

Atlas Mnemosyne e *Feral Atlas*: atlas como um ensaio de método

Atlas Mnemosyne and *Feral Atlas*: atlases as a method essay

Léo Karam Tietboehl

Doutor em Teoria Psicanalítica (UFRJ). Pesquisador vinculado à Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH). E-mail: leokt2@gmail.com. Orcid: 0000-0003-2416-6649.

Anelise De Carli

Pesquisadora de pós-doutorado (PIPD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCRS. Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS. Cofundadora da Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH). E-mail: anelise@apph.com.br. Orcid: 0000-0002-3928-2266.

Resumo

Este artigo examina dois modelos de atlas procurando pensá-los como métodos de pesquisa e de transmissão. O primeiro é o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, que permite ressignificar os registros e os padrões historiográficos através de uma lógica de sobrevivência de imagens e de gestos. O segundo é o *Feral Atlas*, de Anna Tsing, que considera as relações entre viventes humanos e mais-que-humanos em um sistema de mapeamento dos processos do Antropoceno. Propomos que ambos esses projetos desenvolvem um "princípio-atlas" (Didi-Huberman, 2018) como procedimento metodológico e epistêmico capaz de orientar a produção de pensamento ensaístico através de abordagens inovadoras que integram emoção, memória e perspectivas ecológicas.

Palavras-chave: Ensaio. Pensamento por Imagem. Método de Pesquisa. *Atlas Mnemosyne*. *Feral Atlas*.

Abstract

This article examines two atlas models, considering them as research methods and forms of transmitting knowledge. The first is Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*, which provides reinterpretations of historical records and historiographical patterns through a logic of survival of images and gestures. The second is Anna Tsing's *Feral Atlas*, which explores the relationships between human and more-than-human beings when mapping Anthropocenic processes. We propose that both projects develop an "atlas-principle" (Didi-Huberman, 2018) as a methodological and epistemic procedure, capable of guiding essayistic thought production through innovative approaches that integrate emotion, memory, and ecological perspectives.

Keywords: Essay. Image Thinking. Research Method. *Atlas Mnemosyne*. *Feral Atlas*.

Artigo recebido em 15.05.2025 e aceito em 13.11.2025.

1 Apresentação

Este artigo, produzido a partir de uma conversa entre suas autorias¹, apresenta e elabora uma leitura comparativa entre dois modelos de atlas distintos, produzidos em contextos temáticos e espaço-temporais diversos, que compartilham algumas intuições. O objetivo desta proposta é realçar o potencial que ambos esses procedimentos oferecem para que se conceba um método experimental e ensaístico de produção.

Iniciamos nosso percurso retomando aspectos da criação do *Atlas Mnemosyne*, projeto iniciado por Aby Warburg e colegas em 1924². A partir da recuperação de elementos caros ao funcionamento desse projeto, expandimos a compreensão do gênero *atlas*, apontando características dessa forma de pensamento para evocar as suas relações com o processo de montagem e, no caso do modelo *Mnemosyne*, seu trabalho de ressignificação da memória através da valorização do saber das emoções. Com a distância de quase um século entre nossos dois objetos, colocamos esse experimento em conexão com o *Feral Atlas*, iniciativa publicada em 2021 por Anna Tsing em associação com pesquisadores na Universidade de Stanford³. Esse último, realizado por uma equipe de cientistas e artistas, apresenta seus objetos de investigação dando visibilidade para as redes de relações que tais objetos estabelecem nos ambientes onde se situam. Explorando essa intuição, os mecanismos do *Feral Atlas* permitem que falemos em agências interespecíficas mais-que-humanas e nas manchas cartográficas produzidas pelas ruínas dessas relações.

Nossa expectativa é a de que, em uma discussão atenta aos modos como operam os dispositivos de uma ensaística, possamos pensar sobre as aberturas e sensibilizações epistêmicas que os funcionamentos desses modelos podem proporcionar.

2 Sobrevivência e memória no *Atlas Mnemosyne*

Há aproximadamente cem anos, Aby Warburg (1866-1929) inicia um projeto na recém-inaugurada Biblioteca Warburg de Ciências da Cultura (KBW),⁴

¹ Lili Carr, Anelise De Carli, Léo Tietboehl, *Atlases, Images, Narratives: Gathering as a way of thinking*, 2021.

² Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1924.

³ Anna Tsing *et al.*, *Feral Atlas*, 2021.

⁴ De nome original *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, também conhecida por KBW, a instituição estava originalmente estruturada em quatro departamentos chamados “Orientação”,

em Hamburgo. Com a ajuda de colegas pesquisadores – notadamente Gertrud Bing e Friedrich (apelido Fritz) Saxl –, o historiador da arte concebe um método de disposição de fotografias e fotocópias em grandes painéis cuja reunião se orienta a partir de uma metodologia particular, se considerarmos a tradição dos modos epistêmicos de seu momento histórico e geográfico.

Aby Warburg era um pensador radicalmente interdisciplinar, cujo trabalho combinava história da arte, antropologia e psicologia para investigar as sobrevivências e as transformações das imagens na cultura ocidental. Após permanecer em uma internação psiquiátrica ao longo do ano de 1924, Warburg retorna aos trabalhos em sua instituição e é recebido por Saxl, que tinha sido incumbido da tarefa de dirigir o instituto durante sua ausência. Para a ocasião, Saxl prepara uma pequena exposição, que retoma aspectos de uma obra anterior de Warburg: o *Bilderreihen* – ou, literalmente, “série de imagens”. Tratava-se de uma coleção fotográfica que o pesquisador utilizava desde 1905 em suas palestras para melhor demonstrar o seu argumento sobre a sobrevivência das emoções nos trabalhos artísticos da Renascença. Quando a construção do prédio da KBW foi concluída, em 1926, a instalação *Bilderreihen* ficou em exposição pública na sala de leitura oval do instituto. O *Atlas Mnemosyne* tomou forma à medida que esse instrumento de pesquisa foi sendo ampliado, com a inauguração de um laboratório fotográfico próprio, dentro do prédio, e a partir das viagens que Warburg, Bing e Franz Auber (assistente pessoal de Warburg) fizeram para museus e bibliotecas italianas entre os anos de 1926 e 1928.

Diferentemente da tradição dos estudos iconográficos vigentes até então, que privilegiavam a confecção de coleções a partir do compartilhamento de aspectos formais, cronológicos ou temáticos, o *Atlas Mnemosyne* se dedica a representar *a vida em movimento*⁵. De maneira coerente com essa proposta, o atlas distribuía imagens em painéis através de uma organização que nunca era estática ou definitiva – e cuja escolha entre quais imagens expor, tanto quanto sobre como dispô-las, se dava a partir da procura por *afinidades*, em um método de transmissão anacrônico e não linear. Abaixo vê-se uma das versões desse atlas, organizada em 2020 na *Haus der Kulturen der Welt* em Berlim, que remontou 63 painéis utilizando os materiais originais dos anos 1920.

“Imagem”, “Palavra” e “Ação”. A atual edificação em Londres hoje preserva a mesma configuração. Referências para estas e outras informações biográficas advêm de Cássio Fernandes, *Sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg*, 2018; e Aby Warburg, *De arsenal a laboratório*, 2018.

⁵ Aby Warburg, “O Atlas das imagens”, 2018, p. 219.



Figura 1

Vista da exposição de Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne The Original*, 2020.

Os formatos do *Atlas Mnemosyne* agrupam e relacionam, em um mesmo painel, tanto fotografias de detalhes de obras de arte quanto páginas de enciclopédias ou recortes de artigos de revistas comerciais da época. Tal painel, por sua vez, insere-se em um conjunto de painéis tão diversos quanto ele próprio. A equipe de pesquisadores que concebe esse sistema de apresentação e leitura de *imagens em movimento* procura fazê-lo mais a partir de processos de *relação* do que de *determinação*. Reunindo registros de uma maneira que resiste a uma definição peremptória, o atlas propõe uma memória que se produz a partir de uma *montagem*: que é sujeita a ser refeita, ou reinterpretada, a partir da concepção de novos fluxos de relação que se podem produzir entre os seus elementos.

Através desse método de pesquisa e organização singular, a equipe da KBW construiu uma maneira de trabalhar referenciais artísticos, históricos e mitológicos que é menos orientada pelos cânones das escolas artísticas de determinado período, ou pelas categorias historiográficas que o seu tempo e lugar herdaram das lógicas da modernidade (como, para citar rapidamente, a expectativa de que a técnica artística “evolui” em direção a uma representação mais exata da

natureza, de acordo com o que afirma Giorgio Vasari⁶, criador de uma das concepções mais popularmente conhecidas da história da arte).

Warburg e Bing estavam menos interessados em encontrar padrões nas fisionomias das representações com que trabalhavam, ou ainda em determinar as temáticas e formas dessas representações com o intuito de “encaixar” sua recorrência em categorias históricas; seu interesse encontrava-se no meio do caminho entre esses dois aspectos. Ao dispor imagens de uma maneira que atenta mais para as afinidades e os encontros do que para critérios cronológicos externos e alheios a elas, a sistemática do modelo *Atlas Mnemosyne* abre espaço para uma maneira de ver os seus elementos que considera a *fórmula das emoções* – ou, como Warburg escreve, a *Pathosformel*⁷.

Assim produz-se essa montagem particular, que funciona como uma espécie de *ensaio das relações entre as imagens*. Referido apenas como “Atlas” ou “Mnemosyne” nas cartas que Warburg escreveu no período da sua concepção, o conjunto dessa obra recebe formalmente o nome completo de *Mnemosyne: Bilderreihen zu einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung antikisierender Ausdrucksprägung*⁸, ou, mais simplesmente, *Bilderatlas Mnemosyne*. Traduzido literalmente como *Atlas de Imagens Mnemosyne*, o último título foi dado ao projeto posteriormente pela equipe da KBW em sua tentativa de sistematizá-lo e publicá-lo em forma de livro. É importante ter em mente que *Bilderatlas* era o nome que se dava, no século XIX, para os cadernos ilustrados impressos em folha especial e localizados à parte, geralmente na contracapa de livros, os quais continham uma coleção de figuras que ilustravam o texto. Aqui, o propósito de Warburg seria criar um caderno de imagens independente do caderno textual típico de um livro impresso.

Poderíamos refletir sobre o ensaio de exibição que traz diferenças cruciais entre a forma de apresentação do projeto como exposição ou como livro, mas neste momento gostaríamos de somente indicar esse caminho e navegar por outro: a escolha dos nomes mitológicos para batizá-lo. Temos no seu nome-apelido a presença da dupla titã Atlas e Mnemosyne, personagens importantes da Antiguidade pagã. Entre a ampla variação que as narrativas mitológicas antigas apresentam, poderíamos isolar rapidamente estes núcleos de sentido: Atlas foi condenado por Zeus, o deus dos deuses, a sustentar eternamente o peso do

⁶ Giorgio Vasari, *Vidas dos artistas*, 2020.

⁷ Aby Warburg, “O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli”, 2021.

⁸ Em tradução livre, “série de imagens para um exame científico-cultural de expressões antigas”.

mundo sobre os ombros; e Mnemosyne, irmã de Chronos, dá à luz nove musas inspiradoras dos *aedos* (contadores e cantadores das histórias dos mitos), sendo, por isso, associada às reminiscências e às artes da memória⁹. Pensando finalmente no título *Atlas Mnemosyne*, poderíamos apontar que o projeto procura dar ênfase à “memória do atlas”, ou, ainda, “uma ‘memória das imagens’ tornada possível por uma arte da memória”¹⁰.

Interpolado por esses referenciais, o dispositivo concebido por Warburg e equipe funciona através de mecanismos que tensionam a tarefa de registrar e escrever a história com a procura de uma maneira singular para transmitir o seu conteúdo. Sua qualidade mais evidente consiste em ser uma obra de riqueza bibliográfica impressionante – considerando, principalmente, os recursos e os acessos disponíveis à sua época – que, portanto, *sustenta* uma variedade imensa de referenciais em um mesmo plano de trabalho: em painéis onde se relacionam imagens. É quando observamos com atenção e vagar o conteúdo desses referenciais que vemos como as suas conexões produzem pensamento de uma maneira prolífica e inventiva, que se recusa a se deixar enredar pelas convenções da historiografia tradicional. Pelo contrário, a concepção desse método revoga as hierarquias consagradas entre períodos, estilos e gêneros para construir uma visão histórica singular, na qual as imagens não ilustram o passado, mas o reencenam reapresentando suas tensões não resolvidas. O *Atlas Mnemosyne*, no lugar de classificar, provoca encontros entre obras distantes no tempo e no espaço – e com isso revela outros padrões, de longa ou curta duração, que a história da arte convencional frequentemente negligencia. Aqui se evidencia uma erudição que, ao invés de se cristalizar em categorias fixas, se dinamiza na justaposição inesperada. Trata-se de produzir um verdadeiro “pensamento por imagens”¹¹ – que desafia tanto a linearidade cronológica quanto as fronteiras disciplinares.

Em um estudo sobre as variações dos registros do passado, Paolo Rossi coloca em um plano comparativo a reminiscência e a reevocação. Enquanto a última se mostra como um “esforço deliberado da mente”¹² para recuperar o passado na sua objetividade irrevogável, a reminiscência é algo que resiste a uma definição completa, através de relatos cuja natureza é inconclusiva e, portanto, aberta à resignificação. Mais alinhada com a ideia de reevocação, o autor entende a história enquanto “interpretação e distanciamento crítico do

⁹ Jaa Torrano, “O mundo como função de musas”, 2011.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018, p. 203-204, grifo do autor.

¹¹ Anelise De Carli, *Entre o visível e o sentido*, 2020.

¹² Paolo Rossi, *O passado, a memória, o esquecimento*, 2007, p. 16.

passado”¹³. Quando se debruça sobre a memória, relaciona-a à reminiscência, afirmando que seus processos implicam “[...] sempre uma participação emotiva em relação a ele [passado], que é sempre vaga, fragmentária, incompleta, sempre tendenciosa em alguma medida”¹⁴. Trabalhando este limiar tênue, o autor conclui que

[...] a memória faz que os dados caibam em esquemas conceituais, reconfigura sempre o passado tendo por base as exigências do presente. A história e a memória coletiva podem ser pensadas como as duas pontas de uma antinomia: em que os avanços da historiografia fazem continuamente retroceder o passado imaginário que foi construído pela memória coletiva¹⁵.

A análise dessas definições nos leva a supor que, enquanto a história trabalha tendo como eixo de produção o *lembrar*, a memória opera por reorientações a partir de um *esquecimento*. Podemos acrescentar a essa relação os apontamentos que Walter Benjamin faz quando pensa sobre o conceito da História e que se referem ao caráter seletivo do contar uma história. Para pensar sobre essa característica, o filósofo refere uma lógica de dominação, onde prevalecem as perspectivas e os fatos convenientes àquele que *vence*. Em sua sétima tese, quando analisa uma frase de Gustave Flaubert sobre a tristeza que implica ressuscitar Cartago¹⁶, ele afirma:

[a] natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores¹⁷.

Produzido em um tempo atravessado pelos modos políticos do fascismo, o texto de Benjamin convoca uma reação a essa dominação epistemológica quando indaga: “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”¹⁸.

Com a ajuda de Benjamin e Rossi, podemos nos perguntar: qual é o espaço, na maneira historiográfica de falar sobre o passado, para aquele que *perde*? Ou, melhor, para *aquilo que se perde*? Warburg, ao evocar os misteriosos modos da *memória* para construir o seu atlas historiográfico, atenta para as possibilidades

¹³ Paolo Rossi, *O passado, a memória, o esquecimento*, 2007, p. 28.

¹⁴ Paolo Rossi, *O passado, a memória, o esquecimento*, 2007, p. 28.

¹⁵ Paolo Rossi, *O passado, a memória, o esquecimento*, 2007, p. 28.

¹⁶ Cidade onde hoje é a capital da Tunísia, foi uma importante cidade fenícia destruída quando conquistada pelo Império Romano e depois destruída novamente quando da guerra contra o Império Bizantino.

¹⁷ Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História”, 1987, p. 225, grifo do autor.

¹⁸ Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História”, 1987, p. 223.

de uma história daquilo que se poderia dizer *esquecido* ou *perdido* nos contares mais formais de uma historiografia.

É essa a direção para que aponta o entendimento de Georges Didi-Huberman¹⁹ quando pensa sobre o termo *nachleben*, usado nos estudos de Warburg para falar em *sobrevivência*. Entre as correlações que poderiam ser feitas entre esses autores e Walter Benjamin,²⁰ poderíamos dizer que o conceito de sobrevivência se refere àquilo que permanece velado porque *escapa à significação* – i.e., à produção de sentido *stricto sensu*, como um enunciado que se identifica apenas em um tempo *a posteriori*. A noção de “sobrevivência” fala, então, de uma presença cuja existência só se desvela a partir de uma condição de percepção específica.

