



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES PELA ARQUITETURA NA
CONTEMPORANEIDADE: O LOFT**

Uberlândia

2012

Universidade Federal de Uberlândia – Avenida Maranhão s/n, Bairro Jardim Umuarama – CEP38408-144 –
Uberlândia, MG +55-34-3218-2701 pgpsi@fapsi.ufu.br HTTP: www.pgpsi.ufu.br.



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

BRUNO RICARDO VASCONCELOS

**A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES PELA ARQUITETURA NA
CONTEMPORANEIDADE: O LOFT**

Trabalho apresentado ao programa de pós-graduação (mestrado) do instituto de psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de mestre em Psicologia Aplicada.

Área de Concentração: Psicologia Aplicada

Linha de Pesquisa: Psicologia da Intersubjetividade

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva

Uberlândia

2012

Universidade Federal de Uberlândia – Avenida Maranhão s/n, Bairro Jardim Umuarama – CEP38408-144 –
Uberlândia, MG +55-34-3218-2701 pgpsi@fapsi.ufu.br HTTP: WWW.pgpsi.ufu.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

V331p Vasconcelos, Bruno Ricardo, 1986-
2012 A produção de subjetividades pela arquitetura na contemporaneidade : o loft / Bruno Ricardo Vasconcelos. -- 2012.
219 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Avelino da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Psicologia.
Inclui bibliografia.

1. Psicologia - Teses. 2. Psicologia aplicada - Teses. 3. Inter-subjetividade - Teses. 4. Habitaciones - Teses. I. Silva, Luiz Carlos Avelino da. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

CDU: 159.9



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
BRUNO RICARDO VASCONCELOS

**A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES PELA ARQUITETURA NA
CONTEMPORANEIDADE: O LOFT**

Trabalho apresentado ao programa de pós-graduação (mestrado) do instituto de psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de mestre em Psicologia Aplicada.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva

Banca Examinadora

Uberlândia, ____ de Abril de 2012

Profa. Dra. Larissa Guimarães Martins Abrão (UEMG)

Prof. Dr. Marcel Mano (PPGCS/UFU)

Luiz Carlos Avelino da Silva – Orientador (PGPSI/UFU)

UBERLÂNDIA

2012

Universidade Federal de Uberlândia – Avenida Maranhão s/n, Bairro Jardim Umuarama – CEP38408-144 – Uberlândia, MG +55-34-3218-2701 pgpsi@fapsi.ufu.br HTTP: www.pgpsi.ufu.br

Agradecimentos

Agradeço e dedico este trabalho a todos os que, direta ou indiretamente, ajudaram-me a concluir-lo. Agradeço à minha namorada Ana, pelo apoio, pelo carinho, pelo amor e por sempre me escutar quando falo sobre minhas descobertas, mesmo quando soam como enormes blá blá blás; agradeço também à minha família (Lucas, Ricardo e Sueli) por toda a forma de sustento; desde o afetivo ao financeiro, devo a eles muito do que sou, e muito do que ainda posso vir a ser. Agradeço ao meu orientador Luiz pela forma como conduziu este trabalho, pelos preciosos apontamentos que fez ao longo das reuniões, pelos autores que me deu o prazer de conhecer.

Resumo

Esta dissertação problematiza a habitação humana na contemporaneidade, tomando o loft como objeto de análise. Seu objetivo é dialogar, a partir de perspectivas críticas acerca das implicações que emergem da re-significação do espaço da casa, lócus das relações inter-pessoais contemporâneas. A partir de um referencial teórico que transita entre a psicanálise e a Sociologia, constata-se que as dinâmicas que se dão num contexto de transição, onde os modos de vida estão em metamorfose, assim como o seu contorno e seu substrato, devem ser analisadas criticamente. Nesse contexto, o loft emerge como um símbolo da pós-modernidade, na trasposição do espaço público para o privado, sendo um local onde tudo se vê e tudo se mostra, espaço habitacional da liquidez das relações.

Palavras-chave: Loft, modernidade, liquidez, individuo.

Abstract

This article discuss the human habitation in contemporary times, taking the loft as an object of analysis. Its objective is to dialogue, parting from critical perspectives about the implications that emerges of re-signification of the house's space, locus of the interpersonal contemporary relationships. Using theoretical references that moves towards Psychoanalysis and Sociology, it is observed that the dynamics which develops on a transitional context, where the life patterns are in metamorphosis, as its shape and its essence, must be analyzed critically. In this context, the loft emerges as a symbol of post-modernity, in transposition of public spaces to the private ones, locals where everything is seeing and everything shows itself, space of liquid relationships and loneliness

Keywords: Loft, modernity, liquidity, individual.

Sumário

Por um contexto.....	8
Capítulo I.....	19
Na porta do loft	19
Não há fresta, não há espreita: o ver e o ser visto.....	24
O substrato desse espaço	30
Hiper-cômodo	34
Capítulo II	38
Desejo e fetiche.....	38
“Amor é Nostalgia do Lar”.....	54
José, Hannah e seus Irmãos.....	66
O Desejo Esquadinhado	74
I	74
II.....	81
III.....	87
Individualismo: as raízes do desarraigado.....	94
<i>Warhol (The Factory)</i>	100
Capítulo III	106
Método: Por Entre Emblemas e Sinais.....	106
Procedimentos.....	111
Guia de análise.....	115
Justificativa.....	117
O Loft Vermelho	118
Por Vias do Método Indiciário.....	131
As Luzes	137
O Mezanino	140
Close Glacial I	142
Close Glacial II	143
Close Glacial do Lustre I	145
Close Glacial do Lustre II.....	146
A Porta e seu Segredo	149
A Imersão	162
Ao Mezanino	168

Pop Loft.....	174
Close Glacial I	180
A Parede de Tijolos	184
A Caveira.....	185
Por Trás da Curva.....	193
Considerações Finais: Por uma Ferida Aberta.....,	202
Referências Bibliográficas.....	201

Por um contexto

Loft é o nome dado às casas que se fizeram de um grande galpão sem divisórias, uma nova maneira de habitar um espaço destituído de cômodos. Ele se revela no que nomeamos como contemporâneo, no espaço-tempo indefinido, naquilo que se dá na transição, na fluidez, na extinção gradual de referenciais sólidos. O loft está entrincheirado nesse tempo fugaz, num agora fugidio, sem planos longínquos, entregando-se ao deleite contemporâneo e nos exigindo um olhar diferenciado, um olhar aguçado; analítico. É sobre essa coisa movente que nos debruçaremos ao longo do texto, a fim de captar daí respostas para questões que julgamos essenciais.

Algo se dá no loft que captura a atenção do pesquisador e se revela sedutor enquanto objeto a ser pesquisado e apreendido, mas que escapa e se dá, ao mesmo passo, como coisa; o loft, enquanto forma estética, como ideia e palco para a dramaturgia da vida íntima na contemporaneidade, e ainda, como discurso que o atravessa e que é utopia do pesquisador tentar absorver em toda a sua complexidade. Pretendi, e tento, nas páginas subsequentes, dar conta de algumas questões que julgo extremamente pertinentes e relevantes acerca do objeto que fisguei, na complexidade de tantos outros, esforçando-me para vislumbrar possibilidades e inferir críticas quanto à realidade que envolve o loft e quanto à profusão de signos irradiados por ele.

O interesse pelo loft advém da mesma condição apaixonante que se monta ao deitarmos os olhos sobre o homem em sua condição contemporânea; a investigação dos melindres e os recônditos mais escuros do loft é movida pelo mesmo desejo de captar o homem que ali se erige enquanto sujeito de desejo, de falta, de fetiche, de corpo e tato, de

máscara e de outro, e, ao mesmo tempo tatear o impossível, sujeito desnudado do que o reveste culturalmente.

Esse objeto intrigante e escorregadio, repleto de contradições e seduções pode bem ser iluminado sob a luz de duas ciências que ora se imiscuem, ora se refratam num jogo de esconde que pretendo lançar aos olhos do leitor e que auxiliam na busca por respostas às indagações que vão incessantemente emergindo da coisa observada. É então, intuito desta pesquisa, levantar questões acerca do loft e, necessariamente, questões acerca do sujeito que o habita/ocupa e do espaço e do tempo que o circundam.

Se for possível aqui fazer uma breve radiografia do texto, poderíamos dizer que o mesmo se inicia tentando desenhar os contornos que se estabelecem pelas órbitas do loft. Como contornos, poderíamos entender a contemporaneidade vista a partir das lentes sociológicas, em diálogo possível nos limites desse trabalho, com autores como Lasch, Sennett, Giddens, Jameson e Berman diante do espaço habitacional da planta-livre, empreendida por Le Corbusier.

A ideia da planta-livre é o ponto germinal do loft que, em linhas meramente ilustrativas, se faz num espaço amplo (e entendamos a palavra “amplo” como destituída da sua conotação geométrica de grandeza, mas relacionada ao livre correr dos olhos pelo espaço físico da casa) e aerado, destituído da rigidez dos cômodos, que segmentavam e limitavam o movimento na casa moderna, de modo que, no loft, a ausência dos mesmos cômodos cria um modo de vida mais adaptável e, por sua vez, mais fluido, no qual o sujeito desliza sem atrito, percorre a casa com leveza e plasticidade sem esbarrar num cômodo pregnante, que se deixa marcar por todas as impressões que nele tocaram.

O loft como casa de um indivíduo profundamente marcado pelas dinâmicas que se entrecruzam no espaço contemporâneo, como produção material e ideológica que se monta na

descontinuidade, na flexibilidade, na impossibilidade de se arraigar num chão ou numa ideia sólidos, é o espaço daquele que não mais se designa como o charmoso *Flaneur* benjaminiano, não mais se designa como moderno, não mais se designa enquanto designável. É o ponto de acolhimento daquele que dificilmente é passível de uma qualificação mais fixa.

É necessário também, já de início, esquadriñhar demarcações no contexto que envolve o objeto que pretendemos abordar. Os lofts estão circundados por uma “realidade” que se estabelece a partir da transição, que se funda no movimento, tanto de corpos (anatomicamente adornados pelo consumo de massa), quanto de ideias e instituições. O loft está imerso nesse fluxo fugaz, muitas vezes nomeado como pós-moderno¹, que rearanja, de forma inédita, a vida cotidiana dos indivíduos, cada vez mais bem definidos como transeuntes.

Os indivíduos em trânsito estão, continuamente, se deslocando do espaço público rumo a uma intimidade cada vez mais radicalizada, rumam a uma casa/espelho cada vez mais representativa de suas próprias “identidades em crise”, visto que o espaço público está renegado às obrigações meramente formais. É o espaço público, que Sennett (1998) afirma estar morto, que é cada vez mais revogado ao trânsito, de forma que, vivenciamos a sua extinção como um espaço de permanência e de convívio interpessoal.

1 Prefiro nomear esse espaço de transições como hiper-modernidade, na linha do que aponta Anthony Giddens (1991) em “Consequências da modernidade”, em consonância com a tese de Baudrillard (1991), em que notamos que emergem inéditas nuances aos olhos do pesquisador, porém ainda revoltas a uma forte presença moderna, visto que, o capitalismo tardio ainda é o baluarte da sociedade contemporânea e a explicação das contradições inerentes a esse próprio modelo de produção se revelam axiomáticas para elucidação de fenômenos que nos escapam e emergem nos contornos dos dias atuais. Não significa dizer que o pós-moderno se presta apenas como uma abstração teórica, mas apontar que o que vivenciamos ainda não o é, e é próprio da lógica do capital, se rearanjar, metamorfoseando-se a si próprio e transmutando os valores que constituiu a fim de legitimar-se como poder.

O que torna o contexto descrito ameaçador é o fato de que o espaço público era tido como o *locus* de onde o indivíduo retirava experiências significativas que, por sua vez, seriam introjetadas nas dinâmicas de sua vida íntima. O espaço privado se pautava por ser o espaço do resguardo, concernente ao descanso da exaustão que inspirava o espaço público. Contemporaneamente, o íntimo, o lar, é visto pelo transeunte como o único fim, um fim em si mesmo, cada vez mais sedutor e paradoxalmente, cada vez mais vazio de significado; erodido, em função de uma urbanização insensata das cidades-mercadorias, pelo colapso da articulação que se estabelecia sabiamente entre o dentro e o fora.

Faz-se urgente, nesse contexto, um diálogo mais estreito entre as ciências humanas e a Arquitetura, visto que o indivíduo moderno, urbanizado, se empareda num mundo totalmente fabricado por suas próprias forças, no interior de uma fantasia, numa cidade que é, concomitantemente, ordenada e fluida, “metrópole do rígido caos” (Berman, 2008). O homem, nas suas relações sociais e psíquicas, está subjugado às suas próprias construções e tal empreendimento é de fundamental importância para a compreensão da contemporaneidade, visto que os indivíduos estão gradativamente mais interessados em suas construções íntimas. É por tal razão que julgo pertinente um estudo, mesmo que breve, sobre a casa, o lar, um invólucro paradoxalmente mais vazio e mais significativo para quem o habita.

Na mesma perspectiva de Sennett (1998), consideramos ser a vida pública alvo de descrédito, desinteressante, retratada muito bem pelo que Simmel (1967) denominou como o “*ar blasé*” dos passantes diante das rígidas estruturas da burocracia. A vida, em sentido público, não desperta em seus transeuntes paixão ou desejo de permanência, suscita apenas o cumprimento de uma obrigação formal: é fria, vazia, impessoal em demasia. A erosão de uma vida pública forte deforma, assim, as relações íntimas que prendem o interesse sincero das

pessoas. Tal deformação se expressa na mais íntima das relações: o amor físico (Sennett, 1998).

A evasão do espaço público tem como contraponto uma radicalização da esfera íntima; tanto do culto personalístico (das empresas que se empreendem nas representações do eu para o outro) quanto do culto ao espaço físico que envolve essas individualidades em constante transição. A casa (entenda-se a casa em que reside o aparato psíquico e casa em que reside o corpo) é o epicentro das experiências cotidianas, a vida íntima toma contornos cada vez mais relevantes ao passo que essa mesma vida íntima, tão valorizada, vislumbra em vertigem seu horizonte. O declínio do espaço público arrasta consigo o vigor de uma vida íntima que se fazia no intercâmbio, na troca entre o dentro e o fora.

As leis que regem o contexto “pós-moderno” são da ordem do capitalismo tardio, do minimalismo, em fina consonância com as forças de um narcisismo social, da ordem de uma valorização exacerbada das experiências do eu, da ordem do “*live for the moment*” em negação aos projetos dispendiosos de longo prazo, num culto (talvez uma condição do nosso tempo) à fugacidade, tanto das máscaras com as quais representamos quanto dos laços que amarramos com os outros, imersos num *locus* onde as fronteiras dos interditos e transgressões éticas estão em vias de se dissipar completamente ou alterar as suas formatações.

Por razão de o público estar esvaziado, a vida intimista e ensimesmada é impulsionada, catalisada pelo consumo de massa que coage o indivíduo a se inserir como parte de um jogo de constantes e incansáveis mutações performáticas. O público carrega a sina do movimento, renegado a transitoriedade dos corpos que, submersos por essa dinâmica não encontram na arquitetura cosmopolita lugar onde seja possível a permanência. Tomado por vias expressas, largas avenidas, praças vazias, vidros translúcidos, fluxo de carros; as relações que se amarravam entre os passantes vão se diluindo no mesmo movimento suscitado

pela voz de Haussman, quando em Paris, ergueu sua britadeira a fim de abrir passagem, limpar suas claustrofóbicas ruelas infestadas do perigo de barricadas, em prol dos grandes *boulevares*.

Antecipando o colapso da vida pública, no século XVII, em meio a convulsões sociais que alteravam por completo a égide do poder, eis que surge a invenção do cômodo, entenda-se este cômodo num sentido análogo aos que podemos ainda visualizar hoje. A invenção do cômodo suscita diretamente a invenção da família, num sentido “próximo” ao contemporâneo, tanto quanto a formação da subjetividade burguesa (Jameson, 2002), que irradia para fora de suas fronteiras, claras influências que atingem todo o permeável tecido social. Esse cômodo germinal, intimamente relacionado ao emergir de uma individualidade que suplantará os limites da família tradicional, é contemporaneamente confrontado com a “planta livre” de Le Corbusier, o loft.

A desconstrução das paredes desconstrói também a possibilidade de encontros e conversas mais íntimas; a privacidade no espaço público caminha rumo ao colapso, visto que todos se vigiam involuntariamente. Quando todos estão a se vigiar mutuamente, diminui a sociabilidade, e o silêncio é a única forma de proteção (Sennett, 1998), proteção esta que tem como principal alvo, o peso que se representa enquanto imagem do Outro. O som da cidade se resume ao barulho dos burburinhos que Goethe, em suas andanças, captava no ato de abrir passagem por entre a massa. Os encontros no espaço público se resumiram a esbarrões que atrasam o fluxo dos pedestres e carregam a polidez da impessoalidade, munida de diversas máscaras sobrepostas que evitam o fardo de se aproximar do outro e ter de estabelecer com o mesmo um elo; revelador de nossa privacidade. O público, por mais fantasmagórico que pareça, imprime marcas irreparáveis no modo como experienciamos nossa vida íntima. Com aporte em Sennet (1998) e Jameson (2002) e outros autores, trataremos do colapso da vida

pública mais adiante, no terceiro capítulo, tencionando a discussão entre os cômodos e a planta livre.

As estruturas que se erigem como alvos dessas transformações não se limitam às estruturas rígidas das paredes que envolvem os lares, as empresas, os clubes, etc., mas se enveredam para o corpo anatômico, para as máscaras identitárias, modos de vida; ou seja, tudo e todos estão em inércia, nesse incessante movimento de recodificação. Atingem, como discurso articulado, o sujeito que as habita e as frequenta.

É notório que estamos sobre uma inédita profusão de signos, insaciável, fomentada pelo consumo de massa, que sucumbe a si mesmo para se gerar mais forte e mais ávido para criar mundos e imagens em outros formatos. Berman (2008) aponta para um pesar, endêmico à vida moderna, desejoso em ver todas as construções virem abaixo para darem lugar a um novo projeto já retrógrado, um novo modelo. Esse constante “transformar” atinge a arquitetura, mas imprime marcas significativas nos modos de vida, na consciência subjetiva, na afetividade cosmopolita e no substrato que tenciona a função do sujeito.

Essa possibilidade de deslocamento, inerente a um espaço físico ilimitado, sem fronteiras, também incute na experiência uma sensação de se estar perdido, uma sensação negativa de amplidão, por demais vazia, e, acima de tudo, um estranhamento quanto ao fato de que não há mais como estar escondido do olhar alheio, é como se estivéssemos nus diante de uma plateia inexpressiva. São essas preocupações que nos moveram na construção desse trabalho.

Objetivo

Esse trabalho teve por objetivo investigar o discurso que perpassa o loft no contexto contemporâneo.

Como o trabalho foi organizado

Nesse trabalho, Sociologia e Psicanálise se entrecruzam a fim de dar conta do substrato do espaço do loft. Para conseguirmos empreender análises críticas acerca do sujeito psíquico que o habita, é inevitável que passemos pelas mãos de autores como Freud, Benjamin, Bataille, Foucault, entre outros que, cremos, puderam alavancar e sustentar a discussão que fizemos acerca das subjetividades em questão.

No primeiro capítulo empreenderemos análises a fim de situar o leitor na complexidade em que o loft está assentado. Nesse capítulo tratamos do contexto que envolve o loft e suas nuances, de forma a delimitar mais precisamente o objeto que nos é concernente. Além de abordar o contexto contemporâneo de transição, empreenderemos análises sobre o objeto propriamente dito e preparamos o terreno para as questões subsequentes. Da primeira seção do texto, que compreende o primeiro capítulo e parte do segundo, emergiram tensões livremente, de modo que as mesmas podem ou não atingir respostas suficientemente satisfatórias. Essas tensões que vão tendo espaço no texto são altamente interessantes, pois vão formando uma espécie de coluna espinhal de indagações que além de movimentarem o texto vão suscitando outros autores e discussões que entrarão no debate teórico mais adiante.

No segundo capítulo, tratamos das questões mais subjetivas referentes ao loft, de certa forma, entramos em contato íntimo com as dinâmicas que ali se desenham. Desta forma,

pretendemos afunilar nossas análises, até que no final do segundo capítulo possamos ter conhecimento do loft como um objeto de pesquisa que implica um contexto e um substrato dignos de serem conhecidos em seus limites. Como método, optamos pela via qualitativa de pesquisa, dedicando-nos aos detalhes do objeto, às suas minúcias e às suas ramificações, compreendendo aqui que o olhar do pesquisador deve se situar no campo da interpretação cuidadosa de dados que não são ríjos e invariáveis, mas que se situam dialeticamente num espaço em que concatenam em desordem, infindáveis forças.

No terceiro capítulo, após termos passado pelas lentes da Sociologia e da Psicanálise, procuramos tomar algumas das tensões que ainda se moviam pelo texto a fim de dar a elas respostas coerentes; nessa parte do texto, buscamos discorrer acerca de temas como o individualismo, o parricídio original, o legado indiciário de Ginzburg e algumas inferências relativas ao loft pelas lentes da própria arquitetura. Nesta seção estivemos a tratar de temas que à primeira vista não se mostraram a nós claramente, mas que no andar das análises foram assumindo um importante papel na trama teórica, de modo que buscamos enfrentá-los com vistas a enriquecer nossa discussão acerca do loft e estabelecer pontos de apoio para uma reflexão que tome a questão do loft como essencial no paradigma do cenário contemporâneo.

No capítulo referente ao Método fizemos uma discussão sobre o método psicanalítico. Nossa trabalho pretendeu-se qualitativo de pesquisa, e como já foi dito, valeu-se da lentes teóricas da Sociologia e da Psicanálise para a compreensão do objeto proposto, dialogando ora com uma especificamente, ora com ambas. Apresentamos um diálogo com a realidade empírica estabelecendo visitas a três lofts (duas residências e uma loja), buscando alimentar com substância as reflexões empreendidas teoricamente. A imersão *in loco* foi empreendida por meio de observações e seu registro por meio de fotografias, que mais que o espaço, registram o olhar do investigador sobre ele, no momento em que este se deixa afetar pelos lofts. Tal recurso vislumbrou na possibilidade de acessarmos nossa experiência prévia de

imersão e, deslocada do espaço-tempo em que as fotos foram batidas poderemos nos dar o tempo necessário. Tais procedimentos foram aplicados a dois lofts residenciais e um comercial, sendo que a análise de um determina o direcionamento para outros, o que nos levou das residências aos estabelecimentos comerciais. Em todas as três experiências, adotamos como procedimento o uso dos instrumentos: observação, tanto do loft enquanto espaço físico arquitetônico, quanto do sujeito que nele habita, 2) fotografias, produzidas no momento da visita, para captar e comprovar o que fora postulado teoricamente.

Capítulo I

Na porta do loft

Originalmente, os lofts eram galpões utilizados não como habitação e sim com intutos trabalhistas, especificamente para estocagem. Concebidos a partir de um grande espaço aberto, isentos de compartimentos ou divisórias, o que otimizaria o espaço em sua funcionalidade. Alvo de políticas públicas que buscavam revitalizar a malha urbana, foram a partir de 1970, repensados como moradias em Nova York. A partir de imbricados rearranjos histórico-sociais que culminaram numa nova forma de concepção acerca do espaço habitacional, os lofts, até então utilizados como galpões de produção e estocagem, foram destinados a servir como uma opção às tradicionais moradias, numa operação mais ampla que se proporia a resgatar um setor da cidade, esquecido pela especulação imobiliária, que agora se veria revigorado como cenário para novas áreas habitacionais, áreas *cools*.

Estruturalmente, este tipo de habitação herda do capitalismo uma dinâmica funcional de escoamento e vigilância panóptica, de forma que são reduzidas ao máximo as existentes paredes que subdividem o espaço interno, além dos típicos pés-direitos altos que os caracterizam esteticamente. O conceito de loft foi de fundamental importância num projeto de recodificação da malha urbana em alguns pontos de cidades americanas e europeias pelas vantagens que apresentavam em relação aos custos, pois se localizavam em áreas ermas, até então destinadas exclusivamente à uma indústria agora retrógrada, pesada e cada vez mais

incompatível com o contexto econômico contemporâneo. O intrigante, para nós, é que esse conceito habitacional entrou em voga. Possivelmente, são os lofts, as habitações que se estabelecem de forma mais estreita e concisa com o modo de vida contemporâneo, o mesmo *modus vivendi* que ainda novo varreu das passagens o *Flaneur*.

Faz-se necessário, antes de qualquer problematização do objeto, um pequeno adendo histórico. Na França do século XVII é concebido o modelo habitacional mais influente até os dias de hoje. As sequências de divisões tornam-se mais funcionais e a casa toma contornos específicos visando prover conforto e privacidade (palavra que só se justifica ao olharmos este período retrospectivamente) aos habitantes. As casas burguesas, diferentemente dos palácios nobres e dos cortiços, foram pensadas funcionalmente, com suas divisões mais reduzidas, porém cômodas, para resguardarem nesse cômodo a intimidade de uma individualidade cada vez mais pudica de seu morador. Não seria nenhum absurdo inferir à burguesia a invenção da casa segmentada em cômodos, e consequentemente, do modelo moderno de habitar essa casa; certo é que em momentos em que a história se vê numa grande transição ideológica-moral, modos de vida, antes tidos como cristalizados, começam a se metamorfosear.

Convém ressaltar que o traçado histórico dos modelos habitacionais não é propósito desta pesquisa; limitamo-nos aqui a conceber e analisar criticamente um espaço que se projeta como possível em termos da contemporaneidade; isso não quer dizer, contudo, que estamos “colocando” esse mesmo recorte em suspensão, negando as conexões que a ele são inerentes. É propósito claro aqui analisar a destituição do cômodo e não a trajetória histórica, não linear que se deu para que o mesmo fosse concebido. É intuito deste, analisar criticamente o loft a partir de suas interconexões com os modos de vida citadinos.

As grandes cidades modernas passam a abrir vias expressas, influenciadas pelos *boulevares* de Haussman, cindindo seu próprio cerne, cerceando o tamanho das habitações e

retirando-as das regiões centrais, varrendo do centro citadino a sujeira do proletariado e sua mania insurreicionista de montar barricadas. O centro da cidade é destinado ao domínio público, tanto da governança estatal, quanto das escolas e centros culturais, das empresas e principalmente, destina-se ao fluxo de homens e automóveis.

O capitalismo, já não tão rudimentar, asfixiado por uma arquitetura claustrofóbica, de ruelas e bairros “apertados”, vê o movimento, que lhe é fundamental, em vias de se conter. É preciso dar vazão ao movimento, simultaneamente, é preciso expurgar dos centros urbanos as classes proletárias com seus cortiços, que mais se assemelham às *bricolagens* perigosas; urge uma necessidade de assepsia, de limpar o centro, horizontalizá-lo. Os bairros vão se fixando nas margens e, num caminhar histórico não cronológico nem linear, vão se esvaindo; suas dinâmicas de cores vivas, de burburinhos, de vizinhanças, de bares e vigilâncias, vão se limitando a um espaço que se designa pelo próprio espaço interno da casa, da família, do refúgio ao extenuante mundo do trabalho.

Neste contexto, o indivíduo, apartado da espontaneidade do espaço efetivamente público, ao retornar para a casa, uma espécie de retorno metafórico ao útero materno, busca o conforto que lhe é negado no espaço público, busca na intimidade do lar o calor que as burocracias desprezam. Porém é preciso atenção para o que está posto no inicio do texto: a erosão de uma forte vida pública deforma a estrutura da vida privada, imprimindo marcas profundas inclusive na mais íntima das relações: o amor físico.

Le Corbusier, idealizador da Planta-Livre, embrião da concepção contemporânea de loft, desejou em seu íntimo a morte da cidade, numa fixação extremada pelos planos horizontais e pela liberdade de movimentos que tal plano implica, priorizando a experiência a bordo de um transporte automotivo e, em vias dessa ideia, apoiando a construção das vias-expressas (símbolo da insaciável movimentação e fluxo da pós-modernidade, renegando o

papel do ator urbano ao papel de transeunte, frente à paisagem fugidia das cidades) que recortam os bairros, desfragmentando-os e dificultando a possibilidade de inter-relacionamentos cotidianos que fujam à impessoalidade. Só podemos experimentar os espaços idealizados por Le Corbusier (influência clara para Niemayer) munidos de carros potentes e fálicos. Já que rodovia e cidade não se coadunam, necessitamos matar a cidade (Berman, 2008) para dar lugar ao movimento dos corpos.

O “*Flaneur*” benjaminiano, que não se quer deixar ser engolfado pelo movimento opaco da massa, pelo devir alienante dessa homogeneidade, se vê cercado por materiais ríjos e frios, materiais escorregadios, onde é impossível se fincar firmemente para contemplar o andar da massa. O *Flaneur* deixa então se imiscuir na experiência atrofiada da massa. O choque, já em vias de deixar de provocar traumas, passa a deslizar num corpo sem atrito, liso, sem causar ali, estranhamento algum. O então, *Flaneur*, já não mais o é; é agora mero transeunte abobalhado com a grandeza do cenário que o cerca, respirando o ar *blasé* da veloz contemporaneidade. Nesse passo alienante, o antigo *Flaneur* caminha rumo ao loft. Walter Benjamin sabe muito bem a condição do *Flaneur*, sabe que o destino daquele que flana pelo cenário sem querer ser por ele consumido, é justamente esse, ser dialeticamente absorvido, e essa imersão se dá pela avassaladora paixão que o invade; admirar a massa em seu *devir*. Baudelaire, o último *Flaneur*, não se recusaria também a esse trágico fim. Resta ao que sucumbiu a sedução da massa, o adorno do capital, a regressão dos sentidos e, a regressão crítica.

Para Le Corbusier a qualidade da circulação interior é a virtude biológica da obra, organização do corpo construído, em verdade, ligado à razão de ser do edifício. Ainda em Corbusier, o mesmo aponta para uma tradição arquitetônica que deseja nos mostrar o homem nu se vestindo (tal alegoria será essencial para o estudo um pouco mais à frente), se cercando

de instrumentos e de objetos, de quartos mobiliados, de uma casa, satisfazendo razoavelmente o que lhe é indispensável.

Le Corbusier precisa de uma marreta para destroçar as paredes que estiverem à sua frente, ávido pela liberdade de movimento. Em um explícito *strip-tease* se mune de vidraças, vãos, cortinas e biombos numa recusa ferrenha a tudo que é sólido, estático e capaz de obstruir a transição dos corpos. A frase do autor é sintomática: “a vida... só desabrochará onde encontrar equivalência arquitetônica a aeração.” Le Corbusier é a voz pós-moderna, é o slogan perfeito, porém precisamos problematizar seus ideais, mostrando o quão escorregadias e paradoxais são as suas concepções, prometendo algo não passível de ser materializado, pois no bojo do contexto, a arquitetura da planta-livre é uma falácia.

Está claro que a intimidade, sem experiência e vivência pública é refratada e “incompleta”, de modo que, o indivíduo (projetado por esse *socius* que renegou ao espaço público a funcionalidade do movimento) ávido por orgasmos múltiplos e satisfações efêmeras intensas, dirige-se a uma intimidade radicalizada em seus limites, em busca do que não mais pode ser satisfeito no *locus* público. O pós-moderno sublinha na vida cotidiana individual uma valorização extremada dos aspectos privados, o pós-moderno encoraja o “amor”, a casa, o calor, os intensos sentimentos afetivos, a privacidade.

O pós-moderno instila no indivíduo a possibilidade de uma vida que se define pela intimidade, onde o instante, os momentos, os prazeres fugazes são as palavras de ordem. Mas é, para nós claro que todas essas ideias, após serem devidamente ruminadas, soam sem sentido, pois ao passo que o pós-moderno suscita esse sentimento, viabiliza seu avesso, de forma que a intimidade está por ser produto de um espaço público fantasmagórico, cindida. Os planejamentos longínquos estão em crise, a afetividade, imersa na impossibilidade de elaborar “raízes” sólidas, se lançou a uma sexualidade narcísica anti-erótica, que não mais

compartilha da experiência de desfragmentação da alteridade e que, em contrapartida, se enfatia nas próprias genitálias em close e na satisfação de orgasmos cada vez menores, porém cada vez mais famintos. De certa forma, a publicidade pós-moderna, nos impõe um solo repleto de armadilhas.

Essas questões nos lançam a uma complexa rede de significados: o outro, essencial para a satisfação das necessidades impostas pelo “eu”, não pode sobrecarregar este mesmo “eu” de peso, não pode estancar o fluxo que a própria modernidade exige de seus hóspedes. O outro deve contemplar as necessidades narcísicas desse “eu” mutilado, impostas pelo consumo de massa. Na fluidez de tudo, na eminência de intimidades impossíveis, na impossibilidade de serem estabelecidos laços de significação verdadeiramente erótica, a arquitetura do loft é o retrato da experiência cotidiana em pós-modernidade. O loft é a materialização da fluidez, da privacidade impossível, da casa da solidão. O loft, com seu pé direito alto, e sua liberdade de movimentos, é o espaço perfeito onde as representações que estabeleço no drama pós-moderno podem ser contempladas a partir de todos os ângulos sem nenhum empecilho de paredes, ao passo que a ausência das mesmas me protege de carregar o fardo que se chama “o outro”, o fardo do longo prazo, o fardo da solidez.

Não há fresta, não há espreita: o ver e o ser visto

A partir do que foi posto nas seções precedentes, podemos imaginar o espaço do loft como um espaço amplo (não apenas como dilatação do espaço geométrico, mas como ampliação de um “*espaço subjetivo*”), sem restrições à tão falada liberdade de movimentos; um espaço que está como já observado, em fina sintonia com as conjecturas individuais e subjetivas de um espaço *hiper-real*, que envolve o loft e as habitações em geral, o espaço

social em geração reconhecido como “pós-moderno”. Destituído de separações, esse espaço exige de nós uma imersão mais íntima, que revele, mais profundamente, suas nuances.

Visto de dentro, causa-nos certa sensação de leveza; tudo está disposto de modo livre, quase que em suspensão. Nenhum objeto está condicionado a uma rigidez inflexível, e de qualquer ponto referencial, temos visão panorâmica do todo, tudo está exposto e, tudo em nós, enquanto estrangeiros no espaço, está da mesma forma, desnudado. Sob a luz do dia, a própria luz não encontra restrições. As “janelas” foram ampliadas de forma que nada fique sombreado; a sensação de leveza e clareza inebria nossos sentidos para o que, talvez, esse deleite estético esteja a encobrir.

O olho, no loft, foi “optimizado”. Em contrapartida, o ser visto por todos os ângulos é condição *sine qua non* deste modelo habitacional. Estão todos nus, diante dos olhares fotográficos do outro, o que, por sua vez, está em consonância com a atitude narcísica observada em contemporaneidade em relação à afetividade e aos sexos. O outro estrangeiro e a casa são objetos que devem contemplar aprovativamente as representações individuais do corpo. Urge no indivíduo uma força: qualquer parede deve ser destroçada com uma marreta. O narcisismo, que clama por aprovação da imagem que projeta, não precisa de *settings*, pois não está a representar uma personagem erigida pelo diretor, está a representar o que for preciso e o que lhe convir, trocando incansavelmente de máscaras num movimento infinito, que retira das máscaras uma verdade provisória e inquestionável e anseia da próxima uma verdade ainda maior numa recusa ferrenha à máscara anterior. Todas as máscaras devem ser ovacionadas pelo outro e as paredes dificultavam ao público (plateia) a contemplação das performances que o “eu” performativamente estabelecia.

A casa, o loft, é o lugar destas performances justamente pelo fato já observado de que o espaço público está em colapso e tem por única função acolher os fluxos e dar aos mesmos

uma paisagem. O indivíduo contemporâneo foi violentamente desarraigado de suas bases tradicionais, foi descolado de seu espaço original pela força sutil do capitalismo tardio, lançado em uma condição pós-moderna, destinado a viver uma vida líquida em todas as suas esferas. A vida profissional está à mercê dos instáveis movimentos flutuantes de capital, e, absorta pela primazia econômica, a vida afetiva se percebe sem lugar, imersa numa dinâmica fluida e fugaz que se alimenta de satisfações instantâneas, de orgasmos múltiplos e cada vez mais exigentes. Sem a perspectiva de amores longínquos, envolto por relações sexuais frívolas, o erotismo vai se esvaindo na impossibilidade do compartilhar signos, deixando-se entregar num jogo esportivo de profusão sexual e publicitária (imagética), explícita e invasiva. Este panorama está a nos retratar uma experiência cotidiana, regida por uma força superior: a solidão. Estaríamos, pois, diante de uma transmutação sociocultural, vivenciando peremptoriamente o emergir do novo?

As reflexões sobre esse indivíduo caminham em vias iguais, duas forças convergentes; a “desubstancialização” do homem urbano e a profusão, por diversos meios midiáticos, de signos eróticos que venham enfatizar as relações afetivo-sexuais, as relações estabelecidas com o próprio corpo e, porque não, com a própria casa, não é para nós, difícil notar que o mundo está transposto por linhas que colorem o cotidiano contemporâneo com tons fantásticos e paradoxais. A “desubstancialização” do sujeito evoca uma vida erótica em colapso que tem como cenário um modo de vida que imprime na experiência individual uma falta de lugar. O “eu”, que teve negado o espaço público como *locus* de permanência, se voltou para sua casa e a construiu como um reflexo de si: um loft, um reflexo fantasmático, insustentável, capaz de prometer ao corpo uma imagem de plena satisfação, sem saber que esse mesmo corpo não se deixa preencher-se.

Num diálogo com Foucault (1999) é possível estabelecermos uma ponte com o conceito de panóptico. O panóptico enquanto pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível.

O dispositivo panóptico, nesta analogia, não pode ser tomado ao pé da letra, pois Foucault (1999) faz questão de deixar claro o fato de que no espaço panóptico, o vigia não é visto pelo “detento”, nem mesmo é sabido pelo recluso quando suas performances estão sob o olhar vigilante, causando uma sensação de monitoramento constante. O loft, num primeiro sentido, é um panóptico, pois todas as ações estabelecidas no microcosmo da casa estão sob o voraz olhar do outro e, estar sob o olhar alheio é ser coagido inconscientemente ou não.

As crianças em tempo de reconhecerem-se a si mesmas a partir de seus órgãos íntimos estão sempre a mudar de canal em horários inapropriados em busca de algo excitante, ou de folhear revistas em locais escuros e escondidos; os namorados, no auge das paixões e, na impossibilidade de se trancafiarem em um quarto, se saciam às escondidas pela sala ou pelos cantos. Entre outros tantos exemplos possíveis elenquei estes, para comentar o fato de que as construções arquitetônicas conhecidas agora enquanto lofts servem como minas à vida subjetiva individual; tudo está desvelado e nada agora se deixa esconder nas sombras. Tudo está nu diante do olhar, formando assim, uma espécie (leia-se com muitas aspas) de “panóptico habitacional”², que vai, gradativamente minando as transgressões aos pequenos interditos, essenciais para a construção de individualidades verdadeiramente autônomas. Utilizo-me de Foucault novamente: “A visibilidade é uma armadilha”. (FOUCAULT, 1999, p.

² Por panóptico habitacional, estamos nos referindo a uma forma de ocupar a casa que não mais se assemelhe à que designamos como moderna, estamos diante de uma residência que clama a todo momento pelo olhar da alteridade, que chama pelo olhar do outro, tanto para si mesma, quanto para o que ali adentra, porém de maneira avessa ao panóptico foucaultiano; há nas instituições totais de Foucault, um olhar vigilante que não se deixa ser visto pelo cárcere, no loft, essa hierarquia escópica é destruída, tudo vê e é visto sem pudor.

191). O espaço do loft implode o espaço panóptico, de modo que proclama o fim de perspectivas unívocas.

A planta-livre, idealizada por Le Corbusier, é um exemplo condicional de que a habitação vista em seu sentido histórico, é um reflexo das predisposições subjetivas do sujeito, ou seja, a casa (estrutura sólida que resguarda a vida das ameaças do *socius*) é um reflexo da própria constituição do indivíduo, imerso em sua respectiva ordem subjetiva e histórica. Le Corbusier idealizou a casa de Narciso; o “panóptico habitacional” do espetáculo onde o que importa é ver e ser visto através dos biombos, vidraças, espelhos e vãos. Em outras palavras; a “planta-livre” ou loft é a casa onde tudo se entrega ao Voyeurismo.

Seguindo a trilha deixada por Benjamin (1985), o quarto burguês, mais que nome, tem porta, e cada porta deixa ressoar no vão do corredor, extinto pelo loft, a frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Em cada cômodo, um segredo repousa diante da porta, e diante de cada porta a questão ecoa sempre querendo dizer: “O que quer você, ver através de mim?” Tudo no cômodo burguês, está revestido por uma espessa camada de verniz chamada segredo. Como Benjamin (1985), sabiamente aponta; a casa não te quer ali, ela está repleta de rastros deixados pelos habitantes; a casa é uma casa de desejo, uma casa desejante, suja pelos rastros de quem ali se deixa marcar. Enfim, a casa burguesa está cercada por seus rastros obscuros. Na assepsia do loft, o rastro e o vestígio se foram; após cada banquete escópico, os rastros e vestígios se diluem rapidamente como aquarela fresca em superfícies sem atrito.

Sheebart e Bauhaus extinguiram a sujeira dos rastros ao inaugurar em uma arquitetura rígida e fria, do aço e do vidro, nessas superfícies brilhantes, cada toque se esvai. Por ali, é difícil deixar rastros, mas é fácil se ver refletido. A casa marcada por tais materiais frios reverbera na massa não mais afetada pelo choque traumático, uma atração apaixonante. A nova casa, o loft, traduz dialeticamente o desejo alienado do corpo contemporâneo. O corpo

reclama poder para o olho faminto, inofensivo no *socius*, o corpo transitório quer ser visto, quer ser contemplado, quer ser admirado como o centro que é no seu frio mundo; quer que cada nuance sua seja esquadrinhada pelo olhar alheio, olhar que vê por todas as perspectivas e que agora quer tocar.

O corpo-fetiche no loft realiza sua operação espetacular quase perfeita, quer o banquete escópico, quer dominar pelo olho fálico e quer se apreciar em ato, em performance. Saciado o olho, aço e vidro apagam o outro que se foi como aquarela, que, lançada em superfície lisa, rapidamente se esvai sem deixar cor. Sheebart ilustra bem essa questão, falando pelas mãos de Benjamin (1985) ao proclamar que “O novo ambiente de vidro mudará completamente o homem” (p. 118).

Como Haussman³, o movimento sinuoso do capital quer fazer da cidade um projeto-escorregador; um lugar onde a permanência se reduza ao espaço dos bares ou cafés; não às ruas. Haussman não quer rua, quer abrir com uma pá as veias da cidade, quer artérias cada vez mais largas. Haussman, definitivamente quer o fluxo. Nos *boulevares* parisienses, Baudrillard (1991) lança Las Vegas; num intenso fluxo, que de tão intenso implodiu seus referenciais, se é que um dia verdadeiramente os teve. Um fluxo hiper-real, num jogo de simulacros em constante simulação.

Como aponta Freud (1905/1996), o que nos difere de nossos ancestrais, afetivamente, é que a nossa ênfase não está mais ligada à própria pulsão sexual, e sim no objeto desta mesma pulsão. De certa forma, estamos com os pés fincados, contemporaneamente, numa sexualidade fetichista. Excitamo-nos ao observarmos a cópula empreendida por outros, haja vista o sucesso dos sites pornográficos que bombardeiam nosso campo ótico com um ato

³ Trecho extraído da obra “As Passagens” de Benjamin. Em suas extensas coletas de material, Haussman é uma voz cara a Benjamin, uma voz que quando resgatada, suscita a reconstrução da malha urbana parisiense, trazendo consigo a extinção das vivas e efervescentes passagens.

sexual sem gozo, meramente esportivo, sempre sob um close glacial. Excitamo-nos ao contemplar a exposição das genitálias destes outros, de forma que não é errôneo caracterizar a sociedade do nosso tempo como uma sociedade *voyeuse*. Excitamo-nos, mas num contexto completamente outro, de cunho explicitamente sexual e anti-erótico. Como bem ilustra Kierkegaard (1964) “A simples posse é algo vulgar... Que prazer pode oferecer o amor se não contém, em si mesmo, o abandono absoluto de uma das partes” (p.56).

O referencial é um algo em crise, em dissolução. O loft é o microcosmo por onde se dão todas essas dinâmicas. Apoiado em Benjamin, cremos que há no loft, uma arquitetura sem Aura, fruto de uma reprodução meramente técnica que pode vir a ser repetida *ad infinitum* se destituindo de seu substrato. O ver, derivação do tocar, é imprescindível à existência de humanidade, pois é a partir da excitação libidinosa, proveniente da visão que a beleza de um objeto sexual proporciona, que o objeto sexual se torna alvo do olhar. Aí entra o jogo de mostrar ou esconder o que é belo; adornar ou sublinhar o que protubera, o que atrai o olhar, ao mesmo passo que, em contrapartida, se camufla um estigma ou imperfeição que possa obstruir o que é belo; o jogo então; coloca-nos em palco. O olhar, curioso, deseja revelar o que está encoberto no corpo do outro.

O substrato desse espaço

O que habita esse espaço em transição? Que indivíduos, que arranjos familiares; o que de fato preenche esse espaço lacunar? Pretendo aqui estabelecer um breve diálogo com um artigo de Prost (1992). Antes de me empenhar neste diálogo, convém ressaltar qual a intenção em analisar o retrato hipotético da família: Giddens (1991) em “As Conseqüências da Modernidade” aponta para a questão conceitual da pós-modernidade, incluindo nos debates a

questão relativa à possibilidade de existência de pós-modernidade sem a condição de uma alteração nas bases dos modos de produção, ou seja, é possível estarmos em pós-modernidade, quando ainda estamos profundamente arraigados no signo maior da modernidade: o capitalismo?

Giddens (1991), porém, nos fala de nuances pós-modernas que emergem de uma estrutura moderna, nuances como a problemática do espaço público, a nova ordem “flexível” do trabalho, as novas organizações familiares, a individualidade/subjetividade, as imbricadas análises acerca do gênero, que justificam o uso do termo modernidade radicalizada. Visto que estamos vivenciando a transição, faz sentido dizer que estamos vendo tudo se dissolver e se remontar em novas formatações, às vezes nem tão novas assim, pelo motivo de ainda não nos encontrarmos, de fato, em pós-modernidade. Esse parágrafo pontual serve apenas para nos situar no contexto em que a família contemporânea está imersa.

Na modernidade, como afirma Prost (1992), a família perdeu suas funções públicas passando a ter apenas funções privadas. Assim, a família vê sua própria força a se diluir: “sua privatização é uma desinstitucionalização” (p.53). As famílias perdem sua função educacional, elucidativa em relação ao futuro dos filhos, a função pública se desfaz, de forma que cada vez mais, tais funções são delegadas à escola, que não apenas “transmite” saber como educa, “ama” e suporta as crises típicas à infância e à adolescência.

Prost (1992) nos mostra que a educação tem como sentido o *locus* público, sendo que a família perdeu seu viés público (visto que as profissões hereditárias se foram junto com a imagem do *paterfamilias*) ao se tornar puramente privada e deixou de ser plenamente educativa. A família, ao invés de uma instituição estrutural passou a ser identificada por Prost como “um simples ponto de encontro de vidas privadas”.

O que nos parece paradoxal é que as famílias modernas geram em seu seio sua própria dissolução. Na medida em que os cômodos, inicialmente burgueses e posteriormente disseminados por “toda a sociedade”, segmentados em compartimentos, foram se constituindo, a privacidade individual foi ganhando terreno, de modo que cada membro da família teve em si instilado um desejo por seu espaço próprio. Cada membro se tornava assim, um indivíduo pleno, cercado pelas paredes que suscitam que ali reina uma intimidade particular, ímpar, singular a todas as outras. A família gerou a individualidade a partir de cômodos com paredes espessas, claro que, em consonância com o Estado capitalista burguês, que, a partir das bases desta mesma individualidade, sedimentou os princípios do individualismo enquanto condição para uma sociedade imersa no consumo de massa.

Estamos fazendo um desenho, o desenho da família que instala em si, o próprio colapso. A família criou no seu ventre o ser individual, educado na escola, assistindo pela TV a morte simbólica do pai. O impulso moderno da independência individual, contemporaneamente se deparou com nuances de pós-modernidade que instilam nesse mesmo indivíduo a impossibilidade de se fixar, a urgência da fluidez.

Em meados do século XX o casamento, fundamentado nas bases do amor romântico, ganha força, as famílias como gestoras matrimoniais gradativamente vão desaparecendo, o feminismo e suas conquistas alteram profundamente as dinâmicas da vida cotidiana. Prost (1992) assume: é preciso amor, ao invés de matrimônio, para legitimar a sexualidade. A partir deste amor, gerado entre intimidades distintas e bem delineadas, surge a necessidade de cúpula habitacional. Contemporaneamente, a coabitação suplanta a ideia de matrimônio por um motivo simples; envoltos pela lógica pós-moderna não há possibilidade de estabelecer horizontes longínquos, de forma que me coloco ao lado do autor do artigo quando o mesmo diz: “casar é se comprometer, é inscrever a vida num projeto; ora, a coabitação se contenta com um presente intenso e desconfia do futuro” (pág. 78/79). Casar está intimamente ligado a

cercar o companheiro e a si mesmo e é, de certa forma, se colocar diante do fluxo. Colocar número da página

A afirmação fervorosa da vida privada de cada indivíduo corrói internamente a instituição matrimonial, moldando novos modos de conduta, novos cânones afetivos e, em contrapartida gerando em seu cerne, crises espirais, inéditas e dignas do nosso tempo. A família, uma das remanescentes forças modernas, paradoxalmente, deu brechas para o surgimento de um modo de vida urbano que se define pela busca, e, pela satisfação de impulsos fugazes impossíveis de serem satisfeitos, pois quando se atinge o orgasmo o que se anseia já é outra coisa que não aquela que divide o leito. (Prost, 1992)

O desenho parcial está findado, e a partir dele podemos continuar o que iniciamos anteriormente. A emergência do indivíduo que tem na pós-modernidade seu lugar é a emergência de um indivíduo cada vez mais desprovido de lugar, desamparado. Podemos aqui regressar ao loft, esse espaço tão pertinente ao nosso tempo, que se apresenta como palco para as performances do corpo individual e dá à plateia possibilidades novas de contemplar esse mesmo corpo, ao mesmo tempo em que por ele é contemplado.

O loft é essencialmente a habitação pós-moderna. O loft é a fresta, o loft é a nuance que nos permite ver o pós-moderno. O indivíduo, criado pelos cômodos segmentados que permitiam a cada um o cultivo de uma intimidade particular, criou seu próprio hiper-cômodo capaz de envolver sua mega necessidade de uma hiper vida privada. O indivíduo pós-moderno está ávido por relações cada vez mais intensas e cada vez mais rápidas, menos exigentes, mais flexíveis e impossíveis.

É essa impossibilidade que desloca a vida pós-moderna num sentimento de angústia contínua. O capital e a cultura contemporânea criam um ciclo de necessidades que não se saciam, pois ao se saciarem instilam novas necessidades impossíveis. Conceber o ser humano

como aquele que se designa pela falta é coerente, porém, estamos diante de um modo de vida pós-moderno que intensificou tal falta a um patamar angustiante, ao invés de se utilizar desta falta como catalisador da experiência intramundana.

O indivíduo ultrapassou a família e, agora se esforça a fim de ultrapassar a si mesmo. É um modo de vida urbano, e o lugar desta vida radicalmente urbana é a privacidade do loft, espaço onde se deposita o vazio vivenciado no espaço público.

Hiper-cômodo

Cabe a mim, nesta seção do texto, deixar claro que busquei fazer emergir à superfície questões submersas, com o intuito de discuti-las num diálogo com autores que julgo essenciais na compreensão das mesmas. Mais importante que estabelecer um conjunto de respostas que ecoarão vazias num silêncio teórico é propor perguntas que poderão suscitar um caminho a ser percorrido. Tento trazer a tona diversos nódulos que coadunam numa problemática digna de reflexão: a habitação de um pós-moderno que se apresenta. Aponto ser extremamente válida uma reflexão mais aguda sobre os pontos aqui levantados. É objetivo fundamental do texto, deixar interconexões em suspensão e, apresentar uma das diversas possibilidades para desfiar os fios dessa trama contemporânea. Antes de avançar, ainda se fazem válidas algumas incursões.

Discursar acerca do loft é, de certa maneira, estabelecer um diálogo entre uma possibilidade. A moral burguesa redefiniu a concepção de “morar” ao instaurar uma habitação unifamiliar e, atropelando a complexidade das dinâmicas da história, cindiu o espaço privado em cômodos. Cômodos que se tornaram microcosmos da experiência individual. A habitação contemporânea está fundada no princípio do cômodo e essa colocação nos permite dizer que o

loft é uma nuance pós-moderna que se apresenta como um porvir; já está posto, mas não é regra, todavia, é indício de uma habitação onde deságua esse indivíduo ensimesmado, próprio de uma modernidade em desfragmentação.

Assumimos no texto uma posição negativa em relação à existência de pós-modernidade na contemporaneidade, justificando esta postura na afirmação de que a contemporaneidade se define como um *locus* essencialmente de transição, donde podemos perceber a emergência de um novo que ainda não se estabeleceu firmemente, porém percebemos, na mesma perspectiva, que esse novo se assenta profundamente em bases modernas, o que inviabiliza o atual como pós-moderno. Nesse espaço de transição, tudo parece estar em processo irreversível de sublimação, com fins a novas formatações, sendo que alguns desses processos já estão em estágios tão avançados, que nossa produção teórica se vê insuficiente.

A família moderna, que gravitava pela órbita dos modelos nucleares, a partir da morte simbólica do pai, sob a perspectiva psicanalítica, está perdida na transição, sem saber ao certo o que é e qual sua função diante da suspensão em que os valores morais se encontram. A família tem de enfrentar uma árdua tarefa: a de negociar com o indivíduo que ela própria geriu o seu póstumo futuro. A família construiu um espaço que deu todas as condições para o surgimento da individualidade tal qual a que conhecemos hoje.

Prost (1992) mostra um interessante dado que é ilustrativo da crise que a própria família construiu: “Em Paris,... mais da metade dos lares é de pessoas solitárias.” (p.80). A frase revela que na medida em que foi sendo legitimado um espaço individual, onde uma identidade singular podia ser cultuada no seio da vida privada, a dinâmica nuclear se viu ultrapassada. O indivíduo, enquanto categoria analítica, tomou a frente da família. A crise na família é apenas uma faceta, mais um nódulo que está intimamente imbricado com a crise do

espaço público como espaço de permanência que, por sua vez está condicionado a uma necessidade vital do Capital. O homem produzido nessa conjuntura é essencialmente um homem sem lugar.

O homem contemporâneo é o homem do desamparo; o homem minimalista que tem no não-lugar o seu único espaço. O homem contemporâneo está imerso na transição de tal modo que sua própria vida se constitui dessa mesma transição, em que qualquer compromisso que possua vínculos com alguma solidez de longo prazo deve ser visto como um pecado e, quem por este pecado é acometido está fadado ao inferno da imobilidade. Antes de nos desviarmos, mais uma vez perguntamos: onde mora esse homem sem lugar?

O homem que é produto desse retrato não poderia habitar um lugar que não fosse um reflexo da imagem de si próprio; historicamente assim se dá a habitação. O homem da solidão não precisa de muito mais do que um cômodo, mas não somente um cômodo, ele necessita urgentemente de um hiper-cômodo que comporte todas as suas necessidades. O loft nada mais é do que a concretização deste hiper-cômodo; quando o indivíduo que ali se estabelece é marcado pela solidão (leia-se uma solidão produzida por um *socius* em transição) e simultaneamente pelo fetichismo da mercadoria, o que lhe resta é essa alternativa habitacional. É um hiper-cômodo, na medida em que não é mais que um mega quarto com cozinha, banheiro e, em alguns casos, garagem que está a repelir de si o individuo que o habita. É hiper, pois está, como bem aponta Baudrillard (1991), assentado numa hiper realidade, destituída de referenciais, onde não há, definitivamente, simulação de algo original, porém, simulacro. A cidade não pode mais oferecer tanto espaço, visto que cada vez mais, um corpo individual reclama por um espaço só. É preciso racionalizá-lo e dessa necessidade surgem estratégias de demolição. Como estou finalmente só, não preciso de paredes, como os laços sociais urgem efemeridade é preciso negar co-dependências. O loft é símbolo pós-moderno. O loft pode muito bem ser um dos sinais do mal-estar que assola o *modus vivendi*

contemporâneo, um dos produtos do deslocamento do corpo, produto de um corpo destituído de lugar.

Em prol da liberdade de movimentos, da luminosidade natural, da flexibilidade das estruturas, foi construída uma casa sem paredes, uma casa sem possibilidade de vida íntima, uma casa que propicia vida às plantas ornamentais e ao impulso do deleite estético. O loft é um “prato cheio” para o homem que vive a máscara da liquidez.

O loft é o panóptico, mas não o é, é o panóptico às avessas. No loft a distinção entre o observado e o observador já não mais impera, não é factível falar em submissão óptica visto que todos os olhares estão sob a mesma perspectiva. Quem entra no loft é convidado ao desconforto de não conseguir se situar, no desconforto de ser presa fácil do olhar alheio, na sujeição constante de estar se expondo, restando assim, apenas uma alternativa: sair dali. A dinâmica do loft coloca tudo e todos em suspensão ininterrupta.

A cidade como a conhecemos deve sair, deve dar lugar urgentemente ao fluxo; a organização tradicional da família deve sair, deve dar vazão às famílias recombinadas; o pai deve sair, o erotismo do compartilhar a significação sexual deve sair dando lugar a um sexo narcísico que reclama do ato o valor da performance; o espaço público deve morrer e, no mesmo sentido, o cômodo deve sair, dando lugar ao hiper-cômodo, receptáculo dessas identidades em crise.

Capítulo II

Desejo e fetiche

As alterações erigidas no *socius* não correm em paralelo às transformações subjetivas; o sujeito é ancorado na realidade cultural que o sitia, é produto e produtor de si mesmo e das condições sociais que lhe são inerentes. Ressignificações da ordem das que viremos a tratar aqui, não podem ser vistas como pesos mortos na conjuntura psíquica do sujeito em questão.

Freud, ainda em 1915, no texto *O Instinto e seus Destinos*, já havia posto a seus sucessores uma incauta e inquietante premissa de que o progresso do conhecimento também não tolera definições rígidas. É, pois, urgente, esforçarmo-nos em busca de novos horizontes a partir da mesma perspectiva para um olhar crítico acerca do novo; o novo que se apresenta aos olhos do pesquisador como tão inebriante e desconhecido. Freud (1915/2010) lançou ao mundo uma nova perspectiva, um sujeito imbricado no sofrimento, um sujeito que se acha completamente apartado da possibilidade de plena realização, um sujeito móvel aspirando constantemente a algo que suplante o que nele é falta. Algo há ali incrustado que nunca se satisfaz; que quer se alimentar infinitamente de algo que o seu hospedeiro desconhece por completo.

Tal sujeito, pulsante, se angustia a cada nova frustração e a cada novo desencontro. Os objetos se perdem na impossibilidade de resposta e tenta-se, por meio de teias fictícias, exaustivamente tecidas, rodear o que é tão doloroso para nós. Rilke (1929/2009), já alertava o jovem poeta Kappus ao lhe dizer: “Voltando ao assunto da solidão, fica cada vez mais claro

que no fundo ela não é nada que se possa escolher ou abandonar. *Somos* solitários. É possível iludir-se a esse respeito e agir como se não fossemos. É tudo.” (p.76).

Freud igualmente mostra em sua teoria um homem desamparado e só, impossibilitado de fazer com a cultura uma aliança mutualista. Viver em sociedade é abrir mão do que inaugura o ser enquanto orgânico, é abrir mão (sem se notar abrindo) do que reside no seu âmago em prol da necessidade de sobrevivência. O contemporâneo não é nem fim nem começo de algo; é realidade particular e ímpar, conectada com o que a antecede e reveladora de um porvir não tão distante; o contemporâneo é algo que exige reflexões novas e, até certo ponto, descuidadas.

O loft, não enquanto estritamente um modelo habitacional que se restringe às paredes que o delimitam, mas enquanto uma “tendência” arquitetônica que revela, em si, nuances e indícios do que venha a ser uma era posterior à contemporânea e, ao capitalismo de cunho industrial é uma porta de entrada para capturarmos algo de essencialmente atual na constituição do individuo/sujeito contemporâneo. Podemos contornar com tons seguros, o emergir de um homem absorto pelas dinâmicas da leveza, uma leveza paradoxal, que, ao mesmo passo que o liberta da antiga imobilidade dos contextos tradicionais, fundados nos rígidos alicerces do patriarcalismo, o escraviza na impossibilidade de vivenciar algo que não seja da ordem da fluidez. Concebemos um Eu reflexivo esteticamente, engolfado pelo sedutor balé do consumo de massa e inversamente aprisionado no deleite que as mercadorias envolvidas nessa dança proporcionam; um homem aprisionado e apaixonado pelos atributos efêmeros da coisa.

Notamos que entra em cena um homem desprovido de projetos que vislumbram um longo prazo, minimalista, pronto a se desprender de laços sólidos e rígidos que venham a dificultar qualquer exigência de desligamento. Notamos também que esse contorno que

traçamos se dá de modo um tanto quanto estranho, pois nos coloca numa posição perturbadora numa questão chave: na medida em que o homem contemporâneo se vê na urgência de desligar-se da co-dependência⁴, adentra numa queda vertiginosa, angustiante, que o desloca para um estado solitário; uma ilha estafada de pontos conectantes com a realidade externa. O homem contemporâneo se vê cercado por sua casa, que incansavelmente o repele para um exterior também não acolhedor, o homem então se vê completamente desamparado, desamparado do outro, desamparado da intimidade de signos, desamparado pelas prometedoras mercadorias que o estofam e essencialmente desamparado do outro de si mesmo, um outro, então, inacessível.

Uma leitura que se faz extremamente pertinente nesse ponto é a perspectiva de Baudrillard (1991) sobre o momento atual; um momento que para o autor, se distingue da realidade e se distingue ao mesmo passo do falseamento. Um momento ímpar em suas implicações. O *socius* não representa o real, o simula e simular, é fingir ter o que não se tem. Simular na linguagem de Baudrillard (1991) é tentar representar sem meios eficientes para tal, a realidade; seria o mesmo que uma nova clivagem, uma condição própria do contexto atual, uma produção de simulacros, diferentes de imitações e, também diferentes em relação ao espetacular. O simulacro inaugura uma nova questão: “A simulação... parte do signo como aniquilamento de toda a referência” (p. 13), e assim coloca em causa a diferença entre o verdadeiro e o falso, o real e o imaginário. Na orfandade de referenciais sólidos, nos perdemos na nostalgia de um referencial perdido. É impossível uma análise profícua do momento atual, sem que nos embrenhemos numa incursão sociológica pelo capital.

⁴ O termo “co-dependência” é por nós utilizado no mesmo sentido em que Giddens (2004) o utiliza em “A Transformação da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas”, ao se referir a casais atrelados a laços pesados, em que o sentido de dupla não mais se vale, pois o casal se torna uma unidade coesa, profundamente arraigada à tradição burguesa-católica, nessas relações o indivíduo somente encontra seu sentido na presença de “seu” outro.

Perguntamo-nos, então, qual seria a experiência no contemporâneo, na qual é impossível dissociar qualquer experiência atual do modo de produção que a envolve e, o que envolve as relações sociais, tanto afetivas quanto produtivas, muito provavelmente não mais são as relações do capital da época em que Marx as havia formulado. Trazer a perspectiva crítica marxista das origens da modernidade para o presente, forçando um encaixe num contexto completamente outro, seria de grande irresponsabilidade. O capitalismo tem no seu modo particular de se mover, uma característica fundamental, quase condicional; tem a capacidade de girar sobre seu próprio eixo, de empreender guinadas de ressignificações internas capazes de subverter suas próprias diretrizes. É próprio do movimento do capital, apropriar-se de sua antítese e conjecturar, a partir da contradição, uma possibilidade inédita; inebriante, mítica e nebulosa. A própria dialética negativa, produção da crítica, é passível de ser capturada pelo movimento do capital reformatado a fim de capturar suas contradições rumo à infinitude. Tudo que então era sólido se desmancha pelo ar, mas, pelo ar, carrega em si, a mesma dinâmica que mantinha na solidez.

O capital se diluiu, e é o próprio ato de se liquefazer que garantiu sua sobrevivência; trocou sua fantasia; se fez de outro, de novo, como ainda há de fazer inúmeras vezes; é quase camaleônico. Num movimento elicoidal, como outrora, se movimenta a partir do eixo da mercadoria. A mercadoria fantasmagórica, fetichizada, é, talvez, a ponte para a compreensão, ou, para sermos menos pretensiosos, uma das chaves para a compreensão de uma dinâmica que é própria do que Giddens (1991) chamou de modernidade radicalizada.

O objeto de análise que estamos percorrendo é o loft como espaço habitacional, o loft como uma nuance, uma protuberância que emerge da modernidade, chamando a um olhar sobre si, assumindo que por suas vicissitudes algo há de revelador na ordem contemporânea, e, não só do contemporâneo, mas do algo que se mostra para além do tempo atual. O loft, enquanto espaço arquitetônico é atravessado por uma multiplicidade de discursos

antagônicos; e se faz aqui, uma tentativa de lançar neste espaço um discurso que novamente o atravesse, porém, sob uma perspectiva crítica que tente captar no mesmo espaço algo do inédito, algo revelador, algo que o contradiga enquanto ideia, enquanto publicidade, enquanto imagem estética. Acreditamos ser o loft, um nódulo profícuo de análises, revelador das conjunturas que se expressam no homem da contemporaneidade.

Um conceito que devemos enfrentar agora é o de mercadoria. Nas clássicas análises de Marx (1867), o desenho da mercadoria vai se completando de modo tal que a mesma esconde em si uma infinidade de minúcias, de detalhes imprescindíveis, de segredos tão bem fantasiados que olhando sem se deter, tudo passa sem estranhamento, em um formato tão sublime que o que está entranhado na essência da coisa se fez maquiar. A mercadoria carrega, como um fardo, as contradições que lhe fundam. Faz esconder como um simulacro as áridas relações de produção, as dinâmicas de poder que regem o mercado, e, essencialmente, faz cobrir o que contemporaneamente lhe torna tão efêmera: a corrosão de seu valor-de-uso.

A mercadoria, que carrega em si valor-de-uso e valores de troca, por meio da fetichização de si própria, revela a necessidade de se vestir de uma alegoria estética, de uma conotação mais plástica, impregnada de mais valor. Como valor-de-uso, nada há de misterioso na mercadoria, visto que se detém a satisfazer necessidades puramente humanas. Como Marx (1867/2002) aponta no Capital, a mercadoria é misteriosa, simplesmente por encobrir em sua silhueta as características sociais do próprio trabalho dos homens. Ou seja, através de simulação, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos.

Ainda em Marx (1867/2002), uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Isso é o que Marx (1867/2002) vem a denominar fetichismo da mercadoria; algo inerente ao seu processo de

produção que coloca as obscuras relações sociais que as fundam. A mercadoria subverte a qualidade social das relações produtivas, numa relação de coisas, animadas quase que magicamente. Os valores são, então, produtos de relações interpessoais, ocultos por um invólucro material.

Fica então, a ecoar, uma questão: a que serve esse intercurso pela mercadoria, num trabalho que pretende analisar dinâmicas que se entrecruzam a partir do loft? O loft se define num espaço desprovido de paredes, desnudado dos próprios véus, desprovido do que é essencial para a constituição de laços de intimidade, visto que, para tal, é condição *sine qua non*, que exista resguardo, tanto do duplo, quanto do um que se faz no vínculo. As relações no loft, diferentemente das que se dão no panóptico foucaultiano, se dão sem limitações, sem intercursos; o olho tudovê, e, o olho que tudovê, reclama para si, o desejo de ser visto; quer ser, pelo olhar, devorado. O olho que ser comido pela alteridade. Quer ser aprovado e, quer ainda mais que isso, ser contemplado, estandardizado.

O sujeito contemporâneo, que virá a preencher o loft, não quer (ou não pode?) se fundir ao outro, quer que a partir da fusão, a partir de um momento contínuo, na descontinuidade fundante do ser, o gozo resolva o problema fundamental do seu desamparo, de sua original incompletude, que se torna ainda mais radicalizada na contemporaneidade. O algo faltoso que lhe é original, que tem de ser carregado como um apêndice em civilização está inflamado nos dias de hoje, o familiar, a não ser quando é utilizado como estratégia de mercado, está disposto na dimensão da impossibilidade. O que é o buraco da falta, parece se afundar mais, o que é desconhecido parece invadir ainda mais abruptamente um espaço antes conhecido em minúcias por nós, pelo tato.

O loft é uma das expressões, uma das saliências dessa nova forma que parece ir se revelando com o passar dos dias. É uma das nuances do que Giddens (1991) aponta como um

“para além” do moderno, ainda desconhecido ou a expressão quase total do desamparo: a casa que está continuamente a expulsar de seu ventre o que ali habita, por não lhe oferecer local de resguardo ao olhar alheio.

As relações no loft assumem então, o formato de uma relação entre coisas, que se movem por si só, e não anseiam saciar a fome do outro saciando a sua; mas coisas que, como mercadorias, querem ser vistas pela vitrine, adoradas pelo que irá consumi-la, desejadas, e, acima de tudo, serem contempladas. Querem que suas performances sejam aprovadas pelo ato e não pelo verbo, e posteriormente ao ato, serem descartadas, jogadas fora, libertados da obrigação formal da co-dependência. Daqui, subitamente, salta diante dos nossos olhos outra questão; essas coisas que se devoram, desejam?

O loft, como apontamos anteriormente, é o fim, ou a impossibilidade do espaço panóptico foucaltiano. Apresenta-se como um discurso que atravessa o espaço em todas as suas dimensões; um discurso de poder que pode vir a dar cabo a qualquer espécie de perspectiva de esquadriamento. Em uníssono com a contemporaneidade, os antepostos se diluem num *pastiche*, num simulacro de intimidade, numa experiência desejante, pasteurizada como a mercadoria. A concepção fetichista da mercadoria, contemporaneamente, talvez esteja na capacidade de dilatar a experiência de excitação do consumidor a partir das atraentes superfícies que a envolvem, além de ocultarem, como bem observou Marx (1867/2002), as características sociais do próprio trabalho do homem através de uma perspicaz dissimulação inerente aos produtos do trabalho.

Paradoxalmente, essa dilatação do deleite é quase um contrassenso no mundo capitalista moderno, pois é urgente que a mesma mercadoria que quer ser devorada entre num processo de se esvair rapidamente, para que haja assim, uma brecha para o emergir de um novo “desejo” de compra, um novo alvo de satisfação para uma excitação ainda aberta. O

fetiche, que aniquilou por meio da simulação o valor-de-uso inerente ao produto, incutiu na relação entre o homem e a sua coisa um grande buraco que não se deixa tapar, um buraco que imita a condição faltante do sujeito psicanalítico, o buraco do fetiche, no qual o consumidor se deixa entregar vorazmente em busca de si mesmo ao buscar solucionar a precariedade de sua experiência vazia de sentido.

O fetichismo da mercadoria instila no consumidor sempre uma nova e sedenta necessidade, uma ininterrupta avidez algo que sacie o “desejo”, desejo alienado, que já não mais pode ser iludido pelo outro. Há que se notar que a coisa mercadoria toma aqui um caráter de uma condição subjetiva.

Retornando ao loft, deparamo-nos com o um que recebe o outro; no momento em que o outro adentra no universo de significados do habitante que ali está, algo há de acachapante, “sofisticado”, sedutor; uma falsa sensação de liberdade ao corpo, uma falsa promessa de fusão que o outro que ali se posta pretende dar. O um que adentra o ventre do lar vazio, não sente a solidão, mas o clamor pelo outro descontínuo em busca de gozo e de um momento fugaz de continuidade. Aquele que vê o outro se aproximar, se vê pronto a satisfazer o desejo que ecoa em si, o desejo faminto de comer, e, pressente que o outro inebriado não tem subterfúgios para resistir à investida.

É então hora de aplacar, pela ilusão de completude, a falta. Quem entrou se vê numa condição semiótica perfeita, é visto por todos os ângulos ao mesmo passo em que vê todos os movimentos do que ali está; não há nenhum empecilho aos limites do olhar, não há como fugir do olhar. Não há também portas para que se tranque alguma intimidade. O encontro da dupla prevê um intervalo na solidão que ali se estabeleceu; um intervalo mínimo, pois qualquer vão pode suscitar co-dependências insustentáveis para o discurso contemporâneo.

A cena que estamos a assistir nos revela algo de trágico, nos revela uma intimidade perecível, reificada. O sujeito que recebe quer não só ser contemplado performaticamente, mas quer que seu lar fálico seja apreciado, quer que cada adorno milimetricamente despojado no espaço seja percebido, quer ser visto como o ser que controla o vazio que lhe contém. Voyeuristicamente quer ver o que adentra por todos os ângulos, por todos os detalhes e, como bem aponta Freud (1905) todo voyeur quer também ser visto com a mesma intensidade com que vê, quer ser apreciado em todos os seus espasmos, todas suas pequenas convulsões. Está apaixonado pela cena que representa, e, apaixonado pelo seu protagonista, quer ver-se a si mesmo em ato. É essa cena, e o que se esconde por trás dela, que encontraremos, ou não, em nossas análises empíricas

O sujeito psicanalítico clássico, mais dissecado nas análises lacanianas, é o sujeito da falta. O sujeito que se constitui nesse espaço lacunar, faz por razão existencial, suprimir isso que lhe escapa; suprimir o que lhe esvai por entre os dedos. De maneira ilustrativa e, possivelmente, insuficiente, é como se o sujeito tentasse dar a volta em si mesmo, alcançar o inatingível, e, paradoxalmente, esse movimento impossível é o que colore com tons sublimes toda a existência humana. Algo há na busca do objeto de desejo, algo não satisfeito em ato, há sempre, e isso garante a particularidade do humano, um resto insaciável. É impossível apartar a existência humana deste resto que não foi suprimido, um resto de desejo, resto que é combustível para uma nova busca, ainda que frustrante. O sujeito psicanalítico se move; na busca incessante por completar-se a si mesmo, depara-se com um resquício impossível, um algo inalcançável e imponderável.

Curiosamente, Marx (1867/2002) faz aqui todo sentido. Na medida em que o capitalismo capta do humano algo que lhe é próprio, e faz disso uma ferramenta sua, o faz em prol do movimento que lhe é típico. Se o capital não consegue se fazer fluir, não consegue

também dar conta das contradições que lhe são inerentes, nem escapar do colapso que ele próprio constantemente cria; estaria então fadado a um fim iminente.

O que é extraordinário nesse modo de produção tipicamente contemporâneo é a destreza que o mesmo tem em driblar-se a si próprio, parecendo para nós, a partir de uma perspectiva crítica analítica, tomar contornos infinitos de perpetuação. Parece mesmo que o capital assume o movimento dialético como seu, e, assume também para si ares de imortalidade. O fato central para nós é que o capital captou a noção de desejo do sujeito faltante, sujeito que não se dá conta, que não completa a volta. O capital teceu seu epicentro sobre essa tensão, a noção de “incompletabilidade”, de modo que seu elemento base, a mercadoria, se fez a partir desse preceito fundamental.

O movimento da mercadoria simula o movimento existencial do sujeito feito de desejo e o faz por meio do fetichismo. Simula a falta por meio da instilação de uma nova necessidade, urge no sujeito que consome a necessidade de uma nova mercadoria. O sujeito contemporâneo da compra vê no fetiche da mercadoria algo que tem eco, que ressoa subjetivamente em si, algo do fetiche, no objeto, que vibra na mesma intensidade com que vibra o seu desejo, um simulacro de desejo imprimido no objeto externo.

Esse movimento, na contemporaneidade, desliza por um terreno demasiadamente perigoso. As alterações que se dão no *socius*, tocam as estruturas psíquicas do sujeito, o próprio sujeito é produzido nessa relação íntima com o que lhe é cultural, é produzido e se produz a partir dos seus contatos com o objeto. Seria absurdo hipotetizar que o sujeito dessa falta, na tentativa de suprimi-la, encontra como um meio suficiente, o fetiche⁵ incrustado na

⁵ Seria, pois, possível, apontarmos que a mercadoria transformou-se numa condição subjetiva, na mesma medida em que o sujeito, reificado, se contenta com a condição meramente contemplativa diante da coisa, que funciona por si própria. A coisa então simula o desejo mutilado a partir de um refinado fetichismo.

mercadoria, como uma espécie de substituto desse resto de desejo que não se satisfez? Isso que estamos em vias de postular, tem ressonâncias nas impressões que temos acerca do loft enquanto espaço de experiência contemporânea.

Rouanet (1981) afirma: “é que o sujeito não está livre de um movimento de retorno pelo qual o objeto se vinga dele, aniquilando-o.” As relações estabelecidas entre sujeitos e objetos, são relações que se fundam no movimento, ou seja, são empreendedoras de si na relação. No momento em que a mercadoria se vê destituída de valor-de-uso, compondo-se apenas de valores-de-troca intercambiáveis, por intermédio do fetiche, algo há aí de especial. Neste específico momento em que a mercadoria se apropria de uma vida que não lhe é própria, esta, passa então a reger-se por meio de uma condição subjetiva, e da mesma maneira, visto que o todo se amarra, porém sem se dar conta, o sujeito entranhado no contexto contemporâneo, fabricado pelo homem a partir da égide do capital, vai se forjando pelo, e a partir do fetiche; da fome pelo fetiche, ansiando uma mercadoria que, por seus atributos, suprime o desejo que ali habita. O objeto, alvo de sublimação, não é passivo, é alteridade em carne viva, por isso mesmo, retroage. O que propomos é que alterações tais quais a que analisamos, o loft especificamente, não são passivas diante do funcionamento das estruturas psíquicas, pelo contrário, são reordenadoras das conjunturas que ali se tensionam.

Como estamos apontando, o loft é uma nuance do que se propõe ser o pós-moderno, uma brecha, no espaço de transição que vivenciamos contemporaneamente. O loft, diferentemente do indivíduo que o habitará, está pronto para recebê-lo. O loft não é o espaço da transição, mas eminentemente, o espaço a receber permanentemente o sujeito da transição, não é um espaço de passagem, mas um espaço a “acolher” o eterno desamparado, o sem lugar, o itinerante. O loft não acolhe, mas está constantemente a repelir, tanto seu morador quanto os pares que dele se ramificam.

O contemporâneo produz o sujeito da solidão, e é inegável que grande parte dessa solidão é produto das formatações culturais do nosso tempo. A questão do erotismo é uma cara questão que deve ser novamente resgatada; devemos nos perguntar, então, se a sexualidade deste sujeito é de fato a do erotismo; qual sexualidade é esta que o transitório acessa? O que torna o sexual algo mais que mera reprodução, é sua dimensão significativamente erótica, que o envolve em ato, a marca da linguagem, do signo, do verbo. O erótico transpõe o sexual para uma ordem mais elevada, de transgressão, de interditos, de limites a serem transpostos. O erótico é eminentemente o campo donde os corpos se comunicam ambiguamente a partir da língua, redescobrem-se no ato do desnudamento.

De certa maneira, esses corpos se falam e se emitem. O encontro do outro, da alteridade, faz então, fundirem-se dois corpos descontínuos fadados à morte numa continuidade ímpar e fugaz. O erótico enlaça o desejo, faz do duplo um jogo, mas desse encontro, como apontamos, um resto se produz, um resto condicional que propicia um retorno; uma nova busca. Aqui nos deparamos com uma nova questão: a intimidade do loft propicia esse encontro? Ali, a sexualidade está disposta sob qual perspectiva?

Na impossibilidade de se tecerem laços longínquos, os caminhos que se desenham são os descaminhos travestidos pela necessidade do descarte, de entrega do corpo ao outro, na raridade de interditos, na banalização mercadológica do ato, estamos diante de um impasse: há, ainda, erotismo? Há desejo, ou o que acessamos é apenas fetiche, simulacro de desejo como resposta a um desejo que grita? Perguntamo-nos se, de fato, o sujeito conseguir dar a volta em si mesmo, satisfazendo o resto de desejo que ali havia ainda insatisfeito, a partir da simulação deste, o fetiche, o que então ele se torna?

Se não há erotismo, e sim fetiche de erotismo, o que há no loft, além de nostalgia e saudosismo? O sujeito que se vê impotente diante de si, diante do acesso do que

denominamos real⁶, vê-se apartado do que lhe confere valor de sujeito. Alienado de si nada mais é que indivíduo simulado, simulacro do sujeito; prótese de si. Não só o *socius*, como o outro de si mesmo, vai se forjando enquanto simulacro. O corpo que cria e é criado pelo simulacro, recria a si próprio continuamente a partir da mesma lógica.

O sujeito que já não mais o é, faz-se meramente consumidor, se entrega às vicissitudes do objeto-fetiche: simulacro mercadológico do desejo. Onde está o desejo no contemporâneo? A sexualidade na contemporaneidade é de tal modo alienada de seu desejo real, que não mais se faz possível acessá-la? Justifica-se então a hipotética pergunta: visto que o ser desejante, o sujeito psicanalítico clássico, incondicionalmente desamparado, é cotidianamente bombardeado pelas faces do consumo de massa, por intermédio do objeto-fetiche (com seu valor-de-uso curto-circuitado), não poderia esse mesmo objeto o transformar numa condição sua? Da mesma forma que o homem construiu a imagem de Deus e por ela foi subjugado, não poderia ele, criar a mercadoria e, dela se fazer apêndice?

Seria demasiadamente ilógico, supormos um sujeito apartado de seu desejo, agarrado a algo que não mais é seu? Não seria, então, possível conceber o sujeito da falta como o sujeito do fetiche? E, desse modo, poderíamos levantar outra questão, produto sub-reptício dessas que a antecedem: o que se torna o sujeito esvaziado de desejo? É, por sua vez, simulacro de sujeito? Nada haveria ali a não ser um resto de nostalgia, nostalgia de referenciais sólidos e estáveis, nostalgia da imagem de um pai triunfante que agora é fantasmagoria. Nostalgia do espaço privado das paredes, além disso, nostalgia do que fazer entre paredes, nostalgia de intimidade e saudosismo de desejo.

⁶ Real enquanto o não designável, o que está para além da palavra, o fundo inconsciente da pulsão; o espaço movente, caótico e regido por forças impossíveis.

Neste ponto específico, a teoria crítica de Walter Benjamin, nos auxilia enquanto sustentáculo:

[n]ão qualquer objeto, como no barroco, mas de forma muito precisa os objetos-fetiche do capitalismo: as mercadorias. São elas que autonomizadas, determinam o destino do homem. Se no barroco o objeto estava a serviço do melancólico, que o transfigurava, tudo se passa como se agora a mercadoria é que tivesse o poder de construir o homem, esvaziando-o. A mercadoria-fetische quer assumir um rosto humano. Reino do inorgânico quer ser vista como orgânico, quer ter uma casa, como os homens... A essa humanização sentimental da mercadoria, opõe-se sua metamorfose alegórica (Rouanet, 1981) ⁷.

Desta forma estamos como em “Um mundo desencantado em que reinam as mercadorias, sem nenhuma transfiguração” (Rouanet, 1981,).

Coloco-me aqui diante de uma escolha. Ou salto, assumindo assim um sujeito do desencanto, angustiado pelo desejo perdido, ou recuo, e assumo de maneira cuidadosa um sujeito estranhado, afundando num contexto capitalista, mas que ainda pulsa como outrora, de natureza mesma, porém perdido nas condições materiais que o envolvem. Poderia assim, assumir um sujeito de desejo reificado, que ao acessar o desejo, sublimando-o numa meta, acessa algo da ordem do fugaz, da pauperidade, acessa uma alteridade tacanha, fria e vazia, um outro destituído de *Eros*, tocado pelos dedos do fetiche, alterado pela condição singular do olho.

