IV enanparq
Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

MAL-ESTAR NA ARQUITETURA

SESSÃO TEMÁTICA: MAL-ESTAR NA ARQUITETURA

Laís Bronstein
PROARQ/FAU-UFRJ
laisbronstein@hotmail.com

MAL-ESTAR NA ARQUITETURA

RESUMO

A observação de alguns personagens que ocupam espaços inusitados na cidade converteu-se em uma inquietação para mim. Inclassificáveis quanto a sua condição específica de espaço ou personagem, estes exemplares pareciam pertencer a uma mesma “espécie”, que vez ou outra irrompia na paisagem urbana. No desejo de entender tais fenômenos, e, sobretudo, tentando estabelecer uma narrativa que os acolhesse, recorri inicialmente aos conceitos de *Unheimlich* (inquitetante) e *Unbehagen* (mal-estar) de Sigmund Freud. O amparo teórico momentâneo aí encontrado me 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: 1. Teoria da arquitetura 2. Mal-estar 3. Estranhamento

MALAISE IN ARCHITECTURE

ABSTRACT

The observation of some characters who occupy unusual spaces in the city has become a concern for me. Unclassifiable as being either a space or a character, these specimens seemed to belong to the same "kind", which now and again broke out in the urban landscape. The desire to understand such phenomena, and, above all, trying to establish a narrative that could shelter it, I initially resorted to the concepts of *Unheimlich* (uncanny) and *Unbehagen* (disconfort) of Sigmund Freud. This momentary theoretical support allowed me to establish also certain complicity with some concerns of Anthony Vidler, exposed in his books *The Architectural Uncanny* and *Warped Spaces*. Finally, there were included the *constellations* and other epistemological and methodological considerations from Walter Benjamin, specifically those addressed in the study of the German Baroque.

Keywords: 1. Architectural theory 2. Disconfort 3.Strangeness

Posso passar anos sem criar um verso,
pois necessito do espanto que ele me provoca para então escrever.
Ferreira Gullar

Figura 1 – Sem título. Foto da autora.

1.

Comecei observando alguns personagens que ocupam espaços estranhos na cidade em que vivo. Um olhar fortuito, mas não displicente. Minha observação aos poucos foi se transformando num olhar mais atento, intrigado, buscando decifrar o motivo pelo qual tais situações me provocavam uma pausa mais demorada na sua observação. Esta reação foi se repetindo por diversas vezes ao longo dos mais variados percursos que fazia pela cidade, dando a impressão que todos estes exemplares poderiam pertencer a uma mesma "espécie", que vez ou outra irrompia na paisagem urbana. Sua singularidade residia, sob um ponto de vista mais amplo, na impossibilidade de tratá-los separadamente como espaço ou como personagem.

De difícil classificação *a priori*, o que se apresentava diante de mim parecia constituir um universo passível de catalogação, uma potencial **coleção** de **espaços/personagem** que partilhavam de determinadas características comuns. Porém, ao contrário do que a princípio poderia guiar esta catalogação inicial, o parentesco que relacionava estes exemplares extrapolava sua dimensão formal, sua feição mais evidente. Havia algo além da mera apreensão visual, retiniana, destes objetos que se ocultava por trás da obviedade de sua aparência. E foi em vista desta desconfiança que um mundo de relações foi aos poucos se desvelando, como se à parte da construção de um sistema que enredasse estes distintos objetos, também cada um deles, na sua "unicidade", contivesse todo um universo em si.

Os meus espaços/personagens "habitam" alguns "buracos urbanos". Por sua relação indissociável com o espaço físico onde estão inseridos também podem ser vistos como personagens/objetos. A questão do "habitar" refere-se neste caso ao espaço físico delimitado que cada um ocupa em determinado trecho urbano. Literalmente. Exclui-se aqui qualquer aproximação existencialista/fenomenológica tanto da ideia de "habitar", quanto da ideia de "espaço". A relação deste espaço físico delimitado, com o

personagem que o “habita”, e também o ofício aí desempenhado confere a singularidade mais imediata que nos permite encontrar estes exemplares. É de especial importância sua identificação como espaço para a realização de algum ofício. O viés “funcional” da existência de tais espaços compreende, via de regra, as atividades de comércio e/ou serviços.

Para a detecção destes exemplares, mais dois atributos devem ser adicionados. Trata-se dos atributos da **individualidade** e da **imobilidade**. Por individualidade entende-se a ocupação e pertencimento destes espaços a um único indivíduo. No caso, à possibilidade destes espaços serem ocupados, ainda que provisoriamente, apenas por um personagem, ou pouco mais, a cada vez. Tal atributo em muito se deve a própria falta de espaço suficiente para abrigar, fisicamente, mais de uma pessoa. A questão da imobilidade refere-se a sua existência como **objeto residual**, como espaços que sobraram na lógica produtiva de ocupação da cidade, que por razões várias, encontravam-se disponíveis para apropriações singulares e pontuais. Por estarem situados na malha construída da chamada cidade formal, edificada da paisagem urbana, sua imobilidade é imperativa, uma condição pré-estabelecida a qual tais objetos estão submetidos.

Pela necessidade mais imediata de nomear tais espécies - e por não encontrar neste momento designação mais pertinente - os nomeei “buracos urbanos”. Na definição de “buraco” no dicionário encontro: “s.m. Qualquer abertura num corpo; furo, orifício. Cavidade natural ou artificial, onde habita um animal; cova, toca”. Tais buracos urbanos seriam então aqueles espaços que surgem, inesperadamente, sem planejamento prévio, escavados na malha urbana mais homogênea e anônima da cidade. Como na explicação do dicionário, também coincidem na qualidade de habitáculo, como espaço passível de ser ocupado.

