

MONTAGEM URBANA¹

URBAN MONTAGE

Paola Berenstein Jacques²

Resumo

A ideia de montagem urbana é uma proposta de atualização da ideia de montagem das vanguardas artísticas como método, como princípio e como prática de conhecimento das cidades e suas transformações. Buscamos pensar um conhecimento das cidades a partir da montagem para problematizar o fechamento do campo do urbanismo ao mostrar outras formas de narração das diferentes experiências urbanas; entendendo a montagem também como prática, um exercício de apreensão, compreensão e apresentação das cidades e de suas transformações permanentes, que pode ser pensada ainda como uma forma de ação política, por desmontar o *status quo* ou a “história oficial” do campo do urbanismo.

Palavras-chave: montagem, urbanismo, Walter Benjamin.

Abstract

The idea of urban montage is a proposal to update the artistic avant-garde idea of montage as a method, as a principle and as a practice of understanding cities and their transformations. We seek to think about a knowledge of cities based on montage to problematize the closure of the field of urbanism by showing other ways of narrating different urban experiences; understanding montage also as a practice, an exercise in apprehension, understanding and presentation of cities and their permanent transformations, which can also be thought of as a form of political action, by dismantling the status quo or the “official history” of the field of urbanism.

Keywords: montage, urbanism, Walter Benjamin.

A montagem foi o procedimento artístico por excelência das vanguardas modernas, praticado no período do entreguerras por artistas, escritores ou teóricos vanguardistas que tiveram seus trabalhos interrompidos pelo autoritarismo crescente daquele momento histórico. Nossa proposta, ao buscar uma melhor compreensão da complexidade das transformações urbanas, é atualizar esta herança moderna da montagem no campo das artes, que, segundo Peter Bürger, “pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra “montada” aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade” (2017 [1974], p. 164). A prática da montagem de fragmentos proporciona modos complexos de compreensão da realidade ao romper com a ideia de totalidade e de linearidade mas, no entanto, foi bem pouco explorada no campo do urbanismo.

A ideia de montagem urbana é uma proposta de atualização deste procedimento vanguardista de montagem como método, como princípio e como prática de conhecimento das cidades e de suas transformações. Buscamos pensar um conhecimento das cidades a partir da montagem como método ou como modo de pensar; usando aquele princípio da montagem, herdado das vanguardas artísticas, para problematizar o fechamento do campo do urbanismo ao mostrar outras formas de narração das diferentes experiências urbanas; entendendo a montagem como uma prática, um exercício de apreensão, compreensão e apresentação das cidades e de suas transformações permanentes – a partir do complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem – que pode ser pensada ainda como uma modo de ação político, por ser também uma forma de desmontagem do *status quo* ou da “história oficial” deste campo disciplinar.

Urbanismo e montagem

Desde a emergência do urbanismo enquanto disciplina teórica e prática no século XIX, este campo disciplinar está relacionado tanto a diferentes processos de higiene, ordenamento e controle, por vezes bastante autoritários, de intervenção nas antigas cidades existentes, quanto, já no século XX, a diversos planos de zoneamento e de separação de funções das novas cidades modernas. Nesse primeiro século de existência a disciplina se dedicou, de forma predominante, a buscar a antítese da dita desordem urbana, ou seja, o ordenamento.

Chamamos atenção para o momento em que as cidades, em particular a partir de seu adensamento rápido após a revolução industrial, passam a ser vistas como um problema, pois é precisamente a construção da cidade como problema que criou condições para a emergência da nova disciplina para resolvê-lo: o urbanismo. A nova disciplina buscava exatamente resolver esse “problema” urbano, que era inicialmente visto como de higiene ou sanitário – antes de ser visto como estético, social ou militar –, portanto, a ser resolvido sobretudo do ponto de vista médico-higienista ou da engenharia sanitária. A grande cidade foi compreendida como uma enorme patologia, um organismo doente, e não é raro encontrarmos a utilização de metáforas de doenças, para designar algumas áreas tidas como mais problemáticas³. Até hoje

¹ O presente artigo é a versão em português do verbete « M comme Montage Urbain » publicado no « Abécédaire de la transformation urbaine » (éditions BOA, Paris, 2023), organizado por Alessia de Biase. Retomamos algumas ideias discutidas anteriormente em textos já publicados em português: « Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo ». In: *Memória, Narração, História*, da coleção *Experiências Metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. (tomo 4, 2015); e « Pensar por Montagens ». In: *Modos de Pensar*, da coleção *Nebulosas do Pensamento Urbanístico*. (tomo 1, 2018).

² Professora titular da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), pesquisadora PQ CNPq e coordenadora do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPG-AU/ UFBA): <http://www.laboratoriourbano.ufba.br>

³ No Brasil, por exemplo, os cortiços, habitações populares coletivas consideradas insalubres nas áreas centrais das cidades – e, em seguida, também as favelas, que se desenvolvem sobretudo a partir das demolições dos cortiços – são citados nos discursos higienistas como um tipo de “câncer” ou “lepra” urbana. Essa questão específica da construção do problema “favela”, que não era um problema sanitário uma vez que as favelas foram inicialmente construídas em áreas arejadas, como os morros cariocas, e passaram a ser vistas como um problema estético, ou uma “lepra” segundo o higienista Mattos Pimenta, foi desenvolvida no livro: “Les favelas de Rio”, Paris, L’Harmattan, 2001.

o campo do urbanismo utiliza termos herdados dos discursos higienistas e suas metáforas médicas, como o uso do termo diagnóstico.

O urbanismo seguiu majoritariamente a vertente moderna mais purista, positivista, funcionalista, teleológica, que seguia uma determinada ideia de progresso técnico, exacerbando as noções de ordenamento e de controle. No entanto, desde sua emergência, as vanguardas modernas artísticas já faziam críticas a uma noção de progresso pensado como desenvolvimento técnico acrítico, aos excessos do funcionalismo e suas simplificações. Elas propunham um desvio moderno crítico (o *unweg* benjaminiano) da própria ideia de progresso. Trata-se de uma outra herança moderna, ainda possível a ser reivindicada, com práticas bem menos positivistas, simplificadoras ou homogeneizantes, que podem nos ajudar a compreender a multiplicidade, heterogeneidade e complexidade das transformações das cidades.

Cada época se sente irremediavelmente nova. O “moderno”, porém, é tão variado como os variados aspectos do mesmo caleidoscópio (BENJAMIN, [anos 1930], 2009, p. 587, grifo nosso).

Esta vertente moderna mais crítica das vanguardas artísticas, no entanto, foi sistematicamente menosprezada, esquecida ou apagada, sobretudo pela “história oficial” moderna no campo do urbanismo, que ainda resiste a entender o “moderno” de forma menos simplificada, de forma mais heterogênea e polifônica como propunha Walter Benjamin, fomentando assim a manutenção do mito do progresso, do desenvolvimento técnico acrítico e do excesso funcionalista. Tal menosprezo é de se estranhar tendo em vista que as propostas artísticas vanguardistas partiam exatamente das diferentes experiências de vida cotidiana nas grandes cidades para fazer sua crítica à ideia de progresso técnico, propondo a valorização da desordem criativa e o uso da montagem que opera pelo choque de heterogeneidades. Este tipo de montagem decompõe qualquer unidade para dispor de outra maneira o ordenamento das coisas, que passam a ser assim confrontadas, ignorando qualquer ordem de grandeza ou de hierarquia anterior, aproximando o que estava habitualmente separado, e separando o que estava antes reunido.

No entanto, uma valorização da desordem criativa no campo do urbanismo pode ser encontrada desde o início do século XX com o polímata Patrick Geddes, que pratica montagens (sem reivindicar o termo), antes mesmo de sua disseminação pelas vanguardas artísticas no entreguerras, como se constata na exposição *Cities and Town Planning Exhibition* durante a primeira *Town Planning Conference*, conferência internacional considerada “fundadora” do campo disciplinar em 1910, organizada pelo RIBA (*Royal Institute of British Architects*), que reuniu em Londres todos os chamados “precursores” do campo do urbanismo (*town planning*), de diversos países⁴.

⁴ A exposição já foi montada para ser itinerante, e assim foi exposta, após a conferência internacional, em 1911, em Chelsea (Londres), Edimburgo, Belfast, Dublin – onde foi remontada em 1914 – e, em 1913, em Gent (Bélgica). Mas, no caminho para a Índia, em 1914, durante a Primeira Guerra mundial, para ser exposta em Madras, a exposição foi totalmente perdida no Oceano Índico, no naufrágio do navio que a transportava, atacado pela marinha alemã. O material para uma segunda mostra, menor, com cerca de “cinco mil gravuras, desenhos, cópias fotográficas e mapas”, foi rapidamente recolhido pelos amigos de Geddes para a exposição em Madras e outras cidades indianas e da Palestina e, em 1916, parcialmente, em Paris. A mostra nunca conseguiu seguir para sua itinerância pela América, como estava previsto.



A exposição montada por Geddes⁵ reunia diferentes “surveys” (levantamentos empíricos) de diversas cidades, totalmente distintas entre si e de tempos também bem distintos: cidades “renascentistas”, “medievais”, grandes capitais, “novas” cidades-jardim etc. Tratava-se de uma forma sinóptica de expor, usando fontes de naturezas também diversas, que já tinha por objetivo a compreensão da complexidade das cidades e de suas transformações. Uma boa descrição do resultado obtido pela exposição de Geddes foi feita pelo urbanista britânico Leslie Patrick Abercrombie, que considerou a montagem um “pesadelo de complexidade” ou ainda “uma câmara de tortura para as almas simples”:

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

⁵ Pierre Chabard, em sua tese « Exposer la ville : Patrick Geddes (1854-1932) et le *Town planning movement* » (2008), coloca em questão a « paternidade » de Geddes como autor único da exposição itinerante *Cities and Town Planning Exhibition*. Sem dúvida vários autores participaram, mas o que nos interessa aqui – o princípio impuro da montagem da exposição, visto por Abercrombie como desordem, pesadelo ou tortura – é característico de todo pensamento geddesiano.

Figura 1 – Exposição “Cities and Town Planning Exhibition” em 1910.

dizia, indignas da Real Academia – nem emolduradas estavam – uma completa falta de respeito (ABERCROMBIE, apud TYRWHITT [1949] In: GEDDES, 1994, grifos nossos).

Esta descrição da exposição, assim como uma rara fotografia sobrevivente (Fig. 1), mostra uma proximidade desta mostra itinerante de cidades proposta por Geddes – que reunia uma série de pranchas, abertas permanentemente para modificações, uma vez que novas imagens eram acrescentadas às montagens, a cada nova cidade visitada durante a itinerância da mostra, em um claro processo de montagem-desmontagem-remontagem –, com o procedimento vanguardista da montagem, assim como com várias outras montagens posteriores em diferentes campos, à exemplo da conhecida montagem realizada pelo historiador da arte Aby Warburg em seu Atlas da memória (*Mnemosyne*, montado entre 1924 e 1929). Tanto no caso de Geddes quanto no de Warburg⁶, tratava-se da prática da montagem como um método particular, um modo de exposição ou apresentação de ideias diferentes, um meio de conhecimento a partir das diferenças e não como um fim em si.

Geddes propunha um “conceito sinóptico de estudo” das cidades ao “procurar reconhecer e utilizar todos os pontos de vista – científico, artístico, histórico – e, a partir destes, interpretar o curso de desenvolvimento futuro da cidade e suas possibilidades” ([1915] 1994). O tipo de montagem para apreensão e compreensão das cidades realizado por Geddes, era – tanto para cada “survey”, baseado na própria experiência de cada cidade em caminhadas e conversas (buscando sobretudo as pré-existências, ou as sobrevivências, como prefere Warburg), quanto em sua proposta de mostra itinerante sobre cidades – uma mistura sempre heterogênea e heterodoxa de diferentes campos disciplinares e também de temporalidades e formas narrativas distintas sobre as cidades.

