Intermezzo

Paola Berenstein Jacques

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

JACQUES, P. B. Intermezzo. In.: *Fantasmagorias modernas: montagem de uma outra herança* v. 1 [online]. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 343-404. ISBN: 978-65-5630-196-9. <https://doi.org/10.7476/9786556301969.0007>.

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/).

MONTAGENS

A montagem seria um **método de conhecimento** e um **procedimento formal** nascido da guerra, capaz de apreender a ‘desordem do mundo’. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela teria se tornado o método moderno por excelência.

Georges Didi-Huberman (2009, tradução e grifos nossos).

A montagem como “método de conhecimento”¹ como procedimento de criação, forma de pensamento, de problematização e, também, de exposição de ideias por deslocamentos, disposições e recomposições, foi praticada no período do entreguerras pelas vanguardas modernas, sobretudo pelos dadaístas e surrealistas e, em particular, por uma “constelação” de artistas, escritores ou teóricos nos anos 1920 e 1930, entre eles – para nomear alguns abordados no presente trabalho –, Sergei Eisenstein, Ernst Bloch, Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Bataille, Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho. Bem mais recentemente, essa ideia foi atualizada por Georges Didi-Huberman². Tanto nas publicações como nas exposições, Didi-Huberman problematiza e amplia o campo

da história da arte, agora pensada como uma antropologia das imagens, seguindo as pistas deixadas por Aby Warburg³.

Enquanto a montagem como “método⁴ de conhecimento” foi uma preocupação restrita a um grupo menor – mais preocupado com um meio, um processo, uma forma de conhecimento, do que com um fim, um produto, uma obra finalizada, mesmo que muitas vezes ambos, meio e fim, estivessem fortemente coimplicados –, a montagem como um “procedimento formal” foi exercitada por quase todas as vanguardas modernas (e também pelas neo-vanguardas dos anos 1950 e 1960), que buscavam sobretudo expor, muitas vezes de forma caleidoscópica – forma privilegiada da modernidade⁵ – essa ‘desordem do mundo’, decorrente tanto da experiência da guerra, como mostrou Didi-Huberman, quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade moderna, da “intensificação da vida nervosa” protegida pela “atitude *blasée*” como bem explicou Simmel⁶ e, sobretudo, a partir dos violentos processos de modernizações urbanas⁷. A forma de apreensão pela montagem buscava formas mais complexas de ver, por uma multiplicação de pontos de vista variados, como aquela própria da experiência de “desdobramento do tempo”, segundo Matthew Teitelbaum, oferecida pelo caleidoscópio:

A montagem oferece uma visão caleidoscópica expandida que, ao fazer colidirem vários pontos de vista em uma imagem,

sugere uma experiência de **desdobramento do tempo** (Teitalbaum, 1992, tradução e grifo nossos).

Teitalbaum foi o editor do catálogo da exposição “Montage and Modern Life – 1919-1942”, montada em Boston, Vancouver e Bruxelas, entre 1992 e 1993. Nessa exposição, como um exemplo entre vários outros com enfoques bem próximos, o mais valorizado era o procedimento formal, no caso, o trabalho visual, artístico, e a montagem como técnica de colagem e de fotomontagem (e, também, a montagem como técnica cinematográfica). Vários artistas das vanguardas modernas, dadaístas, construtivistas russos, da *Bauhaus*, entre outros, criaram obras a partir de técnicas de montagem: Lazlo Moholy-Nagy, Paul Citröen, Kurt Schwitters, Aleksandr Rodchenko ou El Lissitzky, para citar alguns dos mais conhecidos.

Para os curadores da exposição, o resultado final e formal da montagem, a obra artística, parecia interessar muito mais do que seu processo de criação. No entanto, é esse processo que caracteriza a montagem como uma forma de conhecimento, indo além de qualquer “produto”, simples técnica ou procedimento formal, tipicamente modernos. Enquanto a montagem como técnica ou procedimento formal chegou até mesmo a ser capturada como forma de propaganda dos regimes totalitários dos anos 1930, nazista e fascista (e estado-novista no Brasil), sobretudo no uso da fotomontagem

para cartazes (como simples forma de “representação” gráfica); a montagem como forma de conhecimento, ao contrário, se manteve presente como tática de resistência criativa das vanguardas modernas contra o totalitarismo e chegou a ser considerada “arte degenerada” pelos nazistas.

A relação entre montagem e vida moderna no título da exposição e do catálogo, se aproxima da ideia de Peter Bürger em seu conhecido livro *Teoria da Vanguarda* (1974), que relaciona as propostas das vanguardas dos anos 1920 e 1930, que ele chamou de “movimentos históricos de vanguarda”, a uma recondução das práticas artísticas à “práxis da vida”. Bürger também estudou esses “movimentos históricos de vanguarda” – “a partir do dadaísmo e do primeiro surrealismo, aplicando-se igualmente à vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro” (2017 [1974], p. 46) –, como uma discussão com as propostas das neo-vanguardas dos anos 1950 e 1960, em boa parte atuantes nos acontecimentos de maio de 1968. Um exemplo são os situacionistas, que também buscavam “uma recondução da arte à práxis vital dentro da sociedade constituída depois do fracasso das intenções vanguardistas” (p. 46).

Bürger chamou atenção para a inexistência de um “estilo” que caracterizasse as vanguardas; haveria, sim, algumas categorias ou “meios artísticos”, como o choque e o estranhamento. Ora, como bom continuador da Escola de Frankfurt, Bürger seguiu Adorno, ressaltando que a chave da compreensão das vanguardas estaria em sua “técnica”.

Bürger também ressaltou a importante autocrítica feita pelos artistas dessas vanguardas – realizada na prática sobretudo pelos dadaístas – à própria “instituição arte”, novamente por seu descolamento da chamada “práxis vital”. O autor afirmava que o principal objetivo dos movimentos de vanguarda seria a própria superação da “instituição arte” a partir de uma “união de arte e vida” cotidiana, mas não necessariamente a partir da categoria do “novo”.

Os movimentos históricos de vanguarda provocam uma ruptura com a tradição, graças à qual se chega a uma transformação do sistema de representação, a categoria [novo] não é apropriada para a descrição do estado de coisas. Menos ainda se tomamos consciência de que os movimentos históricos de vanguarda pretendiam não apenas uma **ruptura com o sistema tradicional de representação**, como também a superação da própria instituição arte. Nesse caso, sem dúvida, temos algo de “novo”; apenas esse “novo” é qualitativamente distinto da transformação tanto dos procedimentos artísticos de representação como do sistema de representação. Não é falso, na verdade, o conceito do novo, mas ele é inespecífico demais para descrever com precisão a radicalidade de uma ruptura com a tradição. (...) Com os movimentos de vanguarda, a sucessão histórica dos procedimentos e estilos foi transformada numa contemporaneidade do **radicalmente diverso** (Bürger, 2017 [1974], p. 145, grifos nossos).

Após passar pela categoria do “novo”, entendendo a proposta das vanguardas de um “radicalmente diverso” e deixando clara essa ruptura radical das vanguardas com o “sistema tradicional de representação”, Bürger, ao formular sua “Teoria da Vanguarda”, procurou discutir também outras possíveis categorias de análise, como a de Alegoria, a partir de Walter Benjamin (tão criticado por Adorno e Horkheimer), a do Acaso – em particular a partir do *hasard objectif* (acaso objetivo) dos surrealistas – e, como não poderia deixar de ser, a da Montagem, seguindo outros trabalhos sobre as vanguardas desde aqueles da própria época, como no livro *Herança deste tempo* (*Erbschaft dieser Zeit*, montagem de textos publicada em 1935) de Ernst Bloch.

Ao estudar a categoria do Acaso, como o imprevisível, que escapa do previamente planejado, pode-se perceber tanto uma aproximação com a vida urbana nas novas metrópoles modernas – em que “a metrópole é vivenciada como natureza enigmática, na qual o surrealista se move como o primitivo na verdadeira natureza” (p. 162) – quanto uma crítica ao progresso tecnicista e, particularmente, a proposta de outra forma de racionalidade como crítica a uma “racionalidade-voltada-para-os-fins”, própria da tradição moderna hegemônica.

Partindo da experiência de que uma sociedade ordenada seguindo a **racionalidade-voltada-para-os-fins** limita cada vez

mais as possibilidades de desdobramento do indivíduo, os surrealistas procuram descobrir momentos do imprevisível na vida cotidiana. Sua atenção, por conseguinte, se dirige para os fenômenos que não têm lugar num mundo ordenado segundo essa racionalidade-voltada-para-os-fins. A descoberta do maravilhoso no cotidiano representa, sem dúvida, um enriquecimento das possibilidades de **experiência do “homem-urbano”** (...) No entanto, os surrealistas não se dão por satisfeitos – eles buscam provocar o extraordinário (Bürger, 2017 [1974], p. 149, grifos nossos).

Bürger, ao discutir o conceito benjaminiano de “alegoria”, tido por ele como “categoria central de uma teoria da obra de arte vanguardista”, buscou uma aproximação dessa noção com aquela da montagem – pelo “fato de coincidirem os dois primeiros elementos do conceito benjaminiano de alegoria com o que se pode entender por montagem” – a partir dos “elementos”, já presentes no conceito de alegoria, do fragmento e da junção de fragmentos isolados, para concluir que :

A montagem pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra “montada” aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente,

é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte (Bürger, 2017 [1974], p. 164, grifos nossos).

