

OS FANTASMAS ESPREITAM DA FENDA: A ARQUITETURA ESTRANHAMENTE FAMILIAR DE LEBBEUS WOODS

*THE GHOSTS LURKING IN THE SLOT: THE UNCANNY
ARCHITECTURE OF LEBBEUS WOODS*

*Bernardo da Silva Vieira*¹

RESUMO: Neste artigo procuramos abordar os projetos do arquiteto Lebbeus Woods a partir da leitura cruzada de dois livros: *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely and Warped space*, de Anthony Vidler. Nos dois livros, lançados, respectivamente, em 1992 e 2000, o arquiteto, crítico e historiador norte-americano investiga o conceito do *estranhamente familiar* na contemporaneidade. O autor estabelece a correspondência entre arquitetura, psicologia e filosofia, remontando sua análise até a literatura do romantismo alemão, que deu origem às histórias de terror e sobrenaturais. Esse estudo leva às questões atuais sobre a alienação do sujeito e a relação entre o design arquitetônico e as patologias do espaço. Sua análise procura relacionar que “os problemas ligados ao gênero e ao sujeito podem ser associados à permanência do discurso de alienação e do *Outro* no contexto social e político da exclusão racial, étnica e das minorias” (VIDLER, 2008, p. 622). No entrecruzamento entre esses dois compêndios, buscamos posicionar o trabalho de Lebbeus Woods e suas investigações teóricas como uma força de resistência política. Tal intento reside na defesa de uma ética nas intervenções arquitetônicas em sítios arruinado por eventos traumáticos.

PALAVRAS-CHAVE: Lebbeus Woods; arquitetura experimental; o *estranhamente familiar*.

ABSTRACT: *In this article we address the projects of the architect Lebbeus Woods from the cross reading of two books: The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely and Warped space, from Anthony Vidler. