

---

Recebido em 3/11/2016 e aprovado em 20/12/2016

## CONSTELAÇÕES DE IMAGENS: METÁFORAS E ENSAIOS

### IMAGES CONSTELLATIONS: METAPHORS AND ESSAYS

Artur Simões Rozestraten<sup>1</sup>  
Paula Brazão Gerencer<sup>2</sup>

#### Resumo

Este artigo apresenta reflexões sobre as contribuições metodológicas da metáfora da constelação de imagens de Aby Warburg (1866-1929) tecendo considerações críticas sobre duas exposições recentes: 'Dear Aby Warburg, what can be done with images? Dealing with photographic material' e 'Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a costas?' A partir dessas referências iniciais são apresentadas algumas experimentações gráficas e tridimensionais desenvolvidas na convergência das pesquisas dos autores, com apoio do CNPq e da FAPESP, respectivamente, junto ao RITe - Grupo de Pesquisa CNPq - Representações: Imaginário e Tecnologia. Esses experimentos investigam arranjos e conformações de imagens como um campo experimental para constituir, apresentar e testar hipóteses, construindo assim conhecimento sobre fenômenos visuais.

**Palavras-chave:** Imaginário. Constelações de imagens. Fotografia.

#### Abstract

This article presents reflections on the methodological contributions of Aby Warburg's image constellation metaphor proposing critical approaches to two recent exhibitions: 'Dear Aby Warburg, what can be done with images? Dealing with photographic materials' and 'Atlas: How to carry the world on one's back?' From these initial references the article moves to some graphic and three-dimensional essays developed at the convergence of the authors' researches, with the support of CNPq and FAPESP, respectively, both gathered at RITe - CNPq Research Group - Representations: Imaginary and Technology. These experiments investigate images dispositions and frameworks as an experimental field to establish, present and test hypotheses, thereby building knowledge about visual phenomena.

**Key-words:** Imaginary. Image constellations. Photography.

---

<sup>1</sup> Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo Professor doutor – bolsista de produtividade em pesquisa nível 2 CNPq.

<sup>2</sup> Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo Graduanda – bolsista IC FAPESP (2015/10333-2).

---

### **Introdução**

Entre dezembro de 2012 e março de 2013 o Museu de Arte Contemporânea de Siegen na Alemanha organizou a exposição '*Dear Aby Warburg, what can be done with images? Dealing with photographic material*' na qual, sob o mote da questão acima e dos painéis iconográficos do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (WARBURG, 2003), 23 jovens artistas retomaram a exploração de arranjos sugestivos/provocativos de conjuntos de imagens fotográficas.

O catálogo dessa exposição editado por Eva Schmidt e Ines Rüttinger (SCHMIDT; RÜTTINGER, 2012): documenta, também em fotografias e textos, a diversidade de obras propostas, mais ou menos vinculadas à referência do Atlas, lidando com fotografia, textos, gravuras, pintura e arranjos tridimensionais, estáticos ou dinâmicos.

Na perspectiva dos curadores do Museu de Siegen (MUSEUM, 2016)

Hoje – do ponto de vista da arte contemporânea – valorizamos o Atlas Mnemosyne de Warburg por apresentar arranjos com parâmetros de ordenação não-sistemáticos e variados, mas também porque a combinação de fontes iconográficas divergentes, seus materiais e arranjos – como unidade estética – parecem extremamente provisórios e hápticos.

As propostas desenvolvidas pelos artistas em Siegen exploraram tanto o potencial de rearranjos de conjuntos de imagens como painéis – isto é, como planos com dimensões limitadas sobre o qual se dispõe um certo conjunto definido, organizado e finito de imagens – quanto o sentido de infinitude que advém justamente da associação de várias pranchas como Atlas, sugerindo um conjunto aberto a inúmeros acréscimos futuros, dentre os quais aqueles imaginados pelo público.

Essas obras exploraram também, em maior ou menor intensidade, a tensão entre superfície e profundidade. Alguns trabalhos se ativeram ao plano experimentando arranjos verticais e/ou horizontais na

---

superfície dos suportes. Outros trabalhos optaram por se desprender do plano e conferiram às imagens um caráter tridimensional, como objetos postos na profundidade do espaço. Para além da fotografia, os artistas convocaram também o desenho, a pintura e as montagens tridimensionais para lidar com a questão do que pode ser feito com imagens no mundo contemporâneo, reconhecendo a condição problemática, provisória e provocativa das imagens, características advindas da própria dupla natureza das representações que são simultaneamente autônomas e relacionais.

Tais experiências artísticas revisaram criticamente o potencial das imagens no prisma proposto por Warburg isto é, para além da História da Arte, como uma Ciência da Cultura.

Dois anos antes, aproximadamente, Georges Didi-Huberman apresentava no Museu Reina Sofia em Madrid a exposição *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo auestas?* com a qual reagia a um suposto empobrecimento da herança de Aby Warburg e propunha o conceito de Atlas como uma forma recorrente do imaginário moderno (DIDI-HUBERMAN, 2016).

