

N A R R A R P O R



RE

LA

ÇÕES

N A R R A R  
P O R  
R E L A Ç Õ E S I

*O fragmento, o intervalo, a imaginação<sup>1</sup>*



D I L T O N  
L O P E S  
D E A L M E I D A  
J U N I O R



P A O L A  
B E R E N S T E I N  
J A C Q U E S



R A M O N  
M A R T I N S  
D A S I L V A

**A**o buscar romper o *continuum* historicizante e ao tomar como modo de narrar a construção de intervalos relacionais entre os fatos passados e o presente, buscamos entrever de quais maneiras teóricas a plataforma Cronologia do Pensamento Urbanístico<sup>2</sup> poderia ser localizada sobre o próprio rastro ou lampejo de uma herança errante, nômade, vagante, que nos atravessa fortemente a partir da atualização de esforços como os presentes em Walter Benjamin e Aby Warburg. Herança de uma forma de conhecimento que não apenas se faz desviante a um determinado modo narrativo linear, celebrativo e apologético da história, mas, sobretudo, leva a um esforço movente que toma o gesto imaginativo enquanto motor da narração por relações. Ao entendermos o próprio exercício e prática de escrita da história como ação intelectual que se desenrola no campo da política, das escolhas e dos jogos de visibilidade, concentramo-nos em pensar narração e história de modo a nos furtar de uma tradição historicista calcada na escrita e ecoada pela perspectiva hegeliana. Essa tradição nos conta a história a transcorrer linearmente, com um único sentido racional de emancipação humana, a forjar uma narrativa com a pretensa reconstrução totalizante do passado e da fixação dos momentos históricos em quadros fechados, estáveis, resolvidos em correntes, estilos e escolas que se superam umas às outras de maneira consecutiva.

A contrapelo dessa tradição, junto a Benjamin e Warburg, propomo-nos pensar o exercício narrativo que, a partir da reintrodução e aproximação de fragmentos, dejetos e detritos recalçados no tempo, faz emergir intervalos a serem animados pela imaginação. Assim, acercamo-nos dos debates historiográficos que aproximam e friccionam os limites entre história, memória e ficção, visando compreender como a imaginação é capaz de rasurar, desestabilizar e interromper consensos e homogeneizações. Diante dos traumas e tragédias que nos solapam, interessa-nos pensar, para além de uma racionalidade, como a imaginação pode ser tratada como meio fundante à narração que se faz por relações.

Em uma tentativa de compreendermos a escrita da história enquanto prática heterológica, também atividade intelectual e esforço da produção de um passado rerepresentado pela narração (RICOEUR, 2007), questionamo-nos sobre o que podemos apreender a partir das noções de escrita que assumem o fragmento, o intervalo e, também, a imaginação – capacidade psicofísica, sensível e engendradora de mundos. Isto é, na expectativa de refletirmos sobre um modo outro de narrar a história, em específico a narração que se dá através da construção de relações, propomos pensar que, a partir da herança de Benjamin e Warburg, narrar por relações constituir-se-ia, primeiro, no engendramento dos intervalos que ganham importância com a montagem<sup>3</sup> de fragmentos heterogêneos; e, segundo, no reconhecimento da imaginação enquanto motor fundamental ao gesto de colocar-se diante de uma zona intervalar, a fazer emergirem nexos e compreensões outras a respeito da história, tanto do ponto de vista de quem constrói a narrativa quanto de quem a ela dá uso.

De que maneira narrar pelas relações, e não só pela cronologia linear dos fatos, poderia abrir brechas e frestas, tais quais os intervalos fundamentais no modo de narrar benjaminiano e, também, warburgiano, solicitando a produtividade da imaginação para fazer emergir sentidos outros, heterogêneos? Se propomos pensar que tecer relações não significa reconstituir a totalidade de um acontecimento, em que medida narrar por relações seria também a produção de intervalos que se abrem à possibilidade da emergência de outros nexos, capazes de desvelar as falhas dos processos homogeneizantes, fazendo emergirem resistências e sobrevivências históricas?

## FRAGMENTO

Criar a história com os próprios detritos da história. (RÉMY DE GOURMONT, 1924 apud BENJAMIN, 2018, p. 891)

Para Michel de Certeau (2017), a história moderna e também as demais ciências ditas “humanas” – etnologia, psiquiatria, pedagogia, medicina, e ousaríamos incluir também o urbanismo – emergem simultaneamente e desdobram-se a partir de relações heterológicas ao transformar o espaço do outro – o selvagem, o louco, o infante, o enfermo, o passado – num campo de expansão para um sistema de produção de saber. Diante da cisão de um sujeito e de um objeto de operação, de um saber que contém um discurso e o corpo que o sustenta, ou ainda de um presente separado de um antigo e de um passado a ser compreendido, a história moderna ocidental não cessa de produzir cortes a partir e no interior da escrita.

A cabo de levar o outro – o passado – a uma compreensão presente, reduzindo-o a significante inteligível e assimilável para suprimir seu perigo, a história, por consequência, acaba por, paradoxalmente, eliminar a alteridade que parecia ser o postulado de seu próprio empreendimento. Nas vias desses paradigmas, Michel de Certeau (2016) aponta-nos como problemas historiográficos os processos de homogeneização e de transformação da própria diferença em objeto neutralizado como um dado, um passado verificável e deslocado como fato que, conduzido a uma razão, por uma série de operações, torna-se compreensível.

Certeau (2016), entretanto, alerta-nos sobre como os processos homogeneizantes e totalizadores sempre falham. Apesar do impulso paradoxal de eliminação da diferença, o historiador observa que a alteridade, apesar de recalçada, “[...] fica marcada, inclusive no trabalho que a reabsorve”. (CERTEAU, 2016, p. 183) Se, por um lado, a história mantém certa distância pela encenação de variantes – e não mais diferenças –, mantidas marginais com a condição de serem assimiláveis; e, por outro, é capaz de multiplicar as marcas da

alteridade pelos seus próprios sistemas de códigos e procedimentos históricos – datação, nomes próprios, citações, detalhes secundários etc. –, a escrita da história elabora continuamente uma espécie de teatro da diferença, apesar dos cortes, triagens e deslocamentos.

