

**Amedrontagens urbanas – costurando vestígios para materializar o medo, arruinar paisagens e projetar futuros**

**Christiano Hageman Pozzer (UFRGS, Brasil)**  
chpozzer@gmail.com

**Daniele Caron (UFRGS, Brasil)**  
daniele.caron@ufrgs.br

**Paulo Edison Belo Reyes (UFRGS, Brasil)**  
paulo.reyes@ufrgs.br

## **Amedrontagens urbanas – costurando vestígios para materializar o medo, arruinar paisagens e projetar futuros**

**Resumo:** o presente artigo procura costurar uma montagem narrativa sobre as materialidades do medo e como elas podem influenciar o espaço urbano contemporâneo. Para isso, formulamos um corpus composto por ficções visuais e textuais distantes das tecnologias de segurança urbana, mas com a capacidade de nos ajudar a compreendê-las. Iniciamos pela Ruptura, buscando dimensionar o medo enquanto sensibilidade, perguntando-nos quais matérias estaríamos negando no ato de projetar uma cidade defensiva. Seguimos em Erupção, dimensionando as contradições que surgem a partir das rupturas — aquilo que sobra para além dos desejos de controle projetual — e como estas alteram o mundo material, tornando-o algo próximo de paisagens abjetivas. Concluimos com uma leitura dos Vestígios deixados pelos trajetos anteriores, registros de ruínas funcionais e objetos perdidos em espaços liminares: todas as materializações que têm capacidade de propor mudanças e promover movimento.

**Palavras-chave:** Medo; Urbano; Paisagem; Projeto; Abjeto.

## ***Urban frightages - sewing vestiges to materialize fear, ruin landscapes and design futures***

**Abstract:** *this article seeks to weave together a narrative montage about the materialities of fear and how they can influence the contemporary urban space. For that, we formulated a corpus composed of visual and textual fictions distant from urban security technologies, but with the ability to help us understand them. We started with Rupture, seeking to measure fear as a sensitivity, asking ourselves which matters we would be denying in the act of designing a defensive city. We continue in Eruption, dimensioning the contradictions that arise from the ruptures — what remains beyond the desire for design control — and how these alter the material world, making it something close to abjective landscapes. We conclude with a reading of the Vestiges left by previous journeys, records of functional ruins and objects lost in liminal spaces: all materializations that have the capacity to propose changes and promote movements.*

**Keywords:** *Fear; Urban; Landscape; Project; Abject.*

## 1. Uma primeira abertura

O medo se mantém enquanto afeto profundamente transformador da realidade material urbana. Mostra-se imperativo na experiência das cidades brasileiras, em seu desenho e em suas tecnologias. Erguer muros, vigiar corpos e garantir segurança tornam-se ações normalizadas na eleição de funções estruturantes do projeto da cidade (GHERTNER et al., 2020). Enquanto cresce sua importância, porém, a cultura do medo afunila a própria possibilidade de imaginarmos futuros para além de uma experiência estética sequestrada pelo sistema moderno-colonial de poder (GHERTNER et al., 2020; POZZER, 2022; POZZER e RIBEIRO, 2022). Como compreender a forma com que o medo se materializa de modo a viabilizar uma abertura sensível para futuros materiais não mais balizados por valores de alteridade e exclusão?

O presente texto emerge de desconfortos produzidos por retalhos e farpas de pensamentos que sobram para além de um esforço investigativo maior, ainda em andamento. Inicia no desenrolar de uma dissertação de mestrado em design na qual os primeiros vestígios de uma contradição simbólica na experiência do medo puderam ser identificados em muros de vidro de condomínios fechados, e culmina em um doutoramento em Planejamento Urbano. Ainda que os objetos destes estudos existam na empiria fenomenológica do design defensivo enquanto prática de transformação urbana, a importância de uma abertura conceitual ao explorarmos as materialidades do medo se tornou incontornável. É dela que o presente trabalho pretende se ocupar.

Não podemos, porém, entender o materializar do medo enquanto sua abdicação: somos atravessados por tal afeto. Qualquer mundo a surgir — e, seguindo Danowski e Castro (2015), acreditamos que estes são possíveis — deve ser narrado também a partir da agonia envolvida em torno do medo. Desta orientação, podemos expandir o alcance das práticas projetuais enquanto *prefiguração ontológica* — uma transformação material que também transforma as formas de estarmos no mundo (WILLIS, 2006). Para Tuan (1973, p. 6), “toda construção humana — seja mental ou material — é um componente de uma paisagem do medo pois existe para conter o caos”, uma demarcação de resistência sobre um mundo que foge de nosso controle. É retratação frente à natureza e sua carga apocalíptica (DANOWSKI e CASTRO, 2015). Compreender o projetar enquanto prefiguração, porém, é reconhecer que tais paisagens do medo são tanto produto quanto produtoras, sempre algo além de qualquer intenção (WILLIS, 2006). Há algo de imaterial que as contorna e as duplica, projetando-as enquanto horizontes contraditórios que formulam problemas persistentes que, como iremos argumentar, podemos manter sempre ativos e próximos.

Descrevemos a reflexão que se segue enquanto uma *amedrontagem narrativa* a desempenhar um papel de montagem especulativa de “empíria delicada”, seguindo Velloso (2023, p. 83), de modo a pensarmos o que é materializar-se no medo. O empírico toma forma na eleição de fragmentos ficcionais livres, literários, imagéticos e midiáticos, que tem por finalidade explorar os limites e as nuances do medo enquanto expressão e experiência, substanciando suas materialidades — uma montagem aterrorizada. Para além do exemplo direto de projeto material, seja na forma do design defensivo (POZZER, 2022), da arquitetura hostil (MOULD, 2019) ou das paisagens do medo (TUAN, 1973), procuramos formular um corpus que fale do sensível enquanto narrativa. Seguindo Rancière (2005, p. 58), consideramos que o “real precisa ser ficcionado para ser pensado”. A narrativa trazida encontra na ficção alimento para costurar nova ficção. Como defende o filósofo:

“É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais” (RANCIÈRE, 2005, p. 55).

