

ENVELHECER PELO OLHAR DA MONTAGEM Ou quando a montagem diz do envelhecer

Lucas Boeira Bittencourt¹, Paulo Reyes² e Daniele Caron³

Resumo

Este ensaio se apresenta como um exercício do *ver* sobre o *envelhecer* na cidade contemporânea, apostando na *montagem*, conforme elaborada por Aby Warburg, como um procedimento de leitura da realidade urbana. A montagem, aqui neste texto, é produzida por fragmentos de obras literárias e registros fotográficos aleatórios sobre a cidade. Dessa forma nos perguntamos: pode a montagem dar a ver sobre o envelhecer na cidade? De que modo ela o faz? E ainda, como, dessa forma, isso contribuiria para um pensamento sobre a cidade contemporânea? Espera-se, através do procedimento, produzir uma reflexão sobre o envelhecer como um conjunto de fragmentos que permitam pautar novas questões. Essa reflexão toma como principais teóricos Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Roland Barthes. Busca-se, através de um material textual e imagético, uma escrita que é um trabalho da imaginação, e, por isso, cheia de outros sentidos, estéticos e políticos, sobretudo.

Palavras-chave: envelhecimento, narrativa, imagem, cidade, montagem.

AGEING BY THE LOOK OF MONTAGE Or when the montage tells of ageing

Abstract

This essay proposes an exercise about *seeing* with the *aging* in the contemporary city, betting on *montage*, as elaborated by Aby Warburg, as a procedure for reading urban reality. The montage, here in this text, is produced by fragments from literary works and random photographic records about the city. So, in this way, we ask: can the montage show about aging in the city? How does it do? And yet, how, by this way, would the montage contribute to a thought about contemporary city? It is hoped, through the procedure, to produce a reflection on aging in the city as a set of fragments that allow new questions. This reflection takes as main theorists Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman and Roland Barthes. Through this textual and imagery material, we seek a text that is also a work of the imagination, and, therefore, full of other senses, aesthetic and political, above all.

Keywords: ageing, narrative, image, city, montage.

¹ É mestrando (2019) em Planejamento Urbano e Regional na UFRGS; Arquiteto e Urbanista (2017) pela Universidade Federal de Pelotas. Pesquisador voluntário da linha “Cidade, cultura e política” no PROPUR da UFRGS.

² Professor adjunto da Faculdade de Arquitetura, no departamento de Urbanismo, e do PPG em Planejamento Urbano e Regional, da UFRGS. Doutor (2004) em Ciências da Comunicação pela Unisinos; Mestre (1992) em Planejamento Urbano pela UnB; Arquiteto e Urbanista (1987) pela UniRitter. *Professor Visitante (Sênior) no Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa com uma Bolsa de Pesquisa – do Programa CAPES-Print - Código de Financiamento 001.

³ Professora adjunta da Faculdade de Arquitetura, no departamento de Design e Expressão Gráfica, e do PPG em Planejamento Urbano e Regional, na UFRGS. Doutora (2017) e Mestra (2010) em Urbanismo pela Universitat Politècnica de Catalunya (UPC – Barcelona); Arquiteta e Urbanista (2000) pela UFRGS.

Sobre o que escrevemos — para dar início

Este texto se apresenta como um exercício do ver sobre o envelhecer na cidade contemporânea, ensaiando a montagem como um procedimento de trabalho. Olha-se para o envelhecer como um lugar filosófico, e cotidiano, percebido de um modo livre na realidade do dia a dia urbano e apresentado na forma de uma montagem. Além disso, busca-se por uma maneira mais conceitual de ver tal movimento (o de ficar velho, o da passagem do tempo, o arruinado etc.). Ambas as noções estão próximas do ensaio como um exercício de escrita (e visual) livres, como fluxo do pensamento. Ensaíamos, portanto, mostrar o envelhecer na cidade dessa forma.

A montagem é um procedimento com imagens, utilizada pelo historiador da arte Aby Warburg em sua coleção *Atlas Mnemosyne*. O método de trabalho de Warburg consistia basicamente em dispor fotografias e reproduções de diferentes motivos e estilos de arte, agrupados em painéis que permitiam seu manuseio e rearranjos sucessivos (as imagens eram fixadas com grampos). Desse modo, sempre em movimento, era possível produzir narrativas e reflexões heterogêneas à historiografia da arte naquele período (1924-29). Essa noção de montagem é atualizada por Georges Didi-Huberman, que a estende também à filosofia contemporânea. Didi-Huberman denomina o trabalho de Warburg como uma *iconologia do intervalo*, ou ainda uma *ciência inquieta*.

De uma forma parecida, esse procedimento também foi trabalhado pelo filósofo e crítico literário alemão Walter Benjamin em sua extensa e inacabada obra das *Passagens* (1927-40). Nela, Benjamin reunia fragmentos de textos, citações e notas de estudo, colecionadas em arquivos, numeradas e nomeadas de modo esquemático. Ele denominou seu método de trabalho como *montagem literária*. Com ela, segundo Benjamin, se teria pouco a dizer (na perspectiva de um rigor científico), mas muito a mostrar, (sobre a história e sobre a cidade) dando a ver uma abertura de sentido ao campo das imagens através da sua escrita. Benjamin conceitua essa abertura com a ideia de *imagem dialética*, uma noção delicada e sutil em sua obra, e que foi igualmente recuperada por Didi-Huberman em uma compreensão acerca de um trabalho crítico com as imagens. Um trabalho que é fundamentalmente desdobrado com a montagem.

Compreenderemos a noção do ver com Didi-Huberman (e com Warburg e Benjamin) como um gesto de abertura de sentido, uma *cisão*. Ver uma imagem, um objeto, ou ainda ver uma cidade, é também um gesto de perda, pois há algo que escapa quando se olha para uma imagem. Pela escrita (também) se tenta dar conta dessa perda. É sobre essa noção que nos situamos: há algo que escapa sobre o envelhecer no lugar da cidade contemporânea, e buscamos, de algum modo, mostrá-lo. Apresenta-se, portanto, com o procedimento da montagem uma noção para o envelhecer ensaiando uma construção visual. Ela dispõe fragmentos de imagens cotidianas e imagens da web, (duas espécies de “arquivos” contemporâneos: a pasta de imagens do celular e o Google) junto com fragmentos literários: o *leitor cego* de Ricardo Piglia; o animalzinho paranoico da novela *A construção* de Kafka; o *velho saltimbanco*, dos poemas em prosa de Baudelaire; fragmentos visuais de Francis Alÿs. Eles são dispostos de forma livre, simulando pranchas (como as de Warburg) porém trabalhadas de modo digital, sem uma prescrição formal rígida.

Dessa forma, depois de apresentado o “objeto”, nos perguntamos: pode a montagem dar a ver sobre o envelhecer na cidade? De que modo ela o faz? E ainda, como, dessa forma, isso contribuiria para um pensamento sobre a cidade contemporânea?