Apesar de ainda manter uma ideia tradicional de “obra de arte” e de dar uma excessiva importância à “técnica”, o trabalho de Bürger é importante pelo reconhecimento da montagem como um “princípio básico” das vanguardas ditas históricas. Ao discutir o “conceito de montagem”, como uma categoria atrelada ao conceito de alegoria pelo uso de fragmentos, o autor cita uma série de procedimentos técnicos, buscando sobretudo distinguir a montagem técnica de imagens no cinema ou ainda na fotomontagem, tidas como técnicas inerentes ao próprio meio, da técnica pictórica cubista dos *papier collés* (colagens em pinturas, como em Picasso ou Braque, ou ainda nos dadaístas, como em Schwitters), para concluir que “uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas”. Essa colagens usavam fragmentos “de realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista” – o que poderia ser aproximado da ideia de bricolagem proposta por Claude Lévi-Strauss –, quando seria “rompido um sistema de representação que se apoiava na reprodução da realidade”.

Bürger retornou novamente a Adorno para tentar demonstrar que “o princípio da montagem é não produzir mais

a aparência da reconciliação”. Esse princípio renunciaria a qualquer forma de reconciliação ou de totalidade, tendo em vista que “a inserção de fragmentos de realidade transforma de maneira radical a obra de arte” (p. 171). Seria importante, então, recorrer ao trabalho de Adorno – que considerava que “a arte mais exigente tende a depassar a forma da totalidade para chegar ao fragmentário” (p. 191, tradução nossa⁸) – em seu “clássico” de 1970, *Teoria Estética*, quando discorreu sobre a importância da ideia da montagem na arte moderna que, ao se negar a produzir qualquer tipo de síntese final, transformaria esta “negação da síntese” em seu próprio “princípio de criação”:

A montagem descoberta na colagem de recortes de jornais e coisas semelhantes durante os anos heróicos do cubismo era um protesto contra essa forma de subjetivação [do *Jugendstil* e do impressionismo]. A aparência sugerida pela arte, segundo a qual a criação do empirismo heterogêneo a reconciliaria com esta, deve ser quebrada diante do fato de a obra admitir em si as ruínas literais e não fictícias do empírico, reconhecendo a ruptura e a transformando em efeito estético. (...) **a negação da síntese transforma-se em princípio de criação** (Adorno, 1989 [1970], p. 201, tradução e grifo nossos⁹).

O uso do princípio de montagem seria, então, anterior à difusão do termo e de sua transformação em procedimento

técnico pelo cinema. Para se pensar na montagem também como forma de conhecimento, que vá além do procedimento formal, o conceito de montagem dos cubistas, dadaístas e surrealistas seria bem mais interessante como ponto de partida que o do cinema, ou o da fotomontagem, uma vez que, em ambos, a montagem pode se restringir a um procedimento técnico inerente ao meio, a uma simples técnica de montagem cinematográfica. No entanto, não se pode deixar de reconhecer – como bem mostrou Jacques Aumont¹⁰, entre vários outros estudiosos do campo do cinema – a importância da difusão de várias ideias sobre a questão da montagem pelo cinema, em particular em seus primórdios experimentais, quando os cineastas buscavam se distanciar da literatura e do teatro e, assim, se deixavam contaminar pela experiência da vida urbana cotidiana das novas grandes cidades, das metrópoles modernas, seja nos filmes conhecidos como sinfonias urbanas ou sinfonias das grandes metrópoles dos anos 1920 – os filmes de Ruttmann (Berlim), de Strand/Sheeler (Nova Iorque), de Vigo (Nice) ou ainda de Cavalcanti (Paris) ou Lustig/Kemeny (São Paulo) – seja, ainda, nas vanguardas russas como no “conceito do intervalo” em Vertov ou na “montagem de atrações” ou na “montagem intelectual” propostas por Eisenstein.

Vertov buscava explorar precisamente o intervalo – como a “íconologia do intervalo” em Warburg – entre dois fragmentos filmicos buscando fugir ao máximo da redução da

ideia de intervalo a uma medida espacial de distância, e aproximá-lo de seu sentido temporal ou ainda musical ou de movimento e, sobretudo, explorar a ideia de intervalo em sua “potência de diferença”, de diferenciação e não de simples junção de fragmentos, propondo assim um cinema disjuntivo, pleno de “intervalos”. Como explicou Aumont: “O intervalo é uma potência de diferença, mas não somente uma diferença entre dois planos sucessivos; existe *intervalo* entre dois planos quaisquer do filme, uma vez que todos participam da visão de um mesmo fenômeno social” (Aumont, 2015, p. 68, tradução nossa).

Já em Eisenstein, a montagem parece ser um pouco mais simples: ao montar os planos de um filme como se monta um discurso oral, ao reunir, no entanto, frases distintas, de forma diferente que em frases, os planos imagéticos são bem menos redutíveis a significados unívocos. Em 1928, ele propôs a ideia de “atração intelectual”, buscando juntar a ideia de atração àquela de desconexão de fragmentos da montagem, para, na sequência, propor sua ideia de “montagem intelectual” (que poderia ser relacionada ao princípio da “boa vizinhança” da Biblioteca de Warburg). Eisenstein já reivindicava claramente a montagem como forma de conhecimento, não somente na prática cinematográfica mas também em uma teoria da montagem, que, para ele, não era uma especificidade ou exclusividade do cinema, como escreveu Aumont (2005 [1979]): “Eisenstein é aquele para quem

o cinema é montagem”¹¹. Ambos, Vertov e Eisenstein, como notou Aumont, buscavam uma “máquina de pensar” por montagens ou mesmo uma “epistemologia”.

O cinema, assim, graças à montagem intelectual e suas variantes, não seria mais uma máquina para olhar o mundo, nem mesmo para interpretá-lo (como, ao fundo, em Vertov), mas sobretudo uma **máquina de pensar**. (...) Tanto para um quanto para outro [Eisenstein e Vertov], tratava-se menos, com o cinema, de *mostrar* do que de *demonstrar*, ou talvez, daria no mesmo mostrar ou demonstrar, a montagem era concebida como um instrumento eminentemente e essencialmente assertivo. (...) As teorias de Vertov, de Eisenstein e de seus contemporâneos (...) são historicamente as únicas verdadeiras tentativas de definir a montagem de outra forma do que a lógica narrativa e representativa, também chamada de arte do *raccord* (conexão). E se elas nunca tiveram de fato o valor de modelos para uma prática da montagem em geral, era por elas participarem plenamente do espírito da época. Para a maior parte dos artistas e intelectuais do período das vanguardas a montagem (...) era nada menos do que uma **epistemologia** (Aumont, 2015, p. 74, tradução e grifo nossos).

Sem dúvida alguma, a montagem como uma “epistemologia” estava contaminada pela própria experiência urbana moderna dos artistas, cineastas e outros intelectuais ligados

às vanguardas do entreguerras. Assim, parece ser pertinente sugerir que essa ideia de montagem poderia ser vista também como uma forma de conhecimento da própria cidade. Ao aproximar a ideia de montagem da própria cidade moderna, pode-se pensar a própria cidade como uma grande montagem, uma montagem de “fragmentos” arquitetônicos e urbanos heterogêneos, até uma “epistemologia” urbana, uma forma de pensar a cidade e o próprio urbanismo pelo processo de montagem, passando também pelo uso da montagem como subsídio para as diferentes formas de narração (inclusive históricas) da experiência urbana ou, ainda, como outra forma de apreensão da complexidade das cidades. No entanto, o livro mais recente sobre o tema que busca esta relação entre cidade, arquitetura e montagem, *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity and the Representation of Space*, de Martino Stierli (2018), rentringe-se a pensar a montagem como procedimento formal, como uma técnica de apresentação gráfica e, sobretudo, como uma simples forma de representação do espaço, como se pode ler no subtítulo da luxuosa publicação ilustrada.

O livro de Stierli, apesar de todos os elogios em sua contracapa de historiadores conhecidos da arquitetura moderna, como Jean-Louis Cohen, traz uma abordagem no mínimo problemática, uma vez que reduz o potencial da montagem para os estudos urbanos e arquitetônicos a uma questão mais tradicional, apolítica e acrítica da representação do espaço,

sem sequer considerar, como vimos com Bürger, a própria ideia da montagem e, sobretudo, sua prática pelos artistas das vanguardas históricas. Vanguardas que buscavam precisamente exercitar uma crítica veemente ou uma definitiva “ruptura com o sistema tradicional de representação”, além de demonstrarem também que, tanto em teoria quanto na prática, estavam muito mais ligados às questões temporais, ou de movimento, do que às questões meramente espaciais. Stierli, ao contrário, identificou a montagem para o campo da arquitetura e urbanismo quase exclusivamente no uso da fotomontagem, como forma de representação gráfica do espaço urbano, como no exemplo dado (em forma de capítulo central) das apresentações de projetos modernos de Mies Van der Rohe, que, criando fotomontagens, colava desenhos ou fotos de maquetes de seus projetos arquitetônicos em fotos dos seus locais de implantação nas cidades.

A capa do livro, uma belíssima e famosa fotomontagem de Paul Citröen, de 1923, chamada *Metrópolis*, é outro exemplo da preocupação mais formalista de Stierli, hoje *Philip Johnson Chief Curator of Architecture and Design* (curador chefe) do *Museum of Modern Art*, o MoMA de Nova Iorque. Seu livro, apesar de bastante redutor e simplificador da questão, provavelmente será, em breve, uma importante referência internacional, tendo em vista a tradição do MoMA, pelo menos desde a gestão promocional, ou curadoria – para usar o termo “na moda” – de arquitetura no museu por Philip Johnson.

De fato, o MoMA efetivou uma série de “operações historiográficas” – no sentido formulado por Michel de Certeau em *L'écriture de l'histoire* (A escrita da história, 1975), como legitimação de determinados discursos a partir de seu lugar institucional de difusão – discursos esses que criaram novas “tendências”, “modismos” ou “estilos” arquitetônicos, a partir de suas exposições e publicações: do *International Style* (estilo internacional), criado a partir da exposição de 1934 *Modern architecture: international exhibition*, até o, ainda “na moda”, “Urbanismo Tático”, que se apropriou e inverteu o sentido de tática de Michel de Certeau, como na exposição de 2015, *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities*, passando pela dita “Arquitetura Desconstrutivista” (exposição de 1988, *Deconstructivist Architecture*), que banalizou ao extremo a filosofia da “Desconstrução” de Jacques Derrida, só para citar alguns exemplos, sem entrar nas polêmicas exposições da arquitetura brasileira e latino-americana.

