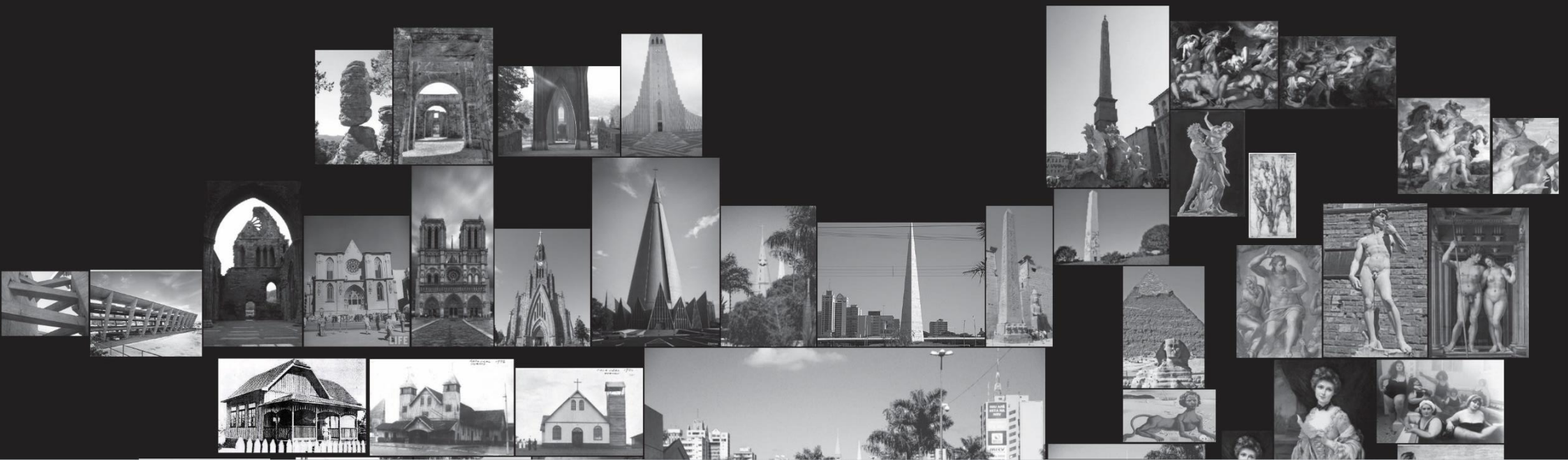
ATLAS: UM OUTRO OLHAR SOBRE MARINGÁ-PR

JULIANA CAVALARO CAMILO



Instituto de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Juliana Cavalaro Camilo

ATLAS: UM OUTRO OLHAR SOBRE MARINGÁ-PR

Tese apresentada ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Campus São Carlos, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração:
Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo

Orientador:
Prof. Dr. Joubert José Lancha

Coorientador (a): Prof.ª Dra. Simone Helena Tanoue Vizioli

Versão corrigida

São Carlos
2019

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

E-mail: julianacavalaro@hotmail.com

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C183a

Camilo, Juliana Cavalaro
Atlas: um outro olhas sobre Maringá-PR / Juliana Cavalaro Camilo; orientador Joubert José Lancha; co orientador Simone Helena Tanoue Vizioli. -- São Carlos, 2019.
200 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2019.

1. Atlas. 2. Aby Warburg. 3. Mnemosyne. 4. Imagem. 5. Maringá-PR. I. Lancha, Joubert José , orient. II. Tanoue Vizioli, Simone Helena, co orient. III. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): **Juliana Cavalaro Camilo**

Título da tese: **"Atlas: um outro olhar sobre Maringá-PR".**

Data da defesa: **14/03/2019**

Orientador: Prof. Dr. Joubert José Lancha

Comissão Julgadora:	**Resultado:**
Profa. Dra. Simone Helena Tanoue Vizioli (IAU/USP)	Não votante
Prof. Dr. Paulo Cesar Castral (IAU/USP)	APROVADA
Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes (IAU/USP)	aprovada
Prof. Dr. Naylor Barbosa Vilas Boas (UFRJ)	APROVADA
Profa. Dra. Luana Maribele Wedekin (UNESP)	APROVADA
Prof. Dr. Renato Leão Rego (UEM)	APROVADA

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: **Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.**

Ao meu marido e ao meu filho, pelo mais puro amor, apoio e compreensão.

AGRADECIMENTOS

> "Eu sou parte de uma equipe. Então, quando venço, não sou eu apenas quem vence. De certa forma termino o trabalho de um grupo enorme de pessoas! ". (Ayrton Senna)

Agradeço, primeiramente, a Deus, meu Pai eterno, silenciosamente presente e acolhedor. Responsável pelo meu encorajamento e persistência. Por me manter firme na fé e na árdua tarefa de traçar esse percurso longo e solitário, permeado de conflitos, alegrias e inexplicavelmente, prazeroso. A Ele, toda honra e toda glória por esta conquista.

Agradeço, imensamente, ao meu orientador Prof. Dr. Joubert José Lancha, pela atenção dada a este trabalho. Pelas valiosas conversas e contribuições, que me ajudaram a amadurecer e enriquecer esta pesquisa e que, acima de tudo, sem ao menos me conhecer, concordou em trilhar comigo esta jornada.

A minha coorientadora Profª Dra. Simone Helena Tanoue Vizioli, por ser mais que uma orientadora, uma grande parceira. Mostrou-me o quão importante e valioso é o universo da pesquisa e me ajudou a se apaixonar por este vasto mundo no qual imergimos juntas. Obrigada por tornar nossas conversas sempre alegres e leves. Carregadas de muito conhecimento e amadurecimento a cada encontro. Obrigada por me dizer "não" e, por minha insistência, dizer "sim", também sem ao menos me conhecer. Naquele momento, você foi um anjo que ajudou a tornar o meu sonho em realidade. O sonho de iniciar o doutorado. Obrigada pela confiança depositada todos esses anos, por partilhar comigo todos os seus conhecimentos, por mergulhar comigo no universo das imagens e por chegarmos juntas à reta final. A você, meu muito obrigada! Você foi luz no meu caminho.

Ao Instituto Federal do Paraná (IFPR), por proporcionar o Edital de afastamento, do qual fiz parte ao longo destes anos e pude concluir, com sucesso, meu objetivo e levar de volta à instituição, todo conhecimento adquirido.

Aos colegas de docência do Instituto Federal do Paraná (IFPR) – Campus Umuarama, que não mediram esforços para assumirem minhas aulas antes do no início do meu afastamento e por aguentarem firme os meses necessários até a chegada da professora que me substituiria. Obrigada colegas!

À minha família, que é a minha base de tudo. Por me ensinar os maiores e melhores valores da vida, sempre com muito amor. Por me apoiar e me incentivar neste desafio.

Ao meu companheiro, Rodolfo, sempre muito paciente ao longo de todos esses anos. Parceiro e incentivador nos momentos de angústia. Não tenho palavras para agradecer por tanto apoio, cumplicidade, carinho e amor. Obrigada por ter aguentado firme as semanas em que esteve sozinho e por ter o dom de encarar todas as dificuldades de forma positiva, tornando a caminhada mais leve e alegre. Obrigada, meu bem!

Ao meu filho Benjamin. Que veio iluminar as nossas vidas. Trazer mais alegria ao nosso dia-a-dia e impulsionar o dever de cumprimento desta pesquisa. Desejo que o meu amor pelo conhecimento lhe sirva de exemplo e inspiração. Te amo!

Aos colegas que fiz ao longo das viagens de Umuarama a São Carlos. Longas viagens e longas conversas. Diários de rodoviária. Dias e noites em claro, mas com muita garra e determinação para que chegasse até aqui.

Aos colegas do NELAC, sempre dispostos a ajudar.

Ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo (IAU/USP) e a todos os professores desta instituição, que contribuíram para o meu crescimento, amadurecimento e aprendizado.

E a todos que direta ou indiretamente contribuíram e apoiaram para a realização desta pesquisa.

Muito obrigada a todos.

“Desistir? Eu já pensei seriamente nisso, mas nunca me levei realmente a sério; é que tem mais chão nos meus olhos do que o cansaço nas minhas pernas, mas esperança nos meus passos, do que tristeza nos meus ombros, mais estrada no meu coração do que medo na minha cabeça”.

(Cora Coralina)

RESUMO

CAMILO, J. C. **Atlas: Um outro olhar sobre Maringá-PR** .2018. 200p. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2018.

Esta tese tem como objetivo apresentar uma reflexão de um espaço público aberto com o intuito de despertar novos modos de olhar e compreender a cidade a partir da imagem. Imagem esta, que amplia o universo do conhecimento sobre o lugar, enquanto dimensão simbólica trans-histórica, cuja articulação com outras imagens constrói referências de memória. Esta pesquisa pauta-se em dois momentos: um primeiro, onde a percepção atua como protagonista do processo de reconhecimento da cidade por meio da deambulação, que resultou no recorte espacial e na escolha de um espaço público aberto presente no eixo monumental da cidade de Maringá-PR; e um segundo momento, onde utiliza-se a associação de imagens como deflagrador de novas possibilidades de compreensão do espaço urbano. Nesse sentido, adota-se aproximações metodológicas de Aby Warburg (1866-1929), hoje reconhecido como o pai da iconologia moderna. Historiador das artes, desenvolveu um Atlas de imagens - *Mnemosyne* - "uma História de Arte sem palavras". As aproximações metodológicas deste processo propõem apresentar um ensaio *Mnemosyne*. Uma ferramenta perceptiva de falar de imagens por imagens, utilizando apenas painéis, com combinações imagéticas feitas entre elas, dispensando o uso da linguagem escrita; e as relações estabelecidas entre as imagens se articulam e produzem modos de leitura de forma a não revelar as suas inter-relações. Desta forma, os leitores que tiverem acesso a estes painéis, possam criar novos vínculos e levantar discussões, sem estabelecer conexões fechadas. Isso permite que novos resultados de leituras, a cada novo contato do leitor, sejam estabelecidos, permitindo novas experiências e novas leituras por meio do painel de imagens. As relações visuais existentes no painel atlas não se estruturam apenas por leituras históricas, se organizam de forma a estabelecer descobertas e discussões por meio das imagens, não sendo apenas um modo de transmitir informações. O painel atlas permite considerações de um processo inicial, impulsionado e dirigido por imagens, que possibilitou, acima de tudo, criar novas decifrações de leituras frente ao espaço urbano em questão, tanto com base na memória histórica individual e coletiva, tanto por meio do significado de cada representação imagética. Assim, esta tese pretende verificar novas possibilidades de aproximações metodológicas, por meio da ferramenta atlas -, de análises dos espaços da cidade viabilizando um aprofundamento em questões até então, discutidas, mas pouco fundamentadas, de modo a despertar o processo criativo e de instigar debates, revelados por meio das imagens e de suas associações. Associações que representam uma variedade de concepções e contribuições, que em algum momento, a história possa ter deixado de contar, como a idealização dos espaços urbanos da cidade e das relações possíveis estabelecidas com o sujeito. Ainda como

resultado desse processo associativo, observa-se as indicações subjetivas de características visuais e plásticas, com aproximações conceituais relativas às primeiras construções arquitetônicas neolíticas, referente a demarcações territoriais e de cunho religioso, representando força, coletividade, autoridade e poder. Associações que vislumbram a glorificação dos corpos em forma de admiração, expressão, exibição de força, saúde e beleza e em contrapartida também conduzem a um pensamento social hostil relativo a supremacia masculina. Essas associações transmitem algumas das possíveis relações e discursos estabelecidos pelo atlas de imagens e que contribuem para os novos modos de ver, ler e compreender a cidade de Maringá-PR.

PALAVRAS-CHAVE: Atlas, Aby Warburg, *Mnemosyne*, Imagem e Maringá-PR.

ABSTRACT

CAMILO, J. C. **Atlas: Um outro olhar sobre Maringá-PR** .2018. 200p. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2018.

This thesis aims to present a reflection of an open public space in order to awaken new ways of looking at and understanding the city from the image. This image enlarges the universe of knowledge about the place as a trans historical symbolic dimension, whose articulation with other images builds references of memory. This research is based on two moments: a first, where the perception acts as protagonist of the process of recognition of the city through ambulation, which resulted in the spatial clipping and the choice of an open public space present in the monumental axis of the city of Maringá -PR; and a second moment, where the association of images is used as a trigger for new possibilities of understanding the urban space. In this sense, methodological approaches of Aby Warburg (1866-1929), now recognized as the father of modern iconology, are adopted. Historian of the arts, he developed an Atlas of images - Mnemosyne - "a History of Art without words". The methodological approaches of this process propose to present a Mnemosyne assay. A perceptive tool to speak of images by images, using only panels, with combinations of images made between them, without the use of written language; and the relations established between the images articulate and produce modes of reading so as not to reveal their interrelationships. In this way, readers who have access to these panels can create new links and raise discussions without establishing closed connections. This allows new reading results, with each new reader contact, to be established, allowing for new experiences and new readings through the imaging panel. The visual relationships existing in the atlas panel are not only structured by historical readings, they organize in order to establish discoveries and discussions through the images, not being just a way of transmitting information. The atlas panel allows considerations of an initial process, driven and driven by images, which made it possible, above all, to create new deciphers of readings in front of the urban space in question, both based on individual and collective historical memory, both through meaning of each imagery representation. Thus, this thesis intends to verify new possibilities of methodological approaches, through the atlas tool - of analyzes of the spaces of the city, allowing a deepening in questions until then, discussed but not well founded, in order to awaken the creative process and instigate debates, revealed through images and their associations. Associations that represent a variety of conceptions and contributions, which at some point, history may have failed to tell, such as the idealization of the urban spaces of the city and the possible relations established with the subject. Also as a result of this associative process, one observes the subjective indications of visual and plastic characteristics, with conceptual approximations related to the first neolithic architectural constructions, referring

to territorial and religious boundaries, representing strength, collectivity, authority and power. Associations that glimpse the glorification of bodies in the form of admiration, expression, display of strength, health and beauty, and in turn also lead to a hostile social thought concerning male supremacy. These associations transmit some of the possible relations and discourses established by the atlas of images and that contribute to the new ways of seeing, reading and understanding the city of Maringá-PR.

KEY WORDS: Atlas, Aby Warburg, Mnemosyne, Image and Maringá-PR.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Vista aérea da cidade de Maringá – Cidade Verde. 33
Figura 2 - Mapa da Divisão Regional do Norte do Paraná. 35
Figura 3 – Anteprojeto de Maringá-PR. 38
Figura 4 – Projeto desenvolvido pela Prefeitura Municipal de Maringá, com base no plano de Jorge de Macedo Vieira, 1961. 40
Figura 5 – Vista aérea da região central, destaque para o eixo monumental e os bosques. 40
Figura 6 – Pontos de convergência e confluência entre as vias. 41
Figura 7 – Plantação de vegetação e colocação de meio-fio. 41
Figura 8 – Os três imãs: Cidade, Campo e Cidade-Jardim. 43
Figura 9 -Planta de Maringá-PR elaborada a partir do anteprojeto de Jorge Macedo Vieira. 46
Figura 10 – Hierarquização viária do plano de Maringá-PR. 47
Figura 11 – Ficheiros de catalogação de Aby Warburg. 54
Figura 12 - Sala de leitura da Biblioteca Warburg, em Hamburgo. 55
Figura 13 – Planta baixa da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* de Hamburgo. 56
Figura 14 - Aby Warburg (segundo da esquerda) foi o espírito por trás dos estudos iconográficos que dominaram grande parte da história da arte do século XX. 57
Figura 15 – "O Nascimento de Vênus", Sandro Botticelli, 1486. 66
Figura 16 – "A Primavera", Sandro Botticelli, 1478. 66
Figura 17 - Prancha 46: Ninfa. 79
Figura 18 - Prancha 78: Igreja e Estado. Fonte: 79
Figura 19 - Prancha 79: "*Messe*" - Igreja e Estado. 82
Figura 20 - Identificação das imagens da prancha 79 do *Atlas Mnemosyne*. 84
Figura 21 - Proposta de interpretação da prancha 79. 85
Figura 22 – Detalhe da prancha 79. 86
Figura 23 – Resumo temático.. 86
Figura 24 – Identificação do diagrama de montagem e possível trajetória da prancha 79. 88
Figura 25 – Curadoria *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. 92
Figura 26 - *Álbum* de Hannah Höch 94
Figura 27 - *Álbum* de Hannah Höch. 94
Figura 28 - Atlas de Broodthaers. 95
Figura 29 – Gran Canaria, 1969 - 51.7 cm x 36.7 cm. 96
Figura 30 – Atlas, 1962-2013. 97
Figura 31 – Esperando o sucesso (1882), óleo sobre tela, 131,5x83,5cm. 98
Figura 32 – Atlas de Imagens – Henrique Pousão. 99
Figura 33 – Atlas 01 - Imagem principal em destaque. 108
Figura 34 – Trajetória de leitura do atlas 01. 109
Figura 35 – Leitura do atlas 01 expressa por palavras-chave. 109
Figura 36 - Atlas 02 - Imagem principal em destaque. 110
Figura 37 - Trajetória de leitura do atlas 02. 110

Figura 38 – Leitura do atlas 02 expressa por palavras-chave.....110
Figura 39 – Atlas 03 - Imagem principal em destaque..... 111
Figura 40 - Trajetória de leitura do atlas 03.. 112
Figura 41 - Leitura do atlas 03 expressa por palavras-chave.. 112
Figura 42 – Atlas 04 - Imagem principal em destaque.....114
Figura 43 - Trajetória de leitura do atlas 04. 115
Figura 44 - Leitura do atlas 04 expressa por palavras-chave. 115
Figura 45 – Início da vida dos sitiantes em Maringá-PR. 124
Figura 46 – Primeiro hotel localizado no Maringá Velho, 1943. 124
Figura 47 – Pirâmide de QUEOPS, Egito – 2.570 a.C. 126
Figura 48 –Monalisa, Leonardo da Vinci - 1503. 126
Figura 49– Croqui das deambulações. 130
Figura 50 – Imagem aérea da cidade de Maringá-PR destacando o plano da cidade. 132
Figura 51 – Imagem da Catedral de Maringá..... 132
Figura 52 – Imagem Primeira para construção do atlas. 133
Figura 53 – Ensaio do atlas 05.....145
Figura 54 – Imagens em destaque - atlas 05. 145
Figura 55- Ensaio do atlas 06. 146
Figura 56 - Imagens em destaque - atlas 06. 146
Figura 57 - Ensaio do atlas 07. 147
Figura 58 - Destaque para imagens do atlas 07.. 147
Figura 59 - Ensaio do atlas 08. 148
Figura 60 - Destaque para imagens do atlas 08. 148
Figura 61 – Atlas de Maringá-PR. 152
Figura 62 – Gabarito do atlas de Maringá-PR. 153
Figura 63 – Possível percurso de leitura do atlas de Maringá - PR. 161
Figura 64 – Palavras-chave do atlas de Maringá - PR. 162
Figura 65 – Imagem Primeira do atlas de Maringá - PR. 163
Figura 66 – Imagem 59 e 60 do atlas de Maringá - PR.. 164
Figura 67 – Imagens 02, 03 e 05 do atlas de Maringá - PR.. 165
Figura 68 – Detalhe do entalhamento do obelisco da Piazza Navona. 166
Figura 69 – Imagens 08, 10, 11, 12 e 13 do atlas de Maringá - PR. 166
Figura 70 – Imagens 07, 09, 15 e 16 do atlas de Maringá - PR.. 167
Figura 71 – Imagens 17, 19 e 27 do atlas de Maringá - PR.....168
Figura 72 – Imagens 02 e 06 do atlas de Maringá - PR. 168
Figura 73 – Imagens 20, 22, 26, 28 e 29 do atlas de Maringá - PR.. 169
Figura 74 – Imagens 30, 31 e 32 do atlas de Maringá - PR.. 170
Figura 75 – Imagens 39 e 40 do atlas de Maringá - PR. 170
Figura 76 – Imagens 33, 35, 37 e 38 do atlas de Maringá - PR. 171
Figura 77 – Imagem 44 do atlas de Maringá - PR..... 172
Figura 78 – Imagens 41, 42 e 43 do atlas de Maringá - PR. 173
Figura 79 – Imagens 45, 46, 49 e 50 do atlas de Maringá - PR..... 173
Figura 80 – Imagens 47, 48, 55 e 56 do atlas de Maringá - PR. 174

Figura 81 – Imagens 52, 53 e 54 do atlas de Maringá - PR. 175
Figura 82 – Imagens 52, 53 e 54 do atlas de Maringá - PR. 175
Figura 83 – Imagens 61, 62 e 63 do atlas de Maringá - PR. 175
Figura 84 – Imagens 65 e 58 do atlas de Maringá - PR. 176
Figura 85 – Imagens 64, 66,67, 69 e 71 do atlas de Maringá - PR, respectivamente. 177
Figura 86 – Imagens 70, 72 e 73 do atlas de Maringá - PR. 177

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **23**

CAPITULO 1 – MARINGÁ **33**
1.1 MARINGÁ, FORMAÇÃO HISTÓRICA 35
1.2 MARINGÁ, CIDADE JARDIM 43

CAPÍTULO 2 – ABY WARBURG **53**
2.1 ATLAS 72
2.2 O ATLAS *MNEMOSYNE* DE ABY WARBURG 77
2.3 AS INFLUÊNCIAS DO ATLAS *MNEMOSYNE* 92

CAPÍTULO 3 – O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO ATLAS **103**
3.1 EXPERIMENTAÇÕES COM MARINGÁ 106
3.2 IMAGEM 117
3.3 A IMAGEM PRIMEIRA DO ATLAS DE MARINGÁ 129
3.4 A CONSTRUÇÃO DO ATLAS DE MARINGÁ 140

CAPÍTULO 4 – SOBRE O ATLAS DE MARINGÁ-PR **157**
4.1 ASSOCIAÇÕES IMAGÉTICAS DO ATLAS 160
4.2 DIMENSÃO REFLEXIVA SOBRE O ATLAS 180

CONCLUSÃO **187**

REFERÊNCIAS **195**

ANEXO – ATLAS DE MARINGÁ-PR **200**

“A verdadeira viagem de descobrimento não consiste em procurar novas paisagens, e sim em ter novos olhos”. (Marcel Proust)

_____

INTRODUÇÃO

As inquietudes que deram origem a este trabalho partem do olhar sobre um espaço urbano, que esconde em suas camadas mensagens sobre uma cidade com características intensas e sólidas. Um olhar que se faz observador e atento; e atira-se a um resgate de memória no intuito de desvendar as impressões e emoções, subtendidas nesse espaço, que se faz histórico, espacial e corpóreo. Faz-se uma imagem. Imagem esta que se reconhece e que se torna aliada às investigações e instigações a respeito das referências deste espaço, das suas interações com a cidade, da relação perceptiva que ele pode desvendar, bem como, o que sua memória pode conservar. Uma imagem que indica o desenvolvimento desse trabalho.

Esta imagem que é o elemento de abertura na busca pelo que ainda é desconhecido, pela revelação dos valores e conteúdos justapostos a uma cidade. É uma busca de olhares instantâneos, uma referência, capaz de fazer aflorar sentidos não percebidos, de mostrar-se um campo aberto carregado de impressões e extensões que envolvem as relações advindas deste espaço para com o observador. É uma vivência perceptiva, afetiva, histórica e social, para fins de admitir a imensidão de possibilidades de leituras e entendimentos a respeito dos espaços. São possíveis relações estabelecidas pelo poder da imagem.

Tal proposição situa a tese nessa intersecção entre percepção, imagem e memória, associada a uma aproximação dos pensamentos criativos estabelecidos por Abraham Moritz Warburg, conhecido como Aby Warburg[1]. Estas aproximações têm caráter estrutural, em particular, sua obra Atlas *Mnemosyne* (1929) - produção que permite um diálogo entre as imagens.

Justifica-se a importância e o uso desta teoria para analisar e construir uma leitura sobre a cidade de Maringá, localizada no norte do Paraná, cidade de porte médio-grande e de urbanização recente. Possui algumas características particulares de planejamento e que se tornaram condicionantes para o seu desenvolvimento. Apresenta um desenho urbano que qualifica sua estrutura e confere identidade à cidade, além das importantes influências do tipo cidade-jardim, que valorizaram seus aspectos sociais e estruturais e que condicionaram reconhecimento e valores a cidade.

Embora este objeto de estudo tenha abordagens históricas comumente destacadas dentro das pesquisas desenvolvidas, esta tese tem por objetivo revelar novos modos de compreender, de ver

[1] Aby Warburg (1866-1929) hoje reconhecido como o pai da iconologia moderna. Ver Capítulo 2, página 53.

e ler a cidade de Maringá-PR, por meio de um atlas de imagens[2], somando nova contribuição às categorias tradicionais de entendimento da cidade pelas suas questões históricas, morfológicas, sócio espaciais e econômicas. Imagens estas que dialogam entre si e com outras imagens, tendo uma Imagem Primeira[3], centro das discussões e resultantes das indagações construídas a partir da identidade e percepção do espaço urbano.

Nesse sentido, tem-se a hipótese de que existem novas chaves de leitura e compreensão da cidade, por meio das imagens, de suas inter-relações – atlas - revelando marcas, impressões e memórias, até então, desconhecidas ou não reveladas pelas pesquisas comumente desenvolvidas. A imagem "não é tudo, nem nada", ou seja, pede-se muito ou muito pouco à imagem. Se lhe pede-se muito – isto é, "toda a verdade": as imagens não são senão fragmentos arrancados, pedaços peliculares. Outras vezes se pede-se muito pouco às imagens: ao relegar as imagens imediatamente para a esfera do simulacro – o que é algo difícil, verdade seja dita, neste caso -, excluí-las do campo histórico. Ao relegar estas imagens imediatamente para a esfera do documento – o que é mais fácil e mais usual-, separa-se da sua fenomenologia, da sua especificidade, da sua própria substância.

Dada estas implicações, a pesquisa ainda pretende desvelar, por meio de uma Imagem Primeira, novas aproximações entre o sujeito e o espaço, que podem ser vivenciadas no campo das percepções; externar as potencialidades que as imagens carregam em si – elas que são hoje infinitamente preciosas. E também exigentes, pois exigem o esforço de uma arqueologia e direcionam para uma continuidade na sua tão frágil temporalidade. Imagens que não surgem senão para se eclipsar para sempre no instante seguinte. Uma verdade que fica à espera do investigador. Além disso, pretende-se conduzir estes pensamentos imagéticos como uma contribuição para leitura e compreensão de espaços, bem como despertar a imaginação, pois para saber, é preciso imaginar-se, do contrário, falar de imagem sem imaginação significa, literalmente, cortar a imagem da sua atividade, da sua dinâmica.

Para tanto, a utilização e construção do atlas possibilita essa associação entre as imagens que dialogam entre si e com outras imagens tendo uma imagem principal, como ponto de partida das discussões e resultantes das indagações construídas a partir da identidade e percepção do espaço urbano.

Este atlas de imagens, baseado em alguns pensamentos de Aby Warburg, resgata referências de memória. Não são apenas pensamentos, mas são aproximações metodológicas, utilizadas para constituição do atlas construído por meio de imagens e de combinações feitas entre elas,

[2] Esta escolha da imagem principal tem como referência o atlas de imagens de Vítor Silva, no qual o autor utiliza-se de uma obra de arte, como imagem principal e a coloca como centro do seu processo interrogatório
[3] O entendimento a respeito da Imagem Primeira será melhor abordado no Capítulo 3.

dispensando o uso da linguagem escrita. De modo que, haja novos meios de ver e ler a cidade, aliadas a um olhar perceptivo que diante do espaço urbano, mergulham em suas raízes e memórias, a fim de buscar evidenciar quais as possíveis chaves de leitura e interpretação que ele esconde em suas camadas.

Além disso, associa-se este olhar ao conceito de aura e imagem dialética. A aura que procura dar conta da "dupla eficácia do volume: ser a distância e invadir" enquanto "forma presente", forma cujo impacto sustenta-se de latências que ela exprime. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado, a distância aurática permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro. É preciso um vazio que seja o não lugar de articulações dessas duas instâncias envolvidas na percepção e no encontro entre "olhante" e "olhado", olhante e olhado que pertencem tanto ao âmbito da obra e da imagem quanto ao do antropos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 22)

Didi-Huberman enriquece a ideia de que os conjuntos dos sintomas e dos não-sentidos contidos nas imagens artísticas poderia constituir a substância de uma nova História da Arte. Para isso, ele põe a História da Arte no limiar de uma prática dialética que procura frisar os momentos nos quais uma voz cultural e histórica recalcada, suspensa, esquecida e deixada subterraneamente à espera de seu momento de ressurgimento propício (e de seu tempo de recepção e de audição possíveis), reapareceria para cumprir sua tarefa histórica.

Isso se traduz em uma frase: "o "outrora" encontra o "agora" de seu desvelamento. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 22)

Nesse sentido, coloca-se em debate uma nova maneira de ler tratar a respeito das apropriações e reconhecimentos do espaço, diante de análises das espacialidades urbanas geradas pelo olhar, procurando estabelecer relações possíveis, formais e teóricas relacionadas à linguagem progressiva usual.

De tal forma, ao estabelecer novas percepções e possibilitar leituras livres inscritas no território do possível, sem se pretender esgotar os temas já amplamente debatidos a respeito da cidade, que flagrem questões associativas e/ou críticas da cidade.

Admite-se este estudo no sentido de ampliar a discussão a respeito dos espaços urbanos da cidade, que poderão ser vistos e lidos a partir de uma nova possível forma de olhar, de ler e perceber estes espaços, tendo as relações imagéticas existentes como suporte para desvendar e discorrer sobre as relações impregnadas na subjetividade do espaço, permeado por características estruturais, processuais e de cunho organizacional.

Uma subjetividade que por meio de usos e hábitos criam uma imagem da cidade. Imagem esta que pode vir a ser desvendada por uma leitura que se faz por meio de um processo perceptivo. Uma imagem que instiga o olhar do observador a procurar e desvelar os espaços da cidade, de forma a submergir na sua completude e enxergar além daquilo que está disposto na sua realidade visível. Realidade esta que não está vinculada ao enquadramento relacional entre sujeito e tempo. Trata-se da produção de imagens como resultado de uma construção referencial de um espaço, de um mundo desprendido de sua história.

As imagens que circulam pelo espaço e pelo tempo, nem sempre são apresentadas de forma objetiva, mas carregam em sua estrutura uma riqueza subentendida capaz de despertar significados escondidos, impregnados na memória.

Toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: "[...] uma vivência, melhor, uma sobrevivência e, mais; uma supervivência que atravessa o tempo (histórico) e que se nutre de um tempo – passional, pulsional, patético, isto é, humano – anacrônico". (SAMAIN, 2012, p. 13) "A imagem, toda imagem, participa, com efeito, de um tempo que não se pode confundir com o tempo da nossa história. Além de se dissolver, misteriosa, num passado anacrônico, ela se movimenta e reaparece, transfigurada, na elipse de uma história humana. Quanto ao seu destino? Verdadeiramente, jamais o saberemos". (SAMAIN, 2012, p. 35)

Segundo Guerreiro (2012), "[...] a imagem, é, pois, uma formação simbólica que traz a memória de uma origem que a carregou de energia e através da qual ela sobrevive nas suas manifestações históricas. Ela está relacionada com uma inscrição emotiva, de grande intensidade".

Uma imagem que compreende um poder de deixar reconhecer os espaços por meio de um simples flagra. Vale observar como a imagem e o imaginário coletivo acabam por formar uma nova realidade social e comportamental dos espaços urbanos, um retrato não apenas da reprodução de uma realidade, mas como fruto da própria consciência humana. Intencional ou não, a imagem desata um espaço metafórico que elas mesmo detêm.

As imagens que circulam pelo espaço e pelo tempo, nem sempre são apresentadas de forma objetiva, mas carregam em sua estrutura uma riqueza subentendida capaz de despertar significados escondidos.

Para tanto, esta tese baseia-se em alguns pensamentos de Aby Warburg, em aproximações metodológicas - falar de imagens por imagens -, por meio de um painel atlas em formato A1 (841x594 mm), que dispõe de uma associação de imagens, cuja Imagem Primeira se articulará com outras imagens – que possuem seus contextos próprios -, sem revelar suas possíveis relações.

O primeiro capítulo trata da apresentação do estudo de caso - a cidade de Maringá-PR -, abordando a respeito de sua colonização, a importância desta colonização para o surgimento da cidade, os modos com que o planejamento adotado para a cidade foi pensado, bem como as soluções implantadas e as influências do tipo *garden-city,* caracterizando a cidade como modelo do tipo cidade-jardim. Além disso, a escolha deste objeto de estudo se deu no sentido de propor novas contribuições, novos entendimentos, novos modos de ver e ler a cidade, por meio das imagens – atlas - rompendo com os modelos tradicionais de pesquisas adotadas para com a cidade, que comumente fazem alusão ao conceito de cidade-jardim ou referência aos conteúdos morfológicos, estruturais, sócio espaciais e econômicos.

No segundo capítulo, faz-se uma apresentação a respeito da importância da abordagem do atlas, bem como de alguns pensamentos de Aby Warburg e uma das suas mais importantes criações, seu Atlas *Mnemosyne*[4]. Trata-se de "Uma história da arte *sem* palavras" ou, ainda, uma "história de fantasmas". Desafio tanto como paradoxo, na medida em que, nutrido de uma informação livresca, escrita e erudita fora do comum e possuidor de um saber visual artístico, antropológico, linguístico, histórico incomum, Aby Warburg pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas, por meio de 63 painéis, de fundo preto, reunindo aproximadamente 900 imagens (principalmente fotografias em P&B, retiradas de um arquivo de mais de 25 mil fotos) (SAMAIN, 2012, p. 52). Ainda neste capítulo, são apresentados exemplos de construções de atlas de imagens desenvolvidos por outros autores – Didi-Huberman, Hanah Höch, Marcel Broodthaers, Gerhard Richter e em linhas mais recentes o de Vitor Silva.

No terceiro capítulo, são apresentadas experimentações preliminares e ensaios de painéis de imagens, para um reconhecimento do processo de desenvolvimento da construção do atlas de Maringá - PR, bem como, alguns pensamentos sobre imagens e os modos pelo quais se deu a escolha da Imagem Primeira, pertencente a um espaço urbano da cidade. Também serão abordadas as aproximações metodológicas utilizadas - com base em alguns pensamentos de Warburg e de seu Atlas *Mnemosyne* -, para consolidar a construção do atlas desta tese. A partir disso, abrem-se novas oportunidades de discussões sobre os modos de ver e ler a cidade, consolidando a idealização do atlas de imagens e suas possíveis trajetórias.

No quarto capítulo, serão discutidas as associações imagéticas decorrentes da construção do atlas de Maringá-PR e uma dimensão reflexiva resultante desse processo, revelando novas chaves de leituras, diálogos e descobertas. Novos modos de ver, ler e compreender a cidade de Maringá-PR.

[4] Sobre *Mnemosyne*, ver Capítulo 2, página 77.

Desta forma, é possível observar a cada instante, um novo cenário urbano que se apresenta aos olhos do sujeito, aguardando o momento de sua contemplação e análise. Mais do que isso, este sujeito se torna parte integrante desse processo de construção da cidade, assim como todos os elementos promotores do seu desenvolvimento. O que leva, ainda, a pensar que todos os espaços podem ser delineados pela forma com que cada indivíduo ocupa, pensa, olha e utiliza os espaços da cidade, estando vulneráveis a constantes modificações conforme cada nova experiência.

Nesse sentido, é visto que os espaços são passíveis de diferentes interpretações e olhares, permitindo novas formas de compreensão e exploração de suas características, além de possuírem suas particularidades e podem ser referência de alguma coisa ou acontecimento que auxiliam nessa ferramenta de distinção e tornam-se fundamentais para promover a diversidade de percepções e imagens da cidade.

São espaços que permitem ao usuário uma imersão no imaginário espacial sobre a cidade, modos de sentir, de ver e viver, abrindo-se para novas possíveis conexões. São experiências que permitem esta relação de corporeidade própria de cada sujeito que habita a cidade.

Uma experiência urbana que ressalta os aspectos materializados dos espaços e que servem de ferramenta de interação entre a percepção e a cidade. Um possível reconhecimento ou estranhamento que direciona a uma nova interpretação, a um preenchimento de factíveis questionamentos ou satisfações. O espaço urbano é o elemento constituinte da trama da cidade e que se abre para se tornar referência de um processo reflexivo.

Um espaço constituído por imagens, capazes de despertar sentimentos e emoções até então despercebidas, ou de um reconhecimento que ainda não havia sido aflorado e que estava intrínseco às suas características históricas. Tonar-se objeto de associação e de compartilhamento entre o sujeito e o mundo, entre o sujeito e os espaços, por meio de experiências visuais e sensoriais.

Neste caso, pode-se considerar alguns apontamentos referentes a estes olhares que conduzem a leitura livres inscritas no território do possível, como os casos do obelisco que possui uma forma particular e que se associa com outros obeliscos, em relação as suas características visuais e de plasticidade. Também relacionado à demarcação territorial, bem como uma intencionalidade subjetiva de apontamento aos céus, de modo que pudesse se estabelecer uma conexão entre os deuses. Nesse sentido, o obelisco da cidade de Maringá-PR, faz uma analogia à plasticidade e à religiosidade destacada pela Catedral, que são características únicas e particulares desta edificação e que em contrapartida, auxilia na tarefa de buscar associações com outras imagens de obeliscos.

Também se destaca, as associações estabelecidas por meio das relações entre corpos, advindas das imagens inscritas nos obeliscos, cujas quais também são representantes de potencialidade e expressividade, já que se tratam de representações de corpos esculturados, considerados referências, revelando suas existências e ideais estéticos. Constituem-se como um elo para a atualidade, onde se percebe a instalação de um sistema ancorado pelos pensamentos de supremacia masculina e em contrapartida, encontra a figura da mulher, empoderada, com vistas de representatividade, sororidade e colaboração que resultam nesse empoderamento com vistas para conquistas de espaços e oportunidades iguais, garantia de saúde, segurança e liberdade em cenários de violência e pleno controle da vida.

Além disso, outras associações referentes as concepções arquitetônicas, permitem que hajam um reconhecimento a respeito das aproximações entre estas edificações, das quais uma outra relação de proximidade é estabelecida com referências à base temporal, já que se tratam de edificações com características estéticas próximas, porém possuem condições conceituais semelhantes, mas datam de períodos distintos. Também possuem associações formais e funcionais de cunho religioso, deixando evidente a verticalidade e o apontamento estabelecido por cada uma das edificações, tendo alusão de uma proximidade aos céus. Ademais, trata-se de uma arquitetura imponente e esteticamente díspares.

Nessa lógica, as imagens da cidade surgem como ferramenta, a fim de mostrar para o sujeito, a variedade de pontos do espaço urbano que podem ser resgatados pelo simples gesto de olhar, pela simples experiência visual e pela relação estabelecida entre o olhar e a representação do lugar, com suas possíveis realidades e construções, de forma a envolver-se no campo imagético para a construção do desconhecido. Um entroncamento entre o processo perceptivo, a cidade e suas imagens, transformando-se em uma investigação, tendo em vista as contradições, as perdas, as permanências refletidas no espaço da cidade.

Mais do que isso, essas representações se configuram em um processo associativo de/entre imagens, para transformar-se em um atlas sobre a cidade de Maringá-PR. É um procedimento resultante de um processo analítico desenvolvido ao longo desta tese, abordando aproximações metodológicas não recorrentes e estabelecendo vínculos de leituras a respeito de assuntos que darão subsídios e impulsionarão os rumos desta pesquisa, servindo de embasamento para novas discussões e debates sobre os espaços e sobre a cidade de Maringá-PR, revelados por meio das imagens.

1

"O homem nada pode aprender senão em virtude daquilo que já sabe" (Aristóteles).

1. MARINGÁ

Esta tese tem por objetivo revelar novos modos de compreender, de ver e ler a cidade de Maringá-PR, por meio de imagens, sendo necessário fazer uma breve apresentação deste objeto de estudo que é a cidade de Maringá. Uma cidade de urbanização recente, com características particulares de planejamento e desenvolvimento. Seu desenho urbano qualifica sua estrutura e confere identidade à cidade, que recebeu influências do tipo cidade-jardim, valorizando seus diversos aspectos e promovendo valores à cidade. Estas especificidades tornam a cidade objeto de estudos de diversas outras pesquisas, seguindo linhas de leituras históricas, morfológicas, sócio espaciais e estruturais.

Nesse sentido, esta tese direciona a um rompimento com este viés de pesquisas comumente abordadas - pelas suas questões históricas, morfológicas, sócio espaciais, econômicas - e busca somar novas contribuições, revelar novos entendimentos, novos modos de ver e ler a cidade, por meio de imagens – atlas -, mergulhando em seus espaços e desvendando seus mistérios. De modo que, a cada contato do leitor com o painel atlas relativo à cidade, possam haver novas leituras e informações a serem reveladas. Com isso, destaca-se a relevância da escolha da cidade de Maringá-PR como objeto de estudo para esta tese.

Maringá-PR é a terceira maior cidade do estado do Paraná. Localiza-se no Norte do estado e apresentou, segundo o último senso do IBGE (2018), uma população de 417.010 hab. mil habitantes. Tem uma área de 487,052 km². A cidade foi fundada em 1947 e elevada à categoria de município em 1951, quando se desmembrou de Mandaguari. Conhecida como Cidade Verde, destaca-se pela sua qualidade de vida e pela vasta arborização (Figura 1) presente em sua malha urbana. Localizada no Terceiro Planalto Paranaense, a cidade é cortada pela linha imaginária do Trópico de Capricórnio.

Figura 1 – Vista aérea da cidade de Maringá – Cidade Verde. Fonte: O Diário do Norte do Paraná.

A cidade de Maringá-PR foi planejada pela Companhia Melhoramentos Norte do Paraná. Essa foi uma empresa privada de capital britânico que produziu o planejamento territorial da região, resultando em parcelamento das áreas rurais e a uma rede de cidades, com cerca de 69

sedes de municípios. (BARNABÉ, 1989)

A cidade ainda foi decorrente de um empreendimento ferroviário que avanço em direção ao norte do Paraná e à região noroeste de São Paulo, na primeira metade do século XX, possibilitando aberturas de eixos de linhas ferroviárias e a cultura de grandes cafezais. (REGO, 2001)

A Companhia encarregou o engenheiro Jorge de Macedo Vieira, formado em engenharia pela POLI-USP, em 1917, para desenhar Maringá-PR. Macedo projetou o município com fortes influências do tipo cidade-jardim, adquiridas no tempo em que estagiou no escritório de Barry Parker, sócio de Unwin, os quais não vieram ao Brasil. O projeto de Maringá-PR foi dimensionado para abrigar uma população final em torno de 200.000 habitantes.

O primeiro plano diretor para a cidade foi elaborado em 1967, destacando-a como expoente e exemplo nacional, evidenciando a sua imagem como metrópole. O plano definiu diretrizes para um desenvolvimento racional para a cidade.

1.1 MARINGÁ, FORMAÇÃO HISTÓRICA

Para compreender um pouco a respeito da colonização e do surgimento da cidade de Maringá-PR, faz-se necessário entender como se deu o processo de formação de seu núcleo urbanístico no Norte Paranaense. Sua ocupação ocorreu de forma rápida e intensa. Verifica-se, que em menos de 40 anos, cerca de 36% do território paranaense já havia se transformado em uma área ocupada e subdividida em 172 municípios. Estas grandes alterações observadas em terras paranaenses tiveram como agente externo a situação econômica mundial após a crise de 1929, a evolução da cafeicultura paulista, o surto industrial de São Paulo e também devido à qualidade das terras da região.

Segundo PADIS (1981), alguns estudiosos procuravam delimitar o "Norte Paranaense" através dos rios que circundavam esta região (Figura 2). Geógrafos buscavam essa delimitação pela análise do solo. Outros preferiam delimitar pelo clima, vegetação ou pluviosidade.

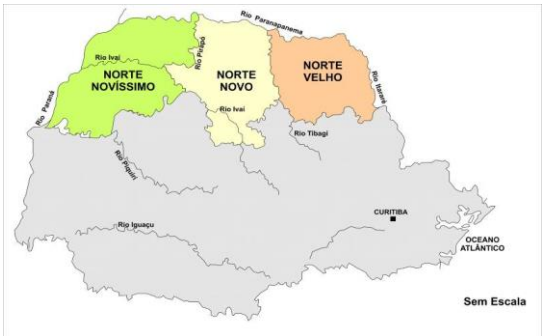


Figura 2 - Mapa da Divisão Regional do Norte do Paraná. Fonte: Urbanizadora e Construtora Vilela, 2007.

Mas é certo que a ocupação do território norte paranaense teve uma história comum à da evolução da cafeicultura. Desta forma, não estava fora propósito buscar uma ligação entre fatores regionais com a atividade cafeeira que se desenvolvia para a delimitação da região norte paranaense, assim como a forma com que ocorreu a ocupação deste mesmo território.

Até a década de 1930, o café era o principal produto da economia brasileira. Segundo Chies e Yokoo (2012, p. 28), "[...] esse processo de colonização do norte paranaense estava intimamente relacionado à expansão da cafeicultura, sobretudo de terras mineiras e paulistas do final do século XIX". Pelas vantagens econômicas que o café oferecia, a expansão desse produto ocorreu de forma cada vez maior, ultrapassando limites geoclimáticos, mesmo apesar das possíveis quedas de temperatura. Desta forma, pode-se observar que os limites meridionais desta região coincidem com a área cafeeira, embora haja algumas cidades em que o café foi substituído por outro tipo de cultura.

Observa-se, no entanto, que a colonização do norte do estado ocorreu em relação aos interesses associados à expansão cafeeira e atrelados as ações de algumas companhias colonizadoras. Destaca-se a Companhia de Terras Norte do Paraná – CTNP, que mantiveram uma extensa negociação para aquisição de terras paranaenses, prestando-se ao trabalho de colonização e venda de glebas.

Segundo Meneguetti (2007, p. 71) "[...] o êxito deste empreendimento estava, por certo, atrelado às facilidades e aos implementos que a Companhia traria à região. Assim, em 1928, a CTNP comprou a maioria das ações da Companhia Ferroviária São Paulo-Paraná, estendendo esta linha férrea para o interior de suas terras". Desta forma, a tomada de decisão da expansão da linha férrea em direção às terras paranaenses, trata-se de um momento relevante, pois se tornou um marco estruturador para a formação dos primeiros núcleos urbanos da região.

Segundo a autora (2007, p, 72), "[...] esse percurso da linha férrea coincide com as linhas naturais dos divisores de água", isso quer dizer que esta estruturação espacial adotada pela Companhia, utilizou-se dos pontos mais relevantes do território para a implementação de seus lotes. Além disso, os lotes eram delimitados de um lado pelo curso d'agua e do outro, das vias de acesso, localizadas nas cumeadas do território, visando um fácil acesso ao escoamento da produção e favorecendo ao irrigamento. A partir destas características adotadas pela Companhia, além da fertilidade da terra que resultava em grandes produções cafeeiras, famílias das regiões de Minas e São Paulo sentiram-se atraídos para formar seus assentamentos em busca de qualidade e alta produtividade para o café.

Muito se fala a respeito do empreendimento bem-sucedido proposto pela Companhia, além do atendimento as exigências ao Código Florestal de 1934, determinando que cada comprador deveria reservar pelo menos 10% de sua área para reserva florestal, promovendo a preservação da mata nativa e não gerando impactos ambientais. O planejamento adotado e as formas de pagamento facilitada – pagamentos parcelados e pagos com a própria produção de café - também contribuíram para a migração da população para esta região e para a formação dos primeiros núcleos urbanos norte paranaenses.

