Atlas

Paola Berenstein Jacques

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

JACQUES, P. B. Atlas. In.: *Fantasma modernos*: montagem de uma outra herança v. 1 [online]. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 113-189. ISBN: 978-65-5630-196-9.

<https://doi.org/10.7476/9786556301969.0004>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Atlas

Fig. 1 Sala de leitura da KBW em Hamburgo, fotografada durante a exposição 'Ovid Ausstellung' 1927

Fonte: Warburg Institute Archive, Londres.

Fig. 2 Exposição "Cities and Town Planning Exhibition" em 1910 de Patrick Geddes

Fonte: Sir Patrick Geddes Memorial Trust.

Montagem: Dilton Lopes

A IMPRESSIONANTE correspondência entre uma imagem – uma rara fotografia sobrevivente da montagem de Geddes da *Cities and Town Planning Exhibition*, parte da *Town Planning Conference* de Londres, em 1910, com vários *Surveys* expostos – com imagens do *Atlas Mnemosyne*, montado e exposto por Warburg na sala de leitura de sua biblioteca em Hamburgo (entre 1924 e 1929), levou-nos a associar esses dois diferentes tipos de montagens realizadas em forma de atlas: o conhecido Atlas de memórias warburguiano e os Atlas de cidades (*surveys*) geddesianos.

Neste capítulo, buscaremos, a partir do estudo desses dois Atlas distintos, decifrar os sinais das ações promovidas por nossos dois *dibbuks*, Geddes e Warburg, e, em particular, os sinais dos seus diferentes deslocamentos – entre tempos e campos disciplinares, principalmente, mas também entre imagens, noções e espaços –, ou ainda de seus deslocamentos físicos, corporais, eles próprios “sismógrafos muito sensíveis”. Como veremos, para ambos, trata-se, sobretudo, de uma forma de pensar e de conhecer a partir de deslocamentos, que lhes permitiu, pelo próprio movimento e pelos choques por este provocados, apreender e transmitir diferentes ondas,

sobretudo mnêmicas. Nossos fantasmas em deslocamento constante, Geddes e Warburg, também teriam assim (re)criado duas “disciplinas”: *Civics* e “Antropologia de imagens”.

Warburg pôs em prática um constante deslocamento – deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos. Ora, esse próprio deslocamento continuou a fazer dele um fantasma: em sua época – e hoje mais do que nunca –, Warburg foi o fogo-fátuo, ou melhor, o *atravessa paredes da história da arte* (...) Mas, sobretudo seu deslocamento através da história da arte, em sua obra e *mais além*, criaria na própria disciplina um violento processo crítico, uma crise e uma verdadeira *desconstrução das fronteiras disciplinares* (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 31).

Warburg, o *dibbuk*, “atravessa paredes da história da arte”, como bem mostrou Didi-Huberman, é um fantasma errante em constante deslocamento, que desconstruiu “fronteiras disciplinares” e teria mesmo criado uma “disciplina” outra, “mais além” ou sem nome. Robert Klein escreveu: “Esse historiador criou uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome”. (1970, p. 224) Giorgio Agamben retomou essa mesma ideia de Klein, da disciplina sem nome, em seu ensaio “Aby Warburg e a ciência sem nome”¹ para mostrar que o que Warburg buscava seria mais

do que uma nova disciplina ainda não fundada, seria uma ciência “inominada”.

O que é único e próprio em sua atitude de estudioso não é tanto um novo modo de fazer história da arte, mas mais uma tendência para a superação dos limites da história da arte que acompanha desde o início seu interesse por essa disciplina, como se ele a tivesse escolhido só para introduzir nela a semente que a faria explodir. O “bom deus” que, segundo sua célebre máxima, “se esconde nos pormenores” não era, para ele, o nome tutelar da história da arte, mas o demônio obscuro de uma ciência inominada cujos traços só hoje começamos a perceber (Agamben, 2015 [1975], p. 113).

Agamben buscou compreender o “método warburguiano”, essa “lufada de ar fresco” soprada na já bem empoeirada história da arte do final do século XIX, um “método” que deixava clara sua recusa do “método estilístico-formal” ainda dominante, de seu formalismo estilístico e, sobretudo, mostrava sua “honesta repugnância” pela “história da arte estetizante”, pela história dos estilos e suas considerações puramente formais. Warburg explode termos binários e de oposição como forma/conteúdo, história da arte/história da cultura, buscando claramente ir “para além da história da arte no sentido de uma ciência mais ampla para a qual ele não conseguiu encontrar um nome definitivo, mas para cuja

configuração trabalhou até a morte” (p. 114). Uma “ciência” próxima daquilo que ele chamava de “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*), mas radicalmente oposta a toda e qualquer classificação e objetividade positivistas.

E é provável que tal ciência permaneça sem nome enquanto sua ação não tiver penetrado profundamente em nossa cultura, de modo a aniquilar as falsas divisões e as falsas hierarquias que mantêm separadas entre si não só as disciplinas, mas também as obras de arte em relação aos *studia humaniora* e a criação literária em relação à ciência”. (...) A ciência que terá então recolhido em seu gesto o conhecimento libertador do humano merecerá verdadeiramente ser chamada pelo nome grego *Mnemosyne* (Agamben, 2015 [1975], p.128).

De acordo com a mitologia grega, *Mnemosyne*, casada com Zeus e mãe das musas, é a deusa que personificava a memória, e Atlas é o titã que, junto a seu irmão Prometeu, enfrentou os deuses do Olimpo e foi condenado por Zeus a carregar o mundo e a abóboda celeste em suas costas. Por carregar todo esse peso nos ombros, Atlas teria se tornado um sábio, um grande conhecedor da geografia do mundo e dos céus. “Precursor” de geógrafos e astrônomos, deu seu nome a um oceano (Atlântico), a uma cordilheira (Atlas, no norte da África), a uma coluna arquitetônica antropomórfica (Atlante), a uma cidade-ilha sub aquática lendária (Atlântida)

e a um gênero epistêmico do campo da cartografia (Atlas), usual desde o Renascimento, mas que também foi usado por várias outras disciplinas a partir do século XIX: arqueologia, história, antropologia, psicologia. A partir de um castigo de imobilidade e sofrimento, Atlas passou a denominar uma forma de saber e de produção de conhecimento errante, que atua em limiares e atravessa fronteiras.

Um atlas científico nem sempre está organizado em prol de maior clareza de suas classificações (ou de seu classicismo). O errantismo muitas vezes criticado no *Bilderatlas* de Warburg, aparece também – e com bem mais frequência do que imaginávamos – nas ciências da natureza. Ou seja, um atlas de imagens não se limita jamais a ilustrar um saber: ele próprio o constrói e, por vezes, chega mesmo a desconstruí-lo. (...) O atlas de imagens aparece então como um objeto tão paradoxal quanto necessário à ciência moderna, um objeto acerca do qual nunca sabemos se é *extrínseco* ou *intrínseco*: forma de nomear sua função primeira, que é “atravessar as fronteiras” do inteligível e do sensível (Didi-Huberman, 2011, p. 196 e 199, tradução nossa).

Aby Warburg chamou de *Atlas Mnemosyne* seu último trabalho, que, entre 1924 e 1929, ele “montou”, ao menos em três versões diferentes, em sua biblioteca em Hamburgo: a KBW (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* – Biblioteca

para a ciência da cultura). Warburg trabalhou em seu Atlas logo na sequência de seu retorno de um longo período de internação psiquiátrica, consequência de uma crise psicótica que o acometeu logo após a Primeira Guerra (de 1918 a 1924), quando o historiador precisou lutar contra seus próprios fantasmas² mais íntimos e, portanto, os mais inquietantes.

O *Atlas Mnemosyne* não determina uma “saída” de sua inquietude ou um retorno à segurança tranquila da pesquisa “científica”. Bem ao contrário, ele constitui uma genial reformulação dessa mesma inquietude, a sua recomposição prática e teórica, a sua recondução sob novas formas, a sua *remontagem*. Ele porta em si, bem vivo, esse “conhecimento do sofredor” que o titã Atlas encarna tão bem (no plano mitológico) e a partir do qual Nietzsche fez o ponto de partida de todo pensamento (no plano filosófico) (Didi-Huberman, 2011, p. 248, tradução nossa).

O *Atlas Mnemosyne* foi composto por um conjunto de grandes painéis móveis³ – painéis simples de madeira, cobertos de pano preto, cada um medindo aproximadamente 2 metros por 1,5; nele Warburg afixava imagens com pequenas pinças. Esses painéis eram constantemente montados, desmontados e remontados, e ficavam temporariamente expostos na sala de leitura de sua biblioteca, que tinha a palavra “ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ” gravada em sua porta de entrada. Essas montagens eram realizadas a partir de um arquivo

com milhares de imagens – só nos painéis da última versão (1929) eram quase mil – bastante heterogêneas: fotografias (reproduções) de obras de arte, de detalhes específicos de obras, imagens cosmográficas, cartografias, mapas, desenhos e esquemas dos mais variados, recortes de jornais e de revistas, publicidades do momento em que o painel foi montado (1929, última versão, ano de sua morte), entre outras⁴. Ao contrário de um arquivo que pode conter uma profusão infundável de documentos, o Atlas revela escolhas, cortes, diferenças e descontinuidades, como dizia Michel Foucault⁵, com relação ao campo da história. Cada montagem, cada painel, era uma “exposição de multiplicidades”⁶. No painel inicial do Atlas (A), por exemplo, Warburg dispõe três imagens bem distintas: um mapa de constelações celestes com animais fantásticos, um mapa geográfico de rotas da Europa e uma árvore genealógica de uma família de banqueiros de Florença (família Medici/Tornabuoni).

Warburg enunciava em seu Atlas uma *complexidade* fundamental – de ordem antropológica. Não se tratava de buscar nem uma síntese (em um conceito unificador), nem de descrever exaustivamente (em um arquivo integral), nem de clarificar de A a Z (em um dicionário). Mas de fazer surgir, através do encontro de três imagens dissemelhantes, algumas relações “íntimas e secretas”, algumas “correspondências” capazes de oferecer um conhecimento *transversal* dessa inesgotável complexidade

histórica (a árvore genealógica), geográfica (o mapa) e imaginária (os animais do zodíaco). (...) o Atlas Mnemosyne constitui uma parte importante de nossa herança – herança *estética* uma vez que ele inventa uma forma, uma nova maneira de dispor as imagens entre elas; herança epistêmica uma vez que inaugura um novo gênero de saber (Didi-Huberman, 2011, p. 20, tradução nossa).

Warburg sempre usava diferentes painéis (do Atlas ou de outras montagens diferentes) em suas aulas, palestras, exposições e apresentações. Os painéis móveis eram constantemente montados, desmontados e remontados em função do andamento de seus estudos e, em seguida, fotografados. O Atlas warburguiano, como um princípio – o “muito aventureiro princípio atlas” (Didi-Huberman, 2011, p. 14) –, era sempre mutante e provisório, guiava-se por uma infindável possibilidade de relações, em permanente deslocamento entre imagens, entre disciplinas e entre tempos. Sua última versão foi composta de dezenas de painéis de madeira. Tratar-se-ia de um tipo de “testamento metodológico” de Warburg, que até hoje parece assombrar as formas mais tradicionais e hegemônicas de se pensar a história – em particular, a história da arte –, ao questionar, sobretudo, as relações mais simplistas entre memória e história, entre *Mnemosyne* e *Clio*. Warburg entendia a memória como uma inquietude, um gigantesco campo de disputas e conflitos. Um bom

exemplo dessa complexidade temporal é o último painel do Atlas (79), muito bem explicado por Didi-Huberman (2013 [2002], p. 212):

Recordemos que, na última prancha do Atlas Mnemosyne, coabitam, entre outras coisas, uma obra de arte da pintura renascentista (a missa em Bolsena, pintada por Rafael no Vaticano), fotografias do acordo estabelecido em julho de 1929 por Mussolini com o papa Pio XI, bem como xilogravuras antissemitas (das Profanações de hóstia) contemporâneas dos grandes *pogroms* europeus de finais do século XV. O caso dessa reunião de imagens é tão emblemático como transtornante: uma simples montagem – à primeira vista gratuita, por força imaginativa, quase surrealista ao estilo das audácias surrealistas contemporâneas da revista *Documents* dirigida por Georges Bataille – produz a anamnese figurativa do laço entre um acontecimento político-religioso da modernidade (o acordo) e um dogma teológico-político de longa duração (a eucaristia); mas também entre um documento de cultura (Rafael no Vaticano ilustrando o dogma em questão) e um documento de barbárie (o Vaticano entrando complacentemente em relação com uma ditadura fascista). Ao fazer isso, a montagem de Warburg produz o clarão magistral de uma interpretação cultural e histórica, retrospectiva e prospectiva – essencialmente imaginativa – de todo o antissemitismo europeu.