Ao elaborar uma reflexão teórica a partir do que produzimos em montagem, se produz uma discussão amparada pelos conceitos fornecidos por Didi-Huberman e sua crítica das imagens: a *cisão do ver*, os *intervalos*, a própria *montagem*. Além disso, busca-

se também, com Benjamin e seus conceitos de experiência (*Erfahrung e Erlebnis*) a possibilidade de olhar para o envelhecer sobre uma perspectiva teórica amparada por uma dimensão narrativa. Há em Benjamin a ideia de um *narrador* ancião, rico em experiências possibilitadas pela velhice, em choque com um *narrador* imediato, que vive na cidade e no seu turbilhão de experiências, produzindo, portanto, um choque entre a velhice e a novidade. Essa é uma pista que nos permite olhar para essas imagens do envelhecer. *Consumimos* também, de Benjamin, o seu conceito de *constelação*, que nos faz olhar duplamente para as imagens e como elas se relacionam com uma forma de pensamento, que não desenha geometrias fechadas, mas traços irregulares e pouco legíveis. Assim, com Roland Barthes, *consumimos* uma última pista, que nos daria uma espécie de *fantasia de escritura*, algo que nos permitiria produzir um traço de escrita (ou um traço de legibilidade) sobre o envelhecer, dentro da própria montagem. Pensadores heterogêneos e que nos ajudam a responder as questões que colocamos acerca da imagem, do envelhecimento, além de pautar outras questões acerca da sua relação com a cidade e o urbano.

Busca-se, através desse material textual e imagético, uma narrativa que é também um trabalho da imaginação, e, por isso, plena de outros sentidos, estéticos e políticos, sobretudo. A noção de montagem como um trabalho com as imagens tem um caráter político muito forte. Para Didi-Huberman, trabalhar nessa perspectiva, é sempre um modo político de lidar com a realidade, é um modo de fazer com que as imagens assumam posições e produzam outras narrativas, (por vezes inusitadas) para a história, para a filosofia, para a arte, e sobremaneira, (no nosso caso) para a cidade. É um trabalho da imaginação porque não se isenta de uma dimensão poética, e por isso, também estética, com Piglia, Kafka, Baudelaire, Alÿs, Warburg, e mesmo Benjamin (filósofo imaginativo) como disse Didi-Huberman. É nesse sentido, também, que trabalhamos ver o envelhecer na cidade contemporânea. Abertos a possibilidade de responder, minimamente, algumas questões e, no entanto, ainda assim, abrir-se a outras.

O envelhecer e a cidade — uma noção (ensaiada) com o passar do tempo

Propõe-se problematizar o envelhecer a partir de duas perspectivas distintas. Inicialmente, a partir de alguns aspectos no âmbito de uma gerontologia. A *gerontologia*⁴ é um campo disciplinar que discute o envelhecer pelos seus aspectos psicológicos, biológicos, sociais e outros, numa convergência multiprofissional. Assim, busca-se problematizar alguns dos aspectos socioeconômicos que concernem à temática do envelhecimento, relacionados com a cidade contemporânea. Em seguida, a partir de uma ideia mais conceitual, propõe-se pensar o envelhecimento pela ideia de passagem do tempo, que coloca o envelhecer entre duas extremidades: por um lado, naquilo que se investiu de sabedoria; por outro, naquilo que se arruinou. É justamente na tensão entre essas duas noções (*sabedoria x ruína*) que se pretende trabalhar através do procedimento de montagem.

Segundo o Estatuto do Idoso (2003), no Brasil, é considerada idosa a pessoa com mais de 60 anos. A cidade de Porto Alegre, por exemplo, possui, segundo Mattos (2016), considerando dado censitário de 2010, cerca de 15% da sua população nessa faixa etária. E o centro da cidade, é a região de maior concentração de idosos, com mais de 21% de sua população residente, além, do fluxo diário em demandas de comércio e serviços que dinamizam ainda mais o movimento de idosos no centro da cidade. No estado do Rio Grande do Sul, segundo a autora cerca de 1 a cada 6 moradores estão

com mais de 60 anos.

Destaca-se que o envelhecer na contemporaneidade está intimamente relacionado a uma dinâmica do capital. Como nos dizem Vêras e Felix (2016), o processo de rápida urbanização nas grandes cidades, e igualmente o acelerado envelhecimento populacional, são dois fenômenos decisivos para o entendimento da dinâmica capitalista contemporânea. Os dados mostrados pelos autores baseados no IBGE apontam que no Brasil, em 2010, 84% da população de brasileiros já viviam nas cidades. E ainda, 84% dos que têm mais de 60 anos vivem em áreas urbanas. De 1991 a 2011, a expectativa de vida dos brasileiros aumentou em 9 anos, de 66,9 para 74,1 anos de idade.

A população em envelhecimento está sujeita a questões socioeconômicas, como a ascensão do capital financeiro e economia globalizadas que contribuem para o avanço de uma sociedade do consumo, individualizada e competitiva. Soma-se, ainda, a questão da insegurança pública, questões étnico-raciais e de gênero, acesso a moradia, equipamentos urbanos, serviços de saúde etc. Esses problemas persistem no Brasil e nos países da América Latina, onde ainda prevalece, segundo o sociólogo Francisco Oliveira (2004), uma espécie de “Estado de mal-estar social”. As primeiras décadas do século XXI assistiram a um desenvolvimento de economias neoliberais no mundo todo, e seu avanço, sobretudo no Brasil, que segundo Oliveira ainda estaria em consolidação, ou seja, os resultados serão piores. A tendência de sociedades neoliberais é de manter à margem essa faixa populacional economicamente inativa: os idosos e aposentados. Destaca-se com isso, por exemplo, a questão do fator previdenciário implementado no Brasil em 1999 durante o governo Fernando Henrique, ou ainda, a desvinculação do reajuste das aposentadorias em relação ao salário mínimo nacional, que produziu defasagem dos benefícios segurados do INSS em relação ao ganho salarial da época de aposentadoria. E esse cenário adquire grande projeção com o passar do tempo, afetando diretamente a população idosa.

Além dos indicadores por uma via econômica, cujos efeitos negativos se tornam potencializados por políticas de investimento neoliberal, podemos ainda destacar indicadores, como o da vulnerabilidade social e a questão da população em situação de rua. As cidades propiciam um suporte emocional e simbólico que excede simplesmente sua forma construída. Elas se relacionam à memória, à história, experiências e vivências em muitos sentidos. Mas também propiciam um suporte material de moradia, trabalho, acesso a serviços de saúde e cidadania, que no Brasil ainda são precárias. Envelhecimento e cidade são dois temas de grande convergência, entretanto, as cidades podem ser muito hostis às pessoas em envelhecimento.

A questão de idosos em vulnerabilidade social articulada à situação de rua, no Brasil ainda é um tema nebuloso. Segundo Natalino (2016), o Brasil não possui dados oficiais sobre população em situação de rua pelo IBGE. A estimativa apontada pelo autor, baseado em registros dos municípios⁵, através de dados coletados pelas secretarias de assistência social e reunidas no instrumento eletrônico do *Censo Suas* (2015) é de que apenas 22,6% dos municípios brasileiros possuem dados sobre pessoas em situação de rua. A estimativa apontada pelo estudo do autor é de que no Brasil há 101.854 pessoas em situação de rua, entretanto não há um dado preciso sobre pessoas idosas dentro dessa parcela.