Tais gestos e procedimentos inerentes a esta escrita não são neutros e, portanto, respondem a uma atitude voluntarista frente ao passado do qual se distingue. Nesta triagem entre o que pode ser compreendido e aquilo que deve ser esquecido, o que é considerado como não pertinente permanece desprezado como dejetos; detrito que, entretanto, retorna sempre nas franjas do discurso ou em suas falhas. Como lapsos na própria sintaxe construída pela lei de um lugar, esses dejetos seriam, de acordo com Certeau (2017), sobrevivências ou resistências que perturbam, mesmo que discretamente, os sistemas de interpretação e ordenação do “progresso”. Como no retorno do recalado, estaríamos, assim, diante dos vestígios e marcas daquilo que foi considerado impensável em determinado momento da história para que uma nova “identidade” pudesse ser forjada.

Para Certeau (2016), o esforço de narração histórica cria “a-topias”, pontos de fuga na ordem da reflexão e práticas contemporâneas – espécie de um “lugar de falha”,<sup>4</sup> na forja da rachadura de um “irreal” diferente. Apesar de todas as pretensas garantias do verossímil e de servir-se de uma certa “doutrina” que legitima a História como ciência, Certeau provoca-nos a reconhecer na própria escrita histórica, “[...] a falha de uma crítica no mundo repleto de uma sociedade; a partir do modo do pensável ela reintroduz a hipótese de uma diferença, a heresia de outras coerências”. (CERTEAU, 2016, p. 185) Aquilo que é da ordem do heterólogo, do dissonante, do múltiplo, do impuro persiste, então, nos limiares dos discursos, nos detritos e rastros de passados e futuros interrompidos que sobrevivem ao tempo. “Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, ‘quedas’ ou ‘irrupções’, sintomas ou mal-estares, sínopes ou anacronismos na continuidade ‘dos fatos do passado’”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117)

Walter Benjamin, em seu trabalho sobre as passagens parisienses, alerta-nos sobre como os esforços celebrativos do historiador que se

lança ao *continuum* histórico estariam justamente empenhados em encobrir os momentos revolucionários e disruptivos que lutam pela possibilidade da diferença no curso da história. Assim como Certeau, Benjamin (2018, p. 785, N 9a.5,) já notara que escapam a esses esforços apologéticos “[...] os pontos nos quais a tradição se interrompe e, com isso, escapam-lhe as asperezas e as saliências que oferecem um apoio aquele que pretende ir além”. Diante da história como palco das catástrofes, parece-nos, sobretudo, que, ao nos propor o materialismo histórico como método, Benjamin reclama a renúncia do elemento épico e a reformulação de hábitos positivistas do historiador quando seleciona e arranca de seus contextos justamente os fragmentos heterogêneos, os detritos recalcados e encobertos no tempo.

Ao propor reapresentá-los como documentos da barbárie a contrapelo do “progresso”<sup>5</sup> e ao assumir o caráter destrutivo e crítico da historiografia materialista, o historiador, como um colecionador, compele-se a fazer explodir as falsas ilusões de continuidade dos fatos no tempo como nos faz crer o conceito de origem (*Ursprung*),<sup>6</sup> tão caro a Walter Benjamin. “Mas apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). ‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer”. (BENJAMIN, 2013, p. 34) Não por acaso, seu último e inacabado projeto histórico rememorou justamente as passagens comerciais parisienses, espaços urbanos que, ao serem considerados obsoletos por parte das reformas modernizadoras, estavam em vias de desaparecimento.

Para fazer ver essas relações de forças, disputas, resistências e sobrevivências em devir, que por vezes são apagadas e recalçadas das narrativas teleológicas e do discurso histórico edificante e apologético, que confirmam a continuidade da dominação, como bem nos lembra Jeanne Marie Gagnebin (2014), o historiador benjaminiano lança-se a uma espécie de arqueologia material do mundo. Reivindica para si a imagem do colecionador (*Sammler*) de todas as coisas e, sobretudo, o colecionador dos farrapos e trapos (*Lumpensammler*) da exuberância da vida através da experiência da pobreza, tão bem retratada nas fotografias de Eugène Atget. Recolhe, como um trapeiro, os detritos que

foram esquecidos ou considerados inúteis e que justamente guardam as marcas e traços do heterogêneo.

Como peças acusatórias do próprio processo histórico, esses detritos recolhidos e selecionados guardariam a potência de reintroduzir violentamente a heterologia no *continuum* histórico, de modo a explodir qualquer tipo de homogeneidade pretendida. Benjamin (2018, p. 784, N 9, 5) nos mostra que “A especificidade da experiência dialética consiste em dissipar a aparência do sempre-igual – e mesmo da repetição – na história. A experiência política autêntica está absolutamente livre desta aparência”. Ademais, ao ver cada dado cultural como uma espécie de ruína ou fóssil – em uma história natural não do progresso, mas do seu curso de desaparecimento – e como um documento digno de ser atualizado, como aponta Selligmann-Silva (2009), o projeto historiográfico benjaminiano, calcado no colecionismo, busca arrancar, violenta e criticamente, os objetos dos seus falsos contextos para reinseri-los dentro de uma nova configuração impregnada pelos interesses de cada presente, de modo a reencantá-los ao dar-lhes novos usos. Benjamin (2018, p. 764, N 1a.8) nos diz: “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”.

Junto com Selligmann-Silva (2009), acreditamos que um modo relacional de narrar a história a partir de seus fragmentos e detritos, como reclamado por Benjamin, implica ao historiador uma ética da memória em duplo ato: por um lado, a destruição de uma falsa ordem e uma falsa homogeneidade nas coisas e, por outro, a construção de um novo espaço mnemônico – que ao mesmo tempo salvaguarda a individualidade do objeto e o atualiza atravessado pela urgência do tempo presente. Georges Didi-Huberman rememora-nos que, assim como o trapeiro, Benjamin reivindica, para o historiador, a imagem da criança, que sabe bem utilizar qualquer detrito para construir uma nova coleção:

Com efeito, as crianças têm uma propensão particular a procurar todos os lugares onde se efetua de maneira visível o trabalho sobre as coisas (*die Batätigung an Dingen*). Elas se

sentem irresistivelmente atraídas pelos detritos (*von Abfall angezogen*) que provêm da construção, do trabalho doméstico ou da jardinagem, da costura ou da carpintaria. Reconhecem nos resíduos a face que o universo das coisas apresenta somente a elas. Utilizam-nos menos para imitar as obras dos adultos do que para instaurar *uma relação nova, movente, entre matérias* de natureza bem diversa, graças ao que conseguem obter delas em seu jogo. Assim, as próprias crianças criam o seu mundo de coisas, pequeno mundo no grande mundo. (BENJAMIN, 1928 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 119, grifo nosso)

O historiador benjaminiano atua como uma criança que escava, seleciona, reorganiza e reapresenta, em seu jogo singular de heterogeneidades, os farrapos do tempo em uma espécie de micrologia ou mundo em miniatura.<sup>7</sup> Como um caleidoscópio<sup>8</sup> – regime escópico calcado no rearranjo infinito e movente de pequenos detritos posicionados ante uma lente –, o projeto benjaminiano das Passagens guarda a potência de engendrar outros mundos na medida em que nos lança outros modos possíveis de narrá-los. Trata-se de um modo de pensar por imagens (*Bilder-Denken*), como também um modo de fazer e narrar engendrado em uma forma visual do saber. O próprio Benjamin (2018, p. 764, N 1a.8) nos diz: “O método deste trabalho: a montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”.

O historiador-trapeiro-criança, ao lançar-se sobre os detritos da história, sobre as lembranças, coloca-se diante de imagens. Imagens carregadas de ambivalências e que fazem “[...] explodir em conjunto modalidades ontológicas contraditórias: de um lado a presença, de outro a representação; de um lado o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 127) A imagem do passado (*Bild der Vergangenheit*) apresenta-se sempre de modo fugidivo, lacunar. Benjamin (2018, p. 768, N 3, 1) explicita: “Não é que o passado lança 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”.

Diante dos detritos, o historiador passa também a ser um produtor de

imagens de pensamento (*Denkbilder*) ou imagens dialéticas (*dialektische Bilder*), a concatenar fugidamente constelações relacionais entre o Outrora e o Agora. “As passagens aí (textuais, assim como a forma arquitetônica) são vistas como estrelas que compõe constelações, campos de força. São também, além disso, passagens móveis, que ora se aglutinam a uma ‘nebulosa’, ora a uma ‘galáxia’, ora fazem as vezes de ‘buracos negros’”. (SELLIGMANN-SILVA, 2009, p. 61) Diz-nos Benjamin (2018, p. 759, N 1.1) que “[...] o conhecimento existe apenas em lampejos [...]”, provocados pelo encontro das citações e pelo choque entre as imagens. Diferentemente do gesto do historiador apontado por Certeau, Benjamin reclama a produção não de cortes a separar o presente do passado, mas sim a instauração de interstícios relacionais entre os tempos a partir das imagens dialéticas. O modo de narrar do livro das *Passagens* seria, então, uma historiografia-montagem<sup>9</sup> que visa interromper o continuum da dominação, na medida em que reintroduz a contrapelo os detritos da história, de modo a forçar a criação de espaços lacunares, intervalos que possibilitam relações múltiplas, fugidias, heterogêneas. A partir da imagem benjaminiana – imagem dialética, imagem de pensamento –, a homogeneidade se desagrega. “A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126, grifo nosso)

## INTERVALO

Se o espaço intermediário [*Zwischenraum*] entre o Eu e o mundo exterior torna-se o substrato da criação artística, então são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode se tornar uma função social durável que, através da alternância de ritmo da identificação com o objeto e do retorno à sofrósina, indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos.<sup>10</sup> (WARBURG, 2018, p. 218, grifo nosso)

O modo específico de narrar por relações parece-nos importante não somente a Benjamin, mas a uma série de outros pensadores

e artistas do início do século XX atravessados pela experiência das guerras.<sup>11</sup> A montagem literária benjaminiana faz parte de um conjunto de práticas vanguardistas modernas que experimentaram a montagem como modo de pensar, fazer e narrar não limitada a um procedimento técnico, de composição e de narração, de maneira a associá-la com o próprio processo cognitivo do pensamento. Nessa direção, do trabalho de Aby Warburg, destacamos a tática bastante específica e singular de se colocar constantemente diante de espaços “entre” e zonas limiares como modo complexo do pensar, do fazer e do narrar a história.<sup>12</sup> A noção de intervalo (*Zwischenraum*) que o trabalho warburguiano, reconhecido por ele enquanto uma iconologia dos intervalos (*Ikonomie des Zwischenraums*), estimula-nos a intuir – esses lapsos temporais, fendas de sentido e linguagem ou brechas de tensão entre dois ou mais fragmentos que, com a montagem, são postos em aproximação pelo historiador, montador, colecionador – é crucial em uma possível teorização sobre um narrar por relações.

Sabemos que as primeiras intenções do projeto benjaminiano sobre as *Passagens* foram contemporâneas aos esforços empreendidos por Warburg na constituição de seu *Atlas* sobre a memória – *Atlas Mnemosyne*. Ambos os projetos permaneceram inacabados ou, de certo modo, mantiveram-se abertos, promovendo a reativação por aqueles que se lançam a explorá-los, de modo a afirmar a própria qualidade de uma história lacunar, incompleta, impura e aberta. “Seria ainda mais exato falar de ‘constelações’, no sentido de Walter Benjamin, sob a condição de insistir no caráter sempre *permutável* das configurações obtidas a cada vez”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 389) Diferentemente da montagem literária benjaminiana, para Warburg, no caso do seu *Atlas*, os fragmentos são da ordem das imagens técnicas em diferentes suportes e fontes – fotografias de obras de arte, ampliações, de detalhes de obras, imagens cosmográficas, cartográficas, mapas, desenhos e esquemas variados, recortes de jornais e de revistas etc. Ao colocá-los em relação, Warburg atentava-se na análise dos próprios intervalos, no espaço de fundo que sobrava de seus painéis, no “entre” dos recortes justapostos, nas possíveis relações não estabelecidas *a priori*, mas que emergiam no próprio exercício da montagem.