O urbanismo moderno, a partir dos CIAM (*Congrès internationaux d'architecture moderne*) – em particular, a partir do CIAM IV, sobre a cidade funcional, de 1933 – engessou a forma de apreensão e compreensão das cidades em algo cada vez mais uniformizado, em particular a partir da famosa “grille ou grid” (grade) proposta por Le Corbusier, que poderia ser aplicada como um tipo de diagnóstico padronizado. Diferentemente da complexa montagem geddesiana, a grade moderna corbusiana se tornou, sobretudo na prática mais especializada e funcionalista do urbanismo, uma forma de aproximação por semelhanças, simplificadora, e que busca uma unidade ou totalidade, ou ainda, uma forma de legitimar narrativas dominantes já dadas, a partir de dados ditos “científicos” e objetivos, em grande parte estatísticas e cartografias com vistas do alto e de longe. O diagnóstico urbano passa a ser uma grade padronizada, homogeneizante, um modelo a ser seguido pelos urbanistas, como um receituário genérico para os “problemas” de qualquer cidade, de qualquer cultura, um modelo simplesmente como um procedimento formal padrão, já bem distante do “survey” geddesiano. Em resumo, uma grade de dados já sem qualquer relação com o complexo processo da montagem como modo de conhecimento.

A montagem geddesiana difere da proposta de grade corbusiana exatamente por ser uma forma de criação, de problematização de questões que emergem durante o próprio processo de montagem dos dados (a partir de documentos variados), e não uma ilustração de ideias já dadas. Esta ideia de montagem não parte de nexos prontos *a priori*, ao contrário, busca encontrar possíveis nexos ainda não conhecidos durante o próprio exercício da montagem (processo de montagem-desmontagem-remontagem),

⁶ Trabalhamos melhor essa aproximação entre Geddes e Warburg em *Fantasmas Modernos* (Salvador, Edufba, 2020).

ao buscar mais as diferenças do que as semelhanças, sobretudo temporais. Trata-se de um processo em constante transformação, em tensão permanente entre diferentes temporalidades. Este tipo de montagem acaba por desmontar as maneiras mais formalistas ou mais funcionalistas de se pensar o tempo, de se pensar a memória e, também, a história. Conduzindo a uma desmontagem também das formas de se pensar e narrar a história baseadas na continuidade ou linearidade temporal, em uma simples sucessão de tempos homogêneos. Trata-se, portanto, de um modo mais complexo também de apreender e compreender as cidades – a partir das diferentes temporalidades urbanas – e, assim, de um outro modo de conhecimento, capaz de desmontar algumas certezas e pensamentos mais sedimentados do campo do urbanismo.

Montagem como método

A montagem seria um **método de conhecimento** e um procedimento formal nascido da guerra, capaz de apreender a “desordem do mundo”. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela teria se tornado o método moderno por excelência (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 86, grifo e tradução nossos).

A montagem como “método de conhecimento”⁷, procedimento de criação, modo de pensamento, de problematização e, também, de apresentação de ideias e dados por deslocamentos, disposições e recomposições, foi mais praticada e reivindicada no período do entreguerras, pelas vanguardas modernas, por uma “constelação”⁸ de artistas, escritores ou teóricos, sobretudo nos anos 1920 e 1930. Enquanto a montagem como “método de conhecimento” foi uma preocupação restrita a um grupo menor⁹ – mais preocupado com um meio, um processo, uma forma de conhecimento, do que com um fim, um produto, uma obra finalizada, mesmo que muitas vezes ambos, meio e fim, estivessem fortemente coimplicados –, a montagem como um “procedimento formal” foi exercitada por quase todas as vanguardas modernas (e depois pelas neo-vanguardas dos anos 1950 e 1960¹⁰), que buscavam sobretudo apreender, muitas vezes de forma caleidoscópica – forma privilegiada da modernidade – essa ‘desordem do mundo’, decorrente tanto da experiência da guerra, como escreveu Georges Didi-Huberman (2009), quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade moderna, da “intensificação da vida nervosa” protegida pela “atitude *blasée*”, como escreveu Georg Simmel ([1902], 1973) e, sobretudo, a partir dos violentos processos de modernizações urbanas.

A montagem oferece uma **visão caleidoscópica** expandida que, ao fazer colidirem vários pontos de vista em uma imagem, sugere uma experiência de **desdobramento do tempo** (TEITALBAUM, 1992, grifos nossos).

⁷ Método, como entendido por Didi-Huberman, parece com sua etimologia literal, “caminho a ser seguido”, ou ainda, desvio (*unweg*), como o termo é compreendido por Walter Benjamin.

⁸ Como os dadaístas e os surrealistas na Europa, ou ainda os antropófagos no Brasil.

⁹ Para citar só alguns: Ernst Bloch, Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Bataille. Bem mais recentemente, essa ideia – montagem como forma de conhecimento – foi atualizada pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman. Tanto em suas publicações quanto nas exposições que realiza, Didi-Huberman problematiza e amplia o campo da história da arte, pensada como uma antropologia das imagens, seguindo as pistas deixadas por Aby Warburg.

¹⁰ Como os situacionistas na Europa ou os tropicalistas no Brasil.

A apreensão pela montagem busca modos mais complexas de ver, por uma multiplicação e colisão de diferentes pontos de vista, como aquela própria da experiência de “desdobramento do tempo”, segundo Matthew Teitalbaum¹¹, oferecida pelo caleidoscópio. No mais simples caleidoscópio, os cacos ou fragmentos de vidro coloridos, ao se refletirem nos três espelhos, formam uma miríade de reflexos, provocados pela luz, criando várias imagens sempre diferentes. Para isso, precisamos olhar pela abertura do aparelho, e girá-lo ou fazer um movimento qualquer, o que mostra que sempre temos também diferentes temporalidades em jogo, trata-se de uma questão de ritmo, que depende de uma multiplicidade de fatores. Não se trata exatamente de uma nova forma de ver a cidade, de simplesmente olhá-la pelo prisma do caleidoscópio, mas sim, de pensar o próprio caleidoscópio como um paradigma teórico e metodológico, que possibilita sempre múltiplas combinações de caminhos. O melhor caminho a se seguir (*mét – hodos*), em termos metodológicos, talvez seja exatamente multiplicar os caminhos possíveis, refleti-los e tensioná-los uns aos outros, exatamente como fazem os espelhos e os cacos de vidro no interior do caleidoscópio.