Stierli, que pretendia com seu livro criar uma teoria da montagem arquitetônica, além de restringir a ideia da montagem a um procedimento tradicional de mera representação espacial e arquitetônica – ignorando, inclusive, que a própria ideia de “representação” era o alvo das vanguardas –, parece entender a montagem somente como um fim e não como um meio, como um produto e não como um processo, como algo fixo e não em movimento, como uma síntese, uma totalidade, e não como incompletude, necessariamente

fragmentária. Parece buscar uma montagem somente por semelhanças e não também por diferenças, pelo homogêneo e não pelo heterogêneo, por indentificação e não por estranhamento, por conciliação e não por conflito, por conveniência e não por choque.

O autor parece não entender também a importância dos intervalos entre os diferentes fragmentos, sobretudo, ao seguir a fotomontagem somente como um resultado “modelo” formal de colagem de imagens quase sem intervalos, que funciona simplesmente por justaposições. Ao mostrar fotomontagens usadas para fins de “representação gráfica” de projetos arquitetônicos, explicita uma compreensão de montagem que serviria somente para justificar ou legitimar algo já dado, para ilustrar ou representar aquilo que já se sabe de antemão. Trata-se portanto, do oposto mesmo da montagem como forma de conhecimento, que buscaria desvendar ou revelar, por meio do próprio processo da montagem-desmontagem-remontagem, os nexos ocultos (*missing links*) de possibilidades ainda não dadas, ou escondidas nos detalhes, como diria Warburg, nos intervalos ou limiares, como diria Benjamin, entre os mais diversos fragmentos heterogêneos.

Portanto, a proposta de Stierli, sua suposta “teoria da montagem”, tenderia bem mais para um uso simplificado da montagem como mero procedimento técnico para o campo da arquitetura. A montagem – que, na verdade, para ele, seria mais uma colagem, uma simples ilustração arquitetônica

ou urbana – nem poderia ser compreendida como um procedimento formal, se seguirmos as categorias das vanguardas históricas. Trata-se assim de uma referência (o que o livro pretende ser), mas que serve de contraexemplo da montagem como forma de conhecimento da cidade, pois se insere na tradição moderna hegemônica (ou “vencedora”) que insiste em reforçar o *status quo*, preza e defende a ordem funcionalista e a pureza formal. Em direção bem distinta de Stierli, o presente trabalho busca retomar outra “tradição” de pensamento e atuação das vanguardas que, apesar de também profundamente moderna, assume sua impureza, incompletude e incerteza, assim como preza por sua complexidade, multiplicidade e heterogeneidade, não permitindo que padrões formais sejam facilmente identificados e replicados.

Ao considerar a proposta recente de Stierli mais próxima de uma ideia de colagem do que de montagem, torna-se importante lembrar o uso bem anterior e bem mais incisivo da ideia da colagem dentro do próprio campo da arquitetura e do urbanismo, que foi realizado de forma crítica, mas também irônica, por Colin Rowe e Fred Koetter, no livro *Collage City* publicado em 1978¹². Essa publicação, além de não restringir a ideia de colagem a uma simples forma de representação arquitetônica ou urbana, ainda se mostra mais pertinente que o livro de Stierli, uma vez que usava as colagens de fragmentos heterogêneos como mote para fomentar uma crítica contundente tanto aos excessos funcionalistas

do urbanismo moderno tido como homogeneizador e totalizante quanto às ideias modernas de pureza arquitetônica, de urbanismo como utopia redentora e, sobretudo, de *tabula rasa*, considerada extremamente reducionista. Um dos maiores méritos do livro de Rowe e Koetter foi, sem dúvida, a tentativa feita pelos autores, ainda rara no campo hoje e talvez inédita naquele momento (anos 1970), de distinguir “duas tradições” do pensamento moderno, “duas formulações distintas” da própria modernidade:

O que deve ser reconhecido, algo não observado, majoritariamente ignorado pelo arquiteto, é que há muito tempo existem **duas formulações distintas**, mas interrelacionadas, **da modernidade**. Há uma formulação, dominante para o arquiteto, que pode ser descrita pelos nomes: Emile Zola, H. G. Wells, Marinetti, Walter Gropius e Hannes Meyer; e há outra formulação alternativa que pode ser identificada pelos nomes adicionais: Picasso, Stravinsky, Elliot, Joyce, possivelmente Proust. Até onde sabemos, essa comparação bastante óbvia de **duas tradições** nunca foi feita: e, tendo-a produzido, somos levados pelo desequilíbrio da pobreza de um lado e da riqueza do outro (Rowe, Koetter, 1983 [1978], p. 137, tradução e grifos nossos).

O livro de Rowe e Koetter – que se opunha claramente a qualquer modelo coercitivo, totalizante ou autoritário da “tradição moderna mais funcionalista – propunha uma ideia

de “cidade-colisão” ou “cidade-colagem”, um “pluralismo esclarecido”¹³ ou uma cidade-palimpsesto, e fazia um claro elogio ao fragmentário na cidade dentro de uma proposta crítica de heterogeneidade radical. O livro teve boa circulação na época, não apenas nos meios da pesquisa e ensino universitários – os estudos iniciais partiram de experiências de Rowe com estudantes –, mas também no campo da prática profissional, sobretudo na América do Norte. Os autores usaram, para dar apoio às suas críticas e, também, como uma forma política da colagem, a ideia de bricolagem como um modo de pensar, a partir do livro *O pensamento selvagem* de Claude Lévi-Strauss (que discutiremos no v. 2), publicado em 1962.

Colagem e a consciência do arquiteto, colagem como técnica e colagem como forma de pensar: Lévi-Strauss nos falou que a “intermitente moda das colagens, originária de quando o artesanato estava morrendo, seria a própria transposição da ‘bricolagem’ em contemplação” e, se o arquiteto do século XX tem sido o oposto de pensar a si mesmo como um ‘bricoleur’, seria preciso, nesse contexto, colocar sua frigidez diante da maior descoberta do século XX. A colagem foi vista como uma falta de sinceridade, como uma corrupção de princípios morais, uma adulteração. (...) como a colagem é um método cuja virtude decorre de sua ironia, por parecer ser uma técnica de usar coisas e, ao mesmo tempo, não acreditar nelas, também

é uma estratégia que pode permitir lidar com a utopia como imagem, lidar com ela em fragmentos, sem termos que aceitá-lo *in toto*, o que nos sugere que a colagem poderia ainda ser uma estratégia que, mesmo apoiando a ilusão utópica de imutabilidade e finalidade, pode alimentar uma realidade da mudança, movimento, ação e história (Rowe, Koetter, 1983 [1978], p. 139 e 149, tradução nossa e de Leandro Cruz).

A colagem foi usada de forma crítica tanto por Rowe e Koetter – entre outros críticos do movimento moderno, a partir dos anos 1950 – como pelas próprias vanguardas históricas, com a intenção clara de criticar não somente a “instituição arte” mas o próprio “sistema de representação” herdado de outras tradições artísticas, como mostrou Bürger. Apesar disso, a ideia de colagem, em comparação com a ideia de montagem, ainda parece remeter mais a um procedimento formal, a uma técnica ou método artístico, que tem uma lógica plástica e, mesmo mantendo o princípio fragmentário e de heterogeneidade, resulta em uma forma final como produto.

No caso da ideia da montagem, é mais importante percebê-la como uma construção temporal, um processo voluntariamente inacabado, sem uma síntese ou forma final, que não resulta, como ocorre na colagem, em um produto pronto que pode ser exposto espacialmente de uma só vez, no presente imediato. Resulta, sim, em um processo bem

mais lento que se dá na média ou longa duração e que ativa também todo um jogo da memória, um tipo de jogo também de tornar visível, de mostrar e de montar, os tempos heterogêneos que coexistem no presente. Mais do que uma questão puramente espacial, a potência da montagem estaria precisamente na construção espaço-temporal baseada na tensão entre diferentes temporalidades, em movimento permanente. Como escreveu Aumont (2015, p. 106) sobre as montagens cinematográficas experimentais das vanguardas, “ao manipular os pedaços das películas, o montador tocava o tempo entre suas mãos”.

Assim, ao contrário de restringir a relação entre montagem e cidade a uma técnica de representação espacial ou procedimento formal, pode-se pensar em outra ideia de montagem urbana, um processo de montagem também como forma de conhecimento das cidades e do urbanismo, baseada em uma forma impura de pensar por montagens. Como então pensar um conhecimento da cidade e do urbanismo a partir da montagem como uma “epistemologia” ou forma de conhecimento? Como essa ideia de montagem praticada pelas vanguardas históricas – que, podemos encontrar, para só usar exemplos que foram contemporâneos, no livro ou trabalho das “Passagens” (*Passagen-Werk*) de Benjamin, nas revistas de vanguarda “Documentos” (*Documents*), editada por Bataille, na “Revista de antropofagia” liderada por Oswald de Andrade ou, ainda, no “Atlas da memória” (*Atlas*

Mnemosyne) de Warburg –, poderia ajudar a problematizar o campo da arquitetura e do urbanismo propondo outras formas de narração da experiência urbana? Como um exercício de apreensão, compreensão e narração da cidade poderia ser pensado pela ideia de montagem – em particular pelo complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem – que poderia ser pensada também como uma forma de ação política, por ser também uma forma de desmontagem do *status quo*, da história oficial dos “vencedores”, ou de resistência crítica, como propõem Georges Didi-Huberman e Jeanne Marie Gagnebin?