Na conjuntura da análise de Warburg, a ideia de sobrevivência se relaciona à possibilidade de *enunciar* – já enquanto outra coisa, em outro momento – aquilo que se perde. É por esse tensionamento muito particular, entre desaparecimentos e reaparições, que trabalham os painéis do *Atlas Mnemosyne*. A provisoriedade intencional da sua composição contém como implícita uma disposição à mudança de perspectiva e de *sentido* – palavra cujo realce serve para que pensemos tanto nos sentidos de um percurso quanto nos de uma significação. Conforme conclui o registro impresso mais recente da obra,²¹ mesmo a concepção do projeto é atravessada por essa provisoriedade, já que as imagens que o compõem foram reordenadas, diversas vezes, em esquemas que resistiam a uma definição final.

Tal provisoriedade, no lugar de implicar uma precariedade, convida quem experiencia o atlas a implicar-se em um ensaio de pensamento – onde, nas palavras de Didi-Huberman,²² o sistema transforma seus *quadros* (no original, *tableaux*), em *mesas* (*tables*) de trabalho. Ou seja: para compreender os liames de sua estrutura, é necessário *manusear as suas imagens*, em um plano mental ou físico, montando e remontando seus lugares em um jogo de afetações, do qual participa e se metamorfoseia também quem o interpreta.

Nesses modos ressoa o que Jean Starobinski afirma quando analisa as formas do ensaio. A origem mais nítida desse gênero, que remonta aos estudos de Michel de Montaigne, faz elucubrações sobre um estilo de escrita ou inscrição

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, 2013.

²⁰ Léo Tietboehl, *No tempo das sobrevivências: investigações acerca da relação dialética entre os conceitos de memória e de história*, 2019.

²¹ Aby Warburg *et al.*, *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne the original*, 2020.

²² Georges Didi-Huberman, *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018.

que exige “pensar com as mãos”²³. A expressão, que Starobinski retoma ao final de seu texto em diálogo com Denis de Rougemont, não é casual: publicada originalmente em 1936 no ensaio *Penser avec les mains* [“Pensar com as mãos”], a obra de Rougemont propunha justamente vias para um fazer político implicado, capaz de aliar ação e reflexão.²⁴ Para Starobinski, tal gesto reverbera ainda mais fundo: trata-se de conciliar política e poesia, ou seja, de transformar o pensamento em um ato tanto crítico quanto criativo. De fato, várias das definições através das quais Starobinski procura descrever o ensaio encontram correspondência com o *Atlas Mnemosyne* se entendermos o último não somente como um projeto de arte, mas como um projeto de pensamento – e, portanto, um modelo, ou uma metodologia. Enfatizamos, principalmente, o realce à dimensão de teste que evoca a própria palavra *ensaio*, e que por vezes propõe “uma interpretação original de um problema controverso”²⁵. A condição por definição “incompleta” de um ensaio se estrutura a partir da compreensão de que essa tentativa exige a implicação do pensador com o seu interlocutor, visto que, nesse gênero, mais do que nunca, “a palavra é metade de quem fala, metade de quem a ouve”²⁶.

A especificidade do funcionamento de um ensaio, em analogia com o do atlas que Warburg e equipe inventam, convida a que experiencemos um percurso através do qual se desvelam elementos que, por mais que possam estar desde sempre colocados em cena, não são percebidos até o momento singular de um encontro. No caso do atlas, em um mesmo painel constam imagens de épocas, culturas e temáticas aparentemente distantes; de maneira anacrônica, tais elementos guardam, latentes, as conexões que dependem do acontecimento de um percurso (ou, pensaríamos com Benjamin, de uma experiência) para que possam operar e se mostrar. Trata-se de uma obra que convida quem a experimenta a montar as suas conexões, através da leitura de um conteúdo que se apresenta por fazer. A imaginação e a montagem são elementos-chave dessa experiência.

²³ Jean Starobinski, “É possível definir o Ensaio?”, 2012, p. 17.

²⁴ Denis de Rougemont, *Penser avec les mains*, 2006.

²⁵ Jean Starobinski, “É possível definir o Ensaio?”, 2012, p. 14.

²⁶ Jean Starobinski, “É possível definir o ensaio?”, 2012, p. 21.

3 Manchas e perspectivas mais-que-humanas no *Feral Atlas*

Em 2017, a antropóloga sino-americana Anna Tsing se alia a uma equipe de pesquisa para produzir o *Feral Atlas*²⁷. Lançado em outubro de 2020 e publicado oficialmente um ano depois, o projeto desdobra-se em uma base de dados digital e *online*, interativa e de acesso aberto, que disponibiliza narrativas diversas e diferentes perspectivas sobre interações multiespécie e acontecimentos do Antropoceno.

O repositório do *Feral Atlas* reúne 79 relatórios, produzidos por cientistas e artistas a partir de estudos de campo sobre processos e ruínas industriais e coloniais. Tais relatórios não são organizados da maneira como tradicionalmente se organizam artigos acadêmicos: apresentados, por exemplo, em um índice linear e sectarizado a partir de categorias predefinidas. Pelo contrário, esse atlas expande as possibilidades de perspectiva que os *hyperlinks* permitem à cartografia expandida, explorando as possibilidades que o universo digital proporciona para a experiência de quem o utiliza.

Acessar as histórias que conta esse atlas implica, desde o início dessa experiência, escolher um dentre os seus vários pontos de partida. Porque a sua sistemática prescinde de um sumário, quando acessamos seu endereço digital e clicamos no *hyperlink* para o seu acesso, prontamente vemo-nos diante de um quadro branco, onde se atravessam algumas entidades *ferais* de maneira aleatória. O termo *feral*, que poderia descrever algo selvagem, aponta mais estreitamente para os “animais que escaparam da domesticação”²⁸. Tais seres representam-se *em relação* no cenário desse atlas, que funciona como um mapa dos seus encontros.

