

NOTAS PARA UMA NARRATIVA DO DESAMPARO NA ARQUITETURA

NOTES FOR A NARRATIVE ON ARCHITECTURE HELPLESSNESS

LAÍS BRONSTEIN

RESUMO

O presente texto é parte de uma pesquisa mais ampla destinada a decifrar arquiteturas e espaços urbanos que têm o *desamparo* e o *mal-estar* como impulso criador. Busca-se neste ensaio delinear uma narrativa que acolha esses fenômenos, analisando estudos e autores que trabalham com chaves interpretativas afins. Inicialmente foram tratados os conceitos de *Unheimlich* (inquietante) e *Unbehagen* (mal-estar) de Sigmund Freud. O suporte teórico momentâneo aí encontrado permitiu também estabelecer certa cumplicidade com algumas inquietações de Anthony Vidler, expostas em seus livros *The Architectural Uncanny* e *Warped Spaces*. Por fim, foram incluídas as *constelações* e demais considerações epistemológicas e metodológicas de Walter Benjamin, mais especificamente aquelas tratadas no estudo sobre o Barroco Alemão.

PALAVRAS-CHAVE: Desamparo. Mal-estar. Teoria da arquitetura.

ABSTRACT

*The present text is part of a broader research that aims to decipher architectures and urban spaces that have helplessness and malaise as their creative impulses. This essay seeks to delineate a narrative that shelters these phenomena, analyzing studies and authors that work with related interpretative keys. The study of the concepts of Unheimlich (uncanny) and Unbehagen (malaise) from Sigmund Freud was the initial step. This momentary theoretical support also allowed to establish certain complicity with some concerns of Anthony Vidler, exposed in his books *The Architectural Uncanny* and *Warped Spaces*. Finally, the constellations and other epistemological and methodological considerations from Walter Benjamin were included, specifically those addressed in the study of the German Baroque.*

KEYWORDS: Helplessness. Malaise. Architectural theory.

INTRODUÇÃO

Elaborar uma construção crítica que ilumine arquiteturas e espaços urbanos cujo mote criador reside na ideia de “desamparo” é o que move este ensaio. Muito além da realização de um elenco e identificação dos objetos e fenômenos em si, esta investigação pretende



verificar a possibilidade de estudar a arquitetura desde um viés que desafia a ideia de “comodidade”. Deste modo, a pesquisa aqui proposta deverá necessariamente lidar com autores e temas que desestabilizam o entendimento mais convencional da noção de “habitar” como “abrigo” e “amparo”, buscando nestes, chaves interpretativas mais acordes com este outro olhar.

DESAMPARO E ARQUITETURA

A definição da arquitetura foi inicialmente estabelecida pela tríade vitruviana *utilitas*, *firmitas* e *venustas*. Na tradução portuguesa do tratado original, “*firmitas*” é associada aos atributos de “solidez, firmeza, consistência e robustez”; “*utilitas*” à “utilidade, uso, funcionalidade, proveito e vantagem”; e “*venustas*” à “beleza, elegância e estética” (VITRÚVIO, 2007, p.81). Françoise Choay (1980), por sua vez, entende que a tríade estabelecida por Leon Battista Alberti — *necessitas*, *commoditas* e *voluptas*, traduzidos ao português como necessidade, comodidade e prazer —, desenvolve e contempla na totalidade os conceitos lançados por Vitruvio.

Destes três conceitos, “*utilitas*”, posteriormente redefinido por Alberti como “*commoditas*”, é o que mais claramente expressa o caráter de abrigo e de acolhimento. Conforto, amparo, sossego são atributos inerentes à ideia do habitar. Nas últimas décadas, a esses aspectos somou-se a noção de sustentabilidade, e a formulação de variados estudos destinados a aferir a qualidade e o desempenho dos edifícios. Selos de certificação, índices de desempenho energético, programas de otimização de espaços e custos parecem ter quantificado o viés ontológico dos conceitos originários.

Se “*utilitas*” e “*commoditas*” tem a ver com a adequação do ambiente, seu habitar deve traduzir qualidade, amparo e bem-estar. De fato, arquitetos são treinados para projetar edifícios seguros, confortáveis e limpos. Uma normativa de comodidade e adequação nas quais manter os ambientes em uma zona de neutra normalidade. No entanto, há casos em que essas garantias produzem o exato oposto da indiferença. Algumas pessoas, postas na indesejada posição de exiladas, desalojadas e migrantes reagem com inusitada poética. Outros mesmo desejam trocar o pequeno mundo de certezas por aventuras verdadeiras, capazes de insuspeitáveis descobertas internas.

O que aconteceria se pensarmos desde o outro extremo destes conceitos tradicionais? Existe uma ideia de arquitetura derivada essencialmente do desamparo, da incomodidade e do desassossego? É possível esboçar uma narrativa em arquitetura tendo o mal-estar como chave interpretativa?¹

Falar em mal-estar, desamparo e desassossego nos remete de imediato às patologias descritas por Sigmund Freud em seu livro “Mal-estar na cultura”. Nesse, o autor atesta uma natural inadequação psicológica do homem com a cultura — civilização —, com a vida em sociedade. Frente aos conflitos experimentados com sua inserção no mundo, diversificam-se os humores e os possíveis escapes para tal situação. O isolamento deliberado é um deles.

A proteção mais imediata contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas é a solidão voluntária, o distanciamento em relação aos outros. Contra o temido mundo externo não é possível defender-se de outra maneira senão por alguma espécie de afastamento (FREUD, 2013, p.65).

A linha interpretativa freudiana é sem dúvida sedutora para pautar uma aproximação ao campo da arquitetura e do espaço urbano. Entretanto, a materialidade inerente aos fenômenos a serem narrados reclamam o auxílio de outra intermediação teórica, que arranque não do universo psicanalítico, mas sim do “mundo das coisas”. Outros estudos que dialogam com estas inquietações apontadas por Freud merecem ser lembrados aqui então.

MAL-ESTAR E CRÍTICA DE ARQUITETURA

Em seu livro “*The Architectural Uncanny*” de 1992, Anthony Vidler retoma o escrito de Sigmund Freud sobre o conceito de “*Unheimlich*” para jogar luz sobre a produção arquitetônica de finais do século XX. O argumento atrelado a este resgate tem sua razão de ser. Existe em Vidler a intenção de deslocar a síntese freudiana centrada no sujeito e nas teorias baseadas na fenomenologia e na psicanálise para o território da arquitetura, do universo dos objetos. Tal deslocamento é avaliado pela analogia estabelecida entre o conceito original e a ideia de “*unhomely*”.

A arquitetura revela a estrutura profunda do inquietante (*uncanny*) de um modo mais que analógico, demonstrando um deslizamento perturbador entre o que parece familiar (*homely*) e o que definitivamente é estranhamente familiar (*unhomely*). Tal como articulado teoricamente por Freud, o estranho ou *Unheimlich* está enraizado pela etimologia e uso no âmbito do privado, doméstico, ou *Heimlich*, abrindo-se assim a problemas de identidade pessoal, do outro, do corpo e sua ausência: daí sua força como chave para interpretar as relações entre a psique e a habitação, o corpo e a casa, o indivíduo e a metrópole (VIDLER, 1992, p.IX, tradução minha)².

Segundo a concepção original de Freud (2010, p.249) “o inquietante (*Unheimlich*) é aquela espécie de coisa assustadora, que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. Seu estudo consiste precisamente em examinar sob que circunstâncias aquilo que é considerado familiar se converte em inquietante, estranho, assustador. Esta condição, como busca comprovar, dá-se precisamente quando algo é acrescido a uma situação conhecida, desestabilizando o seu entendimento usual. Também de especial interesse para Freud, após efetuar uma extensa investigação acerca dos mais variados significados e interpretações atribuídas ao termo, é a íntima relação verificada — e não uma suposta oposição —, entre os conceitos de “*Heimlich*” e “*Unheimlich*”.

Somos lembrados que o termo *Heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, acolhido, e do que é escondido, mantido oculto (FREUD, 2010, p.254).

Freud (2010) desenvolve esta dualidade identificando mais uma situação em que o inquietante/estranho se manifesta. Por incluir em sua própria etimologia algo não revelado, entende também que o “*Unheimlich*” poderia ser atribuído àquilo que deveria permanecer secreto, oculto, mas, que de algum modo, apareceu. Isto é, o “*Unheimlich*” está prenhado, necessariamente, do que é conhecido, familiar.

No longo trecho em que o autor se dedica a esmiuçar a etimologia do termo alemão, suas traduções a distintos idiomas e suas mais variadas interpretações filosóficas e linguísticas, há uma de especial interesse para nosso estudo, que seria a dimensão do “inquietante” que provoca “mal-estar”. Este detalhe é ressaltado por Márcio Seligmann-Silva no prefácio à edição brasileira de “Mal-estar na cultura”, quando diz que “um dos sentidos de *unheimlich*, como o próprio Freud destacou, é justamente o *unbehaglich* (o que provoca mal-estar)” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.25).

De fato, em seu estudo de 1930 “*Das Unbehagen in der Kultur*” — traduzido ao inglês a pedido do autor como “*Civilization and its discontents*”³ —, a sensação de desamparo, mal-estar, é associada à uma destas possíveis dimensões sugeridas na interpretação do termo *Unheimlich*. Por ser a cultura (civilização) fonte de sofrimento, a fuga deliberada do indivíduo ao seu mundo interior apresenta-se, em alguns casos, como solução.

“Mal-estar na cultura” destaca o embate entre o desejo de felicidade que guia a estrutura psíquica do homem, e a cultura (*Kultur*) em que está inserido. A possibilidade de felicidade plena, adverte o autor, poderia ser propiciada apenas em momentos episódicos, enquanto que a infelicidade e o sofrimento seriam, esses sim, os sentimentos mais facilmente produzidos em sua experiência na cultura. Segundo Freud, este sofrimento (mal-estar) pode ser experienciado em três níveis: a partir do próprio corpo; a partir do mundo externo; e a partir das relações com outros indivíduos. A fuga, busca por um “abrigo momentâneo”, seja este físico ou abstrato, é reação a este sentimento de desestabilização.

Em sua tradução “*Behagen*” remete a sentir-se protegido, abrigado (SELIGMANN-SILVA, 2013). “*Unbehagen*”, portanto, compreende a dimensão psicológica do desamparo. Em uma outra interpretação do termo alemão, Christian Dunker (2016) corrobora a ideia de perda de abrigo. O adjetivo “*behagen*”, diz o autor, remete a “agradável”, e o substantivo “*Hag*”, que lhe dá origem, significa “clareira”. Assim “*Unbehagen*” “é essa ausência de lugar ou essa suspensão da possibilidade de escansão no ser, a impossibilidade de ‘uma clareira’ no caminhar pela floresta da vida” (DUNKER, 2016, p.192). A situação na qual o indivíduo se vê subtraído deste seu espaço está na essência desta interpretação:

O problema para traduzir Unbehagen é encontrar uma palavra que responda tanto à série do desprazer-insatisfação quanto à série do infortúnio-infelicidade, de tal forma que contenha a experiência do mundo como espaço, lugar ou posição. O mal-estar não é apenas uma sensação desagradável ou um destino circunstancial, mas o sentimento existencial de perda de lugar, a experiência real de estar fora de lugar (DUNKER, 2016, p.196).

Tanto sob a interpretação de Seligmann-Silva (2013) quanto de Dunker (2016), a ideia freudiana de mal-estar dá margem ao entendimento mais amplo de desabrigo propriamente físico, em relação à civilização, ao entorno urbano e à metrópole. Também subentende uma configuração espacial desprovida de conforto, de amparo, aqui definido como proteção, refúgio, e também abrigo. Tal condição carrega em si um imenso potencial criativo que pode ser desencadeado a partir de diversas reações. Artes plásticas, literatura e filosofia são algumas das disciplinas pelas quais este estado de espírito escoa. Também o pensamento arquitetônico e urbano não é indiferente a semelhante turbilhão transformador.