Para pensar a montagem também como forma de conhecimento e não só como procedimento formal – por mais difícil que seja essa distinção, tendo em vista o imbricamento entre ambos – o melhor exemplo a ser seguido parece ser aquele da montagem literária, que catava, mostrava e utilizava “os farrapos, os resíduos”, a partir da proposta e da prática de Walter Benjamin, ou “os cacos da história”¹⁴ como diz Jeanne Marie Gagnebin, na forma de arqueologias ou sismografias do moderno (e da modernidade), a partir de diferentes narrativas de experiências urbanas modernas, sobretudo de duas grandes capitais europeias : Berlim e Paris.

Método deste trabalho: **montagem literária**. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém,

os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (Benjamin, 2009, [anos 1930], p. 502, grifos nossos).

Esse curto fragmento do trabalho das *Passagens* resume bem o processo do gigantesco trabalho sobre a cidade de Paris feito por Walter Benjamin, explicitando o tipo de montagem que Benjamin executava, não só nesse trabalho sobre Paris, que, como se sabe, ficou inacabado com sua morte prematura, mas também em outras publicações, sobretudo em *Einbahnstraße*: traduzido como *Rua de mão única* e dedicado a Asja Lacis¹⁵. O livro, de 1928, é um bom exemplo conclusivo do exercício benjaminiano de montagem, tanto literária quanto editorial, publicado com uma bela fotomontagem de Sascha Stone na capa, de Berlim, cidade da infância do autor. Segundo o biógrafo de Benjamin, Bernd Witte (2017, p. 71), “Esse livro, o único não acadêmico que Benjamin chegou a publicar em vida, tornou-se uma das obras mais significativas da literatura de vanguarda em língua alemã nos anos 1920, e isso se deu por sua forma gráfica e seu design externo”.

A montagem literária estava também diretamente relacionada com as narrativas de experiências urbanas dos surrealistas, que tanto fascinaram Benjamin, provocando aquilo que ele chamou de “iluminação profana”; em particular, os livros que partem de deambulações pelas ruas e espaços públicos de Paris – verdadeiras montagens, tanto do

ponto de vista literário (“escrita automática”) como editorial (tipografia, inserção de anúncios, fotografias etc.) – *Le paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, e *Nadja* (1928), de André Breton. A leitura do livro de Aragon, que provocou taquicardia em Benjamin¹⁶, foi determinante para a escolha da forma literária e editorial para a publicação de *Rua de mão única*, sem dúvida alguma sua publicação mais surrealista, montada como uma deambulação por uma rua de Berlim. Como comenta Jeanne Marie Gagnebin (2017, p. 22):

Rua de mão única se transforma numa sequência de 61 textos, curtos ou mais longos, que podem muito bem mimetizar os dois lados de uma rua berlinense [...] Bernd Witte vê assim correspondências entre o número 1 (“Posto de Gasolina”) e o número 31 (“Loja de Antiquidades”) como os dois lados opostos da mesma rua, um emblema da técnica moderna de um lado, um acúmulo de coisas antigas do outro.

Nos três livros – *O camponês de Paris*, *Nadja* e *Rua de mão única* –, a experiência urbana na cidade moderna – em particular, da rápida transformação das antigas cidades europeias a partir dos grandes projetos modernizadores – é a principal protagonista. Gagnebin (2017, p. 23) nos mostra também uma analogia em *Rua de mão única*, “entre esse caminhar (na cidade moderna) que esbarra em obstáculos e entre a escrita que o descreve”. Ela mostra também que há uma mudança na própria forma de escrever do autor:

Todos os críticos desse livro, a começar por Bloch, Adorno e Kracauer, seus primeiros resenhistas, realçam nele uma mudança literária essencial. Benjamin escreve por fragmentos, ou melhor em *Denkbilder*, ‘imagens de pensamento’, não mais seguindo um estilo argumentativo dedutivo e linear (Gagnebin, 2017, p. 33).

Benjamin também usa a montagem como procedimento literário, o que também não deixa de ser uma forma de narração da própria experiência das cidades modernas, de sua experiência de Berlim, de Moscou, Riga, Nápoles e Paris – em *Rua de mão única* – e de Paris no livro das *Passagens*. A leitura do livro de Aragon, em particular do capítulo escrito em 1924 sobre “A Passagem da ópera”, foi crucial também para Benjamin encontrar o tema central – as passagens parisienses – de seu trabalho sobre Paris como capital do século XIX, como capital da própria modernidade. A Passagem da ópera, tema desse capítulo de Aragon, era um lugar de encontro dos surrealistas e foi demolida na continuação da reforma haussmaniana da cidade, em 1925. As passagens, gloriosas no século XIX, já pareciam obsoletas nos anos 1920.¹⁷ No início do século XX, em menos de 100 anos de existência – a maioria surgiu por volta de 1820 –, elas já pareciam antiquadas, sendo que, no século XIX, elas ainda eram o sonho moderno da época seguinte. Benjamin costumava citar Michelet: “Cada época sonha a seguinte”. As passagens naquele momento já eram reminiscências, em miniatura, desse antigo sonho

urbano moderno de futuro.¹⁸ Nelas, diferentes tempos passaram a coexistir e, assim, a linearidade histórica – passado, presente e futuro – era rompida ao percorrê-las.

(...) A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o **princípio da montagem**. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão [...] Portanto romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 503, grifo nosso).

O “princípio da montagem”, para Benjamin, era outra forma literária de narrar, de escrever a história – e, assim, propor uma nova teoria da história –, de “erguer as grandes construções (historiográficas) a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”, mas também de narrar a história de uma cidade, ou seja, uma forma também de apreensão e de conhecimento da cidade. Seja na montagem literária, seja na montagem histórica ou, ainda, na montagem urbana, associações improváveis proporcionam choques entre ideias diferentes, a partir de diferentes citações ou de diferentes tempos e espaços. As passagens também são “esses elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”, sejam as passagens textuais, citações e recortes de textos variados, que vão de uma ideia para outra; sejam as passagens temporais, de um tempo para outro,

que vão de uma época para outra; sejam ainda as passagens arquitetônicas, urbanas, que levam de uma rua para outra, de um espaço urbano para outro. O procedimento da montagem surge, assim, como uma forma de apreender a complexidade da construção e da experiência da grande cidade, mas também de “apreender a construção da história como tal” – daí, outras formas de narração histórica criadas para buscar “romper com o naturalismo histórico vulgar”.

A ideia de passagem funcionava para Benjamin, tanto teórica quanto criticamente, como uma categoria analítica da cidade moderna, da modernidade e da própria história. Ele buscava uma narração histórica polifônica e aberta (incabada), mostrando as diferentes passagens temporais de uma época para outra ou ainda as diferentes “sobrevivências”, retomando o termo usado por Warburg, de uma época em outra. O título *Passagens* também pode ser visto simplesmente como uma coleção das diversas passagens textuais, os próprios fragmentos selecionados ou catados, as diferentes citações e anotações realizadas por Benjamin, tanto as passagens textuais, quanto as passagens de um texto citadas em outro, por vezes repetidas ou atualizadas. Eram sempre os fragmentos, “os farrapos, os resíduos”, tanto temporais quanto textuais, que interessavam a Benjamin e, como ele insistia, “não bastava inventariá-los, seria preciso utilizá-los”.

Benjamin buscava claramente elaborar uma outra teoria crítica e revolucionária da história, para “mostrar que

o passado comportava outros futuros” possíveis. Uma outra teoria da história afastada da historiografia dominante, sobretudo daquela teleológica baseada na crença no progresso técnico, na crença de que o “progresso” seria, por si só, independentemente de seu uso, emancipatório, uma suposição no mínimo ingênua tendo em vista as rápidas ascensões do fascismo e do nazismo naqueles anos do entreguerras, que já indicavam sua impertinência. Como mostrou Jeanne Marie Gagnebin, ao utilizar farrapos e resíduos do passado, tratava-se para Benjamin sobretudo de:

(...) justamente revelar esses **possíveis esquecidos**, mostrar que **o passado comportava outros futuros** além deste que realmente ocorreu. (...) de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta (Gagnebin, 2018 [1982], p. 60, grifos nossos).

Uma fotografia de uma série muito conhecida de 1939, por Gisèle Freund, mostra Benjamin em atividade na Biblioteca Nacional da França (BNF), em pleno processo de montagem. Podemos vê-lo numa mesa com uma caneta na mão entre várias fichas, copiando referências, citações, escrevendo notas. Benjamin praticava a montagem como um

verdadeiro colecionador – a figura do colecionador aparece em várias passagens, assim como a do trapeiro – ou um catador de fragmentos. Colecionava citações, resumos, notas, aforismos, pedaços de textos de campos distintos. Em suma, fragmentos¹⁹. A ideia da montagem está diretamente ligada a uma lógica fragmentária, da incompletude e da efemeridade, muitas vezes entendida como um tipo de “desordem”, que o próprio Benjamin já tinha citado como “desordem produtiva” ou “desordem criadora” ao comentar e citar um fragmento do livro *Em busca do tempo perdido* de Proust.

Uma espécie de **desordem produtiva** é o cânone da ‘memória involuntária’ assim como do colecionador. (...) Resta examinar qual o tipo de relação existe entre a dispersão dos acessórios alegóricos (da obra fragmentária) e essa **desordem** criativa (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 246, grifos nossos).

Fragmento: para além de qualquer fratura, de qualquer explosão, a paciência da pura impaciência, o pouco a pouco do repentino (...) O fragmentário, mais que a instabilidade (a não-fixação), promete a confusão, a **desordem**. (Blanchot, 1980, p. 58, tradução e grifo nossos).

A ‘**desordem**’ é necessária porque a força do Fragmento está precisamente em suas potencialidades anárquicas que provocam tensões. Podemos então considerar a confusão como

provisória e a ordem fragmentária como ordem em construção, em transição, intermediária, em transformação contínua. O fragmento é força daquilo cuja natureza não conhecemos, daquilo que não oferece qualquer garantia de atualização. O Fragmento semeia a dúvida (Jacques, 2001, p. 44, grifo nosso)²⁰.

