

(Re)montagem do mundo: o princípio-atlas como um dispositivo visual

Rafaela Travassos Sarinho (PUC-RIO, Brasil)
rafasarinho@gmail.com

Carlos Eduardo Felix da Costa (Cadu)(PUC-RIO, Brasil)
cadu@puc-rio.br

(Re)montagem do mundo: o princípio-atlas como um dispositivo visual

Resumo: O que é um atlas? Como um percurso epistemológico em torno dessa figura pode ser produtivo para as diversas disciplinas voltadas para o pensamento visual? O presente trabalho aborda algumas dessas questões e elabora, na esteira de Didi Huberman (2018), uma genealogia do atlas, entendendo-o não apenas como aquilo que reúne e agrupa os objetos do conhecimento, mas como um método operativo de elaboração e montagem de mundo no qual o sujeito assume o protagonismo, fissurando ordens do discurso comuns a partir da inclusão de suas experiências, estabelecendo conexões entre o passado e o presente, sem visar nenhum sentido previamente definido.

Palavras-chave: Epistemologia, Montagem, Atlas, Linguagem visual.

(Re)assembling the world: the atlas-principle as a visual device

Abstract: *What is an atlas? How can an epistemological journey around this figure be productive for the various disciplines focused on visual thinking? This paper addresses some of these questions and, in the wake of Didi Huberman (2018), draws up a genealogy of the atlas, understanding it not only as something that brings together and groups objects of knowledge, but as an operative method of elaborating and assembling the world in which the subject takes the lead, breaking down common orders of discourse by including their experiences, establishing connections between the past and the present, without aiming for any previously defined meaning.*

Keywords: *Epistemology, Assembly, Atlas, Visual language.*

1. Introdução

Este trabalho se desenvolve em torno do *atlas*, figura epistemológica controversa. Segundo Didi-Huberman (2018), percorrer a sua história significa observar ao seu redor dois movimentos divergentes. O primeiro movimento diz respeito a um esforço próprio do cientificismo, que procurou organizar os objetos empíricos disponíveis no mundo, ditando coordenadas, desenhando princípios universais nos modos de vê-los e de apreendê-los. Nessa acepção, o atlas aparece como um dispositivo epistemológico estático, que define e enquadra os objetos do conhecimento, ratificando o saber. O segundo movimento rompe com as experiências enquadrantes presentes na dinâmica epistemológica típica do primeiro percurso.¹ Nessa compreensão, o atlas aparece como um dispositivo que quebra, borra e reformula o modo de aparição dos objetos do conhecimento.

É em torno desse último movimento que este trabalho se organiza. Didi-Huberman (2018) irá chamá-lo de *princípio-atlas*: um dispositivo-motriz que promove lacunas, subvertendo concepções comuns, expondo novas maneiras de ler e de montar o mundo. Segundo o autor, o *princípio-atlas* desenha um percurso que não objetiva chegar em um lugar previamente definido, mas que permite vagar, ensaiando afinidades, elaborando novas correspondências entre os objetos do mundo. Este dispositivo define-se então na inesgotável tarefa de *montagem* e de *remontagem*, em que o ato de criação aparece como um processo contínuo que produz fissuras no mundo, permitindo que o sujeito criador não se engesse, constituindo um olhar dinâmico que não se estabiliza nos regimes epistêmicos de um determinado tempo. “Ele [*princípio-atlas*] é um instrumento não de esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis não ainda dados. Seu princípio, seu motor é a *imaginação*” (Ibidem, p. 19-20).

Na esteira de sua conceituação, pensamos como os modos de montagem constituintes deste dispositivo-motriz podem ser produtivos para as diversas disciplinas voltadas para o pensamento visual, na medida em que defendemos que toda criação é contingente, nasce de uma perspectiva que não define linhas rígidas com certezas e verdades pretensamente absolutas.² Assim, pensamos o *princípio-atlas* como uma abertura que propicia ao sujeito criador um espaço para o exercício de elaboração de si, o que favorece

1 O termo *enquadrante*, neste trabalho, remete a Foucault que em *As Palavras e as Coisas* (2007), trabalha com a ideia de que os espaços epistemológicos devem ser lidos como “quadros”: por conformarem um certo modo de pensar e elaborar o mundo, ditando as coordenadas de como os sistemas e os pensamentos devem ser vistos e apreendidos.

2 Traremos mais deste debate nas linhas a seguir.

a inserção de sua trajetória e vivência na montagem, expondo a si mesmo diante da tarefa complexa de elaboração do mundo.

Neste trabalho, exploramos o *princípio-atlas*. Começamos traçando uma genealogia do atlas, a partir dos estudos de Didi-Huberman (2018). Depois, o relacionamos ao trabalho do historiador da arte Aby Warburg, que no *Atlas Mnemosyne* provocou sismos epistemológicos, irrompendo um novo modo de operar com as imagens, estabelecendo novas maneiras de montá-las. Em seguida, passeamos por trabalhos elaborados por alunos de iniciação científica da graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), baseados no *princípio-atlas*, observando os sentidos prolíficos desse dispositivo, que permite acumular perspectivas, na iminência de uma inesgotável (re)montagem do mundo.