O Atlas warburgiano é um “objeto anacrônico” (Didi-Huberman, 2013, p. 17), um objeto visual mutante, composto basicamente por imagens diferentes e detalhes de imagens ou recortes variados, sempre intercambiáveis, mutáveis. A própria forma de Atlas, que “carrega” mapas diversos como o titã carregava o globo⁷ nas costas, já pressupõe um tipo de montagem visual, ou como diz Didi-Huberman, uma “forma visual de conhecimento”⁸. O Atlas seria também uma forma de pensar por deslocamentos, um modo de pensar por associações, por pluralidades, por constelações, por nebulosas, por montagens⁹ de heterogeneidades, por “afinidades eletivas” como diria Goethe, ou ainda, como diz Leopoldo Waizborg (2015), organizador de uma antologia em português de textos de Warburg, por “imagens consteladas e montagens”.

Imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, transcurso, nexos, contexto, uma ou outra relação, inversão, polarização, *Nachleben* (...). 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: 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 outras imagens, em um processo infindo. (...) Imagens podiam se deslocar no interior de um

mesmo painel, ou entre diferentes painéis, assim como painéis podiam ser dispostos em ordenações variadas. Com isso, a possibilidade de associar, constelar, corresponder, tensionar e opor imagens permitiu-lhe uma forma única de conduzir suas discussões, sobretudo em exposições ou palestras. Mas ainda, trata-se de uma **forma de pensar**: podemos dizer que Warburg **pensava com imagens consteladas e montagens**, e seu Atlas deveria demonstrar essa possibilidade (Waizbort *In*: Warburg, 2015, p. 18, grifos nossos).

A questão principal de Warburg em seu Atlas de imagens (*Bilderatlas*), como na grande maioria de seus trabalhos, era buscar aquilo que ele chamou de *Nachleben der Antike*, um tipo de sobrevivência (*Nachleben*) – um tipo de “vida” que ressurge em outra época, algo que permanece vivo, principalmente na memória, e “assombra” épocas posteriores como a ideia do relâmpago benjaminiano¹⁰ – da Antiguidade (*Antike*), no Renascimento. Procurava entender “os percursos, as perambulações, os caminhos”¹¹ (Waisbort, p.10) das diferentes sobrevivências. Para Warburg, a “Idade das Luzes”, como era conhecido o Renascimento em oposição à Idade Média, considerada sombria (“Idade das trevas”), ainda trazia traços e gestos sobreviventes da Antiguidade.

O Atlas Mnemosyne pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos

pré-formados na representação da vida em movimento. (...) A Mnemosyne com seu alicerce de imagens (caracterizadas no Atlas por meio de reproduções), a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo (Warburg, “Introdução à Mnemosyne” [1929], 2015).

Warburg identificava as pequenas sobrevivências sobretudo nos gestos daquilo que ele chamava de “representação da vida em movimento”. O que ele buscava eram as sobrevivências desses gestos vivos, formas em movimento, constantemente em migrações¹² (*Wanderungen*: um termo que ele usava frequentemente), deslocamentos que cruzam sistematicamente fronteiras tanto entre espaços quanto entre tempos diferentes. Segundo Waizbort:

São sobretudo formas de expressão relacionadas a gestos, posturas, movimentos, remetendo a experiências – coletivas e individuais – muito intensas, que Warburg situa no âmbito dos rituais de culto e orgia pagãos, como no culto a Dionísio. Essas experiências ficariam gravadas em uma memória coletiva e seriam atualizadas em situações nas quais necessidades expressivas (no caso artísticas) exigissem a figuração de experiências intensas (Waizbort *In*: Warburg, 2015, p. 11).

Eram essas “formas de expressão” intensas que Warburg chamava de *Pathosformel*, “fórmulas do pathos”. Formulações – expressões, gestos, danças – antigas que ressurgem, que já estavam tidas como mortas, mas que estariam armazenadas como memória coletiva e que reemergiam, insurgiam ou seriam ativadas, em situações bem específicas.

Seria necessário, para chegar ao final, revogar os espectros ou matar os fantasmas que não param de assombrar – de acossar – a memória histórica. Mas não se pode matar fantasmas uma vez que eles já estão mortos: são indestrutíveis, precisamente, por sua situação de *Nachleben* (Didi-Huberman, 2011, p. 235, tradução nossa).

A noção warburguiana de *Nachleben*, aqui traduzida por “sobrevivência” – em alguns textos encontra-se “vida póstuma”, “sobrevida” ou ainda “morta-viva¹³ –, seria um processo de transmissão, de transformação, de recepção e, também, de como a memória, sobretudo a involuntária (proustiana) ou inconsciente (freudiana), opera nesses processos. Trata-se de uma forma de presença ou de “herança”, como já vimos em Ernst Bloch (*Herança deste tempo*)¹⁴, de um tempo que ainda sobrevive, mesmo que em breves lampejos mnemônicos, em outro tempo. Um tipo de anacronismo¹⁵ pautado na questão da memória, da memória social, cultural, mas também, e sobretudo, da memória involuntária, coletiva ou individual,

que pode ser bem exemplificada pela célebre passagem, de que já falamos, da *madeleine* do livro de Proust – *Em busca do tempo perdido*, traduzido para o alemão por Walter Benjamin. O narrador, ao provar um simples pedaço de *madeleine*, um pequeno bolo francês, molhada no chá, faz emergir a memória de sua infância, a partir do paladar.

Não se trata, obviamente, de um trabalho memorialista sobre a memória voluntária, a questão da memória involuntária não diz respeito a uma “verdade” do que se viveu, como se pode ler no texto de Benjamin (1985, p. 37) sobre Proust: “[...] o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”. A memória involuntária, como nos sonhos e também no despertar, opera por deslocamentos, por sobrevivências, por montagens, criando nexos inesperados, de forma não linear, anacrônica e fragmentária. O Atlas da memória warburguiano não buscava iluminar ou clarificar nada, pelo contrário, buscava precisamente mostrar a enorme complexidade do jogo das memórias¹⁶, de suas sobreposições e deslocamentos, das mais opacas e escondidas, ou como disse Didi-Huberman (2011, p. 265, tradução nossa): “uma cartografia folheada da memória, uma complexa geologia das *sobrevivências*”.

No Atlas warburguiano tratava-se também da sobrevivência de uma civilização antiga, de uma cultura pagã (*Nachleben des Heidentums*), o que já o levou a um outro deslocamento

do campo da arte para o campo da antropologia¹⁷. Agamben, citando a oposição entre sociedades frias e quentes proposta por Claude Lévi-Strauss¹⁸ em *O Pensamento Selvagem*, explicou: “ele tinha compreendido, com uma surpreendente intuição antropológica, que a questão da ‘transmissão e da sobrevivência’ é o problema central de uma sociedade ‘quente’ como a ocidental, obcecada pela história a ponto de querer fazer dela o próprio motor do desenvolvimento.” (2015 [1975], p. 117). Esse deslocamento entre história da arte, história (ou “ciência”) da cultura e antropologia foi fundamental para a compreensão das transformações ligadas a heranças do passado, assim como de suas formas de transmissão e de recepção no presente.

Warburg, além da sua “intuição antropológica” também realizou trabalhos de campo com viés etnográfico¹⁹, sempre no limiar entre diferentes campos disciplinares. Sobretudo ao se confrontar com o formalismo e com estudos meramente estilísticos, tensionou os limites da própria história da arte, buscando sempre trabalhar através ou além – nos limiares, nos intervalos, entre os campos disciplinares já estabelecidos –, cruzando diferentes campos de conhecimento, transgredindo os limites tradicionais das disciplinas. No *Atlas Mnemosyne*, Warburg claramente busca juntar o que as fronteiras disciplinares modernas tinham costume de separar. Didi-Huberman diz que Warburg teria sido “fundador” da “antropologia das imagens”²⁰, o que, segundo Agamben,

faria parte de um projeto de “antropologia da cultura ocidental”.

Sem dúvida, o ponto de vista do qual Warburg considerava os fenômenos humanos coincide singularmente com o das ciências antropológicas. Talvez o modo menos infiel de caracterizar sua “ciência sem nome” seja inseri-la no projeto de uma futura “antropologia da cultura ocidental”, em que filologia, etnografia, história e biologia convergem com sua “iconologia do intervalo”, do *Zwischenraum*, no qual se cumpre o incessante labor simbólico da memória social (Agamben, 2015 [1975], p. 127).

O *Atlas Mnemosyne* é de fato um titânico “sistema mne-motécnico”, para usar a expressão de Agamben (2015 [1975], p. 122), que insistiu na ideia de intervalo (*Zwischenraum*, espaços “entre”), do próprio Warburg, para caracterizar sua prática, método ou “disciplina”, como uma “iconologia dos intervalos”²¹. Warburg ficou de fato conhecido, em particular a partir dos trabalhos de seu discípulo mais conhecido Erwin Panofsky, como o criador – contra uma iconografia mais formalista – da iconologia, que seria essa nova “disciplina” que busca ir além da análise puramente formal da iconografia tradicional, ao incorporar também os significados das imagens. No entanto, a “iconologia dos intervalos” proposta por Warburg parece ser bem mais complexa que a

proposição da iconologia, mais conhecida e divulgada, defendida por Panofsky. O foco de Warburg, diferentemente da proposta mais simplista de Panofsky, estaria menos em cada imagem em si, em seu significado particular, e mais no próprio intervalo entre elas, no espaço de fundo que sobra nos painéis, no vazio entre as imagens, nas suas possíveis relações, não estabelecidas *a priori*, mas que emergem no próprio exercício da montagem. O interesse de Warburg pelas imagens residia justamente no seu caráter impuro, lacunar, híbrido, falho, incompleto, intermediário, aberto.

Forma visual do saber ou forma sábia do ver, o atlas perturba todos os limites de inteligibilidade. Introduz uma **impureza fundamental** – mas também uma exuberância, uma notável fecundidade – que esses modelos haviam sido concebidos para conjurar. **Contra toda pureza epistêmica**, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o caráter híbrido de toda montagem [...] Ele é uma ferramenta, não de esgotamento lógico de possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos **possíveis ainda não dados** (Didi-Huberman, 2011, p. 13, grifos e tradução nossos).

Aby Warburg buscava uma concepção de história “contra toda pureza epistêmica”, ou seja, que fosse além do mito da pureza temporal, uma história que introduziria essa

“impureza fundamental” do tempo ao partir da memória involuntária, inconsciente ou intuitiva, sempre aberta aos “possíveis ainda não dados”, que acolhesse as sobrevivências, as descontinuidades, as lacunas e os anacronismos. A definição mais interessante para seu Atlas de imagens da memória é dele próprio, a partir da noção de *Nachleben*, que também pode ser vista como uma vida fantasmática das imagens: “história de fantasmas para gente grande”²².

Mas *Mnemosyne* é algo mais do que a simples orquestração, mais ou menos orgânica, dos motivos que tinham guiado a investigação de Warburg ao longo dos anos. Ele a definiu uma vez, um tanto enigmaticamente, como “uma história de fantasmas para adultos” (...) seu “atlas” era uma espécie de gigantesco condensador em que se reuniam todas as correntes energéticas que tinham animado e ainda continuavam a animar a memória da Europa, tomando corpo em seus “fantasmas”. O nome *Mnemosyne* encontra aqui sua razão profunda (Agamben, 2015 [1975], p. 121).

Warburg foi um historiador da arte que nunca se restringiu ao campo mais estrito nem da história nem da arte, ao procurar o que estava escondido ou parecia não ser merecedor de atenção pelos demais historiadores, como pequenos fragmentos, pedaços ou detalhes – como dizia sempre em conhecida sentença: “o bom Deus se esconde nos detalhes”

(*der liebe Gott steckt im Detail*). Como já vimos, ele entendia tanto o historiador quanto o filósofo – seus exemplos eram Burckhardt e Nietzsche – como “sismógrafos muito sensíveis” (*sehr empfindliche Seismographen*), “captadores de ondas mnêmicas”, que detectavam sismos captando os menores abalos vindos dos mais distantes terremotos mnêmicos, e também como um tipo de “necromante”, aquele que também evoca os espectros, os fantasmas, ou, ainda, um tipo de “vidente”, capaz de remontar os tempos perdidos de Proust ou de atualizá-los. O próprio *Atlas Mnemosyne*, como diz Didi-Huberman, “é de fato um dispositivo estranho – fantasmático à sua maneira – que exige mais do que existe” (...) “que transgride as fronteiras do saber e do ver, do discurso e da imagem, do inteligível e do sensível. Mas que, por isso mesmo, transgride igualmente os modelos canônicos, deterministas, da própria explicação” (2011, p. 261 e 269, tradução nossa).

A “forma de pensar”, ou o espaço de pensar (*Denkraum*), e a concepção da história de Warburg operam por deslocamentos, montagens e imagens consteladas de detalhes (vestígios, reminiscências, gestos). 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. A partir dos diferentes intervalos – entre as diferentes remontagens de um mesmo painel, entre as montagens de diferentes painéis e também entre as imagens de cada montagem –, podem surgir outros nexos. A partir de associações, choques ou tensões entre as imagens, podem emergir relações inesperadas, outras constelações imprevistas, provocando uma série de deslocamentos, inversões, rupturas, descontinuidades, emergências, anacronismos e sobrevivências. Uma forma de pensar que tem como princípio básico a própria ideia de montagem²³.