A fortuna da análise de Vidler reside justamente na exaltação deste potencial. Desde o ponto de vista da teoria da arquitetura e do pensamento sobre o urbano sua ideia de “*uncanny*” oferece uma chave interpretativa que permite escapar da imediatez dos psicologismos centrados no sujeito/usuário, sugerindo a direção contrária. Para o autor, cabe decifrar o objeto arquitetônico e o espaço urbano como representações materiais por excelência de uma condição de estranhamento do homem frente à civilização.

O estranho não é uma propriedade do espaço em si nem pode ser provocado por nenhuma conformação espacial determinada; ele é, na sua dimensão estética, uma representação de um estado mental de projeção que precisamente suprime os limites do real e do irreal, a fim de provocar uma ambiguidade perturbadora (VIDLER, 1992, p.11, tradução minha)⁴.

Vidler elenca em seu livro as três dimensões — casas, corpos, espaços —, no qual acredita que o estranhamento pode estar plasmado no âmbito da arquitetura. Cada uma delas denota uma apreensão espacial dos sintomas decorrentes das várias patologias detectadas por Freud, patologias estas intimamente relacionadas à vida nas cidades modernas. Em algumas destas manifestações, o autor associa práticas de projeto de certos arquitetos. Le Corbusier é lembrado na patologia “nostalgia” associada à dimensão de “casas”; Colin Rowe citado na patologia “*losing face*” na dimensão de “corpos”; também E. L. Boullée, Bernard Tschumi, Peter Eisenman, John Hejduk, Rem Koolhaas são autores enredados em outros trechos deste complexo estudo de Vidler.

A relação direta que Vidler estabelece entre o “*uncanny*” e a ideia de “*unhomely*” — traduzido ao português como “estranhamente familiar” —, não contempla as inúmeras facetas descritas por Freud, embora ambos termos constem como possível tradução literal da palavra “*Unheimlich*”. Esta interpretação é repetida por Kate Nesbitt (2006) quando da apresentação do artigo de Vidler, “*Theorizing the Unhomely*”, em seu livro “Uma nova agenda para a arquitetura”. Parece ser então que a questão que aqui perseguimos — do desamparo, do mal-estar —, contenha também algo da ideia de “*unhomely*”, mas não necessariamente a faceta do estranho e do assustador e sim, uma noção de perda de proteção, de “desabrigo”.

Em seu seguinte livro “*Warped Space*”, Vidler (2001) continua e desenvolve as questões lançadas em “*The Architectural Uncanny*”:

Neste trabalho amplio a questão da ansiedade e do sujeito paranóico da modernidade para além da questão do estranhamento doméstico (literalmente, ‘o desabrigo’ – ‘the unhomely’), para considerar a ideia de espaço fóbico e seu corolário em projeto, o espaço distorcido (*warped space*), entendido como um fenômeno mais geral que se relaciona ao conjunto de territórios públicos – as paisagens do medo e as topografias do desespero criadas como resultado do desenvolvimento capitalista, da Metrópole à Megalópole, por assim dizer (VIDLER, 2001, p.2).

O estudo é dividido a partir de dois tipos de “distorção espacial” detectados pelo autor, desde finais do século XIX até o presente. O primeiro tipo dá continuidade à análise das ansiedades e suas derivações patológicas no sujeito moderno, e a tradução deste estado de ânimo em termos de espaço. A ideia de representação tal como entendida desde o Renascimento é aí subvertida, de modo a espacializar as perturbações na relação sujeito/objeto.

O segundo tipo pressupõe a interseção de diferentes *media* — filme, fotografia, arte e arquitetura —, situando o produto em uma espécie de “arte intermediária”. Trata sobretudo da produção de artistas e arquitetos contemporâneos que repensam as relações do espaço com o corpo, a psique e os objetos, questionando, desde um viés psicológico e psicanalítico, a própria estabilidade do sujeito.