Onde o erótico se define pelo ato de esconder se desnudando, mostrar-se se deixando opaco. Onde o erótico se constrói pelas vias da transgressão, no silencioso e no silenciar, no teatral, no descobrir em fusão de alteridades opostas e antagônicas, revela-se um sexual

7 Rouanet, Sérgio Paulo in *Édipo e o Anjo: itinerários Freudianos em Walter Benjamin*

alienado, apartado do outro e da entrega, absorto numa contemplação exclusivamente aprovativa. O loft é o onde, como bem salienta Turcke (2002), ser é ser percebido (*Esse est percipi*), tudo no loft está adornado alegoricamente de fetiche, tudo está imerso em sua função estética repelente. Todo se mostra e clama por um olho que, além de olhar, também queira ser visto.

É impossível que a estrutura psíquica se mantenha intocada a partir do contato com uma sociedade em ruínas. Antes de adentrarmos na parte final de nossos escritos, penso ser válida uma breve imersão em alguns apontamentos benjaminianos.

Sob as lentes benjaminianas, o mundo moderno era captado sob a ótica de uma intensificação das situações de choque, sendo que a sobrevivência na cidade, cada vez mais, exigia dos transeuntes uma atenção super aguçada a fim de repelir de si os riscos inerentes à própria modernidade. Essa experiência de choque iminente, de constante monitoramento reflexivo (aqui fazendo uso da terminologia de Giddens, 1991) produz um novo arquétipo de sensibilidade, novas formatações do aparelho sensorial concentrado na interpretação incessante dos choques. Há aqui, uma clara degradação do que chamamos experiência, o cotidiano está em ruínas e o público que por ele transita não pode senão se fazer vivenciar por entre elas. Apoiado sobre a obra de Benjamin (1986) podemos sustentar que “o capitalismo inaugura um tipo de sociedade marcado pela extinção progressiva da experiência... concentram todas as energias na tarefa de proteger-se contra o choque”.

Seguindo o fluxo inaugurado por Baudelaire e Benjamin, se na genealogia do que nomeamos como moderno, na gênese da pequena família burguesa, otimizada sob a perspectiva da inauguração do cômodo e da intimidade, constituída sob a lógica do capital, que além das relações sociais de produção e da legitimação da dominação por intermédio do Estado burguês, tinha como pedra angular de si própria a mercadoria fetichizada, podemos

agora, postular, que o contemporâneo nada mais é que esse cenário moderno em extrema radicalização, ou seja, que o cenário se desenvolveu engolfando em si as contradições que lhe eram inerentes, driblando-as num movimento de intensificação e ressignificação.

Na mesma perspectiva de Giddens (1991), cunhamos um contemporâneo sob o signo da transição, uma modernidade radicalizada em seus limites, que já permite o emergir de nuances que extrapolam o nível do compreendido como moderno, dando pistas ou provas de um *por vir* chamado por muitos de *Pós-moderno*; espaço existencial de um sujeito individualizado que serve de parâmetro para sua experiência. Nos moldes destacados por Lasch (1986), de um sobrevivencialismo minimalista que visa apenas defender-se dos choques emitidos por um *socius* regulamentado pelas “leis” do capitalismo; é o Pós-moderno, o *locus* da experiência de um sujeito assolado pelo total desamparo, sujeito dos referenciais perdidos, destituído de sólidas perspectivas longínquas e órfão pelas grandes narrativas.

O loft se inscreve nessa dimensão, sob a lógica de regência de um espaço “anti-panóptico”, encarnado no *setting* da emissão ininterrupta, sob a égide do ataque, ou seja, do engolir o que adentra o “lar”, sem deixar que a emissão do invasor cale quem ali se coloca. É preciso urgentemente emitir e fazer do outro um contemplador por excelência, admirador de todas as vicissitudes de minha emissão eróptico-fetichizada. Quebrando a placenta do moderno, emergindo daí o novo, uma questão paradoxal e fundamental é que o loft é a encarnação do *Pós-moderno* num espaço que ainda não se livrou completamente dos ranços deixados pela própria modernidade; o que ainda não o permite ser efetivamente *post-modern* é o fato de acolher o filho da pequena família burguesa, o herdeiro do *paternfamilias*, o que faz do loft sua morada ainda não é fruto do eminentemente transitório.

“Amor é Nostalgia do Lar”.

Essa frase atravessa, como um discurso, todo o meu trabalho; a frase, por si só, carrega um peso do qual é impensável se livrar. Está contida nela, a base do que constitui a relação ambígua e descontínua entre homem e espaço, mais especificamente, entre homem e lar; homem e intimidade. Nessa frase, Freud (1919) está a se referir como lar, o lar primevo, o útero materno, o lar que oprime o habitante e que nele imprime suas primeiras marcas fundamentais. Esse lar remontado por Freud não impede análises que se dão num contexto tal qual o que aqui propomos. A casa nuclear como espaço privado, em sociedade, propõe-se a representar para o seu morador, um útero materno: úmido, quente, íntimo, resguardado, terno e “familiar”. E o desenho do útero que aqui nos esforçamos por traçar, carrega, em si, impressões fundamentais não contidas na casa que analiso.

O “Estranho” é, para Freud, o domínio do inquietante, que desperta angústia e horror; algo assustador, porém que remonta a algo muito familiar. É como se algo do nosso avesso nos habitasse, e como se este mesmo avesso (formado da própria carne) fosse por nós conhecido, algo entranhado no nosso cerne do qual tememos, algo que não deveria ter sido revelado, deveria ter ficado obscurecido. Mesmo etimologicamente o *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com seu oposto, *unheimlich*. O que é por nós conhecido vem a ser tornar inquietante, o *heimlich* se transforma em *unheimlich* de modo quase assustador. O *unheimlich* é algo que se desvelou. Como na constituição do sujeito psicanalítico, a palavra é formada pela via da ambiguidade até que essa mesma ambiguidade desemboque em algo que lhe é estranha; um duplo.

Retomando o texto, com a inquietante frase em mente, tudo parece fazer mais sentido. O loft, enquanto objeto de análise, parece ser uma das estruturas que se concatenam na contemporaneidade imprimindo no habitante uterino o peso de uma angústia que, como a que

assolava o *Flaneur* benjaminiano, é particular aos nossos dias. Poderíamos conjecturar que o loft é uma nuance de um *por vir*, num tempo eminentemente transitório, que o loft existe no agora, sem que o agora esteja pronto para recebê-lo.

O loft é, para a contemporaneidade, extremamente estranho, visto que recebe uma família unitária, visto que recebe aquele que já foi invadido pelo desejo do mercado, pelo fetiche. O loft não é a casa que acolhe, mas que repele, tanto seu habitante quanto aqueles que o acompanham. O espaço onde todas as perspectivas são possíveis, ou seja, um espaço implodido do sentido pleno do termo perspectiva, espaço do espetáculo, da contemplação, faz emergir em nós algo que parece ser avesso, mas que é constituinte, familiar e profundamente encarnado em nós.

Ainda não esgotei e também não pretendo esgotar as análises possíveis que podem se desdobrar dos escritos que analisamos em o Estranho de Freud, mas penso que caminhem a partir destas linhas aqui, brevemente, traçadas.

No ponto em que nos vimos frente à possibilidade de conjecturarmos o esboço de um homem sem desejo, algo nos fez voltar. Assumimos, na tensão, um homem sujeito ao seu desejo, sujeito a uma falta que lhe pesa como condição irrevogável; demos meia volta, sob nosso próprio torso e nos agarramos de vez à perspectiva de um sujeito desamparado. De certa forma, nos voltamos para abraçar o homem, sem abandoná-lo, sem destituí-lo de si mesmo, sem destituí-lo do que o garante enquanto tal. Da fenda que abrimos em nossas análises, algo está a emergir, e não podemos, nessa volta, dar as costas a isso que se revela.

Não podemos, de modo algum, olhar para a ferida que se abriu e não ver que nela algo está diferente; estamos diante de um desejo envolto em novas roupagens, face a face a um desejo que não mais se revela no cenário clássico. Defronte uma nova ficção; postados diante de um desejo massificado e apartado do cerne: um desejo alienado

Pretendo, nesse momento do texto, estabelecer algumas relações que julgo essenciais para a sustentação das ideias que aqui vão se formando como um instável palimpsesto. O fio que tensionará tais relações se sustenta pelos conceitos de alegoria (barroca) benjaminiana e o traçado que fiz do hiper-cômodo.

O loft carrega no seu semblante, a fisionomia de seu avesso, penso que isso já esteja claro para nós, visto que a promessa de Corbusier se revela uma armadilha. Onde havia sido prometida amplidão para os movimentos, o mesmo movimento se estagna pela vigilância do olho alheio; onde havia sido prometida luz natural; adentra juntamente a luz uma infinidade de perspectivas que trazem consigo, além da mesma luz, o espaço anti-panóptico da vigilância. Vem com a vidraça, com os vãos e com os espelhos a urgência de se livrar do outro que se traduz, em contemporaneidade, como peso. O loft é, na justa medida, seu avesso, seu negativo. Ver o loft é, incondicionalmente, ver seu habitante em sua nudez, ou mesmo, a nudez que o mesmo fabricou para si como uma espécie de simulacro. Nada há, nas dinâmicas do loft, que escape do olhar atento do que adentra e é nessa perspicácia do olhar que emerge a habilidade daquele que flanava pelas cidades europeias e atraia o olhar curioso de Benjamin (1986). O *Flaneur* se liquefez na grande massa amorfa produzida pela cidade industrial, o *Flaneur* se deixou levar pela massificação e, ele mesmo se viu absorto por ela. A solidão que Baudelaire tanto ansiava, estava no turbilhão da massa, em meio ao burburinho e no ato heroico das acotoveladas, onde se fazia necessária a habilidade de um esgrimista para, enfim, abrir passagem nas ruelas parisienses. O *Flaneur*, não era de modo algum, o outro da massa, algo ali o traduzia. Era talvez, a possibilidade de resistência, aquele que atravessava o fluxo na contramão revelando aos transeuntes algo que lhes era próprio.

“No *Flaneur*, o voyeurismo celebra o seu triunfo” (BENJAMIN, 1986, pág. 94.). O que tanto via nas andanças da massa? O *Flaneur* mesmo se encantava com seu fluxo, se admirava com o ordenamento de sua marcha e com o ritmo imprimido sob o asfalto; o

Flaneur nos é imprescindível, pois fazia perceptível (a partir das elevadas panorâmicas) a ameaça que se apresentava na aglomeração. Sua atitude para com a iminência de sua dissolução é a mesma atitude que deverá ser tomada por nós em face do loft, uma atitude vertiginosa, um olhar ciente da queda do cômodo; estamos nos vendo imiscuir no hiper-cômodo, e ao nos deixarmos ser por ele engolido, estamos cientes de que novas formatações de sujeito vão se delineando.

O loft é talvez o negativo de uma película que se desenhará num porvir próximo. Quando Freud (1919) em *O Estranho* traz a possibilidade de alojarmos em nós um outro dissonante, o avesso encarnado de nós mesmos, traz consigo a condição humana de estarmos desprovidos de abrigo. Estamos afundados em falta, e se pudéssemos, para reforçar essa ideia, usar a expressão de Bataille (2004), estamos marcados pela descontinuidade, da qual somos fruto. Há algo do imponderável que descansa nas sombras, nos recônditos do sujeito, algo que deve ali ficar sem que irrompa. Mais uma vez, parece-me oportuno desvirtuar Freud, usando uma expressão de Goethe (1774) em que, abarcando o sentido da paixão, o mesmo admite: “a paixão (...) irrompe”, e esse ato de irromper, além de revelar um limite, o ultrapassa, o revela em seu desconforto, traz com o desconforto o incomodo do “sem lugar”. O *estranho*, o *unheimlich*, é o que deveria permanecer obscuro, o que de modo algum poderia emergir, mas ao emergir se mostra; enigmaticamente, tão familiar em sua insinuância. O *estranho*, como a paixão, irrompe, mostrando ao sujeito da ilusão o seu encarnado avesso, o seu outro descompassado, porém intimamente imbricado. O *estranho* revela mais ainda do que somente um outro, vem revelar uma ambiguidade, o duplo de si mesmo. Revela o impossível do desamparo.

O *Flaneur* benjaminiano, muito se assemelha ao *estranho* freudiano e as conexões que se revelam não são meras coincidências; Benjamin foi um grande leitor da obra freudiana, e, no conceito de alegoria, fica clara essa influência. A pergunta que o leitor pode estar se

fazendo é: ok, mas o que tem isso a ver com o loft? O *Flaneur* é o outro da massa, como o *estranho* é o outro de si mesmo; e esses dois se revelarão como pares, ou até mesmo como polos antepostos quando emergir da tensão aqui criada, a alegoria da ruína.

Benjamin (1986) traz do barroco o conceito de alegoria, entendida etimologicamente como “dizer do outro”, a alegoria é o rastro de uma perda. Da obra, a alegoria é o seu não. Ela desvela um sentido escuso, ela diz o que a obra não se permite dizer, de modo que, o sentido da obra, não mais é o que parece ser, mas se revela através desse dizer-outro. O outro, aos olhos de Benjamin, da alegoria é o outro reprimido, é o outro que diz do cerne. O objeto, no barroco, está a serviço do melancólico, que o transfigura por meio do alegórico; há na alegoria um algo que trai a obra, mas que no ato de trair, recobre-a de um sentido novo, surpreendentemente mortífero que é, por vezes, mais vívido que a própria obra. A alegoria revela o que a mercadoria investida de fetiche não é capaz; o fetiche desnaturaliza a coisa de modo que o objeto passe a reluzir sentidos que não lhe são próprios, a mercadoria se fabrica na captura do desejo do consumidor, na ilusão de completude, na perfeição estética, no brilho das superfícies. Na apreensão do desejo alienado, a mercadoria se faz o outro da alegoria.

Deixemos Benjamin em suspensão... ‘Amor é nostalgia do lar’, na medida em que a falta do lar é a falta do contato encarnado do outro primário, é a falta que cada sujeito traz de sua alteridade original. Falta daquele primeiro que mostrou sua silhueta frente às embaçadas lentes do pequeno sujeito, nostalgia daquele primeiro que saciou uma urgência, poderíamos até dizer que a condição de incompletude funda a nostalgia. A existência de um outro funda um ciclo que jamais poderá ser satisfeito, instila, para a eternidade, a ilusão de supressão dessa mesma falta. Diz Freud (1919) que “O elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante”. E mais a frente no texto assume que “o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu.” (Freud, 1919, pág. 360).

O que o loft nos revela como inquietante? O que o loft revela como alegoria? Talvez poderemos iniciar a resposta a tal questão tendo em vista que continuaremos a perseguir os rastros deixados pelo desejo, nos munindo da perspectiva histórica de Benjamin, e, assumiremos, logo de entrada, que essa questão reverbera sentidos que estão para além de uma resposta que venha a se desenhar nas linhas que se seguem. A questão é muito mais ampla do que as tensões que poderemos fornecer como respostas.

Onde está o desejo no loft? Na empreitada que nos propusemos anteriormente, estivemos bem próximos de abandonar o desejo em favor de um simulacro do mesmo, simulacro este erigido pelo fetiche da mercadoria, não o fetiche freudiano, mas o fetiche do capital em Marx (1867/2002). Na fantástica cena primária, por razão qualquer que seja, o homem forjou um Deus, lançou a imagem do mesmo aos céus, como maneira de domesticar os sentidos terrenos, criou assim, o homem, sua própria imagem como reflexo de si. O homem abriu mão de sua imponderabilidade, abriu mão de si enquanto livre para ser subjugado a um Deus investido de poder por ele próprio. Na ficção, dominou o sentido pavoroso que se anunciava na morte, na criação ficcional de um poder supremo se viu numa barganha introspectiva que, na medida em que lhe arrancava a unidade, imprimindo ali uma cisão irrevogável, driblava ao mesmo tempo sua finitude.

Há nessa cena a primeira grande inversão; a fabricação de um Deus alegórico, que ao tomar pelo peso histórico a força que ficcionalmente lhe foi conferida, subjugou seu criador, que não mais se vê enquanto tal. O ato foi expurgado da cena, recalcado poderosamente, e o Deus se fez temido, na proporcional inversão que a morte se ritualizou enquanto trunfo. Cometendo aqui um crime inafiançável, saltando historicamente por uma cronologia que aqui não cabe, o homem realiza uma nova façanha, uma nova inversão: na gênese do capital, a mercadoria, imersa na divisão social do trabalho, se desnatura, não mais é erigida pelo labor

envolto em suas relações sociais de produção, mas magicamente, como o homem, emerge das costelas de algo.

A mercadoria tem vida própria, anda por si só, torna-se, como aponta Marx (1867/2002), uma fantasmagoria. E esse processo de sofisticação da coisa, empreendido pela avançada e ilustrada burguesia, por meio do fetiche, se solidifica; o homem, com as mãos ainda sujas de sangue pelo assassinato de Deus, que espera pela dissipaçāo de sua sombra, levanta um cenário com novas cores; as vibrantes e excitantes cores da mercadoria fetichizada, que tem como grande poder a captura do desejo do sujeito em coisa materializada. Essa inversão que não sei numerar instila um horizonte unívoco, elíptico, esquizoide, onde o cerco se fecha num movimento que se delineia pela reificação da subjetividade humana na inversa proporção em que a coisa se subjetiva. Passam então, os homens a se imiscuírem como coisas, sob os cuidados especiais dos sedutores objetos subjetivos. Não mais o homem leva seu jeans para o passeio, mas o jeans leva seu homem pra passear pelo shopping: o novo sacramento da vida cotidiana.

O fetiche é a captura do desejo, mas seguiremos a advertência de Adorno (1992): “O pensamento que mata o desejo, seu pai, é apanhado pela vingança da burrice”. O fetiche é sim um simulacro de desejo, porém, na tentativa cada vez mais refinada, de caçá-lo, ainda há um sagaz resto que lhe escapa; um resto de desejo deslizante que não se prende nas teias do fetiche. Esse resto de desejo é o que nos interessa nesse ponto. Faz-se necessário um olhar retrospectivo; pois o passado constitui o presente, e, o presente, não concretizando nitidamente o futuro, é capaz, contudo, de lamentar a felicidade perdida no passado. Sua realização poderia não trazer a felicidade almejada, mas sua frustração dá a dimensão de felicidade possível. Nessa passagem Benjamin (1986) revela que as ruínas das potencialidades não construídas na história, podem, de certo modo, se revelarem num horizonte próximo ou,

mesmo soterradas, iluminar algumas nuances de seu contexto. Todo presente, necessariamente, faz uma recapitulação e uma reavaliação do passado (Benjamin, 1986).

O loft reflete o que lhe precedeu, porém, não necessariamente traduz seu antecessor. A família burguesa levantou paredes na casa, que gradualmente foi se metamorfoseando em nuclear, cada cômodo criava em sua dimensão um espaço único, apartado do todo; cada cômodo inaugurava então, um microcosmo. De certo modo a casa, em seu novo sentido, antagonista à multi-familiaridade dos “lares” pré-modernos, faz surgir uma multiplicidade de recônditos, por onde se enveredam os pares até que os mesmos se ramifiquem em outros. Os cômodos imprimem marcas irrevogáveis na subjetividade de seu habitante, de forma que, a cisão do sujeito entra em íntima relação com a cisão da casa.

A casa multifacetada entra em choque com o sujeito que por ela se empareda. Os quartos das crianças são confidentes dos segredos das mesmas, os quartos dos adolescentes também confidenciam as convulsões carnais que ali se realizam, da mesma maneira que a profundidade relacional, a ardência ou mesmo a frieza de dois que se revelam na privacidade do cômodo. Gradualmente as paredes vão se tornando mais espessas, isolando acusticamente os ruídos que cada quarto exala, as reuniões vão se limitando à mesa, nos momentos dedicados à refeição; os corredores vão se tornando estreitos, talvez pela necessidade de suítes; a higiene alcança patamares tão elevados que se fazem necessários banheiros individuais; cada um deve, portanto, suportar seu próprio odor.

Os encontros vão se tornando cada vez mais escassos e, todo esse retrato que rapidamente estamos pintando tem interface com o sistema capitalista que o envolve. O desejo transita pelo labirinto da casa num jogo atípico de driblar o fetiche que tenta capturá-lo, e encontrar no sujeito da alteridade sua consonância; a libido que tenta se fechar num engolfamento narcísico, agora precisa empreender uma sangrenta batalha por atenção com as

mercadorias. A própria casa por onde o desejo transita é uma mercadoria; é objeto de desejo. Num dado momento em que as forças históricas convergiram para um ponto consonante; o labirinto começou a se liquefazer.

A casa começou a reproduzir os movimentos urbanísticos da rua; do espaço público, que por sua vez revelava exigências imponderáveis do capital. As avenidas, produto da empreitada simbólica de Haussmann na tentativa exitosa de expurgar o lumpen do centro parisiense infectou o mundo citadino; como um corpo asfixiado que precisava urgentemente de espaço para a circulação; a podridão deveria ser lavada dos liames. O capitalismo, já estendendo suas extremidades para alcançar novos mercados, começava a exigir fluidez, a produção não mais poderia se entregar ao sono e às mercadorias, em marcha, saíam às ruas para conquistar seus objetos reificados.

O *Flaneur* podia então se ver evitando, absorvido pela massa, através dos vitrais dos cafés e dos bares. A cidade se tornou um espaço de transição, de cotoveladas, de esgrimistas; peritos na arte de abrir passagem em meio à multidão. O fluxo se fez ato, e o que se deixou parar, foi finalmente atropelado. A casa era, paradoxalmente, ainda o lugar do resguardo; onde se deitava em repouso da agitação dos *boulevares*, isso quando os bares não se faziam mais sedutores.

Ainda com lentes retrospectivas, o *Flaneur* respirava, mas quando nos dedicamos a olhar para um passado que ainda nos toca as pernas em corrida, nos damos conta da morte do *Flaneur*; e nos percebemos num agravamento dos fluxos por meio da tecnologia; o cerco vai se fechando, a cidade ainda tem muitas paredes e precisa respirar; a solução é eliminar os bairros, e com a morte desses, morre também a dinâmica que os tornava ímpares.

O fluxo agora se limita ao caminho que liga a casa (em processo contínuo de reformatação) ao trabalho por linhas de metrô, avenidas, autoestradas e semáforos; e do

trabalho rumo a casa; interceptado por algumas paradas para apreciar o mesmo fluxo pelas janelas dos bares, onde a mesa que não consome precisa ser expurgada, pois a fila de consumidores dobra sobre si mesma nas calçadas. Não há como deter o fluxo; a operação atinge a casa e ela mesma se abre ao movimento que ainda resistia.

Como apontamos acima, o fluxo moderno do capital pós-industrial é altamente sofisticado e sedutor. Como já apontamos, o momento em que escrevo é o momento da transição, onde o fluxo desmembrou a família nuclear, e fez da casa moderna uma peça em ruína. O resto de desejo deriva pelas ruínas, mas resiste. O sujeito que adentra essa nova casa tem um pé fincado no labirinto moderno e o outro pé em vias de se fincar noutro lugar que não podemos ainda vislumbrar; mas que necessariamente passa de sobrevôo pela aniquilação das paredes. Benjamin comenta:

A arquitetura moderna, ao contrário, multiplica materiais, como o vidro, em que todos os rastros se apagam, o vidro é um material duro e liso, em que nada se fixa.

As coisas de vidro não tem nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do segredo.

(Benjamin In Rouanet, 1981, pág. 67).

A questão dos materiais ríjos e a morte do segredo será ainda abordada, mas antes, se torna válida mais uma passagem: “Concomitantemente, aperfeiçoam-se as técnicas de controle, que esquadrinham a vida privada, e permitem reencontrar os rastros perdidos.” (ROUANET, 1981, pág.67). A promessa de Le Corbusier foi cumprida; não sob o signo da planta livre, mas pela suave nomenclatura do loft: a casa foi iluminada naturalmente, e o corpo pode bailar pelos interstícios dessa mesma casa, mas a que preço? Muito debatemos sobre isso, mas há ainda algumas questões a serem levantadas. O loft enquanto lar, como todos os outros objetos contemporâneos, são passíveis de serem mercantilizados e, além desta possibilidade, tornam-se objetos subjetivados, que exalam modos de vida, ideologias, erotismos, etc. É fato que seu brilho e sua atração estética lhe conferem certa dose de

irresistibilidade, pois seu surgimento, no contexto em que nos localizamos, entra em simbiose com o modo de vida contemporâneo. O novo e o belo atraem os olhos devoradores do consumidor contemporâneo, que ali enxerga mais que uma possibilidade, mas um reflexo perfeito da sua alienação.

O morador do loft está a procurar aí o que lhe é negado no cotidiano. Em meio à massa dos esgrimistas, o que se fez eminentemente minimalista; enredado pelas flexíveis redes trabalhistas, aquele que não conhece seu patrão, aquele que não conhece nem mesmo a utilidade de seu trabalho, e não poderia mesmo imputar uma origem teológica às mercadorias, vem perdendo seu poder de ação sobre seu mundo. O mesmo homem que se vê apartado de seus horizontes, a não ser os que o levam a uma vida mais confortável e mais rápida; o mesmo homem que está em processo de dominação do mundo, não por meio da ritualização compulsiva da morte, mas que novamente a teme por um angustiante sentimento de culpa em não poder esbaldar-se eternamente nas curvas da mercadoria.

Estamos diante de um homem que perdeu todo o controle que possuía frente ao mundo; deparamo-nos com a ação desse mesmo homem em retomar algo de seu poder. Estamos postos numa imensidão vazia, mas que sabiamente se traveste de excesso. É nesse jogo de simulação do cheio que se faz a reificação do próprio desejo; na impossibilidade de tocar a textura original, tocamos uma que promete maior intensidade.

Esse que não está mais investido de poder, mergulhou de ponta-cabeça na massa e agora vê no loft possibilidades de reaver, por falseamento, o poder perdido. No loft, o *Flaneur* pode flanar dominando o que esteja sob o seu campo anti-panóptico de vigilância; o sujeito do loft tenta, por meio da opacidade do translúcido, controlar seu microcosmo; reaver sua potência, ser viril, ter poder sobre aquele que ali adentra e, ter poder perspectivo de atrair o olhar contemplativo da presa simultaneamente dominando-a; as experiências bombardeiam

num *continuum* o que ali adentra, enfeitiçando-o no vão livre; o loft é verdadeiramente um objeto de poder fálico.

O loft é a possibilidade de reaver o poder perdido num *socius* eminentemente esvaziado de protagonistas; o ator tem então a chance de tomar as rédeas de um lugar e assegurar um poder seu; mesmo que esse esteja girando sob as órbitas da mercadoria-fetiche. Depois de decretada a morte de Deus e, aguardando a queda de sua sombra vertiginosa, mergulhamos no colapso da ideia de um centro fixado no mundo. O contemporâneo exige dos seus, múltiplos centros para que eles mesmos se erijam enquanto deuses em seu hiper-cômodo. Amor é nostalgia do lar. O inquietante é, também nesse caso, o que foi outrora familiar, velho conhecido.

O estranho emerge subitamente; revela-se como um abrupto susto que irrompe o andamento da ordem cotidiana. O estranho se mostra *unheimlich*, mas carrega em si uma ambiguidade que remonta tanto a sintaxe quanto ao ato; o estranho vem revelar um avesso; que do sujeito é parte profundamente entranhada; o estranho, ao irromper, irrompe do encarnado; talvez por isso a extrema dimensão de espanto ao nos depararmos com algo ameaçador que surgiu dos nossos recônditos mais escuros. O que agora parece ser o extremo oposto do lar e, ainda mais, o extremo oposto da cena familiar edípica, vem revelar algo incômodo e incauto. Como o *Flaneur*, atraído pela massa, e vendo na mesma um poder de atração massificante que ao engoli-lo, poderia liquefazê-lo. Le Corbusier não viu na planta-livre um “que” de monstruosidade que poderia engolofar uma sublime ideia; o loft vem a ser uma nuance sinuosa do que possa vir a ser o pós-moderno; o loft é, na transição, ou melhor, na modernidade radicalizada (Giddens, 1991), um algo no movimento de virada; um algo onde o familiar estranho se coloca frente ao obsoleto, deslocando-o do seu centro, revelando-se ao sujeito como um velho conhecido que agora deu as caras. A voga do loft vem deixar

desnudada a rigidez estatística do IBGE, onde já são quantificadas como famílias, residências unipessoais⁸.

José, Hannah e seus Irmãos.

O loft tem um centro? Voltados para ele, conjecturamos até aqui um espaço poroso, amplo, perpassado por discursos e forças divergentes em disputa; o loft que desenhamos aqui está perfurado em toda sua extensão pela ausência, ou impossibilidade de perspectivas unívocas. Uma pequena passagem da obra de Thomas Mann (1983), “José e seus Irmãos” pode nos ser esclarecedora. Ao ser levado para o Egito, após ter sido comprado como escravo, José e Kedma iniciam uma não tão amistosa conversa acerca do destino para o qual seria levado José; em reação a pretensa pergunta, responde Kedma com indignação:

És engraçado... Aonde te levamos? Será que realmente te estamos levando? Nós não te estamos levando de maneira alguma. Está conosco por acaso, porque meu pai te comprou de gente dura, e nos está acompanhando aonde temos de ir. Não se pode dizer que isto seja levar. (pág. 9).

Após a resposta, José, na ameaça de ver o seu centro se desintegrando, assume que o que queria realmente dizer é: “aonde me leva Deus, enquanto vou em vossa companhia?” Não satisfeito, Kedma, ironicamente retruca: “Tu és e continua sendo um rapaz engraçado... e tens um modo tão interessante de colocar-te no centro das coisas, que ninguém sabe se deva admirar-se ou zangar-se. Dize, Olá, acreditas talvez que estamos viajando para que tu chegues a algum lugar onde o teu Deus quer que esteja?”, frente a essa posição marcada por Kedma,

8 <http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/pesquisas/familia.html>

José foge tangencialmente e tenta, enfim, fazer-se valer de sua arte retórica, capaz de possibilitar uma reviravolta em que seu centro influente subverta o outro centro que ali se posta: “Mas, vê tu, o mundo tem muitos centros, um para cada criatura, e em redor de cada criatura ele está situado de modo particular. Tu estás apenas a um côvado de distância de mim; no entanto, em volta de ti há um mundo, cujo centro não sou eu, mas tu mesmo. Eu, porém, sou o centro do meu mundo”; este é o ponto que nos interessa, respondido por Kedma da seguinte maneira: “tomas a liberdade de perder-te em sutilezas e meter o nariz em tanta sapiência, que pretendes ter um mundo só para ti, insinuando que nós tivemos ordem de servir-te de guia” (pág.10).

Fica-nos claro o que quer revelar essa passagem? Não estamos nós, girando em órbita ao redor de um centro único e inquestionável? Na ótica de José, mesmo aceitando a existência cabal de um Deus, o mundo está repleto de centros, adornado de furos. Melhor, cada um erige-se como centro do seu próprio mundo. Estaríamos então num cosmos descentrado, onde cada sujeito se revela um microcosmo com sua órbita particular. Implodimos assim o modo teocêntrico de mundo, em prol de nos conclamarmos pequenos deuses potentes; donos legítimos dos desejos que nos acometem. Eis que podemos apontar que num plano descentrado, os corpos comecem a se movimentar anarquicamente, sem órbita e sem meta, transpassando simultaneamente por onde quer que o peso da carcaça se dirija. Sem um centro determinado passamos a gravitar a esmo, dirigidos pelas vontades de poder que nos corpos se instalam; vontades de domínio; vontade de subjugar o outro centro que ali cai. Resta-nos uma indagação: por qual razão recaímos nessa questão?

No que concerne aos nossos interesses teóricos, parece-nos que o plano espacial do loft assume a mesma posição demarcada por José, salvo algumas sutis e reveladoras nuances, a passagem também responde muito bem a temática de Baudrillard (1991), pois, é o loft, eminentemente, um espaço destituído de qualquer referencial sólido. O loft reclama para si o

jogo do olhar, o jogo narcísico da contemplação e da performance; uma performance que pode muito bem ser a que se opõe ao jogo de representações, mas fiel ao campo das imitações simuladas. O loft, fiel à fala de José, acolhe a multiplicidade de centros que o universo do contemporâneo congrega em seu seio, o loft está com seus portais arreganhados para ser invadido por esses centros anacrônicos sem rota; ligados somente ao movimento do flanar em massa, a esmo, consumindo o fetiche emanado pelas amplas vias da cidade. Quando afirma José: “Eu, porém, sou o centro do meu mundo” encontra na contemporaneidade, fortes ecos que coadunam em força ao seu desejo; cada um que se imiscui no plano do loft quer assumir a centralidade que o cerca, quer se apoderar do espaço e, quer ver o outro, como aquele que se coloca em risco de ser comido pelo olho. O loft não possui um centro, mas na infinidade de perspectivas que aloca, ele fabrica pontos que se produzem como centros; centros estes constituídos na relação interstícia dos sujeitos em relação; o loft possibilita a abertura de um campo de poder, fluido, que se produz na relação dos corpos atritantes, recheados de desejo; angustiados por ali buscar o que foi de vez solapado do *socius* (o poder). O centro do loft é o olho.

Como na pequena passagem de Thomas Mann (1983), mais uma vez recorremos ao texto benjaminiano para ilustrar algumas fissuras que abrimos no decorrer do trabalho. Essas alusões se justificam simplesmente por possuírem uma plástica capacidade de suplantar esteticamente as nossas inferências teóricas. Benjamin (1986), um perspicaz e notável observador das dinâmicas de seu tempo, escreveu algumas poucas linhas diretamente voltadas à arquitetura. Estas poucas linhas, traçadas no seu tempo específico, já revelavam transições e, já suscitavam o que agora está desvelado, desnudado, ainda que não por completo. “Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o aconchego que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: não tens nada a fazer aqui.

Não tens nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios.”(p. 117)

Ainda seguindo o mesmo rastro, Benjamin nos revela ainda mais: “Todos os rastros e vestígios estavam sendoabolidos. Tudo isso foi eliminado por Sheebart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros” (p.118). Cada vez mais capturados pelo movimento opaco da massa, passamos a atravessar a cidade munidos de olhos educados, inofensivos. Abandonamos de vez o estranhamento do *Flaneur* diante da massa, não mais nos permitimos subir as sacadas, exclusivamente para ver o talento do esgrimista na arte de abrir passagem.

Transitamos em bloco, deslizamos pelas amplas vias; deixamo-nos circular, circular, circular, desempoderados, até que, enfim, desemboquemos na casa; no loft, para então, transitar um pouco mais e, diferentemente de uma lesma que passa deixando a si mesma no chão, lançamo-nos às poucas paredes que ainda restam sem deixar nelas um pouco de nós mesmos; passamos por elas sem sermos lembrados, mas, obviamente, estamos sendo, pelo loft, comidos pelos olhos; o loft, assim como as presas que nele entram, nos olha; mas voltaremos nesse ponto mais a frente.

Seguindo a trilha deixada por Benjamin, o quarto burguês tem nome. Mais que nome, tem porta, e cada porta deixa ressoar no vão do corredor extinto, a frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Em cada cômodo, um segredo há diante da porta, e diante de cada porta a questão ecoa sempre querendo dizer: “O que quer você, ver através de mim?” Tudo no cômodo, está investido de segredo. Como Benjamin, sabiamente aponta: a casa não te quer ali, ela está repleta de rastros deixados pelos habitantes; a casa é uma casa de desejo explicitado, uma casa desejante, suja pelos rastros de quem ali se deixa marcar. Na assepsia do loft, o rastro e o

vestígio se foram; após cada banquete escópico, os rastros e vestígios se diluem rapidamente como aquarela fresca em superfícies sem atrito.

Sheebart e Bauhaus extinguiram a sujeira dos rastros ao inaugurar uma arquitetura rígida e fria, do aço e do vidro. Nessas superfícies brilhantes, cada toque se esvai rapidamente. Por ali, é difícil deixar rastros, mas fácil se ver refletido. A casa marcada por tais materiais frios reverbera na massa não mais afetada pelo choque, uma atração apaixonante. A nova casa, o loft, traduz dialeticamente o desejo alienado do corpo contemporâneo. O corpo reclama poder para o olho faminto, inofensivo no *socius*, o corpo transitório quer ser visto, quer ser contemplado, quer ser admirado como o centro que é no seu frio mundo, quer que cada nuance sua seja esquadinhada pelo olhar alheio, olhar que vê por todas as perspectivas e que agora quer tocar.

O corpo-fetiche, no loft, realiza sua operação espetacular quase perfeita, quer o banquete escópico, quer dominar pelo olho fálico e quer se apreciar em ato, em performance. Saciado o olho, aço e vidro apagam o outro que se foi como aquarela, que, lançada em superfície lisa, rapidamente se esvai sem deixar cor. “O novo ambiente de vidro mudará completamente o homem” (Sheebart in Benjamin, 1998), essa Arquitetura Simulada revela-nos algumas importantes apreensões a serem destacadas. Iluminada pela teoria da simulação de Baudrillard, Arantes (1998) assume no decorrer do artigo que a arquitetura contemporânea parece estar minando para sempre a dimensão que Benjamin (1986) destaca como aurática.

Faz-se necessário recorrermos ao texto de Benjamin para ilustrarmos o sentido aurático: o que é a Aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte... “Até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha (Benjamin,

1986)”. Benjamin parece querer dizer que o que eleva um instante de observação à qualidade de aurático é mesmo a impossibilidade de repetição deste mesmo instante. No momento dito aurático, uma série subjetiva de elementos parece entrar numa fina sintonia, que distingue no espaço-tempo, tanto a coisa observada, quanto a coisa que observa. O instante fugidio da Aura é singular, ímpar, impassível de reprodução. Mais que sublime; a auréola revelada pela luz por detrás da cadeia de montanhas é uma película registrada pelo campo ótico jamais passível de ser sintetizada.

Na imagem aurática, a unidade e a durabilidade se associam intimamente como na reprodução, a transitoriedade e a reproduzibilidade (Benjamin, 1986). Feita essa pausa programada, voltemos ao texto de Arantes (1998). Em visita atenta à Bienal de Veneza, perseguindo o fio da *Strada Novíssima*, Arantes vai descrevendo e comprovando uma bienal que Benjamin (1986), nas suas poucas linhas destinadas à arquitetura, rastreava. Como na cena de Baudrillard, tudo suscita uma imitação perfeitamente plástica, mas esvaziada de seu substrato; tudo na *Strada* se fazia pastiche simulado de algo, remetendo sempre ao que é usual em Las Vegas; uma sobreposição de superfícies apartadas de referencial *ad infinitum*.

Frente à fachada produzida por Hans Hollein, Arantes (1988) traça um brevíssimo histórico de sua obra que reúne, no quadro de sua agência de viagens, um cenário para olhos de turistas enredados pelo frisson publicitário, tudo “muito asséptico, brilhante, metálico, sobre mármores. Deparamo-nos com uma imagem pasteurizada” que possa esboçar o que se dá no espaço do loft. Faço alusão a esse texto, também para inaugurar mais uma tensão. Ela escreve:

O antigo e o distante filtrados pelo ultramoderno, super iluminados por uma abóboda de vidro, privador do mais leve indício que os particularizasse, sem subentendidos ou segredos, num espaço chapado onde tudo deve aparecer – embora nada seja revelado – como itens de um catálogo ilustrado. (Arantes, 1988, p. 264).

O desejo do homem é desejo do Outro, outro na mesma condição de quem o procura; faltoso, lacunar. Há sempre do desejo uma ponta, um resto não saciado, uma falta incansável. No encontro, nunca há supressão deste mesmo espaço vão. No interstício emerge um resto, que talvez nos remeta àquele resto sacrificial. O que seria o resto, senão um nada? É, pois, urgente ressaltarmos que podendo ser o nada, um resto impossível, é absurdo apontarmos que o que traçamos como fetiche, enquanto simulacro de desejo, venha tamponar o desejo deste que é construído na falta. O sujeito não é esvaziado de desejo, não é também sujeito de desejo engessado. O *socius* faz intercâmbio com o que se revela enquanto inconsciente, e, por conseguinte, se imiscui ao desejo e, nesse jogo dinâmico, se refaz. Recuamos ao supor um simulacro de desejo pela ordem fetichista da mercadoria, mas não recuamos ao lançar o sujeito de desejo alienado, massificado pelo vai e vêm da coisa; sujeito reificado.

Por que Hannah? No filme de Woody Allen (1986), *Hannah e suas irmãs*, a cena de abertura se passa numa festa de família. Elliot, marido de Hannah, confessa às câmeras seu até então platônico amor por Lee (irmã de Hannah). A paixão de Elliot é interditada a partir de duas vias; a primeira se justifica por um estável casamento com Hannah, exemplar e admirada filha e irmã e, por outra via, Lee está envolvida num relacionamento “professoral” com um artista plástico mais velho, Frederick, que no decorrer do filme se mostra como um crítico pintor, ácido em relação à sociedade que os contém e, por via dessa ótica, um ser casmurro.

Nessa cena inaugural, Elliot, ao se pegar admirado pela beleza de sua então cunhada, se coloca entre uma quina, por detrás de uma coluna; não está de forma alguma escondido e se fazendo de voyeur, mas está como que protegido de ser surpreendido pelos olhares alheios. A cena se passa numa festa em que os convidados, em idas e vindas se misturam e se confundem; mas, Elliot se mantém ali, a observar o movimento de Lee. Num certo momento, Lee, por precisar da ajuda de Elliot, se encontra a sós com o mesmo e inocentemente, nota o tom rubro de sua pele. Finalizada a festa, Lee em retorno para sua casa num taxi, ao olhar

reflexivamente através das janelas, recorda-se do inusitado momento em que estava a sós com Elliot e faz a si mesma a indagação: Será mesmo que Elliot alimenta sentimentos em relação a mim? Corta a cena; Lee chega a sua casa. Ela adentra ao local em que nos será apresentada a figura do casmurro intelectual Frederick; ao entrar em casa, nós, público, não sentimos na tela um vão escuro a cada cinco passos de Lee a transitar pela casa; o único empecilho que temos para nossa visão, são algumas espaçadas colunas, o que não impede que nós, nem Frederick, deixemos de notar Lee a se mover pelo loft. Frederick é um desses primeiros proprietários de loft; artistas que se deixam sentir vanguarda. O que torna relevante essa passagem ilustrativa é que podemos claramente notar no filme que o espaço está intimamente ligado ao homem, melhor; o concreto está também encarnado no ato.

Nas sucessivas festas que se passam na casa dos pais de Hannah e Lee, tudo parece se dar num movimento muito próprio; embalados pelo som do piano do pai de Hannah e pelo sabor das comidas que saem misteriosamente da cozinha, tudo parece acontecer de uma forma singular, em que tudo parece estar balizado pelo jogo de esconde; lá pelas tantas do filme, quando Elliot e Lee já se enlaçam num casal segredo, em repetidas festas ambos se fazem encontrar nas quinas, nos quartos, nas dispensas; a salvo dos olhares alheios, tanto de Hannah, quanto do restante da família, mais ainda, longe do campo ótico dos que participam da festa, uma nova dinâmica, num outro andamento parece ali se dar; longe das teclas do piano e longe das conversas polidas e amistosas.

Tento, não com muita perícia, relatar uma casa que se presta a esconder, a deixar um interstício de segredo em meio a um festim barulhento. A cena que estou tentando colorir é a de uma casa com corredores e entremeios, portas e segredos, mas o que é relevante para nós não é somente o retrato da casa moldada na família burguesa, pois se fosse apenas isso, estaríamos inundados por modelos assim. O que nos coloca tensos é que quando a estória começa a criar infindáveis nós, um paralelo muito sugestivo ocorre repetidamente. Lee,

amante de Elliot, mas não deixando Frederick, sempre que retorna do hotel em que se dão os encontros secretos, se vê destituída de máscaras. Frente a Frederick e a amplidão do espaço do loft, parece-nos que todas as representações suas são insuficientes para sustentar a trama. Frederick sempre nota uma nuance nova em Lee, nada se esconde ali por muito tempo, diferentemente de Elliot, que facilmente obscurece para Hannah o que atravessa sua vida afetiva. Não é agora difícil prever que Lee não consegue sustentar sua cena de bastidor e Frederick não consegue mais tapar e deixar de ver o que está ali desnudado; o fim irrompe numa discussão alta e irreversível, ao passo que Elliot, mesmo vivendo um drama, deixa que o tempo naturalmente apague Lee de suas lembranças como uma nuvem que vai se dissipando com o vento até o ponto em que finalmente deixa de ali estar, não causando danos irreversíveis no nó que amarrou primeiramente com Hannah. Cada casa tem seu próprio centro, sua própria órbita e seus próprios corpos em trânsito.

“No nível escópico, não estamos mais no nível do pedido, mas do desejo, do desejo do Outro” (Lacan, 1964/2008).

O Desejo Esquadinhado

I

O narcisismo na obra freudiana vem cindido em dois *momentos*, o primeiro responde a uma urgência vital, um *autoerotismo* implicado no reconhecimento de si enquanto unidade, descolado do líquido amniótico que antes o continha e o mantinha unidade de um outro. O primeiro emergir narcísico, poderíamos dizer, é de ordem fundante, envolto na “desordem” das múltiplas zonas libidinais que no transcurso do tempo vão se diluindo em vias da primazia

genital. Há também que se considerar um narcisismo de segunda ordem em que a libido, retirada do mundo externo, é redirecionada ao Eu enquanto libido do ego, num aplacamento do interesse concernente ao objeto externo. O narcisismo aí se revela enquanto uma barreira, todo o investimento libidinal se encontra amarrado num processo que encontra a si mesmo enquanto meta, que busca saciar-se num ideal de objeto auto referenciado. O narcisismo remonta às origens arquetípicas da família, negando a identificação edípica “clássica”, como o próprio Freud assinala, o narcisista busca claramente a si mesmo como objeto amoroso (1914).

O narcisista forja para si um ideal de Eu, e dele se enamora numa reminiscência das implicações edípicas da primeira infância, impossível de ser revivida em sua plena completude. Essa nova projeção idealizada vem substituir de forma tacanha o narcisismo primordial e é nessa idealização que reside a superestimação do ideal do Eu, reforçado por uma rígida estrutura super-egóica, levantada no período de latência sexual. No narcisismo o investimento amoroso se faz num enfraquecimento do Eu, a tal ponto que a libido reprimida não se permite satisfação amorosa e, a única fonte de reenriquecimento do Eu é a que se dá pela retirada de libido dos objetos externos. Parece o narcisismo um circuito impossível, uma tentativa frustrada de fundir libido de objeto e libido do Eu, que resvala invariavelmente na impossibilidade da fruição completa de si na ausência do Outro.

Qual o intuito de estabelecermos aqui uma retomada do conceito de Narcisismo proposto por Freud em 1914? E, se não bastasse o problema, o que nos poderia tornar claro a respeito dos liames do loft, uma empreitada sobre o tema?

As primeiras conexões que rapidamente vão se desenhando entre o conceito de Narcisismo e loft são aquelas que parecem ser as mais superficiais, tal como as que se inclinariam a pensar o loft como a morada de um sujeito tombado pelo narcisismo, orientado

por um *socius* que assim o encoraja pelas vias de um capitalismo voraz, incansavelmente suscitando o consumo de massa e o individualismo. Poderíamos conjecturar o loft como uma construção que se presta a insuflar o autoerotismo, uma construção egoísta que visa levar o sujeito a se perder em si mesmo pela perspectiva ampla do espaço, até mesmo nos pareceria lícito retomarmos o ensaio de Freud para sustentar a inferência de Lasch (1983), ao supor o Narcisismo como um fenômeno que atinge as massas como um novo advento social, que imprime nessa mesma massa uma apatia frente ao tecido social, levando-a a se perder na fugacidade dos intuições imediatistas. Parecem justas, todas estas abordagens, mas não é por tal caminho que nos embrenharemos aqui. O que nos parece interessante é a razão que motiva Freud a mergulhar por vias adjacentes ao Narcisismo de fato, para tentar percorrê-lo mais eficientemente, traçando um caminho que vislumbra as doenças orgânicas, a hipocondria e a vida amorosa dos sexos para que, “rodeando” o narcisismo pelas suas bordas e limites, possa compreendê-lo.

Sabendo que Freud é um admirador e profundo convededor das míticas tragédias gregas, espanta-nos o fato de o mesmo não retomar literalmente a radiante beleza emitida por Narciso, que recusa o amor de Eco e se aprisiona na beleza de seu próprio encanto. Sua primeira abordagem é a dor orgânica, nela, aquele que a sofre intensamente vê o seu entorno dissolver em apatia, abandonando por completo o interesse pelas coisas a ele identificados, só lhe importa o órgão que hospeda o sofrimento, não sendo digno de atenção algo que não diga respeito ao seu sofrimento. O sofrimento orgânico retira do Eu, inclusive o investimento libidinal de seus objetos amorosos, que o mesmo cessa de amar enquanto sofre. A dor bem ilustra o caminho próprio da libido, que no momento de cólera se liga profundamente ao Eu, não se deixando investir em objetos exteriores e, quando a mesma cólera se dissipar, se encaminha novamente para fora. Tanto a dor quanto a hipocondria servem a Freud como avatares no auxílio da compreensão do Narcisismo.

Pela hipocondria, a retirada do interesse que normalmente se ligaria aos objetos externos parece mais nítida, numa obsessão sintomática que aí se aloca, represando a libido de objeto em todos os seus sentidos; o sujeito dobra sobre si, mergulhado por inteiro no sintoma, alienando-se do entorno que o envolve. De grande beleza e, muito provavelmente, de fundamental importância o trecho que se segue: Um forte egoísmo protege contra o adoecimento, mas afinal é preciso começar a amar, para não adoecer, e é inevitável adoecer, quando, devido à frustração, não se pode amar. (Freud, 1914, pág. 29).

É por tensão que emergimos do narcisismo, projetando a libido em objetos, e, por razão desta mesma tensão, que represamos libido no Eu na hipocondria, não permitindo que a mesma se ligue às coisas a ela externas, o que nos remete novamente ao narcisismo. Seguindo os sintomas adjacentes, Freud não chega a findar o processo que culminaria na compreensão do narcisismo, parece mesmo que essa porta fica, talvez propositalmente, aberta. As pistas estão lançadas pelo texto, sendo que por elas é possível compreender os limites que cerceiam o fenômeno; cabe-nos agora um esforço para empreender uma investigação acerca do narcisismo em suas implicações com o loft.

Seguindo a terceira via adjacente apontada por Freud, damos de encontro com a vida amorosa, e comprovamos que o primeiro alvo sexual do humano é, sem dúvida, sua nutriz, sendo sua primeira satisfação sexual, a que se sacia pelo alimentar-se e pelo contato que o mesmo ato impõe: o toque. Talvez essa primeira satisfação, que adentra pelo orifício oral enquanto alimento, seja uma fissura de tempos primevos, uma reminiscência do parricídio e do banquete que se fez do pai primordial prostrado pela associação fraterna dos irmãos sedentos de sangue. A pessoa ama, conforme o tipo narcísico, o que ela mesma é, amando assim a imagem de si mesma; o que ela mesma foi e por ventura deixou de ser; o que ela mesma gostaria de ser, alcançando assim um ideal como objeto ou, como aponta Freud, a pessoa que foi parte dela mesma.

A identificação narcísica não remonta à cena edípica, não tomba pela via materna. O tipo narcísico sai em busca de si mesmo como objeto amoroso. Somos acossados pela curiosidade ao passar pelo texto diversas vezes e notar que, Freud, em nenhum momento retoma o complexo de Édipo para investigar o narcisismo. Freud, ao se deparar com uma identificação projetiva outra, não estabelece nenhum paralelo que não seja a comparação com a perversão. Seria simples descrédito, ou mesmo a ciência de ali não haver relação alguma? O fato é que a tragédia grega protagonizada por Édipo não é uma introdução ao narcisismo retomada.

É preciso ainda continuar a trilha deixada por Freud. Os pais projetam a si mesmos nos seus sucessores, e disso não resta dúvida; o desejo dos pais é profundamente encarnado na prole, que tem de lidar com as angústias há muito recalcadas. Na imagem do filho, o pai sevê eternizado, dali ramificando o que sua existência perecível não mais permite. A vinda da criança ao mundo é um refúgio, mais que isso, uma reminiscência de um tempo em que o pai, ainda como bebê, bastava a si próprio. O sujeito acometido pelo narcisismo, se é lícito isto dizer, pretende reestabelecer essa perfeição perdida na primeira infância, através da forma nova de um ideal de Eu, sendo o que ele projeta diante de si como seu ideal, um mero substituto para o narcisismo extinto em si, em que ele se fazia ideal e meta. Venera então um elevado ideal de Eu onipotente, renegando os papéis paternais enquanto *imago* modelo.

O sujeito narcísico busca o amor, a aprovação contemplativa, a admiração do seu Outro, pois o amor de outrem infla seu amor-próprio; satisfazendo a necessidade que o mesmo tem de atrair a atenção daqueles que um dia se viram encantados pela sua auto-suficiência. Freud ilustra com belos exemplos como as pessoas, dotadas de um “ar” onipotente captam a atração das outras.

Percorrido o trajeto, estamos agora a sós, e precisamos seguir a trilha que nos leva de volta ao loft. Ergue-se o loft, e, a partir desse erguer-se, algo se revela. O loft é o sintoma de uma reformatação, e os sintomas nada mais são que distorções e deformações de processos psíquicos normais (Mezan, 1985). Em termos culturais, o que então seria a norma? Visto que a sociedade, numa perspectiva histórica e primitivista, funda-se na aglomeração de indivíduos em famílias, hordas, tribos, para posteriormente atingirem o epicentro do Estado, mas nunca se deixando soltar da herança do assassinio fundamental que lhe é apêndice, notamos claramente que o “desejo” cultural é unir indivíduos em conglomerações cada vez maiores, exigindo dos mesmos um sacrifício penoso: livrar-se dos amalgamas instintuais, do desejo pernicioso, do pecado, em prol da sublimação constante de suas pulsões. O loft é um sinal que representa, talvez, o estágio final de declínio do pai, um pai que já se percebeu tombando há tempos, deixando esvair pelos dedos o poder que até então mantinha. O grande pai simbólico, assassinado pela ciência, caiu, mas resquícios de sua sombra ainda pairam pela superfície contemporânea, assim como o pequeno pai, que agora cai.

O amplo espaço do loft receberia ainda, sobre seu mezanino, a imagem do pai? Certo é que um pai patriarcal sentir-se-ia ali asfixiado, mas, de qualquer forma, essa é uma boa pista para levarmos conosco na imersão empírica. Com a imagem declinante do pai, como ficam as formatações edípicas? A cena se desmancha? O símbolo do PAI conseguiu manter-se vivo pelo intermédio das projeções, no Estado e nas instituições sociais, tanto educacionais, quanto trabalhistas. A configuração edípica está fragilizada, e o nódulo que se faz pelo loft é sintoma dessa fragilização. Mas o que tem a ver, aqui, o narcisismo?

O avatar hipocondríaco fornece a Freud uma chave para a compreensão do narcisismo, na medida em que os dois fenômenos se assemelham, não permitindo a ligação da libido do Eu aos objetos que cercam o sujeito, nada que não seja o órgão acometido pelo sofrimento na hipocondria, ou, o ideal de Eu perseguido pelo narcisista, é digno para captar a

atenção do sujeito. A arte minimalista nos ensina também que viver na contemporaneidade é não se deixar atritar nos objetos exteriores, deixando-se ali diluir. No enamoramento romântico, é praxe que o Eu se desintegre, se envolva com o polo anteposto até que as suas próprias fronteiras se esfumacem; em Narciso, isso não se deve, no loft, também não. O loft é a casa de Narciso? Se não o é, ele ali bem caberia. No loft, o Eu se abre à contemplação do Outro, abre-se à busca de si mesmo enquanto objeto amoroso, mas não se deixa afetar por esse que lhe mostra, o narcisista não se permite desintegrar, mas baila pelo loft atraindo olhares de admiração e aprovação, que como num curto-círculo inflam seu amor-próprio e seu ideal de grandeza.

O loft é símbolo dessa grandeza que na cultura não mais se faz possível, nele uma fantasia onipotente é novamente acessada, evocando o tempo pleno em que se era possível satisfazer-se a si próprio atraindo o olhar admirado do entorno. Ser amado é o mandamento maior. Freud, no fim da introdução ao conceito de narcisismo (1914), nos revela a ponte: “A dependência do objeto amado tem efeito rebaixador; o apaixonado é humilde. Alguém que ama perdeu, por assim dizer, uma parte de seu narcisismo, e apenas sendo amado pode reavê-la.” (FREUD, 1914)

O investimento amoroso se inviabiliza pelo fato de que o Eu narcísico não permite se notar enfraquecido, se deixar dominar pelo Outro, seria se deixar engolofar, e ver sua onipotência perecer. O loft enquanto símbolo do efêmero, daquilo que não permite o atrito, somente deslizamento, coaduna com a ordem minimalista de não se fazer obstruir pelo fluxo capitalista, que impõe como único mandamento a fluidez dos corpos, que devem fluir pelos *boulevares*. O protagonista narcísico se encaixa triunfalmente nessa cena.

Postular que o narcisismo coaduna com o que estamos traçando ao longo deste texto como minimalismo, e, apontar que essa confluência estabelece um encaixe perfeito com o

modus operandi suscitado pelo capital, tocaria o absurdo. Porém, não seria absurdo dizer que o narcisismo enquanto fenômeno psíquico e tipo libidinal “valoriza” o conceito de loft, ou seja, implica o mesmo num sentido mais amplo, em consonância com o *socius* transitório que habitamos.

Em 1931, Freud retoma rapidamente o conceito de narcisismo, a partir de uma “categorização” de tipos libidinais, sendo que o tipo narcisista será caracterizado de modo essencialmente negativo. Apontando que nele não há tensão entre Eu e Super-Eu, nem preponderância das necessidades eróticas, seu interesse maior se dirige à autopreservação, sendo independente e não se deixando intimidar. Freud salienta ainda o fato de o narcisista ser disposto de uma grande carga de agressividade e, em sua vida, amar vem antes de ser amado, justificando sua atividade e seu desprendimento.

II

É pelos três ensaios sobre a sexualidade que Freud (1905) introduz a temática da sexualidade mais fortemente, suas considerações acerca das perversões reverberam sentidos ainda hoje, muitos deles, recebidos como ásperos e incautos por nossos contemporâneos, e é, com doses de injustiça, que atacam as primeiras teorizações acerca da sexualidade postuladas por Freud no citado ensaio. Precisamos, antes de qualquer referência, notar que não é justo taxar como preconceituosa uma mente profundamente arraigada em seu devido tempo histórico, cada tempo cultiva sua própria tradição, cada fragmento disperso na história tem em si uma forma ímpar de inserção moral, moral esta que, mesmo não sendo aceita em sua

totalidade pelas mentes como a de Freud, contaminam de algum modo o pensamento que ali se fazia presente.

Freud, em 1905, já se revelava um pensador da cultura, e por assim o ser, da cultura retirava o substrato de suas investigações, de modo que, exigir do mesmo uma postura de vanguarda em todos os seus limites é, deveras, um absurdo. Partimos então dos Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade (1905) em busca de novos sentidos que ecoam junto aos sentidos irradiados pelo loft e que, poderão assim, esclarecer-nos sob o signo do *voyeurismo*.

Como vimos, na fase narcísica, o bebê se basta, satisfaz-se a si próprio no âmbito da sexualidade, em todas as suas vertentes, nessa fase primordial, após irromper o invólucro que então o continha, a pulsão sexual não possuía dependência em relação a um objeto e, tampouco deve a pulsão, seu surgimento, aos encantamentos de um objeto. O objeto desperta o olhar desejante, não o fabrica, objeto e sujeito são invólucros distintos, porém com interfaces fugidas e de árdua caracterização. Por tais dificuldades que dizemos ser o amor uma espécie de desintegração do ser, em que nem mesmo é possível designar uma barreira que delimita onde começa e termina um e Outro. Freud aponta que tanto o ver, quanto o tocar, são etapas obrigatórias no transcurso da atividade sexual, sendo que a impressão visual, ainda mais nos dias de hoje, continua a ser o caminho mais frequente pelo qual se desperta a excitação libidinosa. É pela visão que o objeto desperta a fome no olho da alteridade, a partir da visão o objeto se destaca na massa, protubera e exige ser contemplado. Do ver, o desnudamento é a meta, e é pelo olho que o jogo de enamorar-se se dá.

Há no prazer de ver, um tênuo limite que, interditado, o denota enquanto perversão: “a) quando se restringe exclusivamente à genitália⁹, b) quando se liga à superação do asco (o

9

Quando o olhar voyeur se fixa na genitália, algo há aí que assemelha esse fenômeno ao estado fetichista que a seguir investigaremos. Ao se deter numa parte específica, qualquer que seja ela, esta

voyeur espectador das funções excretórias) ou, c) enquanto suplanta o alvo sexual normal, em vez de ser preparatório a ele" (p.81). Freud (1905), ainda considera que o último dos casos citados é marcadamente o encontrado nos exibicionistas, que se mostram, como pressuposto para ver o que é desejado no Outro, o que remete-nos claramente ao estudo de "O Estranho". Aqui o voyeur, exibe claramente um desejo antagônico; não só quer ver, mas, anseia profundamente também por ser visto. Um desejo não familiar o entrega como avesso de si mesmo, a pulsão escopofílica se trai. Na escopofilia e no exibicionismo o olho corresponde a uma zona erógena (Freud, 1905).

Concordamos que o homem, assim como outrora, é ainda acometido pela fome, pela vontade de comer, o que é traduzido para o âmbito sexual como libido; o homem, como outrora, é afetado por uma quantidade, certas vezes, transbordante, de libido, que só se faz cessar pelo ato (mesmo que se faça através da representação) de comer. Como já mostramos aqui diversas vezes, cultura e psiquismo se imiscuem numa mútua correlação, não há alteração societária que não altere as formatações das estruturas psíquicas, assim como as descobertas empreendidas pelas investigações freudianas, alteraram drasticamente o modo como o sujeito comprehende a si próprio enquanto subjugado aos domínios do inconsciente.

Assim como a invenção do cômodo burguês, soprado pela onda de revoluções cotidianas que se fizeram posteriormente à revolução francesa simbolizada pelo assassinio do rei, não só se fazia notar a derrocada da grandiosa imagem de um forte Deus-Pai, mas uma profunda alteração tanto nos modos de vida, quanto na subjetividade de todas as camadas

toma contornos de uma zona erógena, devendo então, ser analisada enquanto tal. Na total entrega a esta parte, o duplo *voyeur-fetichista*, destaca a mesma do todo, se entregando ao desejo que um dia possuuiu em relação a um pênis imaginário pertencente à mãe. A busca pelo falo perdido conjecturaria, até mesmo, um retorno narcísico em que o sujeito se volta ao objeto de desejo, num regresso à cena edípica, destituindo o Outro do ato erótico, de seu valor.

sociais. A casa burguesa, segmentada em cômodos, foi não só o motor da intimidade e do amor romântico, mas o cenário para uma nova formatação psíquica, que em interface com o modelo capitalista de produção insuflava o modo individualista de se viver. Não é então de se esperar que seja diferente com a emergência do loft. A casa burguesa instaura uma ordem de segredo, ilustrada na imagem da porta, o espaço do loft se dá na lacuna, ilustrada pela imagem do vão livre.

O loft, em relação ao voyeur, favorece-o ou o extingue? O loft o lança na total visibilidade, ali onde o mesmo se colocava em posição de imperceptível não pode mais se esconder, no loft qualquer espécie de segredo é solapada pela iluminação ininterrupta. Mas há que se considerar que impera no voyeur, tanto quanto no exibicionista, um desejo de ver-se sendo visto a observar, ou seja, tanto a meta quanto o olho quer se perceber olhado, mas não deixando cair a dimensão de interdição. A cena voyeuse é sustentada por uma tênue linha que pode se romper inesperadamente. Essa cena de leveza insustentável acossa tanto voyeur quanto exibicionista imiscuindo os dois opostos num cenário sem transposição de barreiras. Polo ativo e passivo se encontram num misto.

Quando apontamos que o panóptico foucaultiano não se figuraria enquanto uma cena voyeuse, o fazíamos pelo fato de ali não haver dúvida (no sentido de um suspense): o detento era visto por todas as perspectivas possíveis, ao passo que o “vigia” não era por um segundo visto pelo cárcere. Nesta cena o olho está submetido a uma hierarquia, o olho do que vê detém poder sobre os olhos daquele que é visto. O que caracteriza o loft enquanto anti-panóptico é, como dissemos, a implosão da univocidade de perspectivas, no loft as perspectivas se diluem numa infinidade de linhas. Tudo o que vê é visto em contrapartida, assim sendo, não seria justo que imputássemos ao loft, a impossibilidade de uma cena voyeur? Respondendo negativamente, postulamos que, no loft, a ordem sexual se coloca enquanto voyeur no seu limite fálico, as justificativas que fundamentam tal postura discutiremos mais adiante.

Freud associa o progresso ético cultural ao desenvolvimento sexual da civilização, muito em função de serem, as organizações societárias, majoritariamente, fundadas na repressão dos instintos, nomeados agora enquanto perversões. A repressão instintual garantiria, não só um cuidado diante de um eminentemente colapso societário, mas a coesão dos “irmãos” pela supressão das pulsões mais primitivas por meio de sua sublimação em fins “culturais”. Não somente visível no desenvolvimento sexual das crianças através da supressão das zonas erógenas parciais em razão da primazia genital, mas no desenvolvimento sexual da humanidade que no transcorrer de seu curso viu a visão tomado lugar do olfato como motor da excitação libidinosa e se colocando enquanto órgão mais estimulado sexualmente na contemporaneidade. O olho é signo da perda olfativa e ganho cultural na medida em que por razão do olhar, se fez o pudor, o encobrimento do corpo, a vergonha e o interdito. (Mezan, 1985).

O olhar não se dá pelo foco, mas pela fóvea, no que vivenciamos enquanto representação da imagem, grande parte das vezes, o real não está no explícito, mas nas bordas, o real escorrega, passa, se transmite, para ser sempre elidido (Lacan, 1964). A porção *onivoyeur* está no fato de que há um despertar satisfatório em se saber olhado, com a condição de que não se mostre isso à presa do olhar. O exibicionista não provoca o olhar voyeur, ele o conquista numa atitude sutil, em que o voyeur se vê capturado, não somente pelo corpo altero, mas pelo sentido em que o Outro está imerso, o voyeur se lança na transgressão, na invasão na ordem do proibido, e, contrariamente, mas extraordinariamente cúmplice, o exibicionista, pega o salto do voyeur atrás de si, mas o sustenta. O loft extingue as paredes, mas não elide a cena, o loft se abre como um exibicionista para a entrada em segredo do voyeur, mas é justo dizermos que é também o loft o voyeur de seu habitante. Na planta livre tudo se mostra a quem por ela adentra, o que exige conquista e desnudamento é só o que ainda encobre o morador, o desejo não morre no loft, mas metamorfoseia seus limites.

O voyeur, quando pego em ato pela “vítima”, se desmonta, caindo desnorteado no sentimento de vergonha. A questão que a nós pode ser colocada: por que é voyeur a cena sexual no loft? Uma das possíveis respostas seria talvez a mais óbvia; é voyeur por razão de ali haver exibicionismo, por estar sempre, o loft, revestido por um desejo de se mostrar. Prosseguindo ainda, nas trilhas deixadas por Lacan, uma constatação se revela intrigante; no nível escópico, não estamos mais no nível do pedido, mas do desejo, do desejo do Outro e, então, algo se revela. A existência de um Outro recobre toda experiência em vida de um desejo, e, como viemos postulando, de um desejo mutável, fluido, não estático, mas aqui nos deparamos com uma dificuldade.

O homem dos lobos de Freud (1914), o pequeno voyeur, não se desligou da cena traumática, se deixando por ela afetar de tal modo que tudo que a sucedia remontava à mesma. O coito visto atentamente pelos olhos da então criança que ainda não tinha visto os lobos apinhados no pinheiro, marcou-o profundamente. A posição do pai a cavalgar a mãe o fez identificar-se como o mesmo em sua posterior vida sexual, ao mesmo passo que o fez representar o mesmo pai, temido, na figura de um lobo bípede e, para completar a tríade, ansiando o amor paterno se fez fantasmaticamente encarnado na mãe, imbuído de uma posição homossexual. O pequeno voyeur, em sonho, inverte a traumática cena, não mais olhava o coito com olhos atentos, mas se via deitado na cama defronte a uma janela aberta sob o olhar de seis lobos dotados de belas caudas e orelhas pontiagudas (representando o pai) que o fitavam intensamente.

Freud (1914) sabia muito bem quão grande poderia ser o impacto e quão significativo para o olho a cena seria, podendo mesmo alterar o “curso” psíquico de uma vida e Lacan (1964) notando que aí havia uma importante consideração a ser feita, reforça o fato de que em nossa relação com as coisas, tal como constituídas pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em

certo grau elidido. É isso que Lacan chama de olhar, e nessa dimensão mesma é que Lacan insere a contemplação, quase como um momento aurático (no sentido benjaminiano que carrega o termo), que coaduna em si diversas matizes ímpares, um *memento* único, destacado na dimensão espaço-temporal. E é por esse fio que segue Lacan:

Uma vez que o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar, **ele se torna esse olhar**, esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual confunde seu próprio desfalecimento. Também, de todos os objetos nos quais o sujeito pode reconhecer dependência em que está no registro do desejo, o olhar se especifica como inapreensível (Lacan, 1964, pág. 86).

O voyeur é convidado a adentrar o loft, pois o loft o coloca numa nova posição de espectador, o loft propõe uma nova experiência, no sentido amplo em que o termo permite ser lido. O loft é não só um museu em que a obra está exposta, mas um museu em que a mesma não se presta a uma via meramente contemplativa, o voyeur é convidado a sair do anonimato, a ser protagonista, porém sem se revelar, é convidado a entrar em cena, ainda que sem rosto, sem nome, sem identidade alguma que o possa revelar enquanto fardo, é mesmo convidado a tocar e deixar de ser voyeur irrompendo em seu passageiro inquietante, mas é também, instigado a no seu lugar ficar, a contemplar e saciar-se pelo gozo imagético do protagonista que achou seu falo perdido na casa.

III

O tema do fetichismo nos é imprescindível por razão de o termos em conta não só à luz da teoria freudiana, mas também sob a perspectiva adotada por Marx (1867). As possíveis

relações conceituais entre os dois clássicos, e as duas perspectivas endossam as nossas investigações acerca do loft e da contemporaneidade.

Já em 1905, nos *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud traçava seus primeiros esboços sobre a temática do fetichismo, um incauto e árduo conceito que perseguiria Freud até suas últimas teorizações. Freud parecia prever que as análises sobre o fetichismo lhe serviriam de pistas para a compreensão de fenômenos profundos, ou para a elucidação de tramas que pareciam, ainda, obscuras. No texto de 1905, no que concerne ao fetichismo, Freud o delimita conceitualmente enquanto uma “substituição imprópria do objeto sexual”.

Tal substituição se daria através de uma imbricada operação em que uma parte do corpo muito pouco apropriada para fins sexuais, ou então um objeto inanimado que mantém uma relação demonstrável com a pessoa a quem substitui viria a tomar o lugar então reservado ao objeto sexual “normal”. Nesse texto ainda inaugural sobre o tema, Freud pouco avança, mas já tem o grande mérito de o reconhecer e, a partir do seu reconhecimento, sabemos que a coisa em si toma proporções mais amplas e mais significativas. Essa operação de cunho sexual retoma, como bem lembra Freud, a operação sustentada no selvagem que realizava “magicamente” a inversão onde o Deus descia à terra sob a imagem de um animal totêmico. O totem passava então a dizer respeito a uma imagem idealizada, o totem era o deus incorporado, encarnado em terra. O sapato incorpora o falo materno, como a imagem de um urso, seu Deus predecessor.

Ainda em 1905, Freud aponta que o encontro do objeto é, na verdade, um reencontro com uma reminiscência não resolvida na primeira infância, com o objeto de sua primeira identificação. Onze anos depois, em *Uma Lembrança de Infância de Leonardo da Vinci*, Freud (1916) se depara novamente com o caro conceito de fetichismo, na investigação

biográfica empreendida sobre a vida de Da Vinci, acometido por uma desmedida influência das projeções maternas. Não se sabe se a constatação do fetichismo emergiu aos olhos de Freud no decorrer de suas investigações, como sob a influência da associação livre, ou se o mesmo, animado pela possibilidade de provas que viriam a enriquecer sua tímida primeira abordagem sobre a temática, embrenhou-se nas memórias infantis de Leonardo. Nos primeiros anos de vida, um enunciado proferido pelo adulto, interpretado pela criança enquanto ameaça de castração, marca na percepção desta uma inscrição simbólica que quer nessas palavras dizer: “acontecerá contigo o mesmo que ocorreu com a menina”, o medo de ver o pequeno pênis para sempre perdido, e com ele, a tenra identificação com a atividade sádica masculina, gera em si angústia de castração. É mesmo a menina, aos olhos do menino, uma representação *unheimliche*, quase insuportável. O signo desta ameaça é o reforço da importante conquista de individuação, e, ainda mais importante, é que será na maneira como lidará com essa fantasia de ameaça de castração que aparecerá o que entendemos por fetichismo (Safatle, 2010).

Da Vinci foi criador por uma mãe forte, que devia ser para o filho a imagem dual de pai e mãe, simbioticamente fundadas numa só *imago*. O pai foi para Leonardo a figura de uma ausência lacunar. A mãe, uma mãe fálica, na qual ele acreditava residir um órgão similar ao seu, numa formatação ímpar e ele desenvolveu assim a imagem ausente do pai. E essa atitude frente ao dualismo imputado à mãe seria, para Freud (1916), os motores de uma passividade feminina e um afastamento de sentidos que exalavam sexualidade.

Freud então aponta que a única saída de Leonardo da Vinci para sentir o amor materno era se colocar numa posição de objeto sexual dessa mesma mãe fálica, similar à projeção do Homem dos Lobos que se viu fantasmaticamente subjugado pelo pai, assumindo para si o papel da mãe. A grande diferença é que Leonardo não só assume o papel feminino como também se entrega a uma imagem parental dualista, que acolhe em si a imagem do seio

materno e o poder fálico de um pênis numa só pessoa. Freud, assim reforça o que tinha postulado ainda com reticência em 1905; o fetiche não é outra coisa senão o símbolo substituto do pênis feminino que se supõe existir, ainda que na dimensão da fantasia, e Leonardo é a prova cabal de uma imagem materna dotada de falo que sustentaria toda a sua vida sexual, da cena traumática em diante. O fetichismo surge no seio da cena edípica, e daí irrompe com voracidade afirmando, num “acordo”, a universalidade do primado fálico.

É o texto de 1927, intitulado “*O Fetichismo*”, que vem dar à temática um formato mais fechado. Neste texto, vinte e dois anos após sua primeira investida teórica, Freud o apresenta enquanto um constructo sólido, porém não rígido a ponto de não poder vir a ser alterado. Nesse texto, Freud reforça a posição já defendida de que o fetiche é o representante do pênis que falta à mulher. O fetiche destina-se exatamente a preservar o pênis inexistente da mãe na memória inequívoca do filho, o fetiche é um perspicaz acordo entre a imagem erigida antes da percepção fatídica e a visão da castração. O fetichista não deixa se enganar achando que ali realmente não há um pênis, mas, ao mesmo passo, não deixa ser esquecida a fantasia de que ali reina sim um falo. O fetiche preserva mesmo o pênis materno de sua extinção, preserva a lembrança “que o menininho outrora acreditou”. (Freud, 1927)

Chegou-se, pelos complexos descaminhos do inconsciente a um compromisso: o pênis da mulher, não mais é como antes fora, outra coisa agora reina em seu lugar e agora toma o interesse para si. Nessa operação o sujeito vê nascer em seu cerne uma aversão em relação às genitálias femininas, negação que é sintoma da descrença naquilo que se apresenta, negação que, acima de tudo, é sintoma do sucesso alcançado pelo compromisso, sucesso no qual é possível um triunfo sobre a anatomia.

Negando a cronologia com que nossas observações estavam sendo esboçadas, retornamos a um ensaio em que Freud, em 1907, se empenha na tarefa de percorrer o romance

de Jensen, buscando no mesmo, vestígios que possam vir a reforçar suas teorizações, apontar novos caminhos como o fez Sófocles com Édipo Rei, ou mesmo estabelecer um esforço livre na interpretação de um romance que o apetecia. O enlace de Hanhold com a imagem nos é significativo. Hanhold, numa visita arqueológica se vê fisgado por uma obra que se destacava por um modo particular de se postar. A imagem, esculpida em baixo-relevo, representava uma dama a se mover, mas neste movimento algo diferente se dava: uma ímpar graciosidade, talvez uma leveza que se revelava no modo como seu pé direito toca o chão, quase que totalmente suspenso pela ponta dos dedos. Aquilo que na parede estava exposto marcou-o fortemente como impressão, tão fortemente que a imagem regressou na noite seguinte em forma de um “delírio” onírico, só que dessa vez, a dama chamada de Gradiva por Hanhold, não mais está enclausurada na pedra, mas em pleno movimento, embalada pela peculiar beleza que emanava de seus pés, no ano de 79 em Pompéia na iminência da erupção do Vesúvio. Em sonho, Hanhold não foi rápido o suficiente para lhe resgatar das lavas do vulcão, sendo que ali mesmo, Gradiva foi sepultada em cinzas. Afetado pelo sonho, Hanhold, imbuído pelos propósitos científicos da arqueologia, vai à cena onírica onde sua musa foi sepultada. Reservadas as grandes semelhanças com Freud e sua desejada viagem a Roma, Hanhold em visita a Itália, se vê numa profunda ressignificação, imerso pela história, lá, não só tem delírios com Gradiva, mas reencontra uma reminiscência de sua infância (Zoe), e no decorrer da história Zoe e Gradiva se imiscuem num duplo capaz de entorpecer Hanhold, que se vê incapaz de separar quem é verdadeiramente sua musa mítica. Aqui, chegamos finalmente ao ponto que a estória nos interessa.

Zoe se volta a Hanhold e diz: “Tu te referes, ao fato de que alguém tem de morrer para chegar a estar vivo; mas sem dúvida isso tem que ser assim mesmo para os arqueólogos” (pág. 44). Hanhold, arqueólogo por função, não via interesse nas mulheres por muito tempo; todas para ele, passavam sem deixar uma impressão que pudesse ser tomada como significativa, até

que se depara com a obra de Gradiva (ainda sem o nome), que o destaca da apatia em relação ao sexo feminino. De todos os seus poros, emana a imagem de Gradiva, tanto em pensamentos conscientes quanto inconscientes e se vê por seu pé absorvido, tanto que não consegue, em Pompéia, distinguir sua musa insinuante de Zoe, uma antiga memória infantil. A frase de Zoe a Hanhold é sintomática, e quer mesmo dizer que Hanhold não se interessava pelas coisas animadas, que as mesmas só adquiriam um valor digno de sua atenção a partir do momento em que perecessem; essa inferência toca não só à experiência profissional de Hanhold como arqueólogo, como sua vida social e subjetiva, desde a infância calcada na indiferença. A morte adquire ainda um outro sentido para Hanhold. É provável que tenha ocorrido em Hanhold alguma experiência traumática na infância, uma cena que o tenha feito forjar um compromisso na crença de um falo materno, fato é que Hanhold irrompe da apatia sexual a partir da fixação a um pé erguido no baixo-relevo, e passa a procurar nas mulheres não elas próprias enquanto alteridade do mesmo desejo que o habita, mas como manequins que são suporte de uma leveza no caminhar. O nome Gradiva mesmo, significa “aquela que avança”. O Outro, talvez com uma pitada de exagero nosso, esteja para o fetichista como a Gradiva em Hanhold, envolto por uma névoa, o Outro é suporte de um atributo que desperte em Hanhold um desejo impossível, o que o aproxima do voyeur e do narcisista, numa singela frieza em relação ao objeto sexual.

Freud, em 1907, já estava convencido de que o fetiche retorna às impressões eróticas dos tempos infantis, sendo que o erotismo recalcado emerge precisamente do campo dos instrumentos que serviram à sua repressão e, desemboca na afeição por Zoe, há muito reprimida. Em Freud, e não havia razão em ser diferente, as perversões se apresentam todas elas conectadas às cenas Edípicas, que tem como baluarte a imagem do pai em sintonia com a *imago* herdada dos tempos primitivos do Grande Pai incestuoso. Há que se considerar que, na contemporaneidade, presenciamos a queda do pequeno pai, visto que o grande pai já está

quase que prostrado sobre si inteiramente. A cena Edípica está se desfendo, claro que não podemos deixar de considerar que as instituições tais qual o Estado burguês, a escola, a igreja, assumem ainda o papel desse pai em vertigem, mas assumem esse papel de maneira tacanha, a ausência do pai já foi outrora sentida por Leonardo da Vinci e, escapando dos juízos de valores, ainda será sentida em proporções maiores.

As instituições parentais não se apresentam numa configuração estática, pelo contrário, retroagem numa dinâmica, em relação aos movimentos estabelecidos, tanto pelo sujeito, quanto pela cultura, pelo discurso emanado pelo Estado (individualismo minimalista), pela Escola (formadora de força de trabalho voltada ao capital) e, mesmo pela igreja, não mais se arraiga firmemente na moral cristã, que é inspirada no banho de sangue do parricídio fundamental, ao qual se liga intimamente o complexo de Édipo. Novos tempos exigem teorias que não se deixem engessar e, a teoria freudiana é um alicerce fundamental à crítica cultural.

O loft é esse espaço que acolhe uma subjetividade em transição e, o fetichismo aponta para esse desaparecimento do Outro, aponta na direção da cena traumática, o loft é o novo lar que acolhe essa identidade em crise, que viu seu poder ser solapado. O Estado não mais lhe concerne, a educação não mais reflete sua realidade, presa nos paradigmas cartesianos que não se permitem flexibilizar, no trabalho, uma mera obrigação formal que garanta o consumo mensal. Resta à cena sexual, que se alimenta da vivacidade cultural, a entrega desmedida à imagem de si mesmo, a meta ideal talvez seja a fixação à própria genitália, um retorno, como sabiamente apontou Freud ao estado de narcisismo fundamental, onde cada ser basta a si próprio.

O fetiche, de passagem pela obra de Safatle (2010), é o que resta quando um objeto é esvaziado de toda determinação individualizadora. Resta o gozo por uma imagem infinitamente reproduzível, impessoal, dessensibilizada, o que nos remete sem nenhum esforço

aos sentidos reverberados pelo loft, que mais se assemelham ao kitsch de Baudrillard na implosão das perspectivas rígidas que a tradição erigia. Num trecho claro, Safatle (2010) considera que “reconhecer a diferença sexual não significa simplesmente reconhecer a existência de um outro modo de gozo oposto ao meu, e que por isso me exclui, mas reconhecer que no interior da minha própria identidade sexual habita uma outra forma de gozo” (p.65).

Individualismo: as raízes do desarraigado

Estamos, ao longo de nossos escritos, fazendo uso de categorias analíticas como minimalismo e sobrevivencialismo, em vias de identificar um movimento característico do indivíduo na contemporaneidade, mas cabem aqui algumas exposições que justifiquem nossa escolha e que nos abonem do não uso do termo “individualismo”. Para tal empreitada, parece ser mais prometedor lançar autores que julgamos como pertinentes aos objetivos do trabalho numa espécie de tensão flutuante; vale a pena nos demorarmos aqui, pois, a precisa conceituação dos termos pode reduzir ao máximo eventuais equívocos que possam vir a desembocar do texto. Em *O Individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*, Dumont (1985), faz uma radiografia histórica do termo e, parece-nos válido uma incursão pela perspectiva do autor com fins a uma compreensão mais acurada do termo. Dumont (1985) assume que o que entendemos hoje quanto individualismo tem raízes mais antigas do que imaginamos, e resquícios desse individualismo germinal remontam à era dos primeiros cristãos. Há que se considerar que desde os antigos cristãos o individualismo,

enquanto “conduta”, foi transmutado; cada tempo¹⁰ soube se apropriar do mesmo termo a seu favor.