Do esforço crítico de Didi-Huberman podemos extrair uma noção particular de Atlas como uma apresentação sinóptica de diferenças, com o objetivo de apresentar em uma imagem síntese, conjuntos iconográficos heterogêneos (arquivos), sugerindo ligações enigmáticas entre coisas distintas na medida em que são postas em um mesmo campo visual e podem ser interligadas pelo percurso do olhar.

A sincronicidade de imagens de tempos e lugares distintos se opõe e problematiza a sequência de imagens sucessivas que sugere narrativas, estrutura tradicional da história e da história da arte que, por sua vez, promove com frequência descontinuidades entre imagens no tempo valorizando mais a suposta objetividade de uma imagem

---

singular isolada do que o potencial associativo e as subjetividades derivadas de conjuntos de imagens desconexas.

O conceito de Atlas exposto por Didi-Huberman, como montagem que apresenta conjuntos enigmáticos de imagens simultaneamente visíveis, como prancha, quadro ou *tableau* como ele mesmo designa em francês, é distinto da acepção comum de Atlas.

Habitualmente associamos o termo Atlas ao universo editorial, como uma publicação que reúne mapas que podem ou não ser acompanhados por legendas, estatísticas, dados geográficos e outras informações pertinentes. Ou seja, a estrutura de um Atlas é a de um livro encadernado, com páginas reunidas para uma visualização em sequência. Muito embora o termo Atlas também possa designar um conjunto de estampas, pranchas ou painéis explicativos, essa acepção é menos difundida. O caráter sinóptico salientado por Didi-Huberman é mais próximo da natureza dos mapas do que exatamente dos Atlas, posto que esses fragmentam, ocultam e põe em sequência partes de um mapa.

O Atlas na acepção desejada por Didi-Huberman parece ser, às avessas, a desmontagem do Atlas, isto é, o rompimento de sua encadernação, a separação de mapas em frente e verso para que nenhum oculte outro e, a partir dessa fragmentação, o reconhecimento do potencial associativo depreendido do conjunto de folhas soltas como pranchas.

Um Atlas desmontado assim transforma-se em algo distinto. É mais do que um mapa, é um campo de derivas e devaneios para a construção de mapas, uma fonte de mapas imaginários, um *jeux de cartes*, ou seja, um jogo de cartas como metáfora, sendo *cartes* o termo francês usado também para designar mapas.

As características espaciais e visuais que Didi-Huberman atribui ao Atlas estão, em verdade, muito melhor expressas na noção ou na metáfora warburguiana da abóbada ou da constelação de imagens que ganhou forma sensível na organização espacial de painéis com fotografias feita por Fritz Saxl (1890-1948), em torno do espaço circular central da biblioteca Warburg em Hamburgo em 1924, quando da volta de Aby Warburg de uma longa internação psiquiátrica.

Como se pode notar há várias maneiras diferentes de 'carregar o mundo nas costas', para retomar o subtítulo da exposição proposta por Didi-Huberman. Há formas diferentes de reunir e apresentar imagens, não necessariamente equivalentes em termos temporais e espaciais. A diferença fundamental a ser posta em relevo aqui é a configuração espacial. A cúpula arquitetônica é a extensão horizontal e vertical da prancha, do quadro ou do tableau em uma conformação de base circular, sendo capaz de sustentar várias constelações simultaneamente. Um observador deitado no seu centro poderia então contemplar, em uma condição ideal, todas as imagens produzidas pelo homem expostas como um céu estrelado. A cúpula, como abóbada de imagens, pretende ser também Atlas, como a divindade capaz de sustentar o mundo de imagens nas costas.

Cabe recolocar então a questão metodológica que Aby Warburg – com a ajuda de Saxl e Gertrud Bing (1892-1964) – enfrentou de modo experimental: como usar as montagens visuais para fazer aflorar significados, hipóteses e interpretações de conjuntos de imagens?

Dessa questão deriva outra que também motivou as experimentações que aqui serão apresentadas: quais os papéis das imagens - e de suas interações complementares com o discurso-palavra-texto - como meio de estudo de temas pertinentes ao campo do Imaginário?

Tais problemas foram identificados por Gilbert Durand (1921-2012) na Introdução de seu estudo sobre “As Estruturas Antropológicas do Imaginário” (DURAND, 1997) e foi retomada, dentre outros, por Ivan Gaskell em um capítulo específico nomeado “História das Imagens” na coletânea organizada por Peter Burke sobre novas perspectivas quanto à escrita da História (GASKELL, 1992). Gaskell defende a necessidade de uma revisão crítica e metodológica do papel das imagens nos estudos sobre a história, o que atingiria este campo e outros correlatos, na medida de um aperfeiçoamento da lida com o que denominou ‘material visual’, uma ‘massa nebulosa’ de imagens que ultrapassa o campo da Arte, e que outras vertentes de abordagem do tema, alinhadas com Gaston Bachelard (1884-1962), denominariam como o Imaginário.

A experimentações em pauta consideram a possibilidade de um aporte metodológico que possa trazer novas referências e perspectivas no enfrentamento destas indagações com base em uma convergência entre os fundamentos conceituais propostos pelos estudos do Imaginário e a tradição da Arquitetura e das Artes na aproximação a imagens por meio de imagens.

Para tanto foram realizados ensaios no sentido de uma metalinguagem imagético-visual - a imagem formada por várias imagens que intenciona evidenciar inter-relações - o que demandou montagens exploratório-aproximativas, esquemas (foto)gráficos e tridimensionais que exploraram arranjos comparativos-aproximativos entre imagens e seus desdobramentos no tempo e no espaço a partir da noção de ‘metáfora’, especialmente a metáfora da constelação desenvolvida por Aby Warburg e retomada por Gilbert Durand (DURAND, 2004).

---

Este projeto de pesquisa em andamento entende que, a partir da longa tradição de representações da Arquitetura é possível constituir um *campus* experimental no qual aproximações ensaísticas explorem questões particulares tangíveis e assim, a partir do trabalho sobre aspectos problemáticos específicos, possam ser feitas contribuições metodológicas de alcance universal no âmbito dos estudos do Imaginário.

As questões particulares tangíveis aqui no caso, se referem ao fenômeno específico da representação da Arquitetura no Círio de Nazaré em Belém do Pará e no Guerreiro Alagoano, tema de pesquisa conduzida junto ao RITe com o apoio do CNPq entre 2010 e 2015, recentemente publicada pela Editora Annablume (ROZESTRATEN, 2015) com o apoio da Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo.

Do ponto de vista metodológico, essa investigação conjunta busca explorar o caráter policêntrico, pluridimensional, espacial, da metáfora astronômica – da constelação de imagens para Gilbert Durand (1997) e da abóbada celeste de imagens para Aby Warburg (2003) –, ponderando e comparando-a à metáfora potamológica ou hidrográfica de Durand (2004) e à metáfora marinha, sugerida a partir de Fernand Braudel (BRAUDEL, 2009) e Edward Burnett Tylor (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013).

A seleção de imagens para a organização de constelações se faz por relações de semelhança e por um tensionamento desta similaridade ou analogia aos limites da dessemelhança, da inversão de sentidos, compreendendo o caráter propriamente simbólico, dinâmico, divergente/convergente e evasivo/centrípeto do imaginário. Logo, consideram-se, nessa seleção: o tipo, o contra-tipo, o atípico e seus desdobramentos e derivações mais próximos e mais distantes. Com tal

procedimento não se ambiciona uma hermenêutica desveladora que encerre o fenômeno em uma suposta interpretação definitiva. O objetivo é constituir um campo de relações entre imagens sobre o qual é possível experimentar aproximações com caráter interrogativo, especulativo, propondo relações, associações, agrupamentos, vínculos, proximidades e distanciamentos sugestivos.

No caso do Círio e do Guerreiro, como portadores de objetos com formas arquitetônicas, as relações corpo-arquitetura definem um esquema (*schème*) predominante, como a primeira dominante de posição característica do ser humano, a postura ereta, vertical. A partir dessa estrutura fundamental uma polarização de imagens convergentes por isomorfismo pode ser organizada em três vertentes com qualidades opostas:

1. Imagens que gravitam em torno da estabilidade, da rigidez, da permanência e do repouso;
2. Imagens que gravitam em torno da instabilidade, da maleabilidade, da alternância e do movimento;
3. Imagens ambíguas, oscilantes, que exploram condições intermediárias entre as anteriores;

No domínio simbólico do imaginário dos portadores, entre a verticalidade e a horizontalidade, interação continuamente poéticas do ar (BACHELARD, 2009) e da terra (BACHELARD, 2008), prevalecendo ora uma ora outra com gradações e intensidades variáveis.

As metáforas mencionadas são referenciais, conceituais, servem como parâmetro e baliza para a organização espacial de conjuntos de imagens.

---

Da metáfora da constelação de imagens decorre a noção de asterismo, figura definida por um traçado linear que liga várias estrelas. Na concepção de Warburg, um determinado *pathosformeln*, por exemplo, poderia ser o fio-condutor a interligar várias imagens que se apresentam em uma mesmo painel-síntese em seu Atlas Menmosyne. A aparente proximidade entre estas imagens sobre o plano do painel oculta, em certa medida, uma possível profundidade espacial advinda da metáfora da constelação. Duas imagens próximas no plano podem estar distantes em profundidade e a interligação entre elas pode demandar uma infinidade de outras imagens 'de passagem' que, gradualmente, as aproximam. Em outras palavras, a linha que liga estas duas imagens pode, por sua vez, também ser formada por infinitos pontos sendo cada um deles uma imagem intermediária indispensável à construção do asterismo que define uma certa constelação.

Já a metáfora potamológica ou hidrográfica de Gilbert Durand sugere possíveis organizações de imagens com base em sistemas ramificados, redes complexas nas quais é possível identificar nascentes, veios, canais, meandros, leitos de diferente porte, de ribeirões a rios largos, igarapés, afluentes, zonas alagadiças, delta e foz. Essa metáfora conduz à configuração da noção de bacia semântica como um conjunto organizado de imagens em torno de um certo tema.