A relação entre estes dois tipos de “distorção”, psicológica e artística, diz Vidler, situa-se no terreno comum da experiência moderna, o espaço da metrópole. É portanto a metrópole, hoje também megalópole, que atua como caldo de cultivo das práticas criativas aí analisadas.

Vale observar que o livro “Mal-estar na Cultura” de Freud não é central para Vidler nestes seus estudos. Entretanto, a aproximação que aqui é feita, visa sobretudo encontrar uma tradução possível de um discurso psicanalítico para uma narrativa em arquitetura, que prescindia da subjetivação fenomenológica, e remeta essencialmente a singularidade

de determinados espaços e objetos. Trata-se portanto, de estabelecer o “mal-estar” — ou o “desamparo” —, como pressuposto balizador de uma interpretação da arquitetura, assim como Vidler já efetuou com o conceito freudiano de “inquietante” (em inglês: *Uncanny*; em alemão: *Unheimlich*).

Cientes do risco de uma leitura reducionista da noção freudiana de “*unbehagen*” para uma narrativa acerca da arquitetura e do espaço urbano, convém aqui apresentar outros escritos que trabalham o “desamparo” e o “mal-estar” desde distintos campos do saber.

NARRATIVA E ARQUITETURA — WALTER BENJAMIN

Nos estudos de Walter Benjamin, a metrópole, a cidade industrial, é o pano de acontecimentos que alimenta parte de sua narrativa. Trata o autor também de fobias, desamparo e estranhamento na relação do sujeito com esta nova paisagem que se descortina rapidamente a sua frente. Mas, assim como Vidler, não é o sujeito que dá voz a este desassossego, mais sim as coisas, os objetos, e é também neste ponto que nossa pesquisa avizinha-se do entendimento de Benjamin. O autor sugere que os fenômenos possuem essências próprias, cujos significados independem de possíveis receptores. Em “A tarefa do tradutor” de 1921 esta sua postura é ao mesmo tempo reveladora e desconcertante:

Em hipótese alguma, levar em consideração o receptor de uma obra de arte, ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. [...] Nenhum poema dirige-se, pois, ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes. [...] O que ‘diz’ uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado (BENJAMIN, 2013, p.101).

Para Benjamin, somente quando o autor da história a ser narrada converte-se ele próprio no artista, no músico ou no poeta, é que se pode tocar no “inapreensível, no misterioso, no poético” dos fenômenos, dos objetos e das obras de arte. Para tal, torna-se também necessário subverter o encadeamento usual dos fatos, e aceder a estes por narrativas não-lineares, que arranquem de fragmentos dispersos, entendendo os fenômenos como resíduos da história que clamam por novas interpretações. Esses resíduos são, para o autor, uma espécie de “constelação” capaz de revelar histórias reprimidas, não contadas.

A ideia de “constelação” é inspirada na obra “*Atlas Mnemosyne*” do historiador Aby Warburg (2010), em que milhares de imagens de procedências diversas são dispostas em quadros de maneira a fornecer uma escrita não-verbal de possíveis histórias. Benjamin, admirador da obra de Warburg, também elaborava suas histórias a partir de citações, figuras de linguagem e as chamadas “imagens do pensamento” em arranjos que remetiam à operativa deste historiador. Não por acaso, colecionismo é tema constante em seus textos⁵.

O termo “constelação” já aparece em seus textos na introdução de seu estudo sobre o Barroco alemão, e pressupõe para Benjamin a possibilidade de construção de uma narrativa redentora, que enrede as ideias a partir de elementos dispersos:

As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas [...] As ideias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nestas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos (BENJAMIN, 1984, p.56).

Como filósofo da história, a narrativa é a matéria que lhe é mais cara. De fato, a introdução que escreve ao livro sobre o Barroco alemão é dedicada à exposição demorada de suas considerações epistemológicas e metodológicas acerca do texto filosófico. Também é através da narrativa que Benjamin “espacializa” seu estranhamento com aquela história oficial regida por uma causalidade linear e uma cronologia livre de sobressaltos. Sua busca é direcionada a uma outra história, e portanto, a uma outra temporalidade.