Esse funcionamento propicia que nos enveredemos nas narrativas do *Feral Atlas* selecionando, por exemplo, um desses entes *ferais* como o “eu-lírico” de nossa experiência. Da mesma maneira é possível que, em vez de um elemento específico, escolhamos navegar pelo atlas através das categorias que ele categoriza como *tippers*: processos que atuam como *pontos de virada* (ou *tipping points*) nos ecossistemas que o atlas retrata. Tais elementos evocam interações entre humanos e não-humanos que levam a mudanças radicais e muitas vezes irreversíveis no ambiente. Mesmo que estejam em um mesmo lugar que elementos *ferais* mais materiais, eles também habitam as representações do atlas

²⁷ Anna Tsing *et al.*, *Feral Atlas*, 2021.

²⁸ Anna Tsing, “O Antropoceno mais que Humano”, 2021, p. 177.

em uma natureza que é diferente – neste caso, mais *modular* das suas infraestruturas.

Com esses exemplos, queremos situar como a maneira como se estrutura o *Feral Atlas* não objetiva apenas *registrar* fenômenos; quer, também, produzir reflexões sobre *como tais fenômenos interagem*, investigando as modalidades dessas interações de maneira aberta a ressituações e ressignificações. O sistema estrutura-se por ferramentas que ele próprio descreve e apresenta com o intuito de ensejar uma movimentação muito própria – como é o caso das *gavetas*, cuja analogia evoca um repositório onde diferentes elementos interagem. Nas palavras de Tsing, o Atlas “aparece em um formato digital que combina características de arquivo, jogo, coletânea e uma reflexão sobre como viver junto, uns com os outros”²⁹.

O termo *Antropoceno*, proposto inicialmente por Paul Crutzen e Eugene Stoermer,³⁰ vem recebendo mais atenção na última década, dada a velocidade das mudanças que o novo regime climático vem apresentando em termos de mudanças no sistema Terra.³¹ As constatações dessa relação têm levado a que estudos das áreas das Ciências Humanas e Sociais se perguntem sobre *o quê*, de fato, merece ser considerado como um objeto de pesquisa. Mais precisamente: em uma perspectiva de *virada ontológica*, que procura repensar a primazia humana nas maneiras como perspectivamos os problemas do mundo, alguns campos de pesquisa têm indagado se esse *fator humano*, ou *antropos*, não deveria ser entendido como um agente partícipe dos processos que ele próprio se propõe a estudar.

A proposta leva em conta a suposição de que no mundo há mais coisas, que vão além daquelas já mapeadas e identificadas pela ciência moderna – e cuja explicação inclusive escapa aos seus modos. O *Feral Atlas* alinha-se com as movimentações desse questionamento ao permitir implicar as vivências humanas em lógicas e funcionamentos que extrapolam os seus modos de pensamento e categorização – os quais, no contexto da virada ontológica, frequentemente assumem o nome de *mais-que-humanos*. A procura por esses rastros *mais-que-humanos* em projetos como o do Atlas visa dar conta do fato de que perceber esses emaranhados não depende apenas de uma mudança de *lugares* de perspectiva, mas também de *modos* de perspectiva.

²⁹ Anna Tsing, “O Antropoceno mais que Humano”, 2021, p. 177.

³⁰ Paul Crutzen e Eugene Stoermer, “The ‘Anthropocene’”, 2000.

³¹ Bruno Latour, *Onde aterrar?*, 2020.

A proposta encontra ressonância nos dizeres sobre o perspectivismo ameríndio, nome que Eduardo Viveiros de Castro dá à sistematização conceitual que formula a partir dos encontros de seu fazer etnográfico com a cosmovisão dos povos Yanomami.³² Entre as várias reinvenções à lógica ocidental que permite essa propositiva, talvez a mais imediata seja a possibilidade de pensar o que o encontro com um diferente pode proporcionar àquele/a que com este se depara, enquanto uma reinvenção da sua própria episteme. Tal entendimento vai na contramão da ideia de que diferenças de perspectiva implicam na produção de *diferentes leituras* sobre uma natureza estática. No lugar disso, supõe-se a existência de *diferentes naturezas*, cuja constante variação está diretamente relacionada à variedade dos lugares epistêmicos desde onde se podem estabelecer perspectivas.

O projeto de Tsing e equipe explora as modalidades das interações que ocorrem entre entidades humanas e mais-que-humanas sustentado por um interesse que também se pode traduzir pela tentativa de produzir uma *ecologia de mundos*.³³ A palavra *mundos* coloca-se no plural para indicar um sistema que procura atentar, principalmente, para como as interações entre humanos e mais-que-humanos são condicionadas pelos *modos de percepção* dessas vivências, tanto quanto pelas infraestruturas que oferecem as condições para os seus modos de vida.

Este artigo reconhece o valor do projeto que concebem Tsing e sua equipe por duas razões principais: pela sua intenção *feral* diante dos modos modernos de produção de saber e, de maneira relacionada, pelas *invenções de método* que essa intenção propõe para uma tarefa de transmissão, que se mostra pelo modelo em atlas. Assim como no caso de Warburg, o modelo de Tsing faz uma proposição metodológica que opera certa suspensão (a qual pode bem ser um tensionamento); mas, aqui, ao invés da ênfase que o *Atlas Mnemosyne* coloca nos registros de uma memória, tal proposição associa-se a uma dimensão de mundo, em um plano de trabalho que interroga as formas epistêmicas humanas.

Ampliando a noção de *feral*, Tsing aponta para a possibilidade de usarmos o termo como uma noção guarda-chuva para agentes que escapam do controle humano.³⁴ Isso tem especial importância no contexto de seu atlas feral pelo fato de esses agentes estarem sendo buscados justamente nos processos nos quais a

³² Eduardo Viveiros de Castro, “Perspectivismo”, 2015.