Nas palavras de Dumont (1985), ao falarmos de indivíduo, estamos nos referindo a algo fora de nós e a um valor, ou seja, no ponto em que findam os limites de meu corpo, vislumbramos o início de um outro corpo, que não só delimita um espaço real mas identifica ali um Outro ser falante, independente, autônomo e investido de moralidade. Voltando às origens do tempo cristão, o homem se define por ser, ele mesmo, um indivíduo em relação com Deus, sendo, para Dumont (1985), o suficiente para designá-lo enquanto um indivíduo essencialmente fora-do-mundo. A primeira fagulha, a que contém em potência o indivíduo, está desarraigada da Terra, se abstém do *socius* em prol de uma prometida existência extraterrena, parametrando toda sua experiência mundana na promessa celeste. Poderíamos ousar apontar a possibilidade de uma gênese individual como aquilo que se acha numa relação de estranhamento com o mundo cotidiano, sendo que o símbolo de seu mais alto valor é representado na destreza em recusar o que venha a ser oferecido por esse mundo terreno de irrestritas provações. É, pois, sua atitude de rebaixamento e de desvalorização do mundo tal como é; garantidora de seu estatuto individual. No transcurso da história, a instituição celestial se viu forçada a aliar-se ao poder dos nobres, visando um “estranho”, porém imprescindível, poder sobre os limites terrenos, de modo que “por etapas, a vida mundana será assim contaminada pelo elemento extra mundano até que finalmente a heterogeneidade do mundo por completo se desvaneça... transformando o individuo fora-do-mundo no moderno-indivíduo-no-mundo (Dumont, 1985)”.

10 É necessário ler que a apropriação do “individualismo”, é suscetível a uma vontade de poder, ou seja, faz uso do termo enquanto arma, quem possuir poder para tal.

Se pudéssemos estabelecer uma pré-história do termo “indivíduo”, os primeiros a carregar essa marca, seriam aqueles em que o sentido da vida terrena se baseara na obtenção de um bom lugar no reino de Deus através da negação do pecado incrustado na Terra e, na narrativa de Dumont (1985), talvez seja esse o grande contraste entre a imagem dos primeiros cristãos e os homens modernos. Os mundos, outrora tão distantes um dos outros, pareciam agora mais próximos; um fragmento celeste havia descido à imundice terrena sob a imagem real de um déspota, ou mesmo de um Papa. Fato é que o indivíduo cristão passará, cada vez mais intensamente, implicado no mundo, inconscientemente, legitimando a existência do mesmo e se apegando fortemente aos valores dele irradiados. Em outras palavras, o indivíduo, que emergiu inicialmente do seu contato com as forças divinas em profunda negação terrena, transferiu-se de vez para a *polis* e foi inserido no “corpo orgânico” do Estado. Dumont (1985) afirma, neste ponto, que o individualismo não poderia sair de algum lugar que não deste. É neste momento histórico que primeiramente deu as caras.

Poderíamos, conjecturar, então, que se inaugura o indivíduo tal qual o conhecemos hoje na modernidade no período histórico chamado idade média, em meio ao feudalismo. Há que tomar o momento histórico enquanto ponto inaugural de uma nova perspectiva e sua produção (o indivíduo-no-mundo), como toda e qualquer obra ainda iria se metamorfosear. Se pudéssemos fingir que a história se faz como numa linha cronológica que só conhece o avanço, diríamos então que o renascimento se caracteriza enquanto um novo nódulo de alta magnitude na história do individuo, e de fato o foi. O que chamamos hoje modernidade teve sua inauguração ideológica no seio de Florença e na pena suja de tinta escura do romantismo alemão e, mais tarde, teria como produção todo um sistema. O que Dumont (1985) esboçara enquanto o gérmen do indivíduo que iniciara sua queda em direção ao mundo, Berman (2007) desenhou como uma verdadeira vertigem. O indivíduo está agora afundado em terra,

preenchido de carne e osso, o renascentismo lançou o homem para dentro de um mundo construído integralmente por ele próprio.

O renascimento inaugura a ideia do indivíduo enquanto valor supremo, endossado pelo romantismo de Goethe que exaltava esse mesmo indivíduo, amarrado à sua culpa, tentando se livrar completamente do véu ascético que cobria o mundo. Marx representa bem essa busca pela nudez total do homem moderno, que desemboca num *socius* totalmente apartado dos “laços feudais que subordinavam os homens aos seus ‘superiores naturais’, e não deixou entre homens e homens nenhum outro laço senão seus interesses *nus*” (Marx citado por Berman, 2007).

A renascença italiana produziu o que podemos conceber hoje como individualidade (Simmel, 1998), e essa noção é o combustível imprescindível, além da ideia de liberdade bradada pelo iluminismo, para o individualismo. Sobre a bandeira da liberdade, o indivíduo pode enfim defender suas particularidades perante a massa, não só pode como era dever de todos os homens dar a vida para a conquista ou manutenção da mesma. A liberdade inaugura o jogo moderno, em que todos estão postos na teia social sem intermediários ou reguladores, cada um basta a si próprio e deve, pelo direito de bastar-se enfrentar os demais. Como havíamos apontado anteriormente utilizando um fragmento da obra de Thomas Mann (1983), na qual os personagens José e Kedma, cada um deles, erige-se como o próprio centro do mundo. O mundo não mais possui um centro simbolizado por um halo, pelo qual todos orbitam circularmente, mas cada ser que neste mundo se levanta é, potencialmente, um centro particular. “Depois da libertação principal do indivíduo das correntes enferrujadas da corporação, do estamento por nascimento e da igreja, o movimento segue adiante, no sentido de que os indivíduos tornados autônomos querem agora distinguir-se entre si.” (SIMMEL, 1998, pág. 6). No final do século XIII, a forma de um mundo organizado e desenvolvido a partir das bases da singularidade particular de cada indivíduo vai se moldando cada vez mais

nitidamente, tornando-se claro pela pena do romantismo alemão do século XIX, seu apelo a uma vivência mais sentimentalista. O ensimesmado de hoje, é um nódulo processual do que tem início nesse parêntese histórico; e é só pela configuração dessas dinâmicas que se tornou possível o acolhimento do que veio a se chamar liberalismo: um amálgama da confluência de importantes tendências de um determinado período; o homem burguês, assim, forçou a supressão da idade média. “O liberalismo do século XVIII pôs o indivíduo sobre os próprios pés, permitindo a este ir tão longe quanto esses o levem.” (SIMMEL, 1998. Pág. 9).

O homem desamparado, nu, é o produto final dessa concatenação de forças rumo à sublime tirania do capital contemporâneo, é agora o homem a própria coisa e, se há de culpar algo ou alguém pelos seus infortúnios, o único que se dispõe é a face oculta de si mesmo; o inconsciente. A título de norteamento, adentramos essa breve discussão apenas para situar uma postura em relação a uma categoria analítica cara à sociologia e à psicologia e, não menos importante, a fim de destacar o fato de que só se faz possível o surgimento do que designamos enquanto loft, na medida em que surge um homem denotado enquanto individual; desligado das cosmogonias que o envolviam. Sem individualismo, seria talvez possível uma vida sem paredes, encoberta pelos véus da comunidade, mesmo o nome loft, poderia, sim, encontrar sentido, mas o objeto que nos é alvo, o loft imerso no modo de produção capitalista só se faz possível em razão do surgimento deste.

Viemos fazendo uso ao longo de todo o trabalho de uma categoria analítica em Lasch (1986): o sobrevivencialismo; conceituamos o termo diversas vezes e, cabe aqui, justificarmos sua utilização. O conceito sobrevivencialismo advindo de um *modus operandi* típico das instituições totais e dos períodos assolados por convulsões sociais, tais quais as grandes crises e guerras é transposto à realidade cotidiana na tentativa de ilustrar um modo de vida calcado nos moldes minimalistas, conceito que talhamos exaustivamente ao longo do corpo do texto. Resumindo a ópera, estariámos nos despindo de um peso excessivo em prol de

uma vida mais leve, “deslizante”, e um dos grandes fardos dos quais nos esforçamos para deixar é o que se revela enquanto laço social; visto que alguns deles são impossíveis de se deixar, que restem os meramente formais e efêmeros. O que traçamos enquanto indivíduo minimalista se justifica enquanto uma nova clivagem do individualismo, ou seja, o minimalismo não se propõe a uma supressão da concepção moderna do termo individualismo, mas a uma nova dimensão do mesmo. Não suscitamos a supressão do termo, pois o minimalismo, dando prosseguimento ao que teve início com a renascença, dá prosseguimento ao processo. O minimalismo, tal qual seu predecessor, gravita, indubitavelmente, sobre a órbita do sistema capitalista de produção e da ideologia de mundo burguesa que imprimiu na máquina seu primeiro ruído. Esse ponto, ainda apoia e endossa nossa escolha pela alcunha modernidade radicalizada.

Nas “Passagens” de Benjamin (2009), numa de suas notas, muito do que aqui estamos tentando retratar parece ser esclarecedor; Na seção correspondente às notas sobre *jugendstil* um fragmento de Karski vale a pena ser reproduzido:

A arte que virá será mais pessoal do que qualquer uma que a predeceu. Em época alguma o desejo do homem por autoconhecimento foi tão forte, e o lugar por excelência onde ele pode viver e transfigurar sua própria individualidade é a casa, que cada um de nós construirá segundo seu desejo...Em cada um de nós dormita uma capacidade de invenção ornamental suficientemente grande, de modo que não precisamos lançar mão de nenhum intermediário para construir nossa casa (Benjamin, 2009, p. 593.)

Um pouco à frente, Benjamin (2009) comenta a citação: “Dentre os elementos estilísticos da construção em ferro e da construção técnica assimilados pelo *jugendstil*, um dos mais importantes é a predominância do *vide* sobre o *plain*, do vazio sobre o cheio” (p.593).”

A burguesia institui a modernidade e com ela a casa burguesa, destinada a acolher uma só família em seus cômodos incrustados de adornos, móveis, coleções, artigos de veludo, carpetes, cortinas, insígnias de sua nova posição social na hierarquia da cidade, a casa cheia de rastros do burguês. A casa burguesa espelha a força de uma ideologia que se prestava à autonomia do indivíduo, revelava a busca por um sentido nas vivências do Eu, nascido do espírito da renascença. Já o contemporâneo minimalista se vê representado no loft, no triunfo das construções em vidro e aço, no apagamento do rastro e do cômodo, como bem observara Benjamin (2009) em seu comentário. O conceito minimalista, enquanto processo, representa a dinâmica própria ao loft.

Warhol (The Factory)

Warhol, por volta dos anos 1950 se cerca de sua própria produção, num movimento de “vanguarda habitacional” toma para si uma antiga fábrica como ateliê; após algum tempo passa a habitar o que era, até então, seu ateliê. Da porta do elevador, ao chão da casa; como sustentação algumas pilastras adornadas por sua própria arte, Warhol, além de preencher o loft com sua presença, renegava também os vínculos que, diferentemente da individualidade corrente, poderiam contaminar sua obra. A solidão, pré-requisito para a sublimação criativa de algumas mentes, se fazia necessária e, o loft, era um instrumento

importante para senti-la, afinal, a amplidão dilata o sentimento de desamparo¹¹. Warhol é como Rilke, e faz da solidão um motor criativo. O loft, além de propiciar as condições criativas que o mesmo almejava, servia, naquele contexto economicamente, além de a vantagem de não possuir uma vizinhança, podendo assim, fazer às vezes de anfitrião das épicas festas que promovia. Foi no início, o loft, uma saída à classe artística, que se via “obrigada” a uma entrega total à obra. Não havia separação entre obra e vida, arte e mundo sensível, estar em contato com o eminentemente artístico era estar em contato com o que é a linha fundante da vida do artista. A influência artística na história do loft foi tal que o filme a que nos dedicamos em passagens anteriores “Hannah e suas Irmãs” (Allen, 1986), pode ter sido influenciado pelo loft de Warhol. Frederick que no início do filme se relaciona com Lee, que acaba por protagonizar um triângulo amoroso, é um crítico artista, que obviamente, habita um loft em conjunto com Lee. As pilastras sustentadoras são as mesmas, a amplidão a mesma e, se espalham pelo loft os quadros que o mesmo vem pintando simultaneamente, e no correr das câmeras responsáveis por retratar as cenas em que Lee se deixa levar pelas discussões de Frederick, o olhar da câmera quase não se deixa obstruir por cortes, como não há parede, parece mesmo que o vão livre deixa tudo em inércia, pronto a irromper abruptamente.

O loft não mais é trunfo específico da classe artística, contemporaneamente, por ele passam todos que possuam poder aquisitivo para sustentá-lo, visto que a especulação imobiliária já se apoderou mercadologicamente desse objeto. Tudo o que é passível de ser

11

O labirinto, tão recorrente nas obras de Borges (1949) é, para o sujeito do (no) loft, o pesadelo. Os labirintos de Borges são, em sua grande maioria, taciturnos, ermos, mal-iluminados, escuros, estonteantes, carregam em si o avesso do loft, calcado na assepsia e na clareza. Parece o labirinto, voltado à introspecção, na conjunção consigo em escuridão. Os labirintos, para as *personagens* de Borges, são, de tal forma, inevitáveis, são vez ou outra postas diante do mesmo como um destino imponderável, signo de clausura e asfixia, a nota se faz justa na medida em que o arejado loft encontra seu clímax existencial não no se perder, mas no se achar sempre em meio a amplidão.

vendido é apropriado sem demora pelo capital, principalmente aqueles objetos que possuem, em si, a ideal qualidade de coadunarem com seus propósitos. O loft, ao passo que é ressignificação é reminiscência, todo o transcurso da era industrial foi demarcado pelas memoráveis disputas polarizadas pela burguesia de um lado e proletariado do outro, em busca de maiores ganhos e benefícios para ambos os lados. Burgueses, se desdobravam a fim de implementar leis que visassem a dilatação da jornada de trabalho, quando não conseguiam tal façanha por intermédio do Estado que, em grande parte, era por tal fração administrada, forçava por um viés oposto mas eficiente tão quanto o anterior: aumento significativo da produtividade através de incrementos no maquinário. A guerra da lucratividade tinha do outro lado da corda a massa proletariada que reivindicava melhores salários, melhores condições de trabalho e menores jornadas, sintoma desse cabo de guerra político e ideológico foram as grandes greves, embates, motins, etc. Mas qual a conexão aqui com o loft? A conexão que se estabelece aqui se divide em dois diferentes níveis, o mais superficial, se revela na superfície arquitetônica, o loft conta a história do vencedor, conta a história daquela classe que sobrepujou sua inferioridade em combate e, na análise arquitetônica de Pimentel (2009) devemos contar a história dos que ali triunfaram, deixando o esqueleto da obra a céu aberto, deixando sob a cama os signos industriais. O que tampona a herança industrial, na ótica da autora, não mais reside num loft. O Pai do loft é a Grande Fábrica e, avançando um pouco mais, agora num nível mais profundo, o culto ao loft fez com que a tênue fronteira ainda existente entre espaço público e privado se esfumaçasse de vez, não só pela autocontemplação narcísica, mas pela triunfante batalha sobre a jornada de trabalho.

A guerra encampada pela burguesia, atinge hoje, seu apogeu, por meio de um artifício sublime, a burguesia consegue, com ares de refinamento, implementar uma jornada de trabalho maior a partir da arquitetura do loft: espaço privado não mais se separa de espaço trabalhista, sem se aperceber do fato, o empregado “flexibilizado” dilatou sua jornada, ganhou

com isso o fato de poder trabalhar de chinelas e defecar sob seu próprio teto enquanto trabalha em frente da micro tela de seu computador. O trunfo do capital é a nova fantasia que o envolve, a quase metafísica sutileza que faz com que o explorado se sinta seu próprio patrão e ainda faça reverência ao modo de vida que o oprime sem o mesmo estar ciente de tal opressão. É possível uma artimanha mais sagaz?

Pimentel (2009) aponta, ainda, uma importante característica que faz do loft um objeto comum nas duas análises. Le Corbusier foi um importantíssimo arquiteto na fundação e na história conceitual do loft, não o nomeou enquanto tal, mas foi a partir de suas criações que o conceito, hoje celebrado pelo nome loft, tomou forma. Loft e planta-livre possuem, ao passo que não, semelhanças e antagonismos; a concepção arquitetônica de ambos se assemelha ao que concerne o alto pé-direito, o vão livre, a ausência de repartições em cômodos e a abertura total à luz exterior, isso, por si só garantir-nos-ia um amplo padrão de semelhança, mas há um porém a ser qualificado, o loft, diferentemente da máquina-de-morar corbusiana, emerge do “patrimônio industrial”, emerge da ruína deixada pela fantasia que o capital deixou despir. O loft não se deixa montar, embora isso seja apenas purismo histórico. Pimentel (2009) defende, enfaticamente, que o loft só é o que é, se requalifica algo obsoleto, especificamente um “patrimônio industrial”, mas chamamos de loft, contemporaneamente, tudo o que não possui cômodos, congrega, por ventura um mezanino, e restringe a intimidade ao banheiro. Mas há, ainda, uma semelhança importante a ressaltar.

Independentemente de ser, ou não, concebido enquanto tal em sua origem, tanto loft, quanto planta-livre agregam em si um movimento, que apontamos no início deste trabalho. Dissemos que o *locus* público soterrou a cidade, assassinou-a na medida em que vetou a ela o movimento. Benjamin (1939) retrata bem esse momento histórico ao narrar o desaparecimento do último *Flaneur* que não mais conseguia deter-se no fluxo da massa homogênea. Com a última passagem, foi-se o *Flaneur* que teimosamente resistia. Os

boulevares, ao abrirem caminhos à força, levando a massa proletária de volta às franjas da cidade, instauraram no coração da metrópole, o inestancável movimento; agora, a cidade, como o modelo orgânico, não mais se permitia obstruir, tudo deveria se deixar levar no balé uniforme da massa, como esgrimistas, agora o *Flaneur* precisaria abrir passagem à força. A passagem foi resguarda à película enclausurada da fotografia e, deste mesmo modo, também o foi a vida citadina. O loft resgatado pelo artista Warhol, dilui-se nesse movimento que o mesmo anseia por negar. Berman (1982) na mesma linha em que Benjamin (1939) repousava seu olhar, via a cidade se abrindo ao fluxo, qualquer atrito deveria então se extinguir em favor do deslizamento incessante. Nova York, São Paulo, Tóquio, tudo agora deveria ser desfrutado ao sabor da velocidade, só se saboreia a cidade, deslizando pelas autovias a bordo de carros, a cidade-paisagem foi assim delineada pelo capital, que não mais aceitaria ser estancada pela marcha obsoleta dos *Flaneurs*. Por qual razão nos serve o resgate da narrativa arquitetônica em Corbusier?

La “Promenade Architecturale” est quando o vazio que se instalou no espaço público finda por contaminar a dinâmica da vida em intimidade. Consistiria simplesmente em modelar o dentro da casa pelos mesmos parâmetros do que está no seu exterior, um passeio arquitetural, que permitiria ao espectador, ou ao visitante mesmo, ir gradativamente, percepção o espaço na medida em que o mesmo “flana” pela casa. Do hall de entrada, todo o lar se oferece ao transeunte recém-chegado da rua por intermédio do elevador industrial, sem a presença do cômodo, tudo se coloca diante dos olhos como que num banquete. O loft, como nenhuma outra habitação, que não seja a planta-livre, ou a residência medieval onde, salvo algumas cortes, todos estavam expostos a um cotidiano ausente do sentido contemporâneo do termo intimidade, é um espaço permeável, virada para o mundo exterior, no sentido em que se mostra frente ao mundo que o circunda, sem qualquer hipótese de recolhimento ou introspecção.

Capítulo III

Método: Por Entre Emblemas e Sinais

É intuito desta seção investigar as imersões de Freud no campo das artes e, nessas incursões, reconhecer o método que o mesmo fez uso para das artes abstrair um firme sustentáculo para suas teses psicanalíticas, sempre em formação, nunca pensadas como um projeto findado.

Antes de retomar as obras de Freud, é, pois, necessário delimitar um recorte para a abordagem. Por tal razão nos serve a obra de Ginzburg (1989), que busca em Freud e em outros teóricos que também se aventuraram no escopo artístico uma cadeia de pensamento semelhante. Tanto nós, como Freud, Morelli e Doyle (Holmes), tentamos exaustivamente fugir do método do inquisidor, que a partir de suas questões sugestionadas, induzia uma resposta aprazível a seus maquiavélicos interesses. É no não ser como o inquisidor, que nos colocamos na busca por provas, rastros, sinais, lapsos, chistes, que nos levem não a uma arte retórica que envolva o objeto em suas tramas, como bem faz o legislativo e a burocracia, mas que encontre no objeto a confirmação dos rastros deixados na cena. O inquisidor, no seu ardente desejo de ver queimar a bruxa, monta uma cena fictícia, e por meio de uma ardilosa técnica, faz cair a bruxa no seu discurso.

Warburg inaugura o que Ginzburg (1989) nomeará, posteriormente, como método indiciário. Warburg sabia que era possível ouvir vozes articuladas a partir de documentos de pouca importância, de obras de arte, de relatos da tradição. Warburg ensinou-nos que a obra pictórica, não só dizia de si, mas dizia do contexto que a conteve no ato da produção; as obras deveriam ser interpretadas como fontes *sui generis* para a reconstrução histórica. Retirar provas do que não

pode dizer; ouvir de quem não fala, mas que mesmo no não falar se pronuncia. O loft, assim como as obras de arte, dizem algo que deve ser captado a partir de uma perspectiva outra. É inquestionável, escreve Ginzburg (1989) retomando Warburg, que esclarecer as alusões veladas numa pintura, indicar as evocações de um texto literário, ajudam a compreensão e facilitam a avaliação acurada de uma obra de arte. A obra então seria um artefato perdido capaz de dizer de um tempo que não mais ecoa, a obra como um rastro deixado pra trás e, mesmo não sendo esse o intuito do artista, o rastro histórico ali repousa. O artista, na concepção da obra, se vê impossibilitado de não se contaminar pelo seu tempo no seu traço, algo há que revele um momento implicado na história. Warburg, não apenas estava certo, como inspirou seus contemporâneos a seguirem as mesmas pistas que ele mesmo estava imbuído a *interpretar*.

“O dever mais alto da interpretação é o de penetrar na última camada do sentido essencial” (pág. 66).

Nesse sentido a observação de Grombich ainda é reveladora, ao apontar que não só a arte pode vir a revelar imprescindíveis conexões culturais, como as artes se entrecruzam numa história própria, formando “anéis de tradição”. Morelli, encoberto por pseudônimos, rondava a Europa em busca do que distingua as obras de arte originais de seus respectivos simulacros e, para tal, utilizava-se de uma técnica que a nós não é tão estranha, e, talvez, nos seja familiar por evocar a admiração de Freud, em 1913, no seu texto sobre a escultura de Moisés, talhada pelas mãos de Michelangelo. A técnica, própria a Morelli, foi pela esfera artística repudiada, e esse fato talvez reforce o apreço e a identificação tidos por Freud a Morelli, como ele, Freud foi rechaçado entre seus pares, via-os sempre como “o outro lado”, seja por sua origem judaica, seja por sua imersão na “*psicologia profunda*”. Morelli via o indício do falseamento nos pequenos detalhes da obra,

pelas minúcias podia identificar a imitação. Essas minúcias podiam ser reconhecidas na falta de atenção dedicada a detalhes que na grande maioria das vezes passam pelo público despercebidas. As unhas, os anelos do cabelo, o olho, o formato das mãos, os aspectos “baixos” do humano. Nesse ater-se aos pormenores, o âmago do ser se revelava, ou melhor, se traía. Tanto para Freud, como em Holmes (Doyle), e Morelli, o lapso levava à cena. Em Holmes, a pista revelava uma nuance do crime; em Morelli os detalhes ignorados pela massa levavam ao simulador e em Freud, o sintoma revelado pelo chiste, levava ao inconsciente. Ginzburg bem define o método indiciário ao mostrar que se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas, onde se depositam os indícios, que permitem decifrá-la. Faz-se, então necessário, partir do sintoma.

Parece claro que a razão de trazermos Ginzburg (1989) à discussão se justifica pelo fato de observarmos que no loft há uma cena que cabe à observação da dupla de três olhos, revelar em minúcias e, para tal, é imprescindível que tenhamos o faro de detetive típico de Holmes, para detectar o rastro revelador. O loft é um objeto sem voz, como a escultura de Moisés, como o romance de Gradiva, ou mesmo como a biografia póstuma de Dostoievski; o loft, que talvez um Kitsch, muito se assemelha aos signos pictóricos que pelo olhar atento de Warburg, revelavam intricadas conexões culturais. Resta-nos tentar retirar da rigidez do loft, signos que o revelem pelo cerne; o loft é mudo, mas emite impressões reveladoras.

Como Freud (1913), precisamos ser capazes de interpretar o loft. Moisés petrificado tem algo a dizer de si, talvez Michelangelo tenha algo a dizer por trás da eterna imagem paralisada de Moisés. As placas estão em iminência de escorregar das fortes mãos de Moisés? Seu pé quer alavancar o movimento da grandiosa massa corpórea? Sua feição está a revelar ira, surpresa, indignação, serenidade, todas emoções ao mesmo tempo? As pistas estão aí, resta a Freud (1913) o cansativo empreendimento de interpretá-las. Algo havia despertado a atenção de Moisés, recém-chegado do Monte Sinai, monte vulcânico que Freud retoma num dos seus últimos escritos como local da origem judaica. Após receber as tábulas de Deus, numa jornada introspectiva sob as

“alturas” da montanha, ao descer às profundezas terrenas, vê o povo que liderou para fora do Egito numa adoração rasteira a uma imagem adornada em ouro, representando um bezerro. Dançavam em volta de um bezerro dourado, dançavam ao redor do signo de um retrocesso, um animal totêmico que representava a queda eminentemente do Pai unívoco, centralizador de todo o poder. Esse espetáculo é o que estampa a face de Moisés na escultura de Michelangelo. Freud, assim como Morelli, pouco se inclina à beleza estética da pedra talhada, quer ver a unha, o anel da longa barba que revela o movimento realizado pelo torso, antagônico ao tronco. Freud, munido de um olhar sociológico quer descobrir o que está além da abstração estética, o que pode revelar a origem do mal-estar na cultura. Nesse texto que Freud (1913) reconhece a admiração por Morelli, apontada em Ginzburg (1989): “Parece-me que seu método de investigação tem estreita relação com a técnica da psicanálise que também está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados ou inobservados, do monte de lixo.” (Pág. 147).

Passados vinte e seis anos, eis que Freud novamente se volta à imagem de Moisés. O que interessa a nós, aqui, é o fato de Freud estar colhendo indícios da cultura para comprovar, ou mesmo sustentar sintomas advindos do divã ou da autoanálise. Freud (1939) vem através do mito, ou história, investigar o retorno do reprimido. Seu primeiro achado é sintomático. A figura de Moisés remonta dois personagens também caros ao emergir da psicanálise. Cabe ressaltar que Freud (1939), redige “Moisés e o monoteísmo” em exílio na Inglaterra, retomando vários temas por ele trilhados ao longo da jornada psicanalítica e, ao lermos tal texto percebemos que a imagem de Moisés marcou profundamente Freud. A *imago* não só representava sua origem judaica, mas reforçava a autoridade paterna de Jakob. O grande Moisés, não só o pai da tradição judaica a que Freud foi submetido, foi também assassinado numa emboscada pelos seus filhos. O parricídio, tão caro a Freud, já está encarnado na imagem de Moisés que também era símbolo da árdua caminhada que Freud teve de empreender para ser aceito no círculo científico, o “outro lado” que impunha barreiras a ele por sua origem. O herói Moisés, como Édipo e Hamlet, se rebela contra o

pai egípcio e sobrepuja o mesmo em triunfo. Moisés, inconscientemente acometido pela reminiscência do reprimido, lidera o “povo escolhido” à terra prometida, negando a diversidade de deuses que emanavam da religião egípcia; deuses-animais, ainda tocados pela primitiva cena totêmica. Moisés estava liderando os judeus, pelo sopro de Atem¹², o retorno do reprimido se fazia culturalmente e não só estava limitado a agir sobre um único sujeito.

Freud (1939), através da estória da religião monoteísta, remonta e reforça a ficção psicanalítica. Podemos, a partir dos estudos de Freud citados, afirmar que na investigação psicanalítica, no campo da clínica, investigação e tratamento se dão simultaneamente. Em relação à cultura, o mesmo método pode ser descrito ao final da investigação, quando o pesquisador relata seu percurso. Assim, o método é a ferramenta, tal qual o é o pincel do arqueólogo, para limpar o objeto de pesquisa, colocá-lo em evidência, via a interpretação, indo além da evidência fenomênica.

Com o método podemos abarcar a experiência íntima e contraditória do pesquisador com o objeto de pesquisa eleito. Contornar a dificuldade que reside no trato com as palavras, traçar uma ficção, no mesmo sentido apontado por Zizek (2010), que consiga suprimir com ilusões legitimadas a impotência do pesquisador diante daquilo que está em processo de captura. A partir do método é, talvez, possível fazer da precariedade do olhar humano, algo menos imparcial, mais polido, menos abrindo.

Debruçar-se sobre um método tal qual pensado por Freud é, de certo modo, tentar fazer do objeto que se revela ao pesquisador e ao sujeito investigado, algo essencialmente estranho, minimamente familiar. O ideal do método, para nós, seria um diálogo que se entrega

12

Atem foi o símbolo, a personificação do primeiro monoteísmo da história do Egito. O monoteísmo logo foi suprimido pelo politeísmo egípcio e, na ferrenha recusa à morte, lançaram a imagem de atem abaixo, para as profundezas inconscientes, reprimida fortemente. Atem emergiu somente depois pela força de Moisés.

criticamente ao objeto. Diálogo possível, acrescentaríamos, que o envolve, no caso das Ciências Humanas. O método se presta a lapidar a pedra, tal qual o escultor, até que dela emerja um desejo oculto.

O método se presta a um corte, uma restrição. Tal qual na obra benjaminiana, ele se presta a colher um fragmento essencial da obra reduzida a ruínas. É tarefa da análise crítica, revelar, como aponta Zizek pelas palavras de Marx, as “sutilezas metafísicas e refinamentos teológicos” no que parece à primeira vista apenas como um objeto comum (Zizek, 2010).

Procedimentos

Para contemplar nossos objetivos analíticos, optamos por uma pesquisa que pode ser classificada como qualitativa, na medida em que a relação investigativa perante o objeto não é recusada, e nos permite, a partir dos aportes da psicanálise, uma análise mais detida aos detalhes, aos poréns e às minúcias. A partir dessa escolha, resta ao pesquisador uma postura eficaz na captura e construção de material para análise enquanto imerso no seu objeto; como esboçamos, pretende-se fazer uso da experiência do duplo pesquisador-máquina fotográfica no instante da visita ao loft, de modo que num momento posterior a visita, o pesquisador possa, a partir da foto, interpretar o discurso que emana do loft e retornar ao momento do clique, para assim, evocar o que ali foi experenciado.

Num primeiro momento é necessário o estabelecimento de um vínculo entre pesquisador e habitante de loft; a possibilidade desse vínculo foi dada informalmente a partir de contatos pré-estabelecidos com arquitetos, vizinhos, decoradores que conhecem, por acaso, algum desses habitantes. Estabelecido o primeiro contato por telefone, agendamos uma visita.

No momento em que a porta do loft é aberta para a visita, podemos verdadeiramente dar início às experiências que se dão pela imersão e, assim seguir o roteiro pré-estabelecido pelo método de captura dos ‘dados’, entendidos aqui como as fotografias e as impressões que as mesmas evocarão num momento posterior. Como estamos diante de um espaço que possui como característica condicional a aerosidade¹³, destacada na ausência de cômodos, fica claro que é isso que pretendemos retratar pelas lentes fotográficas. Para tal nos impusemos uma agenda: foram batidas quatro fotos de cada elevação, ou seja, uma foto partindo de cada “quina” no térreo e mais quatro fotos, uma de cada “quina”, no mezanino se o mesmo constar no loft designado.

As fotos foram concebidas a partir desta configuração: quatro ângulos diagonais, cada uma delas irradiando de um canto do loft, se entrecruzam num dado “centro” espacial do loft. No ponto de encontro destas linhas poderíamos situar um centro hipotético, mas seria esse centro o âmago do loft? Qual seria, pois, o centro do loft? Como Thomas Mann (1893) bem apresenta pela fala de José, o centro do mundo se liquefaz na medida em que cada cerne exige para si próprio um centro particular, sendo que ao redor de cada centro, gravitam Outros que também demandam do cosmos a mesma centralidade, o centro, então, se relativizaria. No loft, algo há que também transita por meio dessa mesma ótica; por mais que haja um centro espacial que delimita onde é o marco central da obra, por onde quer que ande o sujeito, percorre sobre ele um olhar capaz de esquadrilhá-lo totalmente. No loft, impõe a impossibilidade de um centro imperativo, ali, todos os locais são centrais e não há lugar que

13

Por aerosidade, estamos nos referindo à amplidão espacial do loft, não apenas à amplidão que se observa na construção que extingue ao máximo as paredes e divisórias, mas a areosidade subjetiva, ou seja, um espaço deslizante, por onde não é possível atritar a algo e ali deixar uma impressão marcada, referimo-nos a uma aerosidade que não só permite a fluidez dos corpos, mas coage os mesmos a adentrarem numa dinâmica panóptica de contemplação narcísica.

conclame a privacidade do não esquadrinhável, ou seja, a privacidade possível somente através do resguardo do Outro.

Estas fotos se entrecruzam de forma que por elas, podemos acessar toda a dinâmica perpassada no loft e evocar, num momento distinto, as experiências ali sentidas por meio da imagem. Como **instrumento**, utilizaremos nossas observações a olho nu e as películas que pudemos retratar do loft e, para contemplar nossas análises, faremos uso de três lofts. A rigor, não há necessidade da presença de um sujeito humano nas análises aqui empreendidas, mas as interações entre o pesquisador e o habitante do loft podem se mostrar relevantes nas tentativas de estabelecimento de contato e, pretende-se discutir possíveis interações que venham a acontecer na análise. Assim, as observações e diálogos estabelecidos entre o pesquisador e os proprietários dos lofts também poderão ser objeto de análise complementar, ocasião em que serão convidados para participarem da pesquisa nos ternos da resolução 196/06, do CNS e lhes serão recolhidos um termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE). Ressaltamos que esse procedimento é complementar e que o foco da análise recairá sobre o choque, ou seja, a experiência de afetamento provocado pelo loft no pesquisador no momento de imersão, e não sobre seu proprietário.

Como se verá, a coleta de materiais e a análise deram-se simultaneamente, ou seja, buscamos o contato com o primeiro morador através de pesquisas sobre a existência de lofts na cidade de Uberlândia, após a identificação de um deles, fomos ao local para averiguar se o mesmo preenchia os requisitos de nossa pesquisa, constituir-se arquitetonicamente num loft, após esse momento inaugural, travamos contato com os moradores a fim de sabermos sua disposição quanto à pesquisa, se poderiam nos receber em suas residências, se não se incomodariam em ter sua residência fotografada e se estavam de acordo com o termo de consentimento livre e esclarecido. A coleta e a análise deram-se simultaneamente, pois, além do fato de que ao batermos as fotos estávamos nos entregando ao momento de imersão e ao

mesmo tempo colhendo impressões sobre a cena, posteriormente à revelação das fotos nos pusemos a interpretá-las, antes mesmo de encontrar o segundo loft para a análise posterior.

Estabelecemos nosso primeiro contato com os moradores a partir de ligações telefônicas, a fim de averiguar suas inclinações e disponibilidades, nesse contato agendamos uma visita e informamos o residente de todas as implicações que a pesquisa continha. Após termos sido aceitos, optamos por pesquisarmos três lofts, sendo que um destes não era uma residência, e sim uma loja que contemplava nossas exigências. Nos dirigimos primeiro às duas residências e, posteriormente à loja. Fomos, em todos os locais, bem recebidos, tal qual o fomos nas ligações, e é relevante ressaltar que além de o primeiro contato parametrar “informalmente” o andar da imersão, achamos vários outros lofts, que preferiram não nos receber.

Ao adentrarmos o loft, nossa pesquisa já havia tido sido iniciada, tudo o que aparecia diante dos nossos olhos se apresentavam como dados dispostos à interpretação, é pois, por essa razão, que necessitávamos de um método seguro que nos permitiria, além de capturar o loft em sua integridade, impedir-nos de nos perdermos em meio à profusão simbólica que do objeto emanava. Ao abrir da porta, estávamos dentro do objeto, prontos para apreendê-lo, e foi, com o auxílio do rigor do método e a receptividade dos moradores, uma imersão tranquila e satisfatória. O maior cuidado que tivemos de tomar ao adentrar o loft foi o de respeitar os limites e as formalidades, ainda tênues, da interação, e procurar inserir a câmera no ambiente aos poucos, deixando-a surgir na medida em que o habitante se via mais familiarizado com a presença da dupla de três olhos.

Quando dentro do loft, entregamo-nos à experiência de afetamento, absorvendo tudo o que nos parecia importante a apreender, sempre guiados pela questão que julgamos como norteadora nas nossas visitas: “o que isto está a me dizer?” Procuramos a todo o tempo

interpretar os sinais emitidos pelo loft, e também a refutar os sinais que nos pareciam errôneos. Para tal, estabelecemos um método capaz de retratar o loft em suas dimensões e nos permitir a retornar às fotos assim que nos parecesse necessário.

Fotografei pela simples razão de retratar o espaço para uma análise mais profícuia, e fazer com que o leitor também tivesse a oportunidade de lançar seus olhos sobre a mesma cena que nós, para que pudesse em nossa companhia interpretá-la. As fotografias também nos permitem retornar ao momento da imersão, claro que esse retorno é infinitamente mais pobre que a experiência real dentro do loft, mas fez com que o espaço fosse revisitado e, a partir do retorno, pudemos nos lembrar da sensação de ali ter estado. Como apontamos, ali nos posicionamos como uma dupla de três olhos, um amálgama entre pesquisador e câmera e estabelecemos um padrão de análise para capturar os três lofts escolhidos: ao adentrar o loft, nos posicionamos em todos os vértices de sua extensão, ou seja, sendo o loft um quadrado, nos colocamos em suas pontas mirando o centro do espaço, sendo assim, batemos quatro fotos, todas apontando para um centro, formando linhas imaginárias que se cruzam. Caso o loft estudado, e assim o foi, possuísse outro nível (mezanino), o mesmo procedimento repetir-se-ia.

Guia de análise

A análise que se pretendeu aqui foi a dos lofts enquanto discurso que produz subjetividades.

Estamos então, como pesquisadores, diante de algo que se mostra sem estar de fato nu, diante do que parece estar se dando ao olho, mas na verdade se esconde. O olhar, por si só, não é capaz de capturar o que se passa ali. É necessário um objeto suporte, um apêndice ao

olho, algo que potencialize a captura e não se deixe apaixonar pelo momento sedutor da imersão *in loco*. Trata-se, pois, de escolher a máquina que diz sem se explicar e, fazendo isso imita o mesmo proceder do objeto. Para dizer do movimento, o método mais fiel parece ser o da captura. Como um apêndice, a máquina fotográfica nos servirá tal qual uma testemunha que relata fielmente o que vê no momento questionado; a foto e a experiência que se dá no ato de fotografar será então nosso passaporte ao mundo empírico. Postulamos assim, que o essencial não reside na foto, mas na foto como meio de nos transportarmos mais uma vez ao momento do choque.

A câmera e aquele que se apodera dela, no caso o que adentra como visitante um loft até então não familiar, constituem um protótipo de uma certa visibilidade, que nesta dupla simbiótica, se distinguem tanto da visão desarmada quanto da visão filosófica que rejeita como inessências os dados do mundo sensível (Rouanet, 1981). O objetivo metodológico que se dá nessa dupla é capturar o que para o olho se faz fugaz, mas não se deixar guiar apenas pelo que está a atrair a lente esteticamente, estamos buscando capturar o discurso que emana desse espaço opaco, discurso de uma certa “clivagem” cultural. Adentrando no loft é imprescindível que nos abramos para as experiências de afetamento que nos atingem ininterruptamente, de modo que, afetados pela esfera espaço-temporal estamos abertos a um choque traumático, um choque imagético, e de modo algum podemos tamponar esse acesso ao choque (o efeito desse choque, no pesquisador, caracteriza a construção do dado na pesquisa qualitativa) o que vai se analisar é o efeito desse choque.

Benjamin, através das mãos de Rouanet (1981), continua a nos dizer que a câmera se instala no intervalo entre a mão e o metal, e ao desvendar o lado invisível do gesto, desvenda o lado invisível do objeto que se salva.

A escolha da fotografia como instrumento que materializa parcialmente a experiência do choque do pesquisador se justifica na medida em que a mesma paralisa, retirando do contínuo do espaço-tempo um único instante (Turcke, 2010). A imagem cristalizada se torna capaz de apreender o instante, deixá-lo em suspensão; é, pois, capaz de tornar o “aí” que a foto procura subtrair de seu entorno, um “aí” eternizado na película. Como bem aponta Turcke (2010), “cada foto irradia insidiosamente um ‘foi assim’, mesmo que cada uma delas ao mesmo tempo dê a entender que justamente não foi assim” (pág.176). Na possibilidade de retornar, por via da película, no espaço-tempo do choque capturado pelas lentes do duo pesquisador-máquina fotográfica, o fotógrafo pode, como no sacrifício, retornar ao pavoroso e, de tanto retornar a esse lugar, dar conta do mesmo. Um eterno retorno a partir da foto, capaz de absorver ao máximo o que está implícito na imagem. A câmera não se cansa.

A foto, ao congelar o ato, pode seduzir tão fortemente o que se posiciona por detrás da câmera que, absorvido pelo seu poder de captura, ele mesmo se torna produto seu. “A câmera, portanto, ‘dispara’ duas vezes: primeiro, quando fixa o objeto em sua retina artificial; depois, quando esse instante fixado dispara uma saraivada sobre a retina viva do observador” (Turcke, 2010). É no momento do segundo disparo, o que retroage sobre o que tem poder sobre o gatilho (ou, sobre o que, enfeitiçado pela possibilidade de um momento fugaz se eternizar dispara), que o solo do pesquisador pode desabar, tornando-se um solo vertiginoso e, como o loft, um espaço de descentramento; espaço infinito de perspectivas. A imagem, não é de modo algum, subordinada ao que a detém, é, pelo contrário, o avesso disso tudo, a imagem absolutiza o instante: destaca-o do contínuo histórico de espaço-tempo.