Em Porto Alegre, Pimenta (2019) aponta, com base em dados levantados em 2016, que há 2.115 pessoas em situação de rua cadastradas no município, e que desse

4 Conforme definição da Sociedade Brasileira de Geriatria e Gerontologia (SBGG).

5 O Sistema Único de Assistência Social (SUAS) é um modelo de gestão utilizado no Brasil para operacionalizar ações e políticas nacionais de assistência social junto aos municípios.

número, corresponde uma indicação de 7% de pessoas com mais de 60 anos. A autora destaca também que dos grupos sociais que compõem a cidade, o de pessoas em situação de rua é uma categoria complexa e em construção. Nesse caso, podemos problematizá-la ainda mais, se pensarmos numa categoria de idosos em situação de rua, que demandaria uma atenção ainda maior por parte das políticas públicas de saúde, assistência social, e entre outras que se propõem a garantir o direito à cidade.

Apesar de algumas garantias de proteção e acesso à direitos fundamentais, como o Estatuto do Idoso no Brasil (2003) e o programa da Organização Mundial de Saúde “Cidade amiga do idoso” (OMS, 2008) problemas sociais persistem. Basta percebermos, minimamente, a realidade brasileira contemporânea, como se tentará demonstrar através da montagem produzida com imagens do cotidiano urbano. Frente à realidade e pertinência que o tema do envelhecimento suscita, somado às questões socioeconômicas que o concernem, nosso trabalho com imagens opera fora dos limites de uma política pública específica ou do cenário de uma solução imediata. Entretanto, como nos disse Oliveira (2004), recuperando uma noção de Jacques Rancière, a política é um jogo “permanentemente inventivo”. Assim nosso trabalho com a montagem pode operar como um procedimento de invenção, apresentando um sentido de urgência (de tal realidade) que imagens sobre o envelhecimento em nossas cidades podem mostrar. Apresentar-se, ainda, como conteúdo de reflexão que embasa a possível elaboração e/ou revisão de políticas públicas da área.

Além desses dados, problematizados nos limites de uma gerontologia, podemos abrir a questão do envelhecer para outras perspectivas. Propomos também pensar a noção do envelhecer como uma passagem do tempo, que coloca dois aspectos opostos: um é o da velhice como sentido do amadurecimento, do acúmulo de experiência e de uma sabedoria; outro é o da velhice como decrepitude, num sentido de senilidade, impotência, arruinamento. Para isso, lembramos Michel de Montaigne (1533 — 1592) nos seus famosos *Ensaíes*, que produziram uma origem para esse gênero de escrita, livre e democrática, “carta sem fim enviada ao futuro”⁶. Há uma espécie de elogio da sabedoria, ou experiência, do escritor, que tece seus ensaios, — “não ensino, conto” (MONTAIGNE, 1961, p. 143), para nos dizer, paradoxalmente, do infortúnio do envelhecer.

No fragmento *Do arrependimento*, (E; III) Montaigne nos diz: “o mundo é movimento; tudo nele muda continuamente”, assim, quando tenta representar um objeto “pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas, dia por dia, minuto por minuto” (1961, p. 142). Há um sentido de tempo que passa, continuamente ou inelutavelmente. Por sua vez, o autor se apropria de uma autoridade conferida às palavras em função dos “cabelos grisalhos” de quem escreve. “Digo as coisas, na medida de minhas forças, e essas aumentam com a idade, pude observar que às pessoas mais velhas se concede maior liberdade de linguagem”, nos diz Montaigne (p.143). Ele lamenta a “fragilidade de sua memória” e garante que se apegue às suas ideias comuns e legítimas, e garante ainda, que “a vida íntima do homem do povo é de resto um assunto filosófico e moral tão interessante quanto à do indivíduo mais brilhante” (1961, p. 142).

Entretanto, ele confere uma atitude pessimista em relação à velhice, ao que nomeia de uma experiência enfadonha. O tempo passa, sobretudo, minuto a minuto, e carrega, inelutavelmente, aquilo que o velho Montaigne chama de a “abstinência a que nos

empurram os incômodos da velhice” (p.151), uma impotência, ou fragilidade (“catarrhos e cólicas”, nas palavras dele). Conclui o fragmento dizendo: “Nessa altura da existência chamamos sabedoria aos nossos humores doentios, e ao enfado que se apodera de nós” (p.152). Mas o que, afinal, buscamos com essas palavras publicadas em 1588, além dos resquícios de uma escrita que “sobreviveu” (e que se interpela) ao nosso tempo? Elaboramos sobre a problematização de uma tensão entre dois aspectos do envelhecer: a *sabedoria* narrativa, e a *ruína* da senilidade. Destacamos essa tensão para nosso ensaio e trabalho com a montagem.

No ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov* (1936), Walter Benjamin nos situa sobre os limites de uma experiência narrativa, perdida, decantada da experiência cotidiana. Contraposta a ela, a experiência do romance, decalcado no gesto solitário do escritor. Em ambos, há temporalidades distintas, permeadas por extratos e camadas constitutivas próprias. Em choque com as duas anteriores, há uma outra atitude narrativa, imediata e funcional: a narrativa jornalística, a publicidade, imersas em funcionalidade comunicacional, velocidade e objetividade. A narrativa tradicional carrega em si o gesto da oralidade e experiência, de um tempo: seja do narrador viajante, que de terras distantes traz notícias e histórias — pois “quem viaja tem muito o que contar”; seja ainda a do ancião, que desde um saber e de um lugar, transmite no momento da morte a sabedoria de toda uma vida (BENJAMIN, 2012, p. 214). A arte narrativa é elogiada por Benjamin graças a sua possibilidade de “acúmulo”. A experiência do narrador, muito próxima de uma tradição oral e conseqüentemente de toda uma gestualidade própria, um modo de fazer ou ainda de viver, permite uma “lenta superposição de camadas finas e translúcidas” (2012, p. 223). Essas camadas possibilitariam a impressão de uma imagem constituída de multiplicidades, as sucessivas narrativas, que se modificam, aumentam ou diminuem de tamanho, sofrem torções, desvios de sentido, inclusive.

Com a modernidade, no turbilhão da vida urbana e desde a consolidação da imprensa, dos meios técnicos, ou ainda pelas notícias de jornal, as legendas de imagens e o cinema, a narrativa estaria banhada de objetividade informativa. Isso produziria no campo da vida cotidiana, um apagamento da dimensão da experiência narrativa. Benjamin introduz uma bonita passagem de Paul Valery acerca desse processo: “O homem de hoje não cultiva mais aquilo que não pode ser abreviado” (2012, p. 223). Ele anuncia a ruína do narrador: “não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva” (2012, p. 213), sendo algo distante e “que se distancia cada vez mais”, ou ainda um gesto que se encontra “caindo em um buraco sem fundo” (2012, p. 214). Ele vê nisso um processo histórico, e nos diz: “nada seria mais tolo do que ver nele um ‘sintoma de decadência’, e muito menos de uma decadência moderna” (2012, p. 217). Esse processo, inclusive confere em simultaneidade “uma nova beleza ao que está desaparecendo”. A narrativa se reajusta, se reinventa, se incorpora a outros modos.