Organizamos o argumento em três seções que esquematizam nossa leitura do fenômeno. Tratamos inicialmente da *Ruptura*, buscando dimensionar o medo enquanto sensibilidade através de fragmentos ficcionais aliados à imaginação de cenários sobre o escuro, perguntando-nos quais matérias estaríamos negando no ato de projetar um mundo defensivo. Seguimos explorando a ideia de *Erupção*, tomando consciência das contradições que surgem a partir das rupturas — as matérias que sobram para além de nossos desejos de controle projetual — e como estas alteram o mundo material, tornando-o algo próximo de paisagens abjetivas. Concluímos com uma leitura dos *Vestígios* deixados pelos trajetos anteriores, registros de ruínas funcionais e objetos perdidos em espaços liminares: todas as materializações que têm capacidade de propor mudanças e promover movimento. Vale ressaltar que cada farrapo costurado nesta narrativa não se organiza apenas enquanto inventário, mas sim, seguindo a perambulação de Benjamin que alimentam a ideia da montagem enquanto epistemologia, “fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 1982, p. 502). Dito isso, não poderíamos adiantar uma conclusão na forma de fechamento, apenas a possibilidade de novas ficções a serem costuradas. Assumimos o risco e deixamos ao acaso da escrita a função de auxiliá-los em perceber quais seriam as potências e como a prática de projeto poderia se expandir e se aprofundar na materialização de futuros possíveis em paisagens amedrontadas.

## 1.1 Sobre negar contextos e escalas

Antes de encontrarmos as primeiras rupturas, recorreremos a algumas palavras para delimitar o escopo deste artigo. Como ficará evidente nas próximas páginas, as manifestações da materialidade do medo são produto de inúmeras mídias distintas dos objetos comumente associados à prática projetual. Serão trechos de literatura e imagens ficcionais que não se referem diretamente a obras arquitetônicas, urbanísticas ou tecnológicas. Ainda assim, tais manifestações foram essenciais para que pudéssemos elaborar as sensibilidades delicadas que atuam na prática projetiva e, em especial, no projeto de cidades defensivas que seguem afirmando-se imperativas no contexto urbano neoliberal (MOULD; 2019; GHERTNER et al., 2020).

Muros, cercas e outras tecnologias de segurança são algumas das palavras que Teresa Caldeira (2003) elenca para descrever o fenômeno da condominialização da vida urbana brasileira. Consolidados no contexto das grandes e médias cidades do país, condomínios fechados tornam-se bastião de uma vida moldada pela busca por segurança (LOW, 1997; POZZER, 2022). Defender torna-se valor projetual a partir da negação do uso (MOULD, 2019) — mas até que ponto essa negação mantém-se redoma ou tornar-se cárcere? É a partir de uma posição crítica frente a estas expressões materiais do espaço urbano, compreendendo-as para além das estatísticas de criminalidade, que contradições materiais do medo começam a aflorar. Se não erguemos muros apenas para nos defender, mas também para nos diferenciar (CALDEIRA, 2003), quais outras mobilizações motivadas pelo medo poderiam se organizar subversivamente?

Das problemáticas colocadas acima, alcançamos o desafio da escala. Poderia uma teoria material do medo urbano se expandir e retrair de modo a explicar as contradições percebidas em seus projetos em diferentes contextos? Condomínios e seus muros possuem escalas empíricas muito específicas para que tentemos compreender seus sentidos de modo geral. O medo, por sua vez, dificilmente pode ser reduzido a uma dimensão delimitada. Medo do escuro; medo de locais fechados; medo da morte: como poderíamos encontrar materialidades nessas expressões que se aproximem do projeto urbano defensivo, mas sem nele se restringir? Nesse sentido, enxergamos o medo para além e em negação de qualquer escala. Para Tsing (2012), podemos muito bem contar grandes histórias junto de outras pequenas e delicadas, permitindo, antes de modelos verificáveis, “encontros através das diferenças” (p. 509-510). O produto não-escalável é a indeterminação — e ela é plenamente capaz de revelar sentidos adormecidos nas formas com que projetamos o mundo (TSING, 2012). Vestígios do medo não são sempre muros, mas podem se chocar com eles e irromper em fronteiras indefinidas.

## 2. Ruptura: a matéria que nego

Imagine-se repousando em sua cama, as costas estendidas para o restante do quarto escuro enquanto assistes algo em um celular. Debaixo das cobertas, sente os calafrios de uma vulnerabilidade que cresce à medida que a consciência do escuro começa a ganhar momento. Teu rosto é iluminado pela tela do pequeno aparelho, mas o resto do corpo permanece estendido como se pudesse descolar-se de ti. Recolher as pernas para perto do peito é também assegurar que reconheces teus limites — no escuro, não enxergamos nosso fim — “como eu posso ser sem fronteiras?” (KRISTEVA, 1982, p. 4). Materializar o medo é rastrear essas fronteiras entre o que é e o que não vemos. Desconhecemos tudo o que não repousa sob a luz e o pavor existe nas incertezas da escuridão.

“A propósito do abismo e de “Tenho medo do sono como se tem medo de um grande buraco” (“Le gouffre” <OC I, p. 143>), Nietzsche: “Conheceis o terror do homem prestes a adormecer? - Ele se aterroriza dos pés à cabeça porque o chão lhe escapa e começa o sonho.” Nietzsche, Zarathustra” (BENJAMIN, 1982, p. 415).

O medo do escuro, a *nictofobia*, como origem destes primeiros vestígios nos parece um caminho possível: a noite como a dimensão do pecado e “a escuridão persistentemente conectada com entendimentos negativos de lugares particulares” (EDENSOR, 2017, p. 169). O medo reside em algum lugar limiar entre o corpo e a indeterminação do mundo. Pensamos no escuro como produtor de espaços desconhecidos ou que deixamos de reconhecer; um fundo fantasmagórico contornando nossas ilusões de certeza (EDENSOR, 2017).



**FIGURA 1.** Você nunca sabe o que habita as bordas escuras para além da luz das lanternas (fonte: quadro do videogame de terror Slender: The Eight Pages, Parsec Productions, 2012).

Ao trazer essa ideia de desconhecido para as cidades, as primeiras incertezas começam a surgir. Pensemos na dicotomia entre urbano/rural: o terror reside no caos da natureza ou no pecado do urbano? Como dimensionar o retorno “aos terrores primais de uma humanidade animalizada, desamparada diante de uma Natureza onipotente e imprevisível” (DANOWSKI e CASTRO, 2015, p. 78). Buscando mais vestígios a serem montados, lembremos do horror de Sherlock Holmes ao narrar o isolamento e a impunidade dos vilarejos distantes:

“É minha crença, Watson, fundada na minha experiência, que os mais humildes e sórdidos becos de Londres não apresentam um histórico de pecados mais pavoroso que o da mais sorridente e bela região rural” (DOYLE, 1892, p. 392).

Benjamin mostrou estar atento às preocupações de Holmes. Em “Passagens”, o escritor nos conta da aversão de alguns à instalação de lâmpões nas ruas de Paris: “Antes desta época”, dizia um de seus personagens, “cada um, com medo de ser assassinado, entrava cedo em casa, o que resultava em proveito para o trabalho. Agora, fica-se fora à noite e não se trabalha mais” (BENJAMIN, 1982, p. 611). Ainda que, no contexto brasileiro, seja tão natural associarmos o urbano ao crime, Benjamin nos convida a ver a luz e a exposição pública das grandes cidades como marcas materiais da segurança. A cidade moderna, suas luminárias e maquinários, os milhares de olhos nas ruas: poderíamos especular que a modernidade, em certa medida, abre mão do escuro e silencia os mistérios aterrorizantes da natureza.

A luz das capitais pode conferir alguma certeza às almas amedrontadas, mas estão longe de abarcar todos os níveis do desconhecido que configuram a materialidade urbana. Tratar de medo urbano é, antes de mais nada, levantar questões sobre o ruído da criminalidade (LOW, 1997) e as manifestações materiais de corpos segregados (CALDEIRA, 2003). Buscar segurança torna-se uma ação contínua de negação às incertezas — e a aglomeração urbana nos faz confrontar o ruído das diferenças. Claridade e silêncio apenas existem enquanto não-escuro e não-ruído. Voltando aos estudos de Caldeira (2003), vemos que a percepção de risco alimenta um código de reconhecimento entre pares baseado em uma dialética da negação, algo próximo da “partilha do sensível” que Rancière postula, fixando “um comum partilhado e partes exclusivas” (2005, p. 58). Reconhecemos, assim, a segregação do diferente e o agrupamento dos iguais como manifestações da segurança urbana (LOW, 1997; CALDEIRA, 2003; GHERTNER *et al.* 2020).

Caldeira (2003) trata da *fala do crime* como discurso segregador sobre violência e contaminação. A elite urbana de São Paulo faz brotar códigos

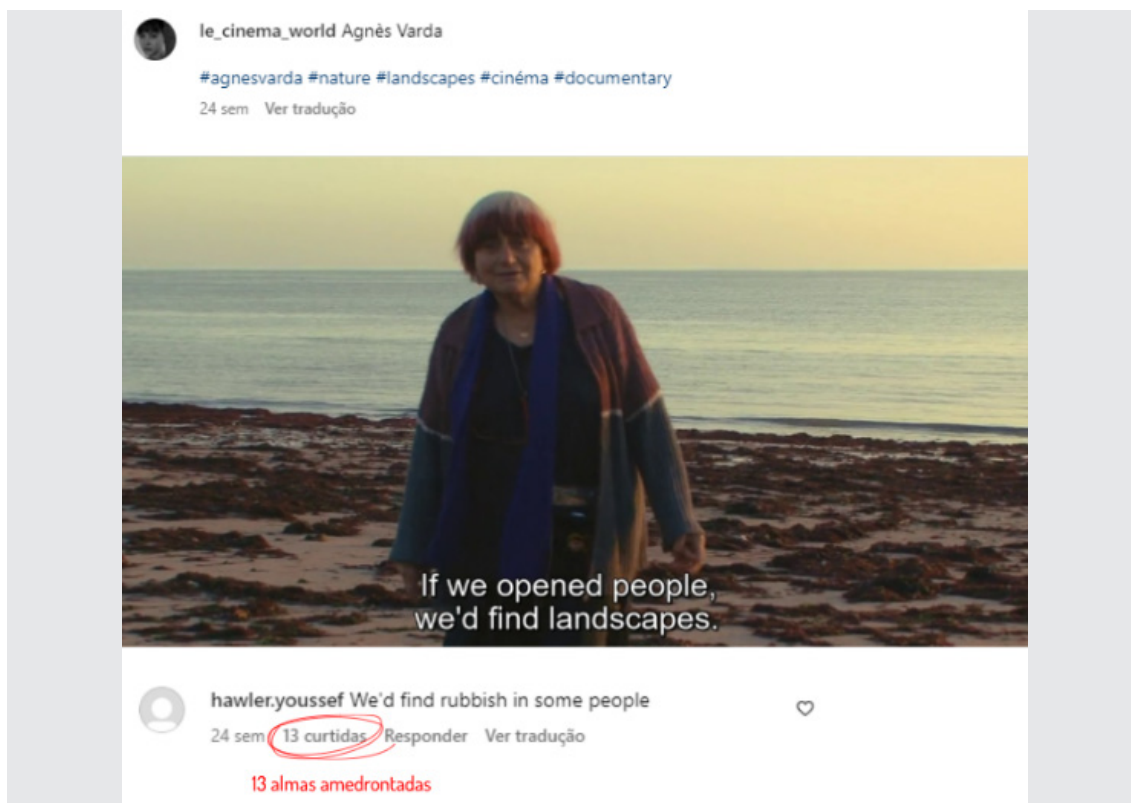


estéticos em nome de sua segurança, marcando a pele favelada com palavras doentes. Erguem muros e projetam aparatos tecnológicos que se expandem para muito além da matéria: são discursos, afirmação de estatura; são como muros de vidro. A fisicalidade do medo urbano é o contorno de um centro protegido através do ato estético e do domínio tecnológico. Este processo funda uma cidade de nódulos, de tumores que denominam câncer apenas o que existe do lado de fora. A retórica é sobre contaminação, o método é o ato projetivo e objeto é o enclave — mas é o que fica de fora desse centro que de fato incentiva o sujeito amedrontado a o delimitar (CALDEIRA, 2003; GHERTNER *et al.* 2020; POZZER, 2022).

Este sistema de projeção por códigos do medo funciona como um enclave de núcleo definido e limites difusos. Aquilo que apavora não habita objetivamente o lado de fora. Algo é posto para fora, sim, mas é apenas a referência que o interior precisa para se auto-dimensionar e tornar-se um sujeito *em segurança*. O exterior são os elementos vigiados e de humanidade relativizada — o corpo negro e seus espaços; o imigrante; o diferente. O interior é sujeito enquanto o exterior for feito objeto sob tutela. Pode parecer que esse sistema possui uma fronteira definida, mas aquilo que é negado existe apenas em seu centro (POZZER, 2022). Quando o sujeito amedrontado se aproxima das bordas, irrompe algo dele que existe apenas enquanto simulacro da materialidade urbana que produz nele o medo. Não é o corpo segregado que apavora, mas sim o reflexo da incerteza de seus espaços.

O medo reside na chance. Enquanto a fronteira não se rompe, ela apenas aumenta e enrijece. Não é o exterior dos muros que representa o desconhecido, mas é sua imagem — e não-imagem — que se torna referência para algo ainda irreferenciável. Para materializarmos o medo, porém, será necessário olharmos isso que sobra, o que escorre das bordas. Não os muros impenetráveis, mas aquilo que habita o abismo na beira de seu parapeito. Didi-Huberman (2017) é pontual ao tratar destes limiares: são nossas possibilidades de entender através do deslocamento, do desconforto e do atraso. O que escorre quando rompemos sujeitos?





**FIGURA 2.** Montagem sobre imagem de publicação na rede social Instagram (fonte: Autores sobre a publicação de @le\_cinema\_world).

Talvez venha daí o vulto no canto escuro do quarto: de nós mesmos, rompidos e projetados na matéria à nossa volta. Como então encontrar a ruptura e fazê-la vazar? Recorramos a uma publicação em rede social (Figura 1): um quadro do documentário “Praias de Agnès” (VARDA, 2008) no qual a cineasta, o infinito do mar ao fundo, declara: “se abriremos pessoas, encontraremos paisagens”. Escolhemos a publicação pois nos traz simultaneamente a possibilidade e sua negação, essa última na forma de um comentário crítico ao otimismo da imagem. Enxergar lixo (*rubbish*) — ou impureza — nas bordas do medo vai ser elemento central na seção a seguir. Antes dela, reiteremos que abrir — ou projetar — paisagens nos interessam: são espaços específicos, fáceis de serem reconhecidos, mas não possuem limites claros. São singularmente heterogêneos. O que nos resta se passarmos a entender o projeto enquanto abertura e o produto enquanto paisagem?

### 3. Erupção: matéria que sobra

*“The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown” (LOVECRAFT, 1927, p. 5).*

Ainda não conheçamos aquilo que sobra nas bordas desses enclaves do medo, podemos declarar que é visto como *impuro* (CALDEIRA, 2003; GHERTNER *et al.* 2020; POZZER, 2022). Assim, temos dois esforços pela frente: investigar o que é temer algo que não sabemos descrever? E porque conseguimos ao menos descrevê-lo como impuro? Para começarmos a afundar nessas perguntas, mantemo-nos na esfera da ficção, montando essa narrativa.

Horror cósmico é a denominação dada pelo escritor HP Lovecraft (1927) à suas histórias. São cósmicas não porque existem em meio aos astros, mas porque se comportam como tais: infinitas e indescritíveis, trazendo à tona a insignificância humana. Destes valores, a literatura de horror ganha um escopo e um alcance dificilmente traduzível (HENDERSON, 2020). Como Lovecraft descreve o indescritível?

“Estava em todo o lugar — ainda assim, tinha formas, mil formas de horror para além de toda a memória. Havia olhos (...) Era o abismo — o maelström — a abominação final (...) era o inominável!” (LOVECRAFT, 1925, p. 5).

Estava em todo o lugar, mas possuía formas; era o abismo, um *maels-tröm* — redemoinho de proporções gigantescas — que se expandia, disforme. Percebemos que o inominável pode até ser imensurável, mas não deixa de possuir limites que o tornem reconhecível. Algo que se espalha, mas que possui contornos: seus limites físicos estão perdidos no horizonte, mas há algo abundante de significado que os unifica. Um redemoinho que extrapola qualquer campo de visão, mas que permanece inquestionavelmente uno: é o abismo; é a última abominação. É a materialização singular da indeterminação que o faz apavorante, aquilo que sabemos ser algo específico, mas que falhamos em especificar.

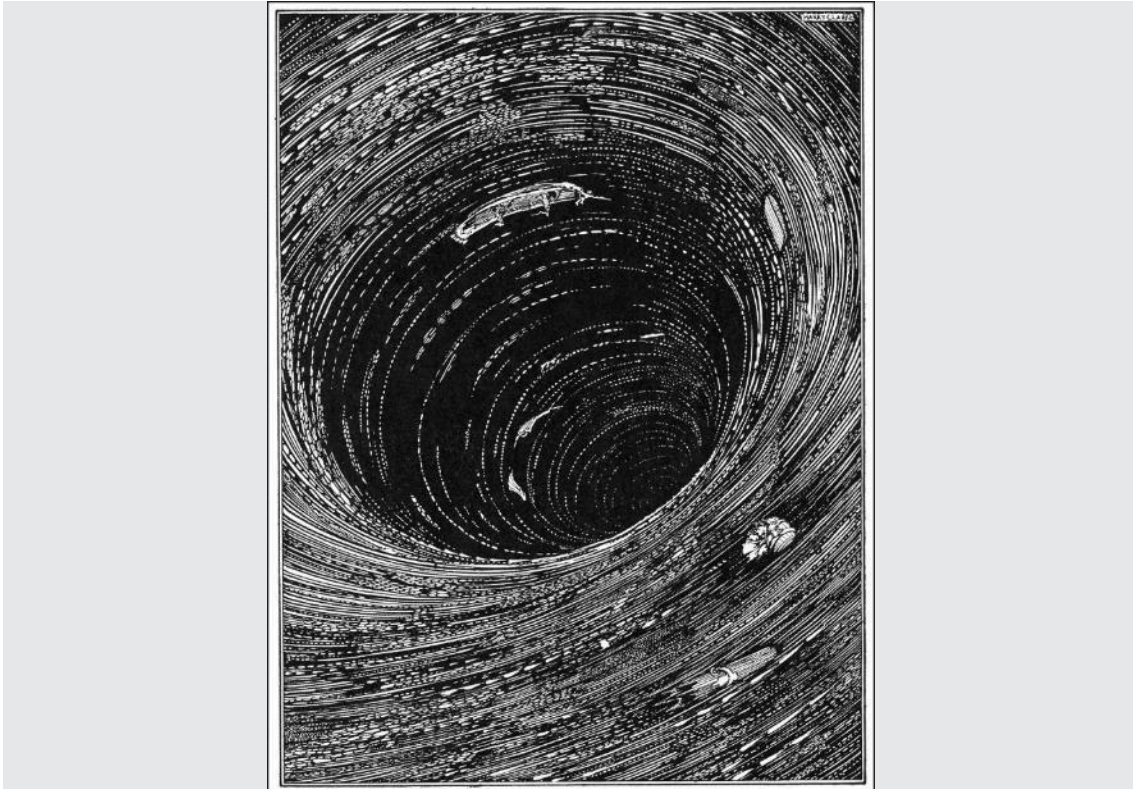
Mas há algo a mais nesta especificidade. Em Lovecraft, o inominável é monstro ou lugar? Para Nietzsche (1886), o monstro é o abismo que simultaneamente habitamos e que nos habita. É tanto agente quanto objeto passivo — uma aparente ambiguidade. O horror é uma ideia que se expande, mas que define. Reconhecemos o medo em face, coisa e lugar — não é sujeito ou objeto, mas existe em negação a esses. O que elimina sua ambiguidade é nosso total descontrole sobre sua potência. O lugar que Varda disse existir dentro de pessoas parece dar o corpo necessário para esse fenômeno: *paisagens*.