Até 1951, a Companhia de Terras manteve a política de colonização dos ingleses – quem trouxe a importante missão econômica para o Brasil -, isto é, obra de desbravamento e uso racional da terra. Diante da dificuldade de negociar com o governo, a Companhia decidiu diversificar suas atividades, incorporou uma empresa que se chamava Companhia Melhoramentos, a qual tinha cerâmica e serraria e se propunha a construir para facilitar as vendas e a vida dos recém-chegados. Quando a

Companhia de Terras Norte do Paraná absorveu a empresa brasileira, alterou o nome para Companhia Melhoramentos Norte do Paraná – CMNP. (CMNP,1977)

Seguindo os moldes ingleses, a Companhia, agora brasileira, manteve os mesmos rumos do processo de colonização. Segundo Cordovil (2010, p. 62), o grupo manteve o "[...] objetivo de construir um eixo rodoferroviário de penetração com a finalidade de facilitar o acesso a novas áreas e permitir o escoamento rápido da produção, além do assentamento dos núcleos urbanos básicos". Os núcleos urbanos maiores, segundo dados da CMNP (1977, p. 76 apud Meneguetti, 2007, p. 74), deveriam estar localizados e distanciados entre si por cerca de 100 km uns e entre eles, os núcleos menores, distantes 10 a 15 km. Destaca-se ainda a formação dos quatro principais núcleos habitacionais do Norte Paranaense, destinados as grandes cidades do Norte e Oeste do estado do Paraná, Londrina, Maringá, Cianorte e Umuarama.

O núcleo urbanístico da cidade de Maringá teve seus primeiros assentamentos registrados na década de 1940, mesma época em que surgiram as primeiras edificações localizadas numa região que mais tarde seria denominada como Maringá Velho. Segundo Prefeitura Municipal de Maringá (1999), estas construções, com características bem rústicas, peculiares e de caráter provisório, tinham por finalidade abrigar os inúmeros migrantes que convergiam para esta localidade, a fim de organizar os primeiros núcleos urbanos. Eram também pioneiros e desbravadores que estavam trabalhando na região com o intuito de promover o desenvolvimento da futura cidade que dava seus primeiros passos. A divisão de terras promovida pela Companhia de Terras Norte do Paraná foi cuidadosamente planejada de forma que, como resultado, os lotes apresentavam área máxima de 15 alqueires paulistas (equivalente a 36 hectares).

Estes lotes, conforme a estruturação espacial estabelecida pela Companhia, deveriam aproveitar ao máximo os recursos naturais da região. Segundo Prefeitura Municipal de Maringá (1999), a Companhia antes de formalizar a venda para os interessados, solicitava referencias de seus compradores que eram indicados por corretores ligados à Companhia de Terras Norte do Paraná. Essa iniciativa tinha como objetivo fortalecer e promover o desenvolvimento econômico da região, afim de alavancar a expansão de terras paranaenses.

Segundo a Companhia Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP, 1977), nessa época, as condições oferecidas para os habitantes da região eram precárias. Na parte de transporte, eram utilizados cavalos e veículos de tração animal, com iluminação à base de lampiões a querosene; a água vinha do fundo dos poços; os sanitários eram casinhas fora de casa, instaladas sobre fossas comuns. Contudo, mesmo frente a tudo isso, a população que ali habitava, mantinha o espírito festeiro e alegre.

A maioria dos migrantes, que chegava à região, vinha do estado de São Paulo e Minas Gerais, com o interesse de fazer morada, por conta do que vinha sendo dito a respeito da abertura e desbravamento de Maringá. Essa repercussão soou pelo país todo, trazendo muitos habitantes para o local, principalmente, a partir de 1947, quando foi aberto o loteamento Maringá Novo, muito embora, permanecessem morando no Maringá Velho.

Segundo Luz (1997), Maringá começou como "cidade fantasma", nome que evocava precárias casas de madeira, que não abrigavam ninguém, erguidas para que os contratos de compra, que previam edificações a curto espaço de tempo, não fossem feridos. Porém, por detrás da imagem fantasmagórica, havia negócios em franco andamento.

Ainda, segundo Luz (1997), os dados levantados indicam que, de 1938 a 1942, a Companhia de Terras Norte do Paraná efetuou 496 transações imobiliárias, representando 12,2% das propriedades rurais da área que posteriormente corresponderia ao Município de Maringá-PR. (CAMILO, 2013, p. 46)

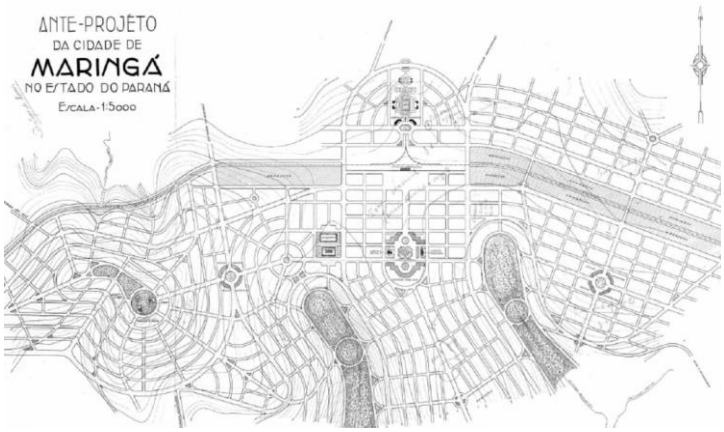


Figura 3 – Anteprojeto de Maringá-PR. Fonte: Prefeitura Municipal de Maringá-PR, 1999.

O sítio urbano da cidade, com topografia plana e vertente suavemente inclinada, assentou-se sobre o plano espigão divisor de águas entre as bacias dos rios Ivaí, ao Sul, e Pirapó, ao Norte, em torno da intercepção das coordenadas geográficas de 23° e 25' de latitude Sul e 51° e 57' de longitude Oeste (Figura 3) (CMNP, 1977).

Segundo Cordovil (2010, p. 71), "[...] Maringá foi criada em 10 de maio de 1947 pertencente à circunscrição municipal de Apucarana. Posteriormente, com a fundação do município de Mandaguari, em 10 de outubro de 1947, incorporou-se como distrito, sendo elevada a município em 14 de novembro de 1951". Maringá foi implantada a partir do esquema de colonização sistemática e urbanização, deliberada em meio a um empreendimento de especulação fundiária iniciado pela companhia britânica Companhia de Terras Norte do Paraná.

A Companhia confiou ao engenheiro Jorge de Macedo Vieira a responsabilidade pelo projeto da cidade. Macedo Vieira recebeu fortes influências do tipo *garden-city* de Raymond Unwin e Barry Parker, com quem estagiou na Cia. City de loteamentos. Segundo Rego (2001, p. 1571), "Unwin e

Barry Parker trabalharam juntos nos projetos de Letchworth, a primeira cidade jardim e o subúrbio jardim de Hampstead", caracterizando então, as tendências trazidas por Macedo Vieira.

O traçado urbanístico da cidade possui algumas características que se tornaram condicionantes para o desenvolvimento do projeto. O eixo da ferrovia no sentido Leste-Oeste, o "[...] eixo central que o corta transversalmente a ferrovia" (Cordovil, 2010, p. 76) e os dois vales ao sul (Figura 3).

Segundo Meneguetti (2007, p. 78), "[...] o traçado da linha férrea, coincidindo com divisores de águas, determinou a implantação da cidade nas áreas mais elevadas e secas, atingindo poucas nascentes. A localização também livrou o projeto inicial de grandes declividades ou áreas impróprias à ocupação".

Desta forma, é possível observar pelo traçado urbano da cidade, as soluções empregadas por Jorge de Macedo Vieira, vinculando a cidade ao modelo de cidade-jardim e possibilitando que ela se tornasse um modelo de padrão urbanístico para a época. Essa diversidade propiciou a conformação estética, fazendo com que o contexto natural do sítio fosse respeitado.

A forma urbana inicial de Maringá baseada na ferrovia, permitiu que esse elemento fosse estruturador tanto a formação do conjunto das cidades, quanto à ocupação do Norte do Paraná, até então não urbanizado, por propiciar o escoamento da produção agrícola dos lotes rurais que foram vendidos para alavancar a colonização.

Neste anteprojeto, "considerada a primeira proposta" (Cordovil, 2010, p, 96) é possível analisar as diretrizes adotadas por Macedo Vieira como solução para o modelo da cidade. Segundo Cordovil (2010):

> "Nela observamos as rotatórias no centro dos parques, as quais foram suprimidas na proposta final. O traçado circular da parte superior do projeto, em cujo centro se localiza um complexo esportivo, também se modifica e amplia-se posteriormente. Notamos nessa proposta o ajardinamento dos cantos das quadras". (p. 96)

Observa-se, no entanto, que do modelo do anteprojeto até o projeto executivo final, houve algumas alterações significativas no plano. Foram suprimidas algumas áreas em função de outras, de forma a tornar o projeto passível de ser executado. Uma das grandes alterações notadas é o aumento do número de quadras, visto a preocupação da Companhia, responsável pela venda dos lotes. Houve uma complementação com relação ao centro principal com a criação de alguns

centros secundários. O traçado regular e retilíneo adotado, pode ser observado no eixo central (Figura 4) e serviu como ponto de partida para a criação das demais áreas ao redor.

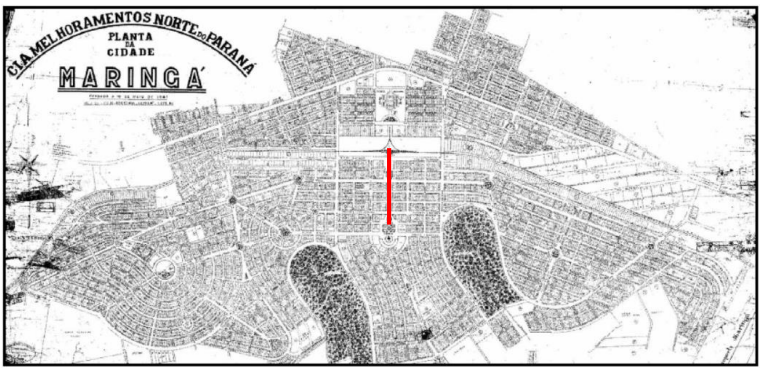


Figura 4 – Projeto desenvolvido pela Prefeitura Municipal de Maringá, com base no plano de Jorge de Macedo Vieira, 1961. Fonte: Prefeitura Municipal de Maringá-PR (modificado pela autora), 1999.

O eixo central da cidade (Figura 5), implantada numa região praticamente plana, também abrigou a maior concentração de serviços da cidade, representado o elemento principal do projeto. Entre os bosques da cidade - popularmente conhecidos como "pulmões verdes" -, e a linha férrea, forma-se o quadrilátero regular do plano. Na sua extremidade oposta a linha férrea, está o centro cívico complementando a característica simbólica e monumental do traçado.

A cidade teve suas áreas divididas em três zonas, denominadas zona residencial – principal, popular e operária - zona industrial e zona comercial, conferindo personalidade às diferentes áreas da cidade. Nota-se que as vias que conduzem às zonas secundárias da cidade, atendem a um traçado peculiar segundo as curvas de nível presentes na região, promovendo uma diferenciação no traçado, imprimindo uma característica mais orgânica.

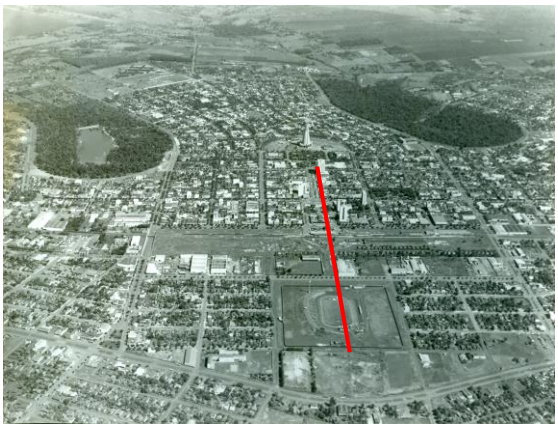


Figura 5 – Vista aérea da região central, destaque para o eixo monumental e os bosques. Fonte: Acervo do Museu da Bacia do Paraná (modificado pela autora).

Segundo Meneguetti (2007),

"Pode-se notar a força apelativa da malha ortogonal central e o caráter diferenciado de cada um dos bairros subordinados, distintos pelo traçado das vias, delimitados por elementos bem-definidos – avenida, bosque, via férrea - organizados em torno de pontos de interesse, geralmente definidos a partir de convergências de vias importantes ou de sua posição central dentro do bairro, constituindo cada centro secundário um ponto focal, elemento fundamental para a imagem urbana". (p. 82)

Nesse traçado mais orgânico, é possível verificar a presença de alguns pontos de convergência e confluência entre as principais vias da cidade (Figura 6) - os pontos focais -, que são elementos de força que se materializam de forma isolada e marcam a situação urbana, implantado em formato circular, são partes estruturadas do traçado viário da cidade. Verifica-se também nesse caso, a hierarquia viária existente entre as vias principais e secundárias, caracterizadas pelas diferentes larguras entre elas, pela presença do canteiro central e pela diversidade de vegetação urbana que viria a ser implantada na década de 1960, uma preocupação posterior à implantação do plano (Figura 7).

Figura 6 – Pontos de convergência e confluência entre as vias. Fonte: Acervo do Museu da Bacia do Paraná.

Figura 7 – Plantação de vegetação e colocação de meio-fio. Fonte: Acervo do Museu da Bacia do Paraná.

Nota-se, também, a formalidade com que as quadras foram desenhadas, atendendo a um padrão retangular, "subdivididas em áreas estimadas de 500m²" (MENEGUETTI, 2007, p. 83). As características urbanísticas das edificações eram marcadas pela horizontalidade e pelas edificações construídas em madeira. A verticalidade começou a fazer parte do cenário urbano de Maringá a partir da década de 1960 (MENDES, 1992).

Segundo Meneguetti (2007, p. 84) "[...] as praças eram em número de 35, que somadas aos dois parques, perfaziam 195.591, 18m² de área livre, correspondentes a um total de 1,3% da área bruta do plano original". A maioria delas também com função estruturadora do plano de traçado viário.

Desta forma, pode-se dizer que Maringá foi resultado de um importante empreendimento comercial adotado pela Companhia da época, carregando consigo características bem particulares, permitindo que em seu projeto fossem adotados os princípios de cidade-jardim. A localização do sitio urbano também possibilitou a implantação de um projeto urbanístico que, constituído por seu eixo monumental e pelos demais polos centrais, exerceram a função de elementos estruturadores

da proposta, compreendendo em sua morfologia uma "[...] estrutura poli nucleada e articulada por vias de acesso aos demais centros secundários". (REGO, 2001, p. 1574)

Além disso, o seu traçado ora regular, ora orgânico despontavam como resultante do processo de naturalização do terreno e que deixaram uma herança de um projeto com qualidades urbanísticas que devem ser valorizadas e bem compreendidas a medida que se institui os modos de ocupação de apropriação dos espaços da cidade.

1.2 MARINGÁ, CIDADE JARDIM

> "Pretendi criar uma cidade muito moderna, em que o traçado das ruas não seguisse o xadrez, que é o que os portugueses nos ensinaram. Segui o processo moderno que era de acompanhar o terreno o máximo possível e uma cidade já pré-traçada, por zoneamento estudado, com parques, seus lugares de lazer, seus verdes todos caracterizados".
> Entrevista de Jorge Macedo à Secretaria de Educação e Cultura de Maringá, 1972 (CAMILO, 2013, p. 43).

O final do século XIX foi marcado pela expansão urbana e pelo crescimento econômico em países de desenvolvimento. Tomando a ótica do desenvolvimento sustentável, vale ressaltar as propostas urbanísticas que levaram em conta o equilíbrio entre o crescimento econômico e os problemas sociais integrados aos desenhos da paisagem, como exemplo o ideário de Cidade-Jardim (*Garden City of Tomorrow*), de Ebenezer Howard. Com esse processo de urbanização acelerado, fica evidente o aumento populacional nos grandes centros e as ocorrências relacionadas ao impacto ambiental, deixando à mostra os grandes problemas urbanos, que já não fazem parte apenas do cenário do século XIX, mas estão presentes nos centros urbanos atuais. São sinais de pobreza, falta de moradia, saneamento básico, poluição, escassez dos recursos naturais e degradação do meio ambiente.

Para Howard (1996), o aumento populacional nas cidades decorre da migração de uma superpopulação do campo em direção às cidades. Na tentativa de buscar um equilíbrio entre campo e cidade, o autor criou uma proposta teórica que pudesse resolver estas diferenças existentes de forma a proporcionar uma estreita relação entre campo e cidade, um "imã", como ele se referia (Figura 8), assegurando as vantagens de uma vida citadina em meio ao ambiente bucólico.

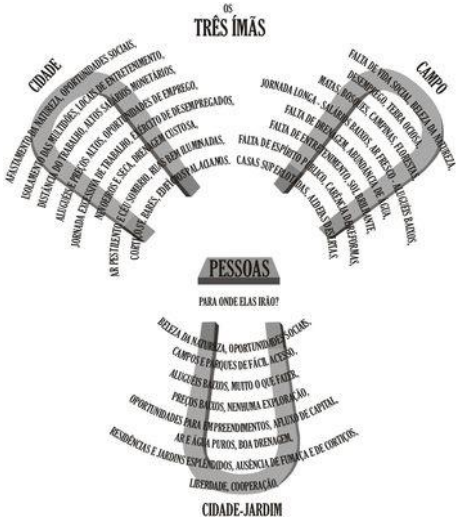


Figura 8 – Os três imãs: Cidade, Campo e Cidade-Jardim. Fonte: Howard, 1996.

São três os importantes ideais que implicavam o modelo do tipo *Garden-City*: 1) descentralização: da metrópole abarrotada em direção ao campo; 2) a palavra *Garden*: implicava baixa densidade e viçosa paisagem; 3) a palavra

City: distingue uma comunidade de escala municipal e diversificada, bem como em sua concepção original – propriedade comum. Cada um de seus elementos deve primar por uma boa localização, um *design* urbanístico apropriado e propriedade fundiária.
Os modelos de cidade-jardim são concebidos de forma planejada, em busca de independência com relação a outras cidades, planejamento com finalidades sociais incluindo cinturões verdes e áreas habitacionais, industriais e destinadas à agricultura. Um modelo que busca a harmonia entre campo e cidade em uma única proposta, onde beleza e natureza devem coabitar em locais vicinais.

O termo cidade-jardim se tornou conhecido e se popularizou depois que Raymond Unwin e Barry Parker, segundo Andrade (2003), concretizaram a primeira cidade-jardim (Letchworth e no subúrbio londrino de Hampstead, em 1903), imprimindo a este subúrbio um "traçado simples, claro e informal, com um centro urbano elevado composto de árvores de porte e edifícios municipais, próximo à estação".

Jorge de Macedo Vieira, o engenheiro responsável pelo projeto da cidade de Maringá, estagiou na empresa *Cia. City* junto com Unwin e Parker, corroborando para que o engenheiro sofresse influências das ideias do modelo de cidade-jardim. Ao observar o plano inicial da cidade de Maringá, ficam evidentes as concepções de cidade-jardim empregadas em seu projeto, devido à forte vinculação de Jorge de Macedo Vieira para com seus precursores.

Tratava-se de um modelo urbano racional, priorizando a relação entre espaço e meio ambiente, atendendo as expectativas de urbanização e expansão da Companhia de Terras Norte do Paraná com relação ao norte paranaense. Um planejamento adotado que condicionava um equilíbrio entre o futuro habitante e a mata existente, que foi devastada pela colonização, mas que buscava, nos princípios de cidade-jardim, recompô-la, a fim de oferecer essa harmoniosa relação e um ambiente urbano integrado com característica de cidade-jardim.

A CMNP não se limitou à fundação somente da cidade de Maringá na ocupação paranaense. Segundo Rego (et al., 2004, p. 142) "[...] foram implementados 62 núcleos urbanos classificados em patrimônio (9), distritos (18), sede de municípios (23), e sedes de município com sedes de comarcas (12), afora outros 48 núcleos urbanos implementados por particulares nas terras da Companhia". Algumas cidades se destacaram e tiveram seus núcleos urbanísticos independentes, com o desenho do seu traçado realizado de forma particular. Maringá, entretanto, acabou por receber as influências do tipo "*Garden city*" de Jorge de Macedo Vieira.

Alguns estudos apontam a existência de incompatibilidade de projeto entre o modelo cidade-jardim adotado para a cidade de Maringá desenvolvido por Macedo Vieira e as propostas criadas por Howard, ao passo que, mesmo com algumas diferenças existentes. Estas diferenças, segundo

Paula (1998, p.85) se refere ao fato de que "[...] a distribuição espacial das cidades-jardins se dava em ciclo e sob um sistema administrativo de cooperativas, de forma que a cidade de Maringá foi distribuída com um eixo, com uma estrada de ferro cortando-a no sentido Leste-Oeste, e seu sistema político administrativo é autônomo, com circulação e reprodução do capital". Desta forma, Maringá foi concebida sob os moldes do ideário e fortalecendo o discurso que a criou, na tentativa de atrair a população e de promover a região que estava em ascensão.

Para compreender os aspectos urbanísticos adotados para a cidade de Maringá, considera-se as características próprias do planejamento urbano utilizado. Segundo Rego (et al. 2004, p. 144) "[...] o desenho urbano da cidade de Maringá de 1947 era constituído de 400 quadras, um projeto um tanto quanto ambicioso para a época" e planejada para 200 mil habitantes.

Como já mencionado, o projeto inicial levou em consideração alguns aspectos fundamentais para o desenvolvimento da proposta. No caso, o traçado da linha férrea no sentido Leste-Oeste e os vales ao sul. Segundo Rego (2001, p. 1572), "[...] estes vales foram destinados a parques urbanos, mantendo-se preservadas as suas nascentes" e seguindo os preceitos desenvolvidos por Unwin segundo o modelo de cidade-jardim.

Ainda segundo Rego (2001, p. 1572),

> "Vieira revelou uma grande sensibilidade não só para com os princípios formais da cidade jardim determinados por Unwin, como também para a natureza do lugar que nunca visitou, nem preliminarmente aos seus estudos, nem mais tarde para conhecer a cidade construída que havia idealizado, tomando por base somente o levantamento topográfico da região".

O processo de formação da cidade de Maringá assumiu algumas configurações que, como defendia Unwin (apud Rego, 2001, p. 1572), vão imprimir a forma urbana da cidade um caráter importante com relação aos aspectos adotados para sua formação, "a personalidade da cidade", referente às ferramentas utilizadas para se chegar ao resultado final. Uma personalidade marcante relacionada ao cenário natural encontrado para a formação da malha urbana, de cunho "particular e peculiar" (Figura 9).

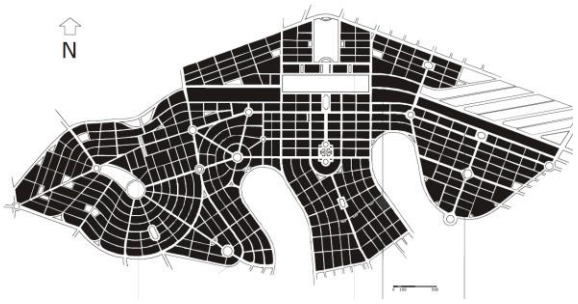


Figura 9 -Planta de Maringá-PR elaborada a partir do anteprojeto de Jorge Macedo Vieira. Fonte: Rego et al., 2004.

Um dos fatores determinantes para o desenho da cidade foram as curvas de nível naturais do terreno. Para Rego (et al, 2004) foram a partir das configurações topográficas do terreno que se configurou a "[...] forma alongada e o traçado orgânico da cidade. Esta configuração permitiu um diálogo com o ambiente natural que demandou um traçado irregular na maior parte da malha urbana que, não obstante, pôde cobrar regularidade, simetria e rigidez no centro da cidade", o principal elemento da composição.

Estas características adotadas imprimiram ao projeto da cidade um traçado forte e marcante, fortalecendo sua personalidade e o seu diferencial com relação ao desenho urbano, consolidada em meio a um cenário intenso de apropriação dos espaços, circundada por uma natureza que se revela parte integrante da proposta, dando melhores condições aos futuros habitantes e gerando expectativas únicas com relação a forma urbana empregada.

O estudo desenvolvido por Rego (2001) faz uma comparação da proposta desenvolvida por Macedo Vieira com as prerrogativas desenvolvidas por Unwin. Ele analisa alguns critérios como:

1. Meio natural suporte: o território e as preexistências;
2. Traçado da malha urbana: entre o regular e o irregular;
3. Eixos estruturadores: a organização das vias principais e a circulação;
4. O tratamento dos espaços públicos: hierarquização e qualificação dos espaços urbanos;
5. A ocupação urbana: bairros e centros secundários, quadras e lotes;
6. Arborização e ajardinamento.

A fim de apresentar estas características para esta pesquisa, utilizou-se da análise desenvolvida por Rego (2001) para evidenciar a importância da escolha do estudo de caso da cidade de Maringá-PR. Fica claro, dentro do contexto urbano, a relevância do modelo de cidade-jardim aplicado e adotado na cidade para resolver as questões espaciais da época. Em meio a uma mata nativa, acreditou-se na possibilidade de urbanização da área com a vinda de migrantes e interessados em adquirir seus lotes próprios, de forma que suas nascentes fossem mantidas preservadas e o imaginário ecológico fizesse parte deste cenário.

A solução do desenho urbano adotado respeitando as condições naturais do terreno e a paisagem natural do sítio, poderiam ser consideradas como um fator relevante e de grande importância para

o desenvolvimento da malha urbana, que, em dado momento, se dava de forma regular, em outro de forma irregular, observando atentamente a concordância entre as linhas retas e curvas. Mas por conta da topografia do terreno, da configuração adotada na maior parte da malha urbana e do traçado irregular, como já citado anteriormente, estes elementos formais que compõem as principais características do desenho urbano da cidade também favoreceram a criação dos espaços públicos, que "[...] cobravam certo formalismo e monumentalidade, garantindo o "caráter artístico" do desenho urbano da cidade. (REGO, 2001, p. 1573)

O desenho viário empregado na confecção da malha urbana também atende as prerrogativas da topografia do lugar, forçando certa irregularidade em sua estrutura. "O quadrilátero formado pela ferrovia ao norte e os bosques a leste e oeste delimita a área central de traçado regular, coroada pelo centro cívico no lado oposto à estação ferroviária acompanhando paralelamente a linha férrea, uma avenida corta a cidade no sentido Leste-Oeste" (REGO, 2001, p. 1573). As vias que saem do centro em direção aos demais bairros da cidade, passam a configurar-se conforme as curvas de nível.

Entre os cruzamentos das principais vias de acesso, foram locados os "redondos", como são conhecidos atualmente, mas que se referem a instalação de praças constituídas apenas de áreas verdes, públicas, atendendo a função de articular o tráfego de veículos e direcionar seus acessos. A hierarquia viária fica evidente por conta das dimensões estabelecidas para as vias principais de secundárias, atendendo a medidas entre 20, 30, 35 e 40m de largura. Em alguns casos, as avenidas contam com a instalação do canteiro central, caracterizado também pela infinidade de espécies arbóreas plantadas nele.

Segundo Cordovil (2010, p. 151), "[...] em vermelho destaca-se o eixo monumental com 46m de largura, em preto as vias medem 35m, em cinza medem 30m e em cinza claro, 20m de largura". Com relação aos espaços públicos da cidade, verifica-se que, segundo os critérios estabelecidos por Unwin (1984), a localização da praça central não coincide com a praça da estação, fica não muito distante dela, e as duas praças distintas estão conectadas por uma avenida larga e importante. Trata-se do eixo monumental, com largura de 46m de largura e 600m de comprimento (Figura 10) destaca-se em meio ao desenho urbano da cidade.

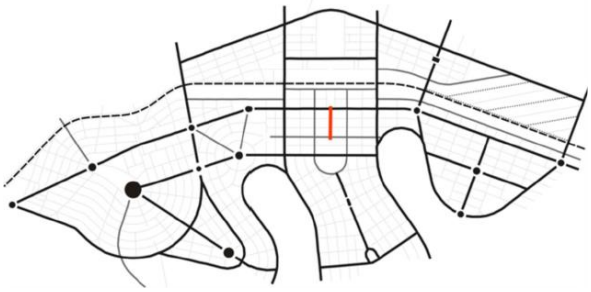


Figura 10 – Hierarquização viária do plano de Maringá-PR.
Fonte: Cordovil, 2010.

Nesse trajeto, ainda é possível identificar alguns elementos caraterísticos da paisagem urbana presentes no eixo monumental da cidade. De acordo com Cullen (apud ADAM, 2008, p. 63),

> "[...] a paisagem urbana é a arte de tornar coerente e organizado, visualmente, o emaranhado de edifícios, ruas e espaços que constituem o ambiente urbano. Uma rua ou avenida em linha reta, cuja perspectiva visual seja assimilada rapidamente, torna-se monótona ou então grandiosa. Nesse caso, em função da importância da avenida para o desenho da cidade e para a estruturação do eixo monumental, torna-se grandiosa, além de um recinto, local que transpassa sossego e tranquilidade, que passa a sensação de familiaridade, em que o vai e vem das ruas não é tão notado, tem escala humana e geralmente é um espaço pontuado por árvores e bancos, que permitem descanso e contato humano".

Além disso, as características paisagísticas desta avenida são imponentes e determinantes para sua caracterização. O canteiro central é representado pelas Palmeiras Reais (*Roystonea oleracea*) e as vias de passeio pelas Sibipirunas (*Caesalpinia peltrophoroides*). Com isso, torna-se fácil identificar a estrutura da via dentre as demais da cidade e perceber o seu valor e o seu recinto. Além disso, esta avenida concentra uma diversidade de estabelecimentos comerciais.

"Ao final desse passeio, se encontra o centro cívico, arrematado por uma praça semicircular, que deveria abrigar um edifício público em forma de *crescent* mas acabou por dar lugar à Catedral" (Rego et al., 2004, p. 144). A primeira Catedral foi construída em madeira, até que Dom Jaime Coelho Neto encomendou ao arquiteto José Augusto Bellucci, em 1958, uma nova Catedral. Que começou a ser construída em 1959 e inaugurada em 1972. Toda em concreto armado com o formato cônico. Possui 124 metros altura e 50 centímetros de diâmetro, podendo ser vista de todas as áreas da cidade. (VERRI, 2001)

A Catedral é um símbolo de convergência, que define a situação urbana. Segundo Cullen (apud ADAM, 2006), ela reforça a ideia de que é um elemento de força que se materializa de forma isolada e por vezes marca a verticalidade. Além disso, serve de referência e é um marco local, um ponto turístico. Atualmente, a Catedral de Maringá é o décimo maior monumento do mundo e o segundo da América do Sul. Sua capacidade é de 3.500 pessoas. É impossível andar pela cidade e ficar indiferente a edificação. (ARAUJO, 2005)

Com relação as demais praças da cidade, elas configuram-se de acordo com a circunstância em que se inserem. Ao longo da análise do desenho urbano, é possível encontrar uma infinidade de

modelos de praças, com diversas formas distintas, "circulares, oblongas, meia lua e triangulares". (REGO, 2001, p. 1574)

Do mesmo modo que na região central da cidade é dotada de seus centros ou praças, hierarquizando e definindo a forma urbana, verifica-se que os bairros da cidade também possuem seus centros, de modo a conferir "[...] o mesmo efeito da área central, mas em escala reduzida, o ponto focal servindo de instrumento de hierarquização dos espaços urbanos, contribuindo para se fazer perceber a identidade da área com mais clareza". (REGO, 2001, p. 1574)

Em função de sua estrutura poli nuclear e articulada, como citado anteriormente, nota-se a imponência da malha urbana na região central da cidade e uma caracterização diferenciada para os bairros, pode-se dizer que esta diferenciação está relacionada as vias de acesso, avenidas, bosques, agrupados e organizados em torno de pontos de interesse" (REGO, 2001, p. 1575). Os bairros possuem também os seus centros secundários, que se tornam um ponto de convergência e de referência. Cada um dos bairros apresenta uma praça, de onde partem as principais avenidas dos bairros e que direcionam para as demais regiões da cidade. Com relação a posição dos espaços privados, resultantes do planejamento e do loteamento das quadras, estes se mantêm orientados segundo as curvas de nível.

Maringá, reconhecida pela importância do seu modelo de desenho urbano, atendendo a alguns preceitos do ideário de cidade-jardim também é reconhecida pela imponência de sua vasta arborização. Cada via recebeu um tratamento especial com relação as espécies plantadas em seus canteiros centrais, distinto das vias circunvizinhas e conferindo certa particularidade e referência para cada uma delas. Além da arborização presente no sistema viário, conta-se com os dois parques previstos no projeto inicial e uma terceira área verde que, inicialmente, se tornou um viveiro de mudas para reflorestamento e, depois, transformou-se em mais um parque para a cidade.

Estes aspectos empregados para a elaboração do desenho urbano de Maringá qualificam sua estrutura e conferem identidade à cidade, com características peculiares e particulares, construindo uma imagem forte e importante da cidade. Apesar da ideia original de Howard a respeito do modelo de cidade-jardim não ter sido aplicado de forma efetiva na cidade de Maringá, há de convir que Macedo Vieira adotou as soluções formais e tomou os princípios do ideário para o planejamento da cidade de Maringá.

Portanto, pode-se considerar a cidade como um modelo – não de maneira tão exata – de cidade-jardim. Nesse sentido, destaca-se a relevância da escolha da cidade de Maringá como objeto de estudo para a pesquisa e da aproximação histórica realizada para a construção do atlas de imagens, no intuito de mergulhar em seus espaços e desvendar novas informações – além das categorias

tradicionais do entendimento da cidade -, de modo a propor ao leitor um novo olhar sobre a cidade por meio de suas imagens. E a cada novo contato com as imagens da cidade, novas informações e leituras poderão ser reveladas. Nesse sentido, faz-se necessário conhecer as aproximações metodológicas desenvolvidas por Aby Warburg e que se tornaram suporte para este trabalho, bem como para a construção e desenvolvimento do atlas.

2

“Deus se encontra nos detalhes” (Aby Warburg).

2. ABY WARBURG

Para compreender as aproximações metodológicas utilizadas para o desenvolvimento desta tese e da construção do atlas – a ser apresentado no capítulo 3 -, ressalta-se a importância do conhecimento de alguns pensamentos a respeito de Aby Warburg, um grande historiador para além de seu tempo, crítico da história da arte e grande fundador e criador do Atlas *Mnemosyne* – um método de apresentação visual de suas teses. Para a pesquisa em questão, o termo 'método' se refere a aproximações metodológicas. Embora haja uma certa dificuldade em se definir a metodologia deste trabalho, ele possui um método. A experimentação desta tese consiste num conjunto de atividades sistemáticas que se propõe a alcançar o objetivo deste trabalho procurando tornar válido suas premissas, aplicadas às imagens: elas mostram mais do que são.

Para Warburg, vida e produção cultural não se dissociam, pelo contrário, é uma vida feita de obsessões. Foi mal interpretado em seu tempo, por algumas correntes teóricas que se impuseram, mas, ele foi recuperado, por seu grande pesquisador Georges Didi-Huberman[5], e, atualmente, resgatado em diversos estudos. O modelo teórico e empenho intelectual desenvolvido por Warburg, é muito contemporâneo.

Aby Warburg (1866-1929), historiador das artes, é hoje, considerado o "pai" da iconologia[6], também é o primogênito de uma família de banqueiros M. M. Warburg & Co, judeu-alemã de Hamburgo, e aos treze anos de idade, abriu mão ao seu direito de primogenitura em favor do irmão mais jovem, Max. Em contrapartida a isso, o irmão deveria lhe garantir e fornecer tantos livros fossem necessários para a realização de seu sonho, a criação de uma biblioteca.

"A constituição de sua biblioteca o ocupou durante toda a vida e foi, talvez, a obra a que consagrou a maior parte de suas energias. Max aceitou, não imaginando certamente que a brincadeira infantil se tornaria realidade" (AGAMBEN, 2015, p. 114). Ao longo dos anos, Warburg já havia utilizado da fortuna da família para adquirir parte do seu acervo de livros, formando uma das mais

[5] Georges Didi-Huberman – professor da *École des Hautes Études*, em Paris, e autor de dezenas de livros fundamentais, entre eles 'O que vemos, o que nos olha' (1998) e 'A imagem sobrevivente' (2013), entre outros. É filho de pintor e, como tal, passou grande parte da sua primeira juventude junto a tintas, pincéis e discussões entre pintores no interior de seus ateliês. É possível que esse convívio desde cedo com a pratica da pintura tenha dado a ele, quando mais tarde desenvolve sua carreira de pensador da visualidade e da visibilidade, a capacidade de deslocar as perguntas habituais e se mover por mares heterodoxos. Do mesmo modo como questiona a legibilidade das imagens, Georges Didi-Huberman também é pouco ortodoxo em suas referências teóricas, criando arcos interpretativos que podem unir pegadas de Walter Benjamin, Aby Warburg e Sigmund Freud em uma História da Arte cheia de sobreviventes e fantasmas. (DIDI-HUBERMAN, 2013)

[6] Segundo Samain (2012, p. 51), a iconologia se refere a um "trabalho em torno de produções imagéticas que carregam memórias culturais e temporalidades, nem sempre definidas. Ele sobrevoa, os silêncios e grito e os gritos que a terra, as tintas, a madeira e o mármores representam num outro tempo, o tempo que presencia".

impressionantes bibliotecas. No ano de sua morte, a Biblioteca Warburg sobre Ciência da Cultura, inicialmente montada em sua casa, contava com mais de 70 mil volumes.

Warburg ordenava seus livros (Figura 11) não pelos critérios alfabéticos ou aritméticos usados nas grandes bibliotecas, mas segundo seus interesses e seu sistema de pensamento, a ponto de mudar a ordem em cada alteração de seus métodos de investigação. "A lei que o guiava era a do "bom vizinho", segundo a qual a solução de um problema estava contida não no livro que se procurava, mas em outro que se encontrava ao lado. Desse modo, ele fez da biblioteca uma espécie de imagem labiríntica de si mesmo". (AGAMBEN, 2015, p. 114).

Figura 11 – Ficheiros de catalogação de Aby Warburg. Fonte: SETTIS, 2011, p. 70.

Fascinado pela arte Renascentista, Warburg decidiu estudar história da arte em Bonn, Munique, Florença e Estrasburgo. Nesse período recebeu fortes influências de grandes pensadores e figuras de destaque no cenário alemão, o historiador das religiões Hemann Usener, do historiador social Karl Lamprecht e do historiador da arte Carl Justi (TEIXEIRA, 2010, p. 135). Enquanto historiador autônomo, Warburg utilizava-se ainda da fortuna da família para manter seus estudos. Em sua investigação multidisciplinar da história da arte, tornou-se uma figura de destaque da primeira metade do século XX.

No ano de 1918, Warburg precisou ser internado por conta da sua saúde mental e só se recuperou seis anos mais tarde, em 1924. A partir deste momento, ele prestou-se aos seus estudos e trabalhos

de forma incessante até a sua morte, em 1929. Neste período, observa-se, então, a estabilização do nome de Aby Warburg enquanto intelectual alemão.

A biblioteca (Figura 12) *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* por ele fundada com ajuda do financiamento da família, se estabeleceu como um espaço de encontros de grandes pensadores e intelectuais consagrados no cenário acadêmico alemão. Já haviam passado por ali Carl Heise, Wilhelm Waetzoldt e Fritz Saxl. As pesquisas desenvolvidas por eles estabeleciam um vínculo intrínseco com a biblioteca e com as ideias que esta representava para as ciências humanas. Concentravam esforços na proposta de interdisciplinaridade e na busca por novas contribuições para a Ciência e Cultura, dando expressão às ideias de *Nachleben*, de *Pathosformel* e de *Mnemosyne*. (NETO, 2013, p. 02)

Figura 12 - Sala de leitura da Biblioteca Warburg, em Hamburgo. Fonte: The Warburg Institute - warburg.sas.ac.uk.

Em 1913, Warburg foi acompanhado por Fritz Saxl (1890-1948) que, em 1921, transformou a biblioteca em um instituto de pesquisa. O desenvolvimento posterior do Instituto, especialmente

após a morte de Warburg em 1929, foi guiado por Saxl, cujos interesses variaram sobre a história da arte e da religião, do estudo de monumentos mitraicos e manuscritos astrológicos a Rembrandt e Velázquez.

Em 1926, com o edifício da biblioteca totalmente construído (Figura 13), erige-se um monumento da história do pensamento humano e um espaço de reflexão sobre a sobrevivência da tradição antiga.

> "No alto da porta interior da biblioteca se podia ler uma inscrição no mínimo curiosa. Warburg havia colocado uma placa com a palavra grega *Mnemosyne* (a deusa da memória), sustentando a memória como categoria histórico-filosófica central que iria dirigir a biblioteca, já que esta pretendia mostrar a permanência de certos valores expressivos, que sobrevivem como um patrimônio da memória coletiva sujeito a complexas leis de transmissão e recepção". (TAVARES, 2012, p. 48)

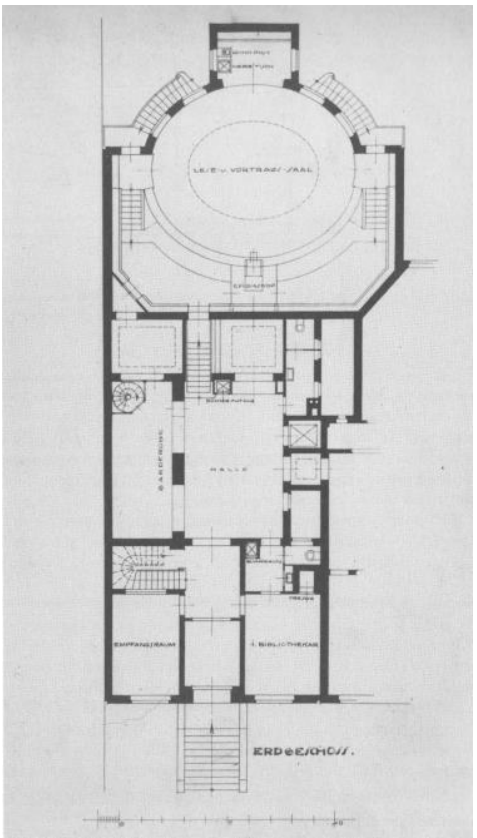


Figura 13 – Planta baixa da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* de Hamburgo. Fonte: SETTIS, 2011 , p. 61.

Em 1929, Warburg morre de uma crise cardíaca. Apesar de judeu, não seguia à risca os preceitos religiosos. Quando, em 1892, se casou com Mary Hertz, luterana e estudante das artes, sua relação familiar ficou agravada (SAMAIN, 2012, p.51). Em 1933, após a morte de Warburg, a Biblioteca foi transferida pra Londres, impulsionada pelo nazismo alemão. Em 1944, o Instituto foi incorporado na Universidade de Londres e, em 1994, tornou-se um membro fundador da Escola de Estudos Avançados da mesma Universidade.

Desde o início, o Instituto Warburg tem sido notável por sua pesquisa interdisciplinar que se estende através das histórias de arte, ciência e religião para antropologia e psicologia. Suas contribuições aos fundamentos epistemológicos e metodológicos das histórias e teorias da cultura têm sido profundas e mudam de paradigma.

O Instituto Warburg atraiu os maiores estudiosos humanistas e filósofos da época - desde Erwin Panofsky e Edgar Wind até Ernst Cassirer. Cassirer foi um dos principais pensadores de destaque, notável intelectual da recém-fundada Universidade de Hamburgo, que passou pela biblioteca e constituiu importante contato com Warburg (Figura 14). O Instituto Warburg rapidamente se tornou um dos principais centros na Alemanha para a compreensão das interações entre imagens e sociedade ao longo do tempo e do espaço. Transformou as histórias da arte, da literatura e da música e, ao enfatizar campos como a astrologia e a magia, antecipou muitos dos desenvolvimentos na compreensão moderna da história da ciência.

Figura 14 - Aby Warburg (segundo da esquerda) foi o espírito por trás dos estudos iconográficos que dominaram grande parte da história da arte do século XX. Fonte: The Warburg Institute - warburg.sas.ac.uk.

Um dos traços distintivos do Warburg sempre foi seu envolvimento com o que são frequentemente considerados os elementos supersticiosos, irracionais e emocionais dos fenômenos culturais. Isto permitiu algumas das suas contribuições mais significativas para a compreensão das dinâmicas e formas de transmissão cultural.

A Biblioteca de Warburg, famosa por seu poderoso e sugestivo sistema de classificação, tem pontos fortes únicos em todas essas áreas, mas particularmente nos campos da arte bizantina, medieval e renascentista, a história do humanismo e a tradição clássica, a história italiana, árabe, medieval e filosofia do Renascimento, e as histórias de religião, ciência e magia.

Em seus ensinamentos e método adotado por Warburg, percebe-se uma "[...] recusa do método estilístico-formal dominante na história da arte no final do século XIX e com um deslocamento do foco da investigação da história dos estilos e da avaliação estética para os aspectos pragmáticos e iconográficos da obra de arte". (AGAMBEN, 2015, p. 112)

Ainda, segundo Agamben (2015, p. 112), "[...] essa caracterização do método warburguiano reflete uma atitude perante a obra de arte que foi indubitavelmente própria de Aby Warburg". A fórmula de Warburg o liga à tradição alemã, essa ocupada por uma reflexão sobre a história e a pertinência da subjetividade do afeto no processo do conhecimento.

Para Warburg, "Deus se encontra nos detalhes" e em nome desta convicção, cuja formulação fica redirecionada a partir de um provérbio alemão que na realidade diz: "O diabo se esconde nos detalhes", que para ele trava-se de uma obscuridade de uma ciência inominada, cujos traços só se reconhece hoje (SAMAIN, 2012, p. 83). Warburg desprezava a história da arte tradicional, para recomendar a consideração, de um lado, das obras enquanto documentos humanos; de outro, da recepção na sua apreciação. Ele coloca, desse modo, algumas balizas em direção à redefinição da história da arte como ciência do homem.

Pode-se observar que, uma característica marcante, única e própria do historiador, não é tanto o modo de fazer a história da arte tendência para a superação dos limites da história da arte, mas, mais ainda uma tendência para a superação dos limites da história da arte que acompanha desde o início seu interesse por essa disciplina como se ele a tivesse escolhido só para introduzir nela a semente que a faria explodir. (AGAMBEN, 2015, p. 113)

Para Mattos (2006, p. 221), esta "'Escola', como se pode referir à Biblioteca Warburg, teve grande relevância nesse contexto da história da arte, principalmente por ser, em parte, a responsável pelo desconhecimento que se instalou, durante muitas décadas, em torno das pesquisas e verdadeiros objetivos de Aby Warburg, após a sua morte em 1929". Com o passar do tempo, o nome de Warburg

foi sendo identificado com aquele de seus sucessores, e, em especial, com os métodos da iconologia de Panofsky, "[...] o que na verdade se refere ao fato de esta disciplina ter sido habitualmente associada ao nome de Panofsky, mas o verdadeiro fundador da iconologia, foi Aby Warburg. Observa-se, nessa história, em que o fundador não é o pai legítimo e, portanto, tende a cair no esquecimento". (MICHAUD, 2013, p.17)

Enquanto Panofsky preocupava-se numa performance erudita, com a decifração do significado do conteúdo representado em uma determinada imagem, eles paulatinamente também se afastavam das preocupações centrais de Aby Warburg, que, antes de tudo, voltava-se para questões de psicologia da imagem, isto é, para investigações a respeito das formas assumidas pelas imagens e das razões que determinam suas transformações no tempo (MATTOS, 2006, p. 221). Toda intenção de Warburg foi de procurar ver como o Renascimento dos séculos XV e XVI, em especial o Renascimento Florentino, reinterpretavam a antiguidade pagã.

No que se refere ao Renascimento, deve-se a Aby Warburg a elaboração de respeitosos trabalhos. Segundo Samain, (2012, p. 84), são observações insuficientes ao seu olhar que o conduzem para além da aproximação positivista das representações plásticas, ou das contextualizações sociais, econômicas e intelectuais. Tais dispositivos lhe parecem impróprios para dar conta de uma emoção, de uma recepção, às quais, aliás, não respondem somente a tais obras de tal época, mas a outras ainda, de outros tempos, de outros lugares.

Warburg vai além do que diz respeito ao Renascimento, pois realiza um questionamento da história universal e da segmentação do tempo. A sua inquietação, pode-se assim dizer, não é apenas do sentido da história da arte, mas a compreensão de cada obra de arte, daquilo que ela realmente desperta, que ultrapassam as barreiras que lhe cabem. "Ele lamenta que as peculiaridades do autor, do representado, do observador, não recebam nenhuma consideração na "recepção"". (SAMAIN, 2012, p. 84)

Para Warburg, o pensamento, o conhecimento consiste na observação e na apreensão daquilo que se vê. Um resgate de memória, que resguarda a lembrança daquilo que já passou, de forma a proporcionar uma imortalidade ou permanência. A interpretação de Warburg com relação a história da arte não pode deixar de lado a psicologia da cultura nem a antropologia. Nesse sentido, vale dizer que para Warburg, a obra de arte afasta-se de seu valor estético e passa a ser encarada como um fragmento da expressão humana. É um modo pelo qual o historiador coloca a história da arte em movimento.

Michaud (2013, p. 17) revela que o pensamento de Warburg nunca deixou de colocar a "história da arte em movimento". Em movimentos, deve-se dizer, a tal ponto que "[...] esse pensamento abriu e multiplicou objetos de análise, vias de interpretação, exigências de métodos, desafios filosóficos. Pôr em movimento, abrir e multiplicar: o pensamento de Warburg não simplifica a vida dos historiadores da arte, criava neles, uma tensão".

Esse processo de movimento da história da arte, era uma interpretação, "[...] uma criação de uma nova aparência do saber, uma possibilidade de vertigem. Uma vertigem que diz respeito à imagem. Uma imagem não é campo fechado do saber". Talvez nem seja um "campo do saber", mas reivindica dimensões antropológicas do ser e do tempo. (MICHAUD, 2013, p. 21)

Existia um aprofundamento, uma atitude exigente que despertava no historiador, uma repugnância à história da arte e pelo tratamento formal que as imagens recebiam. Ao fixar seu olhar sobre uma obra de arte, Warburg, conseguia sentir que por detrás delas, havia uma espécie de força. Uma força que para ele, nada mais seria do que as formas de expressão e representação do homem e de seus sentimentos.

Para isso, era preciso atenção e dedicação minuciosa para com o universo das imagens. Trata-se de um poder que as imagens têm sobre o espectador, de despertar sentimentos, inquietações e suscitar emoções. Esta imagem que solidifica o tempo e os lugares. (SAMAIN, 2012, p. 85)

Enquanto historiador, Warburg e suas críticas para com a história da arte e para a disciplina da história da arte abriu os limites dessa ciência para outros campos do conhecimento: a antropologia, a psicologia social, a filosofia, dentre outras, de modo que, é possível, por meio desse contexto, afirmar que o pensamento de Warburg, é um pensamento contemporâneo, pois através desta interdisciplinaridade é que se constrói a arqueologia dos saberes.

Para Didi-Huberman (2013, p. 33), essa exigência warburguiana em relação à história da arte, ia além dos termos "historia" e "arte". Segundo o autor, "Warburg sentia-se insatisfeito com a territorialização do saber sobre as imagens porque não se fica diante de uma imagem como diante de algo cujas fronteiras exatas não se pode traçar. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela".

Isso quer dizer que, "[...] o tempo da imagem não é o tempo da história" Didi-Huberman (2013, p. 33). Em suas investigações, a imagem, essa imagem que migra nos tempos e transita entre os espaços não acompanha o tempo cronológico e evolutivo. Ela tem um tempo complexo e anacrônico – mistura de passado e presente - e reaparece quando não é esperada, pois em sua concepção, ela nunca some. Esse tempo anacrônico, coloca a disciplina da história e história da arte

em uma espécie de perturbação, um mecanismo que coloca em discussão esse modelo harmonioso de que algo sucede e se explica por isso. Esse mecanismo, que oferece dificuldade aos seus pensadores, que racionalizavam as concepções da disciplina, mas para Warburg, era uma forma de resgatar tudo aquilo que foge à norma, ao que não se explica.

"Agora seria preciso poder seguir Warburg em sua tentativa de "atravessar paredes", de "desenclausurar" a imagem e o tempo que ela carrega – ou que a carrega. Seguir seu movimento orgânico equivaleria, a não omitir nada" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34). Mas pode-se iniciar esta empreitada de crítica epistemológica interrogando sobre a maneira ou as maneiras pelas quais Warburg, pôs em movimento e deslocou a história da arte.

Tal deslocamento, trata-se de um complexo conjunto de relações antropológicas e que foi um dos principais compromissos que Warburg assumiu em sua vida. Uma das primeiras maneiras de orientar esse deslocamento, foi "[...] ancorar as imagens e as obras de arte no campo das questões antropológicas" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34) e de orientar a história da arte para seus verdadeiros problemas.

Trazer à tona esses problemas não queria dizer acabar com a essência de uma faculdade humana ou de um campo do saber – a história das artes visuais, mas era ampliar o campo do conhecimento e o campo fenomênico de uma disciplina.

Alguns pensadores contribuíram para esta formação do pensamento de Warburg. Apesar de que Warburg nunca precisou de rótulos por ter sido o que ele foi, um pesquisador independente, além de seu tempo. Um historiador que não se classifica. Vida e produção não se dissociam, pelo contrário, é uma vida feita de obsessões e fantasmas, que rompem com os meios tradicionais da história da arte. E, em meio a isso, esses pensadores contribuíram para a formação dos referenciais de Warburg.

Destaca-se as influências de Burckhardt (1818 – 1897)[7], historiador e filósofo, que avança sobre o contexto social da arte. Ele estuda o Renascimento pelo meio social, pelo espírito das pessoas, das festividades do Renascimento, não tratando das obras de forma autônoma. Para ele, não dá para desvincular obra do criador e do meio. Além dele, Friedrich Nietzsche, que defendia a ideia do eterno retorno, relacionada ao anacronismo. Uma repetição de ciclos de tempos. Tempos muito

[7] Entre as obras de Jacob Burckhardt (1818-1897) e de Aby Warburg (1866-1929), há um intrincado campo de relações que, se perseguido de perto, pode iluminar os estudos sobre a historiografia voltada para a arte italiana do Renascimento. No âmbito geral, Burckhardt representou para Warburg aquela profunda identificação entre o historiador e a concepção de uma época histórica. Para Warburg e para a inteira geração de estudiosos da arte e da cultura de que faz parte, o produto dos estudos de Burckhardt teve tão grande significado, que se tornou quase impossível pensar a Renascença italiana, como bloco histórico unitário, sem fazer referência a seu nome. O esboço e o aspecto formal da época deveram-se originalmente ao alcance de sua descoberta. (FERNANDES, 2006, p. 127)

extensos, em que não acontecem muita coisa ou, tempos muito curtos que acontecem muita coisa. Também estava relacionado aos conceitos de apolíneo e dionisíaco. Apolíneo, vem de Apolo, Deus da razão, tem como característica o pensamento harmonioso e sereno; Dionisíaco, vem de Dionísio, Deus do vinho, tem como característica o pensamento mais violento, dado às paixões.

Carl Einstein (1885 – 1940)[8], segundo Didi-Huberman, foi outro pensador responsável por introduzir a ideia do anacronismo, resgatada por Warburg. Além dele, Warburg sofreu um pouco da influência de Sigmund Freud. Foi ele que levantou a respeito das questões sintomáticas.

Para Warburg, a história da humanidade oscila entre esses dois pensamentos. É um choque entre o apolíneo e o dionisíaco. Mas Warburg, no entanto, prefere chamar essas duas categorias de maneira diferente: olímpico e demônico. Esta ideia de "[...] polaridade, era fundamental para que ele pudesse compreender como algumas fórmulas e imagens do passado, principalmente da Antiguidade clássica, podiam ressurgir em determinadas épocas, sendo acolhidas e reatualizadas, enquanto outras não". (TAVARES, 2012, p. 43)

Warburg entrou na história da arte pela "porta do Renascimento – ou sobrevivência – da Antiguidade". Ele considerava o Renascimento um ambiente social e como um grande turbilhão de acontecimentos culturais. Onde começam a haver os trânsitos comerciais, as cidades começam a se formar e inicia-se uma nova movimentação na Europa.

Não só como Renascimento da cultura pagã – que diz respeito a tudo que antecede a religião cristã -, mas a um reaparecimento desta cultura que no entendimento dele, não havia sumido na Idade Média. As imagens dessa cultura sobreviveram e no Renascimento reapareceram. E essa sobrevivência da cultura pagã é o que ele considera como "uma aparição fantasmática". Essa cultura que foi transmitida ao longo do tempo.

Nesse período, instaura-se um interesse pela erudição e pelo mundo antigo, na tentativa de restaurar a beleza do ser humano, um resgate à cultura greco-romana. Essa cultura greco-romana reaparece como material recalcado, com aspecto sintomal[9] e essa reaparição da cultura pagã

[8] Carl Einstein atua como crítico e historiador da arte, alemão no início do século XX, que só mais recentemente é reconhecido na Europa. Seus estudos são introduzidos na França em 1978. Possui trabalhos sobre o Cubismo e arte africanca (1915). (KERN, 2010, p. 19)

[9] "As imagens mostram as suas várias facetas relativas ao tempo, quando questionadas sobre o presente e estabelecem relações com o passado. É justamente desse conflito que não se fecha, que se tem o presente emergente da historicidade, dos sintomas, da experiência e da memória errática" (ALMEIDA e MARSHALL, 2017, p. 83). O sintoma não apenas uma fonte, mas uma chave de leitura fundamental para a compreensão da obra e dos conceitos de Warburg tais como *Pathosformel* e *Nachleben*. Conforme cita Didi-Huberman (2013, p. 243-251), a biblioteca de Warburg seria, para ele, "[...] uma coleção de documentos sobre a psicologia dos modos de expressão humana." Neste sentido, não se busca uma leitura egóica – relativo ao ego - do indivíduo como nas biografias psicológicas, mas "o retorno do recalcado na imagem". É nesta direção que se pensa sobre o sintoma.

também está dentro de um sintoma, por isso, Warburg se refere a estes resgates como fantasmagóricos, pois ressurgem como "fantasmas".

A essa sobrevivência da Antiguidade, ou a essa percepção e conexão entre alguns elementos de imagens pagãs com outros ressurgidos durante o Renascimento, é anunciada por Warburg como um "pós-vida" das imagens. Didi-Huberman (2013, p. 271), relata que "[...] parece claro que, segundo Warburg, os poderes da imagem – poderes psíquicos e plásticos – trabalham diretamente no material sedimentado, impuro e movimentado de uma memória inconsciente. É essa, sem dúvida, a maior lição da *Nachleben* - "sobrevivência" - warburguiana".

Essas reaparições das imagens em formas de ressignificações vão tensionar essa ideia de uma linha evolutiva da história. Aquilo que ela chama de sobrevivência das imagens, está dentro de um conceito *Nachleben* proposto por Aby Warburg, já que estas imagens nunca desaparecem e reaparecem quando menos se espera. E essas sobrevivências das imagens nascem em "fórmulas do patético", as *Pathosformeln* de Warburg, fórmulas emotivas e iconográficas, que ressurgem nas artes e nos indivíduos.

Esse termo se refere ao poder que as imagens têm de ressurgirem, de sobreviverem quando se menos espera. Na concepção de Agamben "se Warburg pôde mesmo apresentar o problema do *Nachleben,* da vida póstuma do paganismo, a questão da "transmissão e da sobrevivência" é o problema central de uma sociedade "quente" como a ocidental, obcecada pela história a ponto de querer fazer dela o próprio motor do desenvolvimento. (AGAMBEN, 2015, p. 117)

Ainda para este autor, a tradução do termo *Nachleben,* do alemão, "não significa propriamente "renascimento", como por vezes foi traduzido, nem "sobrevivência". Ele implica a ideia da continuidade da herança pagã, que para Warburg era essencial". (AGAMBEN, 2015, p. 117)

Essa ressurgência, sobrevivência e reaparecimento das imagens, *Nachleben* é aquilo que ele chama de "história de fantasmas", "de "aparições" e de "desaparições", de "retornos", de "evanescências" e de "silêncios"; um tempo que "vem", "sobrevém" e, de repente, "se recolhe", "se encolhe"". (SAMAIN, 2012, p. 58)

Para Guerreiro (2005),

> "[...] as imagens trazem consigo, no percurso trans-histórico que efetuam como sobrevivências espectrais – *Nachleben* -, o conflito que está na base da sua formação: entre a representação racional e a representação mágica

> da vida, entre o *logos* e o *pathos*, entre a emoção primitiva e a reflexão que pretende dominá-la".

Para Samain (2012, p. 58), *Nachleben* são formas, ou melhor, "imagens de patético" humano (*Phatoformeln*), que se pensam e dialogam no tempo. *Nachleben* não pode ser, todavia, entendido numa linearidade histórica: a Antiguidade, a Idade Média, a Renascença, o Modernismo, o Pós-Modernismo. *Nacheleben* não pertence ao tempo da história e, sim, ao tempo das imagens. As imagens abrem e desdobram a história, a descobrem ou a encobrem, a reencontram e a ressuscitam, a fazem viver e existir.

Nachleben possui um anacronismo. Ela é um conceito que se constitui de um modelo temporal próprio das imagens e ela não está acorrentada a um período da história. Essa sobrevivência das imagens não está restrita somente ao período do Renascimento. Ela pode ser encontrada em diversos outros períodos da história. Por isso, trata-se de um modelo anacrônico, que não possui suas temporalidades estáticas.

Para Didi-Huberman,

> "Essa sobrevivência, para Warburg, não se apresenta como uma forma de simplificar a história. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69)

A partir desse modelo de sobrevivência, dessa retomada da cultura histórica das imagens, permite-se uma discussão mais ampla a respeito de suas relações e modelos temporais, da forma a se desvendar novos vínculos, novos paradoxos em toda cultura das imagens e da história das artes. Porque arte é movimento, formas, cores, gestos e estão em constante mudanças, mas dentro de uma dinâmica que nunca termina.

Ficou claro que para Warburg, o tempo das imagens não é o tempo da história. As imagens são carregadas de temporalidades distintas e estão inseridas em um tempo que não tem denominação. Velhas ou recentes, as imagens não têm idade, senão a de uma possível eternidade. Elas fazem parte do tempo, desse tempo das imagens, desse tempo anacrônico.

Para Samain (2012, p. 59), "[...] a imagem, enquanto fatia de uma história, é efetivamente, a mesma imagem que participa de um tempo que, atrás dela, a levou e, à frente dela, à levará, a

fará viajar em tempos e em lugares próprios às imagens". Em outras palavras, as imagens têm uma história e um tempo singulares, os quais não podem ser confundidos com o tempo de nossa história, enquanto sequência de acontecimentos.

Por detrás dessas imagens, existem resquícios de temores, de memórias, de fatos, que podem ser redimensionadas em função do tempo, experiências e experimentações que poderão surgir. As imagens ressurgem de um tempo que não está somente ligado à história. Ela surge no tempo, nesse tempo próprio de cada imagem, entre passado e futuro.

As imagens percorrem o tempo das histórias individuais e coletivas, e que segundo Guerreiro (2005), trazem consigo no percurso, a "trans-historicidade" que efetuam como sobrevivências, suas densidades, extratos e camadas patéticas que elas carregam. "As imagens são polissêmicas, além disso, elas obrigam a percursos temporais que não são apenas lineares e determinados. São caminhos e trajetos, circulares, indefinidos e infinitos, poli crônicos, transitórios e trans-territoriais".

Imagens que moldam, que fomentam e aperfeiçoam o tempo da história, que carregam em sua estrutura um repertorio vivo de informações. Ao olhar para as imagens, será possível compreender melhor suas instâncias, lê-las e vê-las de maneira mais ampla, todas as sensações e emoções que elas carregam.

A partir desses conceitos de imagens, fica mais claro compreender o anacronismo presente em suas estruturas, o anacronismo dos tempos, o conceito de *Nachleben* que auxilia o entendimento das relações entre a atualidade e o antigo, entre o agora e o depois, que se misturam e se encontram na imagem. Todo trabalho de Warburg revela como historiadores e filósofos devem-se portar diante da imagem de forma a não reduzir ou simplificar, pois a imagem não é "[...] alguma coisa de objetivável, de conhecível, de rejeitável à distância no puro passado da história" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 144). Imagens que são potentes, são latentes, criativas e criadoras de sentidos e sensações. Que servem de auxílio para uma melhor compreensão da história e de seus acontecimentos. Imagens que surgem e ressurgem no intuito de revelar algo.

A sobrevivência das imagens, de acordo com a teoria warburguiana, também se estratifica no que ele denominou de "fórmulas do patético" – *Pathosformeln* -, em que não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma formula iconográfica.

A *Pathosformeln,* por meio de sua bagagem emotiva, apoia um entendimento sobre as formas com que as imagens do presente, procedente de um passado, retornam e se vinculam a este presente, de forma atual e pretendendo, abrindo-se para um futuro.

Ver a imagem, é um processo que transcende a experiência visual. Para Warburg, a imagem vai além de um "fenômeno antropológico total" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 48). Para ele, as imagens são resultantes de movimentos. Movimentos que Warburg reconhecerá cada vez mais, ao longo de sua pesquisa,

> "[...] ora na forma de serpentina de um raio, ora nas ondulações dos cabelos e dos vestidos diáfanos e flutuantes das ninfas de Botticelli, nos movimentos dos seus corpos, dos seus braços, nos entrelaçamentos das mãos e dos dedos, nas dobras dos tecidos, a "forma patética universal do movimento"". (SAMAIN, 2012, p. 60)

Como único trabalho universitário, tem-se sua tese de doutorado – "Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli", na qual Warburg se lança ao Renascimento Italiano, em especial à estas obras de Botticelli: "O Nascimento de Vênus" e "A Primavera". Faz-se um breve parêntese para expor a respeito da análise feita por Warburg dos dois quadros celebres de Sandro Botticelli, "O Nascimento de Vênus" (Figura 15) e "A Primavera" (Figura 16), onde ele lança as bases de seus pensamentos teóricos, um estudo breve, mas intenso. Ele dispôs-se de maneira convencional, a traçar uma comparação entre o tratamento literário e o tratamento pictórico de um conjunto de temas visuais presentes no fim do século XV e tomados de empréstimo na Antiguidade (MICHAUD, 2013, p. 75). Destaca-se a análise feita sobre o quadro "O Nascimento de Vênus".

Figura 15 – "O Nascimento de Vênus", Sandro Botticelli, 1486.
Fonte: www.fnac.pt.

Figura 16 – "A Primavera", Sandro Botticelli, 1478.
Fonte: www.historiadasartes.com.

Segundo Michaud (2013, p. 75), quando Warburg analisou as obras de Botticelli, não procurou formar um vocabulário dos traços iconográficos antigos, preservados na cultura visual e literária do

Quattocentro: não se tratava de pôr em destaque as similitudes entre as obras do Renascimento e seus modelos, mas, ao contrário, de compreender como a singular experiência moderna de pintores e poetas florentinos viera a se exprimir, tomando emprestada as vias da identificação com o passado.

Em "O Nascimento de Vênus", Warburg descreve o movimento - a roupa grudada ao corpo e levantada pelo vento, os cabelos despenteados e os gestos excêntricos:

> "Ela está na margem do rio (com perfil, nitidamente desenhado, virado para a esquerda) e apresenta a Vênus, que se aproxima, o manto inflado pelo vento; segura a borda superior no ponto do braço direito estendido e a borda inferior com a mão esquerda. [...] Sua túnica externa adere muito estreitamente ao corpo e destaca com precisão o contorno das pernas; partindo da dobra do joelho esquerdo, um drapeado vai para a direita, formando um arco achatado que se desfaz para baixo em pregas desdobradas em leque; as mangas justas, bufantes nos ombros, acham-se colocadas num vestido de baixo brancos, de tecido macio. A massa dos cabelos flutua livremente para trás, em longas ondulações que saem das têmporas; uma parte menor forma uma trança grossa, que termina numa mecha de cabelo solto". (MICHAUD, 2013, p. 77)

Ainda, segundo o autor, para Warburg, a figura não surge como uma entidade estável, mas parece nascer de um jogo de forças contraditórias que se encontram no limite externo do envoltório do corpo, para retomar os termos de Aristóteles, e não na auto manifestação de sua presença imóvel. O movimento é descrito como uma dissociação ativa entre os contornos flutuantes da figura e sua massa, que parece dissolver-se nas extremidades, tal como uma dança introduz a desordem na simetria e rompe o equilíbrio comedido da postura estática.

Na análise de Warburg, segundo Michaud (2013, p. 77), graças a uma inversão das categorias da metafisica antiga, os atributos definem a substância e não substancia os atributos. O artista do Renascimento, a partir dos modelos antigos, procura reproduzir artificialmente a ilusão do movimento. Se ele se volta para a Antiguidade a ponto de se identificar com ela, não é para encontrar ali um repertorio de imagens, mas para injetar nela as formulas expressivas que representarão a vida.

Se Botticelli dá a seus estudos do movimento a aparência de uma cena mitológica, é por haver encontrado na Antiguidade, segundo Warburg, um repertório para representar a energia em ato. O pintor não procurou representar, em primeiro lugar, conteúdos discursivos ou relatos lendários,

e sim a forma imediatamente visível em que a existência dos indivíduos lhe aparecia e exigia descobrir-se inscrita na fabula para ser reconhecida além da observação empírica.

Warburg, neste trabalho, buscou relações nas obras de Botticelli tanto para o Renascimento, quanto para a Antiguidade pagã. Neste momento, de análise das obras de Botticelli, Warburg se depara com uma das suas grandes figuras teóricas: a Ninfa. Ela que vai se tornar tema central na concepção de seu trabalho. A Ninfa representa o movimento – figura feminina em movimento, símbolo inaugural do atlas.

Estes aspectos de movimento retratados por Botticelli em seus quadros inquietavam Warburg em sua tese. Além disso, a questão do tempo também era abordada por Warburg em seu trabalho. Ele considerava tanto o tempo em que a obra foi idealizada, bem como o tempo passado de suas referências, dos elementos constituintes que poderia estar reportada na obra, quanto o tempo presente, de apreciação.

Para Guerreiro (2005), a partir dessas recorrências de antigas formas de movimento nos quadros de Botticelli - de gestos dotados de *pathos* -, "Warburg começa a encarar a história da arte em termos de uma memória errática de imagens que regressam constantemente como sintomas, e a *Nacheleben* da Antiguidade como objeto central do seu programa historiográfico".

Nesse sentido, pode-se dizer que Warburg não se utilizava de métodos descritivos para suas análises, pois, para ele, os fundamentos presentes no surgimento das imagens, pertenciam um modelo não visível. Para ele, as imagens carregam em sua estrutura vestígios de memória, de memória coletiva. Memórias estas que são capazes de percorrer o tempo e de se resignificar, de se remodelar e de se requalificar em momentos distintos. Isto permite, como já analisado por Mattos (2006, p. 133), um rompimento da temporalidade não linear e o surgimento de um anacronismo histórico, de forma a funcionar como "sintoma", que se desloca no tempo e no espaço, criando fenômenos evolutivos complexos.

Essa *Pathosformeln* de Warburg, se refere às empatias e patologias que se cravam na memória da humanidade, ao mesmo tempo que se regeneram e se renovam no tempo, num tempo que pertence ao tempo das imagens. E para ele, cada época seleciona e determina a *Pathosformeln* de acordo com suas necessidades. Podendo elas, se renovarem e se carregarem de novos significados, bem como entrar em conflito com o polo oposto.

Assim, Warburg percebeu uma dimensão dionisíaca do Renascimento, contrária a visão apolínea que comumente o Renascimento defendia, de harmonia e serenidade, como defendia Jacob Burckhardt, um dos pensadores que contribuíram para os referenciais de Warburg. Warburg

conseguia distinguir as mesclas características dos objetos artístico ao sobrepor temporalidades. Nesse sentido, para ele, o homem do Renascimento explorava as "fórmulas do patético" com o intuito de romper com as formas medievais de expressão. (TAVARES, 2012, p. 75)

Nesse sentido, as *Pathosformeln*,

> "[...] transpassam períodos encobertas, submersas e regressariam por meio de uma transmissão histórica. Dessa forma, Warburg inaugura um método que permite investigar a história buscando relações não cronológicas, não lineares, já que concebe a história da arte em termos de uma memória errática de imagens que retornam sempre". (TAVARES, 2012, p. 76)

Essas suas investigações contribuem para uma interdisciplinaridade entre outras áreas do conhecimento, ampliando, desta forma, o universo da disciplina das pesquisas, da disciplina de história da arte, bem como, de diversos campos do saber.

Para Didi-Huberman (2013), os trabalhos desenvolvidos por Warburg era como de um sismógrafo, "o autorretrato de um historiador em sismógrafo", que representa um "estado de coisas vivas humanas", um captador de patologias, que recorta a existência e dialoga com ela. Capaz de colher composições, arranjos, latências e organizações de forma patética. Portanto, se Warburg é considerado por Didi-Huberman, como um sismógrafo, pode-se dizer que a *Pathosformeln* seria os Dinamogramas (*Dynamogramm*), como em relata Didi-Huberman (2013, p. 157), "[...] uma espécie de grafo da imagem-sintoma: o impulso dos eventos sobrevivência, diretamente perceptível e transmissível pela sensibilidade "sismográfica" do historiador das imagens".

Toda a temporalidade warburguiana parece construir-se em torno de hipóteses rítmicas, pulsantes, suspensivas, alternantes ou ofegantes. Essa característica é o que permite que, por meio da *Pathosformeln*, Warburg registre os movimentos invisíveis, as crises, as sobrevivências e as incidências, ou seja, um registro de esquemas oscilatórios das polaridades, entre as rupturas e descontinuidades, realismo e idealismo, para fins de equilíbrio ou de debate.

Segundo Samain (2012, p. 57),

> "[...] a criação artística é para Warburg um processo que oscila entre a imaginação e a razão, e não se explorou suficientemente nele, acrescento, "o imenso material documental que oferecem, desse ponto de vista, as

> imagens formadas pelo homem" e presentes na "memória humana", tanto coletiva como individual, passada, presente e futura. Em outras palavras, a memória é para o artista um "espaço de pensamento", o lugar de um "inacessível patrimônio hereditário"".

Para Samain (2012, p. 57), o *Nachleben* das imagens de *Mnemosyne*, "[...] com seu material iconográfico, quer ilustrar esse processo que se poderia descrever como sendo uma tentativa para identificar, através da representação do movimento vivo, um fundo de valores expressivos pré-formados", as *Pathosformeln* das culturas humanas. *Mnemosyne* é, desse modo "[...] um inventário das formas recebidas da antiguidade que marcaram o estilo das obras do Renascimento na sua maneira de representar o movimento vivo". Na mesma Introdução de *Mnemosyne*, Warburg dará a essas "formas expressivas das emoções as mais profundas [...] impressas na memória" o nome de *engramas*.

Esse *engramas* se referem à memória social e coletiva. Uma das perguntas de Warburg era: de que modo o homem e a pintura criam essa memória social e coletiva por meio das imagens? Como se constrói uma memória social coletiva por meio das imagens ao longo dos séculos? Para ele, toda imagem pode ser considerada um documento da história.

Segundo Samain (2012, p. 63), Warburg, na tentativa de sistematizar sua pesquisa sobre as *Pathosformeln*, começa em 1905 o esboço, em um caderno: *Schemata Pathosformeln* (Esquemas de fórmulas de *pathos*). Seu objetivo, no momento, era consignar nesse registro uma "tipologia das "formulas do patético". Ele abandonou esse esboço e passou com *Mnemosyne* a realizar uma tipologia visual dessas *Pathosformeln,* que podia lhe assegura e lhe oferecer outra maneira de entender o papel central da arte na compreensão das culturas humanas".

Atualmente, o Atlas *Mnemosyne,* trata-se de um "protocolo experimental" (Didi-Huberman, 2013, p. 399), a partir de um conjunto de imagens e fragmentos de imagens, de fotografias, obras artísticas, pinturas, esculturas, monumentos, afrescos, gravuras, recortes de jornais, das quais, por meio de alguma aproximação, Warburg as organizava, as associava de maneira não linear de leitura, mas considerando que as imagens pudessem dialogar entre si e com as demais.

Segundo Didi-Huberman (2013, p. 390), trata-se de uma "função memorativa das imagens". Essa é justamente a questão a que, desde o começo, correspondeu o conceito warburguiano de sobrevivência. "É a maneira pela qual as imagens sobrevêm e retornam, num mesmo movimento, que constitui o movimento – o tempo dialético – do sintoma. Em diversos sentidos, portanto, devemos considerar *Mnemosyne* um atlas do sintoma".

Entretanto, em termos mais explícitos, *Mnemosyne* é um Atlas do sintoma, como coletânea das "fórmulas do *pathos*" recenseadas por Warburg, durante sua vida inteira, na cultura ocidental. O atlas, por meio de suas imagens e fotografias dispostas em pranchas, foi uma maneira de Warburg tentar interpretar como o Renascimento tinha interpretado a Antiguidade, ou como a Antiguidade sobreviveu ao Renascimento.

ABY WARBURG

2.1 ATLAS

Como se lê um Atlas? Não se lê um atlas como se lê um romance ou um livro de história. Um atlas começa de modo casual e enigmático. Em relação ao seu objetivo, ele direciona à "ocorrência de um campo novo do saber a ser explorado, de modo que um atlas quase nunca possui uma forma que se poderia dizer definitiva". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 17)

Um atlas não necessariamente precisa ser constituído de páginas. Ele pode ser confeccionado em pranchas, nas quais ficam dispostas imagens, que "folheamos" de imagens em imagens e de pranchas em pranchas, a fim de buscar uma informação. Trilhar suas bifurcações, percorrer seus intervalos em todos os sentidos, deambular sem intenção precisa por meio dos seus espaços, destes espaços entre imagens e entre pranchas.

O atlas "[...] com sua aparência utilitária e inofensiva, poderia se revelar, a quem olha atentamente, como um objeto dual, perigoso, até explosivo, embora inesgotavelmente generoso. Uma mina, enfim". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18)

O atlas reúne em si um paradigma entre o saber e o ver. "O atlas é uma forma visual do saber" – paradigma estético - e uma "forma sábia do ver" – paradigma epistêmico -, perturbando as fronteiras de inteligibilidade. O atlas surge para romper com as certezas da ciência.

> "Ele inventa, em meio a isso tudo, zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos. Ele ignora deliberadamente os axiomas definitivos. É que ele faz parte de uma teoria do conhecimento fadada ao risco do sensível e de uma estética fadada ao risco da disparidade. Ele desconstrói, por sua própria exuberância, os ideais de unicidade, especificidade, pureza, conhecimento integral". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19)

Esta ferramenta atlas se apresenta como um dispositivo, não de encerramento das possibilidades de apresentadas, mas da abundância, da infinitude de possibilidades ainda não experimentadas, movido pela imaginação. Imaginação esta, que pode ser considerada como um conhecimento transversal, pela sua capacidade de oferta de descobertas, pelas relações coexistentes, pelo seu poder de manter intrínseco as correspondências existentes em suas montagens, entre suas imagens e entre pranchas.

> "Imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo primeiro, fora dos métodos filosóficos, das relações intimas e secretas das coisas, das correspondências e analogias. As honras e as funções que ele confere a essa faculdade lhe dão um valor tal (...), que um sábio sem imaginação só aparece coo um falso sábio, ou pelo menos como um sábio incompleto". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20)

A imaginação "aceita o múltiplo" no intuito de desvendar estas relações "intimas e secretas", estas "correspondências e analogias" de forma inesgotável, tão inesgotável e infinito quanto o pensamento, e de todas estas relações que podem suscitar, manifestar por meio desta ferramenta atlas. "O inesgotável: há tantas coisas, tantas palavras, tantas imagens através do mundo! ". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20)

O atlas, no que lhe diz respeito, é então, esta fonte inesgotável de conhecimento, de possíveis relações, de relações fechadas e intrínsecas, muito mais rico do que a palavra atlas[10] pode abranger. Pode-se dizer que esta potência sustentada por um atlas abrange uma riqueza de imagens e possíveis leituras, pensamentos e percepções, sentidos e sensações.

O atlas é uma ferramenta anacrônica, uma vez que trabalha em tempos heterogêneos. Uma ferramenta que carrega consigo o potencial de fazer ver e ler o tempo – "ler o que jamais foi escrito". Esse tipo de leitura antecede antes mesmo o uso da linguagem. Uma ferramenta com regras próprias. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21)

Existem dois modos de possíveis leituras. Um sentido denotativo – em busca de mensagens -, e outro, conotativo e imaginário – em busca de montagens. O atlas oferece um instrumento precioso para a primeira destas buscas e também vem ao encontro deste segundo modo, se apresentando como um aparelho de leitura, um instrumento do saber, de reflexão e de encantamento.

Nesse sentido, o Atlas warburguiano surge como um "tesouro de imagens e pensamentos" do mundo moderno. O atlas, desde Warburg,

> "[...] modificou em profundidade as formas – logo, os conteúdos – de todas as "ciências da cultura", ou ciências humanas, como também incitou um grande número de artistas a repensar completamente, sob a forma da coleção e da remontagem, as próprias modalidades segundo as quais as

[10] Na mitologia grega, Atlas era filho de Urano e Gaia. Essa figura mitológica fazia parte do grupo de titãs que foram condenados – por deuses do Olimpo -, na mesma medida de sua fraqueza, a sustentar o peso do mundo nas costas por toda a eternidade. (DIDI-HUBERMAN, 2018)

> artes visuais são hoje elaboradas e apresentadas". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23)

Portanto, o Atlas warburguiano proferia,

> "[...] uma complexidade fundamental, que não se tratava nem de sintetizar (num conceito unificador), nem de descrever exaustivamente (num arquivo integral), nem de classificar de A a Z (num dicionário). Mas de fazer surgir, através do encontro de três imagens dessemelhantes, certas "relações intimas e secretas", certas "correspondências", capazes de oferecer um conhecimento transversal dessa inesgotável complexidade histórica, geográfica e imaginária". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26)

O Atlas de Warburg tem por objetivo possibilitar narrativas. Pode-se considerar que o atlas warburguiano é, antes de qualquer classificação, um "*working process*", que se encontra em constante reformulação. Um meio pelo qual as aproximações imagéticas, os critérios utilizados, as colocações estabelecidas ocorrem conforme a acessibilidade dos objetos e imagens. Em decorrência disso, sempre novas possíveis leituras.

O Atlas de Warburg inventa uma forma, uma nova maneira de dispor as imagens. Ele inaugura uma nova categoria do saber, marcando em profundidade os modos contemporâneos de produzir, de expor e de compreender as imagens – a aposta. O Atlas warburguiano é pensado como uma aposta. "É a aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o *recurso* inesgotável – de uma releitura do mundo". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27)

> "Reler o mundo: ligar diferentemente os fragmentos desiguais, redistribuir a disseminação, meio de orientá-lo e de interpretá-lo, certamente, mas também de respeitá-lo, de remontá-lo sem acreditar resumi-lo nem esgotá-lo". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27)

Assim é o Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, pensado desde 1905, mas efetivamente construído em 1924, ano em que se recuperava da sua internação por psicose. A construção do Atlas, foi para Warburg um instrumento de recuperação do pensamento em movimento, afim de dar continuidade onde a história havia parado e onde as palavras não eram suficientes para completar as ideias.

Este Atlas tem um caráter permutável entre suas imagens e objetos, de modo a haver uma análise infinita – novas relações, novas correspondências - entre imagens e entre pranchas. Essa é o que Didi-Huberman chama de "loucura da deriva". Mediante este trabalho, Warburg compreendeu que "o pensamento é assunto, não de formas encontradas, mas de formas transformadoras". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28)

A construção do Atlas permitiu a Warburg descobrir que pela sua desconstrução, pela sua dissociação surgiria um modo suscetível de análise, de remontar e reler a história.

> "Nem desordem louca nem ordenamento muito inteligente, o atlas *Mnemosyne* delega à montagem a capacidade de produzir, pelo encontro de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa tragédia sempre renovada – logo, sem síntese – entre razão e desrazão, ou como dizia Warburg, entre os astra daquilo que nos eleva ao céu do espirito e os monstra daquilo que nos reprecipita aos abismos do corpo". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29)

Segundo Didi-Huberman, o Atlas *Mnemosyne* foi, nas mãos de Warburg, "[...] algo como um grande poema visual capaz de evocar, invocar ou de reconvocar, por meio das imagens, sem que isso as empobrecesse as grandes hipóteses (...)". Este instrumento – Atlas de imagens -, foi, portanto, uma oficina de pensamentos. Pensamentos carregados de potencialidades – inesgotáveis -, tão potente, quanto inacabada, sobre as imagens e os seus destinos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 91)

Em seu Atlas, Aby descobriu verdadeiramente o dispositivo que sua investigação buscava: "um método capaz de manipular, enquanto objetos interpretantes, as próprias imagens que constituíam, primeiro, seus objetos a serem interpretados". O Atlas *Mnemosyne* é uma ferramenta que exige mais do que existe. Portanto, não é uma síntese do desenvolvimento da sua pesquisa. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 270)

Basta deixar-se envolver ao longo das pranchas, perder-se em meio a elas e as suas suposições, as suas possíveis leituras, na tentativa de encontrar soluções enigmáticas das relações imagéticas que tecem cada elemento dessa infinitude de imagens contidas em cada prancha, para então se dar conta, que de fato, o atlas não se trata de um objeto acabado e unitário. Ele é aquilo que Gombrich chama de "permutações caleidoscópicas". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 271)

> "*Mnemosyne* é, portanto, essa obra-prima – essa aposta epistêmica revolucionária, essa nova forma do saber visual – em que tudo que está ali

> reunido, coletado, libera multiplicidades de relações impossíveis de serem reduzidas a uma síntese". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 271)

O Atlas de Warburg é, antes de mais nada, uma abundância, uma exuberância, em que cada prancha do Atlas se expõe de forma intensa, no intuito de fazer o pensamento se distender, mergulhar no universo das imagens, e delas, emergir com uma imensidão de novas leituras, novas sensações e novos modos de ver. Sem limites. Infinitas associações e leituras abertas.

É uma ferramenta que se usa, que se lê de forma objetiva ou errática. Uma ferramenta carregada de paradigmas – estéticos ou empíricos - em que não se finda os seus limites, as suas abordagens. É um objeto com alto potencial de mover a imaginação, de ser trans-histórico e percorrer pelo tempo. Um Atlas de caráter permutável, que se revela como uma máquina do saber, que permite um novo modo de ler e ver as imagens, de interpretá-las e de reler o mundo.

2.2 O ATLAS *MNEMOSYNE* DE ABY WARBURG

> *Mnemosyne*, mãe das musas. Era a filha de Gaia e Urano e mãe de nove Musas. *Mnemosyne*, personificação da memória. (JOHNSON, 1964, p. 01)

Para compreender o método utilizado para desenvolvimento do painel atlas desta tese, faz-se necessário descobrir alguns rumos adotados por Aby Warburg na construção de seu Atlas *Mnemosyne.* Talvez a melhor maneira de explicar a respeito da *Mnemosyne* de Aby Warburg, é fazer uma breve introdução, um tanto enigmática, a respeito das intenções de seu projeto.

O objetivo do Atlas - último e inacabado projeto -, era explicar o Renascimento através de um vasto repertório de imagens, - que estivessem organizadas em uma chave de leitura não linear, mas que suas aproximações dialogassem entre si e com as demais -, e outro, muito menor, de palavras, o processo histórico de criação artística que hoje se conhece como Idade Moderna, sobretudo, em seus momento iniciais do começo do Renascimento na Itália, concentrando-se em alguns aspectos essenciais do final do século XV e buscando seus fundamentos na Antiguidade.

O centro das preocupações warburguianas se concentrava na figura do artista, na psicologia da criação e no processo de produção das imagens e das ideias concebidas como algo mental. Warburg considerava que o Renascimento oscilava entre uma concepção de mundo do tipo religioso-mítica, de caráter tradicional e outra, nova, de caráter matemático. O homem, como artista, está dividido entre as concepções de mundo religiosa e matemática, é, portanto, amparado de modo particular pela memória, seja coletiva ou individual.

O processo de criação se estimula por essa dupla memória, individual e coletiva, que é o lugar onde se cria os espaços do pensamento. O interesse da investigação de Warburg se concentra na memória. Memória que retém memórias.

Mnemosyne é, portanto, um Atlas visual em que, através de considerações comparativas, se apresenta como um inventário de precedentes antigos, preservados na memória. Para Samain, (2012, p. 56) "*Mnemosyne* é, desse modo, uma espécie de enciclopédia de movimentos em

constantes andanças no tempo, de tensões e de outros afetos que se inscrevem e habitam o inconsciente da memória humana coletiva, tal como camadas geológicas".

Em *Mnemosyne*, as diferenças nunca são reabsorvidas numa entidade superior: como no mundo fluido da "participação", elas são animadas por suas ligações, descobertas – através de uma experimentação sempre renovada. *Mnemosyne* é, portanto, o objeto *anacrônico* por excelência: mergulha no imemorial para ressurgir no futuro.

Iniciado em 1924, logo após os seus três anos de estadia na clínica psiquiátrica, onde lentamente se recuperava de um surto psicótico, o projeto *Mnenosyne* permaneceu inacabado com sua morte, em 1929. "Toda obra de arte é, dessa maneira, um projeto que, oriundo de um passado, leva consigo a esperança de um provável futuro". (SAMAIN, 2012, p. 56)

O Atlas *Mnenosyne* de Warburg traz uma síntese dos seus pensamentos sobre a função psicossocial das imagens, organizada visualmente em 63 painéis em telas de madeira, medindo aproximadamente 150x200 cm, recobertas por um tecido preto. Em cada um destes painéis, Warburg, usando grampos metálicos, adicionava e removia as imagens, dispostas não necessariamente numa "[...] ordem linear de leitura, mas intuindo que cada uma das imagens fosse capaz de dialogar com as demais e todas entre si" (SAMAIN, 2012, p. 64). Ele utilizava-se também de mapas, reproduções de páginas manuscritas, imagens retiradas de jornais, cópia de quadros, reproduções fotográficas e revistas contemporâneas, organizadas em eixos temáticos.

Como parte de cada processo combinatório, estes painéis (Figuras 17 e 18) – não lineares - poderiam ser fotografados frequentemente e, em seguida, outro arranjo de imagens poderia ser produzido. Os painéis, por sua vez, foram então contados e ordenados para criar sequências temáticas ainda maiores. Estas imagens simbólicas, quando justapostas, tinham por intuito, despertar percepções imediatas.

Figura 17 - Prancha 46: Ninfa. Fonte: Warburg, 2010.

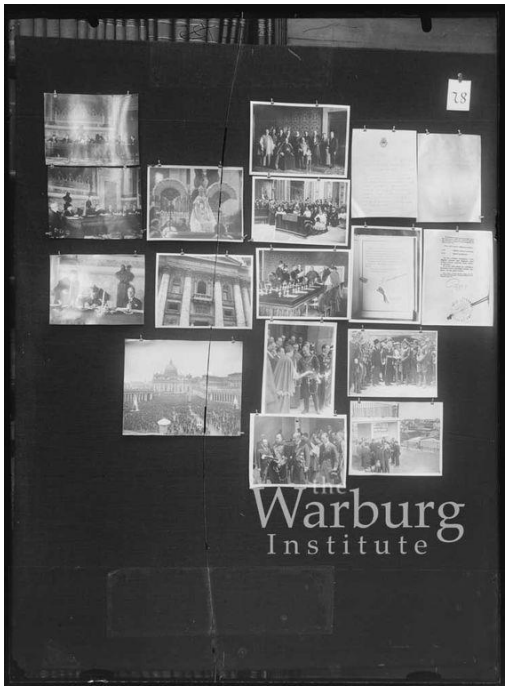


Figura 18 - Prancha 78: Igreja e Estado. Fonte: The Warburg Institute - https://warburg.library.cornell.edu.

Para Mattos (2006, p. 222), "[...] as imagens seriam formadas por motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época e carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas em seus conteúdos psíquicos e reorganizadas em função do novo contexto". Do projeto *Mnemosyne*, que ficou incompleto pela morte de Warburg, em outubro de 1929, restam uns 40 painéis de tela negra nos quais são fixadas cerca de mil fotografias, em que é possível reconhecer seus temas iconográficos favoritos. (AGAMBEN, 2015, p. 121)

Agamben (2015, p. 121) ainda destaca que "*Mnemosyne* é algo mais do que uma orquestração, dos motivos que tinham guiado a investigação de Warburg ao longo dos anos. Ele a definiu uma vez, um tanto enigmaticamente, como "uma história de fantasmas para adultos". Com o desenvolvimento do atlas, Warburg também tentava desvendar dois conceitos essenciais, o de *Nachleben* (sobrevivência) e *Pathosformel* (a "*fórmula do patético*").

Esse projeto desenvolvido por Warburg considera as imagens como órgão de memória social e portadoras de "memória coletiva, numa temporalidade não linear rompendo com a continuidade da história, traçando pontes entre o passado e o presente" (MATTOS, 2006, p. 222). Agamben (2015, p. 122) traz que para Warburg, seu "[...] Atlas era uma espécie de gigantesco

condensador em que se reuniam todas as correntes energéticas que tinham animado e ainda continuavam a animar a memória. O nome *Mnemosyne* encontra aqui sua razão profunda".

Ainda, segundo Agamben (2015, p. 122), a construção do Atlas *Mnemosyne,* como muitas outras obras de Warburg, incluindo o projeto de sua biblioteca, foi uma tentativa de utilizada por ele para resolver seus "conflitos psíquicos pessoais".

Estes painéis, que continham imagens dos mais diversos períodos da história, eram montados e desmontados o tempo todo, de modo que suas leituras eram sempre não lineares, em relações não fechadas, de concordância ou não. Era um trabalho que a cada novo painel, a cada nova recombinação de imagens, propunha uma nova leitura possível.

O Atlas *Mnemosyne,* com seu material iconográfico, pretende ilustrar esse processo, que se pode descrever como uma tentativa de assimilar, através da representação do movimento vivo, um fundo de valores expressivos pré-formados. *Mnemosyne,* como revelam as reproduções do Atlas atual, pretende ser apenas, em primeiro lugar, um inventário das formas recebidas da Antiguidade que marcaram o estilo das obras do Renascimento em sua maneira de representar o movimento vivo.

Para Didi-Huberman (2013, p. 401),

> "[...] o Atlas *Mnemosyne* propõe algo bem diferente de uma simples coletânea de imagens-lembranças que contém uma história. Ele é um dispositivo complexo, destinado a oferecer – a abrir – as demarcações visuais de uma memória impensada da história, algo que Warburg nunca parou de nomear: *Nachleben*".

Esse procedimento simbólico e preliminar do desenvolvimento do seu atlas, traz a luz uma ruptura com o passado. Torna-se um objeto de vanguarda. Ele rompe com esse modo de pensar o passado, por meio destas montagens de elementos heterogêneos, por ousar desconstruir o "álbum de recordações".

Mnemosyne se apresenta com traços de uma linguagem privada e de uma busca autobiográfica.

> "É uma espécie de autorretrato estilhaçado em mil pedaços, com esses alguns milhares de imagens afixados nos 79 painéis em telas negras em que o pensamento de Warburg – a história mesma desse pensamento – se

> reconhece nas circulações, nos relacionamentos das imagens entre si". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 390)

Estes painéis não eram feitos para ficarem expostos apenas como um conjunto de imagens, mas sim, para serem fotografados e reestruturados, no intuito de formar uma nova entidade complexa.

Também é preciso atentar-se à configuração do material dos painéis, atentar-se para os espaços dispostos entre as imagens e suas repetições. Entre as imagens, existem camadas de tempo e espaço, transmitem "ondas afetivas, psicológicas, sociais, antropológicas, linguísticas, simbólicas, míticas quem "ligam" uma imagem a outra". Desta forma, Warburg criou uma "iconologia dos intervalos", que se refere as tensões, analogias, contrastes ou contradições. Sendo assim, cada "leitor" constrói suas trajetórias, diante das pranchas de imagens, apoiando-se no espaçamento entre as fotografias e nas diferenças de tamanhos das cópias. (SEDDON, 2008, p. 1063)

De tal modo, faz-se uma breve apresentação do painel do Atlas *Mnemosyne*, o de número 79 (Figura 19). Não se trata de provar nada, mas de instigar o aprendizado à leitura de imagens, de aprender a conhecer como elas podem reproduzir conhecimento. As pranchas de números 78 e 79, são as últimas do seu trabalho. Podem ser consideradas como um conhecimento por "montagens ou por remontagens", de modo a convidar a uma "reflexão sobre a desmontagem dos tempos na trágica história das sociedades". Essa temática pode ser observada nessas últimas pranchas do atlas de Warburg. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 190)

Esta forma de organização imagética proposta por Warburg, implementou um novo modo de apresentação dos acontecimentos estéticos, onde o conhecimento ultrapassa o ritmo de orientação e de tempo. São imagens de um tempo que passou, mas que de alguma forma, representam a vida no tempo presente.

Figura 19 - Prancha 79: "*Messe*"[11] - Igreja e Estado. Fonte: The Warburg Institute - https://warburg.library.cornell.edu/panel/79

Nesta última prancha do Atlas *Mnemosyne*, Warburg traz a eucaristia como tema principal da prancha. Ela também pode ser considerada como um resumo de todo o seu projeto, que não se resume unicamente a obras artísticas e históricas, inclui também uma série cronológica que vai desde o nono século a 1929, e também geográfica – do Japão, a Alemanha, a Roma. Esta última prancha, dispõe de uma longa e recente história do antissemistismo, da propaganda política e às perturbações da era Hitler.

Warburg trabalhava seus painéis de forma a abri-los a novas relações e inter-relações, podendo causar impactos surpreendentes e esclarecedores entre o passado e o presente e, acima de tudo, dele, enquanto sujeito e o atlas, enquanto objeto. Um atlas que pode ser considerado um livro do mundo, ou melhor dizendo, um atlas do mundo.

[11] Em alemão "Messe" quer dizer missa.

Para a montagem das pranchas, poderiam ser utilizadas fotografias, fotografias de fotografias, imagens de tempos e espaços diferentes, imagens com dimensões distintas, recortes de ilustrações e pinturas. Um livre modo de ordenar estas imagens, no intuito de produzir uma comparação entre estas imagens, que viajam no tempo e no espaço. Mais do que isso, Warburg criou uma "[...] teoria de temporalidade não linear, que por meio de imagens que carregam uma memória coletiva e rompem com o *continuum* da história, conectando passado e presente". (MATTOS, 2006, p. 222)

Este modo de expor as imagens permite uma abertura dos modos de pensar, de forma a alcançar uma pluralidade de conexões entre as imagens, como citado por Didi-Huberman (2013, p. 387):

> "O Atlas *Mnemosyne* se apresentaria mais como uma ferramenta destinada a manter as intrincações e, portanto, a fazer perceber as sobredeterminações em ação na história das imagens: permitia comparar com uma só olhadela, numa mesma prancha, não duas, porém dez, vinte ou trinta imagens [...]. Não se tratava apenas de recapitular uma obra, como maneira de concluí-la, mas de desdobrá-la em todos os sentidos, a fim de descobrir suas possibilidades ainda não percebidas".

Essa mobilidade existente entre as imagens permite, então, o surgimento de novos conceitos, novas interpretações e descobrimentos. O Atlas de Warburg se constitui em um processo "aberto" de montagem – não fixo, que contraria a própria ideia de exposição. É um trabalho de desdobramento instituído por ele.

Ao observar as pranchas desenvolvidas por Warburg, não se sabe ao certo qual direção se deve seguir, qual caminho visual deve orientar as leituras, mas o fato é que, quanto mais se olha para as imagens, mais intensa fica a percepção de relação entre elas. Deste modo, surge uma multiplicidade de interpretações, um universo de significações.

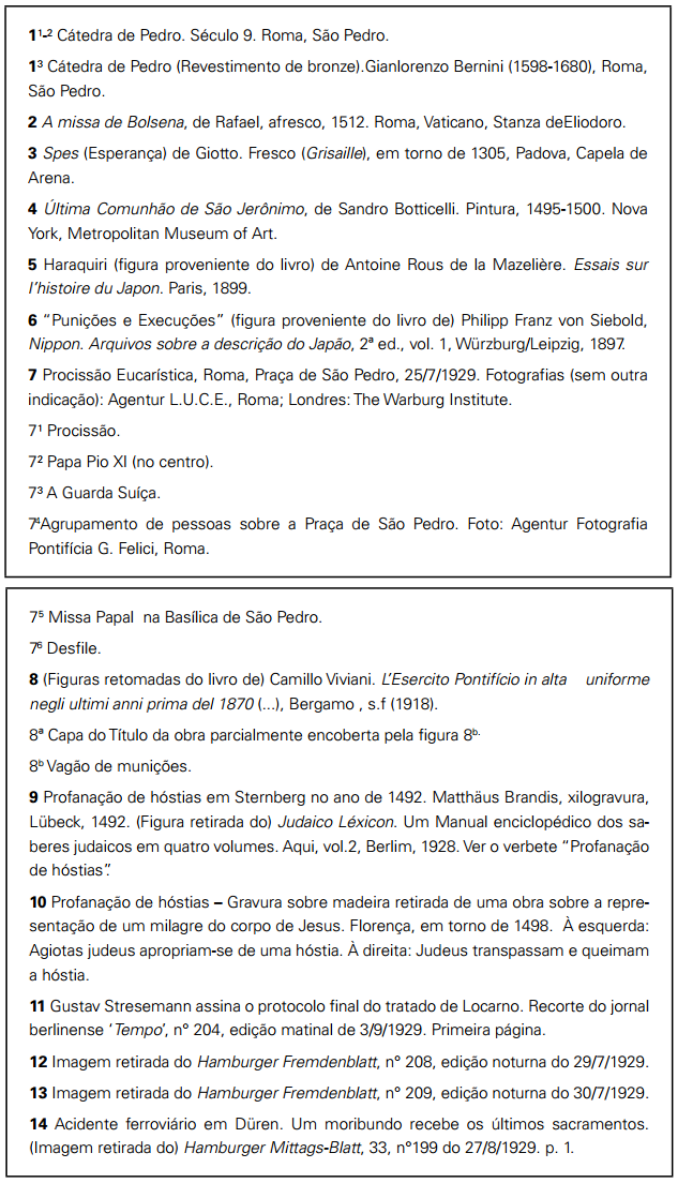
Para Didi-Huberman, o Atlas é uma obra da imaginação, um trabalho de razão transversal, ao contrário de um dicionário. O Atlas é guiado somente por princípios mutáveis e provisórios, aqueles que podem inesgotavelmente trazer novas relação – ainda mais numerosas que os próprios termos – entre coisas ou palavras que nada pareciam combinar à primeira vista (Instituto Warburg – tradução nossa). O Atlas é um instrumento que traz consigo uma nova forma de fazer ver, pensar e refletir sobre a história da arte, trazendo um resgate de pensamentos e memórias, impregnadas neste universo de imagens, expandindo conhecimentos.

Para uma melhor compreensão da temática da prancha 79, Samain (2012, p. 68), faz uma reinterpretação desta prancha, apontando os rumos e procedimentos adotados pelos editores

alemães para análise deste trabalho. Na verdade, pode-se chamar de "desmontagem da prancha", como diz a autora.

Num primeiro momento, é preciso "identificar a temática central da prancha" (passo 1):

Passo 1: Identificação tão precisa quanto possível de cada uma das 22 figuras, sob o formato de uma legenda (Figura 20).



1[1-2] Cátedra de Pedro. Século 9. Roma, São Pedro.

1[3] Cátedra de Pedro (Revestimento de bronze).Gianlorenzo Bernini (1598-1680), Roma, São Pedro.

2 *A missa de Bolsena*, de Rafael, afresco, 1512. Roma, Vaticano, Stanza deEliodoro.

3 *Spes* (Esperança) de Giotto. Fresco (*Grisaille*), em torno de 1305, Padova, Capela de Arena.

4 *Última Comunhão de São Jerônimo*, de Sandro Botticelli. Pintura, 1495-1500. Nova York, Metropolitan Museum of Art.

5 Haraquiri (figura proveniente do livro) de Antoine Rous de la Mazelière. *Essais sur l'histoire du Japon*. Paris, 1899.

6 "Punições e Execuções" (figura proveniente do livro de) Philipp Franz von Siebold, *Nippon. Arquivos sobre a descrição do Japão*, 2ª ed., vol. 1, Würzburg/Leipzig, 1897.

7 Procissão Eucarística, Roma, Praça de São Pedro, 25/7/1929. Fotografias (sem outra indicação): Agentur L.U.C.E., Roma; Londres: The Warburg Institute.

7[1] Procissão.

7[2] Papa Pio XI (no centro).

7[3] A Guarda Suíça.

7[4]Agrupamento de pessoas sobre a Praça de São Pedro. Foto: Agentur Fotografia Pontifícia G. Felici, Roma.

7[5] Missa Papal na Basílica de São Pedro.

7[6] Desfile.

8 (Figuras retomadas do livro de) Camillo Viviani. *L'Esercito Pontifício in alta uniforme negli ultimi anni prima del 1870* (...), Bergamo , s.f (1918).

8[a] Capa do Título da obra parcialmente encoberta pela figura 8[b].

8[b] Vagão de munições.

9 Profanação de hóstias em Sternberg no ano de 1492. Matthäus Brandis, xilogravura, Lübeck, 1492. (Figura retirada do) *Judaico Léxicon*. Um Manual enciclopédico dos saberes judaicos em quatro volumes. Aqui, vol.2, Berlim, 1928. Ver o verbete "Profanação de hóstias".

10 Profanação de hóstias – Gravura sobre madeira retirada de uma obra sobre a representação de um milagre do corpo de Jesus. Florença, em torno de 1498. À esquerda: Agiotas judeus apropriam-se de uma hóstia. À direita: Judeus transpassam e queimam a hóstia.

11 Gustav Stresemann assina o protocolo final do tratado de Locarno. Recorte do jornal berlinense '*Tempo*', nº 204, edição matinal de 3/9/1929. Primeira página.

12 Imagem retirada do *Hamburger Fremdenblatt*, nº 208, edição noturna do 29/7/1929.

13 Imagem retirada do *Hamburger Fremdenblatt*, nº 209, edição noturna do 30/7/1929.

14 Acidente ferroviário em Düren. Um moribundo recebe os últimos sacramentos. (Imagem retirada do) *Hamburger Mittags-Blatt*, 33, nº199 do 27/8/1929. p. 1.

Figura 20 - Identificação das imagens da prancha 79 do *Atlas Mnemosyne.* Fonte: Samain, 2011.

Num segundo momento, observar a "proposta de interpretação do pensamento de Warburg" (dentre tantas possibilidades) (passo 2):

Passo 2: Sistema de numeração acoplado a uma *ordenação gráfica de leitura* das figuras. Uma *sugestão* feita pelos editores da versão Alemã do Atlas que criaram um sistema de diagramas para interpretar o que Warburg quis relatar com tais imagens. São dois sistemas, o primeiro condiz com uma numeração que obedece aos seguintes parâmetros: ora a partir de imagens com o mesmo motivo/objeto; ora pela temática; e ora por imagens em associação. O segundo condiz com um sistema de numeração e ordenação gráfica, onde o sentido das setas indica o caminho de leitura (Figura 21).

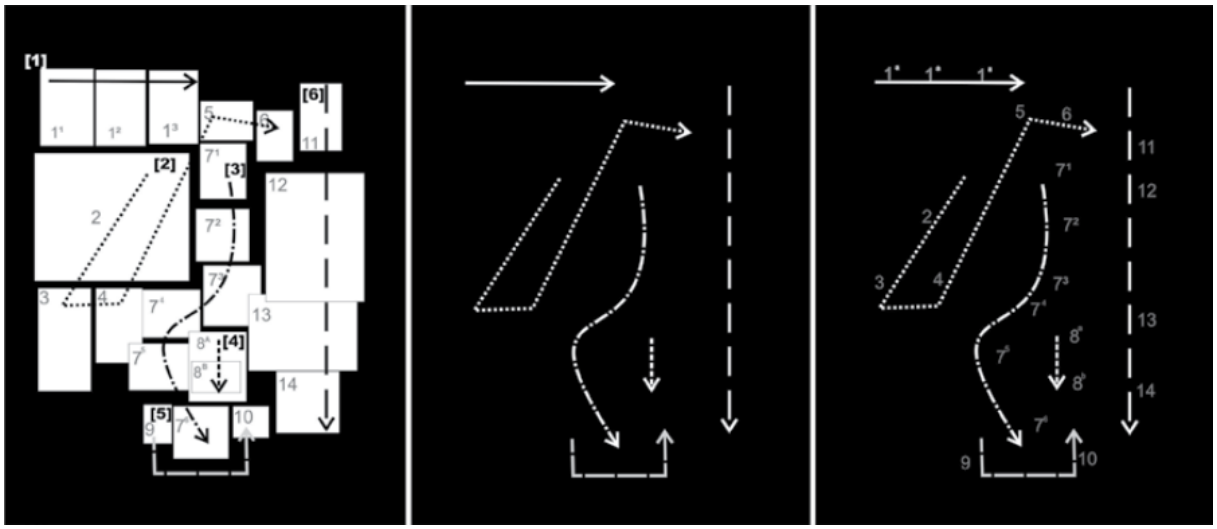


Figura 21 - Proposta de interpretação da prancha 79. Fonte: Samain, 2011.

Samain (2011) faz, portanto, a sua interpretação da prancha 79.

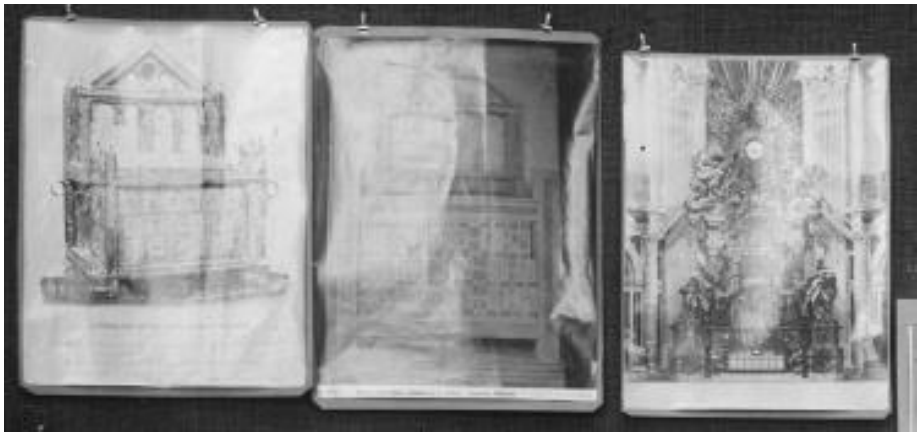


Figura 22 – Detalhe da prancha 79. Fonte: https://warburg.library.cornell.edu/image-group/panel-79-sequence-1-1-2?sequence=509

Sua análise se refere às três primeiras imagens 1^1, 1^2 e 1^3 (Figura 22) – expõe uma discussão que gerou o terceiro e último passo. Segundo Samain (2011, p. 45),

> "As três primeiras figuras (1^{1-3}) remetem à Cátedra de São Pedro e de seus sucessores, símbolo da primazia do Papa, pastor da Igreja Universal. Focalizando a "Instituição" eclesiástica em dois momentos de sua história, Warburg mostra como a humilde cadeira pontifícia presente nos começos da Igreja (1^1: cátedra do século 9, vista de frente e 1^2: a mesma, em plano aproximado com suas incrustações de motivos pagãos) transfigurou- se, após longos séculos numa pomposa cátedra, obra de João Lorenzo Bernini (1598-1680), ao ser reconfigurada num trono (1^3) majestoso de uns 10 metros de altura. Questionamento de Warburg sobre a Igreja enquanto "potência" e "poder".

E por meio deste caminho, pode-se considerar um terceiro momento que se trata de apontar um resumo temático da prancha 79 (Figura 23) contendo um título e palavras-chave (passo 3):

Passo 3:

Missa[11]. Consumação [manducação] de Deus. Bolsena, Botticelli. Paganismo na Igreja. Milagre da hóstia sangrenta. Transubstanciação. Criminoso italiano recebendo a extrema-unção.

Figura 23 – Resumo temático. Fonte: Samain, 2011.

Samain (2011), tomando como base esses três passos, realiza a sua interpretação, denominada por ela de "remontagem da prancha". Nessa interpretação, Samain (2011) destaca algumas temáticas que ressoam por meio das imagens da prancha. São temáticas relacionadas à potência e ao poder, à eucaristia e ao racismo. A mulheres representadas em um contexto cercado por ideologias políticas, estigmas, enigmas, cultura e esporte. Estas são uma, dentre tantas outras possibilidades interpretativas que a prancha 79 pode oferecer, já que o projeto *Mnemosyne* de Warburg propõe uma leitura aberta de suas associações.

É uma tarefa quase impossível tentar desvendar a prancha final do Atlas, sem que se sinta-se longamente interpelado pela densidade reflexiva contidas nas imagens. Desta forma, Warburg confere as imagens a responsabilidade de "recolher, de animar, de acoar e de fustigar, ora as memorias, ora as esperanças, ora os destinos". (SAMAIN, 2011, p. 48)

Esta última informação, segundo Samain (2012, p. 69), era uma das intenções de Warburg -, oferecer ao leitor um desafio de interpretação a respeito da história da arte, da fragmentação visual do mundo. Warburg considerava a arte, a "única forma capaz de expressar com profundidade heurística, a história e as culturas humanas". (SAMAIN, 2012, p. 69)

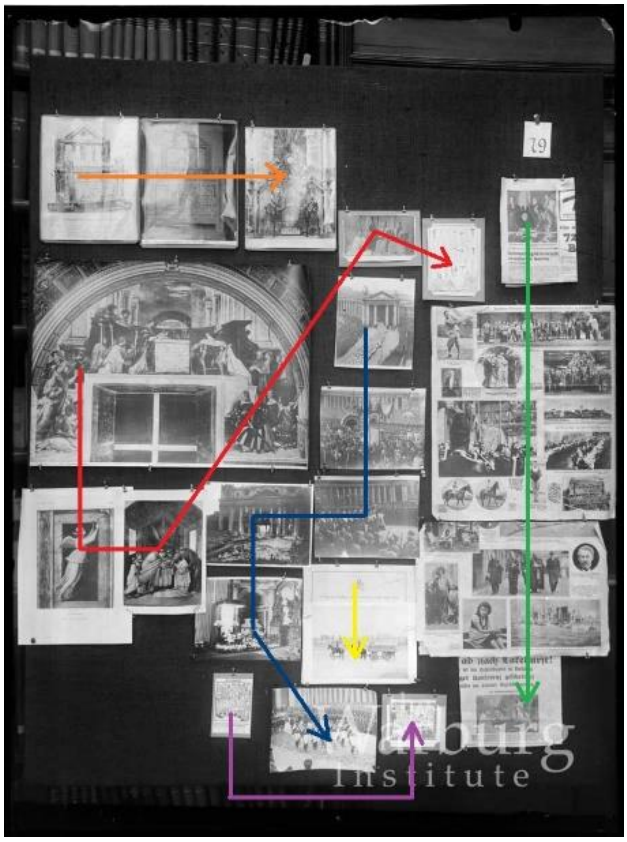


Figura 24 – Identificação do diagrama de montagem e possível trajetória da prancha 79. Fonte: Instituto Warburg - https://warburg.library.cornell.edu/panel/79 (adaptado).

Segundo o autor, Christopher D. Johnson[12], esta é uma possível trajetória visual de leitura da prancha 79 (Figura 24). É um exercício que conduz a uma prática do 'método' warburguiano. O que se destaca é a temporalidade utilizada como suporte para a ressignificação das imagens dispostas na prancha. Vale destacar que, esta breve leitura, não oferece todas as possibilidades de exploração do conjunto do Atlas, visto que se refere a uma pequena parte da cadeia complexa de significados infinitos e que, sua disposição e, consequentemente, leitura pode ser alterada a todo tempo.

Num primeiro momento, o que se observa é o contraste entre o fundo preto da tela e as imagens resplendentes em branco, ou melhor, em preto e branco. Um quebra-cabeça de imagens que ao mesmo tempo se torna uma única imagem. Imagens enigmáticas, misteriosas que buscam aflorar

[12] Christopher D. Johnson é pesquisador no projeto *Bilderfahrzeuge*: O legado de Aby Warburg e o futuro da iconologia no Instituto Warburg em Londres. Anteriormente, ele ensinou Literatura Moderna Espanhola Moderna na UCLA, Literatura Comparada na Universidade de Harvard e Literatura Inglesa Moderna da Universidade Northwestern. Atualmente, ele está escrevendo um livro sobre os gêneros do enciclopédico moderno primitivo. (https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io)

algum sentimento, impressão, sensação ou razão para tudo isso. Imagens que procuram revelar, desmistificar, desvendar esse universo de constelações formado por estas imagens.

Por algum motivo, que talvez só Warburg pudesse revelar, o motivo de utilizar-se de imagens em preto e branco, destacadas pelo fundo preto. Decerto, elas poderiam ser as luzes dessa escuridão. São imagens sobreviventes, memórias que ressurgem, reaparecem e revelam-se no tempo. São fotografias, imagens, imagens de imagens, que de alguma forma deixam de ser os "fantasmas" para conversar com o espectador. São 22 imagens dispostas em intervalos diferentes e apresentadas em proporções diferentes. Imagens que teriam a intenção de interagir entre si e com os leitores. Segundo Samain (2012), Warburg não hierarquizava as imagens componentes do Atlas.

São imagens que Warburg resgatou do seu acervo, dando a elas importância e sentido existencial, visto que, cada imagem possui seus valores e significados próprios. Imagens que poderiam estar perdidas ou caídas no esquecimento, mas por conta do seu trabalho – Atlas -, foram resgatadas e num laço de memória, ganharam novos sentidos.

A prancha 79 contém em sua estrutura, vestígios de memória, que auxiliam na aproximação e remontagem entre as imagens, as quais passam a ganhar sentido por conta da significância e posicionamento em que os elementos presentes em cada estilhaço de imagem, se associam como o todo.

Além disso, estas imagens pertencem a tempos e contextos distintos. Um convite à uma viagem no tempo. Na verdade, várias viagens, por assim dizer, já que o atlas permite essa infinidade de possíveis leituras e interpretações que esses conjuntos de imagens permitem. Trajetórias, percursos no tempo e no espaço, nos intervalos de uma possível grande história.

E é justamente essa questão temporal a grande discussão da prancha 79 desenvolvida por Warburg. O distanciamento de tempos distintos entre as imagens, de modo que, as associações tornem estas aproximações, relações harmônicas. Apesar de ter uma possível trajetória pré-estabelecida por Christopher D. Johnson, a prancha convida o leitor a um mergulho neste universo anacrônico, sem sugestões de percursos, deixando a cargo do leitor, sua própria interpretação a respeito do conteúdo da prancha e dos valores das imagens.

> "As imagens feitas para significar uma coisa diferente da que o olho vê (*le imagini fatte per significare uma diversa cosa da quella che si vede con l'ochio*) não tem regra mais certa nem mais universal (*non hanno altra più certa, ne più universale regola*) que a imitação dos monumentos postos nos livros e talhados nas medalhas e mármores pela indústria dos latinos e dos

> gregos e daqueles mais antigos que foram os inventores dessa Arte". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 159)

O que se aprende como este modo de organização analógico proposto por Warburg, é este entrecruzamento de imagens que permite conhecimentos multiformes. É um projeto de leituras abertas que foge as regras da perspectiva da lógica linear e se apresenta em uma estrutura desorganizada. Uma reunião de conteúdos imagéticos, resgatando no seu sentido mais profundo, os verdadeiros valores e significados presentes, porém não revelados, nas imagens.

É um projeto que começa a ganhar espaço por conta de seu caráter inovador na forma de expor os conteúdos e de oportunizar novos entendimentos e leituras a respeito de uma associação de imagens e de seus próprios conteúdo. É uma ruptura com os modos tradicionais de apresentação e análise, do qual se exige um esforço maior para sua compreensão, considerando o modo anacrônico no qual estas imagens estão inseridas.

O Atlas *Mnemosyne*, pode ser bem definido no trecho citado por Godard do texto de Pierre Reverdy – *L'Image*,

> "A imagem é uma criação pura do espirito. Não pode nascer de uma comparação, mas de aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais distantes e exatas forem as relações de duas realidades aproximadas, mais forte será a imagem – mais força emotiva e realidade poética terá. Duas realidades que não tem nenhuma relação não podem se aproximar de maneira proveitosa. Não há criação de imagem. Duas realidades construídas não se aproximam. Opõem-se. Raras vezes se obtém uma força dessa oposição. Uma imagem não é forte por ser brutal ou fantasiosa, mas porque a associação das ideias é distante e exata". (MICHAUD, 2013, p. 303)

Para Warburg,

> "As imagens não são meros "objetos", nem apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São "atos", memórias, questionamentos, visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevisões da longa aventura humana". (SAMAIN, 2011, p. 40)

O atlas, qualquer que seja o atlas, é uma forma visual de comunicação e conhecimento, de forma a indagar e inquietar diversas questões sociais, culturais e históricas. Em *Mnemosyne,* as imagens em preto e branco, dispostas em fundo de tecido preto, causavam efeito de homogeneidade que era acentuado pelo fato de que nenhuma imagem possuía qualquer classificação artística ou cronológica, apenas o tema as reunia.

Essa forma de pensar proposta por Warburg, utilizando como método a associação de imagens, é uma concepção de um processo contemporâneo, que hibridiza diversos campos do conhecimento e que se apresenta utilizando-se apenas das imagens, sem o uso da linguagem escrita, de forma a despertar e abrir para novas possíveis leituras a cada novo contato.

Warburg, com o uso deste método, estimula o pensamento para compreender a profundidade e relevância do uso das imagens que surgem, ressurgem, emergem do passado a todo momento, que são feitas de temporalidades distintas, de memórias sociais e coletivas e que se reconstroem, se moldam para fins de narrar uma nova história.

2.3 AS INFLUÊNCIAS DO ATLAS *MNEMOSYNE*

Warburg é um historiador que merece todo prestígio e respeito, por conta do trabalho que desenvolveu ao longo de sua vida e pelas aproximações metodológicas que involuntariamente criou com seu atlas e com a fundação da sua biblioteca. Sua memória, bem como a influência de seu trabalho, vem sendo resgatada em diversos campos da cultura.

Pode-se considerar, sem dificuldade, a existência de trabalhos que se utilizam da forma atlas para ampliar o universo de conhecimento das imagens e de pensamentos dentro do mundo moderno. Nesse sentido, o próprio estudioso das obras de Warburg – Didi-Huberman, expõe a mostra "*ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? "* (Figura 25), apresentada em Madrid, no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, composta por cerca de 400 obras, dentre as quais, estavam os painéis de Aby Warburg.

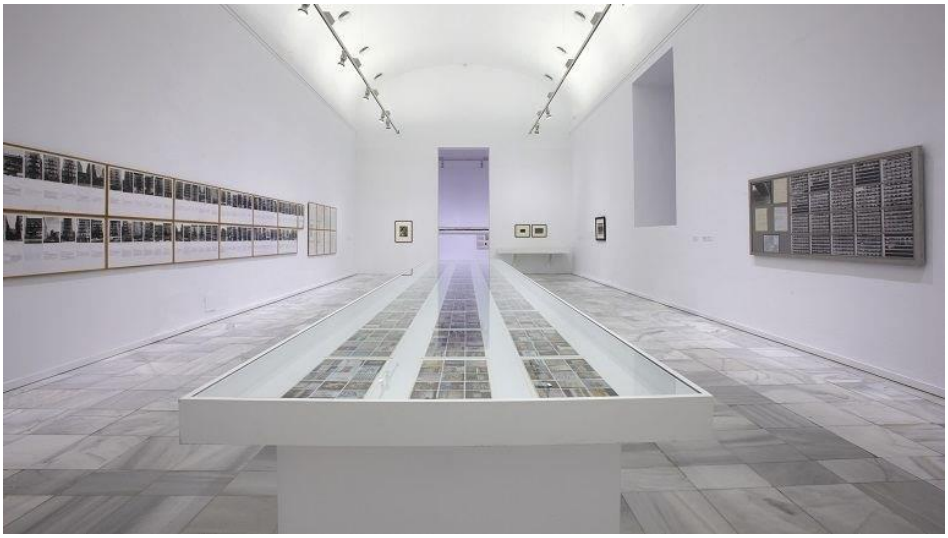


Figura 25 – Curadoria *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Fonte: https://www. museoreinasofia.es.

A exposição tem como ponto de partida o legado conceitual deixado por Aby Warburg, por meio de seu atlas *Mnemosyne.* A exposição é apresentada como um instrumento de partida para uma

reflexão a respeito do significado das imagens. Embora o ponto de partida seja o atlas *Mnemosyne* de Warburg, a exposição não se destina apenas a ilustrar o seu pensamento, mas reivindicar e promover uma reinterpretação das imagens, de possibilitar um modo de leitura transversal sobre as imagens e estimular uma viagem no tempo e na história destas imagens, desde os anos de 1914. A exposição é uma tentativa de demostrar como o universo das imagens teve um novo outro parâmetro interpretativo e visual depois de Warburg e do seu atlas.

Pode-se citar, como faz Didi-Huberman (2013), outros exemplos de produções de atlas revolucionário, como: *Handatlas* dadaísta, o *Album* de Hannah Höch, a *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp até o *Atlas* de Marcel Broodthaers e de Gerhard Richter, os *Inventaires* de Christian Boltanski, as montagens fotográficas de Sol LeWitt ou ainda o *Album* de Hans-Peter Feldmann. Neste caso, faz-se uma breve apresentação dos trabalhos de Hannah Höch, Marcel Broodthaers, Gerhard Richter e em linhas mais recentes, do atlas de Vítor Manuel Oliveira da Silva.

O *Album* de Hannah Höch (1889-1978) (Figuras 26 e 27), foi uma ferramenta de importante representatividade para o movimento Dadá de Berlim. A grande abundância da coleção de material visual de Hannah Höch é sugerida por um álbum que, presumivelmente, foi compilado em 1933. Um trabalho singular em sua obra que apresenta uma série de questões fascinantes. Foi usado como uma coleção de motivos para colagens e fotomontagens. Era uma espécie de caderno de desenho moderno. Poderia ter sido um primeiro passo em direção à arte conceitual.

O álbum é composto por 114 páginas e combina de forma divertida mais de quatrocentas imagens fotográficas de temas da natureza, tecnologia, esportes, dança, mulher, filme, etnologia, e outras áreas de interesse coletadas, recortadas e montadas pelo artista. A coleção também contém um número notável de nus femininos, já que Hannah Höch se tratava de uma feminista e em suas obras, buscava retratar a respeito da sexualidade feminina, da mulher moderna alemã, fazendo questionamentos sobre o antigo papel do indivíduo feminino na nova sociedade.

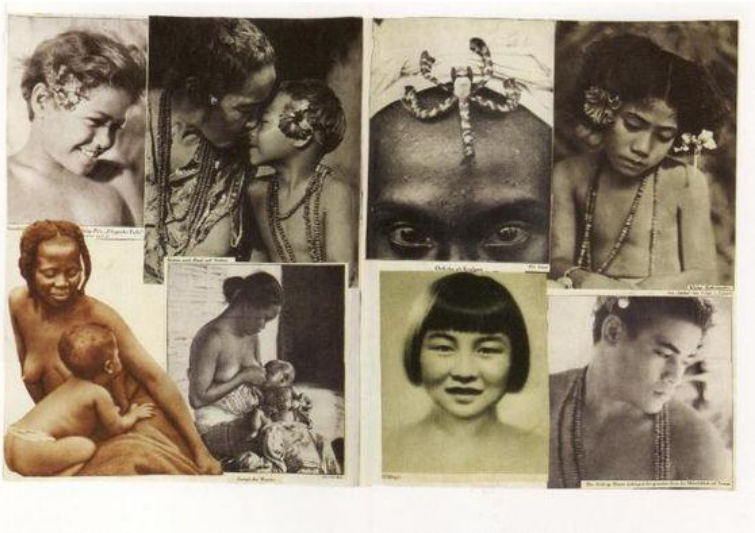


Figura 26 - *Álbum* de Hannah Höch . Fonte: http://www.hatjecantz.de .

Figura 27 - *Álbum* de Hannah Höch. Fonte: http://www.hatjecantz.de.

O *Atlas* de Marcel Broodthaers (1924 – 1976) compreende as páginas de um livro chamado *The Conquest of Space* (1975). As duas primeiras páginas ilustradas do livro representam os hemisférios norte e sul. Cada uma das páginas seguintes mostram a silhueta de um país diferente. Trinta e dois países diferentes são representados em ordem alfabética

A escolha dos países por Broodthaers era aparentemente arbitrária. A maioria, embora não todas, são europeias, ou países que já foram colonizados por países europeus, como o Senegal ou o Zaire, colonizados pela França e pela Bélgica, respectivamente. Em vez de representá-los em escala, Broodthaers descreveu todos eles com as mesmas dimensões. Por exemplo, o minúsculo

principado de Mônaco, que na verdade ocupa menos de dois quilômetros quadrados, é mostrado com o mesmo tamanho do Canadá, que cobre quase dez milhões de quilômetros quadrados.

Um atlas comum atua como uma representação diagramática do mundo, composta de sinais geográficos que denotam as características físicas de um país ou região que, quando interpretados em relação uns aos outros, transmitem significado. O Atlas (Figura 28) de Broodthaers interrompe essas convenções, bem como o senso de escala.

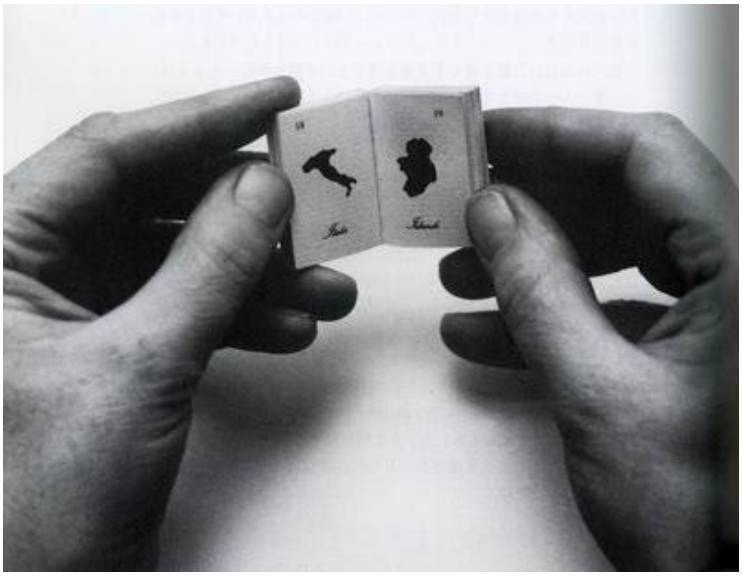


Figura 28 - Atlas de Broodthaers. Fonte: www.tate.org.uk.

O modelo de Atlas de Marcel Broodthaers se distancia da forma comum de mapa-múndi, apresentando algo mais parecido como um alfabeto de países. Além de mostrar os países de tamanho igual, o atlas de Broodthaers apresenta todos isolados individualmente e sem nenhuma sugestão quanto à sua posição geográfica ou de alguma relação entre eles. De fato, todos os países são representados como ilhas. Ao eliminar sua estrutura, Broodthaers nega o próprio objetivo do atlas, expondo a artificialidade de suas convenções. A repetição de cada país quatro vezes evidencia as qualidades decorativas do atlas, prejudicando sua verdadeira função.

Um outro exemplo de construção de painel atlas é do pintor alemão Gerhard Richter (1932). O atlas de Richter é uma coleção de fotografias (Figura 29 e 30), recortes de jornais e esboços que o artista reúne desde meados dos anos de 1960. Alguns anos mais tarde, o artista começou a arrumar as matérias em folhas soltas de papel.

Segundo Buchloh (1999, p. 195), o atlas, de Gerhard Richter, é um entre vários projetos de,

"[...] estrutura similar, mas significativamente diferentes, de um grupo de artistas europeus atuantes do início a meados dos anos 60, cujos procedimentos formais de reunir fotografias encontradas ou produzidas intencionalmente em formato de grade mais ou menos regular permanecem enigmáticos".

Figura 29 – Gran Canaria, 1969 - 51.7 cm x 36.7 cm. Fonte: https://www.gerhard-richter.com.

Pode-se dizer que, o atlas de Richter é destacado pela flagrante heterogeneidade e descontinuidade. Apropria-se de elementos inerentes à fotografia – como sua ordenação estrutural de arquivo, sua aparentemente infinita multiplicidade, serialização – para fazer deles os princípios da organização formal do trabalho, e atestam, antes de mais nada, a condição de ser inclassificáveis quanto aos termos colagem ou fotomontagem, já que se tratam de painéis iconográficos construídos por meio de uma vasta acumulação de conteúdos (BUCHLOH, 1999, p. 195).

As fotos utilizadas e as notas reunidas dão uma visão do processo de pensamento de Gerhard Richter. Ele destaca as narrativas que ele desenvolveu ao lado de outros trabalhos seus. A enorme quantidade de pensamentos e referências visuais que ele conquistou ao longo dos anos, é surpreendente.

Ainda para Buchloh (1999, p. 203), o atlas de Richter parece considerar a "fotografia e suas várias práticas um sistema de dominação ideológica e, mais precisamente, um dos instrumentos com que a anomia coletiva, a amnésia e a repressão são inscritas socialmente".

Pode-se dizer que as obras de Warburg e as de Richter resplandecem em zonas intermitentes e traduzem pequenas histórias que, contadas e recontadas, sobrevivem como espectros na memória.

Figura 30 – Atlas, 1962-2013. Fonte: https://www.gerhard-richter.com.

Atualmente, o atlas consiste em 802 folhas, abrangendo um período de quase quatro décadas. As folhas individuais refletem diferentes fases da vida e do trabalho de Richter: "No começo eu tentei acomodar tudo o que estava em algum lugar entre arte e lixo e que de alguma forma parecia importante para mim e uma pena jogar fora."

As fotografias tiradas pelo próprio artista são o foco principal do atlas. Extensas séries de paisagens, naturezas-mortas e fotografias familiares foram meticulosamente organizadas por ele.

A vida e a arte de Gerhard Richter se inter-relacionam no atlas de maneira multifacetada: assuntos banais, como um rolo de papel higiênico, são justapostos com imagens horripilantes do Holocausto. Fotos de paisagem em série estão alinhadas com fotografias familiares íntimas. Amostras de cores anexadas às imagens de origem podem ser encontradas, bem como fotografias mostrando instalações de museus.

Com base em sua complexidade e diversidade, a importância do atlas supera a documentação simples, e o atlas é amplamente considerado como uma obra de arte independente.

Em linhas de debates recentes, encontra-se também o trabalho de Vítor Manuel Oliveira da Silva – Professor na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto - sobre Henrique Pousão.

Este trabalho é apresentado de modo a fazer uma revisão histórica articulada a uma revisão historiográfica. Ela reúne em capítulos, pequenos artigos que foram publicados em revistas entre os anos de 2003 e 2009, e que partem para um entendimento de que,

> "[...] o estudo da obra de Pousão não deverá ser entendido como um repositório de problemas estilísticos, mais ou menos identificados, nem como um repertorio de motivos retóricos, mais ou menos eloquentes, mas como um caso invulgar de um projeto acadêmico e artístico. Nas fórmulas que constituem, passivamente, a caracterização estética e o enquadramento histórico da obra de Pousão, inscrevem-se problemas teóricos e dinâmicas de análise, de interpretação, que importa relacionar e pensar de novo". (SILVA, 2011, p. 09)

A imagem utilizada como objeto de estudo do livro de Vítor Silva trata-se da obra "Esperando o sucesso", Henrique Pousão, 1882 (Figura 31). Para construção de seu Atlas de Imagens, Silva, retoma alguns pensamentos de Aby Warburg e Walter Benjamin e coloca a imagem em questão como centro de seu processo interrogatório, contendo valores textuais e reflexivos próprios.

Figura 31 – Esperando o sucesso (1882), óleo sobre tela, 131,5x83,5cm.
Fonte: Silva, 2011.

Esta imagem central é fragmentada e associada a uma série de outras imagens no sentido de,

> "[...] ser uma obra singular cujos breves estudos tem evitado o confronto dos seus próprios modelos de interpretação e de crítica. Talvez por isso, importa despertar aspectos e relações da pintura que não tem sido evocado, em vez de reiterar as interpretações categóricas e generalistas que enveredam pela mera disposição descritiva da história dos estilos. Importa encarar as contradições, os desvios, os acidentes próprios da obra, contrariando a tendência em dissolvê-los num misto de continuidade e de desenvolvimento ideal, sem sobressaltos". (SILVA, 2011, p. 51)

Segundo Ramos (2012, p. 297), "[...] uma infinidade de concepções metodológicas que oferece propostas inéditas de leituras desta obra - objeto teórico -, como Silva se refere à obra, reunidas conforme o método warburguiano de atlas, aplicado e oferecido à Henrique Pousão".

O atlas de imagens (Figura 32), sob formato A1, desdobrável, repleto de pinturas, fotografias e outros documentos visuais de diferentes tempos e locais, potenciando essa lógica de associação de imagens que está na origem dos próprios ensaios, na medida em que,

"Toda esta pintura se oferece como uma armadilha de imagens antigas, de sobrevivências formais e de detalhes simbólicos aparentemente bem conhecidos, mas que, exatamente por serem conhecidas, se subtraem ao equívoco da simples demonstração 'realista' ou iconográfica". (SILVA, 2011, p. 77)

Figura 32 – Atlas de Imagens – Henrique Pousão. Fonte: Silva, 2011.

Este trabalho de Silva, resultou em uma exposição denominada - "Esperando o Sucesso. Impasse acadêmico e despertar do modernismo", no Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto – Portugal), adaptada pelo próprio autor, em comemoração ao 150° aniversário de Henrique Pousão. Sem cronologia ou biografia, a escolha da imagem surge como instrumento de análise de observação direta da própria imagem, na medida em que "para além dos saberes instituídos [...], uma nova configuração metodológica e crítica". (SILVA, 2011, p. 50)

Além disso, por meio desta imagem, pode-se concentrar esforços para uma observação mais intensa sobre os detalhes, as "narrativas e retóricas visuais nela contidas, para poder restituir-lhe a singularidade e abri-la a problemáticas mais amplas à volta de Pousão". (RAMOS, 2012, p. 298)

> "A escolha desta pintura deve-se ao facto dela mesma exibir a representação do desenho, ao relacionar aspectos imediatamente visíveis e singulares, como o desenho infantil e o esboço a "carvão", mas também por combinar, numa mesma figuração, o gesto e a emoção de mostrar o desenho; o modelo e o jovem desenhador; o espaço do atelier e o "lugar" do espectador; e, ainda, por revelar, de forma quase imperceptível, a caricatura do próprio pintor". (MATOS e SILVA, 2011, p. 194)

Esta imagem, que é o centro do trabalho de Silva, possui seus valores visuais e textuais próprios, sendo exposta a uma série de questionamentos e explorações imagéticas. É um atlas warburguiano dedicado à Henrique Pousão. Uma associação de imagens que aborda gêneros da pintura, fotografia e outras ferramentas visuais, tempos e espaços diferentes. (RAMOS, 2012, p.299)

Tomando essa linha de pensamento recente e inspirada no trabalho de Vítor Silva no que se refere a escolha de uma Imagem Primeira e da nomenclatura 'atlas', referindo-se a uma prancha de montagem de imagens, bem como as aproximações metodológicas desenvolvidas por Warburg, é que se desenvolve o atlas de imagens a respeito da cidade de Maringá-PR. Um atlas que busca abrir o discurso dos valores e reconhecimento dos espaços da cidade, por meio das imagens. Nesse caso, é um atlas dedicado aos espaços da cidade na tentativa de revelar o desconhecido.

3

A imagem é uma extraordinária "montagem" – não histórica – de tempo. (Didi-Huberman).

3. O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO ATLAS

Seguindo a mesma linha de pensamento das influências dos atlas inspirados na obra *Mnemosyne*, o estudo de caso desta tese adota aproximações metodológicas utilizadas por Warburg no desenvolvimento de seu Atlas e de alguns de seus pensamentos. O seu modo transformador de estimular a compreensão das imagens e de esclarecer visualmente o processo de circulação destas imagens dentro da história, por meio da ferramenta atlas, motivou os rumos desta tese.

Elegendo o desenvolvimento de um atlas – resultante do processo de deambulação, de inquietações e de estudos e leituras em Didi-Huberman e Aby Warburg - para uma pesquisa acadêmico-científica, percebe-se a relevância do método heurístico comum – o método experimental – baseado em uma associação de imagens heterogêneas. Imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações[13] que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, uma ou outra relação, de modos variados.

As imagens não estão fechadas em si. A ferramenta atlas é um exemplo perfeito destes diálogos entre imagens, de uma forma, que a cada momento, possam ser deslocadas e postas em outras posições, sugerindo novos diálogos, novas leituras com novas imagens, em um processo infinito de possibilidades – uma forma de pensar.