Assim Benjamin produz a ideia de *Erlebnis*, a vivência, ou seja, a experiência (que mesmo longe de uma tradição) se cola a um sentido de imediaticidade. A experiência de vida numa grande cidade. Já a *Erfahrung* seria a experiência decantada da tradição narrativa, em vias de extinção. Entretanto, elaboramos com este texto, de que seria pelo choque entre as duas que se produziriam outros modos de escrita da experiência narrativa na contemporaneidade.

Há uma tensão entre esses dois aspectos, e ao mesmo tempo, uma relação de simultaneidade entre eles. Essa relação de simultaneidade coloca em questão uma linearidade cronológica convencional. Poderíamos dizer, desse modo, nos termos de Didi-Huberman, que há na questão do envelhecer na cidade contemporânea uma relação *anacrônica*, desdobrada num jogo entre sabedoria e senilidade, por exemplo, ou entre o passado e o agora (o próprio enunciado, carrega essa noção: envelhecer no

⁶ Recuperamos por curiosidade a expressão escrita por Marco Lucchesi para o suplemento Cultura do jornal O Globo (22/04/2017) noticiando sobre a nova edição em português para os Ensaíes.

contemporâneo), ou ainda, fragmentos de uma cidade arruinada com fragmentos de uma cidade nova e “espetacular”. Será que há, de fato, cenas onde essas categorias se interpenetram, numa cidade? Como percebê-las? Imaginamos “aqui” que o procedimento da montagem nos aponte algumas pistas para isso. Ela não produz uma resposta assertiva, mas ela apresenta indícios, rastros de respostas possíveis, ou imagináveis.

Abrir a montagem — ensaiar o visual

Dizemos aqui “abrir a montagem” porque estamos amparados na noção de que um trabalho com imagens é sempre um movimento de abertura. A abertura visual, que neste texto, abre um pensar sobre o envelhecer, é elaborada a partir de dois traços que foram evidenciados anteriormente: sabedoria e senilidade; traços em tensão; traços buscados na literatura e na arte; buscados pelas imagens no cotidiano urbano.

Para falar de montagem, lembra-se dois pensadores fundamentais: Aby Warburg com seu “Atlas de Imagens Mnemosyne” (*Mnemosyne Bilderatlas*); e Walter Benjamin com seu livro “Passagens” (*Das Passagen Werk*). O trabalho de Warburg consistiu em pranchas que dispunham reproduções de imagens afixadas com grampos sobre painéis de fundo preto. Elas possibilitavam que diversos arranjos entre as imagens pudessem ser feitos, e ainda, imagens de períodos distintos se relacionavam entre si. Ao todo, entre 1924 e 1929 (ano de sua morte) haviam sido trabalhados 63 painéis. Além das pranchas, Warburg produziu uma série de reflexões sobre as possibilidades dos painéis, além de ter realizado conferências, dentro de uma proposta epistemológica que visava produzir um outro modo de lidar com a disciplina da História da Arte, suas imagens e, sobretudo, questionar os seus “limites”. Didi-Huberman nomeia o trabalho de Warburg como uma *iconologia do intervalo*, ou seja, a possibilidade do trabalho acontecia no movimento de montagem e na potência do espaço interpretativo entre as imagens.

O trabalho de Benjamin consistiu em um projeto igualmente inacabado até o ano de sua morte, 1940. Foi uma série de anotações e coleção de fragmentos sobre a vida na cidade de Paris no século XIX pelo tema das passagens parisienses, rigorosamente pesquisadas por Benjamin na Biblioteca de Paris. As passagens consistiam em ruas/galerias de comércio, cobertas com estruturas de ferro e vidro, e haviam sido muito comuns em Paris na primeira metade do séc. XIX. Ele produz uma grande “escavação” conceitual sobre o tema, discutindo principalmente o capitalismo, a modernidade e as transformações operadas na vida cotidiana das grandes cidades. Benjamin trabalhou entre 1927 e 1940 e produziu uma coleção de fragmentos e de citações sistematizadas em fichas, que “sobreviveram” à Guerra, e que posteriormente foram organizadas e publicadas. Benjamin deixa claro que o modo como ele organiza seu estudo é pela montagem, “método de trabalho: *montagem* literária. Não tenho nada a dizer; somente a mostrar” (2018, p. 764).

Cabe salientar que Warburg e Benjamin envelheceram num certo regime de simultaneidade. Warburg o mais velho, e Benjamin o mais jovem, viveram em simultaneidade no continente europeu do Entreguerras. Trabalharam em suas obras: o *Atlas* entre 1924-29; as *Passagens* entre 1927-40. Esse é um caráter curioso e sutil, mas que nos limites de um trabalho sobre o tema do envelhecer, adquire uma potência de escrita. Elaborar-se sobre a montagem, conforme nos propõe Didi-Huberman, recapitulando Aby Warburg e Walter Benjamin, como um ensaio do ver, do pensar e do pesquisar. Assumimos no trabalho a montagem como um procedimento que opera nos limiares dessas noções: ver, pensar e pesquisar.

A noção do ver que estudamos se encontra no território conceitual de uma epistemologia crítica⁷ das imagens. Didi-Huberman vai nos dizer que o ver é um ato que acontece desde uma abertura de sentidos. Ver uma imagem, um objeto — ou ainda, no caso do nosso trabalho, ver uma cidade — é um gesto de abertura. Ele nos diz que “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”, um gesto fatal: “inelutável cisão do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Ver como cisão, é permitir que algo se anuncie para além daquilo que se apresenta diretamente ao meu olhar. O “ver” nunca se condensa num conhecimento de um objeto, mas sobretudo, ele rompe com qualquer traço de certeza, permitindo que novos sentidos surjam a partir do ato de olhar. Ver, portanto, se manifesta no gesto (metafórico) de rasgadura da imagem.

O autor também nos diz que a imagem pode ser simultaneamente “material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126). A imagem é sempre uma espécie de tensão. Ele recupera Benjamin, e nos elabora outra “imagem” para a imagem: “fogos de artifício de paradigmas” (2015, p. 126). Benjamin denominou o conceito de *imagem dialética*, e o trabalhou de um modo sutil em sua obra das Passagens e nos escritos sobre Baudelaire. A imagem dialética seria algo possível de ser trabalhado pela língua. A escrita é uma forma de tentar dar conta da multiplicidade de sentidos para uma imagem (como uma explosão, fogos de artifício).

A imagem com Didi-Huberman não é simplesmente uma forma expressiva definida (e isso está muito próximo do efeito de uma fotografia). Dizemos, com isso, que toda fotografia é uma imagem, mas não necessariamente uma imagem será sempre uma fotografia. As palavras imagem e figurabilidade ultrapassam em muito o quadro restrito da representatividade. A imagem funciona como uma incompletude, como uma evidência que “ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece” (2013a, p. 16). Pensar a imagem é abrir-se ao não saber (por isso, se diz que se deve rasgar a imagem), pular para fora do perímetro de fechamento de um “tom de certeza”. Quando a evidência se estilhaça, estamos num campo de incertezas. É nessa perspectiva que o ver com imagens toma corpo neste texto, orientado para um procedimento de montagem. Por isso, repetimos também que nosso arquivo de registros fotográficos (organizado para a montagem) carrega um sentido de incompletude. Algo sempre está em faltando. Frente a essa “falta” abrimo-nos ao impensado, às novas relações.