A montagem proporcionava a Warburg as condições favoráveis à eclosão dos intervalos entre fragmentos heterogêneos: o meio e o lugar “entre”, por excelência, a possibilitar que as relações se edificassem. Didi-Huberman (2013, p. 417) insiste na ideia de intervalo (*Zwischenraum*) como “meio” e espaço de trabalho intermediário entre as imagens. Citado por Didi-Huberman (2018, p. 170), Warburg explica: “O que se encontra entre os dois, é o problema [e não a solução, a verdade encontrada]: impenetrável e apreensível talvez [...]”. Os intervalos – provisórios, instáveis e movediços – instauram condições para emergência de novos nexos, outras compreensões. Silencioso e à espreita daquilo ainda não posto em condição de existência, o intervalo passa a ser um espaço a abraçar as associações recém-estabelecidas, os choques ou tensões, as conexões inesperadas, outras constelações imprevistas, provocativas de uma série de inversões, rupturas, discontinuidades, anacronismos e sobrevivências na compreensão do que se procura entender e narrar a partir do que se monta. Do ponto de vista de quem narra, o modo de narrar por relações, através da montagem, portanto, teria como competência a própria construção de intervalos. O historiador, montador e narrador, procede a partir da atenção que se dá aos espaços existentes “entre” os fragmentos justapostos e do exercício imaginativo ao posicionar-se diante desses espaços, na sugestão e proposição de relações anteriormente não estabelecidas. Do ponto de vista do leitor aventureiro,<sup>13</sup> esse modo de narrar é aquele que esgarça as possibilidades de leitura da própria narração que se apresenta aberta ao múltiplo e que se faz ativa em função do labor da imaginação a animar os intervalos construídos.

Nesse sentido, o modo de narrar a história, tanto em Benjamin quanto em Warburg, que tem sua vitalidade engendrada a partir da atenção aos espaços intervalares, é aquele que tem como característica fundamental um horizonte desvinculado da pretensa reconstrução estanque e definitiva de uma ausência, de um passado separado ou de uma experiência anterior recente que, após narrada, estaria supostamente resguardada como intocada, invariável e não vulnerável à revisão. Pelo contrário, o que importa não é mais alcançar qualquer tipo de relação final fixa, mas sim compreender a história a partir de seu próprio processo aberto, que renuncia o gesto de fixar ou do encerrar.

Aproximamos ainda os modos narrativos relacionais empreendidos por Warburg e Benjamin com o pensamento rizomático de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p. 49), justamente por debruçarem-se sobre um “entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*”, zona intervalar indiscernível que é capaz de resguardar a energia do impreciso e intangível, a não designar “[...] uma correlação localizável que vai de uma [coisa] 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”. Pensar o intervalo nesses termos não significa considerá-lo um vazio – uma região limiar não é uma zona despovoada, árida –, mas sim uma extensão tumultuada, turbulenta, indefinível, sempre a abrigar devires possíveis, o que não existe em presença, mas que se ergue enquanto potência. O deserto que se instaura em uma zona “entre” é justamente espaço povoado pela possibilidade do engendramento de devires, a abarcar o jogo dos possíveis e os fluxos que movimentam o vir-a-ser.

Modos narrativos impuros, ambulantes, inacabados e, junto com Deleuze e Guattari (2012a), propomos pensá-los também abertos ao devir em sua dimensão molecular, ao tomar o intervalo como dimensão de medialidade, como zonas de vizinhança ou de copresença.<sup>14</sup> Colocar-se diante dos intervalos trata-se não apenas de reconhecer relações entre os fragmentos, mas, sobretudo, perceber os movimentos que servem de limite a essas relações e apreendê-los a partir de sua movência. Ora, ao tomar a dimensão da origem (*Ursprung*) como saltos e recortes no tempo, a forma de narrar empreendida por Benjamin (2018) buscou reintroduzir os movimentos irruptivos e os levantes revolucionários a contrapelo do curso da história, justamente de modo a estilizar o *continuum* historicizante. É da ordem do heterogêneo, efêmero e movediço, que Warburg incessantemente procurou evidenciar todo tipo de migrações (*Wanderungem*) em seus esforços: as sobrevivências (*Nachleben*) e as lógicas dos afetos primevos (*Pathosformel*) – passíveis de reconhecimento em sua heterogeneidade ao longo dos tempos. Gestos narrativos assumem o intervalo de modo a construir, como as nebulosas e constelações, cartografias moventes e instáveis de linhas-devires.<sup>15</sup>

Desse modo de pensar e narrar, compreendemos que o que se encontra no intervalo é produção contínua de uma ordem inventiva, ou ainda ambulante, nômade, de desterritorialização constante, fundamental inclusive na constituição do que pode ser capaz de irromper e desestabilizar o que comumente se instala enquanto dado. Com Didi-Huberman (2018), aproximamos o pensamento nômade proposto por Deleuze e Guattari (2012b) e perpetuado enquanto uma “ciência menor”,<sup>16</sup> sempre atenta à complexidade inerente ao “entre” das coisas, com a iconologia dos intervalos<sup>17</sup> inventada por Warburg, justamente por fundamentarem-se na importância do heterogêneo. Uma ciência menor de pura multiplicidade e potência de metamorfose como uma máquina de guerra.<sup>18</sup> Diante disso, propomos pensar que a potência do intervalo, seja enquanto elemento fundamental à narração por relações que perpassa a confabulação de uma ciência nômade, seja como fator necessário ao engendramento de uma história a contrapelo, encontra-se justamente na abertura que o próprio intervalo instaura ao levante da imaginação.

## IMAGINAÇÃO

A imaginação não é a fantasia; tampouco a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo primeiro, fora dos métodos filosóficos, das relações íntimas e secretas das coisas, das correspondências e das analogias. As honras e as funções que ele confere a essa faculdade lhe dão um valor tal [...], que um sábio sem imaginação só aparece como um falso sábio, ou pelo menos como um sábio incompleto. (BAUDELAIRE apud DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20)

Ao pensar a complexidade narrativa abarcada por um atlas, desde seu sentido mais corriqueiro de um livro que não “[...] se lê como um romance, ou um livro de história ou um argumento filosófico, da primeira à última página” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 17), até

a experiência de Warburg com *Mnemosyne*, Georges Didi-Huberman aponta-nos a imaginação como princípio e motor fundamental dessa “forma visual do saber” e “forma sábia do ver”, tanto ao seu engendramento quanto à sua exploração. O *Atlas* warburguiano, pensado como modo de narrar a história a partir da potência dos espaços intervalares e lacunares no exercício da montagem, leva-nos à questão da imaginação para além de sua configuração como capacidade cognitiva inerente aos mecanismos psicofísicos humanos, seja pela perspectiva de quem constrói a narração ou daquele que dela se aproxima no percurso do conhecimento.