2. Uma genealogia do Atlas: do saber linear ao saber inquieto

Como primeiro passo para a exploração do Atlas, Didi-Huberman (2010a; 2010b; 2018) nos convida a um exercício de seleção de um exemplar qualquer de um atlas antigo em uma biblioteca, nos fazendo caminhar sobre o seu modo de leitura do mundo. Diante de sua tamanha complexidade, por seu caráter “compositório” labiríntico, é possível folheá-lo como quem procura ser fisgado por uma informação inusitada, ou mesmo se deslocar, se enveredando por uma constelação de informações heterogêneas, saltando páginas, buscando possíveis afinidades diante, muitas vezes, de um completo anacronismo. Trata-se de “[...] pranchas que [...] folheamos com vagar, deixando divagar nossa ‘vontade de saber’ de imagem em imagem e de prancha em prancha” (Didi-Huberman, 2018, p. 17). Dessa errância combinatória, o atlas é tomado pelo autor como um objeto inquieto, que carrega em si temporalidades diversas, detendo em sua superfície, o desejo de combinação e disposição das coisas do mundo. Baseia-se, portanto, na tentativa de “[...] oferecer aos nossos olhos, de modo sistemático ou problemático [...], toda uma multiplicidade de coisas ali reunidas por afinidades eletivas” (Didi-Huberman, 2010b, tradução nossa).

A figura do Atlas (Ἀτλας) remonta à mitologia grega: trata-se de um titã que enfrenta os deuses do Olimpo e por isso é condenado a sustentar, por toda a eternidade, o céu em seus próprios ombros, o que o faria adquirir “[...] um conhecimento infranqueável e uma sabedoria desesperante” (Didi-Huberman, 2010a, p. 3). No Renascimento – época emblemática por promover um resgate e difusão dos mitos da antiguidade greco-romana –, a personagem ganha uma conotação epistêmica. Quando o geógrafo renascentista Gerardo Mercator decide colocar a figura do Atlas na capa de seus livros de

mapas, sua imagem emerge como uma metáfora, emprestando o seu nome ao conjunto de saberes dispersos elaborados pelos primeiros viajantes e exploradores da época. Mapas, registros e cartografias geográficas de estilos e de lugares diferentes procuravam oferecer aos olhos de todos aquilo que até então era contemplado por poucos. Como atesta Didi-Huberman (2018), com o passar dos anos, vemos a sua metáfora se expandir, cedendo lugar a arranjos cada vez mais “complexos” de organização do conhecimento na Idade clássica:³ no século XVIII, observamos a emergência de registros da natureza e dos mais diversos saberes – assistimos a uma explosão de atlas sobre espécimes e tipos botânicos, estrutura óssea humana e animal, criaturas marinhas, entre outros.

O atlas vai se transformando em uma figura emblemática do enciclopedismo típico do cientificismo clássico, reunindo e organizando visualmente informações sobre objetos empíricos diversos (Ibidem, 2018). Essa forma de constituição remonta à ideia de uma ordem do conhecimento que emerge de um regime epistêmico voltado para absorver um espaço ordenado e delimitado, cujas posições deviam ser amplamente representadas, conhecidas e comparadas (Foucault, 2007).⁴ Assim, o atlas se converte em um suporte para esse tipo de ordem do saber, servindo aos esforços de definição e de organização das coisas, recortando e ilustrando os objetos do conhecimento, exibindo-os de acordo com os critérios de relação e coerência vigentes. Nessa época, acreditava-se que “se as naturezas [...] fossem corretamente isoladas e o método de elaboração fosse seguro, poderíamos progredir das mais simples às mais complexas coisas, com perfeita segurança” (Rabinow; Dreyfus, 1995, p. 21). É dessa maneira que o atlas vai ganhando uma conotação de organização objetiva do saber, apresentando os conhecimentos de um modo ordenado, digerido. “Eles são os guias que todos os praticantes consultam repetidamente para descobrir o que vale a pena olhar, e, talvez o mais importante de tudo, como algo deve ser visto” (Daston; Galison, 2007, p. 23, tradução nossa).

Observamos então uma explosão de atlas centrados nos métodos pretensamente corretos de observação e de registro, que irão definir os padrões de normalidade e de proporção, por exemplo, dos corpos humanos. Aos poucos,

3 Didi-Huberman em *Atlas ou Gaio Saber Inquieto* (2018), se utiliza da divisão histórica e epistêmica pensada por Foucault em *As palavras e as coisas* (2017): isso justifica a nomeação deste recorte de tempo – século XVIII e início do século XIX – como “Idade clássica” ou “Episteme Clássica”.

4 Na Episteme Clássica os esforços científicos, entre outras coisas, procuravam sistematizar e ordenar os objetos empíricos (Foucault, 2007).