Realizar montagens é uma forma de pensar e conhecer por deslocamentos, por relações não causais, que faz emergirem inusitadas afinidades ou inesperados conflitos. Trata-se sobretudo de um complexo jogo de forças entre passados e presentes coexistentes, entre os “ocorridos” e os “agoras”, como dizia Walter Benjamin²⁴. Através de montagens sinópticas de tempos heterogêneos, forças e potências do passado ressurgem no presente (sobrevivem para além de sua cristalização) como choques, relâmpagos, lampejos, memórias involuntárias. Uma montagem de tempos heterogêneos, uma coexistência de tempos e espaços distintos, uma apresentação sinóptica de diferenças, uma “exposição de multiplicidades”.

Um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pelo trabalho (ou jogo) de montagem que não busca

a unidade e pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar diferenças e ao misturar, colocando lado a lado, numa mesma superfície, de forma exploratória e tateante, como no *Atlas Mnemosyne*, diferentes tipos de fragmentos, documentos ou detalhes de diferentes tempos, de diferentes espaços e campos do conhecimento. O choque entre suas afinidades imprevistas e equivalências com suas diferenças e dessemelhanças nos fazem compreender outros nexos possíveis, não mais baseados somente em similitudes, mas sim na própria diversidade, multiplicidade e heterogeneidade que, durante o processo de montagem, a partir dos vários deslocamentos, faz emergir nexos secretos, escondidos ou invisibilizados por formas de pensar menos complexas, mais sedimentadas ou sedentárias.

Didi-Huberman relacionou o “método Warburg” tanto à gaia ciência de Nietzsche, ao denominar o que Warburg fazia de “a gaia ciência inquieta”²⁵, quanto ao pensamento nômade proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*:

(...) a ‘iconologia dos intervalos’ inventada por Aby Warburg mantém com a história da arte que a precede as mesmas relações que a ‘ciência nômade’ – ou ‘excêntrica’, ou menor’- mantém, em *Mil Platôs*, com a ‘ciência real’, ou ‘ciência de Estado’. (...) Enquanto Panofsky propunha ainda uma ciência do *com-pars* (pares, consensual) em busca de uma “forma invariável

das variáveis”, Warburg já proporia uma ciência do *dispar* (dísparos, dissensual), que Deleuze e Guattari buscavam (Didi-Huberman, 2011, p. 71, tradução nossa).

Como podemos ler no “Tratado de Nomadologia” do *Mil Platôs*:

Diríamos que toda uma ciência nômade se desenvolve excentricamente, sendo muito diferente das ciências régias ou imperiais. Bem mais, essa ciência nômade não para de ser “barrada”, inibida ou proibida pelas exigências e condições da ciência do estado. Arquimedes, vencido pelo Estado romano, se torna um símbolo. É que as duas ciências diferem pelo modo de formalização, e a ciência de Estado não para de impor sua forma de soberania às invenções da ciência nômade; só retém da ciência nômade aquilo de que pode apropriar-se, e do resto faz um conjunto de receitas estritamente limitadas, sem estatuto verdadeiramente científico, ou simplesmente o reprime e o proíbe (Deleuze; Guattari, 1997 [1980], p. 26).

Philippe-Alain Michaud também insistiu no caráter errático e nômade dos mecanismos de conhecimento e de pensamento por imagens de Warburg. Michaud o considera a inauguração de um “método”, um tipo de saber em constante movimento, um saber-movimento, que opera, como em um filme, sempre por deslocamentos e montagens, baseado

no movimento e na ação. Didi-Huberman escreveu no prefácio ao livro de Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*:

O pensamento de Warburg nunca parou de pôr a história da arte em *movimento*. Em movimentos, deveríamos escrever, a tal ponto esse pensamento abriu e multiplicou objetos de análise, vias de interpretação, exigências de método, desafios filosóficos. Pôr em movimento, abrir e multiplicar: o pensamento de Warburg não simplifica a vida dos historiadores da arte. Cria nela, se o quisermos escutar bem, uma tensão, uma tensão fecunda (...) Warburg realmente “pôs a história da arte em movimento”. Mas fez muito mais, muito pior que isso (...) ele nunca deixou de recolocar as questões. Isso o fez repensar inúmeras vezes o conjunto de seu saber, reorganizá-lo, abri-lo a novos campos, o que os positivistas, os amantes do *corpus* fechado, chamam, desdenhosamente, de ‘borboletear’(...) O pensamento warburguiano abala a história da arte porque o movimento que nela se abre constitui-se de coisas que são, *ao mesmo tempo*, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências). Esse anacronismo fundamental também é o que nos leva a refletir sobre Warburg hoje (Didi-Huberman *In*: Michaud, 2013 [1998], p. 25).

Esse “anacronismo fundamental” é o reconhecimento da noção de impureza do(s) tempo(s), e a concepção da história warburguiana passava por essa compreensão do(s) tempo(s)

como jogo. Leopoldo Waisbort, para tentar explicar o tipo de pesquisa que Warburg fazia, recorreu a um exemplo no mínimo curioso ou inusitado – a canção “A tábua de Esmeralda” de Jorge Ben, no LP homônimo, de 1974 – mas que explica muito bem os variados deslocamentos realizados por Warburg em seus trabalhos:

O próprio Jorge esclarece, na canção que dá nome ao LP, de que se trata: Hermes Trismegisto, Hermes três vezes grande, sábio egípcio, fixou em letra, sobre a tábua de esmeralda, sua sapiência hermética. A tábua apresenta, assim, uma suma da doutrina hermética, e Jorge, no samba “Hermes Trismegisto e sua celeste Tábua de esmeralda” nada mais fez do que entoar o seu conteúdo (...) Desde o século XVII sabemos, contudo, que Hermes Trismegisto, que se acreditava ter vivido na época de Moisés ou logo após o dilúvio, é uma invenção do século II ou III. Mas, para os eruditos neoplatônicos do Renascimento italiano, ele ainda era um ser primordial, do início dos tempos, o que garantia a verdade mais verdadeira de seus ensinamentos, redescobertos e revalorizados na corte da família Medici, em Florença. Uma intrincada sucessão de acontecimentos marca a história de Hermes Trismegisto: sua invenção; sua presença nos Padres da Igreja e, através deles, na Idade Média; sua recepção no Oriente próximo; a torna-viagem ao Ocidente com sua “redescoberta” pelos eruditos renascentistas; a proliferação, a partir de então, seu espraio com a imprensa pelo

Ocidente; o desmascaramento de sua invenção, no século XVII; sua completa difusão por meio da astrologia e da astronomia, da medicina e da alquimia, antes e depois do Renascimento e do Humanismo; as apropriações pelo movimento Rosa-Cruz, pela maçonaria e depois pelos diversos ocultismos; sua propagação em imagens, textos e canções – como no caso de Jorge. Um longo, complexo, intrincado e, no mais das vezes, obscuro percurso por tempos e lugares. O samba de Jorge Ben é o ponto de chegada (provisório) de uma longa via de perambulações e transformações, em variados suportes materiais (Waisbord *In*: Warburg, 2015, p. 8).

Diferentemente de Warburg, que criou uma “disciplina sem nome”, Patrick Geddes – nosso outro *dibbuk*, ou fantasma errante, um generalista transdisciplinar convicto, que também fazia um tipo de ciência nômade repleta de deslocamentos de várias ordens, inclusive errâncias urbanas – ajudou a recriar uma disciplina que já tinha um nome, *Civics* (até então um tipo de teoria da cidadania), que seria dedicada ao estudo prático das cidades, mas que acabou se tornando uma disciplina também fantasma, por não ter conseguido encontrar seu lugar no início do século XX entre todas as disciplinas com as quais se relacionava: sociologia, geografia, geologia, história, arqueologia, antropologia, economia, ciência política, educação, ou ainda, o emergente urbanismo.

Civics foi chamada por Geddes de sociologia aplicada em sua primeira conferência pública sobre o tema – mediada por Charles Booth²⁶ e com a presença de vários outros conhecidos intelectuais britânicos, como Ebenezer Howard²⁷ – que ocorreu na Escola de Economia e Ciência Política da Universidade de Londres, no âmbito da *Sociological Society*, da qual Geddes foi um dos fundadores, em meados de 1904. A primeira parte da apresentação se chamou *Civics: as Applied Sociology*, mas já em sua continuação no início ano seguinte (1905), diante da mesma plateia e do mesmo mediador, o título mudou um pouco para *Civics: as Concrete and Applied Sociology*. *Civics* seria então uma sociologia aplicada? Ou um tipo de sociologia concreta? Uma sociologia urbana *avant la lettre*? Uma nova e inovadora “ciência” das cidades? Uma “ciência” da vida da cidade? Sem dúvida tratava-se também de uma “ciência nômade”, exploratória e experimental.

Vista como ciência, *Civics* é um ramo da sociologia que lida com as cidades (...) Vista novamente pelo lado prático, da ciência aplicada, *Civics* deve se desenvolver a partir de um esforço experimental em uma mais e mais efetiva arte de enaltecimento da **vida da cidade** (Geddes, 2006 (1905) p. 15, tradução e grifo nossos).

Civics chegou a ser traduzida em algumas ocasiões – como, por exemplo, em algumas passagens da edição brasileira do livro *Cities in evolution* (*Cidades em Evolução*, de 1915)

– por urbanismo ou, ainda, por estudo urbano, o que não deve ser confundido com *Civic Art*, do movimento mais formalista *City Beautiful*. Assim como Warburg, Geddes não suportava formalismos, por isso ele insistiu em ir além da questão puramente formal, sem desprezá-la, focando sobretudo na questão social, regional e histórico-cultural das cidades estudadas. *Civics* foi pensada também como um tipo de educação democrática, cidadã ou urbana, cujo foco era a cidadania e a urbanidade²⁸. Na versão original do livro de 1915, há um capítulo chamado “*Education for town planning, and the need of Civics*” (Educação para o urbanismo e a necessidade da *Civics*). Na versão editada por Jaqueline Tyrwhitt, em 1949, de onde foi feita a tradução brasileira, o título do capítulo, assim como o subtítulo do próprio livro, perde sua referência à *Civics*, que parecia já ter se tornado então, nos anos 1940, uma disciplina fantasmática.

A educação para o planejamento urbano [urbanismo] deve se guiar para não cair em uma disciplina por demais exterior e técnica, o que tem sido pernicioso para a instrução em arquitetura. E como conseguir isso? Só há um modo: acompanhá-la através da vida e do trabalho da cidade; em uma palavra, pelo estudo de *Civics* (Geddes, 1994 [1915], p. 135).

A ideia de educação em Geddes não era restrita ao campo do urbanismo mais tradicional e propunha sempre uma cooperação – um de seus termos favoritos, que ele tomou

emprestado de seu amigo anarquista Piotr Kropotkin – com os cidadãos de forma bem mais ampla, o que hoje seria chamado de “participação” dos habitantes. Para Geddes “a investigação sobre a cidade assim tende para a prática da cidadania” (2006 [1905], p. 89, tradução nossa). A apreensão e compreensão geddesianas da cidade deveriam passar por uma ação coletiva, cooperativa e compartilhada entre todos os cidadãos. “Conheça sua cidade” era um de seus lemas favoritos. A proposta era uma forma de autoaprendizagem recíproca, tanto para o urbanista ou planejador especialista quanto para o simples cidadão e praticante das cidades.

Geddes, como já vimos, tinha formação em ciências naturais e estudava a vida em suas diferentes formas. Ao propor um “sistemático estudo das cidades” seu foco continuou sendo a vida, não mais a vida “natural”, mas a vida em movimento nas e das cidades, e seu principal método, também trazido das ciências naturais, era uma associação da observação direta (ou concreta) com a experiência prática de campo, o que ele chamava de *Survey*, geralmente traduzido como levantamento, tanto pelas ciências naturais quanto pelas sociais aplicadas. Apesar de preferirmos e usarmos o termo apreensão, manteremos aqui o termo original em inglês: *Survey*. Ferraro explica que se tratava de uma forma específica, mais artística do que técnica, de observação, uma forma de olhar:

É o olhar que explora e reacende no observador a curiosidade infantil e o espanto frente ao desconhecido (...). É somente na cidade que a densidade do olhar geddesiano encontra um objeto adequado, no qual o ângulo especializado do cientista se completa naquele do cotidiano do cidadão. É por isso que a cidade sempre permanecerá no centro dos interesses de Geddes, verdadeiro elemento unificador de toda a sua carreira errante. Olhar para a cidade não é uma técnica que possa ser explicada: é uma arte que procede das emoções, e isso só pode ser recontado. E seu resultado não é uma lista de informações a serem disponibilizadas para o trabalho técnico do planejador, mas sim uma nova forma de épica, um grande drama coletivo que narra a evolução da cidade (Ferraro, 1998, p. 83, tradução nossa).

Na primeira parte da apresentação da *Civics*, em 1904, Geddes sugere dois tipos de *Survey* de cidades, geográfico e histórico, que foram sintetizados em duas frases tipicamente geddesianas: “Precisa-se de toda a região para fazer a cidade” (*It takes the whole region to make the city*) e “Uma cidade é mais que um lugar no espaço, é um drama no tempo” (*A city is more than a place in space, it is a drama in time*). Na segunda parte da apresentação, em 1905, ele já falava em *Civic Survey* e *Concrete Survey*:

Porque seu objetivo era essencialmente pleitear por um *Survey* concreto (*Concrete Survey*) e estudo das cidades, sua observação

e interpretação em linhas similares às usadas nas ciências naturais (Geddes, 2006 [1905], p. 55, tradução nossa).