Nós só temos visões informes, fragmentadas, do universo, que nós completamos por associações de ideias arbitrárias, criadoras de perigosas sugestões (Proust, 1987 [1911], tradução nossa)²¹.

O interessante da lógica fragmentária é precisamente a problematização pela dúvida: não há qualquer possibilidade, nem interesse, de se buscar uma unidade, ou qualquer tipo de lógica unitária. A questão também é temporal, diz respeito a uma ordem incompleta e mutável, mas o inacabado, a ausência de um conjunto, de uma totalidade, também incita à exploração, à descoberta. O que os fragmentos têm de incompleto, de inacabado, possibilita também outras associações, em particular a partir do intervalo entre eles, do vazio que os separa. Há na lógica fragmentária da montagem uma “teoria do intervalo”, explorada tanto por Warburg quanto por Eisenstein, por exemplo.

O intervalo entre os fragmentos montados é determinante, pois é precisamente nesses intervalos que surgem campos de possibilidades para emergência de outros nexos de

compreensão. No caso da montagem literária esses intervalos proporcionam os choques entre ideias diferentes, sobretudo a partir de diferentes citações. Outra questão ligada ao fragmento é seu foco micrológico, microbiano, seu caráter de miniatura – Siegfried Kracauer chega a pensar suas crônicas nos jornais sobre o cotidiano da grande cidade como “miniaturas urbanas” –, como uma pequena parte de algo maior (mas sem pretender qualquer totalidade) ou um breve instante de uma situação qualquer. Trata-se de uma pequena peça de uma construção contínua feita por pedaços e vazios (intervalos), que fazem parte de um jogo maior, fragmentário: o próprio processo de montagem.

Para além da figura emblemática do colecionador, do caçador ou do trapeiro, Hannah Arendt formula uma das mais belas descrições de Walter Benjamin, sempre preocupado com a transmissão da experiência passada no presente a partir do uso do que estava escondido, esquecido ou descartado: um “pescador de pérolas”. E explica, citando o próprio Benjamin em *Rua de mão única*, sua forma de usar as citações: “As citações, no meu trabalho, são como os ladrões de grandes caminhos que aparecem do nada e despojam o caminhante de suas convicções”. O pescador de pérolas seria esse colecionador de citações, de “pérolas e corais”, essa “figura aparentemente bizarra do colecionador que vai recolher nos entulhos do passado seus fragmentos e suas peças”. Em sua coleção, “podemos sem dificuldade encontrar ao lado de um

poema de amor ignorado do século 18, a última notícia do jornal”, diz ainda Hannah Arendt (2007, p. 100).

A prática dessas montagens é, assim, uma forma de utilização daquilo que sobrou, que já parece obsoleto, uma outra forma de usar os restos, farrapos e resíduos da história através de uma remontagem de antigos fragmentos esquecidos. Um processo de mistura temporal, mas também de narrativas e narradores, de tempos e narrações heterogêneas, um processo de montagem que forma também uma série de polifonias.²² Um procedimento crítico, uma desmontagem a partir da justaposição de fragmentos distintos, a partir de suas diferenças. A montagem aparece, então, como forma de conhecimento histórico no momento em que ela também caracteriza o objeto desse conhecimento: o historiador cata os fragmentos e monta com os que sobram porque esses têm a capacidade tanto de desmontar a história “oficial” ou “hegemônica” (vencedora ou dos “vencedores”) do presente, quanto de remontar outra(s) história(s) a partir de suas constelações críticas.

Há de se exigir do pesquisador que ele abandone uma atitude serena, a típica atitude contemplativa, ao se colocar diante de seu objeto, para tomar assim consciência da **constelação crítica** em que esse preciso fragmento do passado se situa precisamente nesse presente²³ (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 71, grifo e tradução nossos).

Walter Benjamin recorreu à ideia de constelação algumas vezes para explicar sua própria forma de pensar por montagens de fragmentos e, em particular, sua forma de pensar e tensionar o próprio campo da história. Trata-se de um complexo jogo de forças entre passado e presente e também de propostas de futuro²⁴, entre o “ocorrido”, o “agora” e o porvir. Através de montagens sinópticas de tempos heterogêneos, forças do passado ressurgem no presente indicando futuros, forças que sobrevivem para além de sua cristalização, como relâmpagos, lampejos, memórias involuntárias. Trata-se de uma montagem de tempos heterogêneos, uma coexistência de tempos distintos, uma apresentação sinóptica de diferenças. Um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pela prática, trabalho ou jogo da montagem, um exercício que não busca qualquer unidade e pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar diferenças e ao misturar, colocando lado a lado, numa mesma superfície – como no Atlas de Warburg ou no livro das *Passagens* de Benjamin – diferentes tipos de fragmentos, documentos, textos ou imagens, ou detalhes de diferentes tempos e campos do conhecimento e, a partir do choque entre suas diferenças, nos fazem compreender outros possíveis, não mais baseados em semelhanças, mas sim na própria diversidade e heterogeneidade.

O complexo processo de montagem-desmontagem-re-montagem pode ser pensado também como forma de ação

política, por ser também, sempre, uma forma de desmontagem do *status quo*, das certezas mais consolidadas, como nos propõe Georges Didi-Huberman: “A montagem seria para as formas o que a política seria para os atos: é preciso juntar dois significados da desmontagem que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura da transgressão e a sabedoria da posição” (2007, p. 1, tradução nossa)²⁵. Um exercício historiográfico pela montagem não busca “montar” uma grande narrativa da história urbana a partir do que já se conhece de antemão, do que está dado e reconhecido, no intuito de construir uma nova narrativa unívoca; ao contrário, tal prática pela montagem busca precisamente “desmontar” a narrativa histórica “oficial”, tida como única e irrefutável, assim como seus procedimentos historiográficos mais sedimentados e naturalizados.

Benjamin, como também vimos em Warburg e Geddes, pensava por montagens, por diferenças, por deslocamentos, por decomposições e outras disposições, para buscar apreender, de forma caleidoscópica, forma privilegiada da modernidade, ou melhor, de outra “tradição” moderna: certa “desordem”, ou “desencantamento” do mundo, decorrente tanto da experiência da guerra, quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade em impetuosa transformação, sobretudo a partir dos violentos processos de modernizações urbanas, como as reformas do Barão Haussman em Paris. Essa outra forma moderna de conhecer e de pensar por

montagens buscava formas mais complexas de ver, apreender a cidade, como aquela oferecida pelo caleidoscópio.

O pensamento por montagens de tempos heterogêneos ou anacrônicos torna a própria noção de tempo bem mais complexa e menos linear, o que permite pensar também outras formas de narração. Um tempo saturado de “agoras” que se encontram com “outras” em relâmpagos ou breves lampejos, indicando possibilidades futuras.²⁶ Trata-se de uma desmontagem também do historicismo, das formas de se pensar e narrar a história baseadas numa simples continuidade ou linearidade histórica como mera sucessão de tempos homogêneos, fatiados em períodos ou estilos.

A ideia de montagem dissensual, que não busca qualquer tipo de unidade ou de consenso, pensada como forma de conhecimento, é praticada a partir da disposição “lado a lado”, em uma mesa ou num quadro sinóptico, de narrativas – “documentos” dos mais variados, textuais ou imagéticos e, entre eles, aqueles considerados “documentos históricos” ou registros mnêmicos – narrativas bem distintas e por vezes mesmo contraditórias e anacrônicas e, sobretudo, a partir do choque entre suas diferenças, tanto de conteúdos quanto de formas de narração. Uma montagem dissensual de várias narrativas distintas, que não busca qualquer tipo de unidade e que procede pelo choque entre diferenças, também pode ser pensada como um modo complexo de apreensão, narração e compreensão das cidades e do próprio urbanismo.

Um conhecimento da cidade pela montagem só é possível a partir do exercício ou prática constante da ação de montar como um processo na duração, através do embate entre narrativas urbanas diferentes, de tempos, espaços ou campos disciplinares distintos – como encontramos tanto no atlas da memória warburguiano ou na mostra de cidades giddesiana quanto no trabalho inacabado sobre as passagens parisienses de Benjamin –, narrativas que, ao se chocarem, fazem emergir complexas, instigantes e impensadas questões que não poderiam ser vislumbradas antes do processo de montagem-desmontagem-remontagem. Um conhecimento da complexidade e heterogeneidade da cidade e do campo do urbanismo pela montagem só pode se dar, portanto, de forma crítica, não pacificada, conflituosa ou agonística.

Apenas na aparência a cidade é homogênea. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experimentar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto dos trens, através das casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer essas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. **Como limiar**, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 127, grifos nossos).

A partir de um conhecimento pela montagem seria, então, possível pensarmos as cidades e o urbanismo (e sua história) também de forma menos homogênea, mais complexa, a partir de suas diferenças, heterogeneidades e também de seus limiares²⁷, tanto espaciais quanto disciplinares. Como vimos, o conhecimento pela montagem foi uma resposta das vanguardas modernas aos excessos da própria modernidade, de sua cientificidade “positivista”, da ideia de progresso inelutável, ingênuo ou acrítico, mas também uma resposta contra os diferentes fechamentos metodológicos funcionalistas e contra os formalismos estetizantes, ambos ainda dominantes em diferentes campos disciplinares.

O pensamento pela montagem propõe uma forma aberta de conhecimento por relações, por associações inusitadas de ideias, por “afinidades eletivas”, como diriam Goethe e Benjamin, ou pela “lei da boa vizinhança”, como na biblioteca Warburg. Um tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos e explora seus limiares, explodindo seus limites ou fronteiras, como na torre de Geddes. Uma forma de conhecimento processual construído pela própria prática, na própria ação do montar-desmontar-remontar, que admite o acaso – o “acaso objetivo” dos surrealistas –, uma espécie de jogo de cartas de tarô, de búzios ou de dados, como em Mallarmé. Uma forma de pensar sempre em movimento, que atua pelas diferenças, pelas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que

recusa qualquer síntese conclusiva, assumindo a incompletude como princípio criativo. Um tipo de conhecimento nômade, mutante, desterritorializado ou que desterritorializa, desmontando territorializações sedentárias do pensamento. Uma forma de conhecimento bem próxima ao que Deleuze e Guattari (1997 [1980]) chamaram de “ciência nômade”, “excêntrica” ou “menor”²⁸. Essa forma de pensar por montagens, dessa outra “tradição” moderna crítica, pode ser atualizada, desde que seja repensada também a questão – ou o tabu, sobretudo no campo da história – do anacronismo.