“o atlas científico se converteu em um gênero científico por direito próprio a partir do século XVIII [...] e se desenvolveu consideravelmente nos séculos XIX e XX” (Didi-Huberman, 2010a, p. 3-5). Em *O Nascimento da Clínica*, Foucault (1998) observa como os atlas de anatomia vão conformar os modos de ver o corpo humano, transformando-o em um espaço “[...] cujas linhas, volumes, superfícies e caminhos são fixados, segundo uma geografia agora familiar, o atlas anatômico” (Ibidem, p. 1). Nessa esteira, podemos problematizar o quanto eles irão atuar estabelecendo os parâmetros daquilo que será entendido como próprio dos campos do normal e do patológico.⁵ “[Os] atlas científicos serviram para treinar o olho [...]. Eles ensinam como ver o essencial e ignorar o incidental, quais objetos são típicos e quais são anômalos [...]” (Daston; Galison, 2007, p. 26, tradução nossa). Estudos como o do anatomista Bernhard Siegfried Albinus, por exemplo, versam sobre a tarefa de estudar e de desenhar o corpo humano, mirando na elaboração de um registro “o mais semelhante possível de sua natureza” (Daston; Galison, 1992, p. 88, tradução nossa). Trabalhando com o gravador Jan Wandelaar, sua publicação mais famosa, *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, de 1747, expõe o “tipo ideal” do esqueleto humano, representando-o sob paisagens naturais e pastorais – valorizadas pelas comunidades científicas da época.⁶ Segundo Daston & Galison (1992), esses naturalistas acreditavam que deviam oferecer imagens fidedignas à natureza e jamais produzir uma representação que pudesse violá-la. É comum observar em seus discursos o quanto eles se encontravam “[...] imediatamente comprometidos com os padrões mais exigentes de precisão visual na representação de seus espécimes e com a criação de imagens do ‘melhor padrão da natureza’” (Ibidem, p. 88, tradução nossa). Não ficamos surpresos ao notar que Albinus selecionou um esqueleto de sexo masculino, de estatura média, como modelo de definição do tipo “ideal” humano.

E como os esqueletos diferem uns dos outros, não apenas quanto à idade, sexo, estatura e perfeição dos ossos, mas também pelas marcas de força, beleza e constituição do todo; Escolhi um que pudesse revelar sinais de força e agilidade; todo ele elegante e ao mesmo tempo não muito delicado; de modo a não mostrar uma redondeza e esbelteza juvenil ou feminina, nem, ao contrário, uma aspereza e grosseria não polidas; em suma, todas as suas partes são belas e agradáveis aos olhos. Pois, como eu queria mostrar um exemplo

5 Esse debate nos leva a Canguilhem que, em *O normal e o patológico* (2009), associa patologia e transgressão.

6 Algumas pranchas do *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* encontram-se disponíveis em: <<https://dc.uthsc.edu/anatomy/1/>>. Acesso em dezembro de 2023.

da natureza, escolhi tomá-lo do melhor padrão da natureza (ALBINUS apud DASTON; GALISON, 1992, p. 90, tradução nossa).

Se por um lado, é possível seguir nesse percurso em que se percebe o atlas como um local de exposição de uma suposta ordem “própria” do corpo, das plantas, dos animais, é também importante, na visão de Didi-Huberman (2018), que se elabore um recuo. O autor observa a dimensão paradoxal do atlas: na medida em que sua existência remonta às tentativas de agrupamento do mundo, ele aparece também como um compilado de disposições heterogêneas, reunindo esforços acerca de diversos temas e objetos de interesse. Nessa linha, o atlas passa a ser interpretado como um espaço de montagem, uma superfície ativa que agrupa sentidos nem sempre lineares, elaborados como o único propósito de acumular. Diferente de um livro de texto, que incorpora a linearidade em seu próprio modo de existir, o atlas se configura como uma alternativa: por apostar em imagens, oferece a possibilidade – inesgotável – de releitura do mundo. Assim, torna-se, prioritariamente, “[...] uma máquina de leitura no sentido mais amplo [...], um aparelho de *leitura antes de tudo*, quero dizer, antes de qualquer leitura ‘séria’ ou ‘em sentido estrito’” (Ibidem, p. 22).

Como nos lembra Foucault (2007, p. 176), os primeiros atlas de registro animal, elaborados ainda no período pré-clássico, remontam a uma época em que múltiplas histórias eram simultaneamente contadas e escritas: “Belon escrevera uma *História da natureza das aves*; Duret, uma *História admirável das plantas*; Aldrovani, uma *História das serpentes e dos dragões*. Em 1657, Jonston publica uma *História natural dos quadrúpedes*”.⁷ Vê-se então como, em suas primeiras aparições, o atlas se apresentou, contraditoriamente, como um espaço que quebra a unicidade – ao contrário dos esforços científicos posteriores que procuraram instalar uma história unívoca às coisas.⁸ Assim, o atlas seria aquilo que em sua emergência, não lineariza, mas reúne, agrupa, diversas percepções e visões de mundo, “inventando, entre tudo isto, zonas intersticiais de exploração [...]. Ignora deliberadamente os axiomas definitivos [...]. Desconstrói, pela sua própria exuberância, os ideais de unicidade, [...] de pureza de conhecimento integral” (Didi-Huberman, 2018, p. 13).

7 Foucault define esse recorte histórico como *Episteme das Semelhanças*, que tem sua vigência nos séculos XVI e XVII. Uma episteme anterior à clássica, que se manifesta pelas similitudes, em que todas as figuras disponíveis no mundo se relacionam em uma trama infinita. Para mais, ver: Foucault, 2007.

8 Lembramos aqui da disciplina *História Natural*, um campo de saber clássico que procurou sistematizar toda a natureza. Para mais, ver: Foucault, 2007.