A aproximação entre ciências naturais e ciências sociais, sobretudo biologia e sociologia, em Geddes, diferia claramente daquilo que foi erroneamente chamado de darwinismo social ou, ainda, de uma forma de positivismo determinista. A própria ideia da “sobrevivência do mais apto”, como já comentamos, é de Spencer e não de Darwin. *Civics* era um contraponto crítico e uma alternativa à ideia ainda tão corrente naquela época de *Eugenics* (Eugenia ou Eugenismo, proposta de Francis Galton). A mais recorrente questão para Geddes, tanto em seus estudos naturais quanto nos estudos urbanos, era a correlação entre o ser vivo e seu ambiente e, de maneira mais vasta, o próprio estudo da vida – ou do élan vital, impulso vital de onde proviria a vida em movimento, como dizia seu amigo Henri Bergson – a partir da observação no trabalho de campo, um tipo de observação cuidadosa, atenta aos detalhes, como em Warburg, mas também à diversidade e às transformações, ou seja, às diferentes formas de atualização da vida. Deleuze explicou a ideia de impulso vital (élan vital) em Bergson:

O que Bergson quer dizer quando ele fala em élan vital? Trata-se sempre de uma virtualidade que está se atualizando, de uma simplicidade que está se diferenciando, de uma totalidade que

está se dividindo: é a essência da vida que procede ‘por dissociação e desdobramento’ (...). Tudo se passa como se a própria vida se confundisse com o próprio movimento de sua diferenciação (Deleuze, 1977 [1966], p. 96, tradução nossa).

Bergson foi outro grande crítico do “falso evolucionismo de Spencer” – como ele escreveu em *L'évolution créative*. Ao contrário de Herbert Spencer, Auguste Comte e outros que trabalhavam na interface entre sociologia e biologia, vendo nessa interlocução um sentido único teleológico e de direção progressiva a partir do uso de generalizações apriorísticas sem trabalhos de campo cuidadosos, Geddes buscava sempre o trabalho exploratório de observação *in loco*, um tipo de aventura em busca da descoberta do movimento da vida, “a observação da vida que se move ao nosso redor”, em transformação, em perpétuo movimento, em deslocamento ou ainda em diferenciação, dissociação e desdobramento como dizia Bergson, a partir de um tipo de conhecimento produzido de “primeira mão” (*first hand*) que emergisse dos *Surveys*. Os *surveyors* eram como “*field naturalists* da vida da cidade”.

Mas Comte e Spencer, como a maioria dos sociólogos biologicamente inclinados (*biologically-minded sociologists*), ficavam mais em casa entre generalizações e teoria do que entre fatos que tenham emergido do trabalho de campo e, portanto, é necessário manter e ampliar o contato direto (*first hand*) (Geddes, 2006 [1905], p. 55, tradução nossa).

Assim como Warburg, que se preocupava com a “representação da vida em movimento” em diferentes épocas e seus deslocamentos ou “migrações”, Geddes estudava a vida em movimento nas e das cidades, também em diferentes épocas (e durações), e suas “transformações”. A propósito, sua ideia de evolução em *Cidades em evolução*, poderia ser vista como “cidades em transformação”. Ainda na conferência de 1904, na *Sociological Society*, para mostrar que o que propunha era factível, Geddes comentou o plano que havia acabado de realizar para Dunfermline (publicado como *City Development, a study of parks, gardens, and culture-institutes. A report to the Carnegie Dunfermline Trust*), onde propôs a criação de uma *Encyclopaedia Civica*, que reuniria *Surveys* em diferentes tempos – passado, presente e futuro – de várias cidades, para ajudar no “despertar” da consciência coletiva cidadã, ou da participação cidadã.

Pois o que alcançamos é realmente a concepção de uma *Encyclopaedia Civica* para a qual cada cidade deve contribuir com a trilogia do seu passado, seu presente, seu futuro. Melhor ainda, como a vida vai além dos livros, deveremos ver, e cada vez mais, esperar, o crescimento de uma consciência cidadã, o despertar de uma cidadania (Geddes, 2006 [1905], p. 22, tradução nossa).

Geddes cita em vários textos uma série de tipos e de formatos, uma “exposição de multiplicidades”, de *Surveys*

– geográfico (regional), histórico, paisagístico, econômico, sociológico, antropológico etc. – que estariam todos reunidos no que ele passou a chamar de *Civic Survey*, inicialmente baseado na tríade *Place, Work, Folk* (Lugar, Trabalho, Povo, sua versão da tríade de Frédéric Le Play: *Lieu, Travail, Famille*). Na apresentação de seu *Civic Survey* de Edimburgo, sua cidade de residência, exposto e também apresentado oralmente na lendária *Town Planning Conference*²⁹ de Londres, em 1910, Geddes explicou melhor sua proposta de *Civic Survey*:

Nosso *Civic Survey* tem variado através de limites bem amplos: de um idealismo cívico mais completo, por um lado, ao realismo mais implacável por outro. Pois não há incompatibilidade real entre o poder de olhar a coisa como ela é – a cidade (*Town*) como Lugar, Trabalho e Povo – e o poder de olhar as coisas como elas poderiam ser – a cidade (*City*) da Ética-política, Cultura e Arte. (...) Em conclusão então, aqui está minha tese e desafio: *Civic Surveys* são urgentes, praticáveis e úteis, tão úteis que devem se tornar para os especialistas e para a administração local o que os mapas são agora para o almirante e para o piloto (Geddes, 1911, p. 573 e 574, tradução nossa).

Na palestra *City Surveys for Town Planning and the greater city* (*City Surveys* para urbanismo e grandes cidades),³⁰ Geddes chamou essa forma aberta de observação direta das transformações da cidade em expansão – que foi considerada

anacrônica (“à frente de nossa época”) por seus contemporâneos –, não mais de *Civic* mas sim de *City Survey*. Em *Cidades em evolução* ele explica sua proposta de *City Survey* como uma forma alargada de ver, uma visão “mais aberta”, uma “maneira aberta de olhar nossas cidades” que tanto engenheiros quanto arquitetos seriam relutantes em experimentar:

Mesmo dentro do movimento de *town planning*, essa maneira aberta de olhar as nossas cidades em expansão não é comum. O arquiteto está acostumado aos edifícios isolados ou, no máximo, aos planos de ruas; o engenheiro civil, às ruas e aos quarteirões, e ambos relutam em ampliar sua visão. Eles ainda falam como se essas visões mais abertas e as previsões estivessem “à frente de nossa época” – “poderiam ser úteis daqui a 50 anos” – e assim por diante, através de variações, de resmungos e reclamações (Geddes, 1994 [1915], p. 49).

O que Geddes propunha então com a ideia de *Survey*, o que seria a base de sua proposta de *Civics*, era precisamente o que ele chamou de “conceito sinóptico de estudo” das cidades ao “procurar reconhecer e utilizar todos os pontos de vista – científico, artístico, histórico – e a partir deles interpretar o curso de desenvolvimento futuro da cidade e suas possibilidades” (Geddes, 1994 [1915], sumário). Tratar-se-ia de uma forma de conhecimento experimental baseada na observação empírica – como Le Play havia buscado fazer

com os “fatos sociais” – dos diferentes processos de transformação pelos quais passavam as cidades, desde a Revolução Industrial, com os mais violentos e radicais processos de modernização até então conhecidos. Mas o *Survey* geddesiano buscava ir além do campo especializado ao reconhecer que esse conhecimento sobre as cidades não deveria ser monopólio de especialistas, mas, sim, e ao contrário, precisaria ser constantemente enriquecido a partir da participação dos cidadãos. *Surveys* deveriam ser expostos em *Civic Exhibitions* para discussão permanente, para o exercício coletivo da crítica e, sobretudo, para o fortalecimento da cidadania. Para Geddes, tratava-se também da revalorização de uma tradição coletiva, de todo tipo de saber-fazer que sobreviveu à modernização na vida cotidiana da cidade, pelas ações dos cidadãos.

Observar melhor para fazer menos: eis o paradoxo prático do *Survey*. (...) Ao fazê-lo, o *Survey* também coloca imediatamente em campo pequenas ou muito pequenas intervenções suscetíveis a resultados sensíveis (...) Enquanto isso, graças a seu tempo lento, o *Survey* deixa o conhecimento e a boa vontade dos cidadãos ressurgirem, em uma palavra, sua sabedoria prática secular. (...) tomando um caminho contrário ao da modernização forçada, busca recuperar, através da escuta paciente, além do barulho da técnica, a cooperação em um saber generalista. E finalmente só o *Survey* preciso e paciente, através das

caminhadas (*Walks*), é capaz de despertar mesmo os cidadãos mais distraídos para a beleza da cidade, para educá-los em seus novos olhos (Ferraro, 1998, p. 221, tradução nossa).

O *Civic* ou *City Survey* era uma forma de fazer para a *Civics*, assim como a cartografia é para a geografia ou, ainda, como a etnografia passou a ser para a antropologia. No *Survey* geddesiano mistura-se uma visão do detalhe e de perto, da etnografia, um olhar de dentro do caminhar pelas ruas, com uma visão da cartografia mais ampla e distante, um olhar do alto. Usam-se também diferentes formas de registro, típicas de trabalhos de campo como anotações descritivas, desenhos, mapas, fotografias etc. Trata-se de uma forma de observação sempre atenta, curiosa, em movimento constante, um trabalho itinerante baseado na experiência direta a partir do andar, mas que reunia vários pontos de vista distintos e a contribuição de saberes dos mais diversos, uma “visão sinóptica da cidade”, como dizia Geddes, aberta à participação de todos. A excelente tradução do “Cidades em Evolução” para o italiano feita por Giancarlo de Carlo, em 1970, foi fundamental para que Giovanni Ferraro escrevesse um dos melhores livros sobre Geddes, considerando o *Survey* como uma “arte de olhar para a cidade”:

Nessa **arte de olhar para a cidade** que é o *Survey*, o vislumbre instantâneo de cima, que inclui todo o seu objeto de uma só vez, e o olhar sucessivo e itinerante de quem caminha por

dentro do espaço, alternam-se e misturam-se continuamente (Ferraro, 1998, p. 77, tradução e grifo nossos).

A partir de Geddes, *Surveys* passaram efetivamente a ser realizados antes dos planos urbanísticos e dos projetos urbanos, seguindo sua célebre máxima – *Survey before Plan!* (*Survey* antes do plano) – até hoje válida no campo do urbanismo, apesar de terem sido bem poucos aqueles que efetivamente entenderam sua proposta na prática. A máxima foi um tipo de *slogan* anunciado por Geddes para evitar, como ele explica em palestra no *Town Planning Institute* em 1921, “dificuldades e erros desastrosos de todos os tipos (...) adoção de projetos inadequados”. Mas não se trata, no *Survey* geddesiano, de uma simples coleta de informações e de sua rápida sistematização; além disso, como explica Ferraro (p. 90), “o *Survey* não é uma receita que pode ser prescrita igual para qualquer lugar, mas uma pluralidade de soluções a serem adaptadas a diferentes situações”. O *Survey* geddesiano bem ao contrário de uma receita genérica, solicita um estado apaixonado que leva a uma “capacidade de perceber a vida criativa nas cidades”, um exercício de intuição e de improvisação que seria capaz não somente de perceber, mas também de despertar ou revelar, latências e sobrevivências.

Cada lugar tem sua verdadeira personalidade e, junto a isso, exibe alguns elementos singulares. Uma personalidade, por mais apática que se mostre, é dever do planejador, como

mestre, despertá-la. E somente ele pode fazer isso, por estar apaixonado e familiarizado com o assunto, verdadeiramente apaixonado e inteiramente à vontade, o amor, pelo qual a mais alta intuição supre o conhecimento e provoca a mais completa intensidade de expressão, para trazer à tona as possibilidades latentes, porém, não menos vitais. Daí, nosso apelo em favor de um *Survey* completo e radical (Geddes, 1994 [1915], p. 192, substituímos Levantamento, da tradução brasileira, pelo termo original *Survey*).