Didi-Huberman recorre a Baudelaire para nos definir sobre a montagem: “é uma ferramenta, não do esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura às possibilidades não dadas ainda” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 13). Um lugar da imaginação obstinado a descobrir as “relações íntimas” entre as coisas. Foi no prefácio à tradução francesa dos contos de Edgar Poe⁸ que Baudelaire definira seu entendimento sobre a imaginação: “a imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (BAUDELAIRE, 2012, p. 16). A noção de imaginação é fundamental para um trabalho com a montagem.

Para Didi-Huberman, a montagem “talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas” (2016, p. 6). Sobretudo, ainda elabora, frente a incapacidade de ver com o outro, um compromisso ético com as imagens (da cultura inclusive) de que “resta” uma alternativa: indagá-las. Esse é o compromisso político de um trabalho com imagens: perceber com antecedência, à parte dos métodos. Em uma

⁷ Conforme nos propõe Stéphane Huchet no prefácio da edição brasileira do livro *O que vemos, o que nos olha* (1997).

⁸ Edgar Allan Poe (1809 — 1849) poeta, escritor e crítico literário norte-americano, foi contemporâneo de Baudelaire.

montagem, objetos e imagens heterogêneas coexistem no espaço de uma prancha. Warburg nos painéis de *Mnemosyne*, por exemplo, poderia dispor um selo postal ao lado da reprodução de uma pintura renascentista. Por isso, a noção metodológica da montagem confunde. Ela transita no limiar do método, da ferramenta, do procedimento e do próprio objeto.

Tudo é mais ou menos incerto num trabalho de montagem. Esse é o “caráter” que nos captura. Assim, essa escrita também é um trabalho de atenção, um modo de lidar com imagens do envelhecimento em uma cidade. Um modo de ser contemporâneo. Nos colocamos a imaginar, um *imaginar apesar de tudo*, como nosso lugar filosófico, na cidade, sobretudo, ou ainda contudo — e em meio a tantos, assumindo a montagem como um procedimento de trabalho.

Ainda mais, tenta-se alongar uma ideia sobre montagem (e cidade) que se aproxime da imagem de um pensar por constelações. Esse modo de pensar foi desenhado por Benjamin, assim lembrado por Rita Velloso, que nos resume a ideia de constelação: “um traçado de linhas imaginárias que delimita uma forma onde, na mesma, não há um centro” (VELLOSO, 2018, p. 102). Em uma constelação, cada estrela se relaciona entre si com todas as outras, dando forma a “tal” constelação. Assim, uma estrela pode operar “entre” diferentes constelações, e ainda constelações entre si. No traçado de linhas imaginárias em uma constelação, desenha-se formas onde não há um centro, “apenas um vazio” (2018, p. 102) e que possibilita modos imaginários de se “ler” tal realidade.

Operam-se temas e conceitos, por vezes aparentemente distintos entre si, e que, no entanto, produzem (em potência) modos outros de se relacionar com as coisas. Desse modo — desde uma estrela que pode acontecer em diferentes constelações — um fenômeno concreto e fragmentário, de difícil “totalização”, encontra no trabalho da imaginação sua poderosa ação de pensamento. Elaborar-se um pensamento que funcione por uma “lógica” constelação para se pensar e produzir a partir de imagens que compõem a realidade urbana de uma cidade, montadas ainda com outras imagens (da literatura e das artes) no traçado de linhas “pouco legíveis”, na tentativa de dar a ver a realidade urbana de um outro modo.

O procedimento da montagem funciona, neste texto, muito próxima da ideia da constelação, traçando linhas imaginárias entre um modo de pensar, de ver imagens e de ler a realidade (um modo de pesquisar). Essa constelação assume um traço de escrita denominado *envelhecer*.

Abrimo-nos ainda outra vez: na própria montagem

Apresenta-se, portanto, com o procedimento da montagem uma noção para o envelhecer ensaiando uma construção visual. Nela dispomos com aquilo que nomeamos de um arquivo incompleto, entre fragmentos de imagens cotidianas, imagens da web e fragmentos literários, a saber: o *leitor cego* de Ricardo Piglia; o animalzinho paranoico da novela *A construção* de Kafka; o *velho saltimbanco*, dos poemas em prosa de Baudelaire; fragmentos visuais de Francis Alÿs.

Esses fragmentos estão dispostos de forma livre, simulando pranchas (como as de Warburg). Mas poderíamos acrescentar também, que tais fragmentos estão ensaiados de forma livre e comum (como em Montaigne), e ainda de um modo anacrônico: um traço textual, ora da sabedoria narrativa, ora, ruína da senilidade. Eles desenharam (como em constelação) linhas pouco legíveis para um envelhecer na cidade. Por elas, depositamos atenção, também, nos intervalos, no espaço possível do entre. Abrimo-

nos desse modo, inelutavelmente, em montagem.



[5]



[4]



[3]



[2]



[1]

Este é um ensaio visual em montagem:
o envelhecer conduz um outro olhar para as imagens
na cidade:
olhar furtivo na cabana do velho saltimbanco
(uma perda)
pela tensão entre *sabedoria e ruína*;
E se (como nos disse Baudelaire)
“os chineses vêem as horas nos olhos dos gatos” ?
O relógio não responde muito bem [...];

[o Atlas, o poeta flâneur
e o filósofo colecionador de citações]

Que está a fazer aqui
esta que aqui vos escreve ?
Yo estaba allí, simplemente. (Paul Ricoeur)

Figura 1 - Montagem, prancha 01. Fonte: Lucas B. Bittencourt. 2020.

Figura 2 - Montagem, prancha 02. Fonte: Lucas B. Bittencourt. 2020.



o velho Borges, o leitor cego;
o pequeno jovem Kafka, um mal leitor;

onde estão nossos filhos?
a cidade, a coincidência e a experiência [...] seria o envelhecer nossa fantasia intempestiva?
de coincidência comum, ou de sobrevivência?

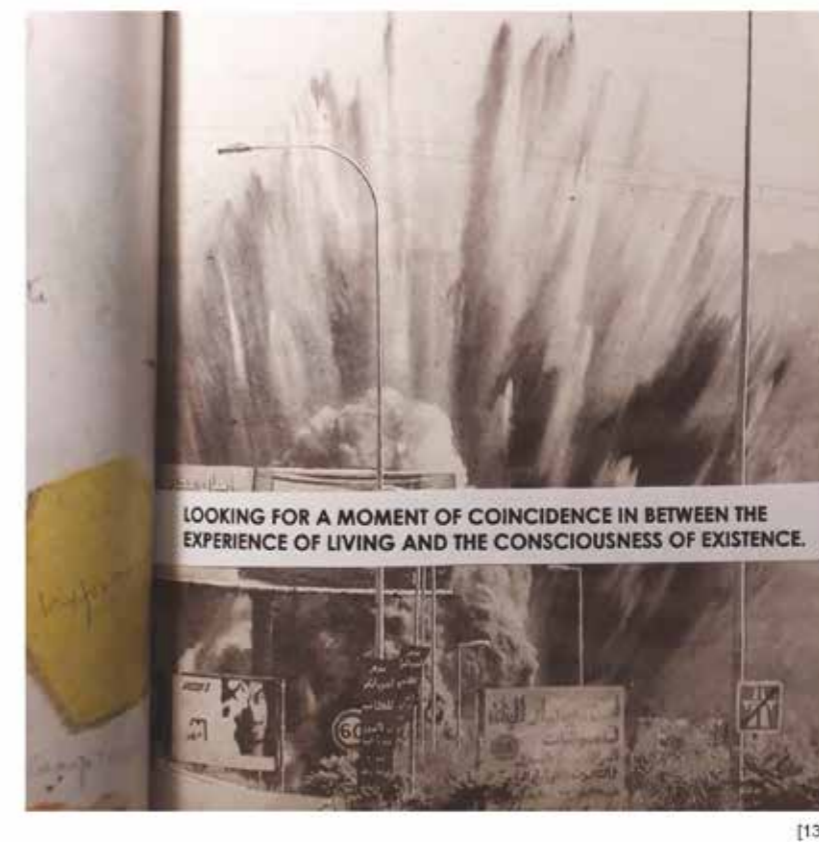


Figura 3 - Montagem, prancha 03. Fonte: Lucas B. Bittencourt. 2020.