Em relação à multiplicidade que remonta a sua emergência, Didi-Huberman nos convoca a explorar o potencial fecundo presentes em suas primeiras “lógicas de funcionamento”, instituindo a noção de *princípio-atlas*, que diz respeito a um movimento contínuo de formação do conhecimento. Nessa perspectiva, fora de qualquer posição estática, o atlas é pensado como um dispositivo-motriz: um modo de *conhecimento visual* “[...] guiado por princípios moventes e provisórios, os quais podem fazer surgir inesgotavelmente novas relações [...] entre coisas ou palavras que, em princípio, nada parecia reunir” (Ibidem, p. 21). Sob essa lente, é percebida como uma operação, um modo de *pensar sobre*: um espaço de abertura que não se filia a parâmetros previamente definidos, mas que se deixa levar pelos sentidos provisórios, próprios de uma superfície inquieta em contínua organização. Aparece, em suma, como um “[...] um campo operatório [...] capaz de propiciar o encontro de ordens de realidades heterogêneas e, assim, fazer desse encontro um lugar de sobredeterminação” (Ibidem, p. 59).

3. O *princípio-atlas* como operação na linguagem visual

Da imersão teórica elaborada no tópico anterior, importa-nos aqui reter e explorar o *princípio-atlas*, operação que permite ininterruptamente montar e retomar o pensamento e as relações entre as coisas, desenhando combinações nem sempre óbvias e programadas.

Segundo Didi-Huberman (2018), é no trabalho de Aby Warburg – historiador de arte alemão –, intitulado *Atlas Mnemosyne*,⁹ ou *Bilderatlas*, que observamos um fecundo exemplo das possibilidades abertas das (a princípio) mais disparatadas relações de congruência e de correspondência entre os objetos de saber dispostos pelo mundo. O atlas warburgiano¹⁰ consiste em um conjunto de 79 pranchas elaboradas em uma madeira coberta por um tecido preto, que expõe imagens, textos, recortes gráficos, reproduções fotográficas e periódicas, baseados em diversos eixos temáticos. Warburg, em tais arranjos, procurou estabelecer uma série de conexões, visando, em última instância, evidenciar as múltiplas correntes “migratórias” que circulam em torno das imagens. A partir da ideia de uma “sobrevivência das

9 O Warburg Institute disponibiliza um *tour* virtual por sua exposição permanente dedicada ao *Atlas Mnemosyne*. Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>> Acesso em dezembro de 2023.

10 Para Didi-Huberman (2018), um exemplo profícuo do *Princípio-Atlas*.

imagens” – *Nachleben*¹¹ –, Warburg elaborou um movimento de recusa aos modelos evolucionistas, disseminadas por historiadores de arte como Vasari e Winckelmann, que versavam sobre o progresso e a racionalização das técnicas, valores e estilos na arte.¹² Seu objetivo, ao evitar esses paradigmas, é sugerir uma correlação entre imagens de tempos diferentes, em que uma atua tocando e vibrando sobre a outra, e que, assim, vão deixando rastros.

O conjunto de coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia etc – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados [...]. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um momento energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34).

É dessa maneira que, opondo-se ao historicismo cronológico, o *Atlas Mnemosyne* aparece como uma operação em movimento, que exacerba a sobrevivência das imagens, transformando-as em “[...] um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles” (Didi-Huberman, 2012, p. 207). Observamos pranchas do *Atlas Mnemosyne* exporem, por exemplo, relações de correspondência entre as *Lições de anatomia*, de Rembrandt, e os fígados divinatórios babilônicos, estes últimos habitualmente associados ao campo da *magische anatomia* (*anatomia mágica*) – temática desvalorizada pelos centros e academias de arte. Nessa associação, Warburg apresenta a influência das civilizações antigas no imaginário da arte “tradicional”, revelando o caráter heterogêneo de toda criação. “O objetivo da minha obra era então conhecimento, esclarecimento [*Aufklärung*], [e as] leis do desenvolvimento histórico, através das inclusões das pulsões irracionais na investigação histórica [...]” (Warburg apud Johnson, 2012, p. 29). Essas pranchas tornam-se, assim, objetos fascinantes, aproximando diversas temporalidades e ordens que, normalmente, tudo afastaria.¹³ “[...] uma superfície receptora,

11 “Warburg cunhou a expressão ‘vida póstuma’ (*Nachleben*, de difícil versão) da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores” (WAIZBORT, 2015, p. 11).

12 Para mais sobre as postulações de Vasari e Winckelmann em contraposição com as propostas de Aby Warburg, ver: Marcelino, 2016.

13 É importante destacar que seria produtivo, em um eventual trabalho, problematizar a emergência do projeto warburguiano *Mnemosyne* ao seu diagnóstico de loucura, que lhe renderá um longo internamento na clínica de Bellevue, por cerca de cinco anos. Um caminho seria o de verificar os incômodos científicos diante daqueles que estabeleciam pressupostos não

[...] introduzindo impurezas nas regras classificatórias de aproximação de elementos díspares, perturbando hierarquias e revelando sua fecundidade dionisiaca” (Pugliesi, 2018, p. 43).