Justificativa

Nessa altura do texto, creio que esteja clara minha opção por uma pesquisa analítica de cunho qualitativo, mas não é muito dizer que essa escolha se justifica pela opção em deixar o objeto dizer de si, que fale por si só em sua defesa, e mesmo deixar que da relação entre o observador e a coisa sobre a qual o mesmo se debruça reverberem sentidos múltiplos; ainda que contraditórios.

Há que dizer que o método pelo qual pretendemos empreender nossas análises é um método que permite ao observador ser afetado pela coisa observada.

Certas imagens não nos são permitidas registrar, pelo simples fato de não haver nelas respeito para com o morador, embora saibamos que para o intuito da pesquisa talvez pudesse vir a ser de grande valia. A lente deve ir somente até onde foi designado o limite respeitoso e espontâneo, demarcado pelo morador. O papel de pesquisador, que devemos aqui assumir, se presta a aceitar que na frente de seu olho, corre o seu desejo, e, tanto o objeto da análise quanto a conclusão que lhe é apêndice, são atravessadas integralmente por este mesmo desejo. Cabe-nos, agora, só mesmo a imersão *in loco*.

O Loft Vermelho

Ao pisar no loft, a primeira impressão é forte, diríamos que impactante. Um sentimento que não nos passa despercebido é o de amplidão, mesmo sabendo, através do nosso senso espacial de profundidade, que as dimensões do loft não são grandes, sentimos que, apesar disso, ele nos propicia uma experiência de amplidão, provavelmente devido ao

fato de que nossa visão não encontra nenhuma barreira. Outra sensação logo nos acomete; apesar de termos sidos bem recebidos pelo morador, que nos deu total liberdade para com o prosseguimento da pesquisa, sendo muito gentil e disposto a ajudar-nos com eventuais dificuldades. Essa sensação foi de desconforto, de não nos ser permitido estar ali, uma espécie de embaraço, e, se alguma outra experiência sem câmera vale ser apontada, é a experiência com a luz. Tudo, no momento da visita pareceu muito claro.

Foto I





Imagen 1

A forma mais ilustrativa e, com certeza, a que me parece mais simples, é a de ir gradativamente estreitando nosso enfoque, num primeiro momento relatar o que estava ali posto, retratado pela lente da máquina fotográfica e, a partir desse momento inaugural, buscar os rastros que a imagem deixou, que possam vir a revelar o discurso emanado pelo loft.

Logo na entrada, deparamo-nos com a vermelhidão do loft, o vermelho sobrepõe-se às outras tonalidades e deixa algum espaço para as outras cores ali nas mobílias e nos aparelhos eletrônicos; ao fundo notamos uma íngreme escada que leva ao mezanino e, sem qualquer esforço teórico, deduzimos que para subir, a escada demanda de quem adentra o loft, um

esforço que, senão atlético, é digno de um profundo suspiro ao final da escalada. É uma escada de estante. Num dia claro, como o da visita, quase não resta sombra no loft, e na perspectiva em que foi tirada a primeira foto, logo notamos que duas das fontes de recepção da luz externa se localizam à nossa esquerda, essa informação sobre a claridade no momento matinal, lançada aqui sem pretensão alguma, ainda nos será bastante útil. A outra fonte de luminosidade natural é a porta que se encontra nas costas da dupla de três olhos.

Mirando a parte do mezanino que avança em direção à lente podemos notar que ali está uma espécie de “reservado”, um biombo num tom vermelho bastante escuro que se assemelha a uma cor vinho, ali se encontra um pequeno banheiro. Podemos ver, do ponto em que cravamos nossos pés, que no mezanino está posto um escritório, acima dele um painel com cores bastante contrastantes em relação ao forte vermelho e abaixo dali, tudo é um grande “living”. Sem usarmos de agudeza intelectual nem mesmo de um prévio entendimento arquitetônico, fica-nos claro que as formas são essencialmente retas, rígidas, pontiagudas e angulares; estamos diante de superfícies lisas e retilíneas em sua maioria. Algo que me pareceu interessante foi que teto e piso são brancos, mesmo o teto que encobre parcialmente o “living” foi colorido nessa cor, o que “quebra” um pouco a intensidade com que o vermelho se apresenta a nós. Além do que relatamos, nosso campo de visão pode ainda apontar que há no espaço além de vários quadros de conteúdo abstrato e, perdoem a minha lacuna erudita no que se refere a pinturas, também num tom vermelho vinho, algumas urnas, uma grande TV, acoplada a um sistema de som e um vídeo game, que se coloca à frente de um sofá, pufs, e uma mesa de chão. Há ainda dois vasos onde incide a luz, recheados por duas plantas sem raízes, ademais, notamos no fundo do loft, próxima à câmera, uma lixeira comum, uma canastra e no topo do loft um lustre branco que pende do teto.

Esse primeiro olhar sobre o loft nada tem a nos revelar de grandioso, exceto que, logo de início fomos postos frente a uma forte impressão. A fim de evitarmos que a leitura desse

material se torne por demais enfadonha, permitir-me-ei não repetir tudo o que já disse nesse primeiro contato (que se presta a reconhecer o espaço), a não ser que o mesmo objeto, visto noutra perspectiva revele algo ainda não suscitado na primeira abordagem.

Foto II



Imagen 2

Nesta segunda tomada, algumas coisas que não destacamos na primeira fotografia ainda podem ser reveladas. Como um corpo humano sem um saudável pescoço, precisaríamos, como a câmera, de várias tomadas para dar conta de um espaço assim. A vantagem que tem a câmera sobre nós é que nem sempre nossas reminiscências são tão fiéis quanto as fotos. Na segunda foto podemos notar ainda que no mezanino há uma estante no vértice oposto ao que está posicionada a câmera com uma ou duas cadeiras, podemos ver

também no alto da foto que o painel e o lustre branco disputam também um lugar no enquadre. No teto branco, abaixo do mezanino, que cobre parcialmente o “living”, estão instaladas duas pequenas lâmpadas como aquelas luzes quentes que não iluminam todo o espaço mas deixam o mesmo como que num estado semi-iluminado. Nesta perspectiva, oposta à da primeira foto, podemos ver que o que antes tínhamos classificado como um sofá; são, na verdade três poltronas posicionadas frente à TV. Com um olhar mais acurado notamos um bebedouro num local que podemos admitir como minimamente estranho. O bebedouro está no chão, por detrás das plantas. Nesta parte inferior do loft, o que resta a nós apontar são dois objetos acima da “canastra”: um cinzeiro vermelho e um borrifador de água.

Foto III

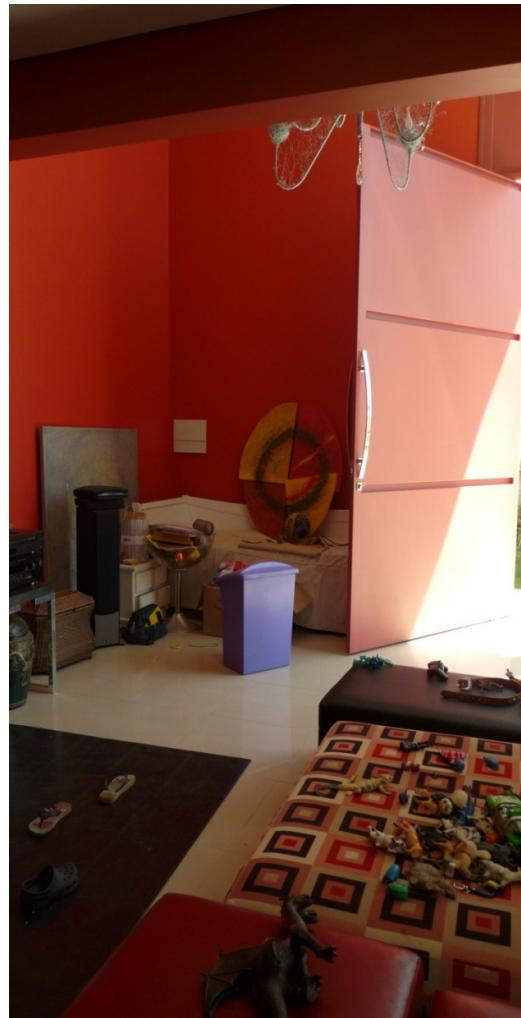


Imagen 3

Seguindo o roteiro que havíamos preestabelecido, antes mesmo de adentrar o loft para tirar as fotografias, teríamos agora de nos voltar para o ângulo oposto ao das duas primeiras fotos. Nessa simples inversão de perspectivas muitas coisas que talvez não haviam se mostrado nas primeiras, talvez se revelariam às lentes. Ao virarmo-nos para o que era, até então, retrato apenas de nosso próprio torso, é que percebemos a existência de uma cama ali dentro; escondida pela grande porta branca podemos vislumbrar, num dos vértices do “living”, uma cama de solteiro de dimensões relativamente pequenas, em cima da mesma, repousa uma mandala pintada por tons rubros e, por detrás da cabeceira da cama, repousando sobre a parede, mais um quadro, esse pintado em marrom. O que podemos ver na foto, que havia fugido dos primeiros “cliques” são: um criado-mudo, uma nova canastra, uma caixa de papelão rente à cama e uma lixeira azul, dissonante, que parece mesmo não pertencer ao lugar que ocupa na película. Alguns objetos, que já ilustramos antes, insistem em nos acompanhar pelo ensaio, nesse caso podemos ver no limite superior da foto, o pedaço de lustre branco que se esforça em aparecer para a dupla.

Foto IV



Imagen 4

Há na quarta foto um obstáculo; a íngreme escada de metal e madeira que avança até o mezanino. A escada ocupa quase metade do quadro de nossa quarta foto, mas pela natureza da escada, muito se vê através dela. Além da escada, podemos ver pela foto que por trás das poltronas estão postos dois quadros; o primeiro deles, por ser branco, se confunde, ao menos numa primeira impressão, com as outras porções brancas da casa (tetos, piso, porta), ao lado deste notamos um quadro vermelho que tem como preenchimento uma espécie de redemoinho que pode vir a sugar o que dele se aproxima. Há ainda a se considerar que uma considerável porção da parede a que estamos de frente cede lugar a uma superfície que não a de concreto; a considerável parede de vidro cobre toda a extensão vertical do loft chegando até o mezanino, o que justifica nossa impressão acerca da grande luminosidade. Além do que estamos descrevendo, notamos também uma série de brinquedos espalhados sobre a mobília e servindo como um tapete para os aparelhos eletrônicos uma superfície que aparenta ser um couro sintético e ao fundo, no limite superior direito, uma logomarca de marca de cerveja, própria a um bar, na entrada do loft.

Foto V

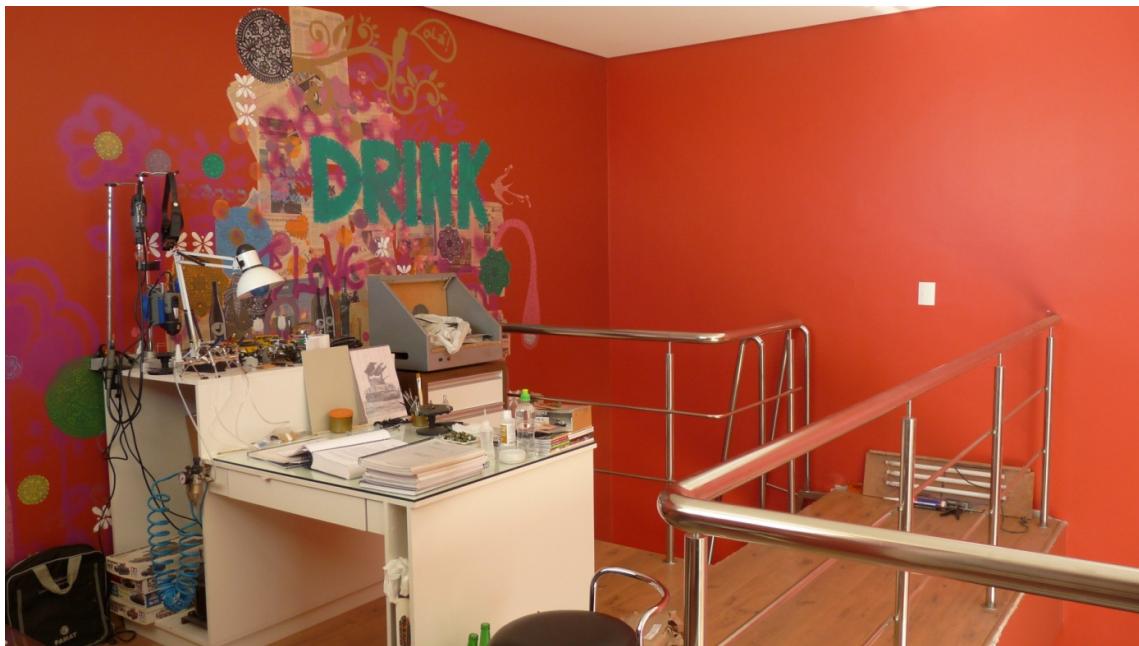


Imagen 5

Eis que agora estamos no mezanino, notamos que existe uma região bastante condensada, um amalgamado de colagem artística e escritório no mesmo plano. Então podemos descrever como uma mesa branca separada em dois níveis distintos, o superior onde repousam alguns instrumentos de trabalho e o inferior, coberto por uma superfície de vidro com algumas gavetas, onde se encontram algumas apostilas e vários outros instrumentos que desconheço. Atrás do “escritório” podemos ver pela foto um painel colorido, e essas cores imprimem em nós uma sensação ímpar, talvez por ser bastante contrastante com a cor do conjunto-loft, mas retornaremos a esse painel posteriormente. Além dessa porção do mezanino, mais carregada de impressões, conseguimos ver mais uma cômoda com gavetas, o cume da escada de metal que se confunde com a mesma estrutura do parapeito, ambos de aço escovado, reluzindo um

brilho talvez proveniente de sua superfície lisa. Podemos ver ainda que o piso aqui não é branco como o que cobre o chão do “living”, um banco para utilizar a mesa branca e podemos mesmo notar que o mezanino tem dimensões pequenas e que, dali, pode-se ver toda a dimensão do loft, sendo que no “living” pouca coisa escapa ao olhar de quem se deixa entreter pelo parapeito. Para passarmos para a próxima foto resta dizermos que há ainda uma lixeira pequena abaixo da mesa branca e uma lâmpada a ser instalada próxima à escada.

Fotos VI, VII e VIII





Imagen 6

Na sexta foto estamos diante da grande parede vermelha e podemos vê-la refletindo a luz do sol, que provavelmente entra pela grande porta branca e pela parede de vidro que chega ao limite do mezanino; algo que nos chamou a atenção por ocupar boa parte do enquadre foi essa luminária, que mais parece um ciclope que tudo vê do alto do mezanino. Vemos também os instrumentos de um possível trabalho em close e, não surpreendentemente, mais uma vez, o, um pouco mais familiar lustre branco e podemos agora observá-lo com maior cuidado devido à proximidade que está dos nossos olhos e notamos que o lustre se compõe de uma espécie de emaranhado de metal, que me parece representar um emaranhado “orgânico” que interpõe as hastes que, por sua vez, culminam em receptáculos de algo como flores, mas ao invés delas, nascem não flores, mas velas. Voltaremos a discutir isso.

Na sétima foto nada há que já não tivéssemos visto nas tomadas anteriores, porém estamos diante das coisas numa perspectiva inédita; todo o lustre branco está à mostra para nós, numa pose quase obscena, mas optamos por nada mais dizer sobre ele neste momento. Além do que pode ser visto, partindo agora de um novo enfoque, podemos perceber claramente que se não estivéssemos imbuídos num procedimento metodológico, poderíamos, colados ao parapeito de metal, retratar numa só foto, grande parte do “living”. Antes de apontar o que se destaca na oitava película é preciso que nos retratemos com o leitor por uma

falta. Como a câmera que foi utilizada para fazer retrato do loft não possui um ângulo maior, foi-nos impossível capturar a oitava tomada em sua totalidade, dito isto, precisaremos aqui de um esforço imaginativo, o que não pode ser visto a esquerda da nossa perspectiva guarda a imagem de um biombo vermelho escuro, retratado na primeira tomada, localizado no que chamamos, naquela seção, como um “avanço” do mezanino em direção à lente da câmera. Esse biombo é semi-aberto, ou seja, não possui nenhuma porta e, por detrás deste está posto um banheiro convencional, exceto pelo detalhe de não possuir uma porta. Voltando à foto podemos ainda ver uma bancada branca ao fundo com algumas caixas em cima e, acima da bancada, uma pequena janela quadrada e, com fins de reforçar o que já viemos dizendo, podemos notar em várias tomadas como a incidência de luz no loft, no momento da imersão, era alto.

Por Vias do Método Indiciário

Iniciamos nossa análise pelo que logo de início capturou a atenção do pesquisador. Já dissemos que antes mesmo de pisar no interior do loft, nos era possível ver que em toda a superfície deste, fazia-se dominante a cor vermelha. Tínhamos visto esse detalhe antes mesmo de nos adentrarmos, pois a grande parede de vidro translúcido nos convida a apreciar o tom vermelho-cereja de toda a casa e, no momento da entrada a sensação de impacto é ainda maior, o vermelho “abraça” toda a extensão do loft, deixando para as outras cores poucos subterfúgios. Cada passo dado no interior do loft é acompanhado pela presença do intenso vermelho, em nenhum lugar, a cor foge de nosso campo óptico; nem lentes orgânicas, nem lentes fotográficas, conseguem escapar de sua pregnância. O vermelho, como se sabe popularmente, é signo da paixão e dos sentimentos que a rodeiam, vem muitas vezes como o representante simbólico do amor e do desejo, mas representa não só a faceta afável desses

impulsos, traz consigo a força do orgulho, da violência da agressividade ou mesmo do poder, todos esses estados de ânimo, gravitando em torno da órbita da excitação, do quente, do que se apresenta enquanto polo ativo (masculino) do poder.

Algumas fontes dizem do vermelho-cereja, que é dele a qualidade de ativar os quentes humores dos impulsos sexuais, talvez por ser o vermelho a cor da brasa, do fogo em consumação, em ardência. É por nós sabido que em Psicanálise o fogo aparece como um dos tantos representantes simbólicos do falo e da virilidade que o acompanha. Dialogaremos aqui, com um texto de Freud (1932), *A Conquista do Fogo*, com a intenção de descobrir algumas chaves de compreensão na análise do loft que denominamos como: O loft vermelho. Um dos famosos simbolismos da cor vermelha é a que suscita a chama, um estado do fogo que imprimiu um certo fascínio aos olhos de Freud (1930; 1932), registrado em uma nota de rodapé na terceira parte do mal-estar na civilização e, posteriormente, no ensaio acima citado. O que no *Mal-Estar na Civilização* chamava atenção de Freud (1930) como uma das grandes conquistas da humanidade, se fazia enquanto trunfo sobre a natureza; o domínio sobre as “línguas” de fogo. A labareda rumo ao alto, desde os primórdios foi comparada a um elemento fálico e o homem primevo sempre aovê-la, quis satisfazer um impulso em apagá-la com seu jato de urina, o que foi interpretado por Freud (1930) como um relacionamento com um outro falo que se posta diante do homem da horda, e o primeiro deles que sacrificou seu impulso primário de apagá-la reclamou para si o poder de tê-la como auxílio. Tendo-a a seu favor, domina não só seu ímpeto instintual, mas domina mais ainda a natureza que o cerceia. Isso posto, em nota no “*Mal-Estar*”, dois anos depois, Freud (1932) volta ao tema do fogo por via da análise do mito de Prometeu.

Prometeu, numa investida contra os deuses, rouba-lhes a exclusividade do poder sobre o fogo, colocando-o, salvo do apagamento, dentro de uma vara oca, que nos leva, por meio de interpretações, a considerá-la como um substituto do pênis, porém na radiografia orgânica do

pênis não encontramos fogo, mas água, sua antítese. O crime de Prometeu se dirige aos deuses, àqueles únicos seres que podem desfrutar de total fruição dos desejos e tal blasfêmia deve ser punida com dureza. Prometeu foi acorrentado e, diariamente, um pássaro viria a seu encontro para se alimentar de seu fígado exposto, uma punição contra quem se deixou levar pelos impulsos que, como aponta Freud (1932) era tido pelos antigos como a sede dos desejos. Mirar o fogo é como mirar o movimento do falo em ação, não só pela semelhança em seus movimentos, mas pelo calor que habita o sujeito em sua excitação libidinal. A história do homem frente ao fogo, rememora que o homem, em seu interior, está sempre numa luta cruel contra um fogo que habita seu âmago, ora tendo de reprimir seu ímpeto, ora tendo de alimentá-lo; um fogo que nunca se esvai. No fim do texto, Freud (1932) ainda aponta ao fazer uma analogia entre fígado (sede dos impulsos) e fogo: "... e o pássaro que se sacia no fígado teria o significado do pênis. Indo um pouco adiante temos o pássaro Fênix, que ressurge de cada morte no fogo, e que provavelmente significou antes o pênis revivescido após adormecimento." A Fênix então se liga ao vermelho, primeiro por sua semelhança ao pênis, depois por sua importância na cultura do fogo e, posteriormente, mas não de menor importância, por sua vontade de ira e guerra.

Há ainda mais um adendo acerca da cor predominante do loft, um adendo que faz uma nova referência à mitologia grega: o mito de Adônis. Filho advindo de uma relação incestuosa entre o rei Cínirias de Chipre e sua filha Mirra, Adônis despertou o amor de duas admiradoras; Afrodite (deusa da beleza, do amor e da sensualidade) e Perséfone, que a Zeus recorreram para, enfim, dar cabo à disputa pelo amor de Adônis. A sentença de Zeus determinava que Adônis passasse um terço de ano com cada uma delas, mas a preferência de Adônis pela deusa do amor e da sensualidade ressoou mais alto e nos períodos que era de direito a Perséfone, Adônis a traía com Afrodite. O romance entre Afrodite e Adônis (proibido como o de seus pais) despertou a ira de Ares, amante de Afrodite, que enviou um javali à terra para dar fim à

vida de Adônis e, assim o fez o javali através de um irônico (por rememorar a perseguição do filho incestuoso, tal como o destino de Édipo) e fatal golpe nas ancas que fez escorrer um sangue vermelho que, por fim se transformaria numa anêmona. Apavorada pelo som da má notícia, Afrodite adentrou às pressas na relva para auxiliar Adônis e cortou seu pé nos espinhos de algumas rosas que estavam em seu caminho, manchando-as de sangue, desde então as rosas manchadas com a cor do sangue de Adônis simbolizam o laço que os unia, além da morte que os separou.

No Oriente, Feng-Shui (Arte da Cor, Rossbach & Yun, 1998) também perseguiu o rastro cromático, e encontrou no vermelho o símbolo da fama ou posição; do poder, dos olhos e do calor advindo do fogo. “O vermelho é como um sol escaldante que surge no horizonte”, associado à fonte de energia que emana do universo. Algo que precisamos anteriormente ressurge aqui através da tradição em que se insere Feng-Shui; o olho, na sua analogia ao vermelho, interpreta, assim como o fogo, o suporte do poder e, aqui parece ser justo postular mais firmemente ainda, que o olho é o centro do loft, e esse centro está fundado no poder das perspectivas e da reificação. O Ba-Guá de Feng-Shui, ainda tem algo interessante a revelar; a casa na China é vista como um corpo orgânico, de forma que cada cômodo, assim como nos diferentes órgãos, tem uma particularidade em seu funcionamento, porém todas essas particularidades têm como fim, o bom funcionamento do corpo total. É necessário, para tal, que as partes distintas trabalhem em cooperação e comunicação. Os cômodos, como os órgãos dos corpos, devem se prestar a algo particular: vestíbulo, cozinha, quartos, salas, etc. sendo que cada um desses recebe uma cor que por sua qualidade, cataliza a função do cômodo. O interessante aqui é que na casa burguesa, o vermelho não tem lugar, é estrangeiro até mesmo da cozinha por suscitar o excesso, e como não é uma cor relaxante, não auxiliam os moradores a saírem de um estado de estresse e excitação.

O que foi dito sobre o vermelho deve ainda ecoar sobre o loft, mas o que tanto a cor pode nos dizer? Haverão de convir que a casa, como entendem os modernos, serve ao repouso, merecido após uma fatigante empreitada pelo *socius*. É no “lar” que, enfim, o indivíduo pode se resguardar das burocracias que o absorvem na vida cotidiana. Essa é uma das razões pelas quais os sujeitos contemporâneos normalmente elegem cores mais claras para o interior de suas casas, tais quais o branco, bege, gelo, que, diferentemente do vermelho com seu sentido de excitação ininterrupta, na tentativa de ali se postar num espaço antagônico ao que se coloca externamente à casa. A primeira impressão em relação ao loft vermelho talvez tenha sido uma forma de estranhamento, mas, após as análises percebemos que nosso desconforto ultrapassa a noção de um mero estranhamento frente ao objeto. A análise do loft nos traz novamente a teoria que já havíamos usado de Christoph Turcke (2010) em *A Sociedade Excitada: Filosofia da Sensação*. Nessa obra o autor nos aponta num tom crítico o emergir de uma sociedade que não mais consegue escapar do cerco da excitação, todos estão imersos por uma realidade, nem sempre opressora (caso das excitações provenientes das mídias de entretenimento), mas coercitiva, em que o nível de excitação está sempre elevado. No mesmo viés de Benjamin (1985) quando versa sobre o choque traumático. O fato é que o sujeito está sendo, cada vez mais, bombardeado por signos de consumo por todos os lados, signos esses que estão sempre amalgamados com a esfera do consumo de massa, nesse embate contra a contínua excitação, vale dizer que uma excitação reificada, o sujeito vai se deixando vencer, deixando ser massificado pelo constante golpe do choque, gradativamente menos traumático. O vermelho nos mostra que a contínua excitação superou os limites que separavam o *lócus* público do privado e, mesmo dentro do loft, catalisado pela ausência de paredes e separações, que viremos a tratar adiante, mantém o sujeito num estado de alerta inflexível, típico de uma sociedade que se move a partir do excesso. A cor ainda tem algo a nos dizer.

Está claro para nós, vendo as películas na primeira parte que designei como uma análise superficial, e se justifica enquanto superficial por tentar apontar a dinâmica e a distribuição dos objetos no espaço do loft, que o espaço é de uma amplidão considerável, uma amplidão que não requer uma grande área, mas uma “amplidão perspectiva”, ou seja, tudo se abre à visão das lentes, confirmamos a partir daí que nesse loft “caseiro” estamos diante de um espaço anti-panóptico, onde tudo reclama o direito de ser visto e, mais que isso, tudo o que é visto, tem em si O Estranho agindo, e que também vê por todas as perspectivas que o espaço físico permite.

Dissemos que o vermelho é signo de virilidade, e em sua analogia com o fogo, afirmamos ser também o vermelho o símbolo de um poder, talvez o poder que se expressa na dominação do Outro, como o fez o primitivo ao dominar a alteridade do falo representado pela chama e, mais, a vontade de poder que se fez maior que o fogo ardente do desejo dando origem ao mal-estar que o acompanhará enquanto houver organizações societárias. É, pois, o vermelho, a representação de um polo ativo do poder e o loft encarnado no vermelho parece dizer que ele, loft, é o sintoma dessa vontade de poder, solapada do *socius*. O vermelho agora é uma prova desse desejo de um espaço onde o domínio do Outro se exerce a partir do Olho, portanto é um poder reclamado por um sujeito que é, essencialmente, produto de uma realidade controlada pelas leis de mercado, da qual a pedra angular leva nome mercadofetiche. O sujeito alienado quer dominar dentro de sua casa, dominar aquele que adentra por meio do jogo das perspectivas, tendo como cenário desse desejo a cor vermelho-cereja.

É válido dizermos, antes de passarmos a outro ponto, que pode muito bem o vermelho não significar para a moradora isto que estamos a conjecturar, pode ser o vermelho apenas um adorno estético representado em sua preferência cromática, mas sustentamos o sentido de nossas análises, o que também não significa dizer que essa interpretação dos dados é sintoma de que estamos percorrendo o rastro de uma verdade; estamos apenas traçando uma possível

vertente interpretativa, numa imensidão de outras infinitas certezas que se sobrepõem umas às outras.

As Luzes

Algo que também fica nítido nas fotos é a claridade do ambiente, parece não haver recôndito algum que não seja tocado pela luz. Em todos os planos em que a dupla de três olhos se firmou para capturar a imagem de uma perspectiva, lá estava um reflexo de luz estampado no vermelho. Da primeira à última foto do nosso breve ensaio, a luz se fez sempre presente como coadjuvante. Essa constante presença nos faz parar e refletir acerca da iluminação no loft, qual a peculiaridade da luz nesse espaço? A partir das fotos, notamos que não há empecilho para a invasão da luz. No loft não podemos apontar nada que se assemelhe a uma cortina, uma veneziana, um biombo ou mesmo uma porta de correr, todo o espaço está aberto à luz. Num rápido exercício de rememoração podemos facilmente lembrar que a visita ao loft foi realizada por volta das onze horas da manhã, e uma prova cabal da assertividade de nossa memória é a incidência dos feixes de luz na primeira foto. A luz entra pelo loft quase que verticalmente pelas duas pequenas janelas, revelando que o sol já está a se colocar acima do objeto; a outra grande aparição da luz, ainda nesta primeira foto, está marcada no chão, próxima à primeira poltrona preta, revelando o outro foco, o qual já havíamos na primeira parte revelado: a grande parede de vidro. Uma questão que se coloca à nossa interpretação sobre iluminação é se, no transcorrer do dia, a luminosidade no loft se mantém, ou, esvai-se dando lugar às sombras da noite.

Conjeturando que o sol virá a se por, e então a falta de luz natural deverá ceder à luz artificial das lâmpadas elétricas, podemos pressupor como se desenharia o cenário do loft à

noite. Considerando que apontamos que as fontes de luz artificiais são bem pequenas, duas localizando-se no teto parcial abaixo do mezanino, cinco que irradiam diretamente na superfície do próprio mezanino, mais um lustre que, muito provavelmente irradia uma luz mais baixa. O que sucede na casa, devido a sua dependência em relação à iluminação proveniente da luz que incide pela grande parede de vidro e das duas janelas à esquerda, é que na medida em que a luz do sol vai diminuindo sua intensidade, a casa também se deixa apagar, restando ao ambiente uma luz quente e turva do lustre branco e luzes pontuais que, muito provavelmente, irradiam em foco.

Isso nos induz a uma provável constatação: no momento em que o loft é absorvido por completo pela noite, a superfície mais brilhante, com certeza, é a do mezanino; em função dos cinco focos de luz, distribuídos por toda a dimensão deste, parece mesmo que o que estamos chamando de “living” a luz mais forte que há é a que emerge da TV. Esse “achado” implica numa preponderância do mezanino em relação ao todo, é o que primeiro chama a atenção daquele que adentra o interior do loft; o mezanino está para o loft como o altar está para igreja, com todas as fontes de luz irradiadas em direção do Cristo crucificado. Porque então, o mezanino é o centro das atenções? É a existência do mezanino que vêm justificar o que denominamos teoricamente como espaço anti-panóptico, em oposição ao panoptismo foucaultiano.

Mirar de baixo o mezanino beira à sensação de opressão para quem transita pelo “living” como visitante, como fizemos hipoteticamente, podemos agora conceber que quando no “living” à noite estamos sobre uma luz turva e, somente ao subir o mezanino a luminosidade se assenhora de descobrir os corpos. O loft agora quer nos dizer da sua composição *voyeur*, de sua implosão perspectiva; onde na ausência de cômodos tudo se abre à visão, se abre à um jogo de poder e dominação que como vimos na composição do vermelho, percorrendo grande parte da extensão do loft, sempre desliza para uma conotação erótica. A

luz, agora a artificial, nos indica que a estrutura central do loft é o mezanino, mas, indica-nos também, que o centro do loft não é o mezanino, mas o olho. Os signos que o vermelho já havia nos suscitado, de uma vontade de poder, solapada de vez do *socius*, e agora recuperada na “casa” nos indica uma tentativa de retomada, mas não podemos nos deixar levar por indução até que consideremos o loft um signo de virada de jogo contra o poder da apatia. Como Sennett (1998) já havia apontado em *O Declínio do Homem Públíco*, o indivíduo que experiencia uma vida pública conturbada (relegada aos fluxos e deslizamentos), carrega consigo, para sua vivência íntima, algo do tacanho, mesmo a mais íntima de suas relações; o amor físico é tocado pelas impressões sentidas no espaço público. O sujeito que foi oprimido pela mercadoria-fetiche, não pode se desnudar de suas influências, assim como tira suas roupas, quando adentra o loft; o “lar” não é um mundo descolado da vida em sociedade, mas uma de suas ramificações e, provavelmente, é contaminado por ela. O sujeito alienado, produto da barganha metafísica e, posteriormente, da barganha mercadológica, se curva aos desejos da coisa, do fetiche, e leva para o loft, o produto das implicações sociais, da sua, cada vez maior, repressão instintual. Então, o homem do loft quer sim retomar um poder perdido, mas na medida em que é produto de sua realidade histórica, quer retomar o poder a partir de uma vivência alienada, é, pois, do poder do fetichismo, que estamos falando, o poder que se revela no apagamento do Outro.

Passando os olhos sobre as fotos, claramente percebemos que uma certa “bagunça” toma conta do espaço, e conseguimos deduzir que num espaço tal como o loft se torna uma tarefa dura conseguir manter o espaço em organização, primeiro, por não estarmos diante de uma casa convencional que por meio da sequência de paredes e cômodos pode proibir o acesso da visão a porções da casa que, porventura, o morador, não gostaria de revelar aquele que adentra. Como dissemos anteriormente, a casa burguesa carrega um signo que muito lhe caracteriza: a porta que traz consigo uma dimensão que é própria ao segredo.

Frente a uma porta que responde por si enquanto interdito, tudo o que a atravessar é transgressão, de modo que no “lar” tradicional, o que se furta ao olho está na ordem da proibição, só adentra à porta aquele que conquistou o direito íntimo de atravessá-la. A “bagunça”, esse parece ser o sentimento do sujeito arraigado nas estruturas da modernidade quando se pega em meio ao loft, uma certa sensação lacunar de limites, “até onde posso”, “até onde não”. A ordem no loft é a da meticulosa organização, que está sempre preparada a receber o Outro sem que esse mesmo outro capte os rastros do sujeito que ali se posta, ou, é a ordem no loft, a que se designa por vias do excesso, investida no descarte, onde o que não mais me serve, deve, pois, sumir diante dos olhos? Há que se considerar que estivemos sempre traçando um ente próprio de um momento de transição, de uma modernidade que sevê, radicalizada em seus limites, tomando, processualmente, um novo *por vir*; sem, no entanto, desnudar-se por completo das tradições que constituíram seu berço.

Em vias de se manter em ordem, a regra no loft é a do descarte, é a ordem da fluidez e da negação à superfície atritante, o loft deixa correr, e o que parece ser fixo em si, é esse adjetivo; a fluidez, tudo se parametra a partir dessa regra. O loft é, pois, o sintoma do minimalismo, essa nova formatação de individualismo, que é amálgama dos tempos de hibridez do capital.

O Mezanino

A perspectiva capturada na quarta foto nos prepara para o que há de vir, a foto é entrecortada pela escada de estante e, se viemos dizendo que para subi-la é necessário um esforço atlético, de fato, não exageramos. Quando finalizamos as quatro fotos do “living”, para seguir com o método fotográfico, nos dirigimos ao mezanino, pesquisador e máquina,

mas ao nos depararmos com a escada um pensamento logo sobreveio: “será preciso as duas mão para subir as escadas”, então da câmera fez-se uma bolsa, que se enlaçou o tronco do pesquisador, agora mais parecido a um alpinista, pois, de outro modo, um dos três olhos se perderia. O que nos diz esse momento de imersão? A posição em que se coloca o corpo para realizar a subida ao mezanino é não só extenuante como desconfortável, como apontamos na primeira parte da análise, a escada é como que opaca, por entre ela podemos ver ainda a cena do loft, e essa qualidade do objeto deixa mais vulnerável ainda aquele que a escala. E então não seria injusto dizermos que a escada leva uma função tal qual a porta no cômodo tradicional, ela serve como um signo de barra, ela impõe ao visitante uma dificuldade, e quer dizer algo do aposento a que serve como entrada: que aquele aposento é reservado para alguns escolhidos. Subir o mezanino é como um presente dado àquele que se submeteu ao desafio da escada. Uma mulher de saia ou vestido na escada; se desenharia uma situação evidentemente erótica, e apontamos isso, pois mesmo sem a saia, o proprietário do loft estaria nesse momento investido de poder, o de permitir ou não o acesso ao mezanino, mas o que se esconderia ali?

O que mais nos chama atenção ali é a porção onde se encontram um painel, por detrás de um “escritório”, e, para fins de análise nos permitimos uma abordagem tal qual a que o personagem de Harrison Ford em *Blade Runner* (1982), frente à fotografia nos ensinou. Trata-se do que chamaremos de close glacial e o alvo desta breve investida é o painel, na perspectiva da fotografa número cinco. Em *Blade Runner* (1982), Harrison Ford, tenta solucionar um mistério e, para tal, tem consigo uma imagem congelada em que os detalhes não estão aparentes. A fim de desvendá-la, esquadrinha-a, e em close acha os vestígios que procurava.

Close Glacial I

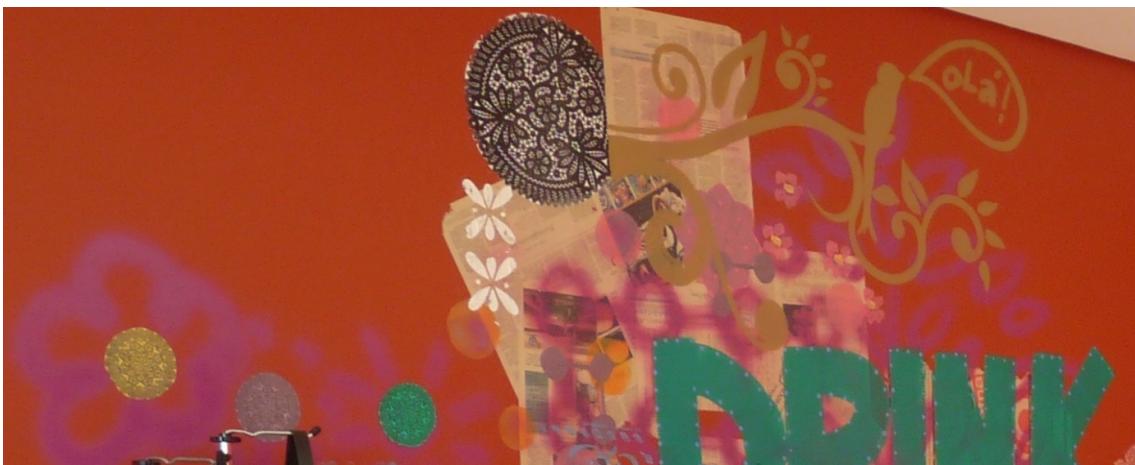


Imagen 7

Um pequeno pássaro saúda o visitante com um simpático “olá!”, bem do alto do mezanino, e o aparecimento desse pássaro já nos parece familiar. Podemos notar que esse mesmo pássaro, primeiramente apareceu como um dos sentidos do vermelho, como um signo fálico, enquanto representante da guerra e da força, emergido das cinzas do fogo como Fênix, que foi tão precioso às análises de Freud (1932) sobre as qualidades da chama, que como o pássaro, lembra a silhueta de um pênis em seu movimento de contínua excitação, quando o fogo habita o interior do sujeito envolvido em ato, e apagamento, quando essa chama se esvai, mas deixando uma marca que aponta o seu próximo regresso. Esse pequeno pássaro que nos saúda, também havia aparecido como ave de rapina, algoz de Prometeu, que de tempos em tempos vinha em busca de saciar sua fome voraz através da carne do fígado do herói, e, mais uma vez, Freud (1932) vem em nosso auxílio ao lembrar que o fígado era tido, pelos antigos, como a sede dos humores quentes como a paixão. O vermelho agora aparece na forma de um pequeno pássaro, afável e indefeso no ponto mais alto do loft, dando boas vindas ao visitante, mas ali do alto quer mesmo é dizer que é o representante do poder no loft, o poder perdido no *socius* e agora, reconquistado a duras penas através do objeto-fetiche. O pequeno pássaro

parece uma ramificação de um galho curvilíneo com flores e folhas que saem dum fundo de folhas de jornal, ao lado de uma mandala florida. Descendo um pouco, os olhos veem sair do emaranhado de pequeninas letras de jornal a destacada e grande palavra em letras garrafais; “DRINK”, e ao seu lado direito, como que em plena potência, um novo pássaro alça voo em completa liberdade sobre o vermelho do loft. À esquerda da mandala, cores fortes, vão formando botões de figuras suaves, uma “espécie” de flor que já cedem espaço no enquadre aos óculos de soldador.

Close Glacial II



Imagen 8

Abaixo do grande “DRINK”, corações coloridos e novas mandalas florais emergem na cena. Mais uma vez, brota uma palavra do caos de letrinhas, desta vez a palavra é “LOVE”, num graffiti cor-de-rosa. Descendo nossos olhos pelo painel, parece mesmo que o perfume rosado de amor está exalando de um recipiente, duas garrafas de vinho, coladas uma à outra, são como que os símbolos desse local onde repousa o amor e, ao lado do casal de garrafas,

uma outra as observa. Na base do painel, repousam duas taças, ainda vazias, talvez esperando por serem preenchidas pelo amor contido nas duas garrafas de vinho. Podemos ainda notar, ao lado das taças vazias, uma quarta garrafa, talvez de azeite e, coincidentemente ou não, no seu rótulo, está estampado o retrato do nosso pequeno pássaro, que ainda a pouco nos apareceu dizendo “Olá!”. E, à direita do grande “LOVE”, saindo de uma mandala verde, um longo e flácido pênis cor-de-rosa, abaixo do pássaro em voo.