Ao instaurar reflexão sobre a incorporação do imensurável, do instável e do inacabado nos modos de pensar, fazer e narrar, sobretudo no campo da história da arte, Didi-Huberman (2018) ajuda-nos a compreender a reivindicação de um lugar justo à imaginação nos processos de narração que se esforçam sobretudo pela produção de novos nexos e outros sentidos para a própria história. Enquanto movimentação do pensamento a produzir imagens, estimulada e ativada pela lógica dos intervalos, é da ordem da imaginação a formulação das imagens instáveis, moventes, impuras, que se erguem de sentidos outros capazes de desestabilizar, muitas vezes, consensos e narrativas tomadas como representações de um passado resolvido, estanque, congelado no tempo. Diante das narrativas que produzem cortes e, como nos aponta Certeau (2016), imobilizam o passado, a imaginação se faz tal qual o levante que denuncia os processos que invisibilizam e recalcam as disputas e os dissensos inerentes aos desdobramentos que compõem um acontecimento histórico.<sup>19</sup>

No campo da escrita da história, ao tecer considerações sobre a relação entre imaginação e memória, ao tratar da tarefa do historiador em narrar como presente um ausente anteriormente experimentado, Ricoeur (2007, p. 70) ajuda-nos a compreender a “[...] função da imaginação, que consiste em ‘pôr debaixo dos olhos’, função que podemos chamar ostensiva: trata-se de uma imaginação que mostra, que expõe, que deixa ver”. Do pressuposto da existência de uma experiência primeira, a imaginação ocupa-se do processo de transformação da própria pureza da lembrança originária em imagem de pensamento, esta que torna presente a existência de um anterior.<sup>20</sup> Pode ser tratada

essencialmente como uma “[...] operação de composição em imagens da ‘lembrança pura’” (RICOEUR, 2007, p. 68), assim como consiste o próprio esforço da recordação, o gesto da busca pela lembrança, a *anamnésis* para os gregos.<sup>21</sup>

Como considerou Bergson (2010), para evocar o passado sob forma de imagens, é preciso poder sonhar; ademais, quando o montamos e o remontamos por imagens, ele passa a nos ser lábil, instável, move-dição, sempre a ponto de nos escapar. Como a “condensação de uma nebulosa” ou a “materialização de um fenômeno etéreo”, transformar o passado em imagens para narrá-lo é o movimento da memória em ação, em contínuo trabalho, que não é a própria imaginação, mas que a tem enquanto tática operatória para formulação e atualização presente do outrora, a trazer, “[...] de certo modo, a lembrança para uma área de presença semelhante à da percepção”. (RICOEUR, 2007, p. 68) A imaginação a engendrar a memória é mecanismo que anima a presentificação da lembrança ao dar vida e uso ao que estava adormecido, assim como o hábito reposiciona e desloca no tempo a lição uma vez no passado aprendida: “[...] faz parte de meu presente do mesmo modo que meu hábito de andar ou escrever, ela é vivida, é ‘agida’ [...]”. (BERGSON, 2010, p. 226)

Se é, portanto, por meio das montagens por imagens que o passado se faz reverberar no presente, o que Ricoeur (2007) pontua como questão delicada ao campo da escrita da história é a própria qualidade do referente de passado incrustado nas imagens produzidas. O historiador seria aquele que se mantém preocupado com o fato de que, nesse processo de “tornar-se-imagem da lembrança”, as capacidades da imaginação e da rememoração naturalmente se confundem e acabam por afetar “[...] a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória” (RICOEUR, 2007, p. 26), pretensão do próprio campo em certo sentido. Entretanto, Ricoeur (2007) orienta o historiador que a avidez pela validade denunciativa do passado, através da memória, sobretudo nos processos relativos à transformação das narrativas memorialistas em documento histórico, não pode deixar escapar à consciência o entrelaçamento inevitável das capacidades sensíveis da rememoração e da imaginação. Lembrar-se não é acolher ou receber uma imagem que traz o passado de forma impressa, mas

é ato produtivo, é fazê-la também por meio da imaginação. “O historiador empreende ‘fazer história’, como cada um de nós se dedica a ‘fazer memória’. O confronto entre memória e história se dará, quanto ao essencial, no nível dessas duas operações indivisamente cognitivas e práticas”. (RICOEUR, 2007, p. 72)

Quando Didi-Huberman destaca a imaginação a animar o próprio legado de Warburg relativo à tentativa de construção de outros modos de pensar a própria história, o passado e sua vitalidade no presente, a incorporar o imensurável, a aceitar o instável e a admitir o inacabado, na contramão da “[...] linearidade do tempo positivista, da ideia de progresso e cronologia linear, ao mostrar, por montagens, o inevitável cruzamento, o choque, entre tempos heterogêneos [...]” (JACQUES, 2018, p. 221), destaca-se assim, sobretudo, a imaginação enquanto capacidade imanente, em contínua atividade nos exercícios de narração da história. Também se, por um lado, a prática heterológica da história é a operação da própria invenção escrituária concentrada no desafio de se posicionar diante de uma ausência, conforme vimos com Michel de Certeau, e se, por outro lado, Walter Benjamin nos mostra que escrever a história é dar justo uso aos cacos, aos fragmentos e aos restos do passado tocados no presente pelas mãos do historiador de modo a reintroduzir a diferença, concatenar imagens dialéticas e estilhaçar homogeneizações, o que nos parece fundamental indicar sobre um modo de narrar por relações é a proposição da própria imaginação enquanto operação tática errante que movimentava a construção relacional dos tempos.

Ora, é inevitável lembrarmos que a imbricação entre rememoração e imaginação, enquanto questão filosófica, é assunto complexo que “assombra” os esforços do pensamento ocidental. Diante da inquietude da razão em relação aos “poderes” inauditos da imaginação, uma longa tradição filosófica maturou a tendência de alocar a imaginação como modo produtor de um conhecimento inferior. A imaginação, muitas vezes condenada, viu-se associada a uma dimensão sensível do corpo apartada das operações da ordem do intelecto, de polaridade contrária às formulações da razão.<sup>22</sup> Espinosa, quando propôs a não separação entre corpo e mente no século XVII, contrário ao cartesianismo que acentuava a oposição entre imaginação e razão, embora entendesse

a imaginação por si só como um primeiro gênero de conhecimento, desestruturou a própria tradição ao apontar em sua ética e ciência dos afetos – ou na formulação do que ele chamou de “ciência intuitiva” – a inexorável indissociabilidade entre a constituição psicofísica das imagens e a construção lógica das noções do entendimento.

Quando passamos a encarar imaginação e razão enquanto instâncias inteiramente coimplicadas, estabelecemos como pressuposto a indissociabilidade também: entre o saber-fazer e o saber-pensamento; entre os gestos técnicos, operatórios e as categorias inteligíveis e conceituais; entre as narrativas míticas, paisagens oníricas e o conhecimento científico e pragmático. Trata-se, antes de mais nada, do exercício de superação do dualismo instaurado por uma tradição racionalista, a possibilitar que se sustente a complexa afirmação de que “A imaginação está na encruzilhada exata do sensível e do inteligível”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 56) Não entendida enquanto oposição à loucura, tampouco em equivalência inequívoca, mas sim ao resguardar as relações possíveis de proximidade com ela, a imaginação parece ser capaz de descobrir razões que a própria razão ignora, “[...] como cogitarão, entre outros, Goethe ou Baudelaire, Benjamin ou Bataille –, eis o que complica singularmente toda teoria do conhecimento”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 46)

Imaginação: palavra perigosa (assim como já o é a palavra imagem). Mas é preciso repetir, com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin, que a imaginação, por mais desconcertante que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Ao contrário, é um conhecimento transversal que ela nos oferece, por sua potência intrínseca de montagem que consiste em descobrir – ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças óbvias – laços que a observação direta é incapaz de discernir [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20)

A operação que podemos de forma mais justa compreender, quando afirmamos a imaginação a animar os intervalos diante da tarefa de narração do passado, é aquela que vê nos próprios riscos do sensível a “inesgotável abertura aos possíveis ainda não dados”, o ensejo ao não esgotamento lógico das possibilidades. Tal qual o “pensamento

mágico” de um adivinho,<sup>23</sup> utilizar-se da imaginação é ir em busca de um conhecimento engendrado pelas imagens capazes de antecipar a própria ação e seus desdobramentos nos tempos, de modo a tornarem visível aquilo que não se via, a contemplação do que se constitui enquanto devir. Não à toa, por definição, como Paul Ricoeur (2007) ajuda-nos a compreender, a imaginação é ação produtiva a engendrar as imagens que tornam possível a experiência perceptiva dos tempos e das afeições, vinculada à produção ativa e criativa do próprio conhecimento de mundo.

Portanto, uma narração que se dá pela construção de relações entre fragmentos diversos e múltiplos, a nos aproximar da prática tanto de Warburg quanto de Benjamin, deve considerar a imaginação justamente como mecanismo inventivo e capacidade produtiva que se expande desde o campo do pensamento até o campo da práxis, a ocupar-se das zonas de tensão que emergem entre um fragmento e outro, também dos lapsos de sintaxes abertos por sobrevivências e resistências aos processos homogeneizantes da escrita da história. (CERTEAU, 2017) Ao narrar por relações, o historiador, diante das imagens de pensamento e ao colocá-las em uso na prática de narrar a história, serve-se da imbricação entre rememoração e imaginação, de modo a exercer o gesto imaginativo do ponto de vista de suas potencialidades, a animar os espaços “entre”, as zonas intervalares. O próprio exercício intelectual passa a ser aquele que considera a condição de inesgotabilidade da imaginação, atento à impureza e à abertura aos riscos do sensível e das possibilidades e limites da ficção.

Narrar por relações, assim, ao levar em consideração a imaginação, constitui-se enquanto ação desencadeadora das associações e conexões entre elementos díspares e dispersos no tempo, mas dispostos lado a lado pelo labor imaginativo, de modo a animar e tornar vivos os espaços intervalares engendrados entre os diferentes elementos postos em relações de diferenças. A imaginação movimenta a fertilização da própria ciência errante, nômade, como motor que anima a concatenação de novos nexos e sentidos moventes, potentes, desestabilizadores, provocadores de rachaduras no que se considerava consolidado, a abrir brechas e fazer extravasar passados recalçados, atualizando-os como lampejos que disparam outras e novas possibilidades de futuros.

Dito isso, é no sentido da narração por relações que compreendemos os esforços imaginativos a movimentar os trabalhos de pesquisa e escrita que permeiam a elaboração e contínua atualização da plataforma Cronologia do Pensamento Urbanístico. Ao assumirmos o modo relacional do narrar, no gesto de debruçarmo-nos sobre imagens de pensamento junto à imaginação como impulso, concatenamos constelações fugidias e “nebulosas” (PEREIRA, 2018) – de gênese errante, nômade e vagante – que atravessam a narração dos próprios acontecimentos históricos, de modo a tecê-los e a, continuamente, flexioná-los, abrindo intervalos e fazendo fraturar noções e entendimentos homogeneizados sobre o pensamento urbanístico.



## NOTAS

- 1 Tomando como pressuposto a proposta que o presente tomo traz de tecer discussões em torno dos modos de narrar, o grupo de pesquisa Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PGAU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) decidiu, ao longo de 2019, colocar em relação a Cronologia do Pensamento Urbanístico e uma outra pesquisa coletiva em desenvolvimento: o Arquivo Laboratório Urbano – pesquisa que se debruça sobre as produções e discussões teórico-metodológicas do grupo ao longo de seus anos de existência. Da relação entre as duas pesquisas, também a partir das provocações do professor e pesquisador Washington Drummond – do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – sobre a dimensão heterológica da história, o próprio problema da narração emerge como elemento determinante para ambas, atravessadas sobretudo por questões em torno da memória, quer seja a partir de uma experiência urbana imbuída de sua dimensão singular – de invenções, dissoluções e falências de si – ou de um acontecimento histórico em sua dimensão mais coletiva. A aproximação das pesquisas, o intervalo que se instaura desse movimento relacional, põe em evidência um horizonte investigativo que, de maneira desafiadora, confronta temas como a historiografia do pensamento urbanístico, as circulações das ideias, a memória coletiva, as escritas históricas e as operações historiográficas com debates mais direcionados aos modos de apreensão das experiências urbanas, à memória involuntária, aos traumas, aos testemunhos, às narrativas urbanas, aos gestos e aos tempos na cidade. É válido, de antemão, ressaltarmos que a escritura do texto presente se desencadeia principalmente a partir das discussões levantadas do exercício inicial de se instaurar um espaço relacional entre as duas pesquisas. Tentamos, neste momento, portanto, amadurecer algumas noções e ideias trabalhadas coletivamente em reuniões semanais do Laboratório Urbano no ano de 2019, de modo a nos trazerem luz no exercício de pensarmos a narração por relações.
- 2 A plataforma Cronologia do Pensamento Urbanístico (disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br>) visa tornar pública, através de seu dispositivo técnico, parte dos esforços investigativos das diversas equipes e pesquisadores nela envolvidos. Os modos de narração apresentados pela plataforma e suas reflexões teóricas, práticas e técnicas, completamente indissociáveis, são discutidos no conjunto dos três textos desenvolvidos pela equipe da UFBA que compõem neste livro o “Narrar por relações”: I. “O fragmento, o intervalo, a imaginação”, em “Intrigas”; II. “Aventuras através de histórias da Cronologia do Pensamento Urbanístico”, em “Vestígios”; e III. “Uma navegação errante entre nebulosas”, em “Desvios”. Assim, evidenciamos a possibilidade de uma leitura conjunta dos três textos, que se complementam e dialogam entre si.
- 3 A montagem, enquanto procedimento técnico e modo do pensamento, busca desvendar ou revelar os nexos ocultos de possibilidades ainda não dadas, ou escondidas nos

detalhes, como diria Warburg, e nos intervalos ou limiares, como diria Benjamin, entre os mais diversos fragmentos heterogêneos. “O importante não seria qualquer tipo de resultado final fixo, mas sim o próprio processo aberto, uma renúncia do 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”. (JACQUES, 2018, p. 212-213)

- 4 Aproximamos as considerações de Michel de Certeau com as provocações acerca do conceito de “lugar de falha” feitas por Washington Drummond durante as reuniões do grupo Laboratório Urbano em 2019. A expressão “lugar de falha” foi uma sugestão do poeta Orlando Pinho em conversa com Drummond. Sobre as relações entre sujeito, narração e história, consultar o capítulo “Caleidoscópio: processo de pesquisa”, disposto no tomo 1 (*Experiência, apreensão, urbanismo*) da coleção *Experiências metodológicas para compreensão da cidade contemporânea* (2015), de Jacques e Drummond, além do capítulo “As cenas do sujeito e da narrativa”, presente no tomo 4 (*Memória, narração, história*) da mesma coleção.
- 5 “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento da barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”. (BENJAMIN, 2011, p. 245)
- 6 “Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranquila da História oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores (Tese XV), que destroem os relógios na noite da Revolução de Julho: parar o tempo para permitir o passado esquecido ou recalçado surgir de novo (*Entspringen*, mesmo radical que *Ursprung*) e ser assim retomado e resgatado no atual”. (GAGNEBIN, 2013, p. 9-10)
- 7 Outra questão ligada ao fragmento é seu foco micrológico, microbiano, seu caráter de miniatura – Siegfried Kracauer chega a pensar, em 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.
- 8 A partir de Walter Benjamin, a ideia do caleidoscópio foi trabalhada por Jacques e Drummond (2015) no capítulo “Caleidoscópio: processo de pesquisa” do tomo 1 (*Experiência, apreensão, urbanismo*) da coleção *Experiências metodológicas para compreensão*

da cidade contemporânea. No tomo 4 (*Memória, narração, história*) dessa mesma coleção, também foi trabalhada a ideia de montagem no capítulo “Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo”.

- 9 “O processo de montagem, para Benjamin, era uma outra forma de narrar, de escrever a história – e, assim, propor uma outra teoria da história –, de ‘erguer as grandes construções (historiográficas) a partir elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão’, mas também de narrar a história de uma cidade. Seja na montagem literária, seja na montagem historiográfica ou, ainda, na montagem urbana, associações improváveis proporcionam choques entre ideias diferentes, a partir de diferentes citações ou de diferentes tempos e espaços”. (JACQUES, 2018, p. 215)
- 10 Esta passagem foi retirada da introdução do projeto warbuguiano, *Atlas Mnemosyne*, de 1929, e sobre ela ressaltamos que *Zwischenraum*, traduzido em versão brasileira como “espaço intermediário”, pode também ser entendido enquanto “intervalo”. A concepção de *Zwischenraum* é de fundamental importância para o historiador alemão, chegando a figurar em nota, como subtítulo de seu projeto – *Ikonomie des Zwischenraums*, iconologia dos intervalos, como nos rememora Georges Didi-Huberman (2013).
- 11 “É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra tivessem suscitado no domínio estético, bem como nos das ciências humanas – pensemos em George Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch –, a decisão de mostrar por montagem, por deslocamentos e recomposições de todas as coisas”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 80)
- 12 Rememoramos o reconhecimento do próprio Benjamin para com Warburg, enquanto “[...] pesquisador judeu, isolado, sem cátedra – tendo sido negada a ambos a habilitação universitária –, perfeitamente anacrônico em seu interesse não positivista pelos ‘restos da história’, em sua busca não evolucionista dos ‘tempos perdidos’ que estremecem a memória humana em sua longa duração cultural”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106)
- 13 O texto “Narrar por Relações II: aventuras através de histórias da Cronologia do Pensamento Urbanístico”, que compõe a seção “Vestígios” deste tomo, aborda com mais profundidade a questão da aventura no percurso do leitor, de acesso ativo e criativo, através das narrativas que lhe são apresentadas.
- 14 “Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é nem um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira, ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um no *man’s land*, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos levando um para a vizinhança do outro, – e a

vizinhança-fronteira é tão indiferente à contiguidade quanto à distância”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 96)