Mas aqui, mais do que analisar as intenções combinatórias de Warburg em cada uma de suas pranchas, importa-nos seguir explorando a dimensão motriz do *princípio-atlas*. Nossa escolha se dá por pensar o seu mecanismo como profundamente prolífico para as operações de montagem nas diversas disciplinas voltadas para o pensamento visual. Na medida em que a dinâmica deste dispositivo, nas palavras de Molder (2017), promove também uma troca *afetiva* entre o sujeito/objeto, procuramos dar especial destaque aos sentidos de um corpo vivo que monta, que transforma (e que se transforma) nessa relação. No contrafluxo dos parâmetros comuns de elaboração de um projeto visual – que da época clássica à moderna, reivindicou, de maneiras distintas, um distanciamento entre o homem e o mundo, em benefício de valores prometeicos e universais¹⁴ –, abre-se então espaço para a inserção do sujeito, de sua trajetória e vivência nesse percurso.

É nesse caminho que Didi-Huberman (2018) desenha uma ligação entre o *saber inquieto*, próprio do *princípio-atlas*, à gaia ciência nietzschiana. Isso porque, Nietzsche, em seu projeto filosófico, se contrapôs aos valores absolutos, alegando que o que há são “apenas” interpretações, perspectivas do mundo que se impõem. “Se há entendimento entre os seres humanos isso se deveria não à suposta universalidade de faculdades, conceitos e intuições, mas porque as vivências são partilhadas e a linguagem as traduz” (Carvalho, 2020, p. 230). O perspectivismo nietzschiano aparece como um convite à (re)elaboração, (re)interpretação e (re)montagem do mundo por meio de um *choque* com as ordens que nos são impostas. Nessa linha, o indivíduo e o seu corpo passam a ser entendidos não apenas como um território de inscrição, moldado por regimes disciplinares, mas como um *locus* de insistência e resistência: que age e reage, em relação a certas forças e saberes que o domesticam (Foucault, 2014). “O corpo é a superfície inscrita de eventos traçados pela linguagem [...], o *locus* de um eu dissociado (adotando a ilusão de uma unidade substancial) e um volume de desintegração perpétua” (Foucault, 1979, p. 13).

lineares de leitura do mundo. Sabe-se que os escritos de seu médico, Heinrich Embden, apontavam para uma suposta desconexão de Warburg com a realidade. Assim, Embden escreve: “Aqui, deslocou-se pouco a pouco da posição de historiador para a posição de imitador semi-crente ou supersticioso. Antes da catástrofe, [...] já havia chegado ao ponto de acreditar que era um lobisomem” (EMBDEN, H. apud DAMAS, 2020, p. 51).

14 Sobre o conceito de “prometeico”, ver: Latour, 2023.

Desse modo, na recusa de qualquer apagamento de si na criação, abre-se então espaço para “[...] elaboração da experiência, onde as dores e alegrias que definem as possibilidades da liberdade e da agência humana, diante das contingências do destino, devem se transformar em conhecimento – conhecimento de si e da história” (Damas, 2020, p. 68). Não ao acaso, Didi-Huberman (2018) vai associar o movimento desencadeado no *princípio-atlas* ao inconsciente, saber instável, frágil e inapreensível que escancara a nossa contingência. O inconsciente, tal como o dispositivo warburgiano, escapa porque renuncia à narrativa organizada ou qualquer ordem definitiva: sem uma necessária direção, ambos vagueiam entre os movimentos pulsionais, perturbando ordens do discurso – sejam elas historiográficas ou da nossa consciência –, estabelecendo novas conexões entre o passado e o presente, sem visar qualquer sentido previamente definido.

4. Atlas inquietos como dispositivos visuais

A partir do entendimento de um sujeito vivo que elabora a si e o mundo enquanto cria, adentramos na última parte deste artigo, que consiste em apresentar trabalhos realizados por três alunos da graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), guiados pelo *princípio-atlas*. Os trabalhos são resultado de um exercício livre, realizado durante as atividades da iniciação científica, no qual lhes foi pedido que produzissem atlas individuais em formato livre, utilizando diversas técnicas: a partir de recortes, textos, colagens e ilustrações, acerca de suas vivências, visando expressar parte de um percurso autobiográfico. Na sequência, lhes foram dados os seguintes questionamentos: que linhas de contágio podem dar início a um mapear de suas experiências? De que perspectiva você observa o presente? Destacamos que a nossa intenção, neste artigo, não é a de elaborar uma análise aprofundada dos atlas desenvolvidos pelos estudantes, isso exigiria um trabalho à parte – que será realizado em etapa posterior, já prevista, da pesquisa. Nosso intuito nestas páginas, é apresentar o *princípio-atlas*, ilustrando o seu sentido prolífico, enquanto dispositivo visual.

O primeiro atlas, intitulado *Quão Atlântida* (figura 1), versa sobre a diáspora negra. No trabalho, a estudante retoma os *rastros* de seus antepassados para (re)elaborar sobre o espaço (territorial e epistêmico) que habita. Retomando a experiência do tráfico negreiro, a autora compõe um mapa particular dessa tão dura trajetória, inserindo personagens que habitam o seu imaginário. Em seu atlas, Ma’at ou Maat (deusa egípcia da verdade); Atlântida (região supostamente submersa que vigora nos escritos de Platão e que até os dias atuais é alvo de questionamentos acerca de sua existência); Olokun (orixá de cabelos longos, conhecida como a deusa do mar); e Mãe

beata de Yemanjá (matriarca do terreiro Ilê Axé Omiojuaró, sediado no Rio de Janeiro) estão a bordo do mesmo barco, que desliza sobre as águas do Atlântico em direção ao nosso continente, carregando sobre as costas, as experiências e os conhecimentos ancestrais que transformarão este território. Assim, expressa a autora: “Quão atlântida em suas tranças, traçam o meu futuro como mar da guanabara e tucuns [...] vindas de lá. Deus escreve certo por linhas tortas, mas minhas ancestrais tramaram linhas precisas em um futuro turbulento”.¹⁵ Nos moldes de Édouard Glissant (2005), é produtivo pensar a noção de *rastro/resíduo*, que diz respeito a uma recomposição dos símbolos, das manifestações e das línguas de matrizes africanas que forçosamente aterrizaram nas colônias. Nessa (re)combinação, os povos, seus conhecimentos – na fertilidade dessa nova terra em que habitam – se hibridizam: cantos, manifestações e dialetos se misturam e se transformam. Ecoados e (re)ecoados, eles ganham força nos rituais religiosos de vida e de morte, enlaçando encontros, dores e alegrias. “[...] criou-se algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do *rastro/resíduo*, que lhe restavam: compôs-se linguagens crioulas e verdadeiras formas de arte [...]” (GLISSANT, 2005, p. 19-20).¹⁶



FIGURA 1. Odaraya Mello. *Quão Atlântida*, 2023. Fonte: Arquivo dos autores.

- 15 Todas as citações dos estudantes foram retiradas dos relatórios produzidos em conjunto com os respectivos atlas.
- 16 Glissant (2005) também vai observar como o pensamento *rastro/resíduo* confronta a falsa universalidade presente nos pensamentos de sistema do velho continente, “[...] permitindo praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual dos pensamentos de sistema das Humanidades” (IBIDEM, p. 20).

No segundo atlas, intitulado *Percorrer é (re)montar pontos de vista* (figura 2), o estudante retoma os seus últimos passos pela América Latina, para elaborar sobre as perspectivas hegemônicas que narram o mundo. Na experiência transformadora que viveu, percorrendo países como Argentina, Chile, Peru e Bolívia, “descobriu-se” sul-americano. Assim, passou a questionar os pontos de vista de quem elabora os “sistemas de conhecimento”, que definem os sentidos, as posições e as direções territoriais do mundo. Retomando a obra *América Invertida* (1943), do artista uruguaio Torres Garcia, relembra o manifesto *O Sul é o meu Norte*, em que Torres Garcia observa a arbitrariedade da definição do norte e do sul, uma vez que algo só pode estar “acima” ou “abaixo” em relação a um outro elemento. No caso de um mapa do mundo, portanto, não há nada que defina previamente o que deve estar acima ou abaixo. A decisão do que fica na parte superior de um mapa-múndi é, portanto, arbitrária. O Norte e o Sul são ficções que nos situam de certa maneira em relação a um território. Assim, o ato de Garcia transforma-se em um borrar epistemológico, que auxilia o estudante a (re) montar parâmetros. Nesses moldes, o jovem escreve:

América Invertida é um importante símbolo de identidade cultural que está muito presente para mim. Sou nascido em uma pequena comunidade da zona norte, chamada Tijuacu. Desde sempre tive curiosidade por histórias e imagens, e sendo uma pessoa de baixa renda, conhecer o mundo parecia algo muito impossível [...].

As figuras do peripatético de mochila, do *flâneur* e os *frames* do cinema que o motivam, o levam em direção ao sul: sul que não apenas virou norte, virou órbita, força de atração sobre os quais agora gravitam os seus objetos de interesse.



FIGURA 2. Vitor Gomes. *Percorrer é (re)montar pontos de vista*, 2023. Fonte: Arquivo dos autores.

No terceiro atlas, intitulado *Seria tão absurdo reduzir a vida à vigília* (figura 3), a estudante retoma antigos desenhos de seus sonhos para elaborar sobre o que dizem essas “ficções”. Tomando também os planetas Gethen,¹⁷ de Ursula K. Le Guin (2019), e o planeta Urano,¹⁸ pensado por Paul B. Preciado (2020), observa a constituição de populações andrógenas, sem sexo definido, que vivem e realizam experiências apartadas do binarismo de gênero. Assim, traçando um laço entre a “ficção” de seu inconsciente e os territórios imaginados por Le Guin e Preciado, explora as múltiplas possibilidades de um corpo. Seu atlas apresenta possibilidades produtivas a partir dessa particular equação: nesse espaço, o corpo “normalizado”, dicotomizado, transforma-se em um corpo inapreensível, múltiplo e disforme. Vê-se como o resultado desse encontro perturba o *Grande Outro* de nossa consciência, quebrando

17 Planeta criado pela escritora norte-americana Ursula K. Le Guin, no livro *A mão esquerda da escuridão*, publicado em 1969, considerada uma ficção de gênero.