A metáfora marinha, composta a partir de reflexões de Fernand Braudel (1902-1985) e Edward Burnett Tylor (1832-1917), pode ser representada como um desenho em corte de um trecho do oceano no qual se pode perceber uma superfície que oscila e muda de forma com frequência, abaixo da qual existem inúmeras camadas mais profundas que podem ser correntes marinhas a se movimentar com maior ou menor velocidade. Abaixo dessas camadas, mais ao fundo, há zonas profundas que podem ser bastante obscuras e estáveis, isto é, pouco

sujeitas a oscilações. Nestas regiões abissais, contudo, instabilidades ocasionais podem ter grande repercussão, alterando toda a organização de camadas superiores e aflorando como grandes ondulações na superfície oceânica.

Os conjuntos de imagens provenientes dos estudos sobre as representações da arquitetura características dos portadores do Círio de Nazaré Paraense e do Guerreiro Alagoano, com suas condições concretas e específicas, amparam a avaliação crítica dos recursos e procedimentos metodológicos advindos dos estudos do Imaginário - especialmente as metáforas - e se constituem em laboratórios de experimentação pretendendo aperfeiçoar tais possibilidades e conferir a estes um alcance abrangente e universal.

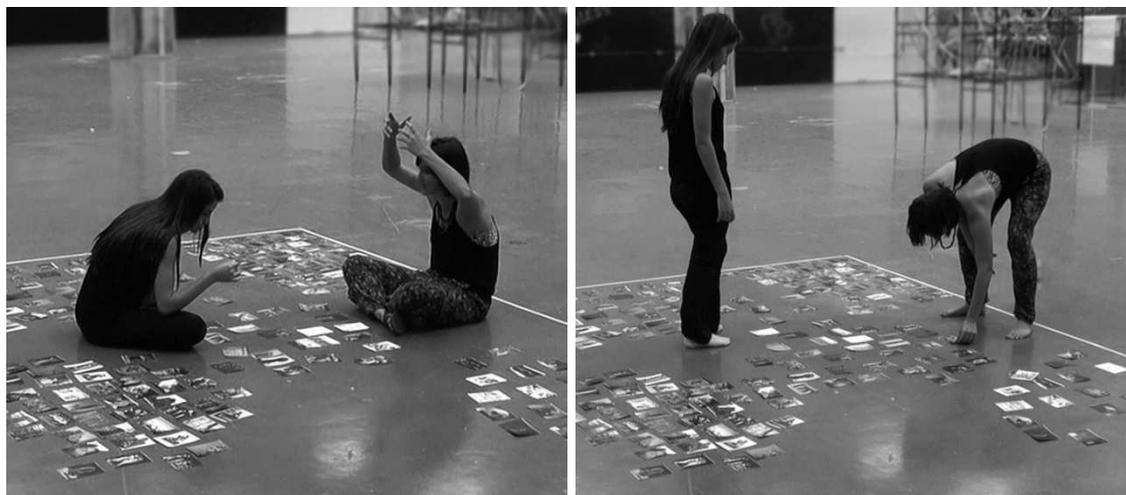
### **Ensaio<sup>3</sup>**

Os ensaios desenvolvidos buscaram, de maneira progressiva, explorar espacialmente os arranjos de imagens estabelecendo inter-relações que levam em conta componentes internos à imagem, relações de semelhança e analogias ao limite da dessemelhança e a dinâmica a qual o observador ou agente será submetido. O enfoque não apenas está no objeto enquanto produto, mas principalmente no seu processo de construção e suas contribuições como ferramenta de estudo.

---

<sup>3</sup> Todas as imagens são de autoria de Paula Brazão Gerencer.

**Figura 1** - Teia de imagens (Ensaio 1)



A Teia de imagens, concebida conjuntamente com Débora Piacente<sup>4</sup>, consiste em uma primeira aproximação ao tema por meio de imagens a partir de um painel de 200 imagens selecionadas com base no estudo do fenômeno representação da Arquitetura no Círio e no Guerreiro Alagoano e dispostas segundo suas inter-relações em um suporte plano. O suporte individual das imagens, todas de mesmo tamanho e em preto e branco, e a escolha da disposição em superfície plana – como fizeram Warburg e André Malraux (MALRAUX, 2011) – simplifica a estrutura para um contato sinóptico com a materialidade do conjunto iconográfico.

Na teia as imagens fotográficas foram organizadas segundo subgrupos temáticos, o que facilitou o manejo das cerca de 200 fotografias e permitiu um entrelaçamento intencional entre imagens. Dentro de cada subgrupo foram selecionadas imagens compreendidas como núcleos organizadores das demais, as quais estabeleciam estreita

<sup>4</sup> Débora Piacente e Paula Brazão Gerencer desenvolveram juntas o ensaio Teia de imagens ao final do projeto 'Aprender com Cultura e Extensão' (2014-2015) em agosto de 2015 como bolsistas da Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, PRCEU-USP, sob a orientação de Artur Rozestraten.

relação com o fenômeno dos Portadores. Conforme a teia se configurava, a periferia destes núcleos primários estabelecia relações mais sutis com o centro e configurava zonas de aproximações possíveis aos demais núcleos. A intensidade das inter-relações entre imagens também se deu por disposições alternadas, ora mais ora menos adensadas.