Remontando as evidências — sobre o envelhecer na montagem

Começamos apostando no choque entre as imagens. O movimento se inicia quase como uma relação de ilustração: uma imagem do *Atlas Mnemosyne* de Warburg [1] que se apresenta como uma linha de partida: levanta-se o véu, a cortina sobe, “eis aqui uma montagem”. Atlas é uma figura mitológica que se rebela contra os deuses do Olimpo, e por isso é condenado a “levar o mundo nas costas”. A imagem do atlas na montagem nos mostra o choque evidente entre as imagens, a coexistência simultânea; o tempo está como que suspenso (Atlas é um sujeito castigado ao infinito por seu ato de rebeldia) frente a esses pequenos fragmentos que se apresentam na tela. Fragmentos que dão a ver o envelhecer na cidade contemporânea como nossa fantasia. Como se disse, “é quase uma relação de ilustração”, entretanto não o é. A montagem não ilustra. “Que faz aqui essa que aqui vos escreve?” Esta é uma pergunta que irá admitir respostas múltiplas.

Coexistem no mesmo canto da tela o retrato de [3] Charles Baudelaire em 1855, um flâneur de 34 anos; e de [2] Walter Benjamin, um jovem senhor, então com 45 anos. Benjamin foi retratado na Biblioteca de Paris enquanto trabalhava na sua obra das Passagens. A fotógrafa foi Gisele Freund, uma mulher de trabalho extraordinário que envelheceu até os 92 anos, e fotografou, além de Benjamin, Virginia Woolf e Simone de Beauvoir. Virginia [12] escreveu uma personagem que não envelhecia: *Orlando*. Simone [11] escreveu *A Velhice*. Uma coincidência (e não uma ilustração) foi o fato de que os três retratados coexistem aqui nesta montagem (mesmo que indiretamente) através do envelhecer. Elas se apresentam pela imagem que se rasga. Uma fantasia do envelhecer nos move. Benjamin, do mesmo modo, perseguiu como pesquisador a poesia de Baudelaire, que por sua vez nos escreveu sobre o velho saltimbanco⁹, a visão do miserável “em cuja barraca o mundo esquecido já não quer entrar!”. Pois nós, por aqui, entramos em tal barraca. Entramos com a questão latente do envelhecer entre uma tensão do sábio (o que acumulou um saber, narrativa do testemunho) e do senil (o que se arruinou, caducou, cegou).

Montaigne [4] nos coloca essa dúvida irresolvida “entre cólicas e catarros”. É ele (além de Atlas pelo infinito) a personagem que temporalmente diz sobre a barraca do velho saltimbanco. Montaigne é o mais velho em nosso universo cronológico (ele viveu no século XVI), entretanto simultaneamente, é ele quem acende a discussão. Não há mais cronologia. Aparecendo aqui “em montagem” neste trabalho visual, o intempestivo Montaigne acende uma bola de fogo, que lembra a imagem [5] do artista Francis Alÿs, chutando uma bola feita de tecidos que arde em chamas, pelas ruas da cidade do México. O que essas imagens nos dizem? Elas nos aquecem como uma fantasia incandescente. Elas deixam de ser imagens “fechadas” em si, e assumem uma posição juntas: dizem do envelhecer desde uma montagem. O envelhecer em chamas pela cidade. São imagens anacrônicas (o tempo para elas é só um mistério); e assim nos acariciam com suas labaredas. Não ilustramos a velhice. Abrimos a questão, rasgando as imagens e chocando uma contra outra.

A imagem de Benjamin nos diz mais do que simplesmente o seu trabalho de pesquisa (o que por sinal se assemelha muito ao nosso). Sua imagem se rasga numa mulher que soube envelhecer, e que também fotografou outras duas mulheres: uma que produziu a própria morte (ruiu); outra que frente a iminência da morte (e da perda) produziu um escrito fundamental sobre o envelhecer (testemunhou). Não cabe aqui um elogio ao saber face uma crítica à ruína. Ambas se interpenetram, visto, inclusive que uma pode ser a potência da outra. Não esqueçamos que a escritora que ruiu [12]

9 Dos pequenos poemas em prosa (BAUDELAIRE, 1950, p.47).

nos legou a personagem que não envelhecia, Orlando. A que nos legou [11] um saber, ruiu diante da perda do amor de sua vida, Sartre. A sabedoria narrativa e a ruína, são inelutáveis. O tempo nos é só um mistério. A imagem de Benjamin ainda nos diz do poeta, que escreveu sobre o velho saltimbanco. O mesmo poeta, também *flâneur*, que nos escreveu sobre a importância da imaginação frente a vida em uma grande cidade que muda constantemente. Por ela nos movemos, exaustivamente. É isso que podemos ler no semblante [3] de Baudelaire, então com seus 37 anos. Lemos mal, e desse modo vemos mistério, vemos a cidade que se transforma, vemos inclusive Poe que fascinara ao poeta, e, entretanto, ele já nos é um velho, uma fotografia curiosa. O relógio não nos responde muito bem [...].

A cidade é fundamental para a bola de fogo do artista, que queima por suas ruas. A mesma imagem incandescente [5] nos choca com a do leitor cego [6] Jorge Luís Borges, retratado já muito velho. Paradoxalmente, Ricardo Piglia nos ilumina com a imagem do último leitor, que ficou cego pela luz da lamparina (poderíamos pensar luz de fogo) que acendia suas leituras. Ele leu muito. O que ele nos diz, é um saber tranquilo (quase absoluto, repleto de mistério); sua imagem nos acaricia em chamas de velhice. Ele é o velho leitor da sabedoria narrativa; entretanto, Borges é simultaneamente o leitor em ruínas; ruína da visão; está cego. Ele nos instala uma cisão, uma ferida do olhar. Temos Kafka [10] retratado quando criança numa curiosa fotografia. Kafka se intitulou um mal leitor, aquele que percebe tudo de um modo confuso, desatento. É o leitor que nos escreve *A construção*; nos narra um animalzinho paranoico e que teme a velhice. Ele passa os dias a construir sua casa, ficando com o corpo à medida que o tempo passa, cada vez mais velho, impotente. Cada vez mais paranoico.