18 Despentes, no prefácio do livro *Um apartamento em Urano*, de Preciado (2020), afirma que Urano faz referência à uma terra especulada em que uma nova língua ou mesmo outras experiências de gênero são possíveis. “[...] você perceberá que o mundo está de cabeça para baixo e que a gravidade não passa de uma vaga lembrança. Você estará em outro lugar. [...] saberá que o espaço existe e está aberto – que existe um lugar onde é possível ser completamente diferente de tudo que lhe permitiram imaginar até hoje” (DESPENTES, 2020, p. 16).

as normas do que pode um corpo, ou mesmo do que caracteriza um corpo. Como ressalta a estudante:

Ao sonhar, quase tudo é possível. Ou apenas parece ser, ao despertar, lembrar-se vagamente das experiências vividas nos mais absurdos arranjos mentais. Em um único sonho é possível multiplicar-se em mil rostos. Deslocar-se em segundos, encarnar novos corpos, fabricar realidades. Unir pedaços de si que até então pareciam desconectados. Mapear os espaços em que já se desidentifica, transcende, subverte, sem que seja preciso fechar os olhos. O trabalho em questão parte dessa mesma lógica: conectar (agora de forma literal, com papel e caneta) fotografia, desenho, memória, vivência, texto, em novas ordens. Investigar as referências que me permitem sonhar nas margens da dissidência de gênero.

Ao encarar o sonho nos moldes freudianos, ou seja, como uma parte integrante da vida, a estudante também sugere que as vivências não acontecem apenas quando estamos acordados: os sonhos também produzem o que somos, dando forma ao eu, conectando, via pulsão, os nossos desejos, temores, perturbando ordens do discurso da consciência. Assim, encerrando o seu atlas onírico, relembra parte do texto presente nas *Crônicas da travessia* de Preciado (2020), do qual retira o título de seu trabalho:

Seria tão absurdo reduzir a vida à vigília quanto considerar que a realidade é feita de blocos lisos e perceptíveis em vez de ser um enxame mutante de partículas de energia e matéria vibrátil apenas porque não somos capazes de percebê-las a olho nu. Por isso, nenhuma vida pode ser plenamente narrada ou avaliada em sua felicidade ou em sua loucura sem levar em conta as experiências oníricas. [...] não se trata aqui de ver que a vida é um sonho, mas de ver que os sonhos também são a vida (Ibidem, p. 17).

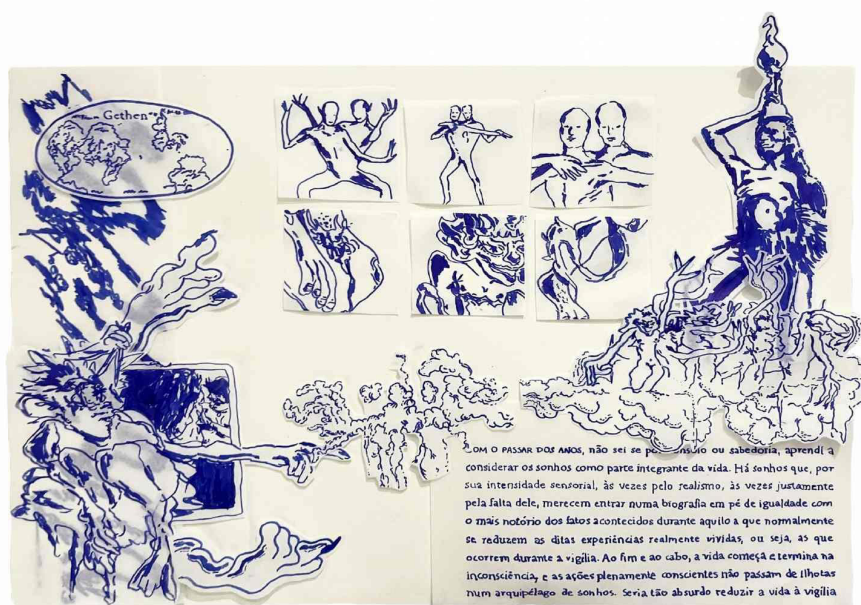


FIGURA 3. Luna Cassinelli. *Seria tão absurdo reduzir a vida à vigília*, 2023. Fonte: Arquivo dos autores.

Da fecundidade dos atlas elaborados pelos alunos, apresentados acima, observamos montagens entre elementos e narrativas, desenhados a partir de uma miríade de referências e inquietações, que evidenciam a multiplicidade perspectiva desencadeada no tempo presente. Vê-se então como o *princípio-atlas* oferece a possibilidade de elaboração de sentidos, conectando componentes que subvertem concepções entendidas como óbvias ou universais – como por exemplo, a ideia de uma força gravitacional operando entre o Sul que é Norte ou mesmo a confabulação sobre planetas em que o binarismo de gênero é um ponto irrelevante –, promovendo lacunas nos *modos de ver*, de interpretar e de experienciar o mundo. No ensaio de novas afinidades, elaboram-se “impensáveis” correspondências, outras ligações entre as coisas, promovendo fissuras nas ordens do discurso.

Na medida em que ninguém cria de um mesmo lugar, é interessante observar como esses jovens abrem fendas a partir de seus repertórios, inserindo suas singulares trajetórias, desejos, aspirações. Vê-se no estabelecimento de uma troca afetiva entre sujeito/objeto (estudantes e seus atlas), um corpo vivo que cria, que transforma (e que se transforma) nessa relação. Na negação de qualquer estabilidade do tempo, observa-se também uma conexão entre tempos do passado, do presente e as possibilidades de futuro, ecoando inesgotáveis (re)ordenamentos do mundo, visando nenhum sentido previamente definido.