A aparente regularidade das relações descritas, entretanto, frequentemente se rompia pela incidência de imagens que promoviam vínculos diretos entre a periferia e o núcleo. A quantidade de imagens disponíveis e o fato de existirem vários subgrupos temáticos pode ter intensificado essas múltiplas conexões visuais, na medida em que não havia um único centro ou raiz que ordenasse completamente o conjunto total de imagens.

Como estrutura constituída ou final, a Teia de imagens pode apresentar um conjunto relativamente coeso e uma distribuição homogênea o que ressalta e salienta eventuais contrastes e/ou dissonâncias entre imagens estimulando um contínuo movimento do olhar.

A Teia de imagens foi fundamental como base e referência para a concepção dos ensaios seguintes e a crítica às suas características bidimensionais conduziram as investigações gradualmente à tridimensionalidade.

**Figura 2** - Formas induzidas (Ensaio 2)



**Figura 3** - Formas induzidas (Ensaio 2)



**Figura 4** - Formas induzidas (Ensaio 2)



O ensaio de Formas induzidas se propôs a ampliar as possibilidades visuais da Teia conferindo tridimensionalidade não ao conjunto, mas às fotografias individualmente por meio de dobraduras. Desta forma se pretendeu valorizar a materialidade da imagem e enfatizar aspectos formais, geométricos, intrínsecos à imagem que podem servir de base para organizá-las e também para estabelecer pontos de conexão entre imagens.

As dobraduras registam graficamente a reflexão realizada sobre cada imagem e a estrutura geométrica das dobras parece revelar uma lógica formal intrínseca à própria imagem.

Para a realização desse segundo ensaio foram selecionadas 18 imagens que compunham um dos subgrupos temáticos da Teia de

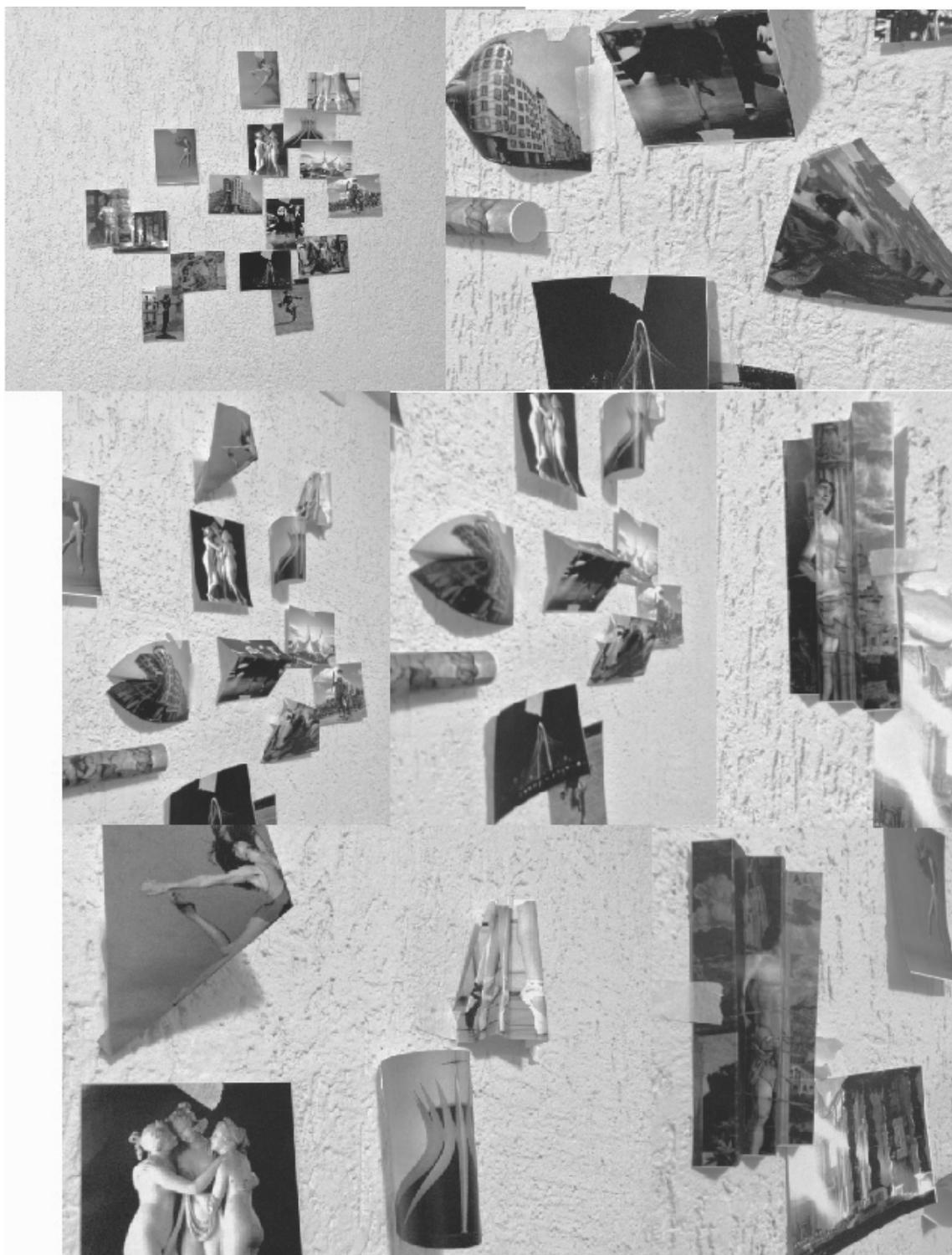
imagens para manter uma certa coesão nas suas relações internas quando reorganizadas. Uma a uma, então, as imagens receberam um delineamento de vincos que evidenciasse aspectos particulares de sua estrutura geométrica e conformação interna, podendo inclusive ser mantida plana com esse intuito. Além das dobras o ensaio envolveu experimentações da posição relativa de cada imagem dentro do grupo iconográfico definido. Neste processo, certos agrupamentos mostraram-se pouco pertinentes, demandando mudanças na disposição das imagens. Outros arranjos, justamente em razão do descolamento das imagens do plano abriram novas possibilidades de leitura e interpretação.