Talvez se possa assim dizer que "[...] é também assim que as imagens adquirem suas dimensões simbólicas, impregnadas de sentidos atribuídos ao longo de sua existência – existência proteiforme, marcada por transformações – e processando sem parar novos e velhos sentidos, e com isso transformando-se". (WARBURG, 2015, p. 18)

Esse processo de transformação constituintes das imagens, são resultantes de um conjunto de forças. São, deste modo, "pontos de passagem ou parada", de forças que "vem do passado e prosseguem, na superfície ou no subsolo, consciente e/ou inconsciente". A imagens permanecem

[13] "Por constelação, Benjamin designava a relação entre os componentes – as estrelas – de um conjunto – as linhas imaginarias que desenham um agrupamento constelar -, relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significado que o conjunto adquire, o sentido que lhe pode ser atribuído". (JACQUES e PEREIRA, 2018, p. 101)

resplandecendo sentidos, que podem ser percebidos, recebidos, ignorados ou perdidos, de modo que, a memória proporciona um suporte para análise desses movimentos. (WARBURG, 2015, p. 19)

Por isso, diz que as imagens são dimensões simbólicas, trans-históricas. As imagens são resultantes de um processo de investigação. Para Warburg,

> "[...] as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens). Isso evidencia o caráter duplo delas, que servem aos seres humanos como instrumentos, por assim dizer, de domínio da natureza: com imagens pode (ao menos começar a) explicar, de algum modo, o que aparece como enigmático, misterioso, perigoso". (WARBURG, 2015, p. 19)

Para Warburg, as imagens são formas de uma memória social. Nesse sentido, considera-se o atlas como uma ferramenta visual, pertencente a um projeto aberto, no qual é possível observar a existência de intervalos e correlações entre as imagens. Qualquer que seja a imagem, ela não está inserida em um único contexto e, ao se aproximar de outra imagem, seu conteúdo original pode ser alterado. O atlas, por permitir esse modo de leitura aberta, está sempre apto a mudanças de posicionamento de imagens, bem como inserções e interpretações.

Quando diferentes imagens são justapostas ou associadas, surgem configurações que podem ser modificadas pela liberdade de aproximação entre estas imagens. Desta forma, descobre-se novas analogias, trajetos e pensamentos. Ao modificar a ordem das imagens, faz-se com que elas tomem posição.

Essas aproximações imagéticas permitem que novas relações – fora do habitual - sejam estabelecidas, novos conhecimentos sejam apresentados, além de abrir os olhos sobre aspectos impensados do mundo e sobre o inconsciente da visão. Se o atlas surge como uma ferramenta incessante de recomposição do mundo, do urbano e das artes, é porque estas categorias também estão em constantes decomposições e transformações.

O atlas é um recurso visual, voltado para observar as lacunas do tempo e do espaço, para tornar visível o que, a priori, está invisível e fazer imaginar e a desvendar o que as imagens tendem a não revelar.

Nesse sentido, tomando estas inferências e tendo como suporte as aproximações metodológicas desenvolvidas por Warburg, dá-se início ao processo de construção do atlas de Maringá-PR. É um processo que perpassa algumas etapas até a sua elaboração. Um atlas - não fechado - de leituras e

interpretações, revelando trajetórias, histórias, sensações e sentimentos a respeito da cidade. São novas possibilidades de enredamento e que diante da importância desta ferramenta – atlas - se torna uma das possíveis chaves de compreensão dos espaços.

3.1 EXPERIMENTAÇÕES COM MARINGÁ-PR

Diante das premissas a respeito da importância do instrumento de pesquisa - atlas, porém, adotando um caráter diferente das inúmeras pranchas constituídas por Warburg, tendo a arte Renascentista como objeto de discussão -, parte-se para um universo relativamente distante das artes, mas que em algum momento e por alguma aproximação imagética, possa vir a se relacionar com ela. Este trabalho procura comprovar a tese que tem por objetivo revelar novos modos de compreender, de ver e ler a cidade de Maringá-PR a partir de imagens, rompendo com as categorias tradicionais do entendimento da cidade pelas suas questões históricas, morfológicas, sócio espaciais e econômicas.

Nesse sentido, dá-se início a um resgate de memória por meio das fotografias coletadas do acervo do Museu da Bacia do Paraná, para confecção de alguns ensaios de atlas de imagens, na tentativa de promover discussões e servir de apoio para as inquietações que o espaço suscita. Num primeiro momento, estes atlas foram construídos manualmente, utilizando-se apenas de fotografias analógicas e históricas da cidade, a fim de tentar desvendar por meio destas fotografias, possíveis novas chaves de leituras a respeito da cidade – experimentações 01, 02 e 04. Num segundo momento, partiu-se por uma busca mais avançada de imagens, decorrentes das plataformas digitais, a fim de complementar esta análise e promover novas discussões relativas a estas associações imagéticas e aos intervalões existentes entre estas imagens – experimentação 03.

Com o auxílio de três outros autores, eles foram orientados para que construíssem um painel de imagens, proporcional ao formato A1(841x594 mm), utilizando-se da quantidade de fotografias que fossem necessárias e convenientes para esta construção do atlas, tendo um universo de 300 fotografias recolhidas do acervo do Museu, para estas escolhas e do universo de imagens presentes nas plataformas digitais. Estes autores, todos arquitetos, foram selecionados por possuírem em sua trajetória, uma maior facilidade, no que concerne à leitura dos espaços. A escolhe se deu no intuito de desvendar, por outros olhares, quais as possíveis chaves de leitura que as imagens analógicas da cidade poderiam não revelar.

A orientação era para que fizessem uma primeira seleção, escolhendo imagens que por determinado motivo, despertassem algum sentimento, emoção, sensação, inquietação ou questionamento. Estes autores não tinham qualquer conhecimento a respeito da cidade, ou mantinham pouco contato com seus espaços. A partir desta primeira seleção, iniciaram o processo de montagem dos painéis, com a escolha de uma imagem principal, que segundo orientações desta pesquisadora, fosse considerada a mais importante, a mais potente ou a de maior destaque. Esta escolha da imagem principal tem como referência o atlas de imagens de Vítor Silva, no qual o autor utiliza-se de uma obra de arte e a coloca como centro do seu processo interrogatório. Os processos de montagens foram registrados, com o intuito de marcar os modos com que os autores se aproximavam das imagens.

Desta forma, o que se apresenta, são os resultados destas aproximações e experimentações, por meio dos painéis de imagens, suas trajetórias de leituras e um diagrama com palavras-chave (Figuras 33, 36, 39, 42) desenvolvidos pela pesquisadora, como resultado da análise pessoal de cada uma das experimentações, desenvolvidas por cada autor.

Experimentação 01

No atlas 01 (Figura 33), observa-se a construção de um painel vertical e linear, ainda que não cronológico e fechado em sentido (Figura 34 e 35), dispondo como imagem principal (destacada), uma fotografia do projeto inicial da cidade, datado de 1947, com o estabelecimento e marcação das ocupações urbanas, tendo como solução de leitura, a morfologia urbana da cidade. Segundo o autor, Rodolfo Camilo Junior, 34 anos, arquiteto e urbanista, esta construção se deu em conformidade aos seus conhecimentos a respeito das estruturas e transformações que comumente ocorrem no início da construção das cidades. A ordem das imagens não atende a cronologia do tempo, porque o autor desconhece os rumos e fatores que resultaram no processo de colonização da cidade. Seu atlas de imagens se inicia, então, com uma imagem do projeto da cidade de Maringá – PR (1947-1972) e se encerra com uma imagem do Parque do Ingá de 1986.

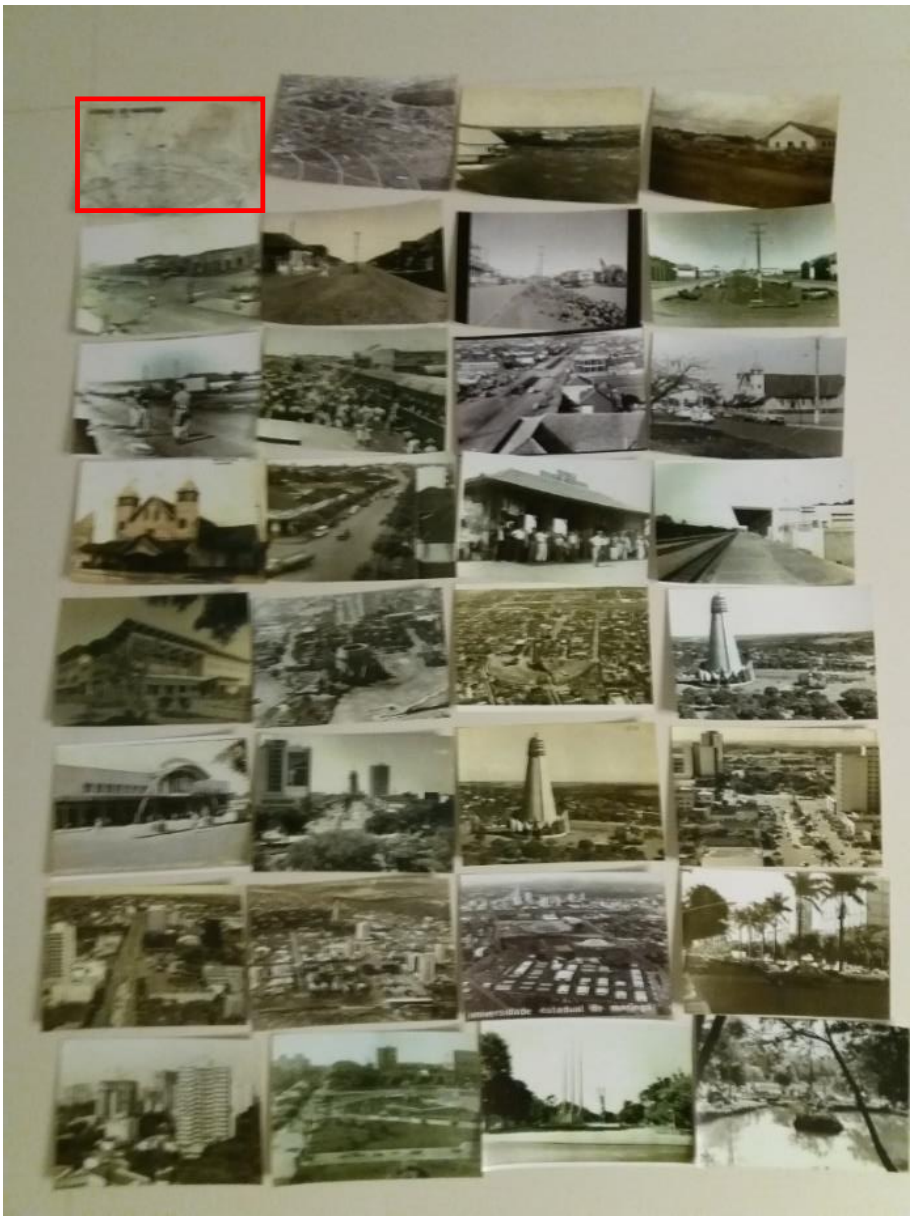


Figura 33 – Atlas 01 - Imagem principal em destaque. Fonte: Camilo Junior, 2017.

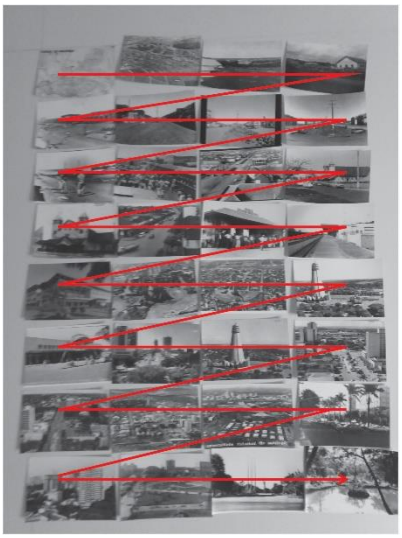


Figura 34 – Trajetória de leitura do atlas 01. Fonte: Camilo Junior (adaptado), 2018.

Figura 35 – Leitura do atlas 01 expressa por palavras-chave. Fonte: Camilo, 2018.

Experimentação 02

Para análise do atlas 02 (Figura 36), observa-se que as imagens foram dispostas em sentido horizontal e regular, tentando traçar uma linha de pensamento em conformidade com as imagens escolhidas – uma leitura radial, como forma, configuração e organização espacial (Figura 37 e 38), a maneira como as imagens são organizadas promove leituras distintas e uma "organização do pensamento" diversa, no sentido de um "pensamento por imagens", dos quais se obteve as possíveis relações entre as imagens e leituras estabelecidas. As imagens organizadas de forma radial, podem se assemelhar a planta de uma cidade – cada configuração leva a diferentes formas de percorrer e viver a cidade. A imagem principal (destacada) retrata um dos primeiros registros fotográficos feitos na época. Diz respeito ao desmatamento, à proporção de árvores retiradas da mata nativa e aos maiores diâmetros encontrados nesta região, sendo, para a época, um sinal de conquista ou de vitória. Segundo a autora, Joyce Ronquim, 33 anos, arquiteta e urbanista, as imagens associadas à direita da principal, estão relacionadas ao progresso econômico da cidade - a abertura de parques, a evolução dos transportes e as novas construções modernistas e arrojadas.

No sentido esquerdo, está o registro do desenho urbano da cidade, marcado por suas amplas avenidas e caracterizado pela vasta arborização. São pensamentos que convergem com os do autor anterior, de modo a se orientarem pelos caminhos da morfologia urbana e desenvolvimento da cidade. Apesar de não terem contato, ou pouco contato com a cidade, puderam contribuir para uma primeira análise, utilizando-se apenas de registros históricos e analógicos de Maringá - PR.

Figura 36 - Atlas 02 - Imagem principal em destaque. Fonte: Ronquim, 2017.

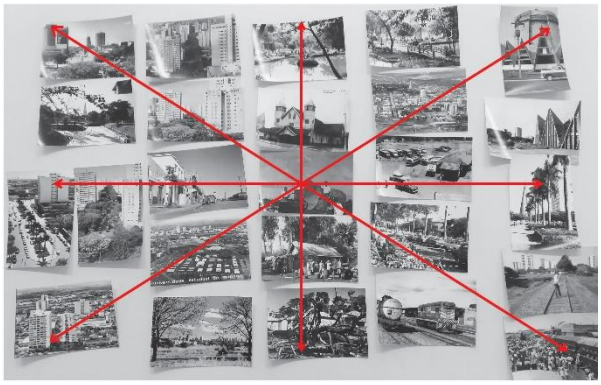


Figura 37 - Trajetória de leitura do atlas 02. Fonte: Ronquim (adaptado), 2018.

Figura 38 – Leitura do atlas 02 expressa por palavras-chave. Fonte: Camilo, 2018.

Experimentação 03

Não obstante estes ensaios, partiu-se então para esta nova análise a respeito da busca pelas novas leituras a respeito da cidade. O autor Paul Newman, 28 anos, arquiteto e urbanista, construiu um atlas de imagens, utilizando-se não apenas das imagens históricas da cidade, mas também buscou diversas outras imagens, disponíveis no universo de imagens das plataformas digitais, no intuito de buscar um acréscimo informacional mais significativo, além dos quais as imagens analógicas da cidade poderiam oferecer. Estas outras imagens deveriam associar-se à imagem principal do atlas, que segundo a sua percepção, fosse considerada a mais potente. A experimentação foi construída digitalmente para fins de vincular as imagens analógicas e digitais ao longo do processo de estruturação do painel atlas.

Utilizando-se do método perceptivo de ver e ler as imagens, o autor mergulhou neste domínio de imagens, que resultou em um painel (Figura 39) horizontal, porém irregular, mas visualmente separado por quadrantes (Figura 40 e 41). Suas imagens distanciam-se entre si, de forma não simétrica, dada sua particular importância para cada uma das imagens associadas, que também se distinguem entre os tamanhos, devido a uma maior ou menor aproximação entre elas.

Figura 39 – Atlas 03 - Imagem principal em destaque. Fonte: Newman, 2017.

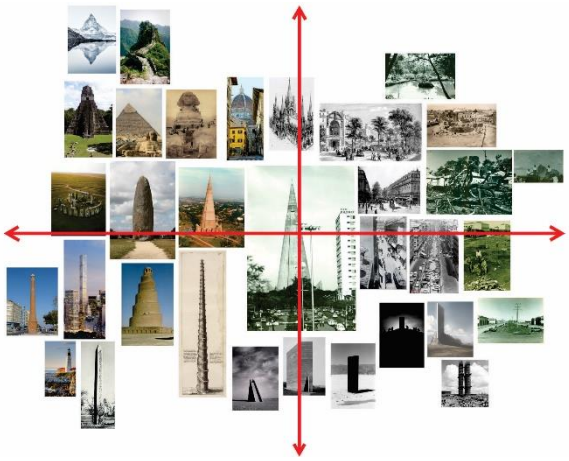


Figura 40 - Trajetória de leitura do atlas 03. Fonte: Newman (adaptado), 2018.

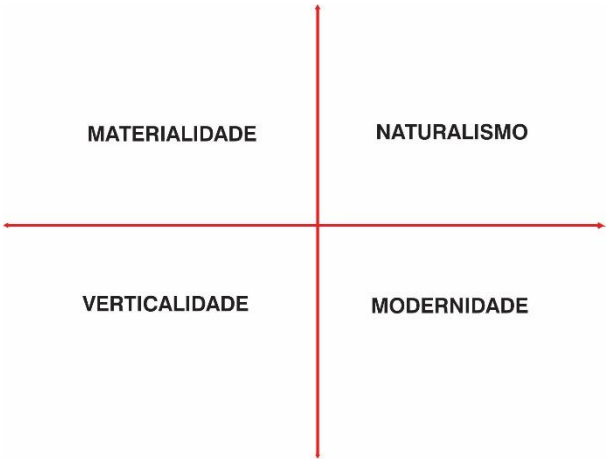


Figura 41 - Leitura do atlas 03 expressa por palavras-chave. Fonte: Camilo, 2018.

Segundo o autor, a fotografia inicial escolhida (destacada) para dar início ao atlas foi uma imagem antiga na qual se vê uma avenida com a catedral da cidade ao fundo. A princípio foi realizado uma tentativa de reconhecer o que imagem representava, buscando relações de significados concretos ou de simbologias abstratas que poderiam se relacionar com o meu repertório imagético.

O que se destaca são duas questões: o formato redondo e altura da edificação da catedral ao fundo (01); e o uso religioso a ela é direcionado. A sua verticalização circular em um espaço horizontal (02), instantaneamente me remete a ideia do Menhir (03), um monumento pré-histórico de pedra, que dentro dos seus significados históricos, foi um dos primeiros gestos de marcação humana no território e na paisagem. Sendo essa umas das primeiras demonstrações da vontade humana, ainda em uma sociedade nômade, de criar uma espacialidade artificial (04).

Segundo o autor, essa relação de marcar o território com um monumento abre vertentes de uma relação entre conquista do território, artifício e paisagem. No mesmo modo que a catedral se constitui como um marco visual nos espaços públicos de Maringá, ela remete a relações que existe entre essa verticalização artificial com a ideia de marcos naturais, como é a relação formal entre as pirâmides e as montanhas, por exemplo (05, 06, 07, 08, 09). Percebe-se que a forma como o referencial visual é construído em uma relação entre natureza e paisagem de forma semelhante (05 com 09, 06 com 08).

A ideia de algo vertical que sempre está presente, está ali, a te marcar. Beirando uma aproximação com ideia de "máquina perspectiva", de Brunelleschi com a Cúpula da Catedral de Florença (10) ou

com as torres as antigas igrejas europeias (11). Ambos são elementos que constituem a paisagem e está marcando o território humano na verticalidade em direção aos céus.

Interessante notar que, para além de ser um marco visual, o gesto de erguer-se verticalmente, tem um valor simbólico de conquista e crença de se ascender a um território que em tese não é humano, os céus (13, 18). A ideia da Torre de Babel (17), elemento máximo da representação do homem em busca de Deus que reflete ao extremo essa intenção do artifício de conquistar os céus, que se mantém sempre na até mesmo na mentalidade humana na formação dos espaços urbanos (12, 14, 15, 16).

Há de se relevar que a criação desse artifício vertical em direção aos céus, retém em si uma busca de similaridade entre o natural e o artificial. A catedral de Maringá, mesmo que busque uma sincronia com a paisagem da cidade, não perde caráter de *Menhir* ou de *monólito* (20). É um elemento sem contexto formal que é colocado e não cria conflito (20, 22). Vira uma artificialidade natural que atrai e conquista o convívio dos indivíduos (20, 21).

Contudo, para o autor Paul Newman, mesmo sem conflito com a paisagem urbana, ainda é um elemento de artifício. Assim, como Brasília (23), por exemplo, a forma da Catedral revela algo essencial sobre o espaço urbano de Maringá. Ele é construído para manter um certo grau de natural (33), para apagar seus traços históricos de artificialidade (24, 25, 29, 30) em prol a criação de uma vivência urbana de convivência com o natural (32), algo que é de praxe em reformas urbanas de grandes cidades (26, 27, 28). O interessante de notar nessas fotos é que eles registram uma realidade de antes do artificial se constituir como natural, quando as árvores ainda estão pequenas e o urbano ainda está se formando.

É nesse último conjunto de fotos citados do início da cidade de Maringá que está, talvez, o discurso que amarra o atlas de fotos. A catedral, símbolo da cidade, em uma foto revela muito sobre o que é o espaço da cidade de Maringá: uma paisagem artificialmente construída como projeto para ser, não artifício, mas "natural".

Experimentação 04

O atlas 04 construído por esta pesquisadora (Figura 42), utilizando-se apenas de imagens analógicas, acentua-se de modo a ser apresentado em um formato horizontal, mas com a disposição de imagens em sentidos irregulares (Figura 43 e 44). Teve como imagem principal, uma imagem escura que registra o centro da Catedral, no sentido de baixo para cima (destacada), de modo que, a partir desta imagem pudesse haver uma associação de outras imagens relacionadas ao início da construção da Catedral, da urbanização, do desmatamento e das primeiras tipologias

construtivas inseridas no contexto urbano da época. Mais à esquerda da imagem principal, partiu-se para o ponto de localização onde a Catedral se insere, no coroamento do eixo monumental e ao longo desse eixo, outras construções importantes se destacam no cenário maringaense. Como, por exemplo, a 3ª Estação Rodoviária de Maringá – Américo Dias Ferraz - que passou por um processo de análise para tombamento devido a sua função social, histórica e arquitetônica.

Figura 42 – Atlas 04 - Imagem principal em destaque. Fonte: Camilo, 2017.

Figura 43 - Trajetória de leitura do atlas 04. Fonte: Camilo, 2018.

Figura 44 - Leitura do atlas 04 expressa por palavras-chave. Fonte: Camilo, 2018.

O projeto instalado bem na linha imaginária do eixo monumental, conferia a esta construção uma característica simétrica. Consistia também em dois arcos plenos em suas fachadas principais e que demarcavam o acesso, suportando um volume retangular em vidro e alvenaria, tornando-se um marco para o modernismo da época. Considerado um "espaço simbólico, da reprodução de diferentes ideias de cultura, da intersubjetividade que relaciona sujeitos e percepções na produção e reprodução dos espaços banais e cotidianos". (SERPA, 2007, p. 9)

Somado a estas informações, associa-se aos meios de transporte da época, chegando até a linha férrea existente que auxiliava no escoamento da produção de café. Na parte inferior da imagem central, é possível observar algumas outras associações relacionadas à vasta arborização implantada nos projetos inicias da cidade e que são mantidas até os dias atuais. Esta caracterização da paisagem urbana da cidade é de importante referência, a ponto de ser considerada "cidade verde", por conta dos investimentos realizados para fins de proporcionar uma melhor qualidade

de vida para a população. Uma caracterização que gera uma imagem e uma ideia pitoresca que está imbuída de interesses sociais e econômicos.

A partir destes ensaios de atlas – experimentações 01, 02 e 04, as informações obtidas a respeito da cidade, pouco contribuíram para que fosse possível conduzir à novas informações ou à novas chaves de leitura. É a história da cidade contada por ela mesma, por meio de suas imagens históricas, que dada a percepção do leitor, esta história poderia seguir para rumos mais intelectualizados, ou seguir para rumos relacionados à morfologia urbana, contada por cronologias diferentes.

Este embate de ideias apresentados nas experimentações anteriores, atreladas à experimentação dos atlas 03, foi importante para que houvesse um maior entendimento e reconhecimento sobre o processo de construção do atlas de Maringá - PR e seus rumos, permitindo que, com este resultado, fosse necessário um discernimento maior para a construção do atlas e a busca por novas informações.

Desse modo, aliado ao universo de imagens contidas nas plataformas digitais, deu-se início a um novo processo de desenvolvimento, relacionando as fotografias analógicas do acervo do Museu da Bacia do Paraná, com as imagens digitais, selecionadas por meio de palavras-chave ou pelas suas recorrências, desde que estas pudessem ter relações diretas ou indiretas com as demais, criando a trama inicial do painel atlas.

Concomitante a isso, iniciou-se o processo de escolha da imagem principal do atlas de Maringá-PR. Um procedimento atrelado à deambulação, à percepção e à intuição desta pesquisadora. A escolha da imagem principal - nesta tese, referida como Imagem Primeira -, é resultado das fotografias registradas nos espaços da cidade, no intuito de capturar possíveis cenários urbanos, quadros da vida cotidiana, usos e apropriações que pudessem conter em seus intervalos, mais do que a imagem pudesse revelar.

É um processo de escolha de forma intuitiva - não neutra -, e não recorrente aos símbolos da cidade, bem como uma alternativa de fugacidade às pesquisas comumente desenvolvidas. É uma imagem que envolve em seu conteúdo, inquietações e questionamentos já pertencentes a esta pesquisadora e que carrega em si, uma potencialidade capaz de revelar novo modos de ver, ler e compreender a cidade de Maringá-PR.

3.2 IMAGEM

A imagem faz parte da dinâmica da vida social, apresentada como mensagem, originada e elaborada através do tempo. As imagens têm a capacidade de armazenar informações que só poderão ser desvendadas por um método observacional característico de cada pessoa, percebido pelo olhar humano capaz de desvendar seus signos. A partir desse primeiro entendimento, são apresentadas, ao longo do texto, imagens sob um olhar atento, retratando espaços.

As imagens se revelam como um elemento capaz de reunir em si temporalidades distintas, memórias desaprendidas e reelaboradas, um espessamento dos sentidos. As imagens podem ser consideradas como indicadora dos rumos históricos. Ela foi uma ferramenta de apoio nesta pesquisa, auxiliando as aproximações perceptivas e constituintes das relações sujeito/espaço, das relações sócio espaciais e materiais que a imagem da cidade invoca.

Desse modo, pode-se perceber que as imagens fazem parte de um campo ampliado, que permite estabelecer relações com outros campos, não se resumindo em apenas ser lida como imagem visual, mas constituindo-se de fragmentos do objeto percebido que estimulam relações de semelhança e aproximações capazes de compor signos de sentidos. A imagem é uma potência que se faz reveladora tanto de um historicismo do qual faz parte, quanto das situações que se envolvem dentro do espaço urbano, interpolando as relações perceptivas e visuais de corpo e espaço.

As imagens são portadoras de pensamento e como tal possibilitam o pensar. Sendo assim, ao se associarem, são "formas que pensam", que ultrapassam o próprio tempo histórico. Segundo Samain (2012), as imagens pensam e fazem pensar, além de moldarem o próprio olhar: "Somos assim 'observadores' condicionados tanto pelos nossos modos de ver como pela peculiaridade com que as imagens olham para nós". (p. 14)

Segundo Didi-Huberman,

> "[...] ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência – ou desafio – de um "alargamento metódico das fronteiras" não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34)

Para Debord (1997, p. 18), "[...] as imagens se tornam motivação de um comportamento hipnótico que se desenvolve como espetacularização do cotidiano [...]. De forma que o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes desse comportamento".

Para Warburg (2010), as imagens (se) pensam no tempo. Elas se pensam dentro do tempo, pois todas as imagens são coleções de movimentos, e não existem movimentos possíveis sem um tempo que os afiance. Nesse sentido, Didi-Huberman ainda complementa dizendo,

> "Tanto na língua quanto nos corpos e nas imagens, é justamente esse o poder das sobrevivências: toda transformação, segundo Warburg – toda protensão para o futuro, toda descoberta intensa, toda novidade radical -, passa pela revisitação de "palavras originárias". Foi por isso que o projeto supremo de Warburg, o projeto do *Mnemosyne*, finalmente se apresentou a seus olhos como uma pesquisa, por meio de sobrevivências, metamorfoses e sedimentações, do tempo perdido e da "dinâmica" fantasmática própria de certas "palavras originárias da língua gestual das paixões". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.216)

Lendo essas inferências, fica claro que, segundo Warburg, os poderes da imagem – poderes psíquicos e plásticos - auxiliam o movimento de uma memória inconsciente, que se retomado os conceitos desenvolvidos pelo próprio Warburg, é uma explicação da Nachleben - "sobrevivência" - warburguiana. Por isso *Mnemosyne* é uma linguagem estilhaçada em inúmeros pedaços, inúmeras imagens, de uma quase autobiografia. É o movimento de vida das imagens, de sobreviver e retornar ao tempo dialético. Ela é um dispositivo complexo destinado a oferecer, a abrir as demarcações visuais de uma memória impensada.

Toda imagem é uma memória de memória, uma "sobrevivência, uma supervivência que atravessa o tempo (histórico) e que se nutre de um tempo – passional, pulsional, humano" (SAMAIN, 2012, p. 13). Para Warburg (2010), a imagem é uma formação simbólica que traz a memória de uma origem que a carregou de energia e através da qual ela sobrevive nas suas manifestações históricas. Ela está relacionada com uma inscrição emotiva de grande intensidade.

As imagens, enquanto ferramenta visual, reúnem em si vestígios de um determinado contexto, de uma memória que passou através do tempo e que garantiu a sua existência. Como o próprio Didi-Huberman pode afirmar,

> "Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhes davam carne; temos a descrição dos ritos, mas não sabemos mais sua fenomenologia nem o valor exato da sua eficácia. O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente anacrônico: só existe nas operações de um 'presente reminiscente', um presente dotado da potência admirável ou perigosa de apresenta-lo, justamente, e, no *après-coup* dessa apresentação, de elaborá-lo, de representá-lo". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 50)

É sempre uma dificuldade em saber como se comportar diante das imagens, decorrente do fato de que as imagens devem ser entendidas ao mesmo tempo que um documento, que um objeto de sonho, que uma ferramenta que traz consigo a passagem pelo tempo e pelo espaço e como objeto de estudo e da ciência (Aby Warburg). Imagens que são carregadas de memórias, de emoções e sensações e que revelam o que dá a pensar e o que sobretudo, se recusa a revelar.

Pode-se dizer que as imagens têm vida própria e um poder de construir pensamentos e ideias, intrinsicamente, se associadas a outras imagens, produzindo mais uma vez, movimentos reflexivos e convicções sobre os mistérios e enigmas de sua composição. No âmbito desta pesquisa, as imagens trazem inquietudes, conduzindo o pensamento a refletir sobre sua potencialidade, ideologia, das relações que podem ser estabelecidas - quando se associadas - e a busca pelo que pensam as imagens, quando não reveladas.

Segundo Debord (1997, p. 18),

> "as imagens se tornam motivação de um comportamento hipnótico que se desenvolve como espetacularização do cotidiano. São elas signos de uma realidade em constante mutação, substitutas do vivido pela aparência efêmera de suas visualidades. De forma que "o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes" desse comportamento".

Ainda segundo o autor, a realidade visível não é mais o balizamento para a busca de um referente que situe o sujeito no tempo. Pelo contrário, são as imagens projetadas pela produção cultural que constroem as referências de um mundo descolado da história. E, se há alguma possibilidade de emancipação, de encontrar algum realismo, este realismo "brota" do choque de se compreender

esse confinamento do sujeito e de se perceber que, sejam quais forem os motivos, parecem condenados a buscar o passado histórico através de nossas próprias imagens.

O embate com o visível conduz a pensar a imagem, sua recepção e sua produção como um campo de tensões dialéticas. Esse campo pode ser entendido como um "entre", um intervalo desde o ato de observar até obra observada, o qual, por sua vez, retorna o olhar, segundo afirma George Didi-Huberman (1998, p. 77), "[...] não há que escolher entre o que vemos (...) e o que nos olha (...). Há apenas que se inquietar com o *entre*. (...) É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso de sentido (...), nem a ausência cínica de sentido (...). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos".

As imagens são efêmeras e instáveis. Estão sempre de passagem, de passagem pelo tempo. Segundo Samain (2012, p. 32), as imagens representam um fluxo e (re) fluxo da realidade e de pensamentos,

> "[...] transbordar em dois movimentos – de dentro para fora e de fora para dentro. Portanto, as imagens, como toda representação das coisas do mundo é parcial e, mais do que as outras representações (fala e escrita), esconde sua capacidade de dissimulação ou, simplesmente, de não se revelar por completo".

As imagens, em alguns momentos, são reduzidas ao textual, uma vez que, estas imagens vêm acompanhada de legendas, definindo os critérios de escolha, tornando-as "legíveis" e resumindo todo seu conteúdo e significado a uma simples "olhadela".

Imagens são lugares de articulações, de conflitos, onde perpassam momentos históricos, de uma sociedade, de representação e tantos outros olhares dedicados a ela ao longo do tempo. É preciso reconhecer nas imagens a possiblidade de aproximar e justapor referências.

É contra o esquecimento que as imagens surgem no mundo, desde as civilizações antigas. A imagem era a representação dos deuses, de alguma personalidade que já havia morrido ou da idolatria como forma de manter viva a memória ou encurtar a distância e a ausência dessas pessoas. Desta forma, a imagem entra e passa a fazer parte das diversas culturas, como uma forma de negar o esquecimento. Nos diversos campos de atuação, as imagens passaram a ser (re) elaboradas, de modo poético, flexível e ambíguo.

Por meio das imagens é que se tornou possível o resgate do passado, de reinventar e de falar contra o esquecimento. Nem tudo é possível ser resolvido por intermédio das imagens. Mas ela representa e traz à tona as lembranças daquilo que já se foi, de forma que, aquilo que lhe falta, deve ser desvendado, contado e recontado. As imagens são ferramentas sedutoras e ricas, e se, observada com cautela, vê-se suas lacunas e sua arte de reinvenção, de fruição da imaginação.

As imagens são instrumentos necessários à interpretação. É uma tentativa de restabelecer contextos por meio da associação com outras imagens. Segundo Samain (2012, p. 141), "[...] as imagens não constituem por si só uma narrativa que se resolve, não possuem uma 'gramática' que lhes dê coesa, e não permitem pontos claros que são motivadas muito mais pela inquietação da busca do que pela certeza do encontro".

As imagens são peças produzidas e preservadas, nas quais se aprende a confiar. São planas, descontínuas, as vezes estática, delimitadas por suas bordas, mas que no âmbito de sua ação, funcionam como uma memória objetiva, explicando o tempo que lhe deu origem, e trazendo consigo, expectativas de se poder revelar, contar aquilo que guarda e o que tem a dizer.

Segundo Samain (2012, p. 100),

> "A imagem não é a resposta única, sequer múltipla, oferecida ao olhar que interroga o passado, mas um elemento constitutivo da própria pergunta que nos move e que, desde o passado, não cessa de ser formulada. Ela não preenche as lacunas da memória. Ela apenas detém o olhar numa de suas beiradas, ajudando a dar impulso ao salto que leva o olhar ao passado, por caminhos que nunca são contínuos e lineares. Uma narrativa constituída desse modo, a partir de vestígios incompletos como ruinas, será feita, (...) de solavancos, asperezas e arestas, uma narrativa que permanece esburacada".

A imagem é uma veiculação ao passado menos resolvido. Ela dá a ver o que não pertence ao visível, empenhando-se e amenizando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento. A partir do século XIX, a imagem não é mais expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. É uma das formas como as próprias coisas falam ou se calam. É a potencialidade e expressividade de tramas sedimentadas.

Para Warburg (2010), a imagem é, pois, uma formação simbólica que traz a memória de uma origem que a carregou de energia e através da qual ela sobrevive nas suas manifestações históricas. Ela está relacionada com uma inscrição emotiva de grande intensidade.

Já para Guy Debord (1997, p. 18), as imagens se tornam motivação de um comportamento hipnótico que se desenvolve como espetacularização do cotidiano. São elas signos de uma realidade em constante mutação, substitutas do vivido pela aparência efêmera de suas visualidades. De forma que "o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes" desse comportamento.

A imagem, como mediação, passa, pouco a pouco, a ser a substituta daquilo que pode ser diretamente tocado, desafiado, descoberto. Ela favorece a criação de um filtro do urbano isolando seus citadinos do que pode ser inconveniente, conflitante ou que demande tempo de construção. As concepções imagéticas de espaço urbano e sociabilidade prestam-se, assim, a uma simplificação do percebido, permitindo o reconhecimento imediato e superficial dos diferentes modos de viver.

Em seu livro "O que vemos, o que nos olha" (2010), Didi-Huberman, discute concepções e reflexões sugeridas por Walter Benjamin sobre a história, imagem e memória, vinculadas umas às outras. Didi-Huberman também desenvolve uma compreensão sobre a filosofia da aura e a imagem, e seculariza o conceito e aura, dizendo que existe uma relação de proximidade e distância evocada pela aura, que se estende para linhas de pensamento e memória, o que ele chama de "dupla distância".

> "A aura é um conceito que procura dar conta da "dupla eficácia do volume: ser a distância e invadir" enquanto "forma presente", forma cujo impacto sustenta-se de latências que ela exprime. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado, a distância aurática permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro". (DIDI-HUBERMNAN, 2010, p. 21-22)

De acordo com Benjamin, a essência da aura é a relação entre as distâncias do que vemos e da imagem que nos olha. O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Além disso, a origem e o sentido das imagens são encontrados nos interstícios e nas dobras de seu surgimento não prescritível, verdadeiro e eventual.

A imagem, chave do pensamento benjaminiano, surge como elemento construtivo e detentor de lembranças, capaz de estabelecer uma conexão entre o real e o imaginário. Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado, mas que a imagem em suspensão, surge como uma linguagem do inconsciente, ou melhor dizendo, do 'ainda não consciente' para o consciente, ou para um despertar dessa consciência. As imagens dialéticas "são autênticas" (Didi-Huberman, 2010) e não é feita para resolver as contradições, nem para entregar o mundo visível aos meios de uma retórica. Ela ultrapassa o jogo da figurabilidade.

> "A imagem dialética atravessa o passado para recolher dela o sonho. Do que existiu permanece intacto o que não existiu: entre o realizado e o possível, entre o concreto e a possibilidade, está o fio tênue que transita entre uma ponta e outra aquilo que foi promessa e a aquilo que foi real. Parece ser este o centro dialético do próprio universo ficcional: realizável por ser sempre irrealizável, de modo a se manter como potencial, não assumindo uma feição conclusiva e fechada, mas produtora e viva". (MAIO, 2008, p. 04)

A imagem dialética é portadora de uma latência e de uma energética. Ela exige que se dialetize diante de uma imagem no intuito de tentar desvendar e olhar o que está contido nela e, de repente, haver uma inversão desses olhares, e partir do sujeito para a imagem e da imagem para o sujeito. Desta forma, o olhar é inquietado. O visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo.

As imagens sabem produzir uma poética da representabilidade ou da figurabilidade. Elas conseguem transmitir, compartilhar, cumprir sua função de estatuto imagético e esvair-se ao "[...] chamar um olhar que abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos". (DIDI-HUBERMNAN, 2010, p. 98)

Considerando essa dialética das imagens, nesse ponto, Aby Warburg se aproxima destes pensamentos, quando em "Livro das passagens" tentava falar da dialética das imagens, pensando a existência simultânea da modernidade e do mito: tratava-se para ele de refutar tanto a razão moderna (...) quanto do irracionalismo arcaico. (DIDI-HUBERMNAN, 2010, p. 113)

> "A imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de 'repor em jogo'[14] e de criticar o que ela fora capaz de 'repor em jogo'. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória". (DIDI-HUBERMNAN, 2010, p. 114)

A imagem dialética procura apenas, de forma modesta, porém ambiciosa, justificar a dimensão verbal, atuante e dinâmica que abre uma imagem, que nela cristaliza aquilo mesmo que a inquieta. As associações imagéticas, ou constelações, ou ainda nuvens, se impõem como tantas outras

[14] O anacronismo essencial implicado por essa dialética faz da memória, não uma instância que retém – que sabe o que acumula -, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um desejo, isto é, um repor em jogo perpétuo, "vivo" (...), da perda. [...]. Em outras palavras, um monumento para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta. (DIDI-HUBERMNAN, 2010, p. 115)

figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para abrir, poetizar, trabalhar tanto em aspectos de sua significação, quanto para aquilo que faz parte do seu inconsciente – que surgem nas desdobras que vão além do que é visível – a aura. E assim se fazem entrelaçar, aura, olhar e a memória. Essa memória que orienta, dinamiza o passado em destino, em futuro e em desejo (Figuras 45 e 46).

Figura 45 – Início da vida dos sitiantes em Maringá-PR. Fonte: Museu da Bacia do Paraná.

Figura 46 – Primeiro hotel localizado no Maringá Velho, 1943. Fonte: Museu da Bacia do Paraná.

Uma memória que é explorada nas transformações dos espaços, auxiliando na estruturação das mudanças e análises das formas e dos campos de investigação. Nestas relações estabelecidas entre imagem e memória, , as imagens se revelaram como um elemento fundamental, que reúne em si tempos e espaços distintos, memórias que são resgatadas e idealizadas, sensações e tensões que se tornam compreensíveis por meio destas concepções de imagens dialéticas.

O que se busca neste trabalho é apurar a potencialidade dialética das imagens, valorizando seu valor reflexivo, suas possíveis revelações, das suas inter-relações com os vestígios da memória, da técnica e estética das fotografias. Imagens que envolvem, situam, que trazem à tona, sensações, emoções e relações entre corpo, espaço e tempo, que revelam aquilo que não é percebido.

Nestas inferências sobre imagens, atenta-se também para aquilo que Didi-Huberman, chama de imagem crítica – crítica enquanto imagem do campo de tensão do percebido, enquanto imagem reflexiva e se fazendo histórica.

> "[...] uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica as maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não

> para "transcrevê-lo", mas para constituí-lo". (DIDI-HUBERMNAN, 2010, p. 172)

Não há imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, um olhar crítico sobre as possíveis descobertas memorativas. Isto não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica. "A imagem dialética seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, criticando o que ela tem, visando o processo mesmo de perda que produziu o que ela não tem". (DIDI-HUBERMNAN, 2010, p. 176)

Essa imagem crítica será abordada como mediadora e reveladora das fotografias selecionadas, das imagens associadas, das suas possíveis potencialidades, buscando desvendar seu caráter crítico e reflexivo, resultantes dos processos perceptivos dos espaços urbanos. A crítica da imagem produz uma imagem dialética, um diálogo critico entre uma e outra, e não de uma sobre a outra. Como Didi-Huberman afirma, as imagens dialéticas são imagens autênticas, pois somente as imagens autênticas podem se apresentar como imagens críticas.

Por fim, entende-se a imagem dialética como interpretação crítica do passado e do presente, pois não há imagem crítica sem um trabalho crítico da memória e sua figura do presente reminiscente. Tem-se, desta forma, uma imagem de crítica e memória ao mesmo tempo, uma novidade radical capaz de reinventar o originário, de criar conhecimentos. Esta imagem de crítica e memória opera, de um lado, como forma e transformação, e, de outro lado, como conhecimento e crítica do conhecimento. A imagem dialética é uma figura não teleológica, podendo ser observada como uma figura fulgurante e anacrônica da superação dialética, e não como um sistema finalizado ou como uma síntese da tautologia. Ela não se fecha em nenhuma autolegitimação ou certeza de si, é sempre aberta e inquietante, em constante movimento.

Nessa retomada de pensamentos de Benjamin por Didi-Huberman, o autor resgata a importância da outra dimensão do sublime - estas imagens sobreviventes ao passado (Figuras 47 e 48), que se apresentam reconfiguradas no presente reminiscente, carregando em sua estrutura, laços e resquícios de uma memória que é retratada por ela. Uma imagem que resplandece, que flagra o contato com o real, que incita, instiga e inquieta quem olha. Uma interpenetração da sobrevivência do passado no presente, entre olhante e olhado, representada a partir de uma dialética da imanência, estando próximo e distante ao mesmo tempo.

A imagem não reproduz apenas o passado que lá está, mas também o produz. Como afirma Didi-Huberman (2010, p.177), "[...] a imagem dialética é uma interpenetração crítica entre passado e presente, como um sintoma da memória".

Figura 47 – Pirâmide de QUEOPS, Egito – 2.570 a.C. Fonte: www.lmc.ep.usp.br

Figura 48 –Monalisa, Leonardo da Vinci - 1503. Fonte: www.bbc.com

São imagens que intrinsicamente relacionadas a memória, rompem com o tempo homogêneo e linear, mas incorporam o tempo como pensamento. As imagens estariam "sob nossos olhos e fora de nossa visão". Trata-se de algo que olha justamente a partir de sua distância; algo que olha, mas que, ao mesmo tempo, escapa. Essa imagem toca (olha) a partir de suas ausências.

As imagens produzem um impacto reflexivo no espectador, a partir da sua ausência, ou ainda, problematizam o seu próprio status como imagens. Dessa forma, elas questionam a própria maneira de vê-las, ao pôr em crise a própria produção de imagens.

As imagens são imagens que falam, mas que não falam sozinhas. É preciso olhá-las, olhá-las mais. Ver e ver de novo e, buscar compreender que as imagens não são respostas, mas são questionamentos, apontamentos de possíveis problemáticas.

As associações imagéticas dispostas no atlas, são livres associações, articuladas e montadas no intuito de produzir um conhecimento inelegível. São aproximações de diferentes fotografias e imagens, que ao se aproximarem, umas das outras, podem causar modificações sobre elas. Estas associações colocam o observador diante de um novo mundo. Um mundo de imagens. Imagens sensíveis de tempos e espaços distintos, que se abrem para um vasculhar de memória.

Ao colocar-se frente à estas associações, tem-se novas expectativas, novas inteligibilidades, novas inquietações, novas imagens, novas visualidades, novos compassos e novos movimentos. Novas

infinitas possibilidades que estas associações de imagens podem construir, que não se esgotam em uma única possibilidade. São imagens que envolvem o anacronismo, a temporalidade e as sobrevivências.

Toda associação pode gerar novas associações e assim, serem modificadas a todo tempo. É um trabalho suscetível a novos recomeços, a linhas de leituras abertas e consequentemente, a novos entendimentos, compreensões e pensamentos. Imagens que se destacam pelas suas particularidades, pela sua singularidade como objeto associativo, pelos seus movimentos e intervalos.

Além disso, as imagens quando se relacionam com outras imagens, criam um momento de apropriação, de reminiscência, de articulação com as memórias e o passado. Um passado que não se constitui como um elemento imóvel, mas que emerge a partir das experiências de cada observador – das experiências do presente.

Como afirma Didi-Huberman (2010, 76-77),

> "O objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível, tal como o faria um termo discernível e adequadamente nomeável [...]. O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidencias tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidencias visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do "dom visual" para se satisfazer com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo uma nevoa, além das informações que poderia num certo momento julgar-se o detentor".