³³ Anna Tsing *et al.*, *Feral Atlas*, 2021.

³⁴ Anna Tsing, “O Antropoceno mais que Humano”, 2021.

mão humana provocou transformações na água, na atmosfera, na terra – enfim, a tudo que altera as paisagens e cria aquilo que o projeto chama de infraestruturas e manchas antropocênicas.³⁵

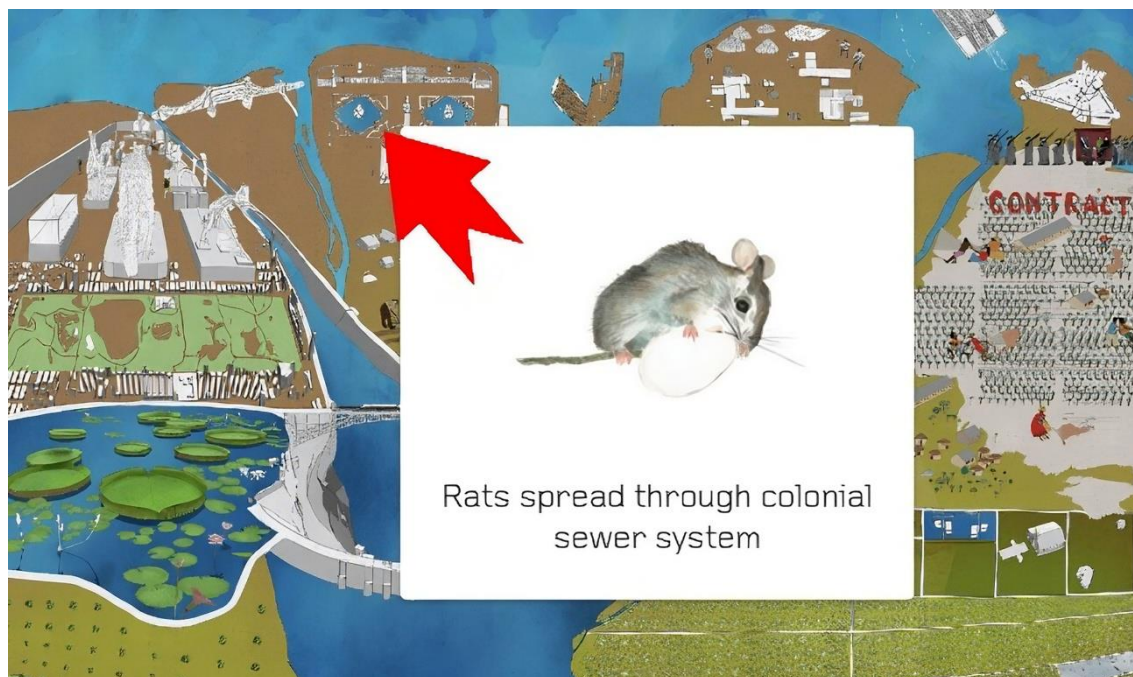


Figura 2
Tsing et al. *Feral Atlas* (detalhe), 2021.

³⁵ Anna Tsing et al., *Feral Atlas*, 2021.



Figura 3
Tsing et al. *Feral Atlas* (detalhe), 2021.

É por isso que vemos, por exemplo, inseridas em um mesmo plano de visão cartográfico, a narração de dois processos que poderíamos tomar como distintos: uma sobre meiofauna em água clorada [Figura 3] e outra sobre ratos que se espalham pelo sistema de esgoto colonial [Figura 2]. A proposta que sustenta o modelo do *Atlas Feral* é a de relacionar esses dois fenômenos (e quaisquer outros que a eles possamos relacionar) *em uma mesma imagem*, pensando sobre as suas conexões mais ou menos aparentes, para oferecer um entendimento sobre como a sua existência depende dessa rede de relações. Operando dessa maneira, as proposições desse sistema não produzem interpretações que sejam anteriores ao acontecimento do encontro entre seus elementos.

Uma das contribuições mais interessantes sobre o trabalho do *Feral Atlas* é a que nos permite ver, na prática, os efeitos metodológicos da crítica de Tsing ao projeto de escalabilidade do sistema capitalista. Segundo seu entendimento,

projetos escaláveis são aqueles que podem se expandir sem mudar. A escalabilidade só é possível se os elementos do projeto não formarem relacionamentos transformadores que possam alterar o projeto à medida que os elementos são adicionados³⁶.

³⁶ Anna Tsing, “Sobre a não escalabilidade”, 2019, p. 78.

Seguindo um *processo feral* de pesquisa, “não é possível escolher a escala de antemão”³⁷. A investigação precisa abandonar as certezas da escalabilidade e seguir o seu objeto de interesse por onde ele vá. É esse percurso que vai *manchando* o mapa da nossa investigação e adicionando diferentes agentes e processos aos acontecimentos que estudamos. Dessa maneira, o processo desse atlas feral ocorre como um ensaio de pensamento que é sempre *produzido*: a partir do contínuo investimento de tempo de convívio com os agentes que desejamos observar.