História e temporalidade não são negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto; relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto, e não extensiva do objeto no tempo, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição (GAGNEBIN, 1999, p.11).

Para escapar dos modelos historicistas pautados no avanço contínuo e positivo dos acontecimentos, Benjamin atrela sua reflexão à imagem da história como acúmulo de catástrofes. Uma narrativa redentora, que contemple a história dos vencidos e vestígios das barbáries, é o contraponto esboçado em seu projeto crítico. O encadeamento linear dos fenômenos não mais se aplica.

Curioso notar que a questão do fragmento perpassa seus escritos tanto na formalização da narrativa como no modo de contemplação dos objetos. A própria ideia de contemplação é essencial nesse entendimento. Para o autor é através do ato de contemplar que elementos isolados, distantes e heterogêneos, podem ser justapostos e iluminados segundo distintos arranjos. Assim como um mosaico que agrupa fragmentos, a ideia de constelação pressupõe o traçado entre pontos extremos, de várias épocas, que esboçam uma imagem de pensamento. A aproximação entre fragmentos até então separados desafia o entendimento usual dos objetos, estabelecendo novas relações.

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e

uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da vontade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde. [...] A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material (BENJAMIN, 1984, p.50).

Esse incessante ir e vir aos objetos, e deles extrair uma teia de relações não antes visualizada, é o que pode ser verificado também no desenho das histórias contadas por Benjamin. Deliberadamente fragmentada, sua narrativa parece formalizar seu pensamento, guiando também o leitor no seu imprevisível percurso contemplativo. Neste sentido, não deve ser subestimada a observação feita em “Rua de mão única”: “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 2011, p.68). Não só a contemplação, mas também a escritura da história, é para um autor, um ofício que requer instrução

Contar histórias é a tarefa a qual, obstinadamente, se dedica Walter Benjamin. Essa devoção é forjada pelo seu estranhamento ao modo como as histórias costumam ser narradas. Reiteradas vezes este desajuste e a possibilidade de ensaiar uma distinta narrativa dos fenômenos são encontrados em seus escritos, na figura de alguns personagens preferidos.

No texto sobre o Barroco alemão, a tarefa do “filósofo” é situada hierarquicamente acima da tarefa do artista e do investigador (BENJAMIN, 1984). Em seu texto “imagem do pensamento” encontramos o capítulo “o bom ‘escritor’”; em “Rua de mão única” encontram-se os capítulos “a técnica do ‘escritor’ em treze teses” e “a técnica do crítico em treze teses”. Benjamin fala também de outros contadores de histórias: o “narrador” em “o narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”; o “tradutor” em “a tarefa do tradutor, uma introdução à tradução dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire”; o “coleccionador” e o “historiador” no texto sobre Eduard Fuchs. Nesses, e em vários outros escritos, perambulam seus personagens.

Filosofia, escritura, crítica, narração, tradução, história e colecionismo são temas recorrentes nos textos de Benjamin. Todos esses ofícios, e cada um a seu modo, trabalham com a organização de fenômenos e objetos. A necessidade de oferecer uma historiografia distinta e uma reflexão crítica que arranque dos fragmentos do momento presente lhe é a tarefa mais cara. No caso do Barroco alemão, Benjamin situa o conceito de “alegoria” como a chave para esta sua plena fruição. Também é a “alegoria” que traduz a sua (porque

não dizer, autobiográfica) prática discursiva: “É sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica” (BENJAMIN, 1984, p.208).

A questão da “alegoria” lhe auxilia na análise de seus objetos a partir de outra temporalidade, e com isso, os distancia de uma interpretação histórica linear. Em seu trabalho sobre o Barroco, essa questão é confrontada com a fixidez de significados normalmente atrelada à do “símbolo”. Segundo o autor, o espírito do Barroco relaciona-se intimamente com a força da alegoria, enquanto que o do símbolo, ao classicismo. Seu estudo empenha-se em demonstrar que a alegoria “não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p.184). Como linguagem, subentende também as inúmeras relações que nela podem ser estabelecidas.