O anacronismo, desde logo, poderia não ser reduzido ao que todo historiador patentado considera espontaneamente um horrível pecado. Ele poderia ser pensado como um momento, como uma pulsação rítmica do método, fosse ele seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco (Didi-Huberman, 2015, p. 28).

A recusa do anacronismo costuma ser um consenso entre historiadores. A regra é não projetar o presente no passado. Mas como podemos considerar os diferentes tempos que coexistem em cada época e, em particular, as sobrevivências, para falar como Warburg, de uma determinada época que emergem em outras distintas, provocando um choque entre tempos heterogêneos? Não seria possível pensar por montagens sem “correr o risco” do anacronismo, ainda visto

por muitos historiadores como esse enorme “pecado capital” a ser evitado ou “o diabo da história”, como se refere Georges Didi-Huberman, ao propor o uso do anacronismo de imagens – pensando a imagem como conceito ou gesto, e não somente como suporte iconográfico – como fundamental para o campo da história da arte. Didi-Huberman (2015, p. 42) insiste: “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão [...] É provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos”. A consideração do anacronismo como possibilidade de compreensão temporal faz parte de um modo de pensar impuro, em movimento aparentemente caótico – ou de fato caótico, se persarmos o caos simplesmente como uma forma de organização mais complexa – em que se podem perceber os diferentes tempos, como em sonhos ou memórias involuntárias.

Jacques Rancière (2011, p. 46) também retoma a questão no texto “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”, em que escreve: “É a ideia mesma de anacronismo como erro quanto ao tempo que deve ser desconstruída”. De que forma podemos, então, ousar o risco do anacronismo para tentar, seguindo ainda Didi-Huberman, tornar mais complexa a narração histórica “na contradança das cronologias [lineares] e dos anacronismos”, ou seja, levando em

consideração toda a complexidade temporal, com conhecimento de causa, em particular, através da prática de montagens de tempos heterogêneos?

Jamais se dirá suficientemente a que ponto o medo do anacronismo é bloqueador [...] a audácia de ser historiador, o que equivale, talvez, a assumir o risco do anacronismo (ou pelo menos, de certa dose de anacronismo), com a condição de que seja com inteiro conhecimento de causa e escolhendo-lhe as modalidades (Loraux, 1992, p. 57).

A aceitação de uma “prática controlada” do anacronismo, conforme nos indica Nicole Loraux em seu texto “Elogio do anacronismo”,²⁹ não pressupõe nem uma recusa do eucronismo – compreensão de um mesmo tempo – nem a prática de um anacronismo vulgar – projeção forçada de um tempo no outro. Trata-se de uma proposta de considerar a complexidade de tempos, através das sobrevivências, das emergências e insurgências de outros tempos, das reminiscências, dos excessos, das sobras e dos restos de tempos distintos que sobrevivem ou ganham uma sobrevida, em outros tempos, ou seja, que vivem além de seu próprio tempo, ou ainda através daquilo que se mantém vivo na memória e emerge quando menos se espera. A memória involuntária, como propõe Marcel Proust, é sempre anacrônica, assim como são os sonhos e o momento do despertar. Memórias, sem ser uma

rememoração forçada, e sonhos, levando em consideração o despertar, são montagens de tempos e espaços distintos, uma mistura de tempos heterogêneos que podemos chamar de heterocronias³⁰.

Pensar por montagens seria atentar para heterocronias, respeitá-las ou, ainda, provocá-las. É esse choque de tempos heterogêneos que explicita uma coexistência temporal conflituosa de temporalidades mais complexas ou impuras. Trata-se de quebrar a linearidade sequencial do tempo positivista, da ideia de progresso e cronologia linear, ao mostrar, por montagens, o inevitável cruzamento, o choque entre tempos heterogêneos, ou, ainda, como diz Jeanne Marie Gagnebin (1999, p. 99), trata-se da “lembrança do passado que desperta no presente o eco de um futuro perdido” e que, portanto, deixa de ser perdido, uma vez que pode ser atualizado no presente.

O desafio, portanto, é de incorporar os diferentes tempos – como os das memórias que emergem sem serem solicitadas – nas narrativas históricas para quebrar, fissurar e, assim, ir além das linearidades ou outras simplificações temporais. Como diz Didi-Huberman, “o passado nunca cessa de se reconfigurar”, trata-se de uma “construção da historicidade”, com toda a complexidade de temporalidades em disputa.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais ao problema de **construção da historicidade**. Porque não

está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar ‘uma história’ mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (Didi-Huberman, 2012, p. 212, grifo nosso).

Em aula inaugural para seus estudantes, Giorgio Agamben buscou responder às perguntas – “O que é o contemporâneo? De que e de quem somos contemporâneos?” – a partir de uma resposta dada por Roland Barthes: “O contemporâneo é o intempestivo”. Barthes, por sua vez, seguia Nietzsche em suas “considerações intempestivas”. Nas palavras de Agamben: “Nietzsche situa a sua exigência de ‘atualidade’, a sua ‘contemporaneidade’ em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação”. E completa:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através deste **deslocamento** e deste **anacronismo**, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo³¹ (Agamben, 2009, p. 58, grifos nossos).

Agamben (2009) demonstra que só seria possível pensar a contemporaneidade a partir, precisamente, da pluralidade de tempos ou, como ele diz, “com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade”. Esse tempo desomogêneo, deslocado ou anacrônico, seria próximo do que chamamos de heterocronias, ou seja, montagens de tempos heterogêneos. Agamben explica melhor: uma “interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear”. Trata-se, assim, de uma diferente relação com o tempo, não sincrônica e não linear, um tipo de diacronia baseada em dissociações e anacronismos, ou anacronias, como prefere Jacques Rancière (2011),³² para tentar retirar a conotação negativa ainda atribuída por vários historiadores ao termo “anacronismo”. O mais interessante nessa compreensão do contemporâneo é, por um lado, a relação anacrônica entre diferentes tempos, tornando a história bem mais complexa, e, por outro, são as interrupções dissociativas, intempestivas, em sua narração, que fissuram qualquer tipo de cronologia mais linear.

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a **intempestividade**, o **anacronismo** que nos permite apreender nosso tempo (Agamben, 2009, p. 65, grifos nossos).

Ao seguir Agamben e Rancière, pode-se afirmar que, para ser verdadeiramente contemporâneo, é preciso ser anacrônico – “aquele que não coincide perfeitamente” com seu próprio tempo – ou, ainda, ser intempestivo. Para ser contemporâneo, seria preciso deixar que outros tempos emergam no tempo presente – ou no estudo do passado, para os historiadores, ou do futuro, para os planejadores, arquitetos e urbanistas –, escapando da linearidade simplista ao misturar passado, presente e futuro, como nos sonhos. E, que, ao despertar destes, seja possível uma melhor compreensão de seu próprio tempo. Trata-se do que Benjamin chamou de imagem – de pensamento (*Denkbild*) – que forma uma constelação: “Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação”.³³

Essa coexistência de diferentes tempos está evidente na materialidade da própria cidade, uma vez que, no tempo do “agora”, estão presentes as sobrevivências do “outrora”, reminiscências, por vezes, de futuros não realizados, mas não de um passado materializado que segue uma cronologia linear (*continuum*). São passados ou futuros que irrompem, emergem no presente e provocam esse choque, uma faísca (lampejo ou relâmpago), de tempos heterogêneos. Em ruínas arquitetônicas, por exemplo, temos resquícios de diversos tempos: de diversos planos de futuro, passados, que

acompanham a história do lugar, materializados ou idealizados; de diferentes temporalidades, associadas às práticas urbanas; de planos de futuros no presente, que não param de irromper. O passado, o “outrora”, permanece um espaço de luta e de tensão no presente, no tempo do “agora”, mas também nos sonhos de futuro, mesmo aqueles passados. Trata-se de confrontar a linearidade temporal ao explicitar o encontro conflituoso (que gera faíscas) do “outrora” com o “agora”, que permite sobrevivências, emergências e insurgências de outros tempos.

Conhecer por montagens significa pensar pelo choque de tempos heterogêneos, pelas heterocronias – o que Benjamin chamou de “energias revolucionárias do antiquado” e Warburg de “fóssil em movimento” –, quando o “outrora” encontra, “num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação”. São constelações momentâneas cheias de tensões, prenhas de outros tempos. Conhecer e pensar por montagens, como diz Didi-Huberman, é tornar “visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto”. Pensar por montagens no campo da história do pensamento urbanístico também é pensar por montagens de tempos heterogêneos, tensionando as diferentes narrativas urbanas de seus mais diversos narradores, construtores e praticantes das cidades, de tempos distintos. É ainda utilizar os farrapos e resíduos, fragmentos tanto

narrativos quanto urbanos, como tensionadores de homogeneidades, totalidades e partilhas hegemônicas nas cidades. É também reconhecer e respeitar, como tão bem nos mostrou Geddes, as heterocronias urbanas, já e ainda presentes em qualquer cidade, sobreviventes, materialmente ou não, mesmo que, por vezes, sistematicamente ocultadas, apagadas, silenciadas ou esquecidas.