- 15 Recuperamos a imagem das nebulosas a partir do que propõe Margareth Pereira (2018) em “Pensar por nebulosas”, texto presente no *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I - modos de pensar*.
- 16 “Há sempre uma corrente graças à qual as ciências ambulantes ou itinerantes não se deixam interiorizar completamente nas ciências régias reprodutoras. E há um tipo de cientista ambulante, que os cientistas de Estado não param de combater, ou de integrar, ou de aliar-se a ele sob a condição de lhe proporem um lugar menor no sistema legal da ciência e da técnica”. (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 43)
- 17 “[...] 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, nos Mil Platôs, com a ‘ciência real’, ou ‘ciência do Estado’ [...] Enquanto Panofsky propunha ainda uma ciência do *compars* em busca da ‘forma invariável dos variáveis’, Warburg já propunha essa ciência do *dispars*, que Deleuze e Guattari encaram dinamicamente”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 79-80)
- 18 “Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho”. (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 13)
- 19 Como já mencionamos, é através da plataforma Cronologia do Pensamento Urbanístico, pela prática contínua de pesquisa e de produção de verbetes, que evidenciamos a construção de uma historiografia do pensamento urbanístico atravessada pelos debates teórico-metodológicos que apontam a imaginação como motor à produção de novos sentidos históricos. Nesse sentido, salientamos que o texto “Narrar por relações III: uma navegação errante entre nebulosas”, que compõe a seção “Desvios” deste tomo, aborda com detalhamento a imbricação entre os debates aqui trazidos e a contínua produção publicizada pela plataforma *web*.
- 20 Para pensar essa imagem que se constrói, Paul Ricoeur (2007) indica-nos sobretudo a definição de Henri Bergson (2010, p. 1): “[...] uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”. Esse “entre” que caracteriza a natureza da própria imagem não é, portanto, o passado autêntico ou sua restituição fidedigna, mas produtividade fugidia a possibilitar a experiência dos tempos, como já vimos também com a imagem dialética em Benjamin. A abordagem de Edmund Husserl também é oportuna, porque, como explica-nos Ricoeur (2007) acerca da confusão terminológica entre reapresentação e representação – *Vergegenwärtigung*, presentificação, traduzido também por “re-(a)presentação” e comumente confundido como “representação” –, permite compreendermos a imagem enquanto um modo outro

da presença: é uma presentificação, uma re-(a)presentação, atualizada, marcando variedades temporais do gesto de tornar presente. “A melodia há pouco ouvida ‘em pessoa’ é agora rememorada, re-(a)presentada”. (RICOEUR, 2007, p. 52)

- 21 “[...] os gregos tinham dois termos, *mnémé* e *anamnésis*, para designar, de um lado, a lembrança como aparecimento, passivamente no limite, a ponto de caracterizar sua vinda ao espírito como afecção – *pathos* –, de outro lado, a lembrança como objeto de uma busca geralmente denominada de recordação, *recollection*. A lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma pragmática. Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança”. (RICOEUR, 2007, p. 24, grifo do autor)
- 22 Em oposição à imaginação, a razão estaria incumbida, pela tradição filosófica, por resguardar uma “verdadeira” apreensão e noção do que se pretende inteligível. Em relação às revisões modernas da própria tradição platônica, Didi-Huberman (2018, p. 18) comenta: “[...] as coisas (*Sachen*, em alemão) só encontram sua razão, suas explicações, seus algoritmos em causas (*Ursachen*) corretamente formuladas e deduzidas, por exemplo, na linguagem matemática. Tal seria, resumidamente, a forma padrão de toda ciência. A desconfiança de Platão em relação aos artistas – esses perigosos ‘fazedores de imagens’, esses manipuladores da aparência – não impediu, contudo, que a estética humanista retomasse, por sua vez, todo o prestígio da Ideia, como Erwin Panofsky bem o mostrou”.
- 23 Como conta-nos Didi-Huberman (2018), com base nas análises de Jacques Vernant sobre a psicologia das adivinhações, o adivinho é aquele que faz da visibilidade de um objeto contemplado o suporte para que se entrevejam outras coisas que ainda nos escapam. O próprio objeto sobre o qual se debruça, “[...] a coisa enquanto unidade visível dá lugar a um sistema de múltiplas ‘relações figurais’ em que tudo o que é visto só o é por desvios, relações, correspondências e analogias”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 54) Enquanto prática que prevê os tempos, a adivinhação foi transformada em meio a se obter um conhecimento menor, obscurecida pelas teorias positivistas ou neoevolucionistas e associada ao ocultismo e à “confusão das ideias” levantadas pela “loucura” da imaginação. A própria figura do filósofo herdeiro de uma tradição racionalista pretendeu justamente distinguir sua prática tanto da arte do adivinho quanto ainda do delírio do louco, aquele que estaria incapaz de se desvencilhar da produção das imagens sensíveis. Ao repensar a própria noção de “pensamento mágico” ou “pensamento mítico”, Didi-Huberman (2018) comenta que Émile Durkheim e Marcel Mauss, em trabalho de 1903, observaram a partir dos ritos e dos mitos que essa forma do pensar, muitas vezes associada ainda a um movimento primitivo, rudimentar e limitado da constituição das ideias, de fato não se aproxima em nada de um funcionamento simples e elementar, mas, pelo contrário, recobre “operações mentais muito mais complexas” em relação àquelas formas tradicionais que busca as invalidar. “É falso, então, simplesmente, abordar o pensamento mágico, a adivinhação, por exemplo, apenas sob o ângulo da confusão ou do *contágio* empático oposto a toda distinção conceitual”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 56)

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2017.

CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a. v. 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b. v. 5.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história*, III. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. In: JACQUES, Paola; PEREIRA, Margareth (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo I - modos de pensar. Salvador: Edufba, 2018. p. 206-234.

JACQUES, Paola Berenstein; DRUMMOND, Washington (org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea* Salvador: Edufba, 2015. t. I - Experiência, apreensão, urbanismo.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PEREIRA, Margareth. Pensar por nebulosas. In: JACQUES, Paola; PEREIRA, Margareth (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo I - modos de pensar. Salvador: Edufba, 2018. p. 236-261

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WARBURG, Aby. Mnemosyne, o Atlas das imagens: introdução. In: FERNANDES, Cássio. *A presença do antigo*: escritos inéditos - volume 1. Campinas: Ed. UNICAMP, 2018. p. 217-229.