Para se pensar na montagem como forma de conhecimento, para além do procedimento formal, a montagem cinematográfica, que tanto popularizou o termo até que este passou a se restringir a um procedimento técnico inerente ao campo específico do cinema, talvez não seja o melhor ponto de partida. No entanto, não podemos deixar de reconhecer, – como bem mostrou Jacques Aumont¹², entre outros estudiosos deste campo – a importância da difusão de várias ideias sobre a questão da montagem pelo cinema de vanguarda, em particular em seus primórdios experimentais, quando os cineastas buscavam se distanciar da literatura e do teatro e, conseqüentemente, se deixavam contaminar pela experiência da vida urbana cotidiana das novas grandes cidades, das metrópoles modernas, seja nos filmes dos anos 1920 conhecidos como “sinfonias urbanas” ou “sinfonias das grandes metrópoles”¹³, seja, ainda, nas propostas do cinema de vanguarda russo, seja no conceito de intervalo em Dziga Vertov ou ainda no de montagem de atrações ou montagem intelectual em Sergei Eisenstein.

A prática da montagem estava contaminada pela própria experiência urbana moderna desses artistas, cineastas e intelectuais ligados às vanguardas artísticas do entreguerras. Assim, parece ser pertinente sugerir que essa ideia de montagem ainda possa ser reivindicada também como forma de conhecimento das próprias cidades: uma montagem urbana. Ao aproximar a ideia de montagem da experiência urbana, pode-se pensar a própria cidade como uma grande montagem, uma montagem de «fragmentos» arquitetônicos e urbanos heterogêneos, de “fragmentos” de práticas urbanas das mais diversas, até a proposta de uma outra epistemologia urbana, uma forma de pensar a cidade e o próprio urbanismo pelo próprio processo de montagem, passando também pelo uso da montagem como subsídio para as diferentes formas de narração (inclusive aquelas históricas e/ou mnêmicas) das diferentes experiências urbanas e, também, como outra forma de apreensão e apresentação¹⁴ da complexidade das cidades em transformação.

11 Teitalbaum foi o editor do catálogo da exposição “Montage and Modern Life – 1919-1942”, montada em Boston, Vancouver e Bruxelas, entre 1992 e 1993.

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

13 Como os filmes de Charles Sheeler e Paul Strand sobre Nova Iorque (*Manhatta*, 1921), de Walter Ruttmann sobre Berlim (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1926) ou, ainda, de Alberto Cavalcanti sobre Paris (*Rien que les heures*, 1926) e de Alberto Kemeny e Rodolfo Lustig sobre São Paulo (*São Paulo, Sinfonia de uma metrópole*, 1926).

14 Apresentação como *Darstellung* em Walter Benjamin, que busca romper com a lógica da representação (*Vorstellung*). Sobre esta importante diferenciação ver “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza” por Jeanne Marie Gagnebin, em *Kriterion* 112 (2005).

O processo de montagem é uma construção temporal, trata-se de um processo voluntariamente inacabado, que não busca uma síntese ou forma estabilizada, que não leva, como ocorre no caso da colagem, a uma configuração final. Na montagem não há o uso de cola, os fragmentos são constantemente movimentados, intercambiados de lugar e, assim, não há consolidação em uma forma acabada ou fechada. Trata-se de um processo aberto lento, que se dá na média ou na longa duração, e que ativa também todo um jogo da memória, um tipo de jogo também de fazer emergir, de mostrar e de montar, os tempos heterogêneos que coexistem. Mais do que uma questão puramente espacial, a potência da montagem urbana está precisamente na construção espaço-temporal baseada nesta tensão entre diferentes temporalidades coexistentes nas cidades, em movimento permanente.

Assim, para além da relação entre montagem e cidade como representação espacial ou procedimento formal, propomos uma ideia de montagem urbana como modo singular de conhecimento das cidades, baseada no princípio impuro do pensar por montagens. Como então compreender cidades a partir da montagem como modo impuro de conhecimento, atualizando o “conceito sinóptico” de estudo de cidades de Geddes? Como essa ideia de montagem tão praticada pelas diferentes vanguardas artísticas e intelectuais – como no fantástico trabalho das “Passagens” (*Das Passagen-Werk*) de Benjamin sobre a cidade de Paris –, pode ajudar a problematizar o campo do urbanismo propondo outras formas de narração da experiência urbana? Como um exercício de apreensão, de compreensão e de narração da cidade pode ser pensado pelo complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem?

Para pensarmos a montagem urbana como método de conhecimento urbano, baseada no modo impuro do pensamento por montagens, sem se restringir a um procedimento formal estabilizador ou redutor – por mais difícil que seja essa distinção entre método e forma, tendo em vista o imbricamento entre ambos – escolhemos como exemplo a montagem literária benjaminiana em seu gigantesco trabalho das passagens, quando ele catava, mostrava e utilizava “os farrapos, os resíduos” encontradas nas narrativas sobre a cidade, como uma arqueologia do moderno, da modernidade e da metrópole moderna.

O princípio da montagem

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surripiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, **os farrapos, os resíduos**: não quero inventá-los, e sim **fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os** (BENJAMIN, [anos 1930] 2009, p.502, grifos nossos).

O fragmento acima, do trabalho das passagens, mostra bem o processo benjaminiano da montagem ao resumir seu modo de pesquisa, a partir e sobre a cidade de Paris, explicitando o tipo de montagem que ele praticava neste trabalho realizado na Biblioteca Nacional da França (BnF). Um outro fragmento do mesmo arquivo N (“Teoria do conhecimento, teoria do progresso”) explica o que seria “o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” (p.503). O “princípio da montagem” proposto por Benjamin, portanto, é uma forma de montagem por fragmentos, em sua maioria citações de outros autores, que proporciona tanto uma outra forma literária de escrever a história, neste caso a história da modernidade a partir de Paris, e de propor uma outra teoria da história, quanto um modo de mostrar, apresentar e narrar as experiências urbanas a partir de suas minúcias, de seus restos e de suas ruínas. O “princípio da montagem”

levado como base para o estudo específico das cidades pode então ser visto tanto como um modo fragmentário de narrar a história das cidades e da experiência urbana, quanto de uma outra maneira, também baseada na lógica fragmentária, de apreensão e de conhecimento dos processos de transformação das grandes cidades, sobretudo a partir de seus detalhes, dos pormenores da vida cotidiana.

O «princípio da montagem», para Benjamin, era outra forma literária de narrar, de escrever a história, de “erguer as grandes construções (historiográficas) a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”, mas também de narrar a história de uma cidade (Paris), ou seja, uma forma também de apreensão e de conhecimento da cidade. Seja na montagem literária, seja na montagem histórica ou, ainda, na montagem urbana, associações improváveis proporcionam choques entre ideias diferentes que podem levar a novos nexos de compreensão.

Esses três modos de montagem estão constantemente entrelaçados nos escritos urbanos benjaminianos: a “montagem literária”, como ele próprio se refere ao método empregado em seu trabalho das passagens; a montagem historiográfica, como uma outra teoria da história possível e, a montagem urbana, seja ela material ou não, tectônica ou mnêmica (ou ainda onírica). Todos os três modos partem de um mesmo princípio: provocar associações improváveis a partir de choques entre diferentes fragmentos de naturezas das mais distintas e oriundos de diferentes tempos ou espaços: citações (montagem literária), documentos históricos (montagem historiográfica) e elementos arquitetônicos e/ou urbanísticos e seus usos e/ou experiências (montagem urbana).

A própria ideia de passagem também funciona nestes três registros – literário, historiográfico, urbano –, que são indissociáveis nas montagens urbanas benjaminianas: passagens textuais, citações e recortes de textos variados, que vão de uma ideia para outra diferente; passagens temporais (ou históricas, documentais), que levam de um tempo para outro, de uma época para outra distinta; e passagens espaciais (ou arquitetônicas, urbanísticas), que levam de uma rua para outra no interior da cidade, de um espaço urbano para outro.

O “princípio da montagem” é então usado tanto para “apreender a construção da história como tal”, quanto para apreender a própria experiência cotidiana da grande cidade. O procedimento da montagem surge, assim, como um modo bastante específico de apreensão, narração e apresentação tanto da complexidade da construção historiográfica quanto da própria experiência urbana.

A montagem literária benjaminiana estava diretamente relacionada com as narrativas de experiências urbanas dos surrealistas, que tanto fascinaram Benjamin, provocando aquilo que ele chamou de “iluminação profana” ([1929] 1987); em particular, de seus livros que partem de deambulações pelas ruas e espaços públicos de Paris – verdadeiras montagens, tanto do ponto de vista literário (“escrita automática”) como editorial (tipografia, inserção de anúncios, fotografias etc.) – como *Le paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon e *Nadja* (1928), de André Breton. A leitura do livro de Aragon, que provocou taquicardia em Benjamin¹⁵, foi determinante para a escolha da forma literária e editorial para a publicação de *Rua de mão única*, sem dúvida alguma sua publicação mais surrealista, montada como uma deambulação por uma rua de Berlim. Nos três livros (*Le paysan de Paris*, *Nadja* e *Rua de mão única*), a experiência urbana cotidiana na cidade moderna – em particular, da rápida e violenta transformação

15 Benjamin descreveu em algumas cartas (sobretudo para Adorno) seu fascínio pelo livro de Aragon. Ele dizia não conseguir ler mais de duas ou três páginas do livro à noite na cama, pois seu coração batia muito forte (taquicardia). Também publicou um texto muito elogioso, em 1929, na *Literarische Welt*, sobre os surrealistas: “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”.

das antigas cidades europeias a partir dos grandes projetos modernizadores – é protagonista.

A leitura do livro de Aragon, em particular do capítulo escrito em 1924 sobre “A passagem da ópera”, foi crucial também para Benjamin encontrar o tema central – as passagens parisienses – de seu trabalho sobre Paris como capital do século XIX, capital da própria modernidade. A passagem da ópera era um lugar de encontro dos surrealistas no início dos anos 1920 e foi demolida na continuação da reforma haussmaniana da cidade, em 1925. As passagens, gloriosas no século XIX, já pareciam obsoletas nos anos 1920¹⁶. No início do século XX, em menos de um século de existência (a maioria surgiu por volta de 1820), elas já pareciam antiquadas, apesar de que, no século XIX, elas ainda eram o sonho moderno da época seguinte. Benjamin costumava citar Michelet: “Cada época sonha a seguinte”¹⁷. As passagens, naquele momento, já eram reminiscências, em miniatura, desse antigo sonho urbano moderno de futuro. Assim, nessas passagens, diferentes tempos passaram a coexistir e, conseqüentemente, a linearidade histórica – passado, presente e futuro – era rompida ao atravessá-las.

No caso do trabalho benjaminiano sobre as passagens, a própria ideia de passagem funcionava, tanto teórica quanto criticamente, como uma categoria analítica tanto da cidade moderna quanto da modernidade e, ainda, do conceito de história. Benjamin buscava uma narração histórica polifônica e aberta (inacabada, em construção permanente), que mostrasse as diferentes e porosas passagens entre seus limiares (“o limiar é sempre uma zona”). Seu trabalho é formado por uma coleção de fragmentos de textos distintos – diversas passagens textuais entre trechos selecionados, diferentes citações e anotações, passagens de um texto citadas em outro, muitas vezes repetidas ou atualizadas – que são sistematicamente montados, desmontados e remontados pelo autor. O próprio título do gigantesco trabalho (*Passagens, Das Passagen-Werk, Le livre des passages*) também pode ser visto simplesmente como um arquivo, uma coleção das diversas passagens textuais, os próprios fragmentos selecionados ou catados, as diferentes citações e anotações realizadas por Benjamin, tanto as passagens textuais, quanto as passagens de um texto constantemente citadas em outro, por vezes repetidas de forma voluntária ou atualizadas. Eram sempre os mais diversos fragmentos, “os farrapos, os resíduos”, tanto temporais quanto textuais, que interessavam Benjamin e, como ele insistia, “não bastava inventariá-los, seria preciso utilizá-los”.