4 Princípio-atlas como um ensaio de pensamento

Os atlas dos projetos de Aby Warburg e de Anna Tsing, embora concebidos em contextos históricos e temáticos distintos, compartilham uma proposta metodológica radical: a de que o conhecimento não é estático, mas se constrói através de percursos, montagens e implicações. O *Atlas Mnemosyne* e o *Feral Atlas* operam como dispositivos que desafiam as convenções da historiografia linear e da ciência tradicional – propondo, em seu lugar, um ensaio de pensamento aberto à multiplicidade, à provisoriedade e à reinvenção. A título de uma conclusão, diremos que esses dois projetos articulam um *princípio-atlas* – um modelo que nos convida a repensar as fronteiras entre arte, ciência e filosofia por intermédio de um pensamento que é *por imagens*.³⁸

Nesse sentido, o *Atlas Mnemosyne* e o *Feral Atlas* são, antes de tudo, ensaios, no sentido montaigneano do termo: experimentos que testam ideias de uma forma aberta e inacabada. Como vimos, Jean Starobinski³⁹ define o ensaio como um gênero que exige *pensar com as mãos*; ou seja, implicar-se corporal e subjetivamente no ato de conhecer, mobilizando, por mediação do corpo-sujeito merleau-pontiano, um pensamento por imagem⁴⁰. Essa definição ressoa profundamente nos dois atlas aqui analisados. Warburg e sua equipe, quando dispõem imagens em painéis que são constantemente rearranjados, recusam a fixidez das categorias historiográficas. Sua metodologia anacrônica e não linear transforma os *quadros* em *mesas de trabalho*,⁴¹ onde as imagens são manipuladas mental e fisicamente, criando conexões que desafiam a cronologia e a hierarquia entre períodos e estilos. Da mesma forma, Tsing propõe um atlas

³⁷ Anna Tsing, “O Antropoceno mais que Humano”, 2021, p. 184.

³⁸ Anelise De Carli, *Entre o visível e o sentido*, 2020.

³⁹ Jean Starobinski, “É possível definir o Ensaio?”, 2012.

⁴⁰ Anelise De Carli, *Entre o visível e o sentido*, 2020.

⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018.

digital cuja navegação não segue um índice predefinido, mas se estrutura a partir de escolhas do usuário, que deve percorrer “gavetas” de narrativas entrelaçadas, como em um jogo de associações livres.

A provisoriedade desses sistemas, no lugar de um acidente, coloca-se uma condição epistemológica. Vimos como Warburg nunca considerou seu atlas “finalizado”: as imagens desse sistema foram reorganizadas inúmeras vezes, e o projeto só ganhou o título de *Bilderatlas Mnemosyne* postumamente, quando a equipe da KBW tentou sistematizá-lo em livro. Da mesma forma, o *Feral Atlas* é explicitamente construído como uma plataforma aberta e em constante expansão, onde novos relatórios podem ser acrescentados e as conexões entre eles, reconfiguradas. O rigor metodológico de ambas essas estruturas parece reconhecer que o conhecimento é um processo sempre inacabado – cuja organização pode se dar por *ensaios*, no sentido mais literal da palavra.

Se o ensaio é o método, a *montagem* é a técnica que o sustenta. No *Atlas Mnemosyne*, a montagem opera pela justaposição de imagens aparentemente desconexas: um detalhe de uma pintura renascentista ao lado de um recorte de jornal, uma escultura clássica vizinha a um diagrama científico. Ao invés de buscar ilustrar uma tese prévia, Warburg *produz pensamento* ao estabelecer relações inesperadas. Como observa Didi-Huberman,⁴² o atlas warburgiano *provoca encontros*, assim revelando padrões não percebidos pelas categorizações da história da arte tradicional.

Essa montagem é menos visual do que emocional e conceitual: as imagens carregam *Pathosformeln*, gestos emotivos que sobrevivem e se transformam ao longo dos séculos. Na leitura de Didi-Huberman⁴³ sobre a obra warburgiana, tais fórmulas não são meros motivos iconográficos (signos de ordem substantiva), mas energias dinâmicas e afetivas (signos de ordem verbal) que ressurgem em imagens. É por tais “fórmulas de páthos” que se manifesta sob novas formas a sobrevivência de expressões da memória – como um grito, uma dor, um êxtase.

Já no *Feral Atlas*, a montagem assume uma dimensão ecológica e política. Aqui, o que se relacionam são agentes humanos e mais-que-humanos – ratos, águas cloradas, infraestruturas industriais e coloniais – cujas existências se entrelaçam em redes de interdependência. Conforme vimos, Tsing descreve esses agentes como entidades que escapam ao controle humano e perturbam as

⁴² Georges Didi-Huberman, *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018.

⁴³ Georges Didi-Huberman, *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018.

fronteiras entre natureza e cultura.⁴⁴ A montagem, nesse contexto, deixa de ser apenas um recurso estético para ser uma tentativa de pensar o Antropoceno *em composição* – considerando, nas imagens desse panorama, a participação e as perspectivas de vivências mais-que-humanas. Ao colocar um relatório sobre meiofauna aquática ao lado de outro sobre esgotos coloniais, o atlas não apenas os compara, mas os *enreda*, mostrando como suas histórias são co-construídas.

Essa poética da relação – seja entre imagens ou entre espécies – revela uma epistemologia comum aos dois projetos: ao invés de em objetos isolados, o conhecimento aparece nos *intervalos* entre eles. Podemos pensar, evocando novamente o pensamento de Walter Benjamin,⁴⁵ que é nas *fissuras* das histórias que os significados emergem. Warburg e Tsing, cada um à sua maneira, trabalham essas fissuras recusando a *lógica do vencedor* que domina a narrativa histórica e científica tradicional.

Didi-Huberman⁴⁶ cunhou o termo *princípio-atlas* para descrever a metodologia de Warburg, situando um modelo que exige *dramatização do saber e tomada de posição*. A colocação nos leva a supor que, para compreender o *Atlas Mnemosyne*, não basta observá-lo passivamente; no lugar disso, é preciso *habitar* seus painéis, montar e remontar suas imagens, permitindo-se ser afetado por suas conexões. Isso vale para o *Feral Atlas*, onde a navegação resiste a ser guiada por um roteiro fixo, abrindo-se mais às escolhas que refletem os interesses e perspectivas de quem o utiliza. Em ambos os casos, além de *transmitido*, o conhecimento é também *coproduzido* através da experiência de uma leitura ou pesquisa.