A construção desse ensaio exigiu uma passagem do bidimensional ao tridimensional que indicou duas possibilidades de trabalho:

- a observação e experimentação do resultados das dobras e deformações da imagem na extração e criação de sentidos;
- a exploração de organizações de conjuntos de imagens que admitem diferentes posições de observação para além da visualização frontal.

Assim como na Teia de imagens, não há uma hierarquia fixa entre as imagens, mas nas Formas induzidas a noção de núcleos organizativos se dilui e torna-se mais evidente o registro do processo de observação das imagens, os pontos de convergência ou divergência entre elas e as relações de transição entre estabilidade e instabilidade, verticalidade e horizontalidade pertinentes ao tema. O conjunto completo enquanto unidade, entretanto, parece perder força dando espaço à estruturação de agrupamentos menores de 3 ou quatro imagens como se pode perceber nas figuras a seguir.

**Figura 5 - Móbile (Ensaio 3)**



**Figura 6 - Móbile (Ensaio 3)**



**Figura 7 - Móbile (Ensaio 3)**



**Figura 8 - Móbile (Ensaio 3)**



O desenvolvimento do Móbile de imagens buscou contemplar em um único ensaio a influência da forma tridimensional sobre imagem – como no ensaio anterior – simplificada a uma forma geométrica comum – o cilindro –, acrescidas da possibilidade de movimento. O conjunto de 18 imagens se repetiu também neste terceiro ensaio, admitindo o mesmo arranjo inicial do ensaio anterior com o intuito de permitir mais facilmente comparações de ordem metodológicas. Cabe mencionar que nesse conjunto iconográfico a verticalidade e o movimento de rotação são características evidentes e comuns.

No Móbile as imagens são planas são dobradas e adquirem o formato de cilindros de diferentes alturas dispostos no espaço a partir de fios transparentes pendentes e conectados a uma estrutura suspensa, o que permite a rotação independente de cada objeto.

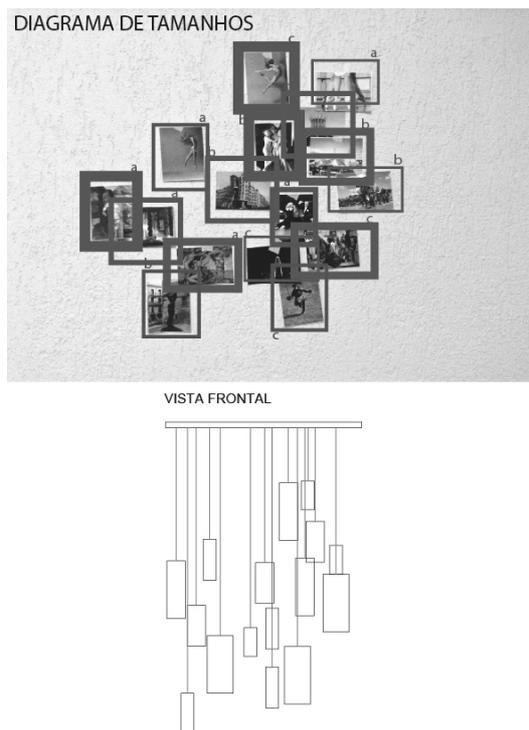
Optou-se pela forma cilíndrica para que a imagem permanecesse visível em qualquer posição do observador, e as variações dimensionais na altura e diâmetro dos cilindros foram definidas com o intuito de enfatizar uma certa hierarquia entre as imagens.

Uma posição frontal de visualização definiu o posicionamento de cada cilindro com a intenção de que a organização das imagens fosse concebida e controlada a partir de um único ponto de vista favorecendo uma certa aleatoriedade nas demais perspectivas, o que poderia contribuir para relações não previstas ainda que a hierarquia dimensional favoreça uma maior visibilidade de certas imagens predeterminadas.