O *Survey* geddesiano é um tipo de Atlas warburgiano de cidades, uma forma sinóptica e colaborativa de apreensão e de compreensão da vida das cidades. Apesar do próprio princípio aparentemente linear de Geddes do “*Survey* antes da ação” – tendo em vista que o plano “emerge necessariamente do *Survey*” e que o “*Survey* ilumina o caminho para a ação” (Geddes, 1911, p. 572) –, em boa parte de seus *Reports*, essa linha entre *Survey* e plano ou projeto era bastante difusa, deixando claro como eram indissociáveis e aconteciam de forma simultânea. Ferraro chega a dizer que o plano era uma “colocação em prática” do *Survey*, “quase como sua explicação gráfica e operativa” (1998, p. 116), mas depois reconhece que um já está no outro e vice-versa:

De fato, o *Survey* serve para fazer o mínimo possível e, em primeiro lugar, para conter a pressa moderna de projeto e de

transformação. Serve para proteger o projeto (planejamento) de si mesmo, de sua ansiedade em encontrar soluções radicais e definitivas. Este é o sentido da insistência repetida de Geddes sobre a necessidade do *Survey* antes do plano: não se trata de uma sequência pré-ordenada entre conhecimento e transformação da situação, mas sim de um exercício autocrítico contínuo e nunca concluído sobre a compreensão da cidade e suas necessidades e possíveis soluções, de uma escuta contínua das oposições e das críticas faladas, mas também das resistências mudas, capazes de fazer culturas e línguas diferentes falarem juntas (...). O *Survey* é todo absorvido no plano, como um conhecimento inseparável da ação, que continua (...) entre *Survey* e plano a interação é total. O jogo do plano é todo compreendido do *Survey*, do conhecimento que precede a ação. E vice-versa, as escolhas do plano já estão ativas no *Survey*, que, por meio de suas avaliações, produz oportunidades e decisões difusas. A compreensão já é ação e vice-versa (Ferraro, 1998, p. 222, tradução nossa).

A prática do *Survey* geddesiano é, efetivamente, um processo complexo de apreensão e compreensão de cidades que, infelizmente, foi considerado como perda de tempo por muitos urbanistas, sobretudo pelos arquitetos mais formalistas ou engenheiros mais tecnicistas. Como disse Geddes, eles demonstravam “medo de que os *Surveys* retardassem a ação” por não entenderem que a compreensão já é uma

forma de ação e vice-versa. Assim, a proposta de seu *Survey* foi consideravelmente simplificada e reduzida, sobretudo a partir da institucionalização e da especialização funcionalista do campo do urbanismo, quando este foi substituído por uma ideia higienista e positivista de “diagnóstico”³¹, um método tecnicista e padronizado, que pouco ou nada guardou da complexa proposta do *Survey* geddesiano, que era uma forma de conhecimento nômade e itinerante, uma forma experimental e peripatética.

Queremos mostrar *Civics* segundo a moda do filósofo grego que, quando desafiado a definir sua ideia de movimento, respondeu simplesmente andando. Nós agora, portanto, fazemos um empenho **experimental** nessa forma **peripatética** (Geddes, Branford, 1919, p. 133, tradução e grifo nossos).

A proposta de Geddes era uma verdadeira teoria de apreensão e de conhecimento que passava pela caminhada como um prático “estudo peripatético” das cidades, em homenagem aos filósofos gregos que pensavam caminhando. Como diz Ferraro (1998, p. 79), “observar a cidade enquanto caminha é o principal trabalho do planejador geddesiano”. O autor transcreveu o relato de um acompanhante de Geddes durante sua caminhada na visita (*Survey* preliminar) de Jerusalém, antes da realização do seu plano e projeto para sua Universidade (em 1919):

Nas duas primeiras semanas, Geddes perambulou por toda Jerusalém em todas as horas do dia e da noite. (...) quando chegava nesse ou naquele pequeno morro, examinava um *Sukh*, olhava para dentro de uma casa, tocava uma árvore com reverência, olhava os gradientes das ruas da cidade e os contornos das colinas circundantes, Geddes não tinha nenhum plano em mente (...). As ideias em sua mente eram muito informes para serem expressas. Foi um período de fertilização: nenhuma observação foi colocada no mapa, no papel, nem mesmo uma linha desenhada (Eder, apud Ferraro, 1998, p. 97, tradução nossa).

Um dos casos mais curiosos dessas perambulações geddesianas é um *Survey* de Westminster publicado na segunda parte do livro, escrito com seu colega da *Sociological Society*, Vitor Branford, *Our Social Inheritance*, de 1919. Esse relato tem um título bastante intrigante: *Westminster: A City Survey for disoriented citizens*. Os *Surveys* geddesianos costumavam começar por longas caminhadas bastante exploratórias pelo labirinto – termo bastante recorrente em seus relatos, sobretudo sobre suas caminhadas pelas cidades orientais: indianas e palestinas – das cidades e seu entorno, essas andanças eram chamadas simplesmente de *City Walks*, e eram bastante intuitivas, improvisadas e, muitas delas, poderiam ser consideradas como errâncias urbanas³².

A coisa essencial sobre cada uma dessas caminhadas específicas é que elas devem ser uma experiência agradável de algum lugar para algum lugar (*somewhere to somewhere*). Devem começar em um lugar ou prédio específico que tenha algum significado e propósito como ponto de partida. A rota deve seguir por caminhos que exemplifiquem e desdobrem esse propósito. Deveria terminar em um destino que exiba algum fechamento como uma arquitetura mais nobre, uma escultura imaginativa ou comemorativa, em uma vista de beleza cívica, ou melhor de tudo, em alguma combinação de interessantes edifícios e paisagens com jardins. Assim, as duas primeiras caminhadas percorreram o distrito entre Piccadilly e St. James Park, Leicester Square e Green Park. O espírito de uma feira foi o principal propósito dessa perambulação (Geddes, Branford, 1919, p. 148, tradução nossa).

Para Geddes, qualquer percurso pelos espaços também era um percurso por tempos, um deslocamento entre tempos diferentes; assim, as caminhadas nas cidades eram também um deslocamento temporal, eram como “caminhar pelos séculos” (*walk down the centuries*), buscando reconhecer, *in loco*, as sobrevivências do passado, reminiscências de “nossa herança social”, ainda presentes tanto materialmente nas cidades quanto nas memórias imateriais de seus cidadãos. O conhecimento empírico da cidade não podia estar separado das memórias de seu passado, das ondas mnêmicas, ainda

presentes tanto no corpo urbano quanto no corpo dos cidadãos que as experimentaram. Geddes citou sua própria memória de infância em sua cidade natal na última palestra que fez na série de *Talks* em Nova Iorque, em 1923, na *New School for Social Research*, a convite de Lewis Mumford:

Quando eu tinha dez ou doze anos, eu estava totalmente em minha vida naturalista, mas em meus prédios também (...) E, ao analisar esses dois aspectos da minha cidade natal na memória, percebo que havia a melhor preparação que um urbanista poderia desejar: em tempos normais, a observação precisa da cidade em detalhes; mas, em outros tempos, o discernimento de seus antigos ideais, emergem acima da névoa da natureza e da fumaça da vida trabalhadora (Geddes (1923) *In*: Stalley, 1972, p. 370, tradução nossa).

Como Bergson expôs em “Matéria e Memória” (*Matière et Mémoire*, de 1896), Geddes compreendia que passado e presente sempre coexistem, e sua proposta de *Survey* seria também esse trabalho de tatear o próprio processo mnemônico, do próprio movimento da memória, de suas ondas menos perceptíveis, sobretudo no momento de exploração, apreensão e compreensão das cidades.

A consciência constata sem dificuldade todas as vezes que ela segue, para analisar a memória, o próprio movimento

da memória que trabalha. Seria o caso de buscar uma lembrança, de evocar um período de nossa história? Nós temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual nos deslocamos do presente, primeiro do passado em geral, depois em uma certa região do passado: **trabalho do tatear**, como a forma de regular uma máquina fotográfica (Bergson, 1990 [1933], p. 148, tradução e grifo nossos).

A ideia de contemporaneidade do presente e do passado tem uma última consequência. Não somente o passado coexiste com o presente que ele foi; mas também o conserva em si (assim como o presente passado) – é o passado inteiro, integral, **todo nosso passado que coexiste com cada presente** (Deleuze, 1977 [1966] p. 55, tradução e grifo nossos).

Essa “ideia da contemporaneidade do presente e do passado” mostrava-se em Geddes quando ele dizia, por exemplo, que “o passado não é todo passado, a maioria ainda está aqui”. Tratava-se para Geddes de fazer “a deliciosa descoberta que existe, dispersa na cidade cotidiana de hoje e de ontem, da cidade histórica dos dias passados faz muito tempo” (1905, p. 417), uma exploração que buscava ver a coexistência de diferentes tempos misturados na cidade, que ele chamou de “herança impura ou misturada (*mingled*) do passado”, que estaria ainda presente “em visões da vida que todos os que andam pelas cidades podem ver. Seu registro perdura na arquitetura de toda e qualquer cidade histórica.

Sentir o impulso radiante e ouvir a voz atraente dessas vistas
cidadãs é fazer valer nossa herança das glórias do passado”
(Geddes, Brandford, 1919, p. 40, tradução nossa).

Filósofos e professores se perguntam se a história não poderia ser melhor ensinada de trás para frente, começando com as coisas mais familiares de hoje e terminando com as sobrevivências (*survivals*) da antiguidade. Na verdade, não é como fazem os homens ordinários, nas raras ocasiões em que se voltam para pensar a passagem do tempo? Mas ele não chama isso de história e, em geral, não leva usualmente até o historiador, que, no final, geralmente fica aquém dos tempos recentes. Se, então, pudéssemos trabalhar com o método do homem ordinário e com a mente do historiador, poderíamos caminhar pelas cidades como se fosse uma caminhada **através dos séculos** (*through the centuries*) (Geddes, Branford, 1919, p. 263, tradução e grifo nossos).

Caminhar pelas cidades como quem atravessa séculos era o que Geddes propunha em seus *City Walks* dos diferentes *Surveys*, que levariam os cidadãos a reconhecerem “as sobrevivências (*survivals*) da antiguidade” simplesmente ao caminhar. Essa ideia se assemelha muito à noção warburguiana de *Nachleben*, que também traduzimos por “sobrevivência” e que também seriam processos de transmissão ou de compreensão de como a memória opera por montagens de vestígios. Tratar-se-ia também de uma forma de “herança” de

um tempo que ainda sobrevive em outro tempo e, no caso material de uma cidade, de como diferentes tempos podem coabitar um mesmo espaço. Um tipo de herança também materializada na própria cidade. Geddes propõe um exame cuidadoso dessas sobrevivências do passado, sobretudo daquela mais “inconveniente, insalubre ou feia”, ainda bastante presente materialmente nas cidades, mas que se tornaram os principais alvos, em nome “do progresso e da higiene”, “do arquiteto muito ocupado e apressado”, em violentos processos urbanos de modernização:

Devo insistir nesses pontos aqui, já que passaram a ser, em toda parte, a primeira, apesar de não natural, ideia do administrador público, muitas vezes até mesmo do **arquiteto muito ocupado e apressado**, de simplesmente varrer tudo aquilo que parecer para eles uma **sobrevivência inconveniente, insalubre ou feia do passado**, sem um exame mais cuidadoso. (...) tem sido comum a destruição do que poderia e deveria ser preservado. Não somente muitos dos antigos bairros têm sido demolidos em nome do progresso e da higiene, mas até o que foi decidido preservar permanentemente como patrimônio tem sido largamente destruído por seus restauradores (Geddes, 1904, p. 13, tradução e grifos nossos).

A ideia de herança, de sobrevivências do passado, que difere da ideia de preservação do patrimônio construído, uma vez que se preocupa mais com a memória do que com sua

materialidade, com sua forma de proceder, sempre dinâmica e processual – sem visar qualquer tipo de estabilização ou petrificação das memórias vivas –, assombra todo o pensamento geddesiano. Em vários textos ele buscou diferenciar, de distintas formas, a ideia de herança da ideia de hereditariedade. Em inglês, são basicamente três termos que ele várias vezes buscou distinguir: *heredity*, *heritage* e *inheritance*. Na segunda parte de sua apresentação sobre *Civics*, em 1905, por exemplo, Geddes abordou rapidamente a questão, deixando bem claro que ainda precisaria elaborá-la melhor. Naquele momento, ele classificou *heredity* como uma questão orgânica, *inheritance* como algo corporal e mental, *heritage* como questão econômica e social, mais ligada à materialidade. E usou outro termo para a diferenciação: *tradition*, que seria uma memória coletiva “*tradition is in the life of community what memory is for individual units*”, para as questões imateriais, mnemônicas.

Já no prefácio do livro *Our Social Inheritance*, publicado em 1919 e escrito com Victor Branford³³, há outra tentativa de diferenciação entre os três termos – *Heredity*, *Heritage* e *Inheritance* – que seriam contrastantes, mas complementares: *Heredity* seria a questão biológica, que hoje podemos chamar de herança genética, *Heritage* seria a questão econômica, uma questão de propriedade e de transmissão patrimonial, e *Inheritance*, por fim, seria a questão social e cultural³⁴ de transmissão de valores em comum, da herança como um tipo de memória coletiva baseada em “imagens, ideias

(pensamento), visão (prospectiva)” (Geddes, Branford, 1919, p. xvii, tradução nossa).

Deixe a nossa herança (*inheritance*) ser concebida como a capacidade comum de pensamento e habilidade em sua aplicação, de imagens e impulso para dar-lhe uma forma material, e de visão em sua busca de realização (Geddes, Branford, 1919, p. xxiii, tradução nossa).