Ao colocar-se diante da imagem, cria-se um embate com o visível, conduzindo um pensar a imagem, sua recepção e produção como um campo de tensões dialéticas. Uma inquietude que faz a distância se tornar próxima, que abre espaços para uma invocação da memória e experiências que se fazem dialeticamente. Um poderio entre olhante e olhado que se faz revelador, retoma o esquecido, reencontra a aparição e, dela se estende para além da sua visibilidade.
Essa retomada do que se faz esquecido, institui a imagem como uma ferramenta ambivalente. Ela guarda em si vestígios de contextos não existentes, revelando uma memória que demonstra sua força, potência e dinamismo. As imagens são sobreviventes - ao tempo e às mudanças que ele provoca, agregando nestas memórias, novas realidades. Isso demonstra o quanto o processo de leitura e compreensão de uma imagem não se faz simples.

A proposta de leitura das imagens, por meio de um processo mnemônico, permite o acesso a uma percepção, na qual a imagem pode atuar como artefato que reúne em si algumas pistas sobre as condições e os contextos que contribuíram para a sua formação. As imagens despertam inquietações por não apresentarem, de forma clara, todas as informações e contextos contidos em sua estrutura.

As imagens são memórias latentes, circundadas por 'fantasmas' (Didi-Huberman) que avançam em suas cores e formas, à espera de serem reveladas pelo processo de leitura visual. Uma tentativa de expor-se à tarefa de encontrar nas imagens, pistas que preencham suas lacunas e intervalos, abertas pela ação do tempo e das memórias.

Essa articulação entre as imagens e a identificação de circuitos mnemônicos, permite a construção de um novo formato para a prática da leitura imagética – atlas - como também se tornar protagonista de um processo de construção do conhecimento.

Essa trama de entrecruzamento de imagens, indicando possíveis percursos visuais, carregadas de vestígios de memória, de ações históricas, sociais e temporais, conferem a ela uma necessidade de leitura mais aprofundada. É um mergulhar nesse universo imagético no intuito de emergir suas informações e suas referências. Essa construção do conhecimento por meio das imagens aponta para essa necessidade de uma abordagem que vai além daquilo que é visto, no sentido de estabelecer relações com o que será revelado.

Nesse sentido, inicia-se o procedimento de escolha da imagem primeira para o processo de construção do atlas de Maringá-PR, concebido a partir dos aportes teóricos de Aby Warburg, dos conceitos retirados das obras de Didi-Huberman e das demais leituras que deram subsídios e contribuíram para esta construção, permitindo também um amadurecimento para o reconhecimento das possibilidades das chaves de leitura do atlas, suas trajetórias e suas descobertas por meio das imagens.

3.3 IMAGEM PRIMEIRA DO ATLAS DE MARINGÁ-PR

Pensar um atlas, relativo a um espaço urbano, que tem em sua constituição – não revelada - uma imagem capaz de suscitar e despertar novos entendimentos e reconhecimentos a respeito de uma cidade, é pensar uma nova forma visual do saber, abrindo trajetórias, reinventando uma história contemporânea sem que seus sintomas, intervalos e movimentos sejam revelados a priori.

Qualquer imagem considerada interessante não pertence a um só tempo, qualquer imagem considerada interessante é uma confrontação, uma coexistência de tempos distintos. Contar uma história por meio de um atlas é o oposto de traçar uma narrativa. Se, se volta a ler – o atlas -, encontram-se novas maneiras de entender a própria contemporaneidade.

O atlas das imagens, é assim, uma oficina de pensamentos sempre potencialmente inefáveis, poderosos e inconclusivos sobre seus destinos. Nesse sentido, para iniciar o processo de discussão a respeito das imagens pertencentes ao atlas de Maringá – PR, sua constituição e os rumos de leituras possíveis a serem revelados, adota-se a escolha da imagem central - nesta tese chamada de Imagem Primeira -, como ponto incipiente para o início do processo de associações imagéticas do atlas.

A escolha da Imagem Primeira é fruto de pensamentos, percepções, intuições sobre as formas de discutir e apresentar os modos de ver, ler e compreender a cidade de Maringá – PR, por meio de um atlas de imagens. Essa escolha tem como referência o atlas de imagens de Vítor Silva, no qual, a imagem principal parte de uma obra de arte que se torna centro do trabalho, possui seus valores visuais, sendo exposta a uma série de questionamentos e explorações. Esta imagem é colocada como o centro do processo interrogatório. Pensar esse procedimento de discussão recorrendo à linguagem visual e ao uso de imagens, relativas a um espaço urbano, é pensar em reconfigurar este espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo, deslocá-lo de um ponto onde se pensava haver uma continuidade e reuni-lo em outro.

Nesse sentido, se utilizam aproximações metodológicas que estabelecem diversas relações entre as imagens, associando-as umas às outras, reconfigurando-as e associando-as novamente, em posições distintas, estabelecendo diversas possibilidades de leitura a respeito do atlas. Sua

configuração – atlas - é em formato A1 (841x594 mm), com fundo preto, contendo uma seleção de imagens, cuja Imagem Primeira se articula com as demais – que possuem seus contextos próprios - ainda sem revelar todas as possíveis relações.

Para o recorte do lugar, utilizou-se o ato de deambular segundo as inferências de Careri (2013)[15] pela cidade, como modelo para guiar os fluxos (Figura 49), a fim de construir uma possível identidade da cidade. Para se chegar a escolha do lugar, adotou-se como método o registro por meio de fotografias associada à percepção - desta pesquisadora, para que a partir destes registros, da vivência no espaço, da experiência corporal, enquanto prática cotidiana, pudessem fomentar questionamentos e inquietações, a fim de haver a escolha do lugar.

Estas fotografias foram captadas em diversos pontos da cidade, a fim de que, após o registro e com base nas concepções fenomenológicas, pudesse haver a escolha de uma imagem que fosse enigmática e que atestasse certa potencialidade. Uma imagem com identidade própria capaz de suscitar questionamentos e revelar camadas sobrepostas.

Figura 49– Croqui das deambulações.
Fonte: Prefeitura Municipal (adaptado), 1999.

Uma identidade não conquistada apenas por memórias individuais ou coletivas, mas por um conjunto de ações, a fim de desenvolver as potencialidades dos lugares da cidade. Diante disso, enquanto sujeito/pesquisadora foi preciso deambular – fazer o percurso sem objetivo antecipado de procura -, vivenciar, se entregar às estruturas da cidade para poder compreender estas competências, limites e contrastes e não apenas percorrer por seus espaços de forma despercebida, mas deixar-se envolver por todas as informações e características relevantes que ele possa oferecer, por meio de um simples gesto de olhar.

[15] Partindo dessas premissas levantadas por Careri (2013), faz-se uma conexão com a tese no sentido de relatar o modo de caminhar – a deambulação - pelo qual esta análise orientou seus fluxos, a fim de construir uma possível identidade da cidade por meio de um espaço definido registrado pela fotografia. A vivência dos espaços, a experiência corporal enquanto prática cotidiana auxiliou a fomentar questionamentos e inquietações, a fim de haver a escolha do lugar. Tomando o ato de deambular como procedimento, este trabalho debruça-se sobre um lugar na cidade Maringá-PR, apresentado através de uma imagem inserida na construção de uma história da cidade, de uma identidade contada sem palavras.

Esta tese que, além de ter por objetivo o despertar de novos modos de leituras, compreensão, entendimentos e olhares a respeito da cidade de Maringá-PR, por meio do desenvolvimento de um atlas, faz também uma breve discussão sobre a questão da percepção, que se iniciou com o trabalho de aproximação de um espaço urbano da cidade, no sentido de suprimir os procedimentos que condicionam ao olhar ligeiro, o simples ver pelo ver e abordar questões estratégicas que condicionem um encontro, um olhar mais cuidadoso e cauteloso para com estes espaços. A intenção da pesquisa é despertar a imaginação e a sensibilização do olhar às tensões fundamentais na caracterização das particularidades das situações urbanas. Além disso, servir como ferramenta de análise e compreensão do espaço - por meio de imagens -, possibilitar novas chaves de leituras, novos modos de ver e saber a cidade.

Portanto, para elucidar a formação simbólica e a construção do atlas de imagens, além da deambulação que auxiliou na captura da Imagem Primeira do atlas -, fez-se necessário um resgate de memórias por meio de registros históricos iconográficos da cidade. Esses registros fazem parte do acervo do Museu da Bacia do Paraná, que é um órgão suplementar da Universidade Estadual de Maringá que recebeu da Companhia Melhoramentos Norte do Paraná uma doação significativa de fotografias, mapas e outros documentos referentes ao loteamento de terras feito pela CMNP. Além do acervo histórico, foi concedido a primeira casa construída em Maringá, que se tornou sede do Museu. Do universo de fotografias existentes no acervo do Museu, foram coletadas um conjunto amostral analógico de 300 imagens.

Diante do atual contexto informacional das redes digitais colaborativas, optou-se por uma busca complementar de imagens nas plataformas Google, Instagram e Pinterest, na tentativa de desvendar quais representações gráficas poderiam contribuir para o desenvolvimento da pesquisa e a construção do atlas de Maringá-PR. Coletou-se cerca de 1200 imagens, pesquisadas por meio de palavras-chave: ‘Maringá, Cidade de Maringá, Maringá cidade, Maringá Paraná, #Maringá’.

Por meio deste acervo de imagens digitais, percebeu-se o quão infinito é este universo da internet. A cada momento surgem novas *hashtags* e pessoas que se apropriam dos espaços da cidade e disponibilizam estas imagens nas redes. E estas imagens (Figuras 50 e 51) coletadas, por meio de uma análise visual, revelaram sempre as mesmas características da cidade, os mesmos pontos focais ou até mesmo, imagens que não estão relacionadas diretamente a ela. São imagens que apresentam acréscimo informacional pouco significativo, além do contexto já compreendido pelas fotos analógicas selecionadas.

Figura 50 – Imagem aérea da cidade de Maringá-PR destacando o plano da cidade. Fonte: Google, 2012.

Figura 51 – Imagem da Catedral de Maringá. Fonte: Google, 2018.

Deste modo, para promover a discussão a respeito do atlas de imagens, inicia-se então, a escolha de sua Imagem Primeira. Imagem esta que foi resultado de inúmeras fotografias registradas pela deambulação realizada por esta pesquisadora em dias e horários diferentes, para conseguir capturar os possíveis cenários urbanos da cidade, seus usos e apropriações, para que, a partir daí, houvesse a escolha da Imagem Primeira (Figura 52). Tal seleção se deu intuitivamente como alternativa às fotografias-símbolo da cidade de Maringá-PR, embora, o processo não tenha ocorrido de forma neutra, pois todo objeto a partir de sua visualização já sofre transformação e é carregado com a própria percepção de quem fez registro. Nota-se que se trata de uma Imagem que contém no plano de fundo parte da Catedral de Maringá-PR e um terreno subutilizado que já despertava uma inquietação nesta pesquisadora.

A escolha desta Imagem Primeira propositalmente, não faz alusão ao conceito de cidade-jardim ou referência aos conteúdos morfológicos, estruturais, sócio espaciais e econômicos pelos quais a cidade de Maringá é amplamente estudada. Aproxima-se do cotidiano, das experiências e das práticas diárias de convívio para com os lugares.

Figura 52 – Imagem Primeira para construção do atlas. Fonte: Camilo, 2017.

Uma Imagem que carrega em si uma potencialidade que ocorre por meio da comunicação entre a imagem, o homem e o espaço. Uma comunicação que estabelece a produção de sentidos e experiências e torna-se desafiadora a fim de interpretar as narrativas presentes no campo sensível das imagens. Desvendar os mistérios das imagens é mergulhar a fundo dentro dela, com o intuito de resgatar as memórias, sensações, emoções e potencialidades que esta Imagem carrega.

Segundo Samain (2012, p. 14) "[...] as imagens pensam e nos fazem pensar, além de elas moldarem o nosso próprio olhar. Somos assim "observadores" condicionados tanto pelos nossos modos de ver como pela peculiaridade com que as imagens olham para nós". E esta imagem que se apresenta faz os olhares se voltarem para ela e incita esta busca pelo pensamento, pela descoberta.

Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 52) " [...] não basta pensar para ver; a visão é um pensamento condicionado", desta forma, a imagem é "portadora de pensamentos" (SAMAIN, 2012, p. 22) e faz despertar o modo de pensar de quem a observa.

Desta forma, "[...] toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos ou ao associar-se com outra (s) imagem (s), seria "uma forma que pensa"" SAMAIN (2012, p. 23). As imagens têm uma potencialidade capaz de suscitar pensamentos e ideias. Por meio de suas associações são capazes de despertar outros novos modos de pensar e compreender aquilo que ela contém, as informações que ela carrega consigo.

Nesse sentido, esta Imagem Primeira (Figura 52) traz inquietações e questionamentos, sobretudo, porque se trata de uma Imagem relevante e com suas potencialidades a serem desvendadas. Uma Imagem forte, ou seja, "uma imagem que, mais do que tenta impor um pensamento que 'forma, formata, põe em forma', que tem a capacidade de aproximar o olhar de quem observa para uma relação de maior proximidade para com ela. "Uma Imagem forte é uma 'forma que pensa e nos ajuda a pensar'" (SAMAIN, 2012, p. 24). Uma Imagem que auxilia na estratégia de revelar novos modos de compreender, de ver e ler a respeito da cidade de Maringá-PR.

Esta Imagem, numa primeira análise, revela correspondências afetivas e vivências no espaço urbano que vai além das relações humanizadas. É acima de tudo, um espaço onde se produz relações sociais e compreende-se sua estrutura na condição de produzir cidadania. Estes vínculos de aproximação, de uso e apropriação do espaço auxiliam na construção da sua identidade. Uma identidade composta por formas visíveis e invisíveis, tornando-o complexo e ao mesmo tempo, dinâmico.

A imagem apresenta uma divisão bem marcada entre as duas metades verticais – do lado esquerdo a grande superfície pavimentada, o passeio ocupado por adultos e crianças. Espaço aberto para os exercícios físicos e brincas. No lado direito, o jardim, bem delineado, bem cuidado, com as palmeiras sem sua orientação vertical, que cria ritmo com o poste de luz, a antena sobre o prédio, as torres pontiagudas da Catedral, que sempre se impõe na paisagem.

Os elementos decorrentes das experimentações: a oposição natural/construção humana; espaço do humano/espaço natural; natural/artificial também estão contidos nessa fotografia. O anúncio comercial da MRV, uma incorporadora poderosa no Brasil atual, que marca a paisagem da cidade com suas construções uniformizadas e totalmente empobrecidas em termos de complexidade arquitetônica. Verdadeiros pombais que vão tomando conta da cidade – a eficiência construtiva (obras rápidas, canteiros organizados, operários treinados, relação custo/benefício acessível para uma parcela da população) importante e necessária, não considera, contudo, outros aspectos para

pensar o urbano: a beleza, a variedade. No fundo, a imagem também diz, nem a cidade-jardim escapa das malhas do conceito MRV de construção. Aquele princípio inicial da construção de Maringá-PR baseado na racionalidade, mas temperado pela ideia de cidade-jardim, pode sofrer profundas influências deste processo construtivo.

Compreender o espaço por meio desta Imagem, requer sensibilidade no olhar. É possível observar algumas configurações espaciais, fatos históricos que desapareceram e deram lugar a edificações modernas e imponentes. São registros históricos em tempos distintos da ocupação urbana (vê-se à esquerda da Imagem, parte de uma edificação relativamente e historicamente mais antiga, com cobertura 'duas águas', em meio a uma paisagem que ao fundo se revela suntuosa e expõe a sua verticalidade).

Considera-se ainda que, junto a esta paisagem, existe a transformação do espaço pelas alterações da vegetação existente. O espaço que antes dava lugar à trilhos de um pátio de manobras de trem, atualmente se configura em uma vasta variedade de espécies vegetais, trazendo vitalidade e promovendo uma maior integração entre os espaços, de forma a propiciar uma qualidade espacial e ambiental mais adequada ao lugar, permitindo novas relações e usos.

Pode-se dizer que estas transformações são contraposições espaciais, resultante das relações sociais e que pode ser observada em uma mesma imagem, mesmo sendo construída em tempos e espaços distintos.

Vale ressaltar, ainda nesta Imagem, a edificação que é símbolo arquitetônico e religioso da cidade – a Catedral Basílica Menor Nossa Senhora da Glória -, situada na linha imaginária do eixo monumental e que se destaca no plano da Imagem. Possui uma estrutura moderna e arrojada, principalmente no que se refere ao tempo em que foi edificada. Trata-se de um monumento cônico, podendo ser visto de diversos pontos da cidade. É impossível percorrer ou caminhar os espaços e ficar indiferente a esta edificação, sem ao menos, notá-la.

Observa-se também, a integração de diferentes elementos numa mesma paisagem, reveladas por meio de uma Imagem, sinalizando tempos e espaços distintos, desvendados por um resgate da memória. São manifestações que se movimentam e reaparecem na elipse da história social e humana do espaço. Uma Imagem capaz de suscitar ideias, desvelações e possíveis relações.

É um ver e olhar a imagem. Descrever o que ela oferece no instante presente, sem se deixar levar pelas associações de ideias, reminiscências e hipóteses que a afastam da realidade, sem logo procurar entender. É um permanecer mais perto do real, especialmente, quando a imagem

surpreende por meio de suas expressões e revelações que auxiliam na tarefa de fazer pensar sobre ela, sobre o espaço que ela anuncia e sobre o que está impregnado em seus intervalos.

Imagem esta que amplia o universo do conhecimento a respeito do espaço que apresenta. Uma imagem que traz, em seu primeiro plano, àquilo que está visível e diante dos olhos.

Segundo Samain (2012, p. 58), "[...] mais do que a "história" no seu "eterno retorno", as imagens não existiriam nas suas plenitudes sem esse necessário retorno, elas que perpassam, formam, moldam, fecundam e renovam o grande tempo da história humana". Considera-se, entretanto, a temporalidade da imagem. Diante da imagem os tempos coexistem e propagam sua complexidade. "O tempo da imagem nem sempre é o tempo da história". (SAMAIN, 2012, p. 32)

Mas estas imagens estão impregnadas dentro de um contexto do qual se tornarão expostas, na medida em que forem sendo reveladas. Estas imagens fazem parte de um sistema de pensamento e em conjunto com as demais associações de imagens pertencerão a um outro patamar de pensamento, capaz de apresentar respostas àquilo que se busca, não apenas inseridas em um tempo ou em um contexto, mas em múltiplas memórias de diferentes tempos e lugares, reunidas e qualificadas a apurar estes resultados de questionamentos e inquietações.

Para Samain (2012, p. 35),

> "A imagem, toda imagem, participa, com efeito, de um tempo que não se pode confundir com o tempo da nossa história. Além de se dissolver, misteriosa, num passado anacrônico, ela se movimenta e reaparece, transfigurada, na elipse de uma história humana. Quanto ao seu destino? Verdadeiramente, jamais o saberemos".

A Imagem se apresenta complexa. Para dar conta disso, é preciso fixar o olhar sobre sua superfície, sobre aquilo que ela apresenta como visível, para logo descobrir que esta imagem tem a capacidade de direcionar os pensamentos e olhares para um outro nível, uma profundidade que ela interioriza, a uma outra estratificação, ao encontro de outras imagens. É necessário pois abrir a imagem, desdobrar a imagem, "inquietar-se diante de cada imagem". (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 03)

Diante desta inquietação é que a imagem escolhida como Imagem Primeira (Figura 52) para a construção do atlas, esconde sua capacidade de não se revelar por completo. É nesta tentativa de elucidação que a pesquisa caminha. Memórias de temporalidades e contextos atrelados a uma imagem contemporânea, que se faz ampla em sua apresentação e que guarda em si as suas potencialidade e informações a respeito da cidade, que na medida em que esta for associada a

outras imagens, revelará as raízes e cenários, contando e proporcionando os novos modos de leituras, saberes e entendimento a respeito da cidade de Maringá-PR.

Com base nesta Imagem e a apoiada em alguns pensamentos de Aby Warburg, que propõe uma "História da Arte sem palavras", parte-se para a apresentação de um ensaio por meio de um atlas de imagens. Um atlas que dispõe de um método perceptivo de falar de imagens por imagens, sem a utilização da linguagem escrita. Uma associação de imagens que possuem relações e contextos próprios, de forma a articularem-se entre si, sem transparecer suas relações e inter-relações.

Qual é o tempo que se dispõe para observar àquilo que está ao redor? Mais do que isso, existe tempo para olhar? A medida em que o tempo passa, a sociedade se transforma e o ritmo ditado por ela só aumenta, principalmente nas grandes cidades. O contato do cidadão para com os espaços, reduziu, bem como sua capacidade de observar, de olhar, de perceber o mundo a sua volta. Esta relação entre o sujeito e o espaço, entre sujeito e mundo é ditado pela velocidade dos passos do qual este homem moderno está enquadrado.

E se é essa modernidade que condiciona a forma de vivência do sujeito no mundo, como dispor de um tempo para observar o que está a sua volta? Como perceber os espaços, se olhasse menos para eles? Os espaços se transformam a todo momento. Os espaços se alteram pelos olhos do sujeito, constroem-se espaços de passagens, fazem-se memórias.

Nesse sentido e na tentativa de observar melhor os espaços e desvendar suas particularidades por meio das imagens, parte-se para o desdobramento do atlas. A Imagem Primeira (Figura 45) do atlas de Maringá - um espaço público aberto chamado de Travessa Jorge Amado - está localizado entre o Mercado Municipal da cidade e alguns edifícios residenciais. Está situado nas imediações do Novo Centro, como parte integrante do eixo monumental, portanto, um dos principais pontos do centro da cidade. De fato, a área central constitui-se no foco principal, não apenas da cidade, mas também de seu interior. Nela concentram-se as principais atividades comerciais, de serviços, da gestão pública e privada, e os terminais de transportes inter-regionais e interurbanos. Ela se destaca na paisagem da cidade pela sua verticalização. (CORRÊA, 2004)

Observa-se também que esta área não está delimitada geograficamente, mas possui alguns aspectos formais de desenho urbano, com soluções do tipo *Garden city,* que são favoráveis à sua constituição, localizados numa área praticamente plana, com traçado regular e simétrico. Este espaço, era utilizado anteriormente como pátio de manobras da antiga ferroviária. Com as alterações urbanas ocorridas na área nos últimos anos, como o rebaixamento da linha férrea, por intermédio da construção de um túnel e da revitalização da área, este espaço pertencente a

prefeitura do município está sem uso. A legislação do Novo Centro (Maringá, Lei complementar 416/2011) restringe a produção imobiliária neste local.

Esta área, inicialmente um terreno vazio, foi denominado de Travessa Jorge Amado, na tentativa de promover um uso e justificar seu fim. Era um espaço abandonado, mas a administração local da época promoveu uma revitalização deste terreno de 4.000 metros quadrados de área livre, que recebeu calçamento intertravado em 2002. Segundo Galvão (2012), depois do calçamento, o espaço recebeu ajardinamento, arborização, implantação de faixas de segurança para pedestres nas duas avenidas que limitam o terreno, além da instalação de um conjunto de luminárias de desenho contemporâneo, ou seja, vários elementos que buscam uma harmonia com o meio ambiente, já que o próprio calçamento permite a permeabilização.

A intenção da administração era a construção de uma espécie de rua comercial para funcionamento ininterrupto, inspirado na Rua 24 Horas de Curitiba. Porém, com a mudança do poder executivo local, houve também alterações nas intenções e nos usos destinados a este local. Este espaço tornou-se destinado apenas a realização de eventuais exposições e feiras livres locais.

Observa-se, no entanto, que mesmo na tentativa de a administração local promover um uso para este espaço, a população da cidade poderia não o reconhecer como uma travessa, dando oportunidade à sua subutilização, como é visto atualmente. Ou melhor dizendo, este espaço já se tornou subutilizado, sendo uma extensão dos restaurantes, a fim de promover um diálogo entre os ambientes internos e externo do Mercado Municipal. Apesar de ser denominado como uma travessa, pode-se considerá-lo como um espaço público que está intimamente atrelado aos interesses políticos municipais e não se disponibiliza ao uso social para a comunidade.

Segundo Daroda (2012, p. 20) "[...] o espaço cada vez menos público e mais privativo, anula os vínculos sociais, criando uma relação de contato com a cidade através de barreiras e enclaves, contribuindo cada vez mais para a ausência da prática do urbano". Neste caso, os indivíduos não criam vínculo ou identidade com o espaço público. As relações sociais proporcionadas pelo espaço público e a liberdade desses espaços são vistas como movimento capazes de expressar uma experiência do espaço. "Uma experiência que possibilita pensar a cidade além da perspectiva de controle e estratégia". Segundo o mesmo autor, o espaço é um "lugar praticado". (CERTEAU apud DARODA, 2012, p. 20)

Sendo o espaço um lugar praticado, é possível observar pela Imagem (Figura 45) as particularidades de cada imagem singular e associada a esta primeira que compõem o conjunto de pluralidades do ensaio visual. O espaço muda o tempo todo aos olhos dos indivíduos que os transformam em lugar de correr e de brincar. Esse tempo da imagem flagrada na apropriação do espaço pelo movimento

e lazer, ultrapassa os limites do traçado do espaço e vai além da sua destinação original. Não intimida o indivíduo ao uso destes espaços, que por meio da necessidade de lazer, encontram alternativas que atravessam o uso comum.

É visto que a diversidade de usos e atividades que configuram os espaços públicos contribuem para caracterizar determinados espaços projetados e convertê-los em espaços vivenciados de lazer e recreação, reduzindo a distinção espacial entre tempo e movimento. A felicidade intimamente ligada a imagem, atesta a necessidade e importância dos usos habituais dos espaços públicos e reflete um processo de atribuição de sentidos ao ambiente urbano. Estas operações feitas pelos usuários imprimem uma identidade deles com o lugar, os tornam um pouco "seus lugares".

Constituem-se de espaços do lazer, da cultura, da vida social e das memórias. Memórias que resgatam suas histórias e origens em meio a um espaço aberto, num cenário de sociabilidade em contraposição à realidade cultural e histórica. Um cenário que abriga uma imagem em meio a um urbano de uso coletivo. Observações estas, despertadas pela ação do que a imagem própria carrega.

Nesta relação entre percepção e cidade, a imagem pôde resgatar imaginários com temporalidades, memórias esquecidas, mas reestruturadas e redefinidas de modo que os sentidos presentes e latentes sejam compreendidos, observados por meio da imagem retórica, a fim de estimular a percepção e usos do espaço urbano.

Nesse sentido, tendo a imagem definida como Imagem Primeira do atlas de Maringá-PR, parte-se para o seu processo de construção que, por meio desta Imagem, busca relações com outras de imagens, de forma a se associarem até a constituição do atlas. O ensaio visual, assim formado, não possui uma leitura linear e conta com fotografias e imagens fotográficas analógicas e digitais.

3.4 A CONSTRUÇÃO DO ATLAS DE MARINGÁ-PR

Para iniciar o processo de construção do atlas de Maringá-PR, foram necessárias a realização de alguns procedimentos experimentais, que serviram de base e foram importantes para o amadurecimento deste processo de elaboração e reconhecimento de suas trajetórias. Tendo em vista os resultados anteriores – relativos às experimentações 01, 02, 03 e 04, foi necessário a realização de novos ensaios de atlas de imagens, concentrando tempos heterogêneos e espaços distintos, uma verdadeira apresentação das diferenças. Um conhecimento relativamente especifico, complexo, que pretende mostrar esse enredamento ao acentuar essas diferenças e ao mesmo tempo, misturá-las, colocando uma ao lado da outra, numa superfície.

São ensaios com base nas aproximações metodológicas de Aby Warburg, reunindo fotografias, imagens digitais, fragmentos de memória, detalhes de diferentes tempos e campos do conhecimento, dos quais, a partir destas aproximações, permitem fazer conhecer e compreender outros nexos possíveis, outras novas leituras e entendimentos a respeito da cidade, não mais baseados nas semelhanças, mas nas próprias diversidades e heterogeneidade.

Esses pensamentos de tempos heterogêneos ou anacrônicos torna a própria ação de tempo bem mais complexa e menos linear, o que permite pensar em outras formas de narração. "Um tempo saturados de 'agoras' que se encontram com 'outroras' em relâmpagos ou breves lampejos, indicando possibilidades futuras". (JACQUES e PEREIRA, 2018, p. 218)

Estas outras formas de pensar ou narrar, podem ser operadas pelo processo de montagem, que tem por objetivo as possíveis relações, não estabelecidas a priori, mas que surgem neste exercício. São concepções de histórias abertas aos "possíveis ainda não dados" que acolhem as descontinuidades, as lacunas, os intervalos e os anacronismos. "O foco de Warburg estaria menos em cada imagem em si e mais no próprio intervalo entre elas, no vazio entre as imagens". (JACQUES e PEREIRA, 2018, p. 212)

Uma definição mais interessante para o seu atlas, é a do próprio Warburg,

> "Contra toda pureza epistêmica, o Atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o caráter hibrido de toda montagem [...]. Ele é uma ferramenta, não de esgotamento logico de possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis ainda não dados". (DIDI-HUBERMAN,2018, p. 13)

Esta forma de pensar por montagens – atlas - é uma forma mais complexa, mas que revela uma busca por apreender de forma privilegiada as experiências da modernidade e as transformações da realidade. Um pensamento que propõe uma forma aberta de conhecimento. Conhecimento por relações e montagens estabelecidas por meio de imagens e ideias, que se aproximam por "afinidade" ou pela "lei da boa vizinhança" como na Biblioteca de Warburg. Um conhecimento transversal que atravessa campos distintos e explora seus limiares, explodindo seus limites e fronteiras. (JACQUES e PEREIRA, 2018, p. 219)

É uma forma de pensar em movimento, atuando nas diversas multiplicidades das imagens, um processo e um pensamento em constante transformação, que recusa qualquer síntese, assumindo a incompletude como princípio. O modo de pensar – atlas - propõe uma cartografia aberta, regida por critérios próprios, de limites semânticos difusos, abertos a extensões sucessivas de campos do conhecimento ou a novos conteúdos. O atlas é uma ferramenta visual, incompleta, erigida por contrastes entre suas imagens e aproximações abertas, nunca fechadas ou definitivas, sempre expansível à incorporação de novos dados ou à descoberta de novos territórios e informações.

Não se lê um atlas de forma sequencial. A leitura é aberta, sem direção definida e indeterminada. Cada informação, cada imagem leva a outras novas, de naturezas, às vezes, distintas e cujas correspondências não se baseiam em analogias conceituais ou hierarquias semânticas. São relações subconscientes, profundas e espontâneas.

Nesse sentido, com base nestas práticas de leituras e montagens, fez-se necessário a construção de novos ensaios, para que, por meio destes se pudesse chegar ao atlas de Maringá – PR. São imagens que fazem parte do acervo do Museu da Bacia do Paraná, de onde foram coletadas um conjunto amostral analógico de 300 imagens e por uma busca complementar de imagens pertencentes às plataformas digitais, utilizando-se de palavras-chave ou pela recorrência das imagens. Foram coletadas cerca de 1200 imagens. De todo esse universo amostral, foram selecionadas 73 imagens para o processo de construção do atlas de Maringá-PR, iniciado por meio dos ensaios.

O procedimento adotado para a realização destes ensaios, primeiramente foi o de impressão de todas imagens, analógicas e digitais, para que o processo fosse realizado manualmente, no sentido de haver uma maior aproximação entre as imagens e esta pesquisadora. Espalhadas sobre um papel 'craft' em formato A1 (841x594 mm), apoiadas sobre uma mesa, estas imagens começaram a ganhar seus espaços e a se aproximarem umas das outras de forma aleatória.

A Imagem Primeira - colocada no centro do painel, deu início ao processo de associações imagéticas, onde a partir dela, houvesse a justaposição das demais imagens. Esse processo ocorreu pelo período de um mês, em que as imagens eram associadas umas às outras, registradas e organizadas em novas posições, novas associações. Cada imagem é relutante de uma semana. Diariamente, esta pesquisadora afrontava as imagens dispostas sobre a mesa, guardava na memória os percursos e intervalos apresentados naquele dado momento e a cada semana, uma nova associação surgia.

É uma releitura da cidade, por meio de imagens que sobrevivem e retornam em tempos distintos, um conhecimento por imaginação, uma análise minuciosa dos detalhes resultante do procedimento de montagem, no qual os intervalos predispõem importantes relações entre as imagens. (MONTEIRO, 2019, p. 02)

Assim, a invenção de uma forma de dispor as imagens num atlas se mostra afim com um tempo de coerências despedaçadas como a época moderna. O atlas oferece a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável – de uma releitura do mundo – "[...] vincular de diferentes maneiras seus pedaços díspares, redistribuir sua difusão, um modo de orientá-lo e interpretá-lo, sim, mas também de respeitá-lo, de remontá-lo sem pretender resumi-lo e esgotá-lo". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27)

O atlas é, na verdade, uma superfície de possibilidades infinitas, sempre pronto a ser desconstruído, modificado, em cujos espaços intervalares reside um poderoso instrumento para o sistema mnemônico. E no caso da montagem do atlas, a mesa é um mero suporte de um trabalho que sempre se pode corrigir, modificar, quando não, começar de novo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28). Por isso, não instaurado na parede, como um quadro. O quadro consiste na inscrição de uma obra que pretende ser definida diante da história. (MONTEIRO, 2019, p. 03)

Nesta contraposição, tem lugar o traço dinâmico do atlas, em detrimento de uma superfície encerrada em si mesma. Na mesa, composta por lâminas de imagens intercambiáveis, experimenta-se a exposição visual das imbricações de imagens, a partir de uma forma que é sempre aberta às possibilidades, nunca acabada. (MONTEIRO, 2019, p. 03)

Warburg tinha um motto: "Às imagens, a palavra". Pode-se dizer que Warburg não legou uma quantidade grande de escritos. Quando dava conferência, ele tinha anotações iniciais, em geral iniciava com uma pergunta, mantinha uma lista acurada das imagens que iria apresentar, e depois arrematava, fechava a apresentação, em geral com uma afirmação relativa à pergunta inicial. O cerne de seu argumento eram as imagens. Didi-Huberman tem um processo semelhante – embora seja um escritor prolífico – mas afirma que das imagens emergem os conceitos.

Para afirmar o procedimento de desenvolvimento do atlas como instrumento heurístico, salvaguarda-se essa premissa da imagem irredutível as palavras. O resultado deste processo são quatro novos ensaios de atlas (Figuras 42, 43, 46 e 47). Nestes ensaios, é possível observar pelas imagens em destaque (Figuras 44, 45, 48 e 49) – escolhidas para fins de análise -, o quanto elas se deslocaram, se comparadas umas às outras. Tendo em vista estes ensaios, percebe-se que com a inserção das imagens selecionadas - sejam elas do registro histórico da cidade, ou do universo de imagens disponíveis nas plataformas digitais, segundo a percepção do autor - é possível a realização de uma leitura mais aprofundada a respeito das relações imagéticas existentes nos espaços urbanos da cidade, bem como possibilitar novas chaves de leitura.

São imagens que ao serem associadas umas às outras, relatam e informam um novo modo de perceber e ver a cidade. Uma construção que dispensa o uso da linguagem escrita, a ponto de invocar a potencialidade das imagens, das referências que elas carregam em sua estrutura e revelar um outro olhar sobre a cidade. Imagens que se comunicam. Que trazem à tona informações de dentro para fora. Que direcionam e conduzem a um novo sentido.
Fazendo uma breve análise dos ensaios 05, 06, 07 e 08 (Figuras 53,55,57 e 59), com base nas articulações estabelecidas entre algumas imagens – em destaque (Figuras 54,56,58 e 60) -, verifica-se a mudança de contexto que os ensaios apontam.

Nos ensaios 05 e 07, apesar de apresentarem configurações distintas e as imagens em destaque, estarem em posições opostas, refletem um reconhecimento baseado na evolução volumétrica das edificações, na evolução dos espaços e na evolução humana. São concepções visuais estabelecidas entre imagens semelhantes e recorrentes, que auxiliam na tarefa deste estudo, apontando para esta temática evolutiva, relacionando localizações, circulações espaciais, influências na segregação sócio espacial e humana. Ressalta uma organização espacial, diferenciando as dinâmicas urbanas e enfatizando o poder estruturador dos deslocamentos e desta segregação das classes. É uma relação de percursos e processos, admitindo a existência destes estágios evolutivos articulados por meio das associações de imagens.

No ensaio 06 e 08, mesclam-se informações que tendem a uma leitura cíclica das associações, partindo da imagem central - também destacada - indicando a construção de um cenário embasado

nos princípios de morfologia urbana, seguindo as concepções de aspectos que possam definir ou auxiliar na leitura do espaço, por meio do desenho urbano, atrelados à materialização das referências de organização funcional e relativos aos padrões construtivos. Informações que podem estar relacionados as atividades humanas, ao uso e apropriação destes espaços. As relações estabelecidas entre homem/espaço, tempo/memória, confrontando a contemporaneidade com figuras simbólicas ou mitológicas, que representam em sua estrutura, particularidades e questões de potência, soberania, naturalismo, sensibilidade e até mesmo de disputa territorialista homem/mulher.

Figura 53 – Ensaio do atlas 05. Fonte: Camilo, 2018.

Figura 54 – Imagens em destaque - atlas 05. Fonte: Camilo, 2018.

Figura 55- Ensaio do atlas 06. Fonte: Camilo, 2018.

Figura 56 - Imagens em destaque - atlas 06. Fonte: Camilo, 2018.

Figura 57 - Ensaio do atlas 07. Fonte: Camilo, 2018.

Figura 58 - Destaque para imagens do atlas 07. Fonte: Camilo, 2018.

Figura 59 - Ensaio do atlas 08. Fonte: Camilo, 2018.

Figura 60 - Destaque para imagens do atlas 08. Fonte: Camilo, 2018.

Estes ensaios de atlas, se tornaram suporte para o desenvolvimento do atlas de Maringá – PR, apontando para um maior entendimento, novas interpretações e novas chaves de leitura por meio de um saber visual, mediante o universo de imagens e suas associações. É um projeto de história, calcada numa temporalidade não linear, onde as imagens, portadoras de memórias individuais e coletivas, rompem com os modos clássicos de leitura, traçando pontes entre o passado e o presente.

De acordo com as aproximações metodológicas de Warburg, estes ensaios evidenciam visualmente um método de investigação - desenvolvido por ele - relativos a construção do conhecimento pela imaginação. Esse conhecimento é despertado pelas infinitas analogias que as imagens, em seus detalhes mais sutis, suscitam em contraste com outras imagens. Nesse sentido, estes ensaios também apontam para a direção da construção do atlas de Maringá – PR que, em sua organização, se tornará um verdadeiro instrumento heurístico para o leitor que, atento aos resquícios arqueológicos pulsantes das imagens, desloca seu pensamento para novas combinações inusitadas.

O que mobiliza esse novo conhecimento, portanto, é a estranheza provocada pelos saltos anacrônicos das imagens que se atualizam materialmente diante do olhar. O atlas, dessa maneira, explora os limiares, os intervalos de descoberta de um saber imagético, ao mesmo tempo estético e epistemológico.

É um conhecimento que se desconstrói pela sua própria constituição, rompendo com os ideais de unicidade, de pureza e de conhecimento integral. É uma ferramenta inesgotável. Inesgotável às aberturas de possibilidades ainda não dadas.

O sentido das imagens no atlas, brota, justamente desta inesgotável capacidade de propor novas montagens para iluminar afinidades ou evidenciar polaridades a partir da heterogeneidade dos signos imagéticos. Essa ação operatória das imagens se dá quando, o leitor se joga no abismo que se encontra no intervalo entre as imagens que vê e as imagens que olha de volta, entre memória e história material.

No entanto, esses sentidos não se apresentam de maneira permanente, uma vez que podem levantar novas interpretações em momentos diferentes, mesmo que estejam diante do mesmo observador: “é precisamente pelo fato de que as imagens têm uma vida e são dinâmicas que as sensações por elas produzidas dependem de contexto e situação específicos”. (FELINTO, 2015, p. 3)

A escolha por apresentar a tese por meio de um atlas não é casual. Atlas são instrumentos visuais do saber, uma coleção de signos que transportam o leitor para os espaços do mundo, uma cartografia do conhecimento humano através das imagens.

Nesse sentido, retomando o embasamento teórico a respeito das teorias de percepção e de alguns pensamentos de Aby Warburg, o que se propõe, nesta etapa da tese, é a construção de um atlas de imagens, partindo da escolha de uma Imagem Primeira, caraterizada e apontada por sua importância e potencialidade. Uma Imagem que permite uma articulação, uma associação com outras imagens, retiradas do acervo do Museu da Bacia do Paraná em conjunto com as imagens disponíveis nas plataformas digitais. São imagens que, apesar de possuírem seus contextos próprios, permitem uma associação, de modo a não revelar suas inter-relações.

Desta forma, a cada novo contato do leitor com o atlas, é possível a realização de leituras paralelas e vínculos que dizem mais do que a experiência. É a percepção de novos modos de olhar, a partir de um conjunto de imagens, que não se orientam por relações fechadas. Possibilitando, desta forma, a abertura de novas chaves de discussões, de leituras, relações e interpretações.

O que se apresenta, é um atlas, dotado de forças imagéticas, capaz de suscitar expectativas e sensações que não se limitam apenas à experiência visual. Este atlas foi construído digitalmente – após os ensaios serem desenvolvidos manualmente, a partir da Imagem Primeira, que teve suas cenas e componentes desassociados em busca de relações com outras imagens. Estas outras imagens que se associaram a outras, até a constituição do atlas. A análise decorrente do atlas, não se define apenas por uma leitura linear, pois sua característica principal é justamente propor uma infinidade de possibilidades de modos de ver, ler e compreender a cidade.

O atlas e seu gabarito (Figuras 61 e 62) se estrutura em relações visuais concomitante à linhas de leituras históricas. É uma ferramenta a ser utilizada com fonte de informação, de debates e revelação. As relações estabelecidas entre suas imagens, não se limitam a relações únicas ou verdadeiras. São associações que abrem o universo das imagens, de suas dimensões para a construção de leituras possíveis. Como toda imagem e todo texto, são as formas, as suas relações que fazem dela um objeto de significação possível.

Nesse horizonte, na medida em que as imagens são apresentadas,

> "[...] as *ideias* por ela veiculadas e que ela desperta – quando se olham para elas – são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc*

> e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formar". (SAMAIN, 2012, p. 33)

O processo de escolha dos elementos dos atlas partiu de uma necessidade de discutir a questão da percepção do espaço urbano, com enfoque na desnaturalização de procedimentos que condicionam um olhar ligeiro e abordando estratégias que propiciam condições de atenção. A intenção desta tese é a busca por um novo modo de ver e ler a cidade, a fim de descobrir as suas particularidades escondidas em meio às suas camadas urbanas.

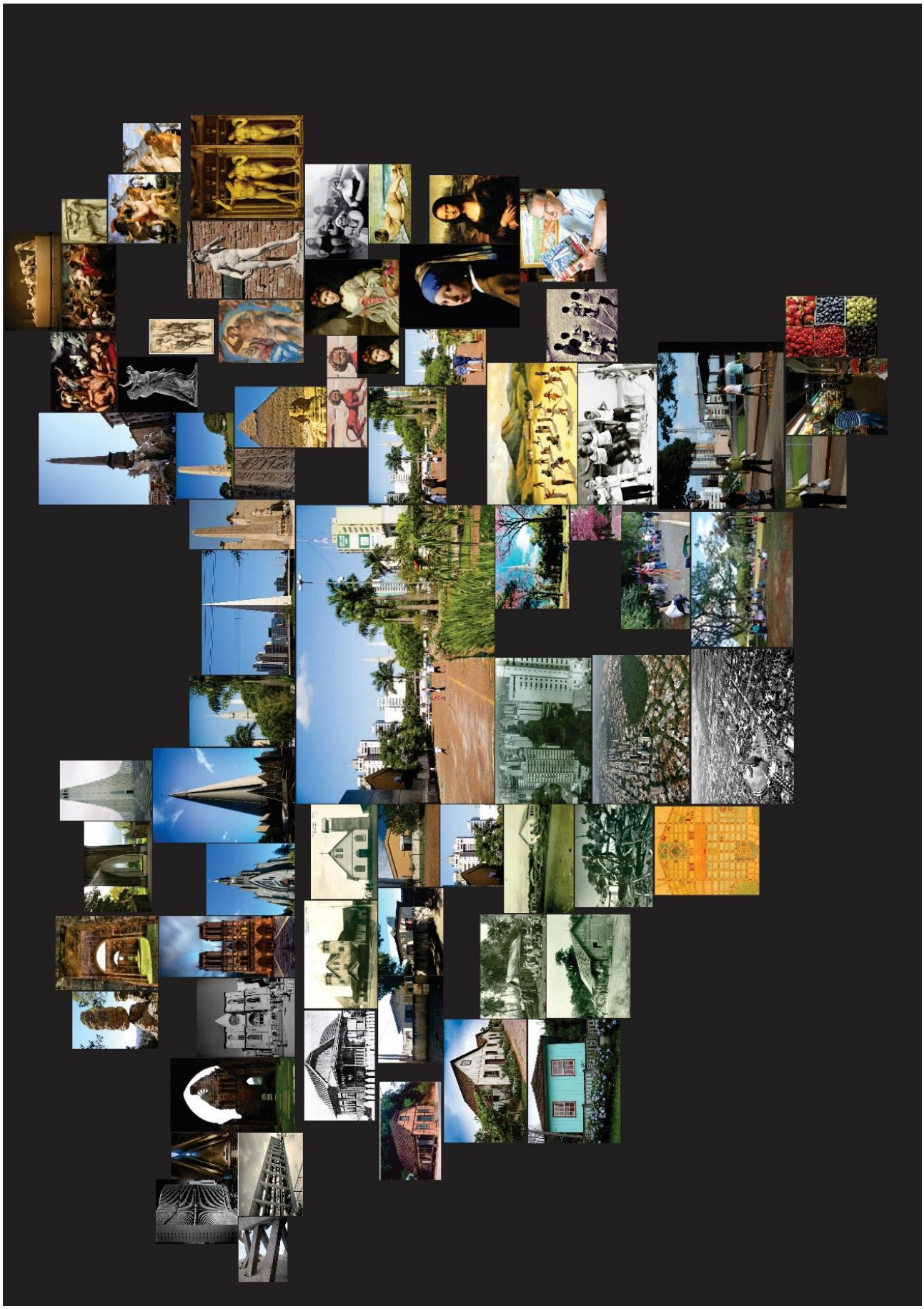


Figura 61 – Atlas de Maringá-PR. Fonte: Camilo, 2017.