Uma fotografia de 1939 (Fig. 2) de uma série muito conhecida de Gisèle Freund, mostra Benjamin em atividade na Biblioteca Nacional da França (BnF), em pleno processo de montagem. Podemos vê-lo numa mesa com uma caneta na mão entre várias fichas, copiando referências, citações, escrevendo notas. Benjamin praticava a montagem como um verdadeiro colecionador – a figura do colecionador aparece em várias passagens, assim como a do trapeiro (como nas fotografias de Atget, Fig. 3) – ou um catador de fragmentos. Ele colecionava citações, resumos, notas, aforismos, pedaços de textos de campos distintos, fotografias¹⁸. Em suma, fragmentos de uma “verdadeira enciclopédia urbana”, como escreve Willi Bolle¹⁹. A ideia da montagem

16 As passagens, no século XIX, eram galerias comerciais de luxo, com piso em mármore e cobertas com estruturas de ferro e vidro. Elas apontavam para o futuro, da mercadoria, da arquitetura, da cidade. Quando Benjamin escreveu sobre as passagens no século XX, estas já tinham sido suplantadas pelas grandes lojas de departamento, e algumas já tinham sido demolidas ou estavam em vias de demolição.

17 Cf. Benjamin, « Paris, Capitale du XIXe siècle » [exposé de 1935], 1989, p. 36. Citação de Jules Michelet, « Avenir, Avenir », In : Europe n73, 15 janvier 1926.

18 Benjamin também possuía uma pequena coleção de fotografias (originais ou cópias, a maioria parece ter se perdido) das passagens parisienses, como uma série de Germaine Krull, feita em 1928 (*Passage du Caire, Passage de Deux-Sœurs, Passage du Ponceau* – Fig. 4).

19 Willi Bolle organizou a versão brasileira do livro das Passagens (2009), chamada por ele de “verdadeira



está diretamente ligada a uma lógica fragmentária, da incompletude e da efemeridade, muitas vezes entendida como um tipo de “desordem”, que o próprio Benjamin chamava de desordem produtiva ou desordem criadora.

O interessante da lógica fragmentária é precisamente a problematização pela dúvida: não há qualquer possibilidade, nem interesse, de se buscar uma unidade, ou qualquer tipo de lógica unitária ou totalizante. A lógica do fragmento é também temporal, diz respeito a uma ordem incompleta e mutável, mas o inacabado, a ausência de um conjunto, de uma totalidade, também incita à exploração, à descoberta, à imaginação. O que os fragmentos têm de incompleto, de inacabado, possibilita também outras associações, em particular a partir do intervalo entre eles, do vazio que os separa. Há na lógica fragmentária da montagem uma teoria do intervalo, explorada tanto por Warburg²⁰ quanto por Vertov²¹, por exemplo.

O intervalo entre os fragmentos montados é determinante, pois é precisamente nesses intervalos que surgem campos de possibilidades para emergência de outros nexos de compreensão (tanto para o montador quanto para seu leitor ou expectador). No caso da montagem literária, esses intervalos proporcionam os choques entre ideias diferentes, sobretudo a partir de diferentes citações. Outra questão ligada ao fragmento é seu foco micrológico, microbiano, seu caráter de miniatura (ou de “miniaturas urbanas” como em Siegfried Kracauer²²), como uma pequena parte de algo maior (mas sem

enciclopédia urbana” uma vez que o livro reúne ao todo 4.232 fragmentos distintos (contados por Bolle)..

20 “Warburg, fundador de uma antropologia das imagens e de uma iconologia dos ‘intervalos’ entre elas, associa toda a singularidade formal ao jogo – ou ao conflito – de movimentos corporais, psíquicos e culturais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 183).

21 “O intervalo é uma potência de diferença, mas não somente uma diferença entre dois planos sucessivos; existe *intervalo* entre dois planos quaisquer do filme, uma vez que todos participam da visão de um mesmo fenômeno social” (AUMONT, 2015, p. 68).

22 Kracauer, amigo de Benjamin e editor do jornal *Frankfurter Zeitung*, publica várias dessas miniaturas urbanas: pequenas crônicas sobre o cotidiano da grande cidade. A forma de escrever por fragmentos, misturando filosofia e literatura, em particular para descrever ou analisar a modernidade urbana a partir de algum detalhe específico ou de uma situação concreta, cotidiana, mas marginal, não foi uma exclusividade de Benjamin. Outros intelectuais, como o próprio Kracauer ou Ernst Bloch, também recorreram, nesses mesmos anos 1920-1930, a esta forma textual, sobretudo em suas crônicas de jornal e pequenos ensaios.



Figura 3 – Chiffonier em Paris (fotografia de Eugene Atget, 1889).

pretender atingir qualquer totalidade) ou um breve instante de uma situação qualquer. Trata-se de uma pequena peça de uma construção contínua feita por pedaços e vazios (intervalos), que fazem parte de um jogo maior, fragmentário: o próprio processo de montagem.

A prática de montagens é, assim, uma forma de utilização daquilo que sobrou, do que parece obsoleto, uma outra forma de usar os restos, farrapos e resíduos da história da transformação urbana através de uma remontagem de antigos fragmentos esquecidos ou desprezados, materiais ou não. Um processo de mistura temporal, mas também de narrativas e narradores, de tempos e narrações heterogêneas, um processo de montagem que permite também uma série de polifonias²³. Um procedimento crítico, uma desmontagem do *status quo* a partir da justaposição de fragmentos distintos, a partir de suas diferenças. A montagem aparece, então, como forma de conhecimento das cidades no momento em que ela também caracteriza o objeto desse conhecimento: o montador cata os fragmentos e usa sobretudo os que sobram porque esses têm a capacidade de desmontar a narrativa “oficial” ou “hegemônica” de seu presente e de remontar outras narrativas, a partir de suas constelações críticas, um desafio como escreve Benjamin.

(...) desafio ao investigador no sentido de abandonar a atitude tranquila e contemplativa em relação ao seu objeto, para tomar consciência da **constelação crítica** em que se situa precisamente este fragmento, precisamente nesse presente (BENJAMIN, [1937] 2012, p. 128, grifo nosso).

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



A ideia de constelação é recorrente em Benjamin para explicar sua própria forma de pensar por montagens de fragmentos. Trata-se de um complexo jogo de forças temporais, entre passado e presente e também de propostas de futuro, entre o “outro”, o “agora” e o porvir. Através de montagens sinópticas de tempos heterogêneos, forças do passado ressurgem no presente indicando futuros, forças que sobrevivem para além de sua cristalização, como relâmpagos, lampejos, memórias involuntárias (como em Proust). Trata-se sempre de uma montagem de tempos heterogêneos, mostrando uma coexistência de tempos distintos, a partir de uma apresentação sinóptica de diferenças. Um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pela prática, trabalho ou jogo da montagem, um exercício que não busca qualquer unidade e pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar diferenças e ao misturar, colocando lado a lado, numa mesma superfície diferentes tipos de fragmentos, documentos, textos ou imagens, ou detalhes de diferentes tempos e campos do conhecimento. A partir do choque entre suas diferenças, a montagem pode nos fazer compreender outros possíveis, não mais baseados em semelhanças, mas sim na própria diversidade e heterogeneidade.

O complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem pode ser pensado também como forma de ação política, por ser também uma forma de desmontagem do *status quo*, das certezas mais consolidadas. Um exercício de apreensão da cidade pela montagem, portanto, não busca “montar” uma grande narrativa da experiência urbana a partir do que já se conhece de antemão, do que está dado e reconhecido, no intuito de construir uma nova narrativa unívoca; ao contrário, tal prática pela montagem busca precisamente “desmontar” a narrativa histórica “oficial”, tida como única e irrefutável, assim como seus procedimentos mais sedimentados e naturalizados a partir da multiplicação dos pontos de vista. Mas é importante lembrar, como bem explica Benjamin ao analisar o romance de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*: “O

material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento” (BENJAMIN, 1985, p. 56)²⁴.

A montagem como método de conhecimento sempre se baseia no uso de documentos variados, é uma forma de buscar compreendê-los ao juntá-los, mas, como princípio, não busca qualquer tipo de síntese final, unidade ou consenso. Pensada como forma de conhecimento, a montagem é praticada a partir da disposição “lado a lado”, em uma mesa ou quadro sinóptico, de documentos bem distintos – narrativas das mais variadas, textuais ou imagéticas ou audiovisuais e, entre eles, aqueles considerados documentos históricos, dados técnicos, ou ainda registros mnêmicos, entrevistas ou relatos – e por vezes mesmo contraditórios e anacrônicos. Do choque entre suas diferenças, tanto de conteúdos quanto de formas de narração, novos nexos de compreensão podem emergir durante a prática da montagem. Trata-se, portanto, do exercício de montar várias narrativas urbanas distintas, reunidas por diferentes meios a partir de seus fragmentos, que não busca qualquer tipo de ordenamento hierárquico ou homogeneidade, resultando assim em um modo mais complexo de apreensão, narração e compreensão das cidades, das mais heterogêneas experiências e transformações urbanas.

Montagem como prática

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

O limiar [Schwelle] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [Genze]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado (BENJAMIN, 2009, p. 535).

Seguindo a própria heterogeneidade das cidades, um conhecimento urbano pela montagem só se faz portanto possível a partir da prática constante da ação de montar (desmontar e remontar), como um processo na duração, através do embate entre narrativas urbanas diferentes, de tempos, espaços ou campos disciplinares distintos. Diferentes elementos narrativos – documentos dos mais variados sobre as cidades, suas práticas e experiências – que, ao se chocarem, fazem emergir complexas, instigantes e impensadas questões que não poderiam ser vislumbradas antes do processo de montagem-desmontagem-remontagem. Um conhecimento da

²⁴ Ao se referir ao livro de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, que também parte de uma referência urbana, uma praça em Berlim (cidade da infância de ambos), Benjamin escreve algo, que se trocamos os nomes das cidades no texto (Berlim/Paris), poderíamos dizer que o texto se refere também à seu trabalho sobre as passagens parisienses: “O livro é um monumento a Berlim, porque o narrador não se preocupou em cotejar a cidade, com o sentimentalismo de quem celebra a terra natal. Ele fala a partir da cidade. Berlim é seu megafone” (BENJAMIN, 1987, p.57).



complexidade e heterogeneidade da cidade pela montagem só pode se dar, portanto, de forma crítica.

Assim, a partir de um conhecimento urbano pela prática da montagem seria possível pensarmos as cidades e o urbanismo (e sua história) também de forma menos homogênea, mais complexa, a partir de suas diferenças, heterogeneidades e também a partir de seus limiares, tanto espaciais quanto disciplinares. O conhecimento pela montagem, além de criticar os excessos da modernidade, é também uma resposta tanto contra os diferentes fechamentos metodológicos funcionalistas quanto contra os formalismos estetizantes, ambos, infelizmente, muitas vezes ainda dominantes em alguns campos disciplinares.

O pensamento pela montagem propõe assim uma forma aberta de conhecimento por relações, por associações inusitadas de ideias, por “afinidades eletivas”. Um tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos e explora seus limiares, explodindo seus limites (ou fronteiras) mais fechados. Uma forma de conhecimento processual construído pela própria prática, na própria ação do montar-desmontar-remontar, que admite o acaso – como o “acaso objetivo” dos surrealistas²⁵ –, uma espécie de jogo de cartas de tarô, de búzios ou de dados, como em Mallarmé²⁶. Uma forma de pensar e um modo de agir sempre em movimento, que atua pelas

25 Ideia difundida por André Breton, presente em manifestos surrealistas e em livros como : *Nadja* (1927), *Les vases communicants* (1932) ou *L'Amour fou* (1937).

26 Nos referimos ao famoso poema de Mallarmé – “UM LANCE DE DADOS / JAMAIS / JAMAIS ABOLIRÁ / O ACASO (...) Todo Pensamento emite um Lance de Dados”.



diferenças, pelas multiplicidades; um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva, assumindo a incompletude como seu princípio criativo. Um tipo de conhecimento nômade, mutante, desterritorializado ou que desterritorializa, desmontando territorializações sedentárias do pensamento. Uma forma de conhecimento bem próxima ao que Deleuze e Guattari (1980) chamaram de «ciência nômade», «excêntrica» ou «menor».