O leitor cego [6] e o mau leitor [10] são percebidos pela montagem (um lugar possível pela imaginação). Distorcidos e confusos. Um movimento improvável, entretanto, potente. De difícil leitura, com eles, a questão da legibilidade e da “representação” se mostram frágeis. O fundamental nessa proposta, é situá-los numa certa tensão onde o gesto do ler estaria também fendido pelo olhar. Um olhar que metaforicamente se incendeia em possibilidades múltiplas. Lembrando Didi-Huberman e sua epistemologia do “ver”, uma espécie de cisão do gesto de ler. Um leitor quebrado, em ruínas (ou um leitor que lida com ruínas de sentido, de cidades). As palavras se misturam e se “montam” entre imagens (labaredas de imagens). Numa cidade: tudo está aí. E sobremaneira, as imagens coexistem. Aí reside nossa “fantasia”.

O “estar sempre construindo”, paranoico, de Kafka e seu animal narrador de *A construção*¹⁰, (KAFKA, 1991) toma uma posição junto ao “estar sempre rodando meu carrinho de supermercado” [8] de uma pessoa em situação de rua. Eles juntos tomam consistência e simultaneidade através do procedimento da montagem. O animal construtor de Kafka teme a velhice, e desde a sobreposição de gestos repetitivos (que evidentemente a cada dia o envelhecem mais), elabora o progresso construtivo de sua casa, sob o temor do ruído de um predador misterioso. Nas ruas da cidade de Porto Alegre, pessoas em situação de rua empurram sobre os passeios públicos, suas casas móveis, arranjadas sobre carrinhos de supermercado, e ensaiam um modo de vida. Descansam sobre a terra [7] como o animal construtor de Kafka (o silêncio nos consome).

Curiosamente, o morador carregava consigo uma imagem [9] de um Cristo arruinado, ajustada sobre o carrinho, disputando o espaço com os seus cachorros. Era um

10 Modesto Carone, no posfácio da tradução para o português, nomeia de “pequena narrativa” a novela de Kafka, escrita originalmente em 1923, (numa fase tardia do escritor). Der Bau, permaneceu não finalizado pelo escritor até sua morte, em 1924. Portanto o texto que se conhece é um fragmento “enigmático” e incompleto.

peculiar colecionador, que exercia uma pequena fantasia de sobrevivência (carregar uma imagem do Cristo) em meio ao cotidiano de sua vida na cidade. Ele é mais um número da estatística incompleta de pessoas envelhecendo em situação de rua no Brasil. Aqui no texto ele é um colecionador. Interpelando a ruína de sua própria imagem, e de seu próprio tempo, e simultaneamente também questionando o sentido de uma disciplina (disciplina de construtores inclusive). Esta é a cidade que também se quer convocar com a montagem, abrindo sua leitura pelas pessoas em situação de rua que envelhecem pela cidade. Essa imagem se choca com a do leitor cego e do mau leitor. Desde ruínas e incompletudes ele vê algo: sua imagem colecionada. Ele deposita sobre ela o seu olhar, que de longe, só podemos fantasiar: o tempo desdobrado em velhice é um grande mistério.

Na última prancha, vemos uma imagem que demonstra o difícil do nosso gesto. Uma imagem pouco legível. É uma fotografia de família [15], muito envelhecida, arruinada. Nela uma velha senhora está sentada; os mais velhos repousam. Sábios anciões. Em choque com essa imagem, temos uma página [14], anotada em pesquisa¹¹, que retrata as *mães da Praça de Maio*, de Buenos Aires, gritando por seus filhos. Elas são o lugar da sabedoria narrativa que está nas ruas, enfrentando os poderes instituídos. Um grito de dor, elas são um gesto incrível de sobrevivência. Elas não cedem lugar à ruína (ao tempo). Estão nas ruas da cidade.

Estivemos na pista de uma fantasia de escrita traçada junto com o envelhecer. Fizemos um traço com essa palavra (o envelhecer) uma tentativa de legibilidade (frente à linhas pouco legíveis). Assim é a pesquisa, qualquer que seja, de um modo geral. Por mais previsíveis que sejam seus passos, seus pontos de apoio, o ponto de chegada é sempre uma fantasia (dupla fantasia) de saber (como matéria conclusiva: a que definições chegamos?) e de tempo (como um fim, a pesquisa admite essa instância?). Nossa montagem, portanto, é como uma fantasia de escritura traçada com o envelhecer, assim como os saberes que com ela produzimos, são fantasias. Perseguimos uma incandescência misteriosa, aberta e imprevisível. Uma coincidência da experiência [13] um momento para o envelhecer um choque (explosão). Envelhecemos na cidade, em meio a tantos, e em meio a possíveis traços para um envelhecer. Seria essa nossa fantasia intempestiva? Montamos e escrevemos [...].

“Viver a cultura como uma memória incompleta: nisso sou leviano.” Nos termos do que nos disse Roland Barthes¹², escrevemos aqui, do envelhecer como um traço de inspiração, uma “passagem dialética” (incompleta) da leitura amorosa à escritura produtora de saber (algum saber, leviano que seja). Leitura e escrita são movimentos de troca recíprocos. A escrita é sempre uma esperança criadora, que tenta se aproximar do já lido, a alegria da escrita alheia, que produz um deslumbramento naquele que lê. “Júbilo” de leitura que faz o movimento continuar: o texto do outro me acaricia e instala “uma espécie de incandescência eterna, misteriosa”. É isso que buscamos concluir com a montagem, próximos dessas imagens em chamas.

Para concluir, uma última fantasia: a sobrevivência

Retomando o objetivo inicial em evidenciar o envelhecer em duas extremidades: por um lado, naquilo que se investiu de sabedoria; por outro, naquilo que se arruinou, apresenta-se aqui o que a montagem abriu. Produziu-se com este texto um lugar teórico

¹¹ Nos referimos ao livro-catálogo da exposição *Levantes*, de Georges Didi-Huberman. (2017).

¹² Barthes (2005) nos coloca o desejo de escrever como uma fantasia criadora, entre o movimento de ler, (leio autores de um modo apaixonado) e partir disso “quero” escrever (eles produzem essa esperança de escrita em mim) o texto do outro me acaricia e me provoca “um movimento incandescente”.

do envelhecer que acontece num espaço de sobreposição e coexistência anacrônicas de imagens e conceitos. O movimento do envelhecer, lembrado com Montaigne, entre o saber e a ruína, se abriu com o ver em imagens pela cidade. Assim, caminha-se do gesto do velho moribundo que sopra as últimas palavras (palavras de toda uma vida) até a experiência daquele que “cata” pela sua sobrevivência (no cotidiano de uma grande cidade). Ou ainda àquele, como o artista, que arrasta sobre as ruas da cidade uma bola de tecido em chamas (a imagem incandescente) que se desfaz, pouco a pouco, com o passar do tempo. Dizemos que o envelhecer aparece aqui evidenciando um não-lugar na cidade contemporânea — seja pela total invisibilidade aos velhos moradores em situação de rua; seja pela reclusão à casa, metaforizado pela cegueira de Borges. O envelhecer retira-se.