Enquanto a questão da hereditariedade com seu determinismo biológico era o foco da maioria dos estudiosos em ciências naturais, o que mais interessava a Geddes parecia ser o seu oposto: as formas de transmissão não deterministas da ideia de herança social e cultural, assim como da herança de nossas formas de pensar, ou, como ele chamava, das escolas (e cidades) de pensamento. Na 5ª palestra, da mesma série de *Talks* que Geddes fez em Nova Iorque em 1923, intitulada “Nossa Cidade do Pensamento” (*Our City of Thought*), ele retomou mais uma vez sua tentativa de diferenciação: logo após citar deuses e musas da mitologia grega, ele disse que:

(...) esses eram os verdadeiros imortais [os gregos], que estão latentes de novo em todas as crianças. Aqui, então, há herança social [*social heritage*], tão verdadeira quanto qualquer “hereditariedade” orgânica [*organic heredity*]; em nossas próprias possibilidades humanas, ainda mais naquelas de nossas crianças,

que podem assim viver mais completamente suas vidas. Para pensar em hereditariedade [*heredity*], nossos ancestrais nos determinam profundamente, quanto à herança [*heritage*] somos nós que escolhemos nossos ancestrais. Isso, de fato, é o que as bibliotecas e as universidades nos ajudam a fazer (Geddes [1923], *In*: Stalley 1972, p. 358, tradução nossa).

O que determinava as escolhas de nossa herança social e cultural, não era aquilo que preocupava historicistas ou patrimonialistas, que viam o passado como morto, “um registro para ser conservado como relíquia em bibliotecas”, no dizer de Geddes, mas, ao contrário, seriam os desejos e esperanças de futuro dos vivos. Como Warburg, Geddes também buscava as sobrevivências, os resquícios de vida nas cidades, mas para tal era preciso conhecê-las, como faz o artista que seria capaz de ver nos resquícios antigos possibilidades futuras: “o artista deve falar mais algo em seu trabalho, conhecer sua cidade de verdade, penetrar sua alma (...) Toda cidade tem sua beleza e é rica em possibilidades” (Geddes, 1994 [1915] p. 173). O futuro não estaria assim associado a um ideal utópico para Geddes, mas sim a uma possibilidade eutópica³⁵. Não seria o “sem lugar”, *ou-topos*, mas sim o existente e o que seria possível em cada lugar específico, *eu-topos*. O *Survey* geddesiano, mesmo ao mirar o passado, era também prospectivo.

Aqui, então, está o problema diante de nós, em nosso retorno para o *Survey* de nossas cidades modernas, de nossas antigas cidades, para decifrar suas origens e traçar seu crescimento, preservar seus memoriais remanescentes e continuar tudo o que é vital em sua vida local; e neste fundamento histórico, em cada *Survey* correspondente e na crítica construtiva de nosso atual presente, vamos avançar para planejar um futuro melhor dentro das possibilidades, individual e coletiva, que tivermos (Geddes, 2006 [1915], p. 205, tradução nossa).

(...) agradecemos nosso *Survey* essa capacidade de perceber a vida criativa nas cidades. Percebemos por nós mesmos, como essa cidade triste um dia foi bela e jovem (...) acabamos esquecendo nosso passado histórico e pensamos em nossa cidade apenas em termos de recente progresso industrial e ferroviário, chegamos a pensar em nossa cidade atual como um postulado final, e não como uma cidade em fluxo e mudança contínua. É uma visão cega da história, como algo que passa à distância e vem registrado nos livros – em lugar de realmente ser o verdadeiro processo de nossa cidade, sua hereditariedade e seus monumentos – é um meio para a realização da história (...) Desse modo, nossa *Survey* é um meio para a realização da história da vida em nossa comunidade. Essa história da vida não é um passado consumado; ela vem incorporada ao seu caráter, às suas atividades presentes; e elas (...) determinam o seu futuro promissor (Geddes, 1994 [1915], p. 172, substituímos pesquisa, da tradução brasileira, pelo termo original, *survey*).

Giovanni Ferraro escreveu que “a forma de olhar naturalista de Geddes é capaz de ver aquilo que costuma escapar: o passado sobrevivente, o futuro possível” (1998, p. 117). Cada cidade teria tanto uma forma de materialização, sempre renovada, dessa herança a ser constantemente atualizada dentro do possível, quanto uma ameaça permanente, a partir do desenvolvimento do progresso tecnicista e funcionalista, à sua conservação e atualização no presente. Mas, como sabemos, felizmente algumas sobrevivências sempre conseguem escapar dessa enorme tempestade chamada progresso, como disse o anjo da história de Benjamin. A grande questão parecia estar nas formas de observação (de reconhecimento) desses diferentes tempos ainda ou já presentes nas cidades, cidades vistas por Geddes como um tipo de repositório de nossa herança social. Como bem mostra Ferraro, Geddes exercia um tipo de observação do trabalho do tempo que seria própria de um naturalista, uma forma antimecanicista de ver as cidades, que se abria aos diferentes tempos, memórias, esperanças e sonhos:

Olhar a cidade com os olhos de um naturalista não significa assemelhá-la a um organismo, significa escutar as vozes objetivadas nas coisas. Na cidade imbuída da herança do passado, observar é escutá-la, é redescobrir os testemunhos do passado aos quais o cidadão moderno, embora sempre a tenha sob os nossos olhos, tornou-se culturalmente cego (...) É a arte de olhar a cidade realizada no *Survey* (...) o *Survey* geddesiano é

uma verdadeira e singular leitura da cidade. Várias palavras, na linguagem geddesiana, falam dessa observação da cidade como um grande livro da memória e da herança social que devemos aprender a ler (...) É preciso saber lê-lo bem, pois nesse livro **não só o passado está escrito, mas também o futuro, ou pelo menos seus sonhos** (...) Na leitura da cidade, a maravilha da descoberta está inextricavelmente entrelaçada com *pietas* para os testemunhos do passado (Ferraro, 1998, p. 75, 76 e 81, tradução e grifos nossos).

O *City Survey* geddesiano seria, assim, um tipo de Atlas de cidades que também exercita um entrelaçamento frequente de tempos, como o Atlas da memória warburgiano. Como vimos: “um atlas científico nem sempre está organizado em prol de maior clareza de suas classificações. O errantismo de Warburg, muitas vezes criticado no *Bilderatlas*, aparece também – e com bem mais frequência do que imaginaríamos – nas ciências da natureza” (Didi-Huberman, 2011, p. 196 e 199, tradução nossa).

O *Survey* geddesiano além de ser um deslocamento entre campos disciplinares diferentes é também um deslocamento entre tempos distintos. O atravessamento entre diferentes disciplinas com saberes específicos é fundamental para a compreensão das transformações urbanas, ligadas tanto às heranças do passado quanto às suas formas de transmissão e de recepção no presente e suas possibilidades de futuro.

O *Survey* geddesiano é também, como o Atlas warbugiano, um tipo de montagem sinóptica de tempos heterogêneos. E, também como no Atlas da memória, é uma forma de conhecimento visual, os diferentes *Surveys* de cidades distintas eram expostos seguindo sempre um tipo de montagem com documentos bem heterogêneos: textos, desenhos, mapas, fotografias, cartões-postais, recortes de jornais e de revistas, cópias de guias (*guide-books*), esquemas e diagramas (que Geddes chamava de *thinking machines*).

Desde que Patrick Geddes se casou com Anna Morton, em 1886 – quando eles se mudaram para o centro antigo de Edimburgo, considerado um *slum*, e passaram a intervir no próprio bairro – até 1925, quando ele realizou seu último grande plano diretor, para a cidade de Tel Aviv, o tipo de apreensão e compreensão das cidades proposto e exercitado por ele em seus vários *Surveys* e seus diferentes *Reports*, era uma mistura sempre heterogênea de diferentes documentos recolhidos ou realizados com métodos de diferentes campos disciplinares, de diferentes tempos históricos, que eram expostos a partir de formas narrativas também bem distintas. Talvez o melhor exemplo de sua forma de atuar seja sua proposta de mostra itinerante sobre cidades – *Cities and Town Planning Exhibition* – que reunia uma série de pranchas de diferentes *Surveys*, onde novas pranchas de novos *Surveys* deveriam ser acrescentadas a cada nova cidade em que a mostra era montada. A itinerância proposta por Geddes tinha

relação com uma figura nômade, bastante recorrente em seus textos: o peregrino. Para ele, o urbanista moderno (*town planner*) e o antigo peregrino (*old-world pilgrim*) deveriam caminhar juntos.

Esta última transfiguração da caminhada para o urbanista (*planner*) é a metáfora extrema e mais remota da linguagem da profissão. Mas também é aquela em que o maior número de significados pode ser estratificado. O peregrino é o iniciador da geografia e o arquétipo remoto de um conhecedor insaciável como Reclus (...) Também nessa metáfora do peregrino suspenso entre a cidade real atual e a cidade futura e possível, as riquezas ideais de toda uma vida fluem juntas (...) Onde se encontra Thoreau em sua caminhada fora dos confins da cidade (...) Também retorna com essa metáfora do peregrino o inesgotável tema agostiniano das duas cidades. O movimento do caminho de uma para a outra é continuamente o trabalho do urbanista, capaz de atuar na cidade atual apenas porque é capaz de se destacar para olhar para o futuro, para explorar a realidade continuamente imaginando o possível, no caminho entre suas tarefas técnicas e suas tarefas educacionais, até nos menores detalhes de seu trabalho. Como o peregrino, o urbanista anda curioso de cidade em cidade, sempre em busca do espírito único e inconfundível de cada lugar e sempre querendo ser surpreendido pela maravilha, e, como o peregrino, entra em contato amigável com diferentes mundos sociais,

sempre disposto a aprender com sua diversidade (...) Peregrino de uma cidade à outra, o urbanista [*planner*] geddesiano caminha para observar e para narrar o que viu. Caminha e narra, de um plano para outro, sua arte de olhar a cidade (Ferraro, 1998, p. 105).

A *Cities and Town Planning Exhibition* foi organizada por Geddes para ser exposta durante a primeira *Town Planning Conference*, a conferência considerada “fundadora” do campo em 1910, organizada pelo RIBA (*Royal Institute of British Architects*), que reuniu todos os considerados “precursores” do emergente campo do urbanismo (*town planning*), de diversos países, em Londres. A primeira exposição já foi montada com essa proposta peripatética, itinerante, e assim foi exposta, após a conferência internacional, em 1911, em Chelsea (Londres), Edimburgo, Belfast, Dublin – onde foi remontada em 1914 – e, em 1913, em Gent (Bélgica). Mas, no caminho para a Índia, em 1914, durante a Primeira Guerra mundial, para ser exposta em Madras, a exposição foi totalmente perdida no Oceano Índico, no naufrágio do navio que a transportava, atacado pela marinha alemã. O material para uma segunda mostra, menor, com cerca de “cinco mil gravuras, desenhos, cópias fotográficas e mapas”³⁶, foi rapidamente recolhido pelos amigos de Geddes – notadamente Lanchester, Burns, Branford, Unwin, Pepler e sua esposa Anna Geddes – para a exposição em Madras e outras cidades indianas e

da Palestina e, em 1916, parcialmente, em Paris. A mostra nunca conseguiu seguir para sua itinerância pela América, como estava previsto.

A exposição reunia diferentes *Surveys* de diversas cidades, totalmente distintas entre si e de tempos também bem distintos – cidades “renascentistas”, cidades “medievais”, grandes capitais, novas cidades-jardim etc. – ou seja, era uma reunião de vários Atlas de cidades, uma montagem de outras diferentes montagens, uma forma visual e sinóptica que tinha por objetivo a compreensão da complexidade das cidades e de suas transformações. A melhor descrição do resultado obtido pela exposição foi feita pelo urbanista britânico Peter Abercrombie, que considerou a montagem um “pesadelo de complexidade”, “uma câmara de tortura para as almas simples”:

Geddes foi o primeiro a ofuscar esse sonho [de simplificação], emergindo de sua *Outlook Tower*, no norte gelado, para produzir aquele **pesadelo de complexidade**, o Salão de Edimburgo, na grande Mostra de Planejamento Urbano de 1910. Era **uma câmara de tortura para as almas simples** habituadas a se deslumbrar com as perspectivas maravilhosas ou a se enternecer com as cidadezinhas arrumadinhas exibidas em galerias mais espaçosas. (...) O visitante criticava o seu show – simplesmente uma confusão – cartões postais – recortes de jornal – grosseiros pedaços de madeira – estranhos diagramas – reconstruções

arqueológicas; essas coisas, como se dizia, indignas da Real Academia – nem emolduradas estavam – uma completa falta de respeito (Abercrombie, apud Tyrwhitt (1949) *In*: Geddes, 1994, grifos nossos).

Essa descrição da exposição, assim como a uma rara fotografia sobrevivente, mostra uma evidente proximidade desta montagem geddesiana, em forma de mostra itinerante de cidades – que também reunia uma série de pranchas, abertas permanentemente para modificações, uma vez que novas imagens eram acrescentadas às montagens, a cada nova cidade visitada, em um claro processo de montagem-desmontagem-remontagem –, com a montagem warburguiana de seu Atlas da memória.