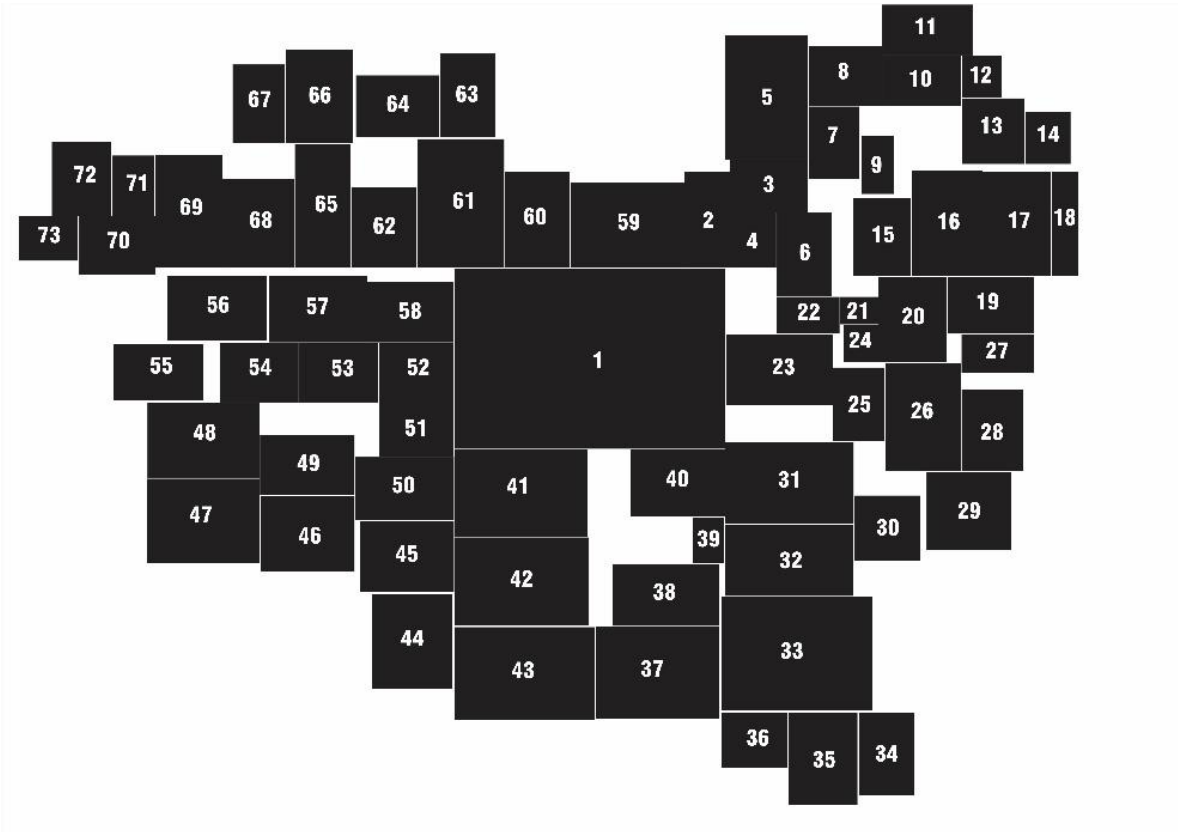


Figura 62 – Gabarito do atlas de Maringá-PR. Fonte: Camilo, 2017.

1. Travessa Jorge Amado (2015), Maringá-PR.
2. Obelisco de Luxor (1836), França.
3. Obelisco de São Paulo (1970), São Paulo– SP.
4. Recorte obelisco de Luxor
5. Obelisco Piazza de Navona, Roma.
6. Pirâmide de QUEOPS (1300 a.C.), Egito.
7. O Rapto de Prosérpina (1621-1622) - Gian Lorenzo Bernini.
8. Morte de crianças de Niobe (1591) – Abraham Bloemaert.
9. Grupo dos três nus masculinos (recto) (1503) – Michelangelo Buonarroti.
10. Rapto de Hippodamia (1636-1637) – Peter Paul Rubens.
11. Frontão leste do Partenon (432 a.C.), Grécia.
12. Centauro e lápitas Metope, Partenon (442 a.C.), Grécia.
13. Rapto das filhas de Leucipoa (1618) – Perter Paul Rubens.
14. Recorte Rapto das filhas de Leucipoa – Perter Paul Rubens.
15. Cristo no Juízo Final (1534-1541) - Michelangelo Buonarroti.
16. Davi (1504) - Michelangelo Buonarroti.
17. Netuno e Amphitrite (1516) – Jan Gossaert.
18. Recorte Netuno e Amphitrite – Jan Gossaert.
19. Club Allegro Fortissimo (1990) - William Klein.
20. The love letter, François Martin Kavel, Paris.
21. Recorte Shirley temple – Salvador Dali.
22. Shirley temple (1939) – Salvador Dali.
23. Travessa Jorge Amado (2015), Maringá-PR.
24. Recorte François Martin Kavel, Paris.
25. Recorte Travessa Jorge Amado, Maringá-PR.
26. A moça de brinco de pérolas (1655) – Jan Vermeer.
27. Mulher nua na praia (1932) –Giorgio De Chirico.
28. Monalisa (1506) – Leonardo Da Vinci.
29. Arquiteto e artista plástico Edgar Werner Osterroth (1934).
30. Brincadeira de criança
31. Brincadeiras de criança (S/D) - Cândido Portinari.
32. Brincadeira de criança (2007) - Ludmila Tavares.
33. Calçada do Estádio Willie Davids (2015), Maringá – PR.
34. Frutas
35. Mercado Municipal de Maringá (2015), Maringá –PR.
36. Recorte da Calçada Estádio Willie Davids, Maringá – PR.
37. Praça da Catedral (2012), Maringá –PR.
38. ATI – Academia da Terceira Idade, Parque do Ingá (2012), Maringá –PR.
39. Ypê roxo (2004), Maringá –PR, Mariana B. Just.
40. Arborização de Maringá (2009), Maringá– PR.
41. Av. XV de novembro esquina com Av. Paraná (1987), Maringá – PR.
42. Vista aérea de Maringá (1999), Maringá – PR.
43. Vista aérea de Maringá (1960), Maringá - PR.
44. Proposta do projeto de Jorge Macedo para área central (1945-1947), Maringá – PR.
45. Desmatamento no início da colonização de Maringá – PR (1940).
46. Primeiro hotel localizado no Maringá Velho (1943), Maringá – PR.
47. Modelo de casa do sul do Brasil.
48. Modelo de casa do sul do Brasil.
49. Início da vida dos sitiantes, Maringá – PR.
50. Avenida São Paulo esquina com Avenida Mauá (1948), Maringá – PR.
51. Recorte Travessa Jorge Amado, Maringá – PR.
52. Construção circunvizinha à Travessa Jorge Amado (2015), Maringá – PR.
53. Modelo de casas atuais com telhado duas águas (2015), Maringá – PR.
54. Modelo de casas atuais com telhado duas águas (2015), Maringá – PR.
55. Construção em estilo enxaimel (século XIX).
56. Escola Alemã de Cambé – PR (1935), Maringá – PR.
57. Catedral de Maringá (1972), Maringá – PR.
58. Catedral Maringá (1950), Maringá – PR.
59. Obelisco de Maringá (1996), Maringá – PR.
60. Vista da Catedral de Maringá (2015), Maringá – PR.
61. Catedral de Maringá (2015), Maringá – PR.
62. Catedral de Pedra de Canela (1987), Canela – RS.
63. Igreja de Hallgrímur (1945), Islândia.
64. Ponte St. Johns (Cathedral Park) (1929), Portland, Oregon.
65. Catedral de Notre Dame (1163), Paris.
66. Ruinas Sao Miguel do Iguaçu - PR (1983), Germano Schüür.
67. Rocha em formato de Pináculo em balanço, Novo México, USA.
68. Catedral da Sé (1947), São Paulo-SP.
69. Ruínas da Abadia, Dumfries and Galloway (1275), Scotland.
70. Museu de Arte Moderna (1948), Rio de Janeiro – RJ.
71. Renovação da igreja Episcopal de St. Paul's (2012), Portugal.
72. Edifício Copan (1966), São Paulo – SP
73. SESC Pompéia (1982), São Paulo - SP

O que foi apresentado até o momento é a montagem de um atlas, que tem como objetivo revelar novos modos de compreender, de ver e ler a cidade de Maringá-PR a partir de imagens, rompendo com as categorias tradicionais do entendimento da cidade pelas suas questões históricas, morfológicas, sócio espaciais e econômicas.

Nesse sentido, entende-se que, a percepção atuou no processo inicial de reconhecimento da cidade por meio da deambulação, que resultou no recorte espacial do objeto na cidade de Maringá-PR; a fotografia, que se fez instrumento eficaz para fazer ver o espaço habitual do cotidiano e desempenhar, na estratégia desta pesquisa, um papel da capacidade perceptiva, ou um indicador dessa percepção; a imagem e memória, que faz parte da dinâmica da vida social, resultado da fotografia apresentada como mensagem, originada e elaborada através do tempo.

Essas imagens que tem a capacidade de armazenar informações, circulam pelo espaço e pelo tempo e nem sempre são apresentadas de forma objetiva, mas carregam em sua estrutura uma riqueza subentendida e a memória. A imagem é, pois, uma formação simbólica que traz a memória de uma origem que a carregou de energia e através da qual ela sobrevive nas suas manifestações históricas.

Para uma melhor compreensão do atlas e esclarecimento de algumas das suas possíveis trajetórias de leitura, faz-se uma discussão destas possíveis relações imagéticas (Figura 61) no capítulo 4.

4

“O que nos vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (Didi-Huberman).

---

4. SOBRE O ATLAS DE MARINGÁ-PR

Seguindo os preceitos do Atlas *Mnemosyne* e dos subsídios adotados para construção do atlas de Maringá-PR – apresentados no capítulo anterior -, este capítulo faz uma abordagem sobre as aproximações resultantes desta construção. De pensamentos criativos, de novas relações possíveis a serem estabelecidas e de novas descobertas pelo poder da imagem[16].

Ao compreender a imagem como uma ferramenta que vai além daquilo que ela mostra, que ultrapassa seu conteúdo visível, nota-se que a imagem é principalmente, aquilo que o observador vê ao estabelecer relações com ela e que ao mesmo tempo é capaz de inquietar e provocar os pensamentos. Imagens que transcendem o campo da visibilidade, pois, além de inquietar a visão, desperta sensações, memórias e emoções.

Um tanto quanto paradoxo pensar que um objeto visual tenha como fundamento algo não-visual. Trata-se de uma primeira dialética que constitui as imagens, a dialética visível/invisível. As imagens se revelam a partir da aproximação com o observador. Esperam o contato entre olhante e olhado para então, dirigir-se ao pensamento daquele que olha, de instigar suas apreensões, forçando-o a pensar e a se transformar. Esse poder da imagem – de 'tocar' quem está diante dela, é um dos principais motivos para tratá-la como um objeto complexo – no sentido de nunca ter comportamentos repetidos, nunca agir de forma passiva diante de quem a observa.

Toda imagem carrega em si suas particularidades e ao estar diante de uma imagem - de uma associação de imagens -, cada uma delas desperta a possibilidade de novas interpretações, à medida que, a proximidade entre elas, modificam sua própria estrutura e também transformam os pensamentos, ao passo que, afetam quem as observa. "É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha". Um momento que nem o observador, nem a imagem, nem mesmo o ato de ver se contentam com o que é visível, pelo contrário, "entrar numa experiência visual é arriscar-se a não ver mais" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77). Além disso, como já afirmava o autor,

> "Só se pode dizer tautologicamente 'vejo o que vejo' se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda

[16] Contemple a prancha em anexo e depois passe para a leitura do texto.

> – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar". (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 105)

Ver uma imagem é saber que se está diante de um objeto que ultrapassa o campo do visível, que requer uma concentração de esforços, que demanda demasiada atenção, que fomenta, encoraja e desafia o poder do olhar, e, portanto, são capazes de "nos olhar".

Estar diante de uma imagem, é estar diante da interpenetração do passado, do presente e do futuro, de um tempo complexo, dinâmico e que estão sempre a se reconfigurar, pelos diversos movimentos dos tempos heterogêneos, que se interligam, se harmonizam por meio das imagens. Na imagem se esbarram todos os tempos. A imagem dá a ver o tempo.

Desse anacronismo, as imagens duram e perduram, sobrevivem – *Nachleben* de Aby Warburg – a diversos e complexos tempos e espaços distintos. É invenção, imaginação, utopia, é avivar, provocar e estimular, é imagem dialética. Essas sobrevivências das imagens são incorporadas pelas "fórmulas do patético" – *Pathosformeln* de Warburg -, dais quais, pode-se compreender como o tempo se solidifica nas imagens, já que estas *pathosformeln* são feitas de tempo e de memória.

Sobre essa sobrevivência das imagens, Didi-Huberman apresenta o modo como Warburg as interpretava:

> "A imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo turbilhonante e centrífugo. Talvez nem sequer seja um 'campo de saber' como outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21)

Nesse sentido, utilizando desse universo de imagens, apresenta-se uma leitura das possíveis associações imagéticas do atlas de Maringá-PR, representando uma ruptura como os modos tradicionais de leitura e interpretação. É um repensar do tempo aliado a vestígios de memória.

Os desdobramentos dessas associações, são reflexos da contemporaneidade. É uma reconfiguração dos modos pelos quais as imagens serão apresentadas. Resultado de montagens e desmontagens, para uma configuração que permite tantas outras leituras possíveis. O que se apresenta, é a interpretação de um percurso factível de ser realizado.

Em conformidade com esses pensamentos e apoiada nas leituras de algumas obras de Didi-Huberman, traça-se uma retomada do que se aprendeu com o modelo proposto por Warburg. É

uma aproximação com base nos seus pensamentos e uma reprodução, em escala urbana e regional, de uma construção de conhecimento aberta, resgatando os valores das imagens presentes nesse atlas e apontando para uma apresentação não linear e não única das possíveis associações imagéticas do atlas de Maringá-PR.

SOBRE O ATLAS DE MARINGÁ-PR

4.1 ASSOCIAÇÕES IMAGÉTICAS DO ATLAS

Fixando os pensamentos neste universo das imagens, para pensar em suas possíveis associações, faz-se uma recorrência ao tempo, a visualidade e aos espaços para poder, então, perceber outros cenários, outras perspectivas e outras probabilidades de entendimentos. O conhecimento por meio das associações de imagens, rompe com a continuidade temporal e histórica. Ela se faz e se refaz nova. Abre-se para novos olhares e novas compreensões.

Andar pelos caminhos associativos por meio das imagens, pode conduzir a trilhas tortuosas, a divagar por naturezas diversas, conceitos para imagens e entre imagens, e revelar emoções e surpresas. O modo de pensar por associação é atraente e exerce uma proximidade entre as narrativas oral, visual e escrita. Esta leitura por associação, que se apresenta carregada de impressões pessoais desta pesquisadora, impressões que podem ser verdadeiras e não únicas e que se configura como uma arma sedutora, persuasiva, que se desloca para a formação do pensamento racional.

Estas associações com base nos painéis de *Mnemosyne* demonstram uma atenção a memória, no sentido de que não se tratam apenas de recordações pessoais que une uma imagem a outra, mas de uma memória que se faz inconsciente, "a que se deixa menos contar que interpretar seus sintomas", a qual somente uma montagem poderia fazer recordar e revelar a sua real profundidade.

Pensar por associação, desenvolver o processo de montagem, desmontagem e remontagem, se refere a uma "forma complexa, de 'caráter híbrido', a uma produção de conhecimento "contra toda pureza epistêmica", uma compreensão que cruza diversos campos e disciplinas e que não pode ser engessada como uma simples metodologia operacional". (JACQUES e PEREIRA, 2018, p. 212)

O mais importante deste processo decorrente das associações imagéticas, são os resultados finais não fixos, leituras não lineares, procedimentos de montagens abertos (Figura 55).

> "A partir dos diferentes intervalos – entre as diferentes remontagens de um mesmo painel, entre as montagens de diferentes paneis 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 e PEREIRA, 2018, p. 213)

Desta forma, pensar novas possíveis associações e montagens por meio das imagens é estar à deriva deste universo imagético e de suas reflexões. Nesse sentido, faz-se uma análise destas relações estabelecidas por meio do atlas de Maringá – PR, para uma melhor compreensão de seu possível percurso interpretativo (Figura 63) e destacar novas chaves de leitura e modos de ver a cidade. São particularidades e pluralidades de cada imagem, que se transformam a todo momento.

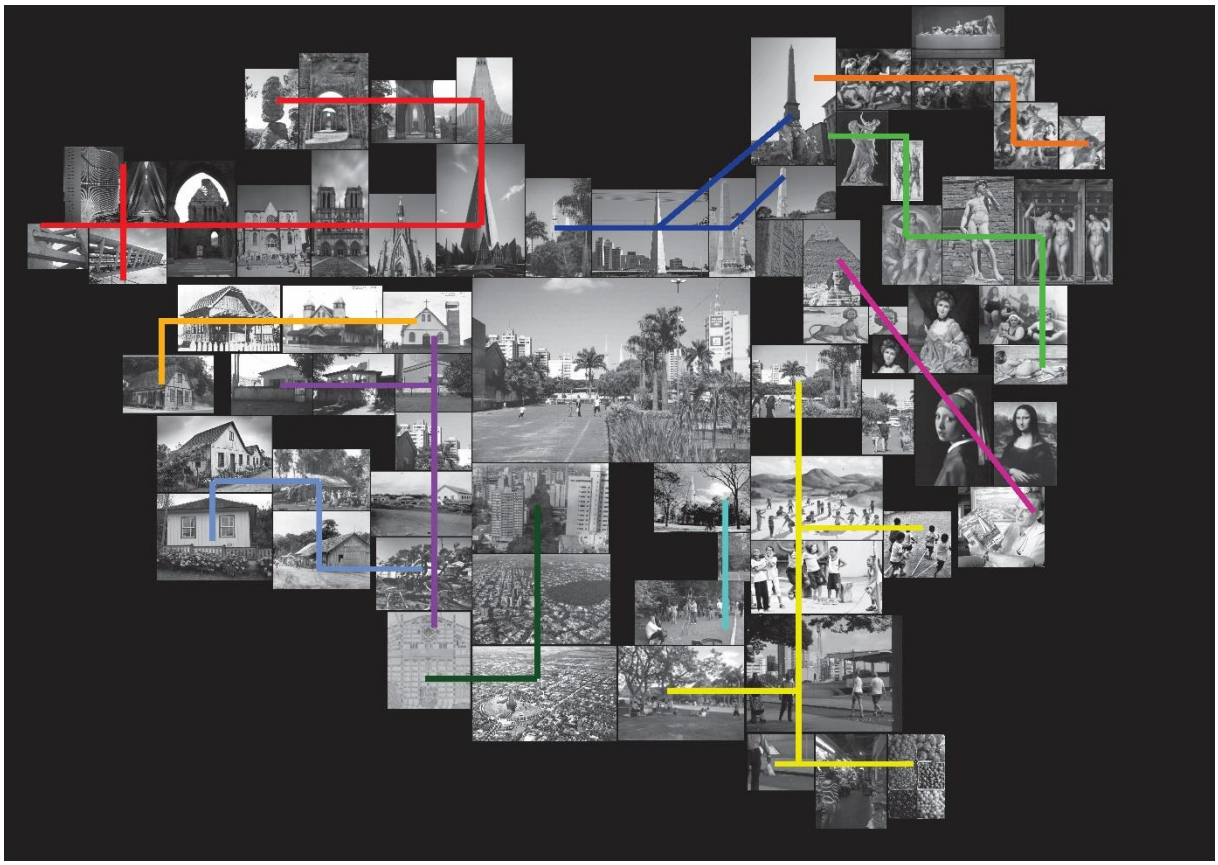


Figura 63 – Possível percurso de leitura do atlas de Maringá - PR. Fonte: Camilo, 2018.

Em conformidade com o percurso traçado – definido por esta pesquisadora após experimentações e ensaios anteriores -, faz-se um exercício prático de análise desta obra visual. Uma experiência, na medida em que se faz uma imersão – no atlas -, colocando-se diante dele, no intuito de olhá-lo e extrair informações que sejam construtivas e estejam atreladas as associações imagéticas.

É possível emergir e mencionar algumas impressões e sensações, do que antes era apenas um enigma, um quebra-cabeças. É uma constituição visual da construção do conhecimento, que transforma o modo de compreender os valores das imagens como reminiscência e aponta para uma possível leitura.
Nesse sentido, surge uma interpretação sincrônica destas imagens, incorporando a elas, uma reflexão – por meio de palavras. São palavras que emergem das associações e sintetizam os possíveis valores que elas atestam, porém, ao se relacionarem com outras imagens, perdem sua significação original e passam a ter novos sentidos.

Cada percurso marcado, carrega consigo algumas palavras que traduzem sua intenção. Estão destacadas por cores - relativas aos percursos -, e ressoam em meio ao universo imagético. É um atlas que encerra o uso da linguagem escrita, mas que permite uma leitura interpretativa de suas aproximações por meio de palavras-chave (Figura 64). Palavras estas, que exprimem as sintetizações das ideias centrais apresentadas pela construção do atlas de Maringá-PR.

Figura 64 – Palavras-chave do atlas de Maringá - PR. Fonte: Camilo, 2018.

Em meio a isso, parte-se para a análise das associações imagéticas constituintes do atlas de Maringá-PR, como forma de expor e revelar novos modos de compreensão e interpretação a

respeito da cidade. Inicia-se esse processo de análise, pela imagem central e principal do atlas – Imagem Primeira -, e de onde parte-se as demais aproximações.

A Imagem Primeira (01) (Figura 65), é resultado de um processo perceptivo e deambulatório, tendo como subsídio interpretativo o painel "Atlas de imagens" de Vítor Silva, que também se utiliza do processo investigativo partindo de uma imagem central e inicial e que auxilia ao início da construção do atlas de Maringá-PR. O que se percebe é que por meio da imagem, é possível identificar inúmeras camadas através das espacialidades, além de vestígios do passado e memória urbana. A princípio foi realizada uma tentativa de aproximação das imagens, buscando relações, significados e simbologias que pudessem estar relacionadas ao acervo imagético desta pesquisadora.

Figura 65 – Imagem Primeira do atlas de Maringá - PR. Fonte: Camilo, 2018.

Para dar início a esta análise, vale destacar o edifício da Catedral Basílica Nossa Senhora da Glória (57) de Maringá-PR, que embora carregue consigo a característica de símbolo da cidade, ele se apresenta, neste momento, em um segundo plano da imagem e, portanto, deixa de carregar esta marca impregnada em seu contexto – destaca-se na imagem a sua imponência na forma, materialidade e religiosidade, a qual se destina. Semelhante a ela, foi edificado um obelisco – que remete a esta forma da Catedral -, instalado no ponto histórico do eixo monumental - onde existiu a antiga Estação Rodoviária de Maringá – Américo Dias Ferraz -, demolida em 1991 e que embora

também tenha sido símbolo social, histórico e arquitetônico da cidade, atualmente se apresenta com uma disparidade de significados, dando espaço a um vazio urbano[17].

Este espaço abriga complexos processos de fluxos de informações, mercadorias e formas diferenciadas de sociabilidade, o que enseja a existência de múltiplas territorialidades. Nesse universo, existem maneiras nas quais tais lugares transformam-se em espaço urbano, aqui compreendido como possibilidade de comunicação entre grupos diferenciados.

Um espaço que ainda pode ser caracterizado como sendo espaço público social –, pois o objetivo da idealização da proposta era oferecer um espaço para realização de trocas sociais, palco para as atividades sociais e tendo como base fatores como a relação entre a forma e a configuração dos edifícios circundantes, sua uniformidade e suas proporções.

O espaço cada vez menos público e mais privativo, anula os vínculos sociais, criando uma relação de contato com a cidade através de barreiras e enclaves, contribuindo cada vez mais para a ausência da prática do urbano. Neste caso, os indivíduos não criam vínculo ou identidade com o espaço urbano. As relações sociais proporcionadas e a liberdade desses espaços são vistas como movimento capazes de expressar uma experiência do espaço. Uma experiência que possibilita pensar a cidade além da perspectiva de controle e estratégia.

Parte-se do pressuposto de que a construção do espaço urbano, entrelaça grupos sociais e permite uma "convergência de sentido", mesmo que momentânea, e que os grupos constroem referências identitárias e coletivas, que compõem, por sua vez, o que se denomina de tessitura da memória coletiva. E o vazio urbano instaurado, constituído por um obelisco (59) (Figura 66) remete a inúmeras outras imagens, interligadas entre si, por algum elemento comum.

Figura 66 – Imagem 59 e 60 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

[17] Esta tese não tem por objetivo discutir as concepções a respeito de vazio urbano. Tem apenas o propósito de revelar possíveis informações impregnadas neste espaço urbano da cidade.

O obelisco que possui uma forma particular e que se associa com outros obeliscos, em relação as suas características visuais e de plasticidade. Um obelisco que tem uma aproximação conceitual relativa as construções megalíticas, os menires, que se apresentavam em uma configuração cilíndrica ou cônica associados à forma fálica. Essa forma que também está relacionada à demarcação territorial, bem como uma intencionalidade subjetiva de apontamento aos céus, de modo que pudesse se estabelecer uma conexão entre os deuses. Nesse sentido, o obelisco da cidade de Maringá-PR, faz uma analogia à plasticidade e à religiosidade destacada pela Catedral, que são características únicas e particulares desta edificação e que em contrapartida, auxilia na tarefa de buscar associações com outras imagens de obeliscos (02, 03, 05) (Figura 67) espalhadas no mundo, que também são elementos simbólicos, que carregam em si, sinais de força, de coletividade e de identidade de uma sociedade. São representações de autoridade e poder. Tem um caráter de preservação da memória, para além deste seu significado universal de poder.

Figura 67 – Imagens 02, 03 e 05 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Essa potencialidade e plasticidade pertencente ao obelisco da cidade de Maringá - PR – imagem selecionada a partir da busca por palavras-chave 'obelisco' e pela sua recorrência nas plataformas digitais -, traz em suas configurações, demarcações, simbologias e inscrições que remetem a outras imagens relativas a estas. O obelisco da *Piazza* Navona (05) está situado no centro da 'Fonte dos quatro rios', construída por Giacomo della Porta, retocada por Bernini em 1651, e traz reproduções de corpos (Figura 68), ilustrando os quatro rios mais importantes da época: Nilo, Danúbio, Ganges e o Rio da Prata. Destas reproduções entalhadas no monumento, traça-se uma relação com outras inscrições relativas a representação de corpos (08, 10, 11, 12, 13) (Figura 69).

Desta associação, ainda pode-se estabelecer uma conexão mais próxima para com a cidade de Maringá, relativo ao lago atualmente parte integrando do Parque do Ingá (oficialmente denominado Parque do Ingá pela abundância de pés de Ingá). Por volta da década de 60 houve uma queimada acidental que devastou uma enorme área na reserva florestal, onde atualmente se localiza o Parque - anteriormente nomeado por Bosque I, visto a diversidade de vegetação

existente -, e que ocasionou uma clareira no interior da mata, onde descobriram uma pequena fonte de água, formando um pequeno lago.

O autor do projeto urbanístico de Maringá, Jorge Macedo Vieira, estabeleceu a permanência destas áreas verdes, procurando salvaguardar o tipo de vegetação existente na região. Em 1969 com o crescimento da cidade e a consequente demanda por áreas de lazer, o Bosque I foi urbanizado. Em termos hidrográficos, o Parque do Ingá possui várias nascentes pertencente à micro bacia do Ribeirão Pinguim, Bacia Hidrográfica do Rio Ivaí; que no ano de 1970 foi represado, estabelecendo-se a partir de então um grande lago na parte central do parque. Desta forma, com a implementação do lago, o parque tornou-se centro de visitações e de ocupações espaciais direcionadas ao lazer, bem como trocas sociais e culturais.

Figura 68 – Detalhe do entalhamento do obelisco da Piazza Navona. Fonte: www.periódicos.ufpel.edu.br.

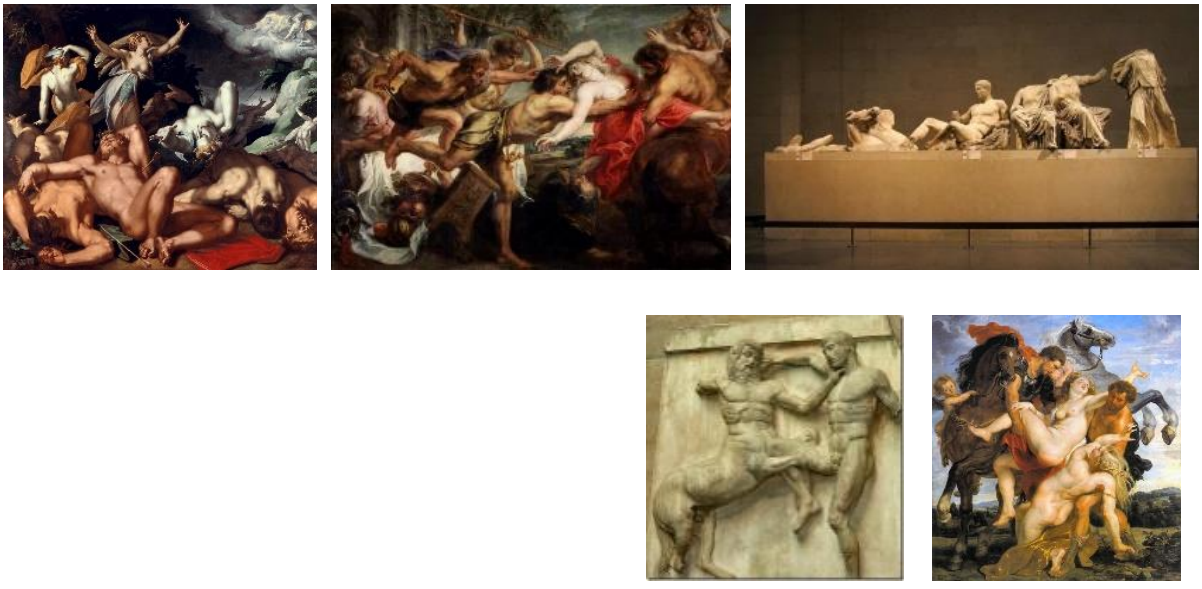


Figura 69 – Imagens 08, 10, 11, 12 e 13 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Faz-se uma correlação das imagens dos corpos com a dos obeliscos, porque estas, também são representantes de potencialidade e expressividade, já que se tratam de representações de corpos

esculturados, considerados referências, revelando suas existências e ideais estéticos. Eram corpos idealizados, que talvez pudessem contrariar sua própria natureza. O corpo era visto como elemento de glorificação e de interesse. O corpo nu (07, 09, 15, 16) (Figura 70) era objeto de admiração, expressão e exibição, revelando a sua força, saúde e beleza. A busca pela perfeição corporal era tão importante quanto o aprimoramento do intelecto. Estas qualificações referentes aos corpos, também eram relativas a mulheres, porém representadas sem os critérios de concepção de corpo perfeito (17, 19, 27) (Figura 71).

Porém, essa associação estabelecida de relação entre corpos, se constitui como um elo para a atualidade, onde se percebe a instalação de um sistema ancorado pelos pensamentos de supremacia masculina. No sistema de supremacia masculina a ideologia de gênero implica a subordinação das mulheres e do domínio dos homens. As consequências desta construção de desigualdade relativas à sexualidade, incluem a violação e o assassinato de mulheres e criaturas, assim como restrições a sua mobilidade, vestimenta e profissões. A conotação dessa desigualdade é fundamental para o sistema de supremacia masculina. Essa redução das mulheres à categoria de gênero contribui para a sua opressão, além do mais, ocultam as relações de poder que esse sistema de supremacia masculina faz questão de atestar, suas tendências sexista, capitalista e imperialista.

Em contrapartida, apesar de toda opressão, as mulheres vêm ganhando seu espaço e afrontando esse sistema de supremacia masculina. A figura da mulher empoderada promove a equidade de gênero em todas as atividades sociais, política e econômica, estabelecendo garantias para o efetivo fortalecimento e impulsionamento dos diversos setores da sociedade, imprimindo uma melhor qualidade de vida para toda a família, bem como um desenvolvimento sustentável. Trata-se de representatividade, sororidade e colaboração que resultam nesse empoderamento com vistas para conquistas de espaços e oportunidades iguais, garantia de saúde, segurança e liberdade em cenários de violência e pleno controle da vida.

Figura 70 – Imagens 07, 09, 15 e 16 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

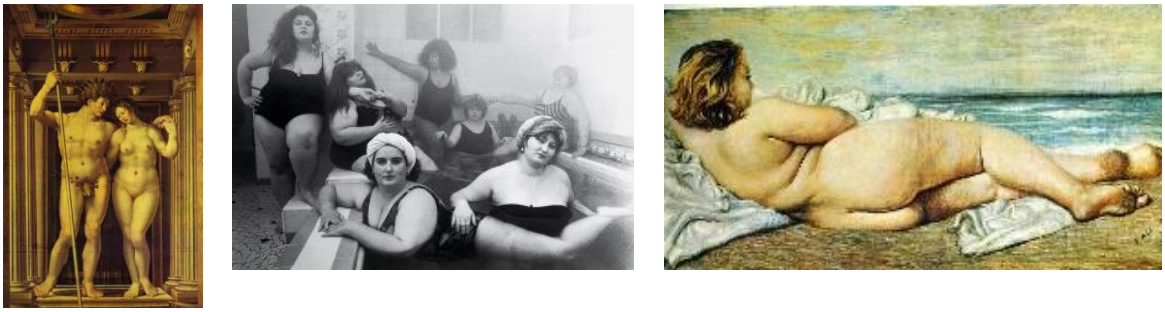


Figura 71 – Imagens 17, 19 e 27 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Estas exposições pertinentes as correlações estabelecidas entre os obeliscos e os corpos, revelam um espaço urbano que se torna uma fonte de atração da imaginação. Um lugar de representações em escalas que ampliam as dimensões relativas ao seu contexto. É uma retomada da expressividade imposta por estas representações e que se revelam por meio das associações imagéticas. Essa retomada de pensamentos se alinha no sentido de externar as linhas simples, porém sólidas e imponentes presentes no espaço urbano. Harmonia, equilíbrio, movimento, força e naturalismo são algumas das emoções e sensações presentes neste espaço, mas que só se reconhecem por meio de uma análise significativa das imagens sobrepostas à primeira camada visual. Tudo isso, no sentido de exprimir o que este espaço tem a revelar, transcorrendo de associações de imagens de tempos e espaços distintos, caracterizando-o e tornando-o mais acessível e revelador na medida em que novas associações vão sendo criadas, permitindo outras leituras e discussões.

Partindo ainda da imagem do obelisco (02), atenta-se para as inscrições presentes nesta obra, que num primeiro momento, fazem referência as inscrições existentes nas pirâmides do Egito (06) (Figura 72). Nesta mesma imagem da pirâmide, destaca-se a figura mitológica da esfinge – um corpo de leão e a cabeça humana -, representando o poder, a sabedoria e a proteção das pirâmides e templos. Desta imagem, estabelece-se novamente, um paralelo com as artes, tornando a pintura, referência relativa às representações e possíveis discussões das revelações do espaço.

Figura 72 – Imagens 02 e 06 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

No campo das artes, surgem figuras retratando releituras (22) e sendo representativas, correspondentes a figura da mulher (20) ou de seus bustos (26, 28), inseridas num contexto pouco conhecido, sugerindo certo mistério por meio dos olhares, abrindo possibilidades de interpretações. Porém, o que se sabe, é que se tratam de figuras de reconhecimento mundial, que expressam o equilíbrio, a ambiguidade, a felicidade, intensidade, solenidade e formalidade. Nesta linha de representações, estabelece-se uma relação simples (29) (Figura 73), porém, de cunho espacial menor, para com as representações do espaço urbano da cidade de Maringá-PR, feitas por Osterroth, sendo referência histórica na cidade, por suas representações de fácil compreensão, transparentes e homogêneas.

Com esta associação, faz-se uma conexão nas linhas de investigação no âmbito da história e da crítica da arte no feminino. Algumas barreiras ainda são impostas pela sociedade que, ao longo dos tempos, impediram as mulheres, não apenas de se enveredarem pelo caminho das artes, mas também de serem reconhecidas nesse domínio, ao mesmo tempo que acusa uma visão subjetiva da história da arte baseada numa perspectiva integralmente masculina.

Desviando algumas exceções que confirmam a regra, o papel, ou a intervenção da mulher tem fraca representatividade ao longo da história. Na história da arte, mantém-se a disparidade entre o número de artistas masculinos e femininos, mas acrescenta-lhe uma outra, entre o número de mulheres e homens representados na arte, onde a tendência se inverte, com claro predomínio da figura feminina. Na arte, a mulher não é o sujeito, mas o objeto, como pode se observar na constância da Figura 73.

Não será possível reverter o passado, tal como não será possível recuperar a informação relativa às mulheres que a história deixou esquecidas. Apenas repensar as atitudes face aos artistas contemporâneos. Reconhecendo que as mulheres têm vindo a reivindicar e a assumir o seu lugar na arte, em busca de questões da paridade ainda não resolvidas.

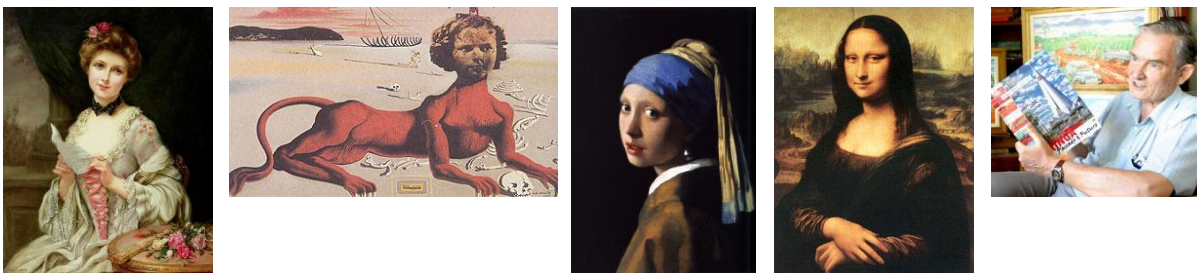


Figura 73 – Imagens 20, 22, 26, 28 e 29 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Além destes comparativos, pode-se perceber que por meio da imagem reveladora do espaço urbano, ainda pode-se estabelecer uma aproximação de uso e apropriação do espaço público. Refletir sobre esse uso dos espaços públicos obriga a pensar o espaço como um recurso, um produto e como uma prática. Importa igualmente refletir sobre a apropriação e utilização do espaço, a transformação de espaços existentes e a produção de espacialidades inéditas, em correspondência com distintos projetos culturais emergentes e em seu apogeu.

Um espaço que oferece lazer e recreação (30, 31, 32) (Figura 74), para a população da cidade, bem como para moradores próximos da região. É uma proposta de reestruturação do espaço e de seus usos, marcados pela memória da antiga linha férrea, uma verdadeira ação de transformação.

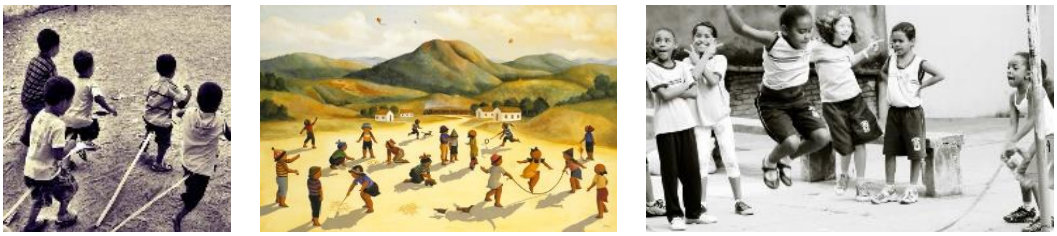


Figura 74 – Imagens 30, 31 e 32 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Outra relação possível, verifica-se quando a imagem provoca o observador por meio de dois contrapontos. Num primeiro momento, a diversidade de espécies arbóreas (39, 40) (Figura 75), ocupando a área que abrigava a linha férrea. Um terreno que teve suas condições originais modificadas, com uma cobertura de piso intertravado, propiciando espaços de descanso e contemplação, mantendo o caráter naturalista e oferecendo qualidade de vida aos visitantes do lugar. É um caminho que demarca a linha imaginária do eixo monumental.

Figura 75 – Imagens 39 e 40 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Um outro ponto a ser discutido, é este espaço estar circunscrito em meio a edificações, contrastando com essa diversidade arbórea. Esse contraste pode ser observado por meio de um

olhar mais atento ao lugar: imagem que se revela em dois momentos distintos do espaço urbano – da contemplação à rigidez do espaço (urbanização). É um flagrante de um período de mudanças deste espaço social, passando pelo conhecimento até as intenções transformadoras.

Um espaço que se vê hoje como um espaço fragmentado e diluído pela reconfiguração espaço-temporal operada na sociedade do conhecimento. Na confluência dos novos paradigmas pós-industriais, questionar-se a capacidade destes novos espaços públicos opera mudanças significativas rumo a valores sólidos e socialmente partilhados.

Espaços que são muito mais do que um receptáculo e a arquitetura muito mais do que um objeto na espacialidade das nossas cidades. A nova urbanidade, como forma de vida dependente do fluir contemporâneo, carece de um espaço aberto e acessível para a sociabilidade, que se faz e desfaz na deriva dos encontros, das situações e das apropriações transitórias dos seus sujeitos; ou seja, de um espaço que é mais da *urbs* do que da *polis.*

Ampliando o universo de conhecimento a respeito da imagem, ainda é possível desvendar a respeito das relações sociais que se realizam em determinado tempo. O tempo da imagem. A indissociabilidade do tempo, faz com que o espaço ganhe maior dimensão quando analisada por meio de seus usos e apropriações.

O que marca e determina as relações entre as pessoas e a cidade (33, 35, 37, 38) (Figura 76) é o uso, e é por isso que se lê a continuidade da história, enquanto duração bem como as mudanças que se exprimem em distintas funções que duram e se modificam. A morfologia que serve para a realização da função na prática social revela, assim, uma história onde o tempo que se concretiza, no uso, produz a identidade, concretiza-se na memória. São possibilidades de socializações, que acontecem de forma espontânea, atendendo a multiplicidade de funções que o espaço tem por oferecer.

Figura 76 – Imagens 33, 35, 37 e 38 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Observa-se, no entanto, que a memória também é uma possibilidade de resgate do lugar, revelando outras dimensões para a relação espaço e tempo. Neste resgate de memória, observa-se a

importância da imagem, que além de abrigar características particulares do espaço urbano, testemunham as mudanças significativas presentes na linha do eixo monumental, formado pela soma de outros espaços correspondentes, fazendo deste lugar, um espaço qualificado.

Um espaço que, enquanto espaço da cidade possui valor pela sua relevância, o papel pelo qual seu uso e função exercem na sociedade e pela relação que estabelecem com a cidade. O não acesso ao espaço urbano impele os indivíduos a criarem novos espaços, entretanto, esses novos espaços – que podem ser vazios urbanos - utilizam da estratégia de (re) criação para sua reprodução. Por meio da falta de espaços urbanos e públicos em função da reprodução da urbanização recente nos diversos espaços existentes, realizam a apropriação para desenvolvimento de suas atividades.

Este espaço urbano pode ser caracterizado como um espaço para a realização de trocas sociais, palco para atividades sociais, tendo como base, fatores como a relação entre a forma e a configuração dos edifícios circundantes, seu desenho urbano (44) (Figura 77), sua uniformidade e suas proporções. O espaço que não se destina a estes usos e funções, contribui cada vez mais para a ausência da prática do urbano. Neste caso, os indivíduos não criam vínculo ou identidade com o espaço. As relações sociais proporcionadas por ele e a liberdade existentes nesses espaços são vistas como movimento capazes de expressar uma experiência do lugar. Uma experiência que possibilita pensar a cidade além da perspectiva socioeconômica.

Figura 77 – Imagem 44 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Por fim, o espaço urbano, enquanto espaço da cidade e parte da sua paisagem possuem valor dados por esta relevância que o seu uso e função exercem na sociedade e pela relação que estabelecem com a cidade. A intensa urbanização pós-moderna observada nos últimos anos, transformou a paisagem do espaço urbano (41, 42, 43) (Figura 78). As intervenções ocorridas nos projetos urbanísticos, conduziram a cidade e os espaços à uma intervenção, com a finalidade de

apresentar melhores resultados ambientais, sócio espaciais e socioculturais, oferecendo uma qualidade de vida melhor para toda população. É possível observar a disponibilidade de vegetação existente (41) e das suas conexões com o entorno local e da proposta de um urbanismo mais sustentável (42).

Figura 78 – Imagens 41, 42 e 43 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Ao contrário do que se observa no início do processo de urbanização (45, 46, 49, 50) (Figura 79), - um desmatamento que em vias de cenário atual, ou melhor, em tempos de sustentabilidade, este tipo de ação torna-se discriminatória e predatória. Falar sobre qualidade ambiental também é discutir sobre a cidadania, a igualdade social, a oferta de espaços urbanos de qualidade, em busca de uma cidade mais sustentável.

Figura 79 – Imagens 45, 46, 49 e 50 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Neste contexto, a urbanização torna-se mais tolerante, deixando de seguir um receituário formal, deixando de lado soluções prontas para todas as realidades, sendo sustentável a partir de um diálogo com o contexto urbano/ambiental em que será implantada. Esta sustentabilidade não está alheia aos aspectos do meio biofísico, cultural, econômico e social e não resulta somente de estudos técnicos que tenham o objetivo de esgotar os recursos (47, 48, 55, 56) (Figura 80) empregados em uma edificação (entenda-se como "edificação" todo elemento construído, público ou privado, aberto ou fechado). Processo que se dá de forma colaborativa entre arquitetos e usuários, respondendo de forma positiva aos desafios ambientais desta sociedade.

Figura 80 – Imagens 47, 48, 55 e 56 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Estes recursos, que, atualmente, ainda podem ser considerados como fontes potencialmente renováveis. Vale ressaltar, que nos períodos de colonização, era comum o uso deste material - madeira, dada as construções das primeiras casas, que seguiam uma tendência de padrão construtivo (52, 53, 54) (Figura 81) e edifícios religiosos (57, 58) (Figura 82), que buscavam se fazer imponentes pelas soluções adotadas, métodos construtivos e padrão estabelecidos.

Além disso, o que se pode observar entre as imagens 81 e 82, são configurações e tipologias construtivas diferentes, dada as origens, influências da época de colonização e período de implantação de cada edificação. No caso de Maringá-PR, existiu um padrão nas edificações com forte predomínio de uma tipologia dentre as existentes: casas simples de dois ou três quartos, com estruturas formadas por pés direitos com seção reduzida e vedação em tabua e mata-junta com telha cerâmica, uma arquitetura pragmática.

Apesar da grande quantidade dessas edificações, deve-se considerar o desaparecimento das mesmas paralelamente ao crescimento da cidade. Dessa forma, vale destacar que este material iconográfico é fundamental para o avanço das políticas públicas nas áreas de cultura e património histórico no município de Maringá.

Uma outra questão relevante com relação às tipologias construtivas é o uso da varanda, rural ou urbana, era o principal elemento filtrante do exterior, permeando apenas o que interessava à intimidade da família patriarcal. Seja a varanda ou alpendre o elemento de proteção contra o sol, a chuva ou ainda simplesmente um terraço, posto privilegiado de vigília, descanso, lugar de convívio para ver e ser visto, evoca relações ancestrais, transformando-se mesmo em objeto de desejo para a época. A varanda vai gradativamente se extinguindo nas reflexões de muitos profissionais, mas no final dos anos 1970, com a proposta de distensão e abertura, reatam-se comunicações com o exterior e os ventos pós-modernos invadem o cenário arquitetônico, trazendo para as varandas o significado de "contato com a natureza", fortalecendo o conceito de viver melhor.