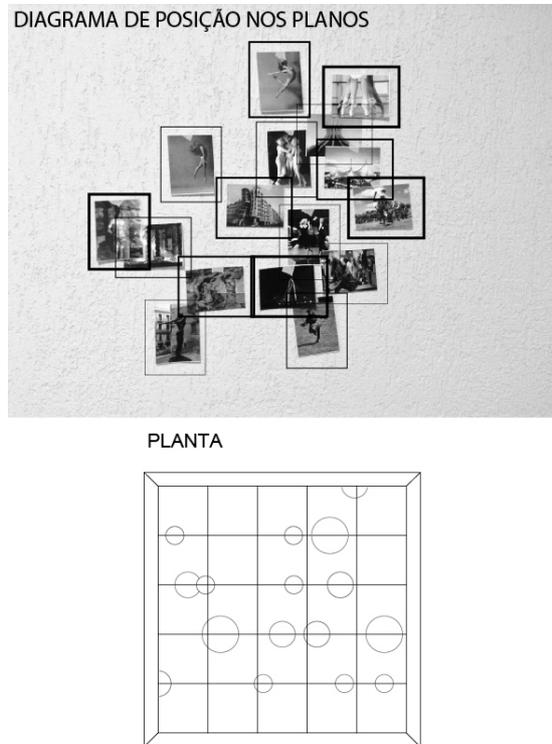
Apesar das variações formais às quais o Móbile está sujeito em razão da conjugação dos movimentos de rotação de cada cilindro e da movimentação do observador, sua estrutura fixa dificulta rearranjos desejáveis instigados pelo movimento e pela tridimensionalidade. Além

disso, o espaçamento entre as imagens pareceu demasiado o que não contribuiu para visualizações sinópticas e orientou reflexões críticas e revisões da estrutura de suporte.