Essa epistemologia da implicação desafia a noção de escalabilidade, termo que Tsing⁴⁷ utiliza para se referir ao pensamento eminentemente moderno de que a expansão de um projeto não alteraria qualitativamente as relações em jogo, isto é, como se os elementos interiores de um projeto não formassem entre si relações transformadoras. Para ela, o princípio não-escalabilidade é essencial para entendermos O *princípio-atlas* também é, por definição, não escalável, no sentido do que quer apontar Tsing. Isso se dá pelo fato de que uma produção baseada neste princípio não seria passível de reprodução idêntica se levado a contextos e, principalmente, proporções diferentes. Cada espaço em que a relação *em-atlas* se produz é qualitativa, não se mantendo incólume se suas proporções

⁴⁴ Anna Tsing, “O Antropoceno mais que Humano”, 2021.

⁴⁵ Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História”, 1987.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018.

⁴⁷ Anna Tsing, “Sobre a não escalabilidade”, 2019.

forem aumentadas ou diminuídas (como faríamos seguindo os critérios de uma escalabilidade). A representação de sua estrutura depende de um percurso – que o atravessa de forma singular a cada vez que o experiencia, e assim produz novas implicações. Warburg não poderia ter previsto todas as conexões que suas imagens suscitarão em diferentes contextos; Tsing não controla as rotas que os usuários do *Feral Atlas* podem traçar entre os relatórios. Essa abertura não é uma falha, mas a condição necessária para um pensamento que se quer vivo e transformador.

No experimento desta escrita, procuramos sublinhar e aproximar os ensaios feitos pelos atlas de Warburg e Tsing que tentam, cada um à sua maneira e com seus temas próprios, criar mais problemas para o trabalho cartográfico. Essa complexificação, em vez de impedir que seus caminhos errantes empreendidos resultem em *algum* lugar, permite-nos chegar em *vários lugares* simultaneamente. Esse princípio de implicação, como sujeitos que precisam atravessar esses trajetos, interroga dispositivo moderno de separação entre o pensamento e o percurso, permitindo o acontecimento de um pensamento intervalado, ritmado por pequenos delírios e devaneios, que ensaiam relações entre eventos antes separados.

Ao final deste percurso, fica evidente como o *Atlas Mnemosyne* e o *Feral Atlas*, são projetos acadêmicos e artísticos, mas também *modelos de pensamento*. Eles nos convidam a abandonar a segurança das categorias fixas e a aventurar-nos em um conhecimento que é sempre provisório, relacional e implicado. Warburg, com suas imagens que resistem à cronologia, e Tsing, com seus agentes ferais que interrogam as perspectivas do humano, apontam para uma mesma direção: a de que o saber está não apenas nos objetos, mas também nas *movimentações* que eles produzem.

Se o ensaio, como diz Starobinski, é de quem fala, mas também de quem ouve⁴⁸, então os atlas aqui analisados são ensaios em sua forma mais radical. No lugar de oferecerem respostas, eles colocam *condições para perguntas*. Ao invés de mapear territórios, *criam paisagens*. E, acima de tudo, lembram-nos de que pensar – seja sobre a memória das imagens, seja sobre as ruínas do Antropoceno – é sempre um ato que implica ver, montar, atravessar e transpor.

⁴⁸ Jean Starobinski, “É possível definir o ensaio?”, 2012.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- CARR, Lili; DE CARLI, Anelise; TIETBOEHL, Léo. Atlases, Images, Narratives: Gathering as a Way of Thinking. *Cosmic Conversations 2021*. Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades. 1 filme (97min), son., color., digital. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n1RDnxxnvm0>. Acesso em: 12 nov. 2025.
- CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, n. 41, mai. 2000.
- DE CARLI, Anelise. *Entre o visível e o sentido: a comunicação como um pensamento por imagem*. 2020. 129f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FERNANDES, Cássio. Sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg. In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo – escritos inéditos*, Vol. 1. Campinas, SP: Editora da Unicamp, p. 11-33, 2018.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Trad. Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- ROUGEMONT, Denis de. *Penser avec les mains*. Paris: Albin Michel, 2006.
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o Ensaio?. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 31, n. 1-2, p. 13–24, 2012.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. *In: HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

TIETBOEHL, Léo. No tempo das sobrevivências: investigações acerca da relação dialética entre os conceitos de memória e de história. *Revista Linguagem & Ensino*, v. 22, n. 2, p. 448-460, 2019.

TSING, Anna Lowenhaupt. O Antropoceno mais que Humano. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 176–191, 2021.

TSING, Anna Lowenhaupt. Sobre a não escalabilidade: o mundo vivo não é submisso a escalas de precisão aninhadas. *In: TSING, Anna Lowenhaupt. Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Trad. Thiago Mota Cardoso *et al.* Brasília: IEB Mil Folhas, 2019. p. 175-200.

TSING, Anna Lowenhaupt; DEGER, Jennifer; SAXENA, Alder Keleman; ZHOU, Feifei. *Feral Atlas: The More-than-Human Anthropocene*. Stanford University Press, 2021. Disponível em: feralatlas.org. Acesso em: 14 mai. 2025.

WARBURG, Aby. De arsenal a laboratório. *In: WARBURG, Aby. A presença do Antigo – escritos inéditos*, Vol. 1. Trad. Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018. p. 37-52.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. O Atlas das imagens. Introdução. *In: WARBURG, Aby. A presença do Antigo – escritos inéditos*, Vol. 1. Trad. Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018. p. 217-229.

WARBURG, Aby Moritz; OHRT, Roberto; HEIL, Axel. Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne the original*. Berlin / London: Haus der Kulturen der Welt / The Warburg Institute, 2020.

WARBURG, Aby. O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli. *In: WARBURG, Aby. História de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo. *In*: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.