Poderíamos repetir exatamente o que Didi-Huberman (2011, p. 13) disse sobre o Atlas warburguiano para o *Survey* geddesiano, em seu formato de exposição: trata-se de uma “forma visual do saber ou forma sábia do ver”, que “perturbava todos os limites de inteligibilidade. Introduz uma **impureza fundamental** (...) **Contra toda pureza epistêmica** (...) **Contra toda pureza estética**, ele introduz o múltiplo, o diverso, o caráter híbrido de toda montagem (...) Ele é uma ferramenta, não de esgotamento lógico de possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos **possíveis ainda não dados**”. O texto de Michaud complementa essa ideia, também válida para Geddes:

Desde seus primeiros textos publicados, no início da década de 1890, Warburg, centrando a atenção na representação de figuras em movimento, fez do desfile das imagens um instrumento de análise. Com Mnemosyne, suas últimas pesquisas, durante a década de 1920, seriam consagradas à elaboração de uma metodologia de montagem que não levou esse nome” (Michaud, 2013 [1998], p. 10, prólogo da edição francesa de 2002).

O urbanismo moderno, a partir dos CIAMs – em particular, a partir do CIAM IV, sobre a cidade funcional, de 1933 – tornou a ideia tipicamente moderna de montagem em algo cada vez mais uniformizado, em particular a partir da famosa “*grille* ou *grid*” (grade) moderna proposta por Le Corbusier, que deveria ser “aplicada” em todas as cidades como um “diagnóstico” padronizado. Ao contrário da montagem warburguiana e geddesiana, a grade moderna corbusiana se tornou, sobretudo na prática mais especializada e funcionalista do urbanismo, um tipo de montagem por semelhanças, fechada, que busca uma unidade ou totalidade, um tipo de “pureza”, ou ainda, uma forma de legitimar as narrativas dominantes já dadas, a partir de dados ditos “científicos” e objetivos, em grande parte estatísticas e cartografias com vistas do alto e de longe. E, em princípio, nem poderia mais ser chamada de montagem, pois foi transformada em grade padronizada, homogeneizante, um modelo a ser seguido pelos planejadores, um receituário padrão para qualquer cidade,

de qualquer cultura, um modelo simplesmente como procedimento formal, nada apaixonado ou apaixonante, como era o *Survey* geddesiano. Em suma, uma grade sem qualquer relação com o complexo processo da montagem como forma de conhecimento.

A montagem por diferenças difere da proposta de grade corbusiana exatamente por ser uma forma de criação, de problematização de questões que emergem durante o próprio processo de montagem-desmontagem-remontagem, e não uma exposição ou ilustração de ideias já dadas. A ideia de montagem que vimos em Warburg e Geddes não parte de nexos prontos, ao contrário, busca encontrar possíveis nexos ainda não conhecidos durante a própria prática da montagem, ao atuar a partir das diferenças sem buscar qualquer tipo de unidade simplificadora. Trata-se de um processo em constante transformação, que segue a mutante trama da própria vida em seus movimentos imprevisíveis. Um tipo de montagem que também acaba por desmontar as maneiras mais formalistas ou mais funcionalistas de se pensar o tempo, de se pensar a memória e, também, a história. Uma desmontagem também das formas de se pensar e narrar a história baseadas numa simples continuidade ou linearidade histórica, de sucessão de tempos homogêneos. Uma outra forma de compreender a arte, a cidade e o urbanismo, um tipo de desmontagem de certezas e pensamentos mais sedimentados.

Os pequenos abalos que conseguimos captar ao buscar apreender os movimentos tanto do Atlas da memória de Warburg quanto do Atlas de cidades de Geddes, parecem estar de fato em cada um de seus mais variados e menores deslocamentos: como nos deslocamentos das placas tectônicas que causam os abalos sísmicos, as “placas” em movimento nesses Atlas são formadas de diferentes tempos, disciplinas, imagens, espaços, termos, noções, saberes e culturas colocadas em atrito. A diferença principal entre os Atlas estava nos focos de atenção e ação de seus montadores: enquanto Warburg focava seu olhar na arte e suas sobrevivências, Geddes passou a focar na cidade, na vida e na sociabilidade das cidades. Ambos os Atlas eram formas complexas e processuais de olhar, pensar, expor e narrar ideias por montagens e deslocamentos, que estavam diretamente relacionados aos próprios deslocamentos constantes que transformaram seus criadores, Warburg e Geddes, em fantasmas errantes, deixando assim suas peculiares perspectivas de mundo e formas de proceder tão fugidias e ainda difíceis de captar e compreender até hoje.

Notas

- ¹ “O presente ensaio tem como objeto a situação de uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome. Uma vez que o criador dessa disciplina foi Aby Warburg, só uma atenta

análise de seu pensamento poderá fornecer o ponto de vista do qual tal situação se tornará possível. E só a partir de tal situação será possível perguntar se essa “disciplina inominada” é suscetível de receber um nome e em que medida os nomes até agora propostos respondem ao objetivo” (...) “Este ensaio foi escrito em 1975, depois de um ano de fervoroso trabalho na biblioteca do Instituto Warburg” (2015 [1975], p.111 e 128). Outra tradução para o português deste mesmo texto de Giorgio Agamben pode ser encontrada na *Revista Arte&Ensaio*s, Rio de Janeiro, 2009.

- ² Dois anos após seu retorno da internação psiquiátrica, Warburg, em 18 de agosto de 1928, em plena montagem de seu *Atlas Mnemosyne*, escreveu em seu diário: “Pela manhã, luta desesperada com a companhia de espectros” (*Kampf mit der Geister Compagnie*) citado por Didi-Huberman (2011, p. 291, tradução nossa).
- ³ A partir das fotografias nos arquivos do Instituto Warburg, pode-se ver que os painéis das montagens foram organizados em sua última versão por letras e números (de A a C, e de 1 a 79). Algumas montagens anteriores foram dispostas em um mesmo painel, outras em mais de um painel, outras não têm registro conhecido em fotografias. Essas fotografias mostram os painéis montados na sala de leitura da Biblioteca, em sua última versão antes da morte de Warburg, em 1929. Os painéis em madeira parecem ter se perdido na mudança da biblioteca de Warburg para Londres durante a guerra. Suas fotografias foram recentemente publicadas em diferentes países: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, na Alemanha,

pela Akademie Verlag GmbH, em 2003; na Espanha e na França, respectivamente, *Atlas Mnemosyne*, 2010, e *L'Atlas Mnémosyne*, 2012. Agamben e alguns outros comentadores, relacionam o formato inventado do Atlas a uma dificuldade de Warburg em escrever, ou seja, em abarcar, por escrito, a complexidade de suas ideias: “Warburg foi provavelmente conduzido a escolher esse estranho modelo [o Atlas] por sua dificuldade pessoal de escrever, mas sobretudo pelo desejo de encontrar forma que, ultrapassando os esquemas e os modos tradicionais da crítica e da história da arte, teria sido finalmente adequada à ‘ciência sem nome’ que ele tinha em mente” (Agamben, 2009, p. 137).

- 4 Essas imagens, entre várias outras, estão até hoje na *Photographic Collection* do Instituto Warburg em Londres. A coleção, nos últimos anos coordenada Rembrandt Duits (*Deputy Curator*), também segue, como a biblioteca londrina, o princípio warburguiano da “lei da boa vizinhança” entre as imagens. As imagens são guardadas em fichários, sem qualquer distinção de categorias, em grandes gavetas arquivos temáticos (por vezes com mais de um tema por gaveta, por vezes várias gavetas com só um tema): *gestures, love, magic, alchemy, astrological cycles, zodiac, time, seasons, stamps, animals, medicine, etc.*
- 5 “A história será ‘efetiva’ na medida em que ela reintroduzir o **descontínuo** em nosso próprio ser.” escreve Michel Foucault em “Nietzsche, a genealogia e a história” publicado em português na excelente seleção feita por Roberto Machado, *Microfísica do poder*

(1979 [1971], p. 27, grifo nosso). Ver também o texto do próprio Nietzsche, “Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida” (1874), em suas Considerações Extemporâneas In: *Obras Completas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 273 a 287. Como sabemos, Nietzsche também lutava, como Warburg, contra a pureza da história, contra uma aspiração a que ela se tornasse uma “ciência pura”: “A história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se **ciência pura**, como, digamos, a matemática. Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de uma desmedida da história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história” (p. 275, grifo nosso) A ideia de descontinuidade na história em Foucault apareceu também no livro *Arqueologia do saber*: “a **descontinuidade** era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarrega de suprimir da história. Ele se tornou, agora, um dos elementos fundamentais da análise histórica” (1986 [1969], p. 10, grifo nosso).

- ⁶ “Warburg tinha sem dúvida compreendido (...) que as multiplicidades, nas quais seu pensamento se arriscava tantas vezes a extraviar-se, constituíam na verdade o objeto mais precioso, o mais insubstituível e central – ainda que centrífugo –, de seu método. O *Atlas Mnemosyne*, com seus bizarros conjuntos ou constelações de imagens, encontra sua razão de ser prática e teórica numa

exposição de multiplicidades que passa assim a constituir, em cada conferência, sua problemática. De onde a superação, e até mesmo a inversão ótica, das habituais projeções de diapositivos por um dispositivo mais experimental no qual o conferencista, bem como seu público (audiência), era rodeado, circundado, por uma multiplicidade de imagens que atuavam fortemente como indicadores visuais na exposição de seus argumentos” (Didi-Huberman, 2011, p. 259, tradução nossa).

- ⁷ A imagem do titã aparece no próprio Atlas warburgiano: no canto direito do alto do painel 2 há uma imagem do *Atlas Farnèse* (escultura do acervo do museu arqueológico de Nápoles) ao lado de um detalhe da cúpula celeste do globo carregado pelo titã. Didi-Huberman insiste no caráter alegórico em termos metodológicos do aparecimento da mitologia no caso de Warburg e também cita o painel 2: “A cosmologia antiga, tema principal da prancha do atlas na qual aparece a figura do titã, só valia aos olhos de Warburg por suas capacidades de migrações espaciais e temporais, de persistências e de transformações misturadas, de sobrevivência (*Nachleben*), em resumo. O momento em que Atlas entra em cena não pode ser compreendido sem as pranchas que o precedem e as seguintes, deixando entrever, por um lado, as fontes orientais da cosmologia grega e, por outro, o destino oriental até Michelangelo e Kepler, e mesmo até o século XX, dessas grandes concepções cósmicas e esféricas da Antiguidade” (2011, p. 95, tradução nossa).

- ⁸ “Atlas, finalmente, deu seu nome a uma *forma visual de conhecimento*: ao conjunto de mapas geográficos, reunidos em um volume, geralmente, em um livro de imagens, cujo destino é oferecer aos nossos olhos, de maneira sistemática ou problemática – inclusive poética, com risco de ser errática, ou ainda surrealista – toda uma multiplicidade de coisas reunidas por *afinidades eletivas*, como dizia Goethe. O atlas de imagens converteu-se em um gênero científico a partir do século XVIII (pensemos no livro de lâminas da *Encyclopédie*) e desenvolveu-se consideravelmente nos séculos XIX e XX. Encontramos atlas muito sérios, muito úteis – geralmente muito bonitos –, no âmbito das ciências da vida (por exemplo os livros de Ernst Haeckel sobre as medusas e outros animais marinhos); existem atlas mais hipotéticos, por exemplo, no âmbito da arqueologia; também temos atlas totalmente detestáveis no campo da antropologia e da psicologia (por exemplo o ‘Atlas do homem criminal’ de Cesare Lombroso ou alguns dos livros de fotografias «raciais» constituídos por pseudo-eruditos do século XIX). No âmbito das artes visuais, o atlas de imagens, *Atlas Mnemosyne*, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929, que ficou inacabado, constitui para qualquer historiador da arte – e para todo artista hoje – uma obra de referência e um caso absolutamente fascinante”. Tradução nossa de parte do folheto distribuído na exposição *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*”, texto e curadoria de Georges Didi-Huberman (Museu Reina Sofia, Madri, de 26/11/2010 a 28/3/2011).
- ⁹ Referência ao livro que organizamos com Margareth da Silva Pereira – *Nebulosas do pensamento urbanístico, tomo 1 – modos de*

pensar. Salvador, EDUFBA, 2018 – que reúne os textos: “Pensar por Associações” (Stella Bresciani), “Pensar por Pluralidades” (Josianne Cerasoli), “Pensar por Constelações” (Rita Velloso), “Pensar por Nebulosas” (Margareth da Silva Pereira), “Pensar por Montagens” (Paola Berenstein Jacques), entre vários outros.

- ¹⁰ “Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra, num **relâmpago**, o Agora, para formar uma constelação” (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 504, grifo nosso).
- ¹¹ “Dois grandes continentes se apresentam como problema de investigação para Warburg. Em primeiro lugar, os percursos, as perambulações, os caminhos. Quais foram os caminhos percorridos pelas imagens e textos até chegar aos artistas, que os configuram segundo suas necessidades? Como eles tomaram contato com esses elementos vindos da Antiguidade? Quais foram os suportes desses conteúdos? Como os transformaram? Com que finalidades? O outro lado da moeda diz respeito à dimensão dos significados” (Waisbort, 2015, p.10 e 11).
- ¹² Didi-Huberman fala em “*imagens migratórias* cuja tomada em consideração faz de todo ‘estilo artístico’ e de toda ‘cultura nacional’, como abusivamente se diz, uma entidade essencialmente híbrida, impura, mestiça. Mistura ou montagem de coisas, de lugares e de tempos heterogêneos. Uma das mais decisivas contribuições da história da arte warburguiana reside na descoberta, no âmago do que o Ocidente produziu de mais ‘clássico’ ou de mais ‘mesurado’

– a saber a arte greco-romana, por um lado, e a Renascença italiana, por outro –, uma *impureza fundamental* ligada a grandes movimentos migratórios; somente ela poderia fazer emergir uma *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura) digna desse nome, capaz de *ler os movimentos dos espaços* em cada configuração visual” (2011, p. 27, tradução nossa).