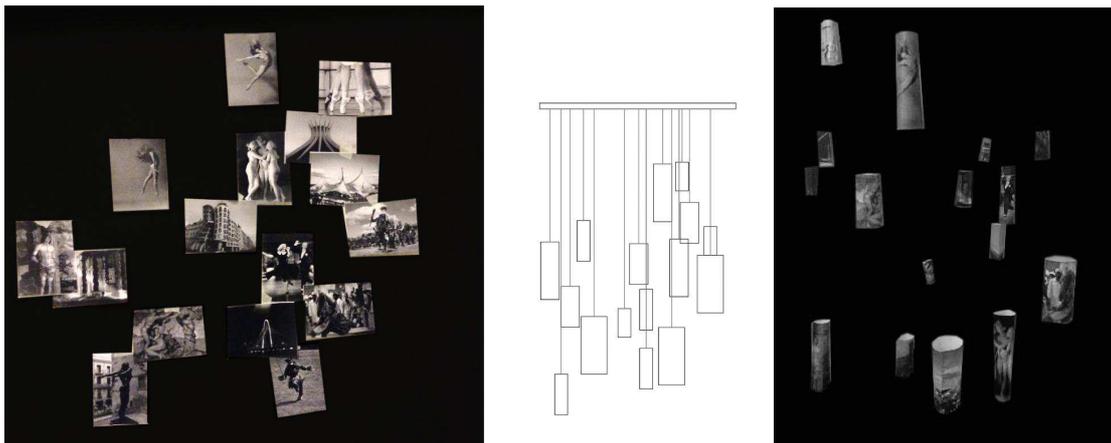
**Figura 10 - Paisagens (Ensaio 4)**



**Figura 11 - Paisagens (Ensaio 4)**



**Figura 12 - Paisagens (Ensaio 4)**



## Paisagens – Ensaio 4

Figura 13



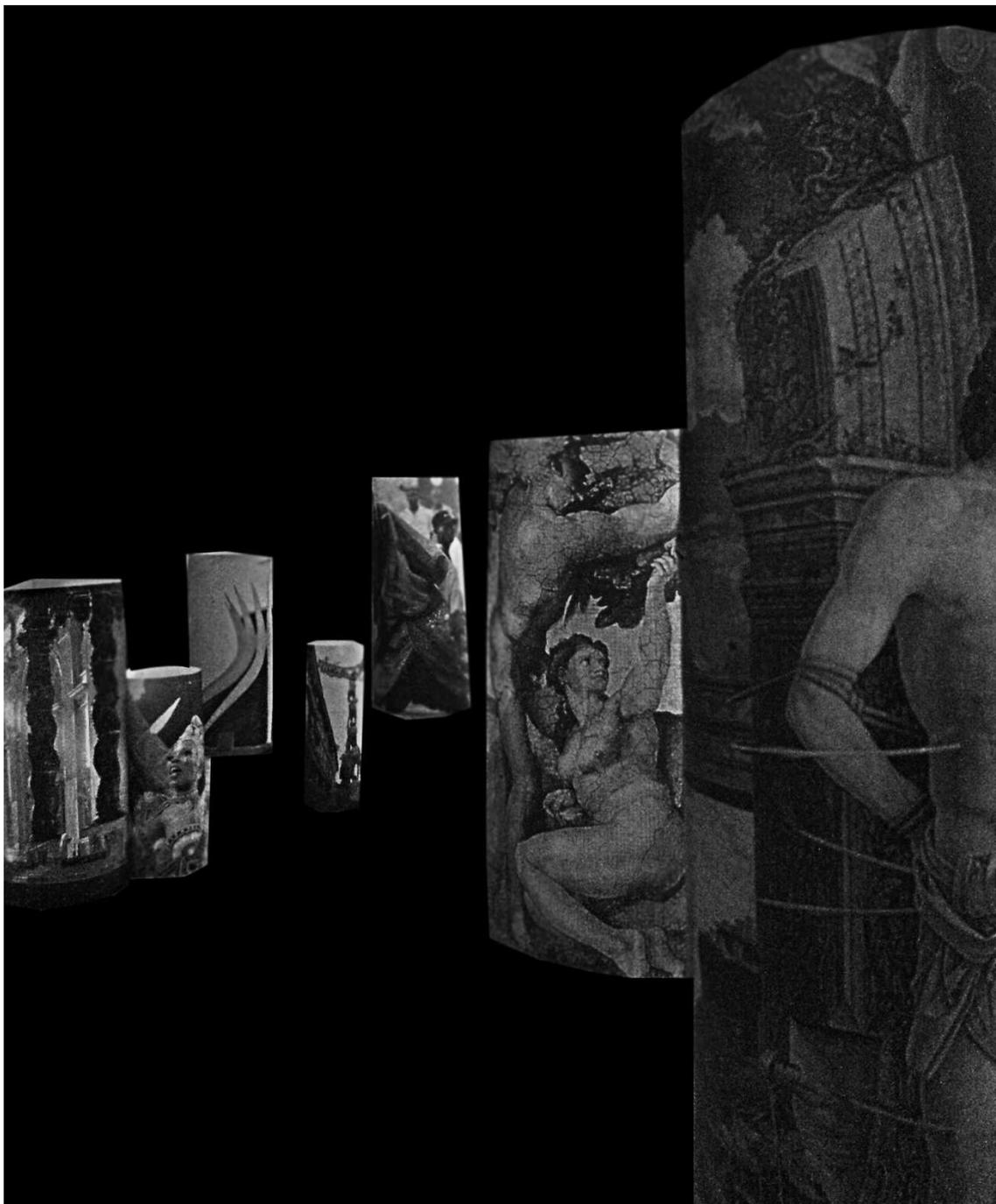
Como experiência adicional, foram feitas montagens com os cilindros postos sobre um plano onde poderiam ser reposicionados livremente, facilitando assim a construção e o registro de arranjos e variações diversas não pré-definidas como no *MóBILE*.

Este ensaio aponta para outras possibilidades de agrupamento e reconfiguração, para além de uma simples continuação do ensaio *MóBILE*, já que abre mão de aspectos relevantes desse último e explora outras possibilidades compositivas.

Essa variação mostrou-se fértil na aproximação e sobreposição de imagens e contribuiu significativamente para a compreensão do grupo

iconográfico e do papel de cada imagem em particular, ao sugerir certas continuidades entre as imagens na medida das sobreposições em perspectiva. Como objeto concreto, essa montagem trouxe à tona o tema das representações de arquitetura de forma metalinguística ao configurar ele próprio um modelo arquitetônico análogo a edifícios em uma paisagem urbana que entrelaça diferentes períodos, linguagem e técnicas.

**Figura 14**



---

## Considerações finais

Os ensaios aqui expostos pretenderam explorar as representações, em um sentido geral, e em um sentido particular, as montagens tridimensionais e a fotografia, como recursos para a estruturação, o estudo e o enfrentamento dos problemas expostos, esperando contribuir assim com a experimentação prática necessária às revisões dos fundamentos teóricos e metodológicos do uso da imagem na investigação de imaginários.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaios sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobre a exposição Atlas*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>> Acesso em 04/01/2016.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

GASKELL, Ivan. *História das Imagens*. In: *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Almedina, 2011.

MUSEUM für Gegenwartskunst Siegen. Disponível em:

GERENCER, Paula Brazão; ROZESTRATEN, Artur Simões. *Constelações de imagens: metáforas e ensaios*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 10, n. 19, p. 87-112, jul./dez. 2016.

ISSN 2237-9126

---

<[http://www.mgk-siegen.de/eng/exhibitions-und-collection/exhibitions/past/aby-warburg.html?ref=32\\_](http://www.mgk-siegen.de/eng/exhibitions-und-collection/exhibitions/past/aby-warburg.html?ref=32_)> Acesso em 05/01/2016.

ROZESTRATEN, Artur et al. (Org.). *Portadores: imaginário e arquitetura*. São Paulo: Editora Annablume, PRCEU/FAU/CNPq, 2015.

SCHMIDT, Eva; RÜTTINGER, Ines. *Dear Aby Warburg, what can be done with images? Dealing with photographic material*. Catálogo. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2012. p. 380.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas: Mnemosyne*. Berlim: Akademie Verlag, 2003.