Figura 81 – Imagens 52, 53 e 54 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

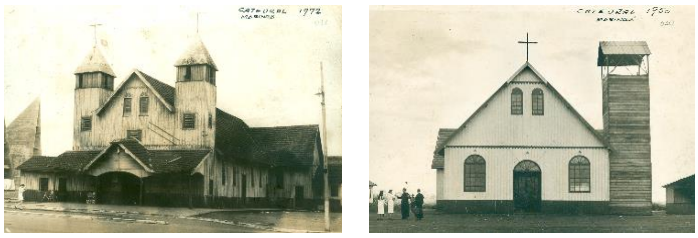


Figura 82 – Imagens 52, 53 e 54 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Um outro ponto a ser destacado é a verticalidade que salta da imagem inicial (61). Um elemento que se constitui como um marco visual, dada sua altura e volumetria – Catedral de Maringá-PR. É uma parte do território da imagem que se abre para outras relações de paisagem. Essa forma referencial remete a outras edificações relativas a esta visualidade (62, 63) (Figura 83), permeado de um cenário burlesco e estimulante. Além disso, se estabelece uma relação temporal entre as obras, já que possuem condições conceituais semelhantes, mas datam de períodos distintos – 1972,1987 e 1945 respectivamente. Também possuem associações formais e funcionais de cunho religioso, deixando evidente a verticalidade e o apontamento estabelecido por cada uma das edificações, tendo alusão de uma proximidade aos céus. Ademais, trata-se de uma arquitetura imponente e esteticamente díspares. Uma estrutura em concreto armado e formato cônico, outra apresenta uma construção grandiosa e com uma arquitetura em estilo gótico inglês e a outra com uma arquitetura esplêndida de estilo expressionista e desenhada para assemelhar-se a um fluxo de lava.

Figura 83 – Imagens 61, 62 e 63 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Verifica-se também, neste caso, que existe uma aproximação entre as imagens, no que diz respeito as discussões propostas sobre crenças religiosas, seus edifícios (65, 68) (Figura 84) e atitudes humanas. Percebe-se que, existe ainda uma certa racionalidade nas obras, apesar de apontarem para outras discussões, além das que permeiam o símbolo religioso. São edificações que retomam aspectos de rigidez e elaboração na sua concepção arquitetônica.

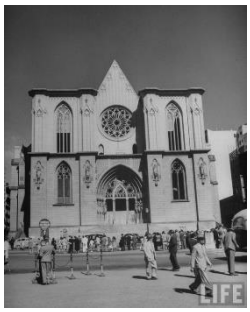


Figura 84 – Imagens 65 e 58 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

Estas concepções arquitetônicas, além de serem um marco visual na paisagem na qual estão inseridas, tornam-se símbolos de conquista, de poder, de crença e de ascensão àquilo que não mais pertence tão somente ao alcance do homem. Apontam para uma direção que vai além do objeto em questão, - reflete uma intenção de alcançar os espaços que direcionam para outras grandezas.

São edificações que mantém uma relação com a paisagem local, inseridas em um contexto, que pode ou não abrir para discussões e indicar conflitos. Nesta paisagem, relativas as concepções arquitetônicas, observa-se o uso da materialidade (66, 67) e da sua forma (64, 71) (Figura 85), que transformam seus edifícios e os cenários nos quais estão postos. Apesar do uso de um material robusto, condição extrema da sua materialidade, a manipulação da sua concepção arquitetônica auxilia na eliminação ou substituição dessa matéria pesada, tornando-a mais leve, transparente e natural, de modo que ultrapasse a condição do material que as produziram. O uso desta materialidade pode ser tão intenso, que acaba por se tornar a identidade do próprio edifício ou obra (69). A cor, a consistência, a densidade, a textura são possibilidades e limitações formais que caracterizam estes monumentos. Além disso, por meio destes elementos, se estabelece uma conexão com a cidade de Maringá-PR por meio da materialidade construtiva referente à Catedral - o uso de concreto armado que possibilita uma sensação de aridez e minimalismo, conferindo característica muito particular, identitária e conceptiva, tornando-se referência enquanto solução projetual para edificações datadas na mesma época, 1972.

Figura 85 – Imagens 64, 66,67, 69 e 71 do atlas de Maringá - PR, respectivamente. Organização: Camilo, 2018.

A volumetria, os espaços e as formas (70, 72, 73) (Figura 86) também são elementos que caracterizam uma obra. São condicionantes do lugar e da cultura que os engloba. O volume é um componente sólido da forma, inspiram emoções, aplicabilidade e estabilidade. Além disso, pode-se dizer que, apesar do uso distinto de materiais nos edifícios, estes podem ser alterados conforme critérios estabelecidos, mas a forma permanece inalterável.

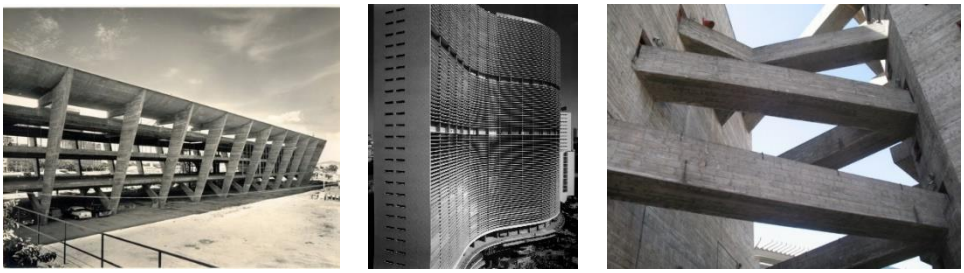


Figura 86 – Imagens 70, 72 e 73 do atlas de Maringá - PR. Organização: Camilo, 2018.

O contorno, a cor e o tamanho são características que também auxiliam nesta leitura do espaço urbano, na compreensão da linguagem dos projetos e de caracterizá-lo conforme sua naturalidade ou artificialidade. Mais do que isso, são elementos e partes de uma composição que produzem uma imagem.

Fazendo uma analogia destes elementos para com a cidade de Maringá-PR, pode-se dizer que a arquitetura das primeiras décadas da cidade privilegiou a produção autoral, e, por conseguinte, a narrativa da arquitetura moderna brasileira. Esse intento tornou a cidade e sua arquitetura usualmente abertas à noção de difusão da arquitetura moderna ao interior, através da atuação dos "arquitetos peregrinos, nômades e migrantes" que partiram dos grandes centros – Rio de Janeiro e São Paulo – para as regiões mais distantes do país. Outras abordagens debruçaram-se sobre a adaptação de soluções formais e construtivas da arquitetura moderna brasileira, apontando para um "modernismo de fachada", que, mesmo não apresentando em sua totalidade os princípios modernos, teria como virtude o fato de expressar uma eventual pluralidade cultural da zona de

fronteira. Essas e outras leituras enfocaram, de modo comum, a questão da identidade nacional e suas derivações locais, aspectos característicos das elaborações geradas no âmbito do projeto modernizador brasileiro.

Essas concepções também fazem referência a ordem da percepção, que implica nesta leitura da unidade como um todo, uma organização do olhar, que procura e combina a forma mais simples e tenta integrar com outros elementos do campo visual. Nesse intuito, é possível caracterizar e colher novas leituras dos espaços, tendo como ponto de partida, uma imagem inicial.

As manifestações impregnadas na imagem e aquilo que ela se revela, podem contribuir para a emergências dos espaços e das trocas entre os sujeitos sociais, os quais, ao compartilharem sua experiência, podem enriquecer e dinamizar as formas de inserção social.

Os fatores culturais, a história e a memória são constituintes do comportamento e dos procedimentos que inferem com intensidade nas leituras do espaço urbano, transformando-o o tempo todo. Cada imagem associada à imagem inicial, permite uma leitura e um entendimento que os amarram a este ponto de partida.

Existe sim, uma complexidade crescente e diversificada observada nestas associações, mas mesmo tendo experimentado essa constituição, surgem formas, comportamentos, predominâncias, fluxos, movimentos, vivências, memórias, força e poder, que desencadeiam outras emoções e sensações diversas, singulares, contraditórias e até ambíguas.

A imagem é arte, é artefato, é um palimpsesto onde camadas de tempo e história se inscrevem, e é neste sentido que interessa investigar como o processo perceptivo de análise, de mergulho nas camadas da imagem, elaboram uma escritura de memória coletiva, pois faz parte da história individual, e juntas, se completam e se tornam inseparáveis.

Nesse sentido, o pensamento de Warburg de formar uma "História da Arte sem palavras" dispõe de uma rica possibilidade de leituras frente as representações imagéticas da história da arte. Ao colocar imagens para falar de imagens, explicita aberturas as leituras históricas e no entendimento dos significados de cada representação.

Tendo as imagens como resultados de uma memória individual e coletiva, utilizar os pensamentos e aproximações metodológicas de Warburg para falar sobre o espaço urbano da cidade, por meio das imagens, possibilitou, acima de tudo criar novas chaves de leituras frente a constituição deste espaço revelado pela imagem.

A elaboração do atlas de Maringá-PR, demostrou ser um diferente meio de construir aparatos para novos debates. Assim, antes de formar novas realidades e leituras históricas, se tratou de apresentar uma nova forma de aprender e assimilar uma diversidade de questões representativas das imagens, sem encerrar ou se limitar a troca de informações, mas a de abrir novas possibilidades de leituras, (co) relações e interpretações a respeito da cidade de Maringá-PR. Revelou por meio de suas associações imagéticas e das palavras-chave, conteúdos pertinentes e inimagináveis a respeito da cidade. Significou uma abertura de pensamentos, carregada de impressões e sensações que apontam para esse novo modo de ver, ler e compreender a cidade. São sintomas e movimentos de imagens, pertencentes a um atlas, que surpreende ao anunciar as novas possibilidades de leitura e de permitir outras novas interpretações e construções, visto que, trata-se de uma ferramenta visual que não se esgota em uma única constituição. É um modo aberto e não linear de (re) conhecer e compreender a cidade.

4.2 DIMENSÃO REFLEXIVA SOBRE O ATLAS

Refletir acerca das aproximações metodológicas de Aby Warburg utilizadas para configuração deste atlas e com base em alguns pensamentos e leituras em Didi-Huberman, cumpre-se enunciar o objetivo desta tese que tem na proposta de apresentação do atlas de Maringá-PR, revelar novos modos de ver, ler e compreender a cidade. O atlas que é uma ferramenta de leitura visual incompleta, uma rede aberta de relações cruzadas, nunca fechado ou definitivo, exposto a novas incorporações e novos dados. A leitura do atlas, por ter esse caráter mais livre, a cada informação, a cada imagem, leva a outras novas, às vezes, de naturezas distintas e com correspondências baseadas em analogias conceituais não hierarquizadas – relações espontâneas, não reveladas a priori.

Os argumentos desenvolvidos até o momento pretenderam servir de subsídios para a validação da hipótese de que existem novas chaves de leitura e compreensão da cidade, por meio das imagens, de suas inter-relações, revelando marcas, impressões e memórias, até então, desconhecidas ou não reveladas pelos modos tradicionais de pesquisas.

Essa forma de exposição visual por meio do atlas, pode ser considerada uma possibilidade de apresentação das imagens da cultura da cidade. Uma de suas vantagens é que ao invés de um argumento ser ilustrado por imagens, é a sequência de imagens que são esclarecidas por um argumento. O modo de leitura do atlas tem a intenção de desdobrá-lo em vários outros sentidos, a fim de descobrir seus intervalos ainda não revelados. É uma negação a qualquer síntese ou qualquer possibilidade de conclusão.

Ao atlas de Maringá-PR não tem por finalidade utilizar imagens do passado como condição de esclarecer questões do presente, tanto quanto, utilizar-se de imagens do presente para desvendar o passado. Ao contrário disso, a apresentação de imagens por meio de suas associações, revelam de modo anacrônico, a realidade, expõem os intervalos existentes entre as imagens e apontam para uma leitura destas possíveis associações.

Nesse sentido, esta tese procura contribuir - por meio do atlas -, para o processo de investigação a respeito das potencialidades das imagens, além de se configurar como uma ferramenta de apoio para leitura e compreensão dos espaços da cidade, estimulando a experimentação, a vivência, bem como a imaginação.

Por meio do atlas de Maringá-PR, revelam-se desdobramentos da contemporaneidade que estavam entrelaçados em meio aos intervalos das imagens e as suas camadas adjacentes. Além disso, são resultantes também de um possível processo de leitura e interpretação das associações imagéticas.

Ao se propor esse modo de leitura resultante dos processos de montagens e desmontagens, está-se atribuindo as imagens, uma temporalidade que marcam sua constituição. Além disso, "Warburg não via cada imagem permanentemente fixa a um contexto determinado, mas que em cada nova constelação lhe confiava um novo significado". (Warburg, 2010, p. VI)

O atlas de Maringá-PR, surge a partir de aproximações intuitivas entre as imagens em uma espécie de 'complemento da memória'. É uma construção de ideias, nas quais as imagens formam um labirinto de possibilidades, carregadas de carga afetiva e formas iconográficas. As suas lacunas estabelecem correspondências visuais com a memória e pode ser apreendida como uma fragmentação das relações dialéticas, possibilitadas pelo uso da fotografia.

Cada imagem conduz a novas aberturas e a novas configurações. Elas têm o poder de inquietar o olhar do leitor, ansioso pela identificação fácil, uma vez que o contato com o atlas, num primeiro momento, provoca estranheza ao invés de um reconhecimento. Olhar para o atlas não seria apenas reconhecê-lo, mas também identificar em suas associações, a construção da cultura, de particularidades a respeito da cidade, que até então, não estavam claras.

O atlas não tem o objetivo de propor uma interpretação sobre as imagens de forma isolada e fechada, mas sim de "produzir sensações por meio das inter-relações entre as figuras, uma experiência que não poderia ser reduzida ao discurso" (FELINTO, 2015, p. 3). Essa forma de construção do conhecimento, por meio da imaginação, é despertada pelas inúmeras analogias existente entre as imagens, que em seus detalhes mais sutis, suscitam em contraste com outras imagens. (MELO, 2017, p. 212)

E diante da infinitude do universo das imagens que se tem acesso na atualidade, surge essa necessidade de pensar de forma mais profunda a respeito das imagens e os efeitos por elas produzidos. Esta necessidade é atribuída ao fato de que estas imagens, dos mais diferentes meios e formatos, contribuem também para entendimento do sujeito e de seu entorno social e cultural.

As imagens presentes no atlas atuam como um modo de leitura do tempo, do espaço e da história, até porque a legibilidade das imagens é condição essencial para uma leitura crítica do seu próprio presente (JUSTEN, 2016, p. 03). Junto a esta condição das imagens, pode-se acrescentar que os percursos traçados – por esta pesquisadora -, conduzem a uma das inúmeras outras possibilidades de leituras e interpretação das imagens e de sua condição de análise. É o ponto inicial para a abertura de novas discussões e processos de compreensão e entendimento a respeito da cidade.

Esse percurso é amparado pelas relações de aproximação que existem entre as imagens, encerradas em um painel de fundo preto, que corresponde ao acesso aos intervalos criados pelo imprevisível vaivém das imagens, que, frutos de associações, encontros e desencontros, são rearranjadas segundo as alterações do percurso e de onde surgem todas as associações inesperadas e seus respectivos contextos.

Segundo Didi-Huberman (2013, p. 31) as imagens não são feitas apenas de sentidos, mas "uma das grandes forças da imagem é a de produzir ao mesmo tempo sintoma (ruptura dentro do saber) e conhecimento (ruptura dentro do caos) ". Com um percurso ocasional, o atlas fica aberto as singularidades de um contexto com mudanças frequentes. O caráter efêmero, prático e ortogonal do percurso, permitiu a criação de algumas visualidades, que serviram de base para a composição da dimensão reflexiva acerca do atlas. O percurso também possibilita a composição de outras associações ou ordenações em diferentes tempos e conjunturas.

E estes espaços de diálogo e inter-relações, resultantes do processo de montagem do atlas, direcionam para um campo reflexivo, possibilitando uma nova chave de leitura – associações imagéticas do atlas -, resgatando o que estava desconhecido e oferecendo novos pensamentos.

É um movimento que faz parte processo de composição das imagens e que escapa à continuidade do tempo. Para Warburg, a imagem é um organismo enigmático, que longe de ser inerte e inanimado é dotado de uma vida. Ao longo de sua transmissão histórica, ela é ora transmitida, ora esquecida, ora redescoberta, ela atravessa períodos de latência e de crise, repete-se e metamorfoseia-se. (FERNANDES, 2014. p. 150)

Esse percurso possível inscrito no atlas de Maringá-PR, envolve conexões diferenciadas entre suas partes. Cada percurso estabelecido, trata de pontos a serem discutidos e revelam informações, até então, enigmáticas. As discussões resultantes do processo de construção do atlas, sobre as quais esta tese defende como objetivo, foram aparecendo por este entrecruzamento de imagens fragmentadas e incertas que, aos poucos, encadeando-se umas nas outras, expuseram discursos reveladores.

Vê-se as imagens não só como imagem recortada do mundo, mas também como imagem que se vai reinscrevendo no mundo e que vai sendo reinscrita. Uma imagem que por si só já é o cruzamento de um movimento. As imagens são impregnadas de visualidades, reveladas a cada percurso – em movimentos dinâmicos e carregados de temporalidades. Imagens que tecem um vaivém entre os fragmentos de uma narrativa visual, singular junto a outras narrativas. (FERNANDES, 2014. p. 150)

Este processo de desenvolvimento do atlas, bem como todo o caminho para se chegar até a sua configuração, não foi um processo simples. Uma tarefa nem sempre fácil de se acompanhar e de se refletir, atrelados a discursos da contemporaneidade. Principalmente, quando se fala sobre as camadas adjacentes presentes nas imagens, permeadas pelas condições de visibilidade. Leva-se em conta que se trata de uma ferramenta visual com fins para se fazer ver, ler e compreender a cidade, por meio das imagens. É um novo modo leitura e interpretação dos espaços.

Neste caso, o modo de se fazer ver é por um 'método' do saber visual, do qual abre-se mão do uso de textos para expor, por meio de um atlas, utilizando-se de arranjos combinados entre imagens e fotografias. "O arquivo de imagens heterogêneas é difícil de dominar por seu modo labiríntico feito de intervalos, lacunas e objetos a serem observados e que representam para o sujeito pesquisador um risco efetivo pela necessidade de traçar caminhos próprios". (CERQUEIRA, 2015, p. 195)

Na opinião de Didi-Huberman (2013), arriscar-se ao não saber é o que compõe a imaginação e a montagem das imagens. A retórica da certeza que paira sobre a história da arte busca respostas, entretanto a questão do saber também diz respeito a um pensar sobre. Para esse autor é preciso considerar abrir a imagem e rasgá-la em sua apresentabilidade para que sua figurabilidade seja revelada nos sintomas recalcados em detalhes, histórias, alegorias e materialidades que condensam, transfiguram ou manifestam o efeito de outra coisa, à maneira de uma arborescência de associações e de conflitos de sentidos.

O atlas - enquanto ferramenta visual da construção do conhecimento -, possibilita a constituição de caminhos, nos quais se aprende a ver e se busca o saber. Um saber que faz parte da figurabilidade das imagens, que não é, num primeiro momento, visível aos olhos do leitor. É um modo de se fazer compreender as visualidades das imagens que surgem e ressurgem, que se aproximam e se afastam, no intuito de apontar a um caminho de leitura possível desse atlas em constante mutação.

> [...] *saber sem ver* ou *ver sem saber*. Uma perda em ambos os casos. Quem escolhe *saber*, é claro, a unidade da síntese e a evidencia da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria

> representação. Ao contrário, quem deseja *ver*, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186)

Isso quer dizer que, quando se sabe previamente a respeito de um objeto, perde-se a possibilidade de reinvenção de uma nova história. Para aprender a ver é preciso estar disposto e permitir estes momentos de instabilidade do 'não saber' e tentar buscar perguntas e questionamentos a respeito do que se olha, verificando quais as chances de novas correspondências e as novas oportunidades de interpretação diante daquilo que se fazia desconhecido.

Nesse sentido, faz-se necessário aventurar-se nessa experiência de construção de um atlas, em meio ao campo perceptivo, buscando desvendar compreensões, sentidos e sensações, ao modo de um processo de amadurecimento e aprendizagem.

Enquanto instrumento visual, o atlas de Maringá-PR, se constitui como objeto de estudo para esta tese, rompendo tradicionalismos acadêmicos e expondo paradigmas de uma apresentação sinóptica das diferenças. Permite ver de uma só vez todas as partes de um conjunto, que tem por objetivo, direcionar a compreensão do nexo entre as partes que, não obrigatoriamente, estão visíveis de formas similares. É um novo saber por meio das imagens. É uma nova forma de ver, ler e compreender a cidade de Maringá-PR, utilizando-se deste recurso visual – atlas.

“O que importa na vida não é o ponto de partida, mas a caminhada. Caminhando e semeando, sempre se terá o que colher. ” (Cora Coralina).

CONCLUSÕES

Como explicado no início desta tese, o ponto de partida para o principiar da pesquisa foram as inquietações referentes a um espaço urbano da cidade de Maringá-PR – objeto de estudo -, no intuito de revelar novos modos de compreender, de ver e ler a cidade por meio de um atlas de imagens, rompendo com as categorias tradicionais do entendimento da cidade pelas suas questões históricas, morfológicas, sócio espaciais e econômicas.

No processo de aproximação do objeto de estudo, sempre esteve latente, como as imagens se tornariam elementos de abertura na busca pelo que ainda era desconhecido. Foi um processo de reflexão, de vivência e de experimentações em um campo aberto, cheio de impressões. Um meio perceptivo de estabelecer relações entre o urbano e as imagens.

A partir daí, entendeu-se a necessidade pela busca de princípios que pudessem auxiliar na discussão e na compreensão da importância de se alcançar o objetivo, com o propósito de enriquecer e contribuir positivamente para o desenvolvimento de novas pesquisas a respeito da cidade de Maringá-PR.

Nesse sentido, buscou-se uma convergência de pensamentos vinculados às aproximações metodológicas de Aby Warburg, em particular de sua obra Atlas *Mnemosyne* (1929) e a utilização desse 'método' – segundo conceitos de Didi-Huberman -, como um modelo transformador de estimular a compreensão das imagens e de esclarecer visualmente o processo de circulação destas imagens dentro da história, por meio desta ferramenta que motivou os rumos desta tese.

Realizou-se uma investigação acerca de Aby Warburg que objetivou (re) conhecer em seus trabalhos, as possibilidades de movimento e sobrevida das imagens, a relevância delas dentro do processo de leitura e produção cultural, particularmente, de seu Atlas *Mnemosyne*. O que se constatou é que para Warburg, as relações estabelecidas entre as diferentes culturas, permitiam uma expressiva exploração a respeito de seus conteúdos. Uma trama complexa, profunda, e por vezes, subjetiva, reunindo em seu contexto, produções de diferentes períodos.

Para essa aproximação a respeito dos pensamentos desenvolvidos por Waburg, foi preciso imergir sobre parte de sua trajetória pessoal, como forma de constatar e compreender esse projeto que lhe acompanhou por longos anos de sua vida e permaneceu inacabado, até a sua morte. Foi um longo percurso trilhado por este historiador, até se chegar na proposta que culminou em uma

teoria que rompeu com os limites tênues da superficialidade das imagens, apontando para novos modos de reflexão e análise a respeito das imagens. Foi um trabalho um tanto quanto desgastante - levando-o ao limite de sua saúde mental -, sistemático, para fins orientação, inspiração e criação sobre o universo das imagens.

Dentro desta perspectiva, Warburg ainda se propôs a refletir a respeito dos modos pelos quais as imagens eram criadas e as diferentes formas de percepção, que estas imagens, sofreriam intervenções culturais. Nesse sentido, o historiador chegou à conclusão de que poderia pensar as possíveis relações estabelecidas entre as imagens, a cultura e a história, rompendo com a cronologia temporal e linear, mas indicando correspondências contínuas por meio do movimento destas imagens - atlas.

Destacou-se ainda nesta pesquisa, alguns pensamentos a respeito de Warburg, bem como um respaldo no intuito de comprovar a relevância do uso das imagens, suas sobrevivências e ainda de mostrar o quanto esse 'método' pode ter aplicabilidade em criações contemporâneas, no caso desta tese, de um espaço urbano da cidade de Maringá-PR. Além disso, essa teoria tornou-se uma importante referência para esclarecer questões pertinentes e reminiscentes a respeito das imagens. Uma necessidade de oportunizar novas demarcações e discussões acerca das imagens, inseridas em um contexto atual.

Estes pensamentos contribuíram para um amadurecimento na forma de perceber, entender e valorizar a imagem enquanto objeto complexo e subjetivo, reconhecendo por meio da obra de Warburg – Atlas *Mnemosyne* – a importância deste universo de contemplação e apreciação das imagens, bem como, seus valores – individuais e coletivos -, quando associadas a outras imagens.

O atlas se tornou uma nova forma de pensar. Uma busca pelas possíveis referências e relações advindas do que ainda não está revelado, do que é secreto. É um reinventar de uma história atrelada a correspondências relativas à exposição visual das imagens, da cultura, na medida em que se configura como uma montagem permeada de deslocamentos.

Trata-se de uma busca pelo desconhecido. Um desconhecido urbano, que carrega em sua constituição imagens capazes de suscitar e despertar novos entendimentos, reconhecimentos e novos modos de pensar a respeito da cidade, de forma a renunciar os modos de leituras tradicionais - um rompimento com as narrativas -, já que, por meio do atlas, se encontram novas maneiras de compreender a própria modernidade.

O atlas, inesgotável fonte de conhecimento, é uma forma de pensar pelas imagens. É uma apresentação de diferentes contextos: vê-se uma coisa e outra completamente diferente colocada ao seu lado. É uma ferramenta visual, que coloca em confrontação, tempos e espaços distintos.

E foi, por meio da construção do atlas de Maringá-PR, que se iniciaram as discussões a respeito da escolha da sua Imagem Primeira – ponto incipiente para o início do processo das associações imagéticas relativas à sua constituição e do seu percurso possível de leitura.

É um modelo cognitivo que permite muitas leituras frente à estas associações imagéticas. O uso das imagens e de suas aproximações, evidenciou a abertura de novas chaves de leituras e revelou novas formas de ver e ler a cidade por meio das imagens.

Ao realizar a seleção de imagens para iniciar o processo de construção de atlas de Maringá-PR, rejeitou-se o caminho seguro e bem traçado das pesquisas, para uma busca incessante às montagens e desmontagens, sancionando a possibilidade de atingir as coisas mesmas, e com isso, se destrói qualquer tipo de oposição simplificadora entre original e cópia, forma e conteúdo para uma análise das imagens.

Nesse sentido, construiu-se aproximações entre as imagens reatando estas conexões estabelecidas pela memória e novas associações a partir do acervo imagético disponível – analógico e digital -, tendo a Imagem Primeira como centro das discussões e resultante das inquietações construídas por meio do processo perceptivo praticado em meio ao espaço urbano. Imagens que dialogam entre si e com outras imagens

O resultado desse processo foi a construção de olhares que ultrapassaram a perspectiva de análise das imagens em função de seu contexto histórico ou da sua estrutura compositiva. Houve dificuldade para as leituras imagéticas, impostas pelo distanciamento espacial e temporal.

Além disso, esta pesquisa estabeleceu novos modos de percepção, de entrelaçamento das imagens com a cultura e a história. Propôs perspectivas que direcionam esta produção para caminhos até então, desconhecidos e complexos, mas por meio das fotografias e das imagens, se tornaram princípios norteadores e produtores de aproximações entre espaço e tempo.

Nesse caso, destaca-se o uso da fotografia e da imagem como fontes de registro, de comunicação e de acesso à cultura e a história. Ferramentas que propiciaram a aproximação de momentos distintos e impensáveis, e que se tornou possível de ser verificado, após o desenvolvimento do atlas.

São elementos cuja relevância, permitiu a proposição de novos olhares, das aproximações imagéticas e de suas inter-relações, evidenciando os pensamentos warburguianos presentes no desenvolvimento desta tese. Meios pelos quais se buscou construir conexões e interlocuções como suporte ao desenvolvimento do atlas.

Essa retomada das aproximações metodológicas de Warburg - na contemporaneidade -, demonstrou como a ressignificação do Atlas *Mnemosyne* possibilitou problematizar a aproximação do leitor com as imagens. Com as leituras em Didi-Huberman e suas reflexões, permitiu uma retomada da perspectiva em Warburg e, de modo concreto, o atlas, se tornou possível, como exercício e experiência de descobertas provenientes da relação entre imagens e leitores.

Nesse sentido, percebeu-se que a contemporaneidade da ferramenta atlas, e como a temporalidade se tornou princípio anacrônico de visualidade e permitiu a horizontalidade entre as imagens de diferentes tempos, espaços e culturas. Nesta perspectiva, as imagens componentes do atlas, se relacionam uma com as outras, num mesmo plano, sem hierarquia de significância, e adotam pontos de ponderamento em relação ao problema das possíveis disparidades existentes entre as imagens.

Os modos de expor as associações imagéticas na forma de atlas, marca o dinamismo das montagens e remontagens. Uma montagem que pode ser considerada um tanto sensível, quanto conceitual, na apresentação das imagens. Um rompimento com a linearidade de pensamentos e leituras. É uma herança visual, contextualizando o espaço urbano da cidade, compreendendo suas temporalidades, sem desconectá-lo da memória inconsciente, de modo que, se torne artefato para repensar a novas histórias, as novas descobertas, as novas leituras possíveis.

Portanto, pode-se dizer que essa imersão nos pensamentos de Warburg e o desenvolvimento do atlas sobre Maringá – PR é uma conexão estabelecida e que dialoga com a contemporaneidade e com a atual história da cidade. Essa proposta não expõe tão somente uma aproximação simples e tradicional entre as imagens, mas uma integração à conjunção da memória, espacialidade e temporalidade pelas quais as imagens estariam reunidas.

Por meio da utilização desse modelo apresentado nesta tese, foi possível falar sobre a cidade, acima de tudo, abrir as percepções do espaço urbano para novas chaves de leitura. O atlas, demostrou ser um diferente recurso visual para construção de discussões a respeito da temática. Desta forma, antes de se construir novas realidades e leituras históricas, desvelou-se uma nova forma de ver, ler e compreender questões a respeito dos espaços urbanos da cidade, sem se limitar aos métodos tradicionais do entendimento da cidade, mas como uma ferramenta de novas interpretações, debates e descobertas.

Esse 'método' apresentado por meio do atlas trouxe uma incompletude das descrições verbais, associadas às diferentes naturezas sígnicas existentes nas esferas imagéticas, de modo que essas inexatidões narrativas, sejam superadas pelas contextualizações e apresentações das imagens por meio delas próprias. É a apresentação de uma nova criação, que tende a reconfigurar os sentidos dos espaços e de contar uma nova história a respeito da cidade de Maringá-PR. Foi um processo de constatação e de exemplificação, no qual, as imagens apresentaram o poder de transportar, ao longo de todo processo criativo, elementos reminiscentes, alterações culturais e temporais proporcionando uma nova leitura dos espaços e da cidade por meio desta nova criação, deste novo contexto.

Todas as imagens pertencentes ao atlas de Maringá-PR, contém em sua estrutura elementos comunicacionais contemporâneos ou históricos, portadoras de significância e princípios sobreviventes, ora explícitos, ora subjetivos. São imagens que, ao estarem isoladas, possuem um contexto próprio e ao se associarem com outras imagens, podem sofrer interferências e agregar ao seu conteúdo, novas características relativas ao espaço que está sendo analisado, ou relativas pelas formas das quais foram geradas ou pensadas.

Desta forma, pode-se ainda concluir que, a cultura está constantemente presente nas diversas criações imagéticas e atrelada a ela. As imagens, presentes nesta tese e aqui analisadas, contribuíram para que se pudesse chegar a uma conexão expressa entre a cultura e a história – de um espaço urbano -, por meio das associações imagéticas e analogias estabelecidas no atlas de Maringá-PR. Todo esse processo, conectado aos subsídios que deram suporte para esta configuração, aliados a uma produção constante de pensamentos, leituras e reconhecimentos.

Diante disso, considera-se o quão importante se tornou a teoria warburguiana e o quanto esta teoria serviu de referência para a criação de um atlas - que rompe com o tradicionalismo cultural do universo das pesquisas -, e abre novas oportunidades neste âmbito acadêmico/cientifico, propiciando novas chaves de leitura e compreensão a respeito da cidade e de seus espaços, por meio das imagens.

É a existência de um pós vida das imagens, reconhecido na leitura do atlas. Imagens que são testemunhas potenciais desta teoria warburguiana, nas quais se constata uma forte relação estabelecida entre essas imagens e as formas de comunicação. Isso pode ser observado na medida em que se avança sobre as possíveis relações estabelecidas entre as imagens, no processo de construção do atlas de Maringá-PR. Elas inspiram, reconstroem-se, apropriam-se e modificam-se contínua e mutuamente, proporcionando os mais diversos pensamentos reflexivos e reconhecendo neste universo imagético – analógico e digital -, novas concepções relativas ao espaço urbano e a cidade de Maringá-PR.

Assim como as imagens, o conhecimento tem muitas camadas. A visão que problematiza, na medida necessária, a cada etapa do desenvolvimento do pensamento precisa ter imaginação e estar sensível as diferenças. É uma tarefa que vai além de encontrar a forma correta de interpretar, de reconhecer os meios pelos quais se chegou ao resultado – não final -, os recursos adotados e as atitudes que determinaram o modo distinto de se questionar a respeito do contexto e entender as imagens.

Desse modo, as associações imagéticas presentes no atlas, sobrepõem tempos em imagens. A composição da pesquisa – por meio da ferramenta visual atlas -, demanda certo esforço, escolhas e posicionamentos, pois a sua constituição, bem como a sua forma de execução não é definitiva, não é acabada, mas organiza temporariamente, os objetivos de análise interpretativa por aproximação – entre imagens -, como apresentado nesta tese.

Existiu certa ponderação ao se associar tantas quantas imagens de tempos e espaços distintos para um diálogo contíguo, atrelados a uma intrepidez, porém, ao longo desse processo, percebeu-se que a complexidade da investigação e escolha das imagens é, basicamente, a constituição do ato de se fazer pesquisa.

Para se ter domínio do conteúdo apresentado no atlas de Maringá-PR, foram dadas as indicações de percursos visuais, de forma a apontarem uma linha de interpretação, com auxílio da indicação da formação de palavras-chave. A grande dificuldade em sintetizar um pensamento não linear, cercado de trajetórias atemporais, necessita de amostras que supõem a passagem e o deslocamento da reflexão sobre as associações.

Com estes arranjos visuais que orientaram a uma possível interpretação pessoal desta pesquisadora, marca-se uma experiência e uma construção do conhecimento que vai se formando, na medida em que, cada leitor faz o seu contato com o atlas e a partir dele, apresenta suas próprias perspectivas e entendimentos. Logo, a iconologia de Warburg se torna presente por meio destas configurações simbólicas, sem deixar de lado, as lacunas e intervalos, as aproximações e contradições, construindo novas culturas e revelando novos modos de ler e compreender os espaços, por meio das imagens.

Trata-se de uma rede de questionamentos que estão intimamente ligadas por meio das associações imagéticas. Associações que representam uma variedade de concepções e contribuições, que em algum momento, a história possa ter deixado de contar. É uma idealização dos espaços urbanos da cidade, das relações possíveis estabelecidas com o sujeito, movimentos que possam ser capazes de expressar uma experiência perceptiva e corporal com estes lugares.

Espaço enquanto recurso e prática com fins para a apropriação e a utilização. Espaços que sejam abertos e acessíveis para a sociabilidade. Espaço que possuem um valor de relevância, pelo seu uso e pela função que exercem sobre a sociedade. O não acesso impele os sujeitos a criarem novos espaços e por conseguinte, reproduzi-lo.

Ainda como resultado desse processo associativo, observa-se as indicações subjetivas de características visuais e plásticas, com aproximações conceituais relativas às primeiras construções arquitetônicas neolíticas, referente a demarcações territoriais e de cunho religioso, representando força, coletividade, autoridade e poder.

Associações que vislumbram a glorificação dos corpos em forma de admiração, expressão, exibição de força, saúde e beleza. Mais do que isso, conduzem a um pensamento social hostil relativo a supremacia masculina. Essa supremacia que tangencia o papel da mulher a uma subordinação social, ocultando o seu gênero das relações de força e poder e confirmando esse ideário masculino sexista, capitalista e imperialista. Porém, frente a estes abusos, surgem as mulheres que vêm ganhando espaço diante dos espaços sociais coletivos e afrontando essa subordinação. A figura da mulher manifesta-se como representativa com vistas para a conquista de espaço e oportunidade. Mesmo que em algum momento da história ou das artes, a sua capacidade já tenha sido questionada, esta figura feminina, desponta enquanto símbolo social e cultural de representação artística.

Além disso, essas evoluções sociais também contribuíram para um amadurecimento e desenvolvimento de um processo de urbanização e constituição de expressões arquitetônicas e urbanísticas relativas a cidade de Maringá-PR. Observa-se a reprodução de interpretações que aliam a arquitetura moderna, valores e materiais locais, direcionados à construção de uma identidade regional. Ainda, por meio destas associações é possível verificar discursos que associam amplas estruturas de concreto a um brutalismo paulista.

O teor dos processos e operações de circulação de ideais assume, aqui, especial relevo. De fato, são abordagens marcadas por noções de influência, realizações parciais, simplificações e adaptações programáticas, tipológicas, plásticas e formais, frequentes na produção historiográfica, mas que em algum momento, não se deixam transparecer, frente aos instrumentos teóricos, impedindo o reconhecimento dos valores imagéticos e da complexidade das questões nelas presentes.

São temporalidades distintas presentes em edificações de concepções semelhantes e se tornam marcos visuais nas paisagens, tornando-se símbolo de conjunto, poder, crença e ascensão. Além disso, possuem materialidades que caracterizam a obra: volume, espaços e formas.

São considerações sobre a relação entre a forma artística e o conteúdo social, uma visão estereoscópica que auxiliam na tarefa de fazer as imagens se revelarem. É um conjunto de abordagens social, ambiental, urbana, religiosa e cultural.

Desta forma, não existe um momento definido e acabado do atlas. Pois, as associações imagéticas possibilitam novos arranjos visuais, novas montagens, desmontagens, comparações e por fim, novas significações dadas pelas próprias imagens, ou indicadas pela compreensão de cada leitor. Essa perspectiva de montagem do atlas, perpassa o passado e o presente, em direção a novas construções visuais do saber, em meio as temporalidades contemporâneas, permitindo então, novos modos de ver, ler e compreender a cidade de Maringá-PR.

REFERÊNCIAS

ADAM, R. S. Analisando o conceito de Paisagem Urbana de Gordon Cullen. **da Vinci**, p. 61-68. 2008.

AGAMBEN, G. **A potência do pensamento:** ensaios e conferências. Tradução de António Guerreiro – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALMEIDA, D. S. da; MARSHALL, F. A memória do Etnodesign africano: Pathosformeln e Mnemosyne de Aby Warburg na coleção perseverança. In: **Atas -** XII Encontro de história da arte: os silêncios na História da arte. 640p. Campinas/SP, 2017.

ANDRADE, L.M.S. de. O conceito de cidades-jardins: uma adaptação para as cidades sustentáveis. **Vitruvius Arquitextos**, São Paulo, ano 04, n. 042.02, 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/637>. Acesso em: Ago/2015.

ARAUJO, M. C. **O bairro Santa Felicidade por ele mesmo**. Espaço urbano e formas de representações sociais em Maringá, Paraná. 2005. 299p. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara: UNESP.

BARNABÉ, M. F. **A organização do território e o projeto da cidade:** o caso da Companhia de Terras Norte do Paraná. 1989. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Planejamento) - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo/SP.

BUCHLOH, B. H.D. Gerhard Richter's Atlas: the anomic archive. In **Photography and painting in the work of Gerhard Richter**. Four essays on Atlas. Barcelona: Libres de recerca. Art, 6, 1999:11-30.

CAMILO, J.C. **Qualificação do Espaços de Circulação Urbana** – Calçadas em Maringá-PR. 2013. Dissertação (Mestrado em Engenharia Urbana) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá – PR.

CARERI, F. **Walkscapes:** o caminhar como pratica estética. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. Tradução: Frederico Bonaldo. 1. Ed. São Paulo. Editora GG, 2013.

CERQUEIRA, F.N.S. **Entre paisagens, retratos e naturezas mortas: percursos metodológicos de/com Aby Warburg na pesquisa sobre arte em contextos da educação**. 2015. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Espirito Santo/ES.

CHIES, S.C; YOKOO, C. **Colonização do Norte Paranaense:** Avanço da cafeicultura e problemas decorrentes deste processo. Revista GEOMAE. Campo Mourão-PR. V3, n.1, p.27-44, 2012.

COMPANHIA MELHORAMENTOS NORTE DO PARANÁ. **Colonização e desenvolvimento do Norte do Paraná** – Depoimentos sobre a maior obra do gênero realizada por uma empresa privada. 2 ed. São Paulo: Ave Maria, 1977.

CORDOVIL, F.C. S. de. **A Aventura Planejada:** engenharia e urbanismo na construção de Maringá, PR – 1947 a 1982. 2010. 640f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo/SP.

CORRÊA, R. L. **O espaço urbano**. São Paulo: Ática. 2004

DARODA, R. F. **As novas tecnologias e o espaço público da cidade contemporânea.** 2012. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Porto Alegre/RS.

DEBORD. G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Inquietar-se diante de cada imagem**. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui e publicada na revista Vacarme, n°37, do outono de 2006. Disponível em:<http://www.vacarme.org>.Acesso em: Jul/2015.

_____. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto**. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FELINTO, E. Flusser e Warburg: Gesto, Imagem, Comunicação. In: 24 ENCONTRO NACIONAL DA COMPÓS, 24., 2015, Brasília. **Anais**... Brasília: Compós, 2015. Disponível em <https://revistas.ufrj.br>. Acesso em: Fev/2018.

FERNANDES, S. C. da. **Jacob Burckhardt e Aby Warburg:** da arte à civilização italiana do Renascimento. **Locus:** revista de história, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 127-143, 2006.

FERNANDES, W. Atlas de imagens e seus intervalos. Uma constelação de conceitos flutuantes. **Revista Digital do LAV** – Santa Maria – vol. 7, n° 2, p. 142-153. Ago/2014. ISSN: 1983-7348.

GALVÃO, A. A. **Políticas Públicas Urbanas, Espaço Público e Segregação em Maringá – PR**. 2012. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Estadual de Maringá - UEM. Maringá/PR.

GUERREIRO, A. **Aby Warburg e os arquivos da memória.** Lisboa: Universidade de Lisboa, 2005. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro.htm>. Acesso em: Out/2015.

_____. As imagens sem memória e a Esterilização da cultura**. Seminário Aby Warburg** — Imagem, Memória e Cultura. Lisboa, 2012. Disponível em: <http://www.porta33.com>. Acesso em: Out/2015.

HOWARD, E. **Cidades-Jardins de amanhã**. São Paulo: Hucitec, 1996.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Dados sobre o exercício físico**. Indicadores sociais: IBGE, 2018.

JACQUES, P. B; PEREIRA M, S. da. **Nebulosas do pensamento urbanístico:** tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018.

JOHNSON. C. D. **Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images.** Ithaca, New York, 1964.

JUSTEN. D. **Gesto entre imagem e palavra:** Walter Benjamin com Aby Warburg. Scripta Alumni. Uniandrade, n° 15, 2016. ISSN: 1984-6614.

KERN, M.L.B. Imagem, historiografia, memória e tempo. ***ArtCultura***, Uberlândia, v.12, n. 21, p. 9-21, 2010.

LUZ, F. **O fenômeno urbano numa zona pioneira:** Maringá. Maringá: Gráfica da Prefeitura do Município de Maringá. 1997.

MAIO, Sandro R. Imagens em Walter Benjamin: universo ficcional e Literatura. **Revista Fronteira Z** – Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Dezembro, 2008 - N° 2. PUC – SP.

MARINGÁ-PR. Prefeitura Municipal. Secretaria do planejamento e urbanismo – SEPLAN, 1999.

MARINGÁ. Prefeitura Municipal de Maringá. **Lei complementar n° 416/2011** – regulamenta o parcelamento, o uso e a ocupação do solo na área denominada zona especial 1 – Novo Centro, e revoga as leis complementares n°s 23/93, 104/95, 156/96, 194/97 e 379/2001.

MATTOS, C. V. de**. Arquivos da memória:** Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In: II Encontro de História da Arte, IFCH – Campinas: Unicamp, 2006.

MATOS, L. A.; SILVA V. Expor a investigação: dois percursos pela obra de Henrique Pousão. **Revista de História da Arte**. n° 8, 2011.

MENDES, C. M. **O edifico no jardim:** um plano destruído. A verticalização de Maringá. 1992. 364p. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade de São Paulo – USP. São Paulo/SP.

MENEGUETTI, K. S. **De cidade-jardim a cidade sustentável:** Potencialidades para uma estrutura ecológica urbana em Maringá-PR. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo. São Paulo/SP.

MICHAUD. P.-A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONTEIRO, J. M. de. Aby Warburg: um fantasma espreita a arte contemporânea. Artigo do **ArteContexto**, 2019. Disponível em: <http://artcontexto.com.br/artigo-edica002_juliana_monteiro.html>. Acesso em: Fev/2017.

MUSEU DA BACIA DO PARANÁ. **Universidade Estadual de Maringá-PR.** 2016. (300 fot.): preto e branco; arquivo digital.

NETO, S. A. V. A importância da obra de Aby M. Warburg para a história da arte e cultura**. Anais** do 7°. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – Teoria da história e história da historiografia: diálogos Brasil-Alemanha. Ouro Preto: EdUFOP, 2013.

PADIS, P. C. **Formação de uma economia política:** o caso do Paraná. Curitiba. Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná. 1981

PAULA, Z. C.de. **Maringá:** o coração verde do Brasil? 1998. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista – UNESP. Assis/SP.

RAMOS, A. Vítor Silva, Henrique Pousão: Infância, Experiência e História do Desenho. Porto: DAFNE Editora, 2012. **Revista de História da Arte**, n. 10.

REGO, R. L. O desenho urbano de Maringá e a ideia de cidade jardim. ***Acta Scientiarum***, Maringá, v. 23, n. 6. 2001.

_____. et al. Reconstruindo a forma urbana: uma análise do desenho das principais cidades da Companhia de Terras Norte do Paraná. ***Acta Scientiarum***. Technology. Maringá. v. 26, no. 2, p. 141-150, 2004.

SAMAIN, Etienne. As "*Mnemosyne(s)*" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**. Rio de Janeiro, n. 17, p.29-51, Jul. de 2011. Acesso em: Mar/2019.

_____. **Como pensam as imagens**. Organização: Etienne Samain. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SEDDON, G.G. **Aby Warburg e a poetização da história da arte em ensaio**. In: IV Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP, 2008.

SERPA, A. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto. 2007.

SETTIS, S. **Warburg continuatus:** Descripción de uma biblioteca. Madrid: Edicions de la central, 2011.

SILVA, V. **Henrique Pousão**. DAFNE: Editora, Porto, 2011.

TAVARES, M. B. **O (s) Tempo (s) da Imagem:** uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto) – Universidade Federal de Outro Preto – UFOP. Ouro Preto/MG.

TEIXEIRA, F. C. **Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas**. História da historiografia. Ouro preto – n. 05, 2010.

VERRI, A. J. **A Obra do Arquiteto José Augusto Bellucci em Maringá**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade de São Paulo - USP. São Paulo/SP.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Tradução Joaquim Camorro Mielke. Madri: Akal, 2010. (Coleção Arte y estética).

_____. **Histórias de fantasmas para gente grande:** escritos, esboços e conferências. Organização Leopoldo Waizbort; tradução Lenin Bicudo Barbara. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANEXO

ATLAS DE MARINGÁ-PR