Em um estudo sobre o conceito de alegoria, João Adolfo Hansen esclarece,

A alegoria (gregos *allos*=outro; *agourein*= falar) diz b para significar a. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade de elocução, isto é, como ornatus ou ornamento do discurso [...] ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de ‘alegoria dos poetas’: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações (HANSEN, 2006, p.7).

A dimensão linguística da alegoria parece se confirmar com este parecer. Se aplicado aos objetos, ou aos fragmentos urbanos a serem decifrados, seria possível aí entendê-los como a “corporificação” da figura alegórica na dimensão real do presente? Por sorte, Benjamin nos ilumina nessa encruzilhada quando apresenta mais um de seus personagens, o alegorista. Diz ele:

Para resistir à tendência à auto-absorção, o alegorista precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes. Em contraste, como perceberam os mitologistas românticos, o símbolo permanece tenazmente igual a si mesmo. [...] O objeto só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema, um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com poder de fixar (BENJAMIN, 1984, p.206).

O alegorista, consciente da transitoriedade das coisas, se dedica a salvá-las. Efemeridade e eternidade residiriam, pois, na essência de seus objetos. “A alegoria se

instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” (BENJAMIN, 1984, p.247), observa o autor. Assim, através da alegoria Benjamin atualiza o Barroco, trazendo-o para o seu presente. A construção histórica proposta por Benjamin estabelece uma narrativa que faz saltar os traços latentes do passado no tempo presente. Para isso, o ato da contemplação é essencial, como também é a ressignificação daqueles pontos nos quais um potencial oculto é subitamente vislumbrado. Nisso se entrecruzam os ofícios de todos seus personagens.

Não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. [...] Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. [...] A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido [...]. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (BENJAMIN, 1987, p.224).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio partiu da necessidade de formatar um percurso investigativo que amparasse teoricamente certas arquiteturas e espaços urbanos singularizados pela ideia do “mal-estar”. Ao focar em fenômenos e situações que dialogam com temas oriundos da psicanálise, fez-se necessário buscar autores do campo da arquitetura sensíveis a estas questões, para esboçar uma aproximação ao mundo dos espaços e dos objetos.

Os estudos de Anthony Vidler acerca do “*Unheimlich*” apresentaram uma possível transposição para a teoria da arquitetura da ideia original freudiana, ao mesmo tempo que nos alertam para o viés reducionista e por vezes caricato que a objetivação de um conceito pode derivar. Por outro lado, seu denso trabalho aproveita-se de um tema pouco palatável, para iluminar personagens e episódios da arquitetura até então insuficientemente problematizados. Neste particular, parece ser que balizar uma análise sob a ótica do desamparo e do mal-estar é uma tarefa a ser empreendida se de fato pretendemos pensar a arquitetura para mais além da resolução de problemas e análise de resultados.

No que diz respeito à linha narrativa, também essa partiu de estudos que dialogam com a inquietação inerente à vida em sociedade e suas manifestações em relação a metrópole moderna. Os escritos de Walter Benjamin iluminam fenômenos não alinhados com a fisionomia mais homogênea das cidades, permitindo narrativas construídas a partir de um arranjo não linear de fragmentos dispersos. Seus personagens do colecionador e

do alegorista em muito poderão auxiliar no enredamento daquelas arquiteturas e espaços urbanos que tem na ideia do mal-estar seu mote criador.

De especial interesse nos escritos de Benjamin é a dissociação que ele estabelece entre as manifestações artísticas e seus possíveis receptores. Esse entendimento corrobora a ideia de que a criação, e, portanto, o conhecimento da obra, estão contidos nos próprios fenômenos. Levar esse questionamento para o âmbito da arquitetura é deveras tentador. Isto posto, podemos então afirmar — parafraseando Benjamin (2013) —, que em hipótese alguma, levar em consideração o receptor (usuário?) de uma obra de arquitetura revela-se fecundo para seu conhecimento? Ou mesmo complementar sua já citada afirmação “nenhum poema dirige-se, pois, ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes” (BENJAMIN, 2013, p.101) com: nenhuma obra de arquitetura ao usuário?

Essas indagações vão de encontro à própria noção de desamparo aqui proposta como chave interpretativa. Caso se retire a relação causal da arquitetura contida nos atributos de “*utilitas*” e “*commoditas*” prevemos também a possibilidade de objetos que não tenham na utilidade (função), nem na comodidade (amparo) o seu mote criador. A essas questões também agregamos a sensação de “perda de lugar”, e também do “espaço que não abriga”, que está embutido na própria interpretação do termo “*Unbehagen*”.

As considerações aqui expostas são apenas de caráter introdutório. Mais do que certezas, procuramos aqui levantar questões. Muitas outras vozes serão chamadas a dialogar nesta pesquisa. A tentativa de encontrar uma abordagem e um discurso coerente com fenômenos que desafiam a própria ideia de arquitetura como *utilitas/commoditas* apontam para um caminho bastante desafiador.

NOTAS

1. Agradeço aqui a verve inspiradora, instigante e desafiadora de Ignasi de Solà-Morales (1997) em seu texto “*Arquitectura Liquida*”.
2. “*Architecture reveals the deep structure of the uncanny in a more than analogical way, demonstrating a disquieting slippage between what seems homely and what is definitely unhomely. As articulated theoretically by Freud, the uncanny or unheimlich is rooted by etymology and usage in the environment of the domestic, or the heimlich, there by opening up problems of identity around the self, the other, the body and its absence: thence its force in interpreting the relations between the psyche and the dwelling, the body and the house, the individual and the metropolis*” (VIDLER, 1992, p.IX).
3. Traduzido ao português como “O mal-estar na civilização” e também “O mal-estar na cultura”.
4. “*The uncanny is not a property of the space itself nor can it be provoked by any particular spatial conformation; it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity*” (VIDLER, 1992, p.11).
5. Sobre o tema ver: VVAA (2014).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v.1).
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011. (Obras escolhidas, v.2).
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CHOAY, F. Alberti e Vitruvius: empréstimos superestruturais. In: CHOAY, F. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p.127-135.
- DUNKER, C.L.L. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2016. p.192.
- FREUD, S. O Inquietante (1919). In: SOUZA, P. C. (Org.). *Sigmund Freud: obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.247-311. v.14
- FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- GAGNEBIN, J.M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- HANSEN, J.A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.
- NESBITT, K. Anthony Vidler: uma teoria sobre o estranhamento familiar. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.617-618. Apresentação.
- SELIGMANN-SILVA, M. A cultura ou a sublime guerra entre amor e morte. In: FREUD, S. *Mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2013. p.21-38.
- SOLÀ-MORALES, I. Liquid architecture. In: DAVIDSON, C. (Ed.). *Anyhow*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- VIDLER, A. *The Architectural uncanny: Essays in the modern unhomey*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- VIDLER, A. *Warped space: Art, architecture and anxiety in modern culture*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- VVAA. *Atlas Walter Benjamin*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2014.
- WARBURG, A. *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

LAÍS BRONSTEIN | ORCID iD: 0000-0001-7690-3079 | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Faculdade de Arquitetura e Urbanismo | Programa de Pós-graduação em Arquitetura | Av. Pedro Calmon, 550, Sala 433, Cidade Universitária, Ilha do Fundão, 21941-901, Rio de Janeiro, RJ, Brasil | E-mail: <laisbronstein@hotmail.com>.

Como citar este artigo/How to cite this article

BRONSTEIN, L. Notas para uma narrativa do desamparo na arquitetura. *Oculum Ensaios*, v.15, n.2, p.233-245, 2018. <http://dx.doi.org/10.24220/2318-0919v15n2a3991>

Recebido em
21/7/2017,
reapresentado
em 6/11/2017
e aprovado em
22/11/2017.