Entende-se como intransponível o encaixe entre os atlas aqui apresentados, na medida em que cada um navega por ordens diferentes, ecoando novos

saberes e pressupostos, evocando referências inquietas. *Quão Atlântida; Percorrer é (re)montar pontos de vista; Seria tão absurdo reduzir a vida à vigília* são, portanto, barcos a deriva, que no desligar de seus motores historicistas rumo à verdade, remam no contrafluxo, procurando outras margens, bordas e montagens de mundo. Sabe-se que nas águas por onde passeiam, o único elemento incontornável é a contingência.

5. Considerações finais

Este trabalho apresentou os resultados de um workshop realizado com os alunos de iniciação científica da graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em que lhes foram apresentados o conceito de *princípio-atlas*, tal como pensado por Didi-Huberman (2018). Em um primeiro momento, buscou-se explorar os sentidos desse dispositivo, a partir de uma série de discussões de textos do autor, em que o termo gravita. O trabalho do historiador da arte Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, aparece como fundamental para uma interpretação das possibilidades de jogos epistemológicos a partir do uso de imagens. No momento seguinte, a partir de debates em torno das vivências dos alunos, lhes foram pedidos que elaborassem os atlas aqui apresentados. Esperamos que os resultados apresentados, bem como as discussões teóricas delineadas, auxiliem na visualização de narrativas que perturbam as hierárquicas historiográficas vigentes na História da Arte com reverberação no campo teórico-metodológico do Design, elaborando “porvires”. Ao promoverem uma aproximação de elementos nem sempre óbvios, pensamos como essas (re)montagens constroem “outros espaços”, novos *topos*, na medida em que bagunçam os modelos tradicionais (projetivos) nos quais nos encontramos enredados.

Na próxima etapa da pesquisa, observaremos novas (re)montagens, incorporando ainda outros trabalhos, autores e conceitos. Nosso intuito é o de multiplicar as possibilidades de novas afinidades e correspondência entre os objetos do conhecimento, desmontando parâmetros universais, englobando novas perspectivas (epistemologias africanas, ameríndias, entre outras).

Por fim, aproveitamos este espaço para agradecer aos alunos por se juntarem a nós nesse projeto, auxiliando-nos na promoção dos múltiplos sentidos de criação e de elaboração do mundo. Práticas como esta levam a metodologias cada vez mais inclusivas, horizontais e poéticas. Rigor e serendipidade convivem harmoniosamente nestas abordagens, assim como prospecção e realização.

Referências

- CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- CARVALHO, Daniel F. **Sobre perspectivismo e verdade em Nietzsche**. Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v.41, n.2, p. 223-236, maio/agosto, 2020.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DAMAS, Naiara. Enredar a loucura: a “dialética dos monstros” na história da arte de Aby Warburg. **História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 13, n. 34, p. 41-75, set-dez, 2020.
- DASTON, Lorraine and GALISON, Peter. The Image of Objectivity. Representation, n. 40, **Special Issue: Seeing Science** (Autumn, 1992), pp. 81-128. Published by: University of California Press.
- DASTON, Lorraine and GALISON, Peter. **Objectivity**. Brooklyn: Zone Books, 2007.
- DESPENTES, Virginie. Prefácio: In: PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: Crônicas da Travessia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: como levar o mundo nas costas? **Sopro**. Editora Cultura e Barbárie, n. 41, dezembro, 2010a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas. **¿Cómo llevar el mundo asuestas?** [website, Entrevista Didi-Huberman], 2010b. Museo Reina Sofía. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>>. Acesso em: dezembro de 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, p. 204-219, novembro de 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou Gaio Saber Inquieto: o olho da história III**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão, Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES, Mirna Xavier. O oráculo como suporte ativo através dos tempos: uma perspectiva warburguiana. **Gaia**, volume 12, n. 1, p. 109-119, 2021.

JOHNSON, Christopher. **Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images**. Ithaca: Cornell University Press, 2012.

LATOURE, Bruno. Um Prometeu cauteloso? alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). In: PORTUGAL, D. B.; KUSSLER, L.; HAGGE, W. (Orgs.). **Quando fazer é pensar**. Rio de Janeiro: PPDESSDI, 2023.

LE GUIN, Ursula K. **A mão esquerda da escuridão**. São Paulo: Editora Aleph, 2019.

LISSOVSKY, Maurício. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pensadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago, 2014

MOLDER, Maria F. A escada, o raio e a serpente. In: MOLDER, Maria F. **Cerimónias**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: Crônicas da Travessia. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

PUGLIESI, Vera. Entre duas barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte. **Revista ARS**, ano 15, n. 31, p. 25-53, 2018.

RABINOW, Paul & DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

TREVISAN, R. Pensar por atlas. In: JACQUES, P.B., and PEREIRA, M.S., comps. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar** [online]. Salvador: EDUFBA, 2018, pp. 46-69.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Como referenciar

SARINHO, Rafaela Travassos; COSTA, Carlos Eduardo Felix. (Re) montagem do mundo: o princípio-atlas como um dispositivo visual. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, pp. 121-141, jul./2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2024.82023>



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 12/02/2024 | Aceito em 09/05/2024