Percebemos que as experiências narrativas de Walter Benjamin podem estar intimamente associadas a questão do envelhecer, ou de uma dualidade entre o envelhecer (da tradição) e o viver (da imediatividade) narrativa e a dificuldade de encontrar um lugar na sociedade contemporânea a esse envelhecer que escape à lógica do consumo.

Sobretudo, elaborou-se uma interpenetração dessas experiências, num processo de abertura de sentido possibilitado pelo trabalho de montagem de imagens. Um trabalho em elaboração (e anacrônico) com imagens que foram rasgadas em sua razão representativa e que se abriram ao campo da incerteza que tem lugar nas dobras da cidade contemporânea.

Desse modo, se insere uma última camada interpretativa, e fundamental: o trabalho político com as imagens. Político e crítico a uma sociedade da eficiência e produtiva, posto aqui na equivalência aos personagens que habitam o universo de Kafka — a total falência a esse modelo e a tentativa de encontrar um outro lugar para um envelhecer que venha pelo reconhecimento. Reconhecimento que é dado só na morte ao olhar o passado (Kafka só foi reconhecido como gênio escritor depois da sua morte). Pois é na morte, no corpo ausente, que o capital pode produzir novos ganhos — museus, exposições, eventos comemorativos —, espaços esses que geram capital a partir de um corpo morto e onde a memória é capital. A montagem nos coloca a ver e montar com essas imagens, ruídos e labaredas, corpos que ainda gritam e ardem à sua maneira, contra um sistema econômico perverso. Portanto, é deste lugar também que se escreve, abrindo o olhar.

O envelhecer como fantasia de escrita, com Barthes, admitiu um lugar teórico. Produziu imagens que admitiram camadas heterogêneas. Camadas que tentaram ser literárias (trabalhadas pela “língua”), camadas imprevisíveis pela literatura e pela arte. Um trabalho incerto, de linhas imaginárias e contornos difusos. Uma posição política como exercício de imaginação frente à um leque de imagens cotidianas de cidade, em constelação. Produzir um modo de escrita (fantasiosa) e, sobremaneira, poética e política do envelhecer já é, também, um modo de pôr em questão a cidade e sua relação com a velhice na contemporaneidade. Fantasia intempestiva, de coincidência, ou sobrevivência? O que é mesmo o que nos resta?

Referências

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução Aurélio Buarque De Hollanda. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1950.

BAUDELAIRE, Charles. *Prefácio (1857)*. In: POE, Edgar Allan. Contos de imaginação e mistério. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8a ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013. a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013. b.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontar, Remontagem (do Tempo)*. Editora Chão da Feira: Caderno de Leituras, Belo Horizonte, v. 47, p. 1–7, 2016. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf>.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lúcia De Oliveira. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome & A construção*. Tradução Modesto Carone. 4a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MATTOS, Carine Magalhães Zanchi De. *O envelhecimento das pessoas idosas que vivem em situação de rua na cidade de Porto Alegre, RS, Brasil*. Revista Kairós : Gerontologia, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 205–224, 2016.

MONTAIGNE, Michel De. *Ensaio: Livro III*. Tradução Sergio Milliet. Porto Alegre: Editora do Globo, 1961.

NATALINO, Marco Antonio Carvalho. *Estimativa da população em situação de rua no Brasil*. Texto para Discussão IPEA, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/7289/1/td_2246.pdf>.

OLIVEIRA, Francisco De. *Por quê política?* In: FÓRUM DA SOCIEDADE CIVIL NA UNCTAD 2004, São Paulo. Conferência, São Paulo Disponível em: <https://ibase.br/userimages/francisco_de_oliveira_port.pdf>.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIMENTA, Melissa De Mattos. *Pessoas em situação de rua em Porto Alegre: processos de estigmatização e invisibilidade social*. Civitas - Revista de Ciências Sociais, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 82, 2019.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. *Pensar por constelações*. In: JACQUES, P.B.; PEREIRA, M. S. (Ed.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: Tomo I. Salvador: EDUFBA, 2018.

VÉRAS, Maura Pardini Bicudo; FELIX, Jorge. *Questão urbana e envelhecimento populacional: breves conexões entre o direito à cidade e o idoso no mercado de trabalho*. Cadernos Metrôpole, São Paulo, v. 18, p. 441–459, 2016.

Referências das imagens utilizadas nas montagens

[1] Painéis 79; 45; 46 do *Mnemosyne Bilderatlas (1924 — 1929)*, de Aby Warburg. Disponível em: <https://kunstkritikk.com/aby-warburg-created-marvellous-theoretical-fictions/>. Acesso em 15/03/2020.

[2] *Walter Benjamin na Biblioteca Nacional de Paris*. Fotografia de Gisèle Freund (1908 — 2000), 1937. Reprodução disponível em: <https://www.archdaily.com/771939/the-long-ish-read-walter-benjamin-unpacking-his-library>. Acesso em: 15/03/2020.

[3] *Charles Baudelaire o poeta flâneur*. Fotografia de Nadar, 1855. Reprodução disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire#/media/File:Charles_Baudelaire.jpg. Acesso em: 15/03/2020.

[4] *O velho Montaigne*. Retrato de Montaigne atribuído à Étienne Martellange, 1587. Reprodução disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Montaigne_-_%C3%89tienne_Martellange.jpg Acesso em: maio 2020.

[5] *Frame do vídeo Paradox of praxis 5*, de Francis Alys, México, 2013. Disponível em: <https://francisalys.com/paradox-of-praxis/> Acesso em: maio de 2020.

[6] *O velho Borges*, um leitor cego. Autoria não identificada. Reprodução disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/04/jorge-luis-borges-poemas.html>. Acesso em: 15/03/2020.

[7] *Cidade e o arquivo III*. Fotografia de Lucas Bittencourt, arquivo pessoal, 2019.

[8] *Cidade e o arquivo I*. Fotografia de Lucas Bittencourt, arquivo pessoal, 2019.

[9] *Cidade e o arquivo II*. Fotografia de Lucas Bittencourt, arquivo pessoal, 2019.

[10] *O pequeno jovem Kafka, um futuro mal leitor*. Autoria não identificada, ca.1887. Reprodução disponível em: <http://www.philippesollers.net/kafka.html>. Acesso em: 15/03/2020.

[11] *Simone de Beauvoir, sorriso silencioso*. Fotografia de Gisèle Freund, 1955. Reprodução disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Simone-de-Beauvoir/11C77EDF26C43773> . Acesso em: 15/03/2020.

[12] *Virgínia Woolf, expressão em ruína*. Fotografia de Gisele Freund, 1939. Reprodução disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/gisele-freund-virginia-woolf-3-photographs> . Acesso em: 15/03/2020.

[13] *Procurando por um momento de coincidência entre a experiência de viver e a consciência de existir*. In: ALYS, Francis. Numa dada situação. São Paulo: Cosac Naify, 2010. s/página.

[14] *Os velhos repousam sentados*. Fotografia Carte Cabinet 11cm x 16,5cm, Grupo de senhoras em dia festivo, família Cardoso da Silva, Camaquã, RS, cerca de 1912. Acervo familiar Lucas B. Bittencourt.

[15] *Mães da praça de maio em Buenos Aires*. Reprodução da página nº 269 da obra *Levantes* (2017), de Georges Didi-Huberman. Exemplar do autor, digitalizado.