Paisagens interessam porque são substância de atmosfera. Simmel (1913, p. 44) defende que elas nascem quando algo de sentimento “se desgarrar da unicidade da natureza”, uma intuição pulsante que, ao observar o mundo, segmenta-o e contorna-o em “um estrato inteiramente novo”. Este lugar

recém-nascido difere-se da universalidade natural ao abarcar fronteiras muito próprias, mas retorna à vastidão do mundo ao “acolher o ilimitado em seus limites impenetráveis” (SIMMEL, 1913, p. 44). A materialidade do medo que buscamos começa a tomar forma: pode ser uma paisagem exatamente porque apavora sendo indefinidamente singular.

Poderia ser a alegoria do redemoinho uma representação possível para paisagens do medo? Eles nos trazem; ocupam todo o horizonte, mas existem antes em sua profundidade; aterrorizam, mas fascinam. Debrucemo-nos na experiência do conto “Uma Descida no *Maelström*”, de Edgar Allan Poe. A antecipação do vórtex, descrito vagarosamente, toma o leitor por inteiro. Seis páginas de narrativa do momento em que se tornou evidente para a tripulação a inevitabilidade do redemoinho até, de fato, avistarem o abismo no horizonte (Figura 3). O *maelström* existia muito antes de existir, entre “magnificência” e “horror” (POE, 1839, p. 116). Quando finalmente surge, ouvimos o relato:

“Jamais esquecerei a sensação de assombro, horror e admiração com que olhei em torno de mim. O barco parecia pairar, como que por mágica, (...) no interior de um funil vasto em circunferência e prodigioso em profundidade, e cujos lados perfeitamente lisos poderiam ter sido tomados por ébano, a não ser pela rapidez desnorteante com que giravam, e pela radiância cintilante e espectral que emitiam, conforme os raios da lua cheia (...) vertiam numa torrente de glória dourada ao longo das paredes negras, descendo para os recessos mais escondos do abismo” (POE, 2012, p. 126).



**FIGURA 3.** “Uma Descida no Maelström”. Ilustração de Harry Clarke para conto de E. A. Poe, 1919. (fonte: POE, 2012).

Neste conto, o medo nunca é isolado do fascínio. A paisagem produzida pelo vórtex aterroriza através do sublime em sua vastidão ilimitada — ou, como colocaria Kristeva, através da *sublimação*, ou a “possibilidade de nominar o pré-nominal, o pré-objetual”, algo de nossas relações mais arcaicas e que permeia nossa identidade permanentemente, para, de alguma forma, manter a erupção “sob controle” (KRISTEVA, 1982, p. 11). Mas essa erupção não pode jamais ser obra pois nunca é finalizada, nunca possui contornos ou limites; é a substância do medo e o “fóbico não possui qualquer outro objeto além do abjeto” (KRISTEVA, 1982, p. 6). O *abjeto* como aquilo que irrompe da ruptura, tudo aquilo que “perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O entre, o ambíguo, o composto” (KRISTEVA, 1982, p. 4). Assim, a materialidade dos espaços do medo pode assumir o corpo de uma paisagem abjetiva.

Tomamos o abjeto enquanto materialidade do medo porque ele nos permite administrar fronteiras em sua plena ambiguidade. Kristeva (1982) reforça que até poderíamos denominar o abjeto de borda, mas que não haveria como descrevê-lo pelas tensões entre o dentro e o fora: é algo que escorre para além, reconhecendo no entre que o sujeito segue estando em perigo

perpétuo. Nesse momento, percebemos que a segurança se torna um desejo inalcançável exatamente porque independe de nossa segurança real: é reflexo de uma projeção incessante da fronteira, sendo continuamente alimentada pelos efeitos daquilo que não se enquadra no sistema ordenado. Voltemos brevemente à Lovecraft.

A materialização do horror cósmico lovecraftiano possui uma erupção muito específica no real: seu próprio criador. A notória repulsa a tudo que considerava *outro* impregnou suas palavras. Lovecraft reforçou em seu universo ficcional estereótipos de inferioridade e soberania; associou ao exótico aquilo que haveria de mais perigoso — o abjeto gerando abjeção em uma dialética da repulsa. Em seus textos, o horror tanto habita o terror das paisagens profundas quanto é causa para sua ressurreição (HENDERSON, 2020). Um projeto que projeta, ontológico.

“(...) essa palavra, “medo” — uma névoa fluida, uma viscosidade indescritível — assim que surge, desaparece como uma miragem e permeia todas as palavras da língua com inexistência, com um brilho alucinatório e fantasmagórico. Assim, tendo o medo sido colocado entre colchetes, o discurso só parecerá sustentável se confrontar incessantemente essa alteridade, um fardo ao mesmo tempo repulsivo e repellido, um poço profundo de memória que é inacessível e íntimo: o abjeto” (KRISTEVA, 1982, p. 6).

O sublime surge como artifício para dimensionar o abjeto, esse incessante confronto com a alteridade, mas que não se conforma. É denominação e dimensionamento. Neste sentido, Benjamin (1982, p. 539) coloca que o “prazer misturado com o medo embriaga”, referindo-se exatamente ao eterno deslize da segurança: a desejamos de fato ou existimos em uma negociação alteritária que torna o medo um valor incontornável? Confrontar a falta original é compreender o abjeto como a conscientização do vazio e da ruptura. Acreditamos ser daí que se materializa a fala do crime proposta por Caldeira (2003): do incessante confronto com a alteridade que depende de artifícios dimensionadores para constituir o uno — ou mesmo o sujeito e sua possibilidade de segurança.

“(...) de modo a trazer o medo de volta à superfície, o confronto com o objeto impossível (...) se transformará em fantasia de desejo. No rastro do meu medo, reencontro o meu desejo e a ele me ligo, deixando encailhada a concatenação do discurso com a qual construí a minha alucinação, a minha fraqueza e a minha força, o meu investimento e a minha ruína” (KRISTEVA, 1982, p.42).



*No rastro do meu medo, reencontro o meu desejo e a ele me ligo*: os muros e outras tecnologias de defesa são o rastro deixado pelo incessante confronto com a alteridade, mas que se tornam parte fundamental do desejo por identidade. A erupção, por sua vez, é tudo aquilo que sobra neste rastro. O abjeto indica a imaterialidade do medo no real: a favela e todas suas infinitas imagens; os desejos de controle e posse sobre o corpo negro; a penetração social do falo; a ruína das fortalezas. O caminho natural dessa paisagem abjetiva urbana é imaterializar-se no simulacro da impureza.

Kristeva nos diz que o abjeto não é um produto do impuro, mas a condição para o reconhecermos e, a partir daí, construirmos a pureza enquanto sua negação. O conflito existe nas possibilidades de nominação desta dicotomia. A favela é imunda, assim como os sujeitos que nela vivem; a rua é imunda, por isso não a percorro; minha casa é limpa por que não é como uma favela; o mundo a ser projetado é limpo pois nega o impuro. Mas esse fenômeno nunca é tão simplificado — é um conflito na beira do abismo que funda nossa própria sujeição. É tarefa possivelmente perdida tentar descrever moralmente essas ambiguidades. Como o magma após sua erupção, o abjeto solidifica em materialidade e permanece neste entre inominável.

#### **4. Vestígio: matéria que pode**

Resta-nos uma última tarefa: compreender como se comportam esses vestígios de erupção. Acreditamos que a erupção que descrevemos se solidifica quando o abjeto projeta alguma paisagem *estranha* no lugar onde esperávamos segurança, aludindo tanto ao *desconhecido* quanto à *deformação* — parte da consciência de falta e fracasso do objeto à sua função primária. Pensamos neste fenômeno enquanto *arruinação*, seguindo a leitura de Simmel sobre ruínas: uma unidade em eterno inserir-se na natureza; um novo todo entre aquilo que já não é mais obra, mas que ainda não se naturalizou; uma paisagem em processo que desmembra as possibilidades da arquitetura, destruindo “o caráter fechado da forma” (SIMMEL, 1911, p. 59). Arruinação é nossa capacidade ativa de fabricar estas ruínas a partir da ausência do sujeito e a erupção do abjeto. A ruína, enquanto objeto, é nossa tentativa de ler o passado estagnado. Pensar enquanto verbo, porém, nos permite identificar o vestígio da repulsa. Como coloca Edensor (2005, p. 109): “a arruinação produz uma paisagem desfamiliarizada na qual o que estava previamente oculto emerge”.

É fácil pensarmos no arruinado e lembrarmos-nos imediatamente de escombros, mas tentemos o enxergar antes como algo *disfuncional* — não perdeu a memória de sua funcionalidade, mas falta em seu cumprimento. A arruinação abjetiva é todo o objeto errado; todo o lugar estranho; todo o

espaço que reconhecemos, mas não entendemos; um *familiar desfamiliari-*zado. O conceito de *não-lugar* (AUGÉ, 1994) tenta se aproximar deste fenômeno, mas mostra-se insuficiente ao limitar-se à descrição desses espaços enquanto não-relacionais, não-identitários ou não-históricos. Como vimos, mesmo a abjeção está muito longe de não possuir historicidade — ela nasce de nossas rupturas mais arcaicas (KRISTEVA, 1982). Tratar da estranheza de shopping centers e aeroportos enquanto falta de identidade é negligenciar exatamente a profusão de significados que irrompem destes lugares e que de fato servem de substância para sua estranheza. Busquemos um novo vestígio.

Em 12 de maio de 2019, um usuário anônimo publicou na rede de fóruns online *4chan* um conteúdo peculiar que veio a se tornar um fenômeno viral. A publicação foi instigada por um desafio público: “*post disquieting images that just feel “off”*” (ANONYMOUS, 2019). Imagens inquietantes que passem a ideia de estarem *off* — literalmente “fora”, nunca exatamente onde deveriam estar. O que se seguiu foi a primeira representação dos *Backrooms* — os aposentos de trás —, uma imagem sutilmente inclinada de um corredor amarelado, carpete e lâmpadas fluorescentes iluminando caminhos subsequentes fora de vista. Um retrato de algo perfeitamente reconhecível, mas perturbadoramente desconfortante (HEFT, 2021). Não demorou para que essa imagem seguisse a experiência de fenômenos virais anteriores e se torna-se um espaço narrativo para um *fandom* empenhado, alocando-se rapidamente às esferas da *creepypasta* — “lendas urbanas” com caráter de horror, de origem virtual traçável e que se expandem aleatoriamente a partir da contribuição de usuários que a alimentam até que esta comece a ganhar uma atmosfera de realidade (PETERS, 2015).



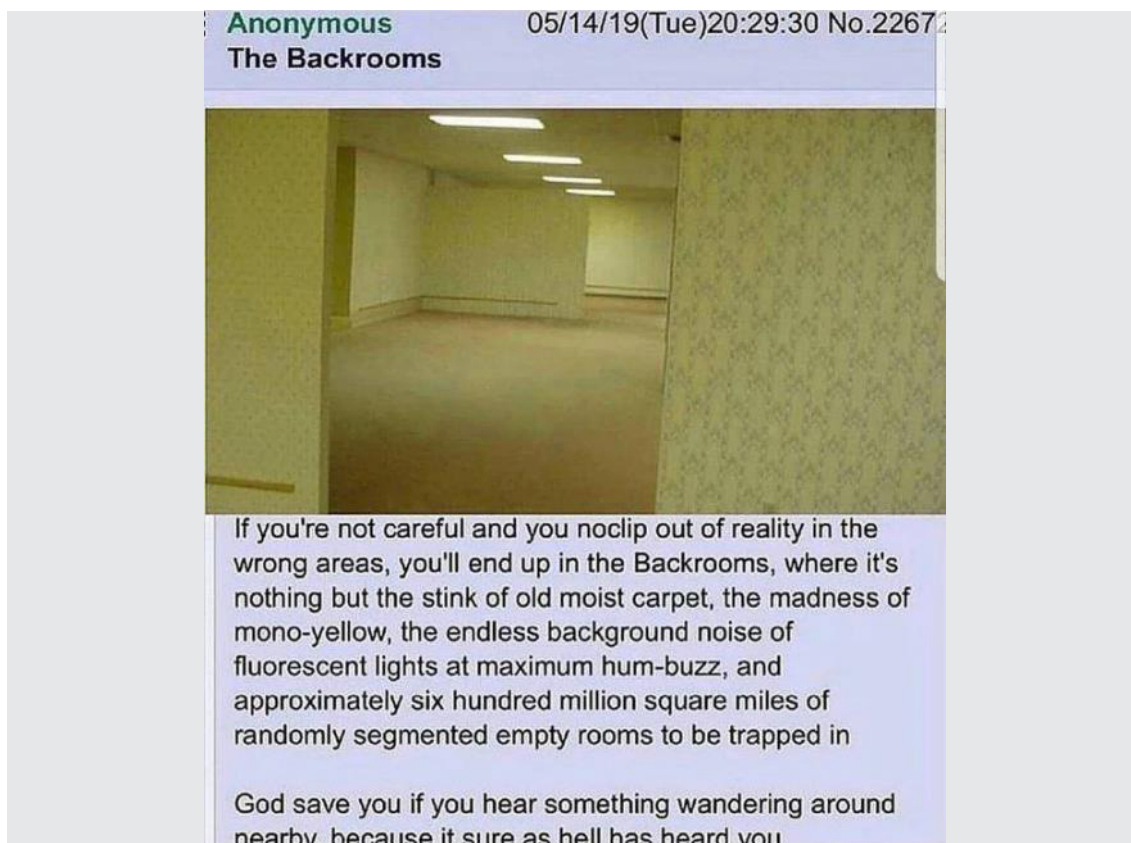


FIGURA 4. “The Backrooms”, primeiro *post* e resposta (fonte: 4chain, 2019).

O termo *noclip*, escolhido pelo usuário que escreveu a resposta textual à imagem (Figura 4), faz referência ao universo de videogames: quando um jogador chega no limite ou final gráfico do jogo, o que bloqueia sua possibilidade de continuar. O *noclip* seria exatamente a fronteira entre o possível e o inexistente. Ocupar um espaço neste ínterim é sair por completo da possibilidade real, mas enxergá-la infinitamente refletida na estranheza. Os *Backrooms* são a ficção da liminaridade no urbano, ou a qualidade ambígua de desorientação dos momentos entre a história (HEFT, 2021). Eles *não são* tanto em seu nível de possibilidade quanto em sua fisicalidade; existem apenas no virtual, mas despertam sensações muito específicas de nostalgia e desconforto, acolhimento e repulsa. O fazem à moda de Rancière (2005), ficcionalizando elementos que nos eram familiares, mas que sua abjeção permanecia adormecida. A lâmpada fluorescente, o carpete mofado, as cores e texturas: tudo deixa de ser o que se espera e passa a *não ser* em abundância. Depois que os experimentamos, os *Backrooms* arruinam os elementos reais que os constituem, abrindo espaço para futuros especulativos nos quais toda a turbulência permanece.



**FIGURA 5.** Lugares que já foram; que estão no momento errado; que deixamos de estar. Paisagens liminares de um condomínio fechado na telessérie OSOUTROS, de Lucas Paraizo (fonte: Globoplay, 2023).

Percebemos que existe medo nestas paisagens que nascem em nome da ordem e da segurança, todas abjetas e em estado de estranheza: redomas e cárceres de nós mesmos. Há nostalgia e perda; escuro e silêncio. São redemoinhos desorientadores, reflexos de reflexos. Materializações como a liminaridade do condomínio Barra Diamond, na telessérie OSOUTROS (Figura 5) nos auxiliam a pensar futuros impossíveis. São atos pós-projetivos de prefiguração do mundo que nunca desconsideram as experiências contraditórias que neles já existem. Esses cenários liminares tiveram sua função extirpada e substituída por potência paisagística — uma paisagem composta por tantas matérias fora do lugar quanto possível. Não se trata, porém, de habitá-las, mas sim perceber como o abjeto as usa para constituir mundos

que se opõem à regulação, classificação e ordenação da realidade moderna e de sua sede por segurança.

## 5. Uma última abertura

O texto aqui trazido em momento algum almeja fechamentos ou definições acerca dos temas levantados. Discutimos paisagens, abjeção e ruínas como uma forma outra de entender o que é projetar a partir de uma materialidade amedrontada, mas sem a intenção de definir a forma apropriada de prefigurar o urbano. Vale ressaltar que, para isso, tornou-se essencial buscarmos ficções que alicerçassem essa realidade — foram falas intencionalmente avessas a qualquer relacionalidade. Fazer dialogarem Lovecraft, Poe, Doyle, escritores homens, anglófonos, teve por objetivo trazer à tona a representação do que os apavora. Atravessá-los, porém, pela paisagem, pelo abjeto e pela montagem serviu para potencializar sua leitura crítica — apenas uma tentativa de os re-ficcionalizar, nunca os redimir.

Falamos desta escrita enquanto *amedrontagem* como artifício para expandir a montagem benjaminiana (DIDI-HUBERMAN, 2017). Jamais poderíamos aproximar o projeto do abjeto sem este esforço de distanciamento ficcional. Os imensos condomínios fechados e suas tecnologias de segurança; os pavorosos pecados da sorridente região rural; o inominável das mãos negras; o redemoinho de glória dourada; todos estes vestígios de paisagens abjetas que poderiam ocupar os infinitos níveis dos *Backrooms*: são *amedrontagem* porque também enfatizam o abjeto da própria prática de montar que será, como coloca Didi-Huberman (2012, p. 65), “conhecimento por estranheza”. Ainda poderíamos descrever este método enquanto *topofilico* (TUAN, 1973): identificamos *rupturas*, compreendemos suas *erupções* e re-ajeitamos seus *vestígios*; mas talvez tenhamos iniciado pelos últimos — de alguma forma estes farrapos já existiam em horizontes de pensamento. Aqui entrou algo essencialmente arqueológico: um exercício complexo de olhar para resíduos na busca de compreender como primeiro foram desfuncionalizados.

Começamos a montar uma defesa de projeto enquanto abertura, o que implica diretamente na primazia funcional do objeto que domina a prática projetual. Como posto por Flusser (1999, p. 58), “um ‘objeto’ é o que atrapalha, um problema lançado no caminho como um projétil” — nunca interagimos diretamente com eles porque estes são apenas sombras de uma intenção projetada descompassadamente na turbulência da realidade. Objetos tem um contorno rígido demais para ter qualquer aproximação com a materialidade do mundo. Imaginar paisagens abjetivas em abertura, por sua vez, nos permite enxergar além de qualquer intenção funcional; para tudo

o que projeta e é projetado pelo projeto; para toda a potência relacional e acolhedora do medo e do abjeto.

Deixamos a tarefa de montar essa narrativa com um último vestígio que pode muito bem nos indicar os caminhos possíveis para trazer o abjeto de volta à vida. Em “Via de Mão Única”, Benjamin repara que existe uma categoria de pessoas que faz daquilo que sobra motivo de significado e identidade para além de qualquer materialização do medo, a saber:

“As crianças (...) sentem-se irresistivelmente atraídas pelos desperdícios que ficam do trabalho da construção, da jardinagem ou das tarefas domésticas, da costura ou da marcenaria. Nesses desperdícios reconhecem o rosto a que o mundo das coisas volta para elas, precisamente e apenas para elas” (BENJAMIN, 1928, p.17).

O pensamento que deixamos é o da potência prefiguradora dos desperdícios — os vestígios que sobram para além dos muros e das fantasias de segurança. Algo de desordem e inventividade; de desvalor e sonho; de ficções e aberturas. Não existem, porém, apenas na abertura das crianças. Advogamos por mais estudos sensíveis que percebam as amedrontagens paisagísticas também nos corpos que habitam fronteiras e na experiência daqueles que entendem a vida relacionalmente, sem medo de temer.

## Referências

ANONYMOUS. **post disquieting images that just feel “off”**. Postagem anônima na rede 4chan, 2012. Acesso em 15 de novembro de 2023.

Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20220201004253/https://archive.4plebs.org/x/thread/22661164/#22661164>>

AUGÉ, M. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papius Editora, 1994.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, (publicado originalmente em 1982).

BENJAMIN, W. **Rua de mão única. Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, (publicado originalmente em 1928).

CALDEIRA, T. **Cidade de Muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34, 2003.

DANOWSKI, D. e CASTRO, E.V. **Ha mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro [Florianópolis] Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real**. Pós, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história**, I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

DOYLE, A. C. As Faias Acobreadas. Conto em DOYLE, A. C. **As aventuras de Sherlock Holmes**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2012 (publicado originalmente em 1892).

EDENSOR, T. **From Light To Dark: daylight, illumination, and gloom**. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2017.

EDENSOR, T. **Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality**. Oxford & Nova York: Berg, 2005.

FLUSSER, V. **The Shape of Things: A Philosophy of Design**. Londres: Reaktion Books, 1999.

GHERTNER, D. A.; MCFANN, H. e GOLDSTEIN, D. M. (editores). **Futureproof: security aesthetics and the management of life**. Durham; Londres: Duke University Press, 2020.

HEFT, P. Betwixt and Between: Zones as Liminal and Deterritorialized Spaces. Pulse: **The Journal of Science and Culture**. Budapest: Central European University. no. 8, p. 1–20, 2021.

HENDERSON, D. **Providence Lost: Natural and Urban Landscapes in H. P. Lovecraft's Fiction**. University of Arkansas (Dissertação de Mestrado), 2020.

KRISTEVA, J. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LOVECRAFT, H.P. **Supernatural Horror in Literature**. Nova York: Dover Publications, 1927.

LOVECRAFT, H.P. **The Unnamable**. New York: Weird Tales, 1925.

LOW, S. Urban Fear: building the fortress city. **City and Society**, V. 9, N. 1, p. 53-71, 1997, DOI: <https://doi.org/10.1525/ciso.1997.9.1.53>



- MOULD, Oli. The spark, the spread and ethics: Towards an object-orientated view of subversive creativity. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 0, n. 0, p. 1–16, 2019. DOI: 10.1177/0263775818822830
- NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**. Porto Alegre: L&PM, 2008 (publicado originalmente em 1886).
- PETERS, L. **What IS Creepypasta, Anyway?** Artigo da Bustle, 2015. Acesso em 15 de novembro de 2023. Disponível em: <<https://www.bustle.com/articles/130057-what-is-creepypasta-heres-everything-you-need-to-know-about-the-internets-spookiest-stories>>
- POE, E. A. **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012 (publicado originalmente em 1839).
- POZZER, C. H.; RIBEIRO, V. G.; Materialidades do medo: compreendendo a estética da segurança pela antropologia dos materiais, p. 2372-2385. In: **Anais do 14º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. São Paulo: Blucher, 2022. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/ped2022-3737845
- POZZER, C. **Medo, Muro, Material: estética da segurança nas correspondências materiais de um muro de vidro no bairro Menino Deus**. Dissertação (Mestrado em Design). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2005.
- SIMMEL, G. **A Ruína**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019 (publicado originalmente em 1911).
- SIMMEL, G. Filosofia da paisagem, IN: SERRÃO, A. (Ed.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009, p. 39 – 51 (publicado originalmente em 1913).
- TSING, A. On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales. **Common Knowledge**, v. 18, n. 3, p. 505-524, 2012
- TUAN, Y. **Landscapes of Fear**. (2 ed.) Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2013 (Publicado originalmente em 1973).

VARDA, A. **As praias de Agnès**. Filme Documentário, 2008.

VELLOSO, R. Empiria delicada. In: JACQUES, P. B.; VELLOSO, R. (Eds.). **Enigma cidade**. Salvador: EDUFBA, 2023.

WILLIS, A. Ontological Designing. **Design Philosophy Papers**, V. 4, N. 2, P. 69-92, 2006. DOI: 10.2752/144871306X13966268131514



---

### Como referenciar

POZZER, Christiano Hageman. CARON, Daniele. REYES, Paulo Edison Belo. Amedrontagens urbanas – costurando vestígios para materializar o medo, arruinar paisagens e projetar futuros. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, pp. 234-256, jul./2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

---

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2024.82152>

---



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 18/02/2024 | Aceito em 09/05/2024