Desejando entender tais fenômenos, e, sobretudo, tentando estabelecer uma narrativa que os acolha, encontro amparo momentâneo nos estudos de Sigmund Freud em seu livro *Mal-estar na cultura*:

> *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, 2010, p. 65)*

A linha interpretativa freudiana é sem dúvida sedutora. Mas como filtrá-la desde o ponto de vista da arquitetura e do espaço urbano? Parece ser que a indissociabilidade

objeto/personagem que singulariza os fenômenos a serem narrados requer também o auxílio de outra intermediação teórica, relacionada ao "mundo das coisas". Outros estudos que dialogam com estas inquietações apontadas por Freud merecem ser lembrados aqui então.

2.

Em seu livro *The Architectural Uncanny* (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 avalizado pela analogia estabelecida entre o conceito original e a ideia de *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*. [1] *(Vidler, 1992, p. x)*

Segundo a concepção original de Freud, "o inquietante (*Unheimlich*) é aquela espécie de coisa assustadora, que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar". [2] Seu estudo consiste precisamente em examinar sob que circunstâncias aquilo que é considerado familiar possa converter-se 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 o 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 o *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*

[1] *"As articulated theoretically by Freud, the uncanny or unheimlich is rooted by etimology 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"*.

[2] Sigmund Freud. "O Inquietante" (1919). In: Souza, Paulo César de (Org). *Sigmund Freud. Obras Completas vol. 14,* 247-311. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, 249

familiar, aconchegado, 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.

Em seu estudo de 1929 *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 a uma das dimensões do *inquietante.* Por ser a cultura (civilização) fonte de sofrimento, a fuga deliberada do indivíduo ao seu mundo interior apresenta-se, em alguns casos, como solução.

Em sua tradução *Behagen* remete a sentir-se protegido, abrigado. *Unbehagen*, portanto, compreende a dimensão psicológica do desamparo e também dá margem ao entendimento mais amplo do desabrigo propriamente físico, em relação à civilização, e ao entorno urbano, a metrópole. 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 e desamparo 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

[3] Traduzido ao português como “O mal-estar na civilização” e também “O mal-estar na cultura”.

> *suprime os limites do real e do irreal, a fim de provocar uma ambiguidade perturbadora. (Vidler, 1992, 11)*[4]

Vidler elenca em seu livro as três dimensões – *casas, corpos, espaços* - onde 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. À 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.

Em seu seguinte livro, *Warped Space* (1999), Vidler 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, 1999, 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.

---

[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*".

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.

3.

Também 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. Os fragmentos esparramados da grande cidade, sobretudo seus resíduos, são para o autor uma espécie de *constelação* capaz de revelar histórias reprimidas, não contadas.

O termo *constelação* 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 enreda 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 (Freud, 1984, 56-57).*

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 à uma outra história, e portanto, à 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, 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. Para tal, 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 neste entendimento. Para o autor é através do ato de contemplar que elementos isolados, distantes e heterogêneos podem ser justapostos e iluminados segundo distintos arranjos. Tal 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 (Freud, 1984, 50-51)*

Este 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.” [5] Não só a

[5] Walter Benjamin. “Infância em Berlim por volta de 1900”. In: *Obras escolhidas II. Rua de mão única,* 66-134, São Paulo: Brasiliense, 2011, 68

contemplação, mas também a escritura da história, é para um autor, um ofício que requer instrução.

Contar histórias é a tarefa à qual, obstinadamente, se dedica Walter Benjamin. Tal 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 *(Freud, 1984, 54)*. 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 **colecionador** e o **historiador** no texto sobre Eduard Fuchs. Nestes, e em vários outros escritos, perambulam seus personagens.

Filosofia, escritura, crítica, narração, tradução, história e colecionismo são temas recorrentes nos textos de Benjamin. Todos estes ofícios, e cada um a seu modo, trabalha 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"[6].

A questão da *alegoria* lhe auxilia na análise de seus objetos a partir de outra temporalidade, e com isto, os distancia de uma interpretação histórica linear. Em seu trabalho sobre o Barroco esta questão é confrontada com a fixidez de significados normalmente atrelada à questão 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

[6] Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão.* São Paulo: Brasiliense, 1984, 208.

escrita."[7] 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 allós=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, 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 nesta 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.*[8]

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"[9], 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 isto, o ato da contemplação é essencial, como também é a ressignificação daqueles pontos

[7] Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão.* São Paulo: Brasiliense, 1984,184.
[8] Idem, op.cit., 206-207
[9] Idem, op.cit., 247

onde um potencial oculto é subitamente vislumbrado. Nisto 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*[10].

4.

O estudo dos "buracos urbanos" está apenas começando. Muitas outras vozes deverão ser chamadas a dialogar. Afinal, nosso espanto não deve ser ignorado.

Figura 2 – Sem título. Foto da autora.

[10] Walter Benjamin. "Sobre o conceito de História". In: *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*, 222-232, São Paulo: Brasiliense, 1987, 224.

BIBLIOGRAFIA

Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas II. Rua de mão única.* São Paulo: Brasiliense, 2011.

Freud, Sigmund. “O Inquietante” (1919). In: Souza, Paulo César de (Org). *Sigmund Freud. Obras Completas vol. 14,* 247-311. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O mal-estar na cultura.* Porto Alegre: L&PM, 2013.

Gagnebin, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

Hansen, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora.* São Paulo: Hedra, Campinas: Unicamp, 2006.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely.* Cambridge, MIT Press, 1992.

_____. *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture.* Cambridge: MIT Press, 2001.