Notas

- ¹ Este *Intermezzo* retoma algumas ideias já discutidas anteriormente na forma oral em palestras, oficinas e mini-cursos, mas, também, em alguns outros textos já publicados, sobretudo: “Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo”. In: *Memória, Narração, História*. da coleção *Experiências Metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. (tomo 4, 2015); e “Pensar por Montagens”. In: *Nebulosas do Pensamento Urbanístico. Modos de Pensar* (tomo 1, 2018). Apesar de estar no final deste v. 1 (Fantasmas modernos), o termo *Intermezzo* foi mantido (como na tese de titulação) como uma forma de intervalo mas também para marcar a continuação deste trabalho – Montagem de uma outra herança – no v. 2 (Pensamentos selvagens).
- ² Historiador da arte e professor da EHESS em Paris (antropologia visual), Didi-Huberman discutiu em aulas, palestras e publicações a

questão da montagem dessas vanguardas modernas, em particular na sua forma de atlas de imagens. Embora não tenha publicado um livro específico sobre a montagem, tratou da questão também em alguns livros. Mesmo que de forma diluída, em cada um dos volumes da coleção (publicada pela *Les éditions de Minuit* de Paris) *L'œil de l'histoire* (6 volumes publicados): 1. *Quand les images prennent position*, 2. *Remontages du temps subi*, 3. *Atlas ou le gai savoir inquiet*, 4. *Peuples exposés, peuples figurants*, 5. *Passés cités par JLG*, 6. *Peuples en larmes, peuples en armes*. Ele também exercitou a montagem como prática, em particular na curadoria de exposições, mas também, de forma distinta e menos explícita (menos formal e mais processual), em seus livros e seminários públicos na EHESS. Didi-Huberman foi o curador de uma grande exposição *ATLAS Cómo llevar el mundo auestas?* no Museu Reina Sofia em Madri em 2010. Essa exposição também esteve na Alemanha (Karlsruhe e Hamburgo, 2011) e depois se desdobrou em uma série de exposições menores (com fotografias e filmes) com o fotógrafo Arno Gisinger, que já circulou na França (Tourcoing, 2012 e Paris, 2014) e também no Brasil (no MAR, no Rio de Janeiro, com o título *Atlas, Suite*) em 2013.

- ³ Como já vimos, Warburg não chegou a criar uma escola, mas sua heterogênea biblioteca, KBW, se transformou no prestigioso *The Warburg Institute*, associado, a partir de 1944, à Universidade de Londres. Por sua biblioteca e pelo instituto passou uma série de nomes de intelectuais conhecidos: Fritz Saxl, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Frances Yates, Edgar Wind, Ernst Cassirer, Carlo Ginzburg, entre vários outros que frequentaram a biblioteca,

como Giorgio Agamben. Entretanto, muitos dos tidos como seus “seguidores” – com exceções, como Benjamin, seu contemporâneo, que conhecia bem o trabalho de Warburg, ou ainda hoje, Georges Didi-Huberman – que frequentam o Instituto Warburg, têm se preocupado mais com os temas que foram trabalhados por Warburg, em particular o renascimento italiano (e a antiguidade clássica), do que com seus métodos peculiares de trabalho, sua forma de pensamento e produção de conhecimento.

- ⁴ Método, como entendido por Didi-Huberman, parece, em sua etimologia literal, caminho a ser seguido, ou ainda desvio, como o termo é compreendido por Walter Benjamin. No entanto, tendo em vista o peso positivista e funcionalista (de conhecimento aplicado) da ideia de metodologia, usaremos a expressão “forma de conhecimento”, no lugar de “método de conhecimento”, ambas relativas a uma forma de pensar, um tipo de epistemologia própria de outra racionalidade processual, de uma outra “tradição” moderna impura.
- ⁵ Sobre a relação entre o caleidoscópio e a modernidade, ver o texto “Caleidoscópio: processo da pesquisa” In: *Experiência, Aprecensão, Urbanismo*, coleção *Experiências metodológicas para a compreensão da complexidade da cidade contemporânea* (tomo 1, 2015).
- ⁶ Georg Simmel constata essa “atitude blasée” desde 1903, quando cria a figura do “homem blasé”, em particular no texto *As grandes cidades e a vida mental* (*Die Großstädte und das Geistesleben*, Simmel, 1903). O homem blasé é aquele que, para se proteger do choque

metropolitano, da “intensificação da vida nervosa”, como diz Simmel, se torna anônimo, distanciado, o oposto daquele habitante dos vilarejos, das pequenas cidades, onde todos se conhecem, onde todos têm nome e sobrenome, uma “identidade” e um rosto próprio. Como diz o próprio Simmel, ao referir-se à caracterização da experiência da grande cidade moderna: o “fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de estímulos interiores e exteriores” gerados pelo ambiente urbano. Para se proteger da onda de choques que modificam profundamente seu psiquismo e seu potencial sensível e subjetivo, o homem precisou se tornar blasé. Esse homem blasé seria aquele que, para suportar o choque urbano, e para poder experimentá-lo, “protege sua vida subjetiva contra a violência da grande cidade”. Enfim, aquele que se protege do choque brutal da experiência da alteridade radical na nova grande cidade moderna, tornando-se blasé.

- ⁷ Sobre a relação entre diferentes reformas urbanas modernizadoras e algumas narrativas errantes, que também usaram a montagem como processo artístico e forma de conhecimento, ver o livro *Elogio aos errantes* (2012).
- ⁸ Na edição portuguesa (edições 70) esse trecho foi traduzido na seguinte formulação: “Arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário” (Adorno, 1988 [1970], p. 169).

⁹ Segue a tradução portuguesa (edições 70) em sua versão integral: “A montagem apareceu como antítese de toda a arte carregada de atmosfera e, em primeiro lugar, como antítese do impressionismo. Este decompunha os objectos em elementos mais pequenos que, depois, resintetizada, elementos predominantemente tirados do âmbito da civilização técnica ou da sua amálgama com a natureza para as atribuir, sem rotura, ao contínuo dinâmico. Ele queria salvar esteticamente o elemento alienado, heterogêneo, na reprodução. Esta concepção revelou-se tanto menos sólida quanto mais aumentava a prepoderância do elemento coisal sobre o sujeito vivo : a subjetivação da objetividade regrediu em romantismo, tal como foi sentida flagantemente não só no *Jungestil*, mas também nos produtos tardios do autêntico impressionismo. Contra tal subjetivação protesta a montagem, descoberta na colagem dos cortes de jornais e coisas semelhantes, nos anos heróicos do cubismo. A aparência da arte, mesmo se esta mediante a configuração da empiria heterogênea com ela está reconciliada, deve romper-se, enquanto a obra introduz em si as ruínas literais e não fictícias da empiria, reconhece a rotura e transforma em efeito estético. A arte quer confessar a sua impotência perante a totalidade do capitalismo tardio e inaugurar sua supressão. A montagem é a capitulação infra-estética da arte perante o que lhe é heterogêneo. A negação da síntese torna-se princípio de configuração” (Adorno, 1988 [1970], p. 177).

¹⁰ Aumont trata da questão em vários livros, desde *Montage Eisenstein* (2005 [1979]) até um dos mais recentes: *Montage “la seule invention du cinéma”* (2015).

- ¹¹ “Le concept, donc, de *montage*. Dont il faut, pour commencer, rappeler combien il serait typique d'Eisenstein. De tous bords, critiques e biographes s'accordent sur ce point: Eisenstein, c'est le montage. Impossible, ici, de tout citer, car toute la littérature eisensteinienne y passerait” (Aumont, 2005 [1978], p. 206).
- ¹² O livro, que infelizmente não foi traduzido em português, tomava Roma como exemplo de pluralidade e colagem urbana, como bem explica Leandro Cruz: “(...) o interesse dos autores pela configuração urbana de Roma, embora já estivesse evidente nas suas primeiras versões, ganhou mais relevo após a participação de Rowe e sua equipe no concurso e na exposição *Roma Interrotta*, realizados entre 1977-78, que consistia na elaboração de novas propostas para a cidade de Roma a partir do Plano de Giambattista Nolli (1748), conhecido por sua representação dos cheios e vazios na forma urbana – ora destacando, ora desconhecendo as fronteiras entre os espaços públicos e privados. Logo na ‘Introdução’ do livro são enunciadas algumas de suas ideias-chave. Os autores começam elaborando uma espécie de obituário da cidade moderna, em seguida criticam o distanciamento entre a promessa redentora da arquitetura moderna e seu alcance limitado” (verbete do site *Cronologia do Pensamento Urbanístico*). No campo da arquitetura e do urbanismo no Brasil, Fernando Fuão trabalhou sobre o tema em várias publicações, como no livro *A Collage como trajetória amorosa*, Porto Alegre, UFRGS, 2011.
- ¹³ “A utopia como metáfora e a Cidade-colagem como prescrição: esses opostos, envolvendo tanto as garantias do direito como da

liberdade (...) A desintegração da arquitetura moderna parece exigir tal estratégia, **um pluralismo esclarecido** parece se convidar, e é possível que até mesmo o senso comum aconteça (Rowe, Koetter, 1978, seleção e tradução Leandro Cruz, grifo nosso).

- ¹⁴ *Walter Benjamin, os cacos da história*, lançado em 1982, é o primeiro livro de Jeanne Marie Gagnebin em português, um dos primeiros estudos sobre Walter Benjamin publicados no Brasil, e foi relançado recentemente. No prefácio da nova edição a autora escreveu: “No Brasil exaurido, muitos pensaram que uma nova ditadura poderia ser a solução ao caos e à corrupção. Nesse contexto, os ‘cacos da história’ talvez possam ter mais um sentido: lembrar que temos em mãos restos, rastros, cacos, pedrinhas, preciosas ou não, que podemos usar como balizas provisórias na exploração de territórios desconhecidos do presente. E também, quem sabe, como elementos de resistência contra a assim chamada racionalidade da concorrência, do lucro acelerado e autossuficiente” (Gagnebin, 2018, p. 11).
- ¹⁵ Eis a dedicatória do livro de 1928: “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor”. Asja Lacis foi uma diretora de teatro russa (letã), próxima de Bertold Brecht, que participou da vanguarda soviética/alemã dos anos 1920/1930 e criou um teatro pedagógico proletário para crianças. Como escreveu Gagnebin (2017, p. 27): “A dedicatória para Asja em Rua de Mão Única, longe de ser uma declaração romântica, revela Asja como o engenheiro que ‘rasgou’

uma nova rua no autor”. Trata-se de uma alusão clara à violenta modernização das cidades europeias naquele momento e, claro, à violenta e arrebatadora paixão do autor pela “engenhreira” (ou “urbanista” que rasga ruas) Asja.