Há um gênero de ciência [ciência menor ou nômade], ou um tratamento da ciência, que parece muito difícil de classificar, e cuja história é até difícil seguir. Não são ‘técnicas’, segundo a acepção costumeira. Porém, tampouco são ‘ciências’, no sentido régio ou legal estabelecido pela História (...) É um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao idêntico, ao constante”. (DELEUZE E GUATTARI, 1980, p. 446).

A proposta de uma montagem urbana seria então como uma “ciência nômade” pois está em variação contínua, no infindável processo de montagem – remontagem – desmontagem, quando colocamos diferentes imagens, detalhes, fragmentos numa mesa ou prancha podemos modificar suas posições, disposições, criando várias configurações, ao reconfigurar (desmontar e remontar) a ordem da seleção, ou seja, ao fazer com que os diferentes fragmentos mudem de posição, podemos criar outras constelações críticas, novos nexos e outras relações. Uma mesa de montagem não é fixa, é sempre variável, partimos sempre de um arquivo maior para coletar, selecionar, catar fragmentos que podem ser dispostos de várias formas, respeitando sua multiplicidade e sua heterogeneidade, trata-se de um trabalho incessante de decomposição e de recomposição, que torna o próprio tempo (as diferentes temporalidades) visível nos

seus deslocamentos, ao desmontar a própria continuidade histórica. Podemos buscar apreender, narrar e conhecer uma cidade pela montagem de fragmentos de diferentes narrativas sobre experiências urbanas diversas, de tipos, campos e, também de tempos distintos (agoras e outroras e porvires), sobre um mesmo espaço, uma mesma cidade²⁷.

A montagem de tempos heterogêneos, essa coexistência de diferentes tempos no mesmo espaço, está evidente na materialidade da própria cidade, uma vez que, no tempo do “agora”, estão presentes as sobrevivências do “outrora”, reminiscências, por vezes, de futuros (porvires) não realizados, mas não de um passado sedimentado que segue uma linearidade (*continuum*). Ao caminhar com atenção pelas cidades, como nos “surveys” geddesianos (“*walk down the centuries*”), são passados ou futuros que irrompem, emergem no presente e provocam esse choque, uma faísca (lampejo ou relâmpago) de tempos heterogêneos. Em ruínas arquitetônicas ou urbanas, por exemplo, temos resquícios de diversos tempos: de diversos planos de futuro, passados, que acompanham a história do lugar, materializados ou idealizados; de diferentes temporalidades, associadas às práticas situadas; de planos de futuros no presente, que não param de irromper. O passado, o “outrora”, permanece um espaço de luta e de tensão no presente, no tempo do “agora”, mas também nos sonhos de futuro, mesmo aqueles passados. Trata-se de confrontar a linearidade temporal (*continuum*) ao explicitar o encontro conflituoso (que gera lampejos) do “outrora” com o “agora”, que permite sobrevivências, emergências e insurgências de outros tempos.

Conhecer as cidades pela montagem urbana significa então pensar pelo choque de seus tempos heterogêneos, por suas heterocronias – que Benjamin chamou de “energias revolucionárias do antiquado” ([1929], 1987) e Warburg de “fóssil em movimento” (*Leitfossil*) –, quando o Outrora “encontra o Agora num lampejo, formando uma constelação” (, 2009, p.504). São constelações momentâneas cheias de tensões, prenas de outros tempos. Praticar montagens no campo do urbanismo também seria exercitar essas montagens de tempos heterogêneos, tensionando as diferentes narrativas urbanas de seus mais diversos narradores, construtores e praticantes das cidades, de tempos distintos. Utilizando “os farrapos, os resíduos”, fragmentos tanto narrativos quanto urbanos, como tensionadores de homogeneidades, totalidades e partilhas hegemônicas nas cidades. Seria também reconhecer e respeitar as heterocronias urbanas, que sobrevivem em qualquer cidade, materialmente ou não, mesmo que, na maior parte das vezes, estas sejam sistematicamente ocultadas, silenciadas ou esquecidas na história oficial ou no diagnóstico mais técnico.

²⁷ Faz anos que exercitamos esta proposta metodológica, da montagem urbana (não exatamente em substituição, mas de forma complementar, ao tradicional “diagnóstico urbano”), como forma de conhecimento e de apreensão da cidade em disciplinas de urbanismo na graduação e na pós-graduação da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, mas também em diferentes oficinas (Fig. 5 ou 6, usadas no texto “Temporalidades”. In: “Gestos Urbanos”, Salvador, Edufba, 2017), com participantes de campos distintos (história, antropologia, artes, etc), com resultados sempre surpreendentes e animadores. Aproveitamos para agradecer o entusiasmo daqueles que participaram dessas diferentes “experiências metodológicas”.

Referências

AUMONT, J. *Montage Eisenstein*. Paris: Images Modernes, 2005 [1979].

AUMONT, J. *Montage “la seule invention du cinema”*. Paris: Vrin, 2015.

BENJAMIN, W. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989.

BENJAMIN, W. *Passagens*. (Organização Willi Bolle). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, W. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: UBU, 2017 [1974].

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les éditions de minuit, 1980.

DIDI-HUBERMAN, G. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. (2013 versão em português)

DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position: L’œil de l’histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

GEDDES, P. *Cities in Evolution. An introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*. San Bernardino: Forgotten Books, 2012 [1915].

GEDDES, P. *Cities in Evolution*. Londres: Williams and Nordgate, 1949 (org. J. Tyrwith).

GEDDES, P.; MEARS, F. *Cities and Town Planning Exhibition, Guide-Book and Outline Catalogue*. Dublin: Browne and Nolan, 1911.

KRACAUER, S. *Le Voyage et la danse. Figures de villes et vues de films*. Paris: Maison des Sciences de l’Homme (organização Philippe Despoix), 2008.

SIMMEL, G. *A metrópole e a vida mental*. [1903] In *O fenômeno urbano* (organização Otávio Velho). Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

TEITELBAUM, M. (Org.) *Montage and Modern Life 1919-1942*. Cambridge: MIT press, 1992.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010 (original de 1929).