- ¹³ Leopoldo Waizbord, que usou essa denominação: “Warburg cunhou a expressão ‘vida póstuma’ (Nachleben, de difícil versão) da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores. Morta-viva. Sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados. Dar conta dessas modalidades de presença e transformação, que rompem com uma temporalidade linear e dão vazão ao múltiplo e heterogêneo, é um desafio que Warburg formulou para si” (2015, p. 10 e 18).
- ¹⁴ Didi-Huberman (2011, p. 17) faz a relação com o livro de Bloch: “Não seria difícil, parafraseando as fórmulas de Ernst Bloch em *Héritage de ce temps*, considerar a forma *atlas* – ao mesmo título que a *montagem* que a precede (da qual ela provém) – como o tesouro de imagens e de pensamentos que nos resta da ‘coerência desmoronada’ do mundo moderno”. Como diz o próprio Bloch no *avant-propos* do livro de 1935: “Pois a montagem arranca da coerência desmoronada [colapsada] e aos múltiplos relativismos do tempo em partes que ela reúne em novas figuras” (2017 [1935], p. 5).

- ¹⁵ Sobre a questão do anacronismo ver *História da Arte como disciplina anacrônica*, de Georges Didi-Huberman (2015, 2000), *Elogio ao anacronismo* de Nicole Loraux (1992) e *O conceito do anacronismo e a verdade do historiador* de Jacques Rancière (2011). Essa questão será discutida no *Intermezzo*.
- ¹⁶ “Mnemosyne recolhe e recompõe novamente toda uma memória do que podemos chamar de mesas de imagens, tais como a tradição ocidental as produziu em uma longa duração que vai desde as constelações astrológicas da Antiguidade até às pranchas cronofotográficas de Étienne-Jules Marey e aos atlas fotográficos – e mesmo cinematográficos – das décadas de 20 e 30 do século XX.” (Didi-Huberman, 2011, p. 194, tradução nossa). A memória como mesa de montagem ou, como tão bem disse Wally Salomão, também conhecido como “Sailormoon” em sua fase tropicalista: “A memória é uma ilha de edição”.
- ¹⁷ Agamben chama atenção para a leitura atenta do livro de Tito Vignoli, *Mito e Scienza*, por Warburg, onde este “tinha defendido uma abordagem conjunta de antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia para o estudo dos problemas do homem. Os trechos do livro de Vignoli em que se encontram essas afirmações estão fortemente sublinhados por Warburg” (2015 [1975], p. 114).
- ¹⁸ Lévi-Strauss buscou entender no campo da antropologia esse nó central da relação entre história e antropologia, que ajudaria o homem ocidental, sobretudo o europeu, a se libertar de seu etnocentrismo, como Warburg já havia pensado mais de 20 anos antes,

também a partir de sua experiência com os ameríndios. Segundo Agamben, “a partir de uma abordagem unitária da cultura que superasse a oposição entre *história* como estudo das ‘expressões conscientes’ e *antropologia* como estudo das ‘condições inconscientes’”. (2015 [1975], p. 127). Voltaremos ao trabalho de Lévi-Strauss no volume 2, em particular em sua ideia de “pensamento selvagem” (em substituição ao “primitivo”).

- ¹⁹ Sobre o trabalho etnográfico realizado por Warburg nos Estados Unidos em imagens, base de sua conferência de 1924, ver Mann e Guidi (1998). Segundo Agamben (2009), “O encontro com a cultura primitiva americana o afastou completamente de uma história da arte como disciplina especializada”. Voltaremos a essa questão de forma mais aprofundada no próximo capítulo.
- ²⁰ “Warburg, fundador de uma antropologia das imagens e de uma iconologia dos ‘intervalos’ entre elas, associa toda a singularidade formal ao jogo – ou ao conflito – de movimentos corporais, psíquicos e culturais” (Didi-Huberman, 2011, p. 183).
- ²¹ O próprio Warburg, citado por Didi-Huberman (2011, p. 161), explica: “O que se encontra entre os dois é o problema [e não a solução, a verdade encontrada], talvez impenetrável, mas também, talvez apreensível (*in der Mitte bleibt das Problem liegen, unerforschlich vielleicht, vielleicht auch zugänglich*)”.
- ²² *Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*, escreve Warburg em nota datada de 2 de julho de 1929, citado por Didi-Huberman (2002, p. 510), que também cita o enunciado de Nietzsche, por sua vez

citado por Warburg: “a interpretação verdadeiramente ‘histórica’ falaria como um fantasma com fantasmas” (1878).

- ²³ “Ora, só a montagem – como forma de pensamento – permite espacializar essa ‘desterritorialização’ dos objetos de conhecimento. (...) Mnemosyne é um objeto intempestivo, por se atrever, na era do positivismo e da história triunfal, a funcionar como um quebra-cabeça ou um jogo de cartas de tarô (...) Mnemosyne [Warburg] é, portanto, o objeto anacrônico por excelência, mergulha no imemorial (a astrologia babilônica das primeiras pranchas) para ressurgir no futuro (previsão, nas últimas pranchas, das irrupções fascistas e antisemitas). Houve quem dissesse que Warburg se situava a meia distância entre o Talmude e a Internet. Acima de tudo, ele cria uma configuração epistêmica nova – **um conhecimento pela montagem** que é próximo de Benjamin, bem como, sob certos aspectos, de Bataille e de Eisenstein” (Didi-Huberman, 2013, p. 406, tradução e grifo nossos).
- ²⁴ “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”, escreveu Walter Benjamin em suas teses sobre a história (tese 14, grifo nosso).
- ²⁵ O livro de Didi-Huberman (2011) se chama precisamente *Atlas ou a gaia ciência inquieta* (*Atlas ou le gai savoir inquiet*). O “que chamei uma *gaia ciência inquieta*: saber do heterogêneo na medida em que ele nos faz “eleger” o dissemelhante como objeto de conhecimento (uma seda tecida por lagartas com um busto de Homero, por exemplo) ou como objeto de amor (amar para além das fronteiras,

“cosmopoliticamente”, como fez Benjamin ao longo de toda sua vida). A afinidade eletiva seria portanto, antes de mais nada, *amar o seu dissemelhante* e querer conhecê-lo por “constelações”, montagens ou atlas interpostos (como Warburg não parou de fazer, ele também, ao longo de toda sua vida, do paganismo renascentista até aos índios Hopi)” (p. 165). Didi-Huberman nos fala também de uma “memória inquieta”: “Mnemosyne é a deusa da memória. Nós podemos, então, compreender o atlas de imagem que recebeu seu nome como a forma visual, a forma operatória de uma *memória inquieta* (...) O atlas de imagens seria, mais exatamente, a coleção visual da memória inquieta *transformada em saber*”. (p. 293). Apesar de não citá-lo diretamente, trata-se de uma alusão ao texto de Nietzsche *A Gaia Ciência* (1881-1882), publicado em português em *Obras Completas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (p. 171 a 208). “Vê-se que também a ciência repousa sobre uma crença, não há nenhuma ciência “sem pressupostos”. A questão, se é preciso verdade, não só já tem de estar de antemão respondida afirmativamente, mas afirmada em tal grau que nela alcança a expressão esta proposição, esta crença, esta convicção” (...) “A crença é sempre desejada com a máxima avidez, é mais urgentemente necessária onde falta a vontade: pois é a vontade, como emoção do mando, o sinal distintivo do autodomínio e força (...) Nós, os novos, os sem-nome, os difíceis de entender, nós, os nascidos cedo de um futuro ainda indemonstrado – nós precisamos, para um novo fim, também de um novo meio” (Nietzsche, 1999, p. 196, 206).

- ²⁶ Autor de *Life and Labour of the People*, de 1889 a 1902 (17 volumes), conhecido por ter sido um dos “primeiros” sociólogos a cruzar, nos estudos urbanos (*social survey* de Londres), dados quantitativos, estatísticos, com dados qualitativos, recolhidos a partir de estudo de campo com viés etnográfico.
- ²⁷ Autor de *To-morrow: a peaceful path to real reform* de 1898 (republicado em 1902 como *Garden Cities of To-morrow*) conhecido como o criador da ideia de cidade-jardim (*Garden-city*). Fundador da *Garden City Association* que construiu duas famosas cidades-jardins em Hertfordshire (Reino Unido): Letchworth (projeto de Parker e Unwin, de 1903) Welwyn (projeto de Louis de Soissons, de 1919).
- ²⁸ Não se trata evidentemente aqui da discussão sobre a disciplina de educação moral e cívica (e física) que chegou a ser obrigatória para os jovens em momentos ditatoriais do país, tanto no Estado Novo quanto na ditadura militar. Talvez *Civics* tenha se tornado uma disciplina fantasma também pelas apropriações indevidas feitas pelos regimes fascistas dos anos 1930 em todo o mundo. *Civics* foi por vezes confundida com *Eugenics*, essa sim uma disciplina que poderia ser chamada de racista.
- ²⁹ Conferência mítica, uma reunião de vários urbanistas de diferentes países, considerada por muitos historiadores e estudiosos como a “origem” do campo disciplinar do urbanismo. Os anais detalhados dos debates foram publicados em: *Transactions. Town Planning Conference (London, 10-15 October 1910)*. Londres: RIBA (The Royal Institute of British Architects), 1911.

³⁰ Palestra publicada como panfleto em 1911 e republicada em versão um pouco diferente no livro de 1915, *Cities in Evolution*, com o título *The population-map and its meanings*, famosa porque nela Geddes criou o conceito de “conurbação”: “Para enfocar esses desenvolvimentos, na verdade transformações, da tradição geográfica da cidade e do campo, onde crescemos, e expressá-los com maior propriedade, precisamos de um pequeno aumento do nosso vocabulário; a expressão de uma nova ideia, para qual ainda não existe um vocábulo, merece uma nova palavra. Essas cidades-região, essas cidades-agrupamento pedem um nome. Não podemos chamá-las constelações; o vocábulo conglomerações parece mais próximo da realidade presente, mas ainda não é pertinente. E **conurbações**? Essa talvez seja a palavra necessária, a expressão dessa nova forma de agrupamento demográfico, que já está, subconscientemente, desenvolvendo novas formas de agrupamento social, e, em seguida, de governo e administração bem definidos” (Geddes, 1994 [1915], p. 48, grifo nosso).

³¹ Geddes chegou por vezes a fazer analogias com antigos médicos generalistas de família (*old fashioned family doctor*) que escutavam cuidadosamente seus pacientes. A analogia não funciona com os pragmáticos especialistas que fazem seus diagnósticos de longe; Geddes era muito crítico aos excessos da especialização moderna. Entretanto, sua ideia de *Survey* foi sistematicamente traduzida ou trocada pela noção, mais ligada à especialização do campo do urbanismo, de “diagnóstico”.

- ³² Já trabalhamos longamente sobre essa questão das errâncias urbanas em *Elogio aos errantes* (2012).
- ³³ Geddes e Branford editaram juntos a série de livros *The Making of the Future*. Antes da publicação de *Our Social Inheritance*, eles já haviam publicado juntos nessa mesma série, o livro *The Coming Polity, a study in reconstruction*, em 1917. Branford já havia publicado o livro *Interpretations and Forecasts: A Study of Survivals and Tendencies in Contemporary Society* em 1914, um ano antes do livro mais conhecido de Geddes, *Cities in Evolution. An introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*.
- ³⁴ A questão cultural, apesar de presente em todo o pensamento de Geddes, não foi muito explorada; ele deixou esse tema como herança para seu discípulo norte-americano Lewis Mumford, que publicou em 1938 *The Culture of Cities*, livro claramente geddesiano, como mostra sua nota inicial: “As far back as 1915, under the stimulus of Patrick Geddes, I began to collect the materials that have gone into this book. Like my hitherto published papers and books on architecture, community planning, housing, and regional development, the present study rests primarily on first-handed surveys, conducted in many different regions: beginning with a close study of my own city and region – New York – and its immediate hinterland” (Mumford, 1970 [1938], p. iii).
- ³⁵ A ideia da eutopia está presente em vários textos de Geddes; ele a definia como “uma pequena parcela de um ideal realizável” (1994 [1915], p. 194).

³⁶ O Catálogo da exposição de 1910 foi publicado em 1911 como *Cities and Town Planning Exhibition. Guide-Book and Outline Catalogue*. Na edição feita por Tyrwhitt (1949) do livro *Cidade em evolução* (1915) foi incluída uma pequena seleção de documentos das mais de “cinco mil gravuras, desenhos, cópias fotográficas e mapas” da segunda exposição, montada rapidamente após o naufrágio da primeira a caminho da Índia.