- ¹⁶ Benjamin descreveu em algumas cartas (sobretudo para Adorno) seu fascínio pelo livro de Aragon. Ele dizia não conseguir ler mais de duas ou três páginas do livro à noite na cama, pois seu coração batia muito forte (taquicardia). Também publicou um texto muito elogioso, em 1929, na *Literarische Welt*, sobre os surrealistas: “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (traduzido em português na coletânea *Magia e técnica, arte e política*, 1987). A relação entre surrealismo, cidade e errância urbana já foi desenvolvida antes em *Elogio aos errantes* (2012).
- ¹⁷ As passagens, no século XIX, eram galerias comerciais de luxo, com piso em mármore e cobertas com estruturas de ferro e vidro, antes só usadas em importantes estações de trem ou galerias, como o *Grand Palais*. Elas apontavam para o futuro, da mercadoria, da arquitetura, da cidade. Quando Benjamin escreveu sobre as passagens no século XX, estas já tinham sido suplantadas pelas grandes lojas comerciais, como a famosa *Galleries Lafayette* (1896), e algumas passagens já tinham sido demolidas ou estavam em vias de demolição.
- ¹⁸ Para Benjamin (1987, p. 25), as passagens moldavam a própria imagem da modernidade, pressentindo o que ele chamou de “energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’”, no texto

“O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia”, no qual se lê: “no centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista. E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade”.

- ¹⁹ Como escreveu Willi Bolle (2013), organizador da versão brasileira do livro das *Passagens*, chamada por ele de “verdadeira enciclopédia urbana” uma vez que o livro reúne ao todo 4.232 fragmentos (contados por Bolle).
- ²⁰ A ideia do fragmento e de uma lógica fragmentária já foi debatida em vários outros trabalhos como o capítulo “Fragmento” do livro *Estética da Ginga* (2001).
- ²¹ Como escreveu Proust em *A la recherche du temps perdu*: “Nous n’avons de l’univers que de visions informes, fragmentés et que nous complétons par des associations d’idées arbitraires, créatrices de dangereuses suggestions”. Como lembram Deleuze e Guattari sobre o pensamento rizomático: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no **meio**, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem

e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). Kleist, Lenz ou Büchner têm outra maneira de viajar e também de se mover, **partir do meio, pelo meio**, entrar e sair, não começar nem terminar. Mas ainda, é a literatura americana, e já inglesa, que manifestaram este sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do ‘e’, reverter a ontologia, destituir o fundamento, **anular fim e começo**. Elas souberam fazer uma pragmática. É que o **meio** não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no **meio**”(In : *Mil Platôs*, Vol. 1 Editora 34,1995 (1980) Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa, grifos nossos).

- ²² Entre as diferentes citações do livro das *Passagens*, temos textos prioritariamente dos séculos XIX e XX, de vários autores e de diferentes campos do conhecimento, críticos, artistas, historiadores, literatos, poetas – com destaque para Baudelaire –, mas também comentadores de guias de turismo, de artigos de jornal ou de revistas, de anúncios de mobiliário urbano, entre outros. São autores de vários campos, mas também são várias formas de narração colocadas lado a lado. O trabalho das *Passagens* é uma enorme coleção de fragmentos heterogêneos, uma montagem fragmentária composta através de uma criteriosa seleção feita em arquivo bem maior, a própria Biblioteca Nacional, que reunia imensa quantidade dos

milhares de livros e de outros documentos variados já escritos sobre a cidade de Paris.

23 Walter Benjamin, “Eduard Fuchs, colecionista e historiador” *In: Obras II*. Madri, Abada, 2009, p. 68-108, tradução de Jorge Navarro Pérez.

24 “Aquilo que experimentamos a cada dia com as imagens que nos rodeiam aparenta ser uma combinação de coisas novas e ‘sobrevivências’ vindas de muito longe na história da humanidade; assim como imagens de nosso passado mais profundo podem afetar nosso sonho da noite anterior. [...] Os artistas, filósofos e historiadores também existem para isso: para nos fazer entender que só vivemos nosso presente através dos movimentos conjugados das montagens de nossas memórias (gestos que realizamos em direção ao passado) e desejos (gestos que realizamos em direção ao futuro)” (Didi-Huberman, 2013).

25 Didi-Huberman *In: “Remontée, remontage (du temps)”, Revue Étincelle*, IRCAM (Paris), novembro 2007.

26 “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras” (Benjamin, 1994 [1940], p. 229).

27 “O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados” (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 535).

28 “Há um gênero de ciência [‘ciência menor’ ou ‘nômade’], ou um tratamento da ciência, que parece muito difícil de classificar, e cuja história é até difícil de seguir. Não são ‘técnicas’, segundo a acepção costumeira, porém, tampouco são ‘ciências’, no sentido régio ou legal estabelecido pela história. (...) As características de uma tal ciência excêntrica seriam as seguintes: 1) (...) o fluxo é a realidade mesmo ou a consistência. 2) É um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante. (...) o díspar, como elemento da ciência nômade, remete mais ao par material-forças do que ao material-forma. Já não se trata exatamente de extrair constantes a partir de variáveis, porém de colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua” (Deleuze e Guattari, 1997 [1980], p. 25 e 36). A proposta de uma montagem urbana seria uma “ciência nômade” pois está em variação contínua, no infindável processo de montagem – remontagem – desmontagem, quando colocamos diferentes imagens, detalhes, fragmentos numa mesa/prancha podemos modificar suas posições, disposições, criando várias configurações, ao reconfigurar (desmontar e remontar) a ordem da seleção, ou seja, ao fazer com que os fragmentos mudem de posição, podemos criar outras constelações, novos nexos e relações. Uma mesa de montagem não é fixa, é variável, partimos sempre de um arquivo para coletar, selecionar, catar fragmentos que podem ser dispostos de várias formas, repetindo sua multiplicidade e heterogeneidade, trata-se de um trabalho incessante de descomposição e recomposição, ou de “deslocação do mundo” (Brecht), que torna o próprio tempo visível nos seus deslocamentos, ao desmontar a própria continuidade

histórica. Podemos buscar apreender, narrar e conhecer uma cidade pela montagem de fragmentos de diferentes narrativas sobre experiências urbanas diversas, de tipos, campos e, também de tempos distintos (agoras e outroras), sobre um mesmo espaço, uma mesma cidade. Já exercitamos essa proposta metodológica nos últimos anos, da montagem urbana (não exatamente em substituição, mas de forma complementar, ao tradicional “diagnóstico urbano”), como forma de conhecimento e de apreensão da cidade em disciplinas de urbanismo na graduação (ateliê 5) e na pós-graduação (apreensão crítica) da FAUFBA, mas também em diferentes oficinas, com participantes de campos distintos (história, antropologia, artes, etc.), com resultados sempre surpreendentes e animadores. Aproveitamos para agradecer o entusiasmo daqueles que participaram dessas nossas diferentes “experiências metodológicas”.

- ²⁹ Conferência de Nicole Loraux em São Paulo, no ciclo de conferências *Tempo e história – Caminhos da memória, trilhas do futuro*, coordenado pela Assessoria de Projetos Especiais da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, publicado em *Tempo e história*, em 1992. Depois, o texto foi publicado em nova versão, em francês, com o título “Eloge de l’anachronisme en histoire”.
- ³⁰ Foucault em seu famoso texto sobre as “heterotopias” (“Dos espaços outros”, conferência para arquitetos em 1967), usa o termo, sem desenvolvê-lo, ao dizer que essas heterotopias estariam ligadas àquilo que poderia se chamar, “por pura simetria”, de “heterocronias”. Como as “heterotopias” nesse texto eram espaços outros

isolados na malha urbana (como os cemitérios), poderíamos pensar que essas heterocronias para Foucault, “por pura simetria”, seriam tempos outros também isolados do tempo corrente, o que difere de nossa compreensão de uma coexistência impura de tempos heterogêneos. Marlon Salomon, organizador de um livro recente sobre o tema, buscou realizar um histórico do termo desde seu uso pelos biólogos : “Nos campos da biologia, paleontologia e geologia, para os quais o tempo havia se tornado fundamental no século XIX, o próprio processo evolutivo seria dessincronizado. Em 1930, voltando-se contra a lei biogenética de Ernst Haeckel, segundo a qual a ontogenia recapitulava a filogenia, o biólogo inglês Gavin de Beer atribuía um novo sentido à noção de heterocronia, que havia sido cunhada por Haeckel em 1974” (2018, p. 15).

³¹ Essa passagem de Agamben (2009, original em italiano de 2008) se assemelha muito ao que Rancière (2011, original em francês de 1996) escreve, diferenciando linhas de temporalidades: “Há história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele ‘emprego’. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em ‘um’ tempo”.

³² “Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que

fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significante saída do ‘seu’ tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de ‘fazer’ a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida da ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade científica e mais preocupada com o que quer dizer ‘história’” (Rancière, 2011 [1996], p. 49).

- ³³ “[...] *worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Kostellation zusammentritt*” (Das passagen-Werk, Gesammelte Schiften, 1982). A tradução brasileira da frase completa (que usamos em tradução livre a partir das versões em francês e alemão), troca a expressão ‘como um relâmpago’ (*blitzhaft, dans un éclair*) por lampejo: “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 504).