Destaca-se do painel a mesa de escritório, repleta de gavetas, materiais eletrônicos e uma grande e potente luminária, esses materiais parecem compor a cena da realidade do proprietário, e abaixo da mesa do soldador, duas garrafas verdes, não mais coladas ao painel, mas depositadas vazias, num novo recipiente, o lixo. O painel quer nos dizer do amor e da embriaguez, mas quer dizer dos dois imersos na esfera do poder que o loft permite ao seu proprietário retomar. Há no mezanino, então, uma grande mesa branca que serve ao proprietário como escritório, um painel, um banheiro e algumas portas de cômodas que provavelmente servem como guarda-roupas, mas uma coisa é para nós estranha. Normalmente, os lofts têm no mezanino um aposento para a cama e o que nos pareceria à primeira vista ser justo dizer é que neste a cama não está por se resguardar num local mais reservado, mas pensando um pouco melhor sobre a localização da cama e retomando um comentário que nós próprios traçamos sobre seu posicionamento, temos de reconsiderar. Tínhamos dito que a cama estava se furtando à cena, escondida pela grande porta branca, num espaço em que ela mesma se tornava imperceptível, mas ao lembrarmos de nossa consideração de que o centro espacial do loft é o mezanino, porém seu centro real está fundado no mistério das perspectivas e, por tal razão estamos justificados em dizer que o centro do loft é o olho. Um dos objetos que mais chama a atenção do olho é o lugar da cama, que na verdade não está escondida, mas se abre por completo à perspectiva do mezanino, a cama é como que o prato principal do olho, é o alvo óptico do *voyeur*. O pequeno pássaro

saudador, a luminária azul que nos remete a um ciclope estão postados para a cena que se desenrolará embaixo, sobre o calor das luzes foscas do lustre branco.

Close Glacial do Lustre I



Imagen 9

Em close podemos notar que há uma haste central, como um tronco por onde partem as ramificações do lustre, e não só esta haste central, mas todas as ramificações dela estão envolvidas por um emaranhado complexo de fios que partem da haste central, ainda coesos, e na medida em que se direcionam às ramificações vão se livrando dos “troncos” desenhando no ar algo como raízes. No final das ramificações estão pequenas flores como cristais orbitando em torno de uma chama. Observando essas ramificações notamos que elas estão num movimento ascendente e no final da curva de ascensão lá está a chama fálica iluminada anteriormente por uma lâmpada quente.

Close Glacial do Lustre II



Imagen 10

Observando detidamente o lustre branco notamos que ele pende do teto branco como que por uma continuação do mesmo e é neste ponto que podemos analisar uma nuance. Apontamos que o vermelho é o símbolo da excitação ininterrupta que rege a sociedade contemporânea e imprime na mesma a força compressora à qual o *Flaneur* viu a si mesmo sucumbir. Essa excitação contínua é trazida para dentro da casa, que não mais se enquadra à casa burguesa dos cômodos, das cores suaves, que era símbolo do polo antagônico da vida pública, onde o homem se recolhia em busca de repouso da agitação do *socius*. O branco ainda nos indica essa reminiscência de modernidade no loft, o branco vem simbolizar a nostalgia de um referencial perdido, implodido em seus limites, a nostalgia do Édipo e do Grande Pai, a nostalgia do segredo, da transgressão, do erótico, do atrito. Voltando ao lustre, notamos que quando ele parte da superfície branca ele não parte do mesmo material em que estão postas as chamas de vidro, o lustre se prende ao teto por um forte tecido, o que nos

mostra a prova concreta da nostalgia, talvez um feminino obstruído, que incessantemente se esconde. Viemos desde o início da análise mostrando a predominância dos materiais rígidos como o aço da escada e do parapeito, do vidro da grande parede translúcida, das quinas secas do mezanino apontando para o que chamava a atenção de Benjamin (2009) já no intervalo entre 1928 e 1935 em suas notas, onde Scheebart apontava em uma sintomática frase: “Aço e vidro, mudarão completamente o homem”, e hoje isso está mais do que claro. As construções de aço e vidro são como as pirâmides de vidro do Louvre, não se deixam marcar, os rastros ali se apagam com rapidez, como tinta lançada a uma superfície lisa. Tudo deve esvair, deslizar, fluir na superfície brilhante, sem peso, sem memórias, como água. O resquício do cômodo burguês, o estranho do loft, seu avesso, está representado no tecido que segura o lustre, que não deixa de nos lembrar das cortinas, das almofadas, dos tapetes, dos bibelôs, das inúmeras portas, das coleções, das pelúcias, dos materiais atritantes que deixavam cada cômodo exalando o odor dos segredos mais íntimos de seus habitantes.

Ao subirmos o mezanino e enfrentarmos os sinais emitidos pelo painel, parece que, enfim tudo se encaixa e conseguimos conceber um sentido para o loft. Se pudéssemos, nesse momento, tirar uma nova fotografia, porém que não capturasse a silhueta do objetos físicos, mas os rastros emitidos pelo objeto que analisamos, o que, brevemente, diria essa foto?

O centro do loft é o olho, e como pudemos notar, é sobre o poder das perspectivas que olho pretende reinar, o grande poder que finalmente triunfou sobre a perspectiva. O totém do loft é a luminária, que com seu olho azul, tudo vê sobre a superfície do “lar”, e não coincidentemente o totém do loft não mais é a encarnação terrena do Grande Pai, do Pai primevo da horda. O olho é o órgão que protagoniza a retomada desse poder, e seu foco são as superfícies, tanto do corpo que adentra, quanto das mobílias que ali repousam, o olho quer um corpo contemplativo, desligado do seu sentido de alteridade, o corpo quer que aquele corpo estranho o contemple. O quadro vermelho (fotografia quatro), sobre a superfície vermelha

mais se assemelha a um buraco negro, ou seria o próprio continente negro, que deseja mesmo engolir o ser que adentra, a garganta de Irma, engolindo a crença do Dr. Freud em querer se livrar de uma culpa que se diz somente sua. Nesse momento o voyeurismo, comprovado pelo espaço, justifica-se enquanto narcisismo, no momento em que esse espaço se dirige à contemplação. Tudo ali quer “transparecer”, no lance de escadas podemos mirar o corpo se mover por entre ela, no parapeito, tudo se apresenta ao olhar de quem está no ‘living’, e quem está no living, é visto de qualquer lugar, primeiro por quem transita no mezanino, ou mesmo por quem caminha pelo jardim e tem, pela grande parede de vidro, visão privilegiada da casa. O mezanino é a elevação ascética, onde somente os escolhidos podem subir, e dali ver a cama de frente, de cima, de lado, iluminada pela luz baixa da chama artificial. Podemos dizer que o espaço suscita, ou mesmo, que é sintoma, de um corpo social que encoraja o narcisismo “de segunda ordem”, e como já apontamos anteriormente, o indivíduo quer, no loft, retomar um poder extinto na vida pública e a retomada deste se dá em vias de um corpo performático onde as sensações que desse mesmo corpo emanam quase chegam ao ponto de se bastarem, o corpo contemporâneo imagético não se basta, pois deseja que o outro o contemple em seu mover ensimesmado.

O objeto, a coisa, o loft, incrustou-se no desejo alienado, o objeto fantasmagórico finalmente triunfou sobre o homem, subjugou-o, assim como a imagem que o Grande Pai uma vez fizera, reina agora sobre o loft, a fantasmagoria das coisas. E se Marx vem em auxílio de Freud é para dizer que ambos os fetichismos estão andando no mesmo sentido, em direção ao apagamento do Outro. Resta-nos apenas uma consideração, o loft vermelho é um projeto, ele ainda carrega em si a nostalgia de um tempo que não mais se faz presente, ele traz consigo signos (mesmo que difíceis de encontrar) da casa burguesa, tais quais o tecido que pende do branco, o branco que servia ao repouso da extenuante vida pública, os brinquedos espalhados

pelo espaço, o bebedouro e o banheiro que se furtam às tomadas das lentes e o signo mais forte desse apego ao tempo perdido: as urnas.

Podemos notar no “living” duas urnas, como aquelas urnas mesmo em que guardamos as cinzas de alguém querido que já se fora, e se foi preciso duas urnas para depositar as cinzas, é porque uma grande entidade está a perecer. Quem está saindo de cena é o cômodo burguês, o cômodo do segredo, do atrito, das impressões profundamente marcadas, dos fardos e do peso, dando lugar ao fluir do loft (uma nova Fênix), não só aos lofts que se apropriam dos jurássicos compartimentos das indústrias e ali se instalam, mas lofts construídos numa acepção própria, que é mesmo a de deixar correr o poder do alienado. Cada vez mais, amor é nostalgia do lar, e o vermelho vem nos lembrar do momento inaugural da vida, quando o bebê, embebido em sangue vêm ao mundo do lar primeiro, envolvido no rasgo da placenta materna, o bebê sai do ventre quente e úmido, seu primeiro lar, para adentrar num espaço, cada vez mais, abarcado pelo desamparo.

A Porta e seu Segredo

Foto I



Imagen 11

O piso, todo em branco, visualmente, possui uma superfície bastante lisa, deslizante.

Num primeiro olhar que lançamos sobre a fotografia, podemos notar que esse loft carrega um aspecto bastante claro, digamos, leve. Essa primeira percepção talvez nos venha como sinal da cor branca, predominante no espaço, e da grande parede em vidro, que permite a entrada total da luz; onde o branco não se instala, poucas cores estabelecem um contraste; o maior desses contrastes está representado pela coluna de madeira que se erige no meio do que continuaremos a nomear como “living”, do chão ao teto. A estrutura de madeira serve como o suporte da escada que leva ao mezanino, e como um objeto decorativo para a casa. A escada

se intercala em metal e madeira, numa inclinação mais suave à que pudemos observar no loft vermelho, e nessa primeira perspectiva, a escada toma por papel o de protagonista em cena. Nas costas da escada, a sala de TV e a sala de jantar.

À esquerda da escada, notamos a existência de duas portas abertas, numa delas conseguimos perceber um banheiro, a outra permanece em segredo, mas conseguimos visualizar duas portas. No alto da escada, sob o cenário do céu, destaca-se o mezanino, cercado por um parapeito de metal branco. No canto superior direito, podemos observar vários fios saindo do interior da parede e, no pé da escada, um pedaço de tapete que a lente não pode revelar em sua integralidade. Deixando nosso olhar correr mais livremente pela fotografia, não nos deixando esquecer que essa perspectiva está cristalizada, notamos por detrás da parede de vidro, um espaço externo gramado, onde conseguimos observar uma mesa com cadeiras brancas, que se prestam a repousar sobre o cenário composto pelo gramado e pela piscina. Ao fundo, uma elevação em tom azulado parece guardar uma pequena horta.

Foto II



Imagen 12

Por essa perspectiva, ainda mais fortemente, a presença da escada, e sobre ela repousam um telefone celular e uma chave. Na parede direita, os fios saem por três buracos e, agora podemos notar melhor que a estrutura de madeira que serve à escada como suporte tem uma função bastante peculiar na dinâmica estética da casa. Ao lado da estrutura de madeira, uma pequena mesa circular, onde estão postos alguns objetos, e uma cadeira branca de plástico. Bem ao fundo, no vértice inferior direito, um tacho, ou travessa de cobre sobre o piso deslizante. Paralelo ao sofá, um balcão vazado e sobre ele, um vaso marrom cheio de flores, no mesmo balcão, porém em sua porção inferior um objeto, também em forma de vão; vazado. Na parte externa ao loft, acima do vaso perspectivamente, um pé de couve. Nessa foto, está claro para nós, que a luz invade o loft sem empecilho algum. Observando a parede à esquerda, duas portas.

Foto III**Perspectiva a****Imagen 13**

Sobre essa perspectiva, podemos notar três recuos na superfície da parede branca, oposta ao ponto em que estivemos postados para fazer a fotografia. O primeiro recuo imprimido na parede está ocupado por uma planta, o segundo recuo ocupado pela geladeira branca e, o terceiro recuo nos apresenta mais uma porta, a terceira, que parece nos levar à cozinha do loft. Os recuos são sintomas, sinais de que por detrás da parede existem cômodos não abertos ao olhar. Novamente nos aparece a estrutura de madeira, como uma coluna central do loft. Ao fundo, o ponto cego das duas perspectivas anteriores, a porta de entrada branca adornada por filetes de madeira, e uma nova estrutura de vidro que se abre do chão ao teto para a entrada de luz. Para além do vidro, um jardim, uma coluna que, passando rapidamente

os olhos, parece ser o tronco de um coqueiro, e acima desta coluna, pérgolas de madeira. Ainda ao fundo da fotografia, duas cadeiras pretas, entre elas, uma pequena mesa de centro e um tapete, que suporta um vaso preto de orquídeas. À esquerda, uma TV, sobre um móvel de frente ao sofá e, ao fundo da sala de TV, as costas da escada. Do terceiro recuo, sai um braço.

Perspectiva b



Imagen 14

Nessa angulação, podemos observar por completo a extensão da coluna de madeira, e, ainda notar que no mezanino mais duas portas se revelam, além de notarmos também os focos de luz que se apresentam à nós no canto superior direito, no mezanino entre as duas portas e

abaixo do recuo que se faz para o mezanino como corredor e, para o “living”, como um teto parcial.

Perspectiva c



Imagen 15

Aqui, notamos que a cozinha se cobriu. Às nossas vistas estão dispostos a pia, a mesa e o balcão. Na parte superior da parede, podemos observar uma sequência de pequenas janelas, abaixo delas, a parede está revestida de pequenos ladrilhos brancos, uma superfície antiaderente que talvez impeça o odor das refeições de ali impregnar. A pia, uma bancada preta, com armários de madeira, está de frente à mesa de jantar, também preta, como o balcão em que o vaso marrom repousa. Algo nessas três superfícies se assemelha não só pela cor preta, mas pela qualidade deslizante. Agora mais nitidamente, podemos ver o vaso acima do balcão, que tem por base uma cor marrom, que gradativamente vai destilando sua cor até que,

no topo, um tom claro em bege prevaleça. Bem próximo à lente, está o sofá quase cinza em seu conforto, onde se posicionam duas almofadas, uma vinho e outra estampada por pássaros e flores. Ao lado da porta que, supostamente nos revela a cozinha, está um interfone com câmera.

Perspectiva d



Imagen 16

Num esforço imaginativo, parece essa fotografia uma casa-caixa segmentada, como naqueles cenários de filme em que as tomadas do interior da casa vão se passando sem corte por ser a casa destituída de fachada. Na porção de baixo, um “living” com cozinha e sala de TV e, na porção superior, uma espécie de sala, onde avança sobre a lente da câmera uma poltrona azul. Sobre a parede ladrilhada, o avanço do mezanino se mostra todo imponente. Com fins a proteger o morador de uma queda, o parapeito branco corta a parte superior da foto na metade, à esquerda, onde conseguimos notar o alto de uma estante e um pequeno lustre que congrega um foco de luz, e à direita, por onde notamos uma poltrona azul escura e um outro foco de luz fixado ao teto do mezanino.

Foto IV



Imagen 17

As superfícies em preto refletem imagens sobre a mesa de jantar, podemos ver refletida a escada. Nesse ângulo, podemos observar melhor que balcão e mesa, são feitos em aço e vidro. Mais uma vez, se mostrando à lente, nos acompanha a coluna de madeira. Sobre a geladeira, algo que parece ser um elefante marrom e bege. Daqui podemos ver a escada por detrás, e notar seu aspecto atravessado, ela não impõe uma restrição que impeça o olhar de atravessá-la, ao contrário, todo caminho ótico a tem por objeto.

Foto V e VI





Imagen 18

Sobre o piso, que repete quele observado no “living”, uma espécie de sofá preto em camurça, e sobre o mesmo, duas almofadas brancas. Nessa foto vemos o parapeito branco e à esquerda nos deparamos com a porta que tínhamos avistado de baixo, a porta fechada, à direita na fotografia, uma pequena superfície de madeira, o cume da escada. Do ponto em que nos posicionamos para fazer a foto, o que captura logo de início nossa atenção é a amplitude da abertura que se coloca à frente de nossos olhos. Tudo na área externa se vê, digamos que do mezanino, se vê tudo que o loft quer mostrar. A fotografia que retrata a foto seis permite-nos observar o fim da escada, e alguns buracos na parede, que parecem indicar um desejo do morador em ter mais luz no seu loft. Temos por cenário, o gramado.

Foto VII e VIII



Imagen 19

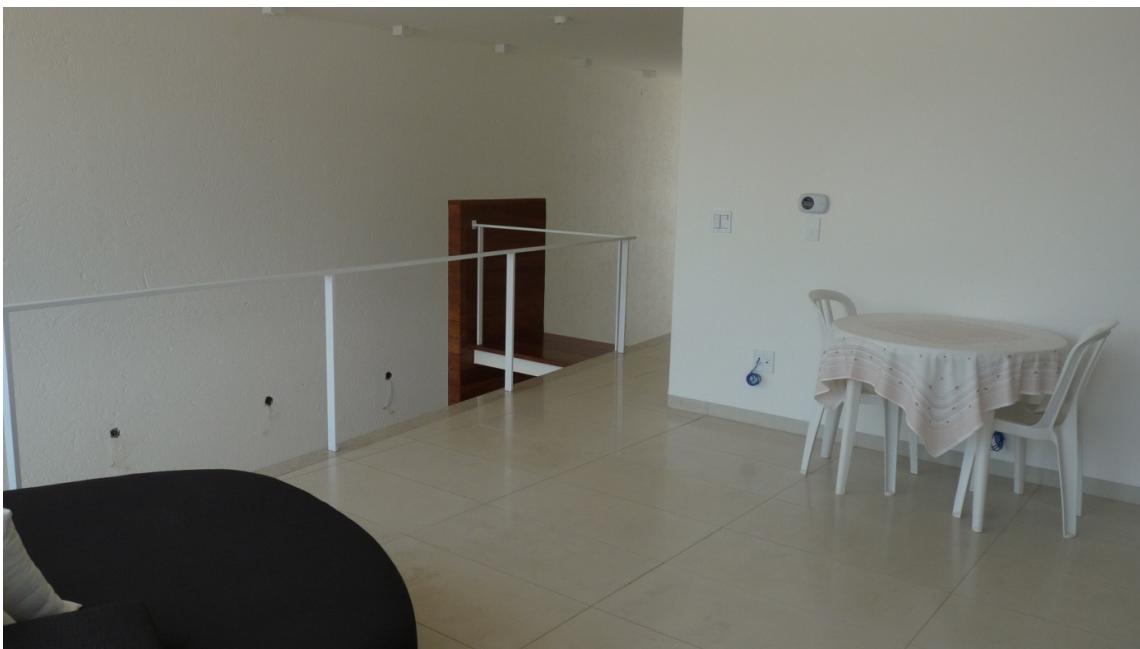


Imagen 20

Bem à frente do ponto em que nos postamos, pesquisador e câmera fotográfica, um dispositivo de alarme, uma mesa vestida em forro com duas cadeiras plásticas, um pequeno pedaço do sofá, ainda resguardando seu espaço na foto, e podemos ainda notar o escritório, escrivaninha com computador e estante. Ao fundo, à esquerda da imagem, a porta fechada.

A Imersão

Se há algum momento inicial para abordarmos a fim de analisar criticamente o loft, esse momento é o momento de entrada, o momento em que o pesquisador pisa o terreno, para ele, estrangeiro, e começa a tatear os primeiros rastros ainda frescos na cena. Logo de entrada foi notória uma diferença em relação aos lofts visitados anteriormente; uma diferença que talvez tenha sido sentida pela dinâmica que envolvia o espaço naquele específico momento da visita.

Nas outras imersões, o pesquisador foi lançado ao espaço, munido apenas da autorização em fotografá-lo e qualquer tentativa de interação se dava no caminho pesquisador-objeto de pesquisa. É sabido previamente que é dever do pesquisador que sai a campo manejá-la interação até que a mesma se encontre propícia à pesquisa, mas não podemos deixar de considerar aqui o papel intimidador da máquina fotográfica, que ao mesmo passo em que cristaliza o enfoque e o eterniza para a pesquisa, imprime no morador uma distância, distância esta confortável para o sujeito da pesquisa, pois o mesmo se dá o direito de se fazer alheio à cena que se constrói entre pesquisador e coisa (loft). No caso em que nos debruçamos agora, talvez o inverso tenha ocorrido, e confessamos não saber dizer se isso foi, para os fins da pesquisa, bom, ou, ruim. O fato é que fomos (pesquisador e máquina fotográfica) recebidos sem muito estranhamento e logo de início se abriu entre os sujeitos envolvidos na pesquisa uma conversa acerca da mesma, de modo que em poucos minutos o objetivo do projeto já estava posto e, talvez pelo interesse dos sujeitos na pesquisa, o campo se abriu à lente de uma forma singular, ou seja, os lofts anteriores também se abriram, mas a um preço mais caro.

Antes de mergulhar nas fotos, um detalhe da conversa é fundamental, um detalhe que já havíamos pressuposto, mas que agora foi capturado no discurso do morador, esse detalhe vêm na obra de Lancan (2008) sobre o termo “palavra fundadora”, e é nesse primeiro ponto que nos deteremos. A palavra fundadora se dá à compreensão a partir do abismo simbolizado no Outro enquanto coisa, uma enunciação que confere à pessoa ou à coisa, algum título simbólico, fazendo dela o que se declara que ela é, constituindo sua identidade simbólica. Zizek (2010) aponta que a “palavra fundadora” é comumente percebida como um eco da teoria do performativos, dos atos de fala que cumprem no mesmo ato de sua enunciação o estado de coisas que eles declararam. Quando digo algo à alguém ou alguma coisa, me obrigo a tratá-lode um certo modo, e no mesmo movimento, obrigo-o a me tratar de certa maneira. O ponto de Lacan é que necessitamos recorrer à performatividade, ao engajamento simbólico, precisamente e apenas na medida em que o outro com quem nos defrontamos não é apenas meu duplo-especular, alguém como eu, mas também o indistinto Outro absoluto que afinal permanece um insondável mistério. Quando nas primeiras conversas, a palavra fundadora evoca a nomenclatura “loft” para designar o espaço que naquele momento nos continha, essa enunciação opera um corte simbólico, a enunciação da palavra-nome loft para dar sentido ao espaço, também opera um sentido reverso naquele que assim o nomeou. O traço imprimido pela palavra abre um furo, funda um discurso singular e a partir dessa afirmação simbólica: “Isso que vês é um loft” temos então de tomá-lo enquanto tal, enquanto um discurso que atravessa o contemporâneo em toda sua extensão.

Na foto I, estamos diante de um convite, dali mesmo onde a câmera se finca e se deixa retratar a cena, podemos ir percorrendo com os olhos toda a extensão do loft, de modo que o fim é o fundo, a parede final que delimita o término do terreno. O fim ali está representado na parede azul, talvez a melhor sensação para descrever essa primeira experiência seja a de que *o olho corre*, que o espaço amplo e sem empecilhos o autoriza a

“passar”, e ele atravessa toda a casa. Mesmo os objetos que poderiam barrá-lo, se apresentam vazados; a escada é a primeira estrutura a se abrir; além da sua angulação com o chão, que permite além de uma subida suave, um relativo distanciamento entre os degraus, a escada se deixa vazar, entre um degrau e outro só há vão. A coluna que suporta a escada, que dá acesso ao mezanino, também se coloca paralela à inclinação da escada e não como é de costume, sustentando suas costas e tapando o que se posta atrás da escada. A grade parede de vidro ao fundo ainda intensifica a experiência do livre transitar pela casa. Le Corbusier, com sua planta livre, pretendia essa sensação, abrir o rijo concreto ao movimento do corpo, ao movimento muscular, tanto dos braços e pernas a se fazer transitar pelo aerado espaço, quanto do corpo óptico. Invertendo a perspectiva, agora nos fantasiamos como um visitante, e se o proprietário tiver sobre nós o desejo de vigília, pelo corredor do mezanino, ele pode nos observar sobre qualquer perspectiva, não há subterfúgios para o olhar alheio, tudo se dá a ver e tudo se permite olhado, o que lança Le Corbusier num dilema acerca da liberdade de movimentos, há agora um olho vigilante que encontra no espaço um aliado à sua vontade de poder.

Nos dois primeiros retratos, fica-nos claro a presença da grande parede translúcida em vidro abrindo toda a visão ao loft, o atravessar óptico se deve a essa abertura que permite o transito da visão, o que Benjamin estava desde o início do trabalho nos alertando é que o vidro amalgamado ao aço tem potencialmente a força de mudar completamente o homem, fato é que as primeiras obras a utilizar tais materiais abundantemente são os Grandvilles, as grandes feiras europeias, por onde transitavam as grandes novidades, e seus redutos souberam se aproveitar dessa nova tecnologia para fazer o transeunte apreciar o objeto, apreciar suas superfícies através do vidro, que logo se formou vitrine nas passagens, nos shoppings, nas lojas de departamento e, por fim, foi absorvido pela dinâmica das residências. Aço e vidro adentram o lar por via do loft, e o transfiguram num outro; quando escutamos a palavra “loft” a enunciar o espaço habitacional é em razão deste

espaço ter se transfigurado e é nesse ponto específico de clivagem que o homem dobra à coisa, a partir do corte simbólico que lhe imprime na coisa, operando um corte em si mesmo, que agora o lança no discurso fluído do loft. A grande parede de vidro é, pois, um sintoma dessa clivagem. Juntamente com a escada, a parede translúcida toma o papel de protagonista na cena. A sala de TV, de jantar, a cozinha, a cama de casal se obstruem em favor da grandiosidade monumental do aço e do vidro. Voltando brevemente ao momento de aparecimento do loft, sabemos que originalmente, ele herdou as estruturas de extintos galpões industriais, erigindo por dentro destes, espaços em que a vida íntima se desenvolveria. O detalhe temporal, não mais que uma concatenação de predisposições, foi o de que o homem que ali se lançou, já estava a se relacionar com seu produto, o *socius capitalista*, sobre uma nova perspectiva. A entrada e a nomeação daquele espaço enquanto loft num momento em que o homem se via diminuído pelo objeto-fetiche que ele próprio fabricara, foi o sintoma de uma afirmação: o espaço público não só adentrou o lar, mas o fez a sua imagem, é, pois, digno, que a intimidade receba um novo nome.

Por Trás do Aço e do Vidro

Por detrás da grande parede translúcida, que irradia uma impressão tão forte, há um pé de couve, cebolinha; uma pequena horta a revelar algo para além do deslizamento, o pé de couve mostra uma faceta deste loft, que a monumental escada estava encobrindo, mostra que não é só fluidez o que transita no loft, é também um andar lento, silencioso, que atrita em terra, nas mãos, mas que não desacelera o fluxo. Tramita por ele a horta que se eleva sobre o gramado e a piscina numa plataforma azul que nos diz algo; quer comprovar o que dissemos ao apontar para o fato de o contemporâneo agregar o loft enquanto uma nuance do que venha

a ser o pós-moderno, mas ainda não o é. A horta nos derruba, faz-nos ver que esse loft, marcado pela palavra fundadora, ainda tem seus pés afundados na cozinha moderna, ainda não se desprendeu por completo de seu tempo, ainda está atolado na cena edípica até a cintura. Talvez esteja aí a importância desse loft que estamos a destrinchar, o seu retrato enquadraria perfeitamente uma transição.

Os lofts que visitamos anteriormente se permitiam se fechar aos olhos do Outro que adentram apenas quando a razão para se fechar, eram as necessidades excretoras; o banheiro ali era o único ponto em que se podia fechar uma porta e se ver livre do olhar alheio, o único espaço onde o caos anti-panóptico cessava. Fora daí, tudo é permitido ser visto; a cama do casal, o fogão da cozinha, o local de trabalho, o sofá onde se esparrama, tudo isso sem portas, sem cômodos, sem qualquer separação que delimita onde termina e se inicia cada função da casa. Aqui podemos claramente delimitar onde termina e onde começa o loft, onde há uma porta, há também um segredo guardado por ela dos olhos da alteridade e se nos colocarmos diante das fotografias, veremos que na grande maioria delas uma porta está a fazer o seu papel, de carregar a insígnia do interdito. Cada porta tem em si, escrita em letras garrafais, o dizer que Benjamin (2009) reproduziu: “Não tens nada a fazer aqui”. A porta barra o intruso apresentando-se como marca, dizendo que o ‘guardado’ está impregnado de rastros do seu detentor, que cada objeto que ali repousa tem uma relação inviolável com seu dono. O cômodo fechado é testemunha dos segredos mais ocultos daquele que o habita, o assiste o mais íntimo do sujeito, seu ponto abismal, São o cômodo e a porta os signos da casa burguesa, o trunfo necessário para o emergir da individualidade tal qual a conhecemos hoje. Na perspectiva **a**, da terceira foto podemos ver que os recuos que clivam a parede são indícios de um sintoma, que no loft há a queda do desejo de o ser, mas não se permitir abrir mão da privacidade do cômodo burguês. Para fora da porta, todo rastro se apaga na lisa superfície do piso, no aço polido do parapeito que protege o mezanino, na deslizante mesa de jantar, que

reflete a imagem espetacular da escada invertida, como que se alimentando dela. Tudo pra fora da porta desliza na escada vazada, pelo vão do balcão preto e se deixa ver pelas paredes de vidro. A porta é símbolo da interdição, o avesso da permissividade que se instala na ordem contemporânea.

Há um caminho em que o olho atravessa o “living” do início ao fim; observando a perspectiva I, o limite é a elevação azul da horta, o olhar atravessa a escada pelos seus vãos, passa pela sala de TV e pela mesa de jantar; atravessa a parede de vidro, que provavelmente necessita de um andaime para ser lavada, caminha pelo deck e chega a horta, que lembra o olhar do fato de que ele não pode atravessar tudo naquele loft, três portas se fecharam a ele. Na foto III, em sua perspectiva a, que cruza a primeira foto, o caminho também é possível, porém, agora esse olho se direciona para a rua e, como é o portão de entrada, também vazado em sua estrutura, o olho que lá de fora está se autoriza a ver por entre essa perspectiva, furando toda a extensão do que viemos a chamar de “living”. Quem se senta na cadeira preta, está posto em uma posição de sujeição contemplativa. Isso nos sugere, mesmo sem qualquer prova disso, que esse espaço, duas cadeiras pretas sobre um tapete branco que recebe uma mesa de centro em vidro, serve apenas a intuições estéticas de contemplação. Nesse loft, em contraste com o vermelho, notamos uma série de móveis e adornos que nos remetem ao cômodo burguês, lá, onde o tapete era sintético, o sofá dava lugar às poltronas de couro e nada parecia acomodar por um tempo relativamente longo seu morador. Aqui o sujeito se encontra com sofás macios, tapetes que nos levam à pregnância da pelúcia e almofadas que se deixam marcar de rastro.

A protuberância chamada cômodo na terceira fotografia, além de revelar um braço a sair dali, quase que misteriosamente, revela também que a função daquele cômodo é a da cozinha, que como os quartos, se escondeu aos olhos do visitante, como no filme de Woody Allen, (*Hannah e suas Irmãs*), a comida sai magicamente pela porta da cozinha, inebriando os

convidados com a essência dos sabores, o odor que deve permanecer na cozinha, junto com a louça suja e o processo de produção dos pratos.

Ao Mezanino

A escada monumental nos acompanha por todas as fotos, pela frente, pelas costas, ela está presente como o centro do loft, tudo se erige em torno dela. É importante considerarmos que estamos diante de um centro vazado, que se mostra ao olho e que deixa ver. Numa inclinação suave, ela quase se deita sobre o “living” refletindo a luz que adentra o loft, e prepara aquele que adentra para o que o espera no mezanino; a madeira, da qual são feitos os degraus, um isolante, tanto de calor, como de eletricidade e tem por característica não conduzir, mas isolar.

No loft ela serve justamente a isso, a aplacar o deslizamento que ali se faz, em cada degrau. O fluir vai freando seu ímpeto, se deixando esvair, a estrutura de metal branco da escada parece se opor ao sentido emanado pela madeira, enquanto um material acelera o fluxo, o outro o isola. A madeira quer nos dizer um silenciamento da tensão. A escada e sua coluna de madeira parecem quebrar a velocidade que o “living” imprime ao olhar sedento do contemporâneo, a um olhar excitado pelo *socius*. Sabemos que há em qualquer escada um simbolismo erótico. Subir ou descê-la em pensamentos oníricos revela um desejo sexual e isso não nos é estranho aqui; nos lofts em geral, as escadas geralmente dão ao mezanino e é ali, no mezanino que se encontra o mais íntimo do loft, muitas vezes a cama. O conjunto escada-coluna sustenta a dicotomia da casa, um loft preso no sentido irradiado por seu tempo, preso pelos pés aos cânones burgueses, tentando a todo custo se livrar deste peso em busca de um fluir, leve, minimalista, voyeur.

Do mezanino, a vista que temos à frente é, como toda a casa, ambígua. É permitido ao olhar, flanar pelo “living” por uma perspectiva inédita, que domina aquele que pelo loft adentra por via do olhar. O que caracteriza a ambiguidade ao chegarmos no mezanino é que ali, o loft, a coisa subjetivada, trai seu desejo, nega sua vontade de se abrir, o cômodo burguês se impõe pelo signo da porta, cerrada, interditada, onde somente aquele, escolhido minuciosamente, tem o direito de violá-la.

Pop Loft

A terceira análise incide sobre as estruturas de um loft que serve às necessidades da moda. O que nos motiva a visitar um loft comercial é o fato de que ali o discurso está mais nítido, enquanto mercadoria, enquanto desejo fetichizado, e é também para nós importante observar a presença deste “estilo” arquitetônico fora da casa. Como o fizemos anteriormente, primeiramente nos colocaremos em posição de apontar a composição das cenas, de modo a identificar o espaço, dar nome aos objetos que o preenchem a fim de tornar o loft, cada vez menos “estranho”. Essa primeira etapa do processo pretende familiarizar o pesquisador ao seu objeto, de certa maneira, docilizar o loft, dominar seu ímpeto a partir da perspectiva fotográfica e da diluição da intensidade do primeiro contato, onde se pode experienciar os sentidos que emanam do loft em questão. O que nos implica é a posição de que se trata de um loft que serve aos desígnios da moda; vender o discurso que a atravessa. A nós, interessa percorrer seus sentidos, interpretá-los nos momentos em que os mesmos se dão. Como Freud (1900), ao interpretar seus próprios pensamentos oníricos postulou: “nos sonhos, não pensamos, mas temos uma experiência.” É por meio desta experiência, confusa, fantasiosa, permeada por uma excitação que buscamos a interpretação do sentido; do discurso emanado pelas estruturas desse loft pop.

A melhor maneira de dar início à experiência é me indagando: sinto-me como na amplidão? Diante do loft, ainda do lado de fora, temos a visão de um imponente retângulo branco, não é possível inserir aqui uma fotografia do mesmo, pois poderia assim, revelar a localização geográfica deste, traendo nosso compromisso ético com o sigilo. O importante é que na medida em que avançamos da rua em direção ao grande portal de madeira, além de nos

sentirmos cada vez menores, quando bem próximos, eis que ela se move magicamente, sem o auxílio de nenhuma pessoa. De certa forma, o loft se abre à nossa entrada sem saber de nossas inclinações, sem exercer um pré-julgamento da personalidade que diante da porta se alinha e por detrás do movimentar-se da porta de madeira é projetado aos nossos olhos um intenso brilho advindo do interior da loja. Já no interior da loja, em movimento rumo ao centro da mesma, apequenamo-nos. Não somente as dimensões espaciais do loft, mas a dimensão subjetiva que do espaço emana, parecem nos comprimir, a liberdade que a amplidão fornece ao abrir mão das paredes, das separações, das portas, permitindo ao corpo deslizar sem interrupção, esbarra numa sólida e espessa parede, erigida por pessoas. Não nos cabe aqui analisar as pessoas que habitam/ocupam os lofts. Não é esse propósito, mas talvez possamos considerar que elas se modelem às emanações discursivas desse e que seus olhos são emprestados ao loft, para que por eles experimentemos a sensação de vigilância.

O olhar nos diz, mais habilmente que as paredes, onde devo e onde me é proibido entrar, talvez essa seja a razão de o espaço relativamente curto entre a porta de entrada e o caixa, parece a nós uma eternidade. Neste ponto específico, ser o loft, uma casa ou uma loja, pouco importa, o olho que adentra o loft pela primeira vez é docilizado, dominado pelo poder das perspectivas, quem no loft reside, acompanha o outro limitando-o, esquadrihando-o. Cruzar a loja é cruzar pelo olhar do outro e, mesmo assim, continuar a se sentir olhado.

No loft, não mais imprimimos nosso olhar contra as coisas a fim de dominá-las. Diante da obra, e dos objetos-fetiche representados pelas roupas e acessórios, pelo contrário, tornamo-nos o alvo da contemplação: as mercadorias nos secam, parece mesmo que a coisa nos fita intensamente a fim de nos consumir por inteiro. Sentimo-nos mesmo no processo metafísico de inversão. Como o fizeram nossos ancestrais ao lançar aos céus a imagem do grande Pai incestuoso, que de lá continuava a vigiar vingativamente seus filhos pecadores, fizemos nós com a mercadoria, elevando-a a condição metafísica, num momento

histórico em que os véus obscuros da religião estavam se dissipando? No interior do loft, o objeto-fetiche nos contempla por todos os lados, e cedemos, invariavelmente, a seus encantos, a seus desígnios e nos colocamos numa posição de passividade no processo de compra. Tudo se vê, e há aqui uma confirmação que estava ainda turva nos outros lofts; a mobília, quase em sua totalidade, faz-se vazada, se deixa atravessar num aspecto translúcido. Em um primeiro olhar sobre o plano geral, podemos vê-lo por inteiro, de “cabo a rabo”, com exceção de alguns espaços cobertos por cortinas. Sou num instante, atravessado por múltiplos discursos, quase todos traçando o mesmo sentido. Atravessa-me o discurso do capital, fantasiado pelo sublime disfarce do fetiche, o discurso arquitetural, das linhas sóbrias e livres, que permitem ao olho e ao corpo flanar por seu interior, atravessa-me o pop e essencialmente, atravessa-me o discurso contemporâneo da fluidez e do desejo desarraigado.

Passado o momento de imersão, no qual o pesquisador se deixa invadir pela experiência de irromper o objeto analisado, podemos nos permitir empunhar a câmera fotográfica, a fim de olhar mais detidamente para cada perspectiva. Posicionar a câmera frente aos olhos por alguns minutos nos proporciona um relativo “tempo íntimo”, onde dialogamos com a cena, com o panorama, sem interferência de terceiros. Sem “clicar” o botão que congela a imagem triunfal é possível apreciar o cenário em sua nudez, olhar através do mesmo, concebê-lo pelo discurso que o funda. Quando a lente da câmera fotográfica tapa o rosto do pesquisador, tapa também o acesso que os outros têm a ele; torna-se uma coisa em cena, uma mobília muda, deste modo as coisas não o contemplam enquanto desejo de consumo, até mesmo os vendedores se rendem à agressividade da lente.

A lente é intrusiva e, no devido contexto ela pode ser tida como obscena. Cabe ao pesquisador manejá-la com favor sem invadir um espaço que não lhe foi aberto. Na coleção de personalidades que é o contemporâneo desde a renascença, o momento da compra que se destina a personalizar o corpo se torna um momento ímpar; aquilo que serei repousa

em minha frente, preso por uma arara de metal; aquilo que ali pende é meu eu virtual. Dito isto, retratar outrem, accidentalmente, é como fotografar alguém comendo, é de fato isto, a lente deflagra o outro em seu ritual totêmico, se apropriando de *mana*.

Antes de nos colocarmos frente às fotos, cabe salientar, como no loft anterior, que a palavra é fundadora, quando escutamos dos moradores a designação da casa em que moram enquanto um loft, não podemos nos opor àquela nomeação, assim como agora, em que toda palavra que se dirige ao próprio espaço o chama loft; o nome não só opera um corte na coisa nomeada como retroage naquele que nomeia, não incorremos num erro ao postular que se o nome loft circula pelo contexto social é por razão de o mesmo se apresentar, marcar uma posição, de delinear em torno de si um lugar legítimo, o *locus* transitório entre o moderno e o pós-moderno, ainda indefinido, paradoxal e sem guisa de conclusão.

Como fizemos com os dois lofts anteriores, daremos prosseguimento ao método de ir, de foto em foto, apontando os objetos que aparecem no enquadre. Num primeiro momento nos preocuparemos em descrever sem tomar como meta um aprofundamento teórico. Quando estiver terminada a visita panorâmica ao loft e tivermos reconhecido o mesmo, estaremos, então, prontos, para olhar através do que está posto aparentemente.

Foto I

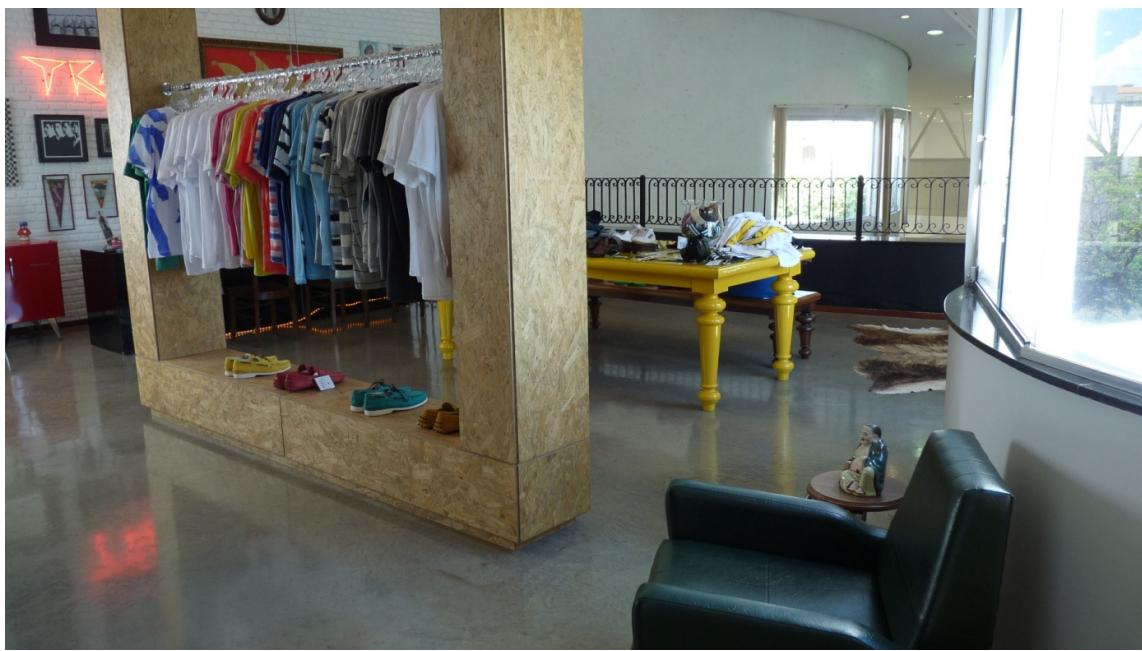


Imagen 21

Aqui, bem perto da lente, temos de volta a poltrona de couro preta; à direita dela, uma pequena mesa circular que sustenta a imagem do colorido Buda. Ao fundo, próximo ao parapeito que delimita o fim do mezanino, um tapete de pele de animal. À esquerda do tapete, uma grande mesa amarela, reluzente, abarrotada de roupas que clientes vieram a revirar, podendo se ver revirando pelo reflexo amarelo, em busca de algo. No mesmo modelo, acompanhando o traçado da mesa amarela, um banco com sua cor original de madeira

Ao centro do quadrante, não se deixando ver por completo devido ao seu tamanho, uma grande peça de madeira clara, vazada, perfurada por uma barra de metal que se põe a segurar as camisas. No plano oposto, uma parede coberta por pequenos tijolos brancos, onde, repousam, além de diversas imagens e flâmulas enquadradas, um letreiro luminoso. À frente desta parede de tijolos, uma bancada retangular preta, reluzente como a mesa amarela, e à sua direita um pequeno freezer vermelho em estilo retro. Sustentando toda a mobília, um piso sem azulejos, mas não menos deslizante e iluminado.

Bem próxima à lente, uma curva invade o plano, a parede se projeta para dentro do mezanino, uma grande “barriga” de vidro que permite a entrada de luz em abundância e, agora deixando o olhar ultrapassar o limite imposto pelo parapeito do mezanino, à esquerda, na extremidade oposta, uma nova “barriga de vidro”, por onde adentra no loft mais luz, é possível daqui observar que o bloco rijo de concreto que se levantou diante de nós na entrada, faz no seu interior uma curva sinuosa, suave, semelhante a uma grande onda branca. No limite do mezanino, o parapeito preto que sustenta em sua altura uma espécie de grade, também pintada em preto, que em seu desenho, parece reproduzir a mesma curva sustentada pela estrutura do loft, é bem provável que essa grade tenha sido resgatada de uma outra construção que se desfez, encontrada nas em voga lojas de móveis de demolição.

Do ponto em que nos firmamos a fim de bater a foto, um longo campo se abre a visão, para além do mezanino. Podemos notar ao fundo, rente ao teto, o remanescente industrial, feito em aço branco numa forma triangular. Deixando a visão percorrer todo o loft, temos a impressão clara da forma curvilínea, um corpo malemolente, como uma silhueta feminina.

Foto II



Imagen 22

À esquerda de onde nos posicionamos, o balcão retangular que havíamos apontado na tomada anterior. Como a mesa amarela, este balcão preto, reluz. A título de informação, cabe lembrarmos que essa mesa muito se assemelha à mesa de jantar do loft que visitamos anteriormente, uma mesa preta, isenta de atrito. Sobre a mesa, uma bandeja ao fundo, onde três garrafas de vodka e duas canecas repousam, atrás das garrafas, um aparelho de som, à direita deste, além de várias revistas, um par velho de sapatos de couro e um computador branco. No canto inferior esquerdo da foto, a ponta do freezer vermelho, da mesma cor da cadeira atrás do balcão, ambos, com a mesma característica, cobertos por uma espécie de resina que faz tudo brilhar. Do outro lado do balcão, estão dispostas quatro cadeiras antigas, parecem mesmo aquelas antigas cadeiras escolares e em uma delas, a imagem de um homem estampada numa sacola de papel, parece nos observar com severidade, e que nos repreende por estarmos fotografando-o. A mercadoria, em sua condição subjetivada, nos contempla.

Pela sobreposição das grades, podemos perceber o emergir da escada que provém do “living”. No polo oposto ao cume da escada, podemos observar um grande retângulo preto, liso, que serve de suporte às calças, parece, de onde nos posicionamos, uma moldura que se destina a receber obras de arte, tais quais os sete ou seis pares de calças devidamente iluminados. Ao lado esquerdo da “moldura” para calças, a grande janela curvilínea.

Percorrendo as dimensões do teto e nos esquecendo que estamos no interior de uma loja, não fosse por sua assepsia, poderíamos estar a contemplar as estruturas de um grande galpão industrial. À direita, três aparelhos de ar-condicionado, climatizam o espaço do consumo atestam a função das “barrigas” de vidro como unicamente destinadas à iluminação do loft. Do mezanino temos uma visão muito boa do teto da construção e parece-nos estranho que em plena luz do dia, tendo já percebido que a luz adentra com facilidade pelas grandes janelas laterais e pelas grandes estruturas triangulares tantas luzes estejam acesas. Não somente aqui, mas nos três lofts, percebemos uma preocupação acentuada com a iluminação, tudo tem de se revelar pela luz; não é suficiente a ausência das paredes, a sombra também deve ser extinta, não há como se furtar à cena.

Foto III



Imagen 23

Na terceira foto, nos giramos sobre nosso cerne, a fim de agora enquadrar sobre a lente, o que antes era cenário para as nossas costas; nesse giro, muitas coisas se mostram, mas cabe a nós a tarefa de ser um pouco repetitivo com vistas a reconhecer o espaço de maneira satisfatória. Olhando pela linha diagonal imaginária que se inicia na dupla de três olhos nosso olhar encontra uma abertura, as únicas nesse loft-loja, que se destinam à função de provadores. Nesses provadores, o corpo se resguarda da violência do olhar do Outro, nos provadores o corpo do comprador encarna o objeto-fetiche, em seu momento crucial. Essa porta-provador é algo como o banheiro nos lofts que servem como habitações, um resquício moderno, uma necessidade, abre até o ponto em que não mais se sustenta, a nudez. À direita da abertura, um cacto e a imagem do cacto é demasiadamente paradoxal em meio à cena que se erige ao seu redor, deixaremos esta breve análise para um segundo momento.

Sobre o banco de madeira, em uma das extremidades, duas almofadas, uma verde e uma azul, na outra extremidade, uma urna colorida nos mesmos tons; o resto do banco está

ocupado por um sapato (azul), um chinelo (verde) e uma ou duas revistas. Somente apontando o que no momento da foto estava sobre o banco, percebemos que o banco não cumpre sua função original, mas serve como uma prateleira para outros produtos, e observando o modo como os objetos foram expostos ali, fica-nos claro que não é devido a uma desordem repentina, lembremos das cores dos objetos. Ao fundo da imagem, podemos ainda observar uma nova janela retangular.

Atrás do “quadrado”, em madeira clara que ocupa o centro do mezanino e que tem por característica essencial a qualidade vazada¹⁴, notamos uma nova moldura preta. Na foto o conteúdo da mesma está escondido, mas ali estão postos acessórios como cintos, carteiras, além de perfumes e aromatizantes para casas. Na parede que se opõe a nós, vários quadros estão postos e os analisaremos adiante. Além da mesa amarela que novamente aparece, do pequeno freezer vermelho, do balcão preto reluzente, da parede de tijolos, cabe ainda observar algumas coisas. Bem próximo a nós, sobre uma rústica bandeja de madeira, um antigo ventilador provavelmente inapto a ventilar, pois o cabo que o ligaria numa tomada está em sua volta, enrolado; o ventilador cumpre o papel de objeto de arte, contemporaneamente, a posição da coisa revela seu sentido. Notemos que entre a “barriga” de vidro que se projeta para o interior do mezanino e o pilar da estante “quadrada” de madeira clara, uma parede preta se inicia, e pende fixado nela um quadro.

Foto IV

14 A mobília de aspecto vazado foi encontrada por nós diversas vezes, uma das razões de talvez os encontrarmos em profusão nos lofts, talvez se deva ao fato de estes objetos nos darem a impressão de que o espaço é maior do que realmente o é; um truque de perspectiva e profundidade. Além deste fator, a qualidade translúcida dos mesmos permite ao olho, correr por toda a cena, nada fica obstruído por uma “falsa parede”, como poderiam vir a ser estantes, biombos, balcões, etc.



Imagen 23

Entre as duas grandes janelas de vidro, nos espaço de concreto que as separa, quatro pratos brancos fixados à parede formam a imagem de um esqueleto numa posição peculiar, totalmente diferente dos esqueletos de classes de anatomia. Bem próxima da lenta, novamente a urna, a mesa amarela, o banco que serve como assento, um pedaço do tapete de pele e ao fundo, em sentido diagonal a “sala” que se situa frente à parede preta onde prende o quadro. Ali estão à mostra mais peças de roupa. Quase toda a mobília foi por nós apontada, salvo algo que por ventura ainda ignoramos como parte essencial da composição da cena. Resta-nos agora interpretar o discurso que emana da estrutura do mezanino, operando com as ferramentas da sociologia e psicanálise a partir do recurso já utilizado do close glacial.

Close Glacial I

A Boca

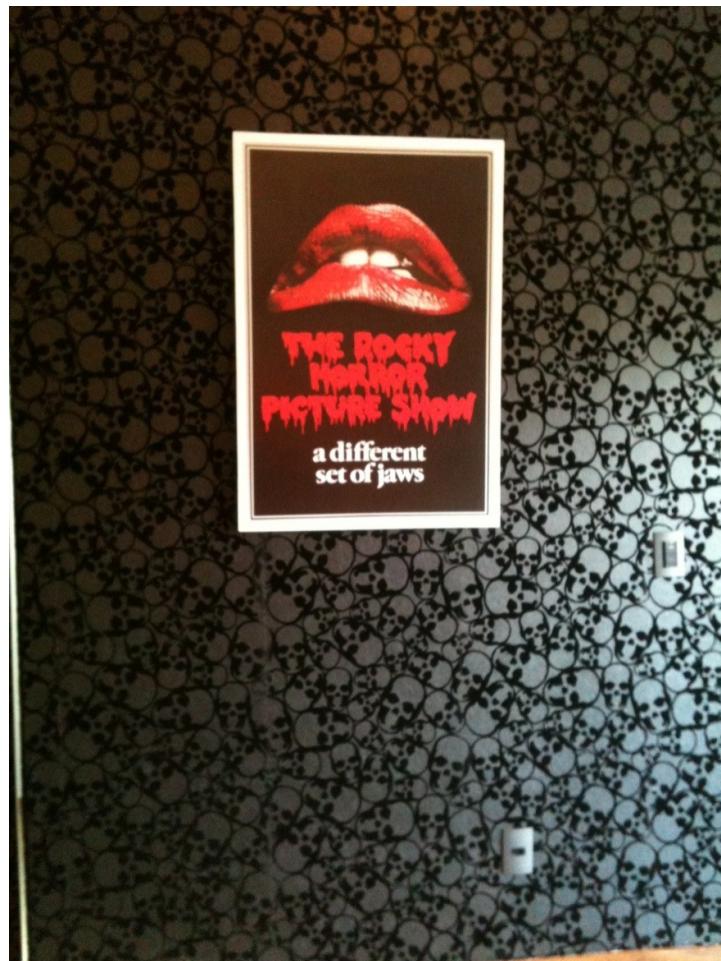


Imagen 24

A estratégia em utilizar o close é óbvia; o método que escolhemos para retratar o loft se presta eficazmente a retratar o panorama, o plano geral, mas algumas nuances nos ficam obstruídas em razão da distância ou mesmo em razão de estarem, alguns objetos de implicação, escondidos por outros que o encobrem no momento do click. O close também nos auxilia na medida em que nos coloca diante dos detalhes, do que poderíamos dizer tacanhamente, como o ato-falho da imagem, assim como o fizeram Morelli, Holmes e Freud (Ginzburg, 2011). No mezanino, o primeiro objeto que nos capta a atenção é o quadro que

aparece na terceira foto, bem ao fundo, escondido devido ao jogo de perspectivas que reina no espaço anti-panóptico do loft. Na parede escura, quadro que remete ao cartaz do filme “The Rocky Horror Show”: uma boca enquadrada, uma boca destacada de seu rosto, carnuda, coberta por um vibrante batom vermelho. Se a imagem da boca não fosse suficiente, a mesma boca se morde em volúpia, se come ao se dar à foto, a boca enquadrada, flutuando sobre o fundo preto se mostra àquele que transita pelo loft. Abaixo da imagem, algumas frases se desenham, seria a nós impossível lê-las pela terceira foto, a partir do close lemos abaixo da carnuda boca vermelha o título do filme numa fonte vermelha que quer ser lida como se tivesse sido escrita com sangue, e como subtítulo da primeira frase; “A Different Set of Jaws”, em tradução livre, a inscrição poderia ser lida “O Show Rock de Fotos de Horror: um conjunto diferente de mandíbulas”. Não é fácil, após leremos as inscrições impressas no quadro, deixar de lembrarmo-nos do aclamado longa “Jaws” e a posição da boca feminina, é a mesma posição da assustadora mandíbula aberta do tubarão. Nos dois filmes, de formas diferente, a voluptosidade e o horror impregnam o espectador.

Por qual razão a legenda de uma foto sedutora como uma boca feminina se mordendo de desejo seria posta como um show de fotos de horror e se não bastasse, em comparação com as assustadoras mandíbulas repletas de dentes pontiagudos, o subtítulo da imagem provoca o observador dizendo ser a boca voluptuosa, um diferente conjunto de mandíbulas.

No quadro a boca está representada em uma conotação altamente sedutora, sensual, e essa imagem carrega ainda mais valor quando adicionamos a ela o significado da legenda e sua relação com o filme “Jaws”, seria leviandade nossa, bater o martelo e impor um sentido unívoco de interpretação, mas não podemos nos furtar a fazer a seguinte análise. O sedutor, a boca carnuda e vermelha que se morde com relativa intensidade parece querer expressar sem o uso de palavras a magnitude do desejo que a habita. E sabemos bem que o desejo não é algo fácil de lidar, algo há no desejo de intimamente violento, uma hiância que

não se deixa abarcar, que não é passível de significação, há sempre um resto, um resto impossível que faz da boca, uma boca humana, que deseja seduzir, suplantar sua falta na natureza faltante que é o outro. Aí está contido o grande catalisador do fetiche da mercadoria, suplantar a hiância impossível a partir de um simulacro sempre insuficiente, talvez a faceta avessa do desejo. A boca desejante, voraz, num limite que facilmente se irrompe em *unheimliche*, transmuta-se numa mandíbula sedenta que urge tamponar seu buraco de falta, urge saciar sua fome, e para tal assume qualquer disfarce, mesmo que um desses esteja encoberto por um batom vermelho e uma mordida no canto dos lábios.

Somente a fim de reforçar o sentido de nossa interpretação, olhando no plano geral do close, notamos que ao redor do quadro, a parede em que o mesmo está fixado está coberta por uma estampa escura onde estão ilustrados diversos pequenos crânios por toda a extensão da parede. Uma nota de Benjamin (2009) serve a nós como esclarecimento:

Aqui a moda inaugurou o entreposto dialético entre a mulher e a mercadoria – entre o desejo e o cadáver. Seu espigado e atrevido caixeteiro, a morte, mede o século em braças e, por economia, ele mesmo faz o papel de manequim e gerencia pessoalmente a liquidação... A moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é a moda. Por isso ela muda tão rapidamente; faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com os olhos para bater nela (Benjamin, 2009, p. 101).

A imagem da boca, não é inocente, guarda um ar de perversidade, mesmo sem buscarmos uma linha interpretativa que a coloque como correlato à mandíbula de um animal feroz. Guiaríamos nossa atenção por uma impressão que, apesar de nos impor um torpor

encantado, nos pusesse diante de um certo temor, do medo de ser absorvido por aquela boca. Há, incontestavelmente, na beleza da boca, um impulso mortífero, há contido ali o que é eminentemente sedutor, o flerte com o interdito. É dessa impressão ambivalente que se alimenta a moda, do mesmo alimento que se “sacia” o instinto sexual.

A Parede de Tijolos



Imagen 25

Nos voltaremos agora para a parede onde vários quadros estão afixados, a razão desta atenção é simples; pode ser que nesses elementos, muitas impressões já contidas na estrutura do loft possam ser ilustradas. À direita da entrada que leva aos provadores, um quadro em fundo negro, onde uma mulher esguia, aparentemente nua se esconde parcialmente nas sombras. Ao mesmo passo em que se revela um jogo de sedução, olha para fora do quadro, por detrás do próprio braço com o canto dos olhos, com sua mão esquerda, com as unhas

pintadas de preto, tapa os próprios seios. Com sua mão direita se segura a uma estrutura que não se mostra, o suporte em que a mão direita está envolvida se furta à cena, é como se a modelo empunhasse em suas mãos o nada. A forma que sua mão abarca o objeto nos dá a dimensão de seu formato, sem se colocar na imagem, a mão segura o falo, se apodera dele. Ao pesquisarmos mais a fundo a origem da imagem, concluímos ser a capa de um álbum de um duo inglês chamado “Goldfrapp” e “Supernature” é o nome do álbum ao qual a capa se refere. A modelo que posa na capa do álbum é a vocalista do duo e é seu sobrenome o nome que leva a dupla. O duo faz uma espécie de música techno, mas que ao mesmo tempo traz em suas composições elementos introspectivos nas letras, nos sintetizadores, etc.

À direita da imagem que observamos uma moldura similar às que na loja sustentam as calças masculinas, porém, nesta moldura a imagem retrata quatro pares de pernas masculinas sem as suas respectivas calças, deitadas sobre a borda de algo, provavelmente uma piscina. A relação entre as molduras é, provavelmente, apenas casual. Seguindo o mesmo sentido, outra imagem, novamente estão diante da câmera homens esguios e seminus. Ainda na mesma parede, um espelho xadrez, quatro homens entrecortados que mostram apenas a porção superior de seus corpos. Ainda ao lado, um homem se posiciona a frente de uma criança. Além destas imagens, notamos também, presa à parede, quatro flâmulas devidamente enquadradas e a fotografia de uma cidade, provavelmente inglesa, pois retrata um grande ônibus vermelho e os carros engarrafados parecem suscitar um design peculiarmente inglês. Acima do quadro que retrata um engarrafamento, um brinquedo em forma de crânio pende em uma pequena haste e à direita dele um quadro onde se desenha um animal ilustrado aos berros.

A Caveira



Imagen 25

Na quarta foto batida sobre o mezanino, quando estávamos a apontar os elementos que compunham a fotografia e de algum modo nos captaram a atenção, deparamo-nos com um objeto decorativo peculiar; quatro pratos brancos alinhados verticalmente num espaço de concreto entre duas grandes janelas. Vale lembrar que os pratos estão afixados numa das grandes curvas que o loft delineia. Ainda estamos presos no mezanino do loft-loja, mas muito do loft já fora analisado tendo em vista nossas observações que alçaram uma perspectiva mais ampla, nossa demora se deve ao fato de que o mezanino suscita vários diálogos com o que viemos postulando teoricamente desde o início do trabalho. O fato de o

loft ser uma loja e, muito provavelmente, ter sido antes uma residência, nos permite analisá-lo enquanto corporificação de um discurso, tanto quanto trazer novamente à tona, a discussão acerca do fetichismo, em seu duplo caráter, sociológico e psicanalítico. A imagem da caveira nos permite mais uma dessas voltas

O primeiro ponto curioso é o fato de a caveira estar desenhada sobre quatro pratos que, conjuntamente, formam o esqueleto inteiro, alimento e morte, juntos na mesma obra. O primeiro prato de cima para baixo retrata o crânio da caveira, logo notamos que ao invés de um buraco onde estariam alojados os olhos, dois grandes olhos esbugalhados se projetam para fora do crânio. Observando firmemente o que se passa no loft e atestando a importância deste órgão nos domínios que ali se estabelecem. Os olhos são como de alguém que estivesse estupefato diante de algo, ou talvez apenas que se impressiona com a beleza dos produtos e seu próprio desejo em consumi-los. A caveira, diferentemente da imparcialidade de um esqueleto exposto num laboratório de anatomia, exibe um semblante com um sorriso contido, provavelmente devido ao que seus olhos avistam à sua esquerda. Num primeiro momento, somos levados a interpretar o braço esquerdo como uma espécie de aceno. Descendo ao segundo prato, notamos que o braço direito da caveira parece se segurar, ao se agarrar ao prato. Digamos que ela se segura pelo prato para não se deixar cair no chão e quebrar; uma caveira *post-mortem* lutando contra sua derradeira dissolução. No terceiro e mais enigmático prato, a caveira nos mostra que não só possui olhos atentos como possui também um pênis, um esqueleto não possui pênis, do mesmo modo como não possui nariz e orelhas, mas esse esqueleto, além de ver, se deixar impressionar por algo, tem também um pênis, é dotado de desejo por ser receptáculo de um poder advindo dos olhos e de seu instrumento fálico, a caveira só pode querer carne para comer em seus quatro pratos.

Foto V



Imagen 26

Colocamos-nos agora, na parte inferior do loft. Pelo avanço que delimita o teto, notamos que estamos bem abaixo do mezanino, em um recuo. O recuo aqui funciona enquanto um delimitador, tal como foi o mezanino, ali estávamos em uma porção do loft-loja que se destina a expor roupas masculinas; aqui, deparamo-nos com roupas femininas, porém num tom mais sóbrio, vestidos longos, sapatos de salto alto, etc. À esquerda da lente, conseguimos ver parte de um painel inteiramente preto por onde a luz se reflete. Adiante do recuo, podemos agora ver a outra extremidade da escada curvilínea que chega do mezanino, uma escada preta, tanto em seus degraus revestidos em mármore, quanto no seu corrimão pintado de preto. Por detrás da escada, notamos a grande curva que molda o loft, a continuação da grande silhueta estrutural, que na parte de baixo revela uma nova abertura, uma porta de vidro, essa grande curva, a “barriga”, ou o desenho das ancas, dá ao loft, uma certa malemolência corporal, quebra a rigidez que avistamos quando ainda estávamos de fora e

avistávamos somente um grande cubo retilíneo. O que repousa por dentro da curva é a cozinha, que não fica, na loja, obsoleta.

Deixando nossos olhos percorrerem a profundidade do loft, acima do portal de madeira, uma tela de TV fixada na parede, e pela qualidade da imagem e a característica do próprio aparelho, ficamos fácil agora interpretar a razão da mágica que nos recebeu ao abrir automaticamente a grande porta de madeira. Estávamos, desde o momento que pisamos a calçada, sendo vistos pela tela da câmera. Ainda acima do portal, notamos a eficiência industrial em ato, por meio das formas triangulares em aço como ventilação e iluminação.

Foto VI



Imagen 27

Diante da câmera, uma nova estrutura vazada, perpassada em suas lacunas por sapatos de salto alto. A parede à direita, onde estão pendurados os vestidos, além de nos mostrar a curva apontada anteriormente, mostra também que ali onde a curva se dá, esconde-se um provador, agora feminino. Diagonalmente, deparamo-nos com um balcão branco, o caixa, o coração econômico do loft, por onde um controle é ativado fazendo o grande portal se abrir. Ao fundo, no mesmo sentido em que se posta a estante vazada de sapatos de salto-alto, abaixo dos dois arcos-condicionados, uma parede de tijolos, pela espessura dos tijolos, fica-nos claro que o que ali se encontra é um painel que simula uma parede de tijolos e nos lembra da perda de referenciais postulada por Baudrillard (1991) ao apontar Las Vegas como exemplo de simulacro. Acima do painel, uma grande inscrição em letras metálicas “Linda de Morrer”, que provavelmente é só o nome de uma marca de moda feminina. Se olharmos para o chão, bem atrás da estante vazada, veremos uma nova simulação de tijolos, agora como um tapete ou um pequeno tablado, os tijolos nos suscitam uma espécie de “nostalgia” dos fortes e sólidos referenciais em decadência.

Ao fundo, na porção superior do loft, ao lado do ar-condicionado, mostram-se as estruturas industriais remanescentes e abaixo delas o sistema de vigilância.

Foto VII



Imagen 28

Num panorama mais aberto é possível ver a estrutura do loft quase totalmente; um quadrado sinuoso, sensualizado. No teto, como que uma frágil coluna cervical branca, um remanescente industrial. Mirando novamente o mezanino, na parede em que operamos a técnica do close glacial, uma das molduras escapou ao nosso enquadre, aquela que daqui podemos ver pintada sobre um fundo vermelho, parece representar uma tocha de onde emana

uma grande chama, e se nos lembrarmos do loft vermelho, perceberemos então uma recorrência do mesmo símbolo, e aqui o fogo parece se incluir como parte integrante de um mesmo discurso, um mesmo sentido interpretativo. À direita da lente, o buraco aberto na curva, a cozinha, ali um par de mesas de madeiras, cinco cadeiras, também de madeira e um balcão; atrás deste balcão, um fogão e uma geladeira, os dois últimos itens citados se furtam à visualização. Este talvez seja o melhor ponto para observarmos a escada preta, no movimento que empreende, abraçando o loft até o mezanino. Abaixo do mezanino, na curva que estabelece a parede da esquerda, notamos uma cortina em tom bege, essa, esconde do olho da alteridade, a nudez.

Acima do balcão branco, uma tela de TV, à sua direita uma estante de madeira translúcida, vazada, e aqui, bem próxima à lente da câmera, bancadas de madeira abarrotadas de peças de vestuário, que tem por pés, quatro rodinhas deslizantes.

Foto VIII



Imagen 29

Na oitava foto, poucas coisas deixaram de ser observadas em outras tomadas, restamos apontar a mesa de centro com tampo de vidro, uma nova perspectiva da curva à direita. Olhando para o mezanino, a moldura para calças que tínhamos apontado, nos aparece sobre uma nova posição, à sua frente o parapeito.

Por Trás da Curva

O loft enquanto conceito, enquanto uma ideia vem contemporaneamente tomando força e não podemos, de modo algum, atribuir ao acaso essa relevância; o loft emerge de um *socius* que o conclama. É pois, uma demanda social, a abolição do que chamamos cômodo não pode ser vista como uma revista histórica às residências multifamiliares, mas um flerte com um *por vir* cada vez mais preso à solidão e ainda mais atrelado às efemeridades do capital. O discurso que atravessa o loft perfura-o em todos os sentidos, emana de uma sociedade que, simultaneamente, vê ruir todos os seus sólidos referenciais, mas tem ainda, sem vistas a se desfazer, um eixo central, por onde giram outros milhares de pequenos centros em decomposição. É possível um pós-moderno, sem que o ponto fundante do moderno saia de cena? O capitalismo é ainda a coluna cervical de todo um sistema, produtivo, ideológico, cultural; e se ainda resiste é em razão de sua capacidade de se deixar ruir, reaproveitando-se do golpe desferido contra si, absorvendo por sua sedução tudo o que lhe é antagônico. Podemos hoje vislumbrar qualquer realidade, menos uma em que o capital não triunfa; se é válido aceitar um pós-moderno, que o aceitemos enquanto apenas uma nova formatação cultural, uma nova fantasia entre milhares de outras que pode sustentar a economia do valor de troca.

A relevância do loft é o fato do mesmo encarnar em sua imagem uma concatenação de vários discursos fundamentais ao contemporâneo, no loft que analisamos, estamos diante de várias referências a uma pop art, uma arte hiper-pop destinada a servir ao consumo, um cenário posto ao fundo do desejo pulsante de compra, uma arte do valor de troca, fundada na economia universal do gozo, no excesso, na intensidade super-excitada, que como o fazemos no close glacial, ultrapassa os limites do erótico rumo a um pornográfico pasteurizado. Como aponta Tales Ab'sáber em artigo recente para a Folha de São Paulo, uma parte importante da arte contemporânea alcançou seu verdadeiro destino: fundir-se ao seu próprio mundo, confundir-se com a vida das coisas dadas e com o poder de plantão de sua

própria lógica. Ao emular as coisas ao redor que simplesmente brilham e vendem, até não poder mais ser evocada como outra coisa do que fetichismo universal, nada secreto, de sua própria cultura enterrada no seu sentido espetacular. O universo da determinação do gozo irreflexivo, pesado e compulsório, “hiperexposição sem mediação do presente, da coisa em si do gozo, muito apropriada a forma da mercadoria”. (Ab'Saber, 2011) Curiosamente, a figura maior do pop art, Andy Warhol, fez de sua residência amalgamada a seu trabalho “artístico”, um loft, o (“The Factory”, nome que o papa do pop deu a sua casa) em duas facetas, Warhol incorporou, ou mesmo concebeu o loft enquanto uma obra de arte, tal como suas outras, imersa em sua dimensão comercial.

O loft contempla o homem em sua solidão deslizante e, como mercadoria contempla o mesmo homem em seu movimento de entrega, e pelo cacto que se mostra sorrateiramente ao fundo do mezanino, traz à memória a imagem que a estrutura arquitetônica, imbuída em seu discurso, luta em desvencilhar; o doloroso e angustiante atrito que se revela na imagem do Outro.

Considerações finais: Por uma ferida aberta

Iniciamos o trabalho sem ter claramente em nossa mente aonde ele nos levaria, nossa grande tarefa foi a de rastrear um discurso que atravessa o loft, caracterizando-o como um enigma próprio à época vivenciada por nós, transpassada pelo consumo de massa, por um capitalismo tardio que sabiamente prevê suas contradições e as incorpora visando o próprio consumo das mesmas, buscamos também versar sobre os temas freudianos relativos à nossa temática, não para engessá-los numa tese, mas para contorná-la com mais densidade, a partir das questões relacionadas ao desejo e ao fetiche freudiano. Posteriormente à nossa investigação teórica, entramos nos lofts, para verificar a sustentabilidade das tensões que havíamos levantado. Visitamos três lofts, sendo um destes um loft comercial, buscando interpretá-los a partir dos vestígios ali deixados, deixando que o mesmo nos respondesse determinadas questões.

Como em qualquer trabalho, deparamo-nos com certos limites; muitas temáticas caras às ciências humanas poderiam ter sido agregadas ao texto, mas além do limite temporal, estávamos diante de um limite maior; a pouca maturidade do autor. Um dos limites que nos fizeram frente foi o fato de não haver uma conclusão de tal trabalho, queremos mesmo que essa seja uma ferida aberta, que outros autores possam se utilizar do que aqui está escrito para prolongar a pesquisa.

Acabado, poderíamos refazer o trabalho, alcançando novas perspectivas, poderíamos, ao invés de ouvir a casa, escutar as vozes dos que nela habitam, poderíamos chegar assim a outras respostas e a outras implicações. Perguntamos-nos se respondemos ou os não nossos

objetivos, a resposta, invariavelmente, seria sempre não, nunca responderemos, como desejamos, as questões que dirigimos a nós mesmos, mas com convicção, julgamos que fizemos um bom trabalho, levantamos questões importantes e pudemos contribuir, direta ou indiretamente, com o lento avançar da ciência.

Passado o momento de imersão no loft, pesquisador e objeto passam a trocar impressões de modo desordenado, caótico, tudo aparenta ser parte de uma grande ruína teórica. É preciso colher do chão os espólios dessa empreitada. Para dar cabo a esse empreendimento, creio que uma palavra lançada no inicio do trabalho e que agora ecoa em nossos escritos como algo caro às nossas reflexões é o que se designa como minimalismo; a arte de viajar com bagagens leves, arte do contínuo despojar.

O sujeito marcado pelo minimalismo não pode se deixar pesar, cada grama a mais na sua bagagem pode significar um atraso incomensurável no caminho. Devemos ter em mente que o meio pelo qual viajamos não nos permite paradas e, suspeito que o termo fluidez dá um tom sublime demais a algo marcado por opressão, aquele que se nega ao fluxo minimalista, se deixando deter ao caminho é violentamente esmagado.

Na total visibilidade, tudo deve ser destinado ao descarte. O contemporâneo, não mais permite que o *Flaneur*, nem o homem contemporâneo, se detenham em algum ponto para observar o balé das massas; eles foram seduzidos pela massa de atrofiados esgrimistas. Absorvidos pelo movimento reificante frente às vitrines dos *boulevares*.

Ao longo do trabalho, fomos talhando no sujeito várias marcas profundas e estamos nos permitindo produzir daí, reflexões acerca do emergir de uma identidade ímpar. O objeto-mercadoria, tocado magicamente pelos dedos do fetiche, conclama e apaixona o passante com seu brilho, o objeto-fetiche que Marx tão bem soube trabalhar, é ainda mais que outrora um dos “centros” do que chamamos por contemporâneo, e não podemos fechar os olhos para o

que se dá nessa cena. O conceito fetiche, antropologicamente estudado como *feitiço*, foi presa também de Freud em suas análises e não poderíamos fechar a página sem deixar uma centelha acesa.

Freud, para nomear uma perversão lançou o conceito fetiche, conceito que já havia sido alicerce de outras guinadas teóricas; justamente por isso, Freud mergulha nesse incauto conceito para dar conta de uma perversão. A criança, saída de um universo de excitação polimórfico, cai, numa queda acachapante no que Freud chama monismo fálico, as pulsões, então parciais se deixam dominar pelo primado fálico, que posteriormente será ainda subjugado pelo primado genital, reorganizando um *corpus* a partir de uma hierarquização funcional de maturação.

O primado fálico viabiliza a unificação da imagem de um corpo próprio; um limite entre o que é Eu e não Eu, alteridade de meu reflexo projetado no outro somente possível pelo narcisismo de primeira ordem. Nesse momento o sujeito admite e não admite sua castração, avança e recua sobre uma linha tênue de identificação, o desmentido, motor da perversão. Eis que emerge o fetichista, aquele que tem ciência da castração feminina, mas que se nega a deixar de gozar de uma fantasmática cena de não-castrada, como Safatle (2010) bem aponta. O fetichista, ao invés de um não querer saber, sustenta um saber impotente diante da crença.

A que serve essa polêmica incursão? Serve para deixar uma questão aberta, cindida no cerne do trabalho. Marx faz uso do fetiche como possibilidade de reversibilidade absoluta das mercadorias; Marx lança o fetiche no momento crucial do processo produtivo, no momento de “clivagem”, quando o corpo não mais responde pelo seu valor de uso, mas está impregnado de um valor outro, fantasmagórico, que dá vida a coisa, deixa que a mesma possa por si só andar pelas ruas apinhadas. A coisa se transforma em “coisa sensível” na troca.

Marx e Freud captaram uma viragem. Freud ao se debruçar sobre o perverso capta uma sagaz inversão na sua meta; seu objeto sexual, o Outro, se faz suporte para a verdadeira meta. Um acessório, uma parte esquadinhada, uma protuberância, um recorte, idealizado é elevado à condição de encarnaçāo do valor. Estamos em condições de dizer que em Marx o processo fantasmagórico se dá no momento em que a coisa se subjetiviza e subjuga seu produtor ao lugar contemplativo diante de si; o produto ascende sua própria condição, fazendo do trabalho que o produziu, coisa acessória e, a partir dessa virada uma relação que tinha como intermédio o homem, passa a ter a coisa como “centro” social, como a fabricaçāo dos deuses, o homem criou o objeto-fetiche a sua imagem e semelhança.

O objeto-fetiche é também alvo de Freud, na ação do perverso em esquadrinhar uma nuance e imputar ao objeto o papel de suporte de uma imagem fantasmática libidinalmente investida, na cena perversa o objeto está esvaziado de sentido; resta o gozo por uma imagem infinitamente reproduzível, impessoal, dessensibilizada, sem essa idealização não há como haver fetichismo. A virada em Freud está também na subjetivação de algo frio, na inversa proporção em que se objetifica a mera função de suporte o calor do sujeito da alteridade e, somos lançados novamente ao nosso “centro analítico”, pois o real problema do fetichista refere-se à incapacidade de reconhecer um nível de alteridade que não se deixa pensar a partir da figura de um outro indivíduo, de uma outra identidade individual com seu sistema de interesses (Safatle, 2010), não há aí reconhecimento de um outro gozo.

O problema do não reconhecimento do outro que se posta na cena é central no loft, quando no início conjecturamos um espaço anti-panóptico, resta-nos agora, reafirmá-lo, tudo se passa como se a vigilância não emanasse de um ponto apenas, mas a vigilância irradia de qualquer ponto sendo que há sim uma personificação para o que vigia, aquele que adentra no loft é presa de uma cena escópica, implodida de referenciais, cena flutuante de retomada do poder perdido quase por completo no *socius*.

O loft é a possibilidade de um novo esquadrinhamento, possibilidade de fazer daquele que adentra, público para as performances erigidas pelo Eu espetacularmente narcísico e, por estar rodeado pelo vão livre, pode ser contemplado em três dimensões, aplaudido, reconhecido num ambiente pré-fabricado, diferentemente do que o acomete no espaço público, uma impessoalidade que não o nota, que não o reconhece.

Neste exato ponto podemos cair ou marcar posição, a retomada desse poder¹⁵ não é a retomada do mesmo poder de outrora, não é a retomada do poder do extinto *Flaneur*; é a retomada de um poder daquele que já está atrofiado pelo impacto de ininterruptos choques que não mais se fazem perceptíveis ou mesmo traumáticos. Vislumbramos aqui a retomada de um poder frio, como os materiais que o mesmo fez uso para construir sua morada, protótipo de uma nostalgia uterina de proveta, poder de descarte absoluto.

¹⁵ O poder que aqui se retoma é o poder da *vendeta*, vingar-se do *socius* a partir do mesmo fundamento minimalista, de um erotismo também frio e impossibilitado de gozo; que se deixa entregar no Outro esfumaçando as barreiras que ali se compunham, gozo não simbólico, não representativo, meramente espetacular e aprovativo de uma solidão que se constitui em modernidade.

Referências Bibliográficas

- Ab'Saber, T. (2011, 20 de Novembro) *Híperpop*. Periódico Folha de São Paulo in Ilustríssima
- Arantes, O. (Org.) Novaes, A. (1998) *Arquitetura Simulada in O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bataile, G. (2004). *O Erotismo*. São Paulo: Arx
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'água
- Benjamin, W. (2009). *As Passagens*, Belo Horizonte. Editora UFMG
- Benjamin, W. (1985). *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense
- Berman, M. (2008). *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Borges, J. (2008). *O Aleph*. São Paulo. Companhia das Letras
- Corbusier, L. (1998) *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Dostoievski, F. (2001) *Crime e Castigo*. São Paulo: Ed. 34
- Dumont, L. (1985) *O Individualismo: Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Foucault, M. (1999). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Ed. Vozes
- Freud, S. (1905). *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1907). *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, Vol.IX. Obras Completas, Rio de Janeiro Imago.
- _____. (1910) *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*. Obras Completas, Volume XI. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- _____. (1913). *Princípios Básicos da Psicanálise*, Obras Completas, Volume X. São Paulo. Companhia das Letras.
- _____. (1914) *Introdução ao Narcisismo*, Obras Completas, Volume XII. São Paulo. Companhia das Letras.
- _____. (1915) *O Instinto e seus Destinos*, Obras Completas, Volume XII. São Paulo. Companhia das Letras.

- ____ (1915) *O Inconsciente*, Obras Completas, Volume XII. São Paulo. Companhia das Letras.
- ____ (1916) *A Transitoriedade*, Obras Completas, Volume XII. São Paulo. Companhia das Letras.
- ____ (1919) *O Inquietante*, Obras Completas, Volume XIV. São Paulo. Companhia das Letras.
- ____ (1927) *Fetichismo*. Obras Completas, Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago 1976.
- ____ (1930) *O Mal-Estar na Civilização*, Obras Completas, Volume XVIII, São Paulo. Companhia das Letras.
- ____ (1931) *Tipos Libidinais*, Obras Completas, Volume XVIII, São Paulo. Companhia das Letras.
- ____ (1932) *A Conquista do Fogo*, Obras Completas, Volume XVIII, São Paulo. Companhia das Letras.
- ____ (1939) *Moisés e o Monoteísmo*, Obras Completas, Volume XXII, Rio de Janeiro, Imago.
- Giddens, A. (1991) *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo, Ed. Unesp.
- Ginzburg, C. (2011) *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História*. São Paulo, Companhia das Letras.
- GOETHE, W. (2003) *Os Sofrimentos do Jovem Wether*. São Paulo: Martin Claret.
- Jameson, F. (2002) *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática.
- Kehl, M. (2009) *O Tempo e o Cão: A Atualidade das Depressões*. São Paulo. Boitempo.
- Kierkegaard, S. (1965) *Diário de um Sedutor*. Rio de Janeiro. Ed. Melso Soc. Anônima.
- Kothe, F. (1976) *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Lacan, J. (2008) *O Seminário: os quarto conceitos fundamentais da psicanálise*, livro XI. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lasch, C. (1986) *O Mínimo Eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense.
- Mann, T. (1983) *José e seus Irmãos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Marx, K. (2002) *O Capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Mezan, R. (1985) *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

- Prost, A. (Org.) Ariés, P. (1992) *Fronteiras e Espaços do Privado in História da Vida Privada: da primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rilke, R. (2009) *Cartas a um Jovem Poeta*. Porto Alegre: LPM.
- Rouanet, S. (1981) *Édipo e o Anjo: Itinerários Freudianos em Walter Benjamin*.
- Rossbach & Yun, (1998) *Feng Shui e a Arte da Cor*. Rio de Janeiro, Campus.
- Safatle, V. (2010) *Fetichismo: colonizar o outro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Sennett, R. (1998) *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Simmel, G. (Org.) Velho, G. (1967) *A Metrópole e a Vida Mental*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Turcke, C. (2002) *Sociedade Excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Editora Unicamp
- Zizek, S. (2003) *Bem Vindo ao Deserto do Real! Cinco Ensaios Sobre o 11 de Setembro e Datas Relacionadas*. São Paulo, Boitempo
- Zizek, S. (2010) *Como Ler Lacan*. Rio de Janeiro. Zahar

Referências Cinematográficas

- Allen, W. (1986) *Hannah e Suas Irmãs*. United States. Orion Pictures Corporation
- Scott, R. (1982) *Blade Runner: O Caçador de Andróides*. United States: Warner Bros
- Sharman, J. (1975) *The Rocky Horror Picture Show*. United States. Twentieth Century Fox Film Corporation
- Spielberg, S. (1975) *Jaws*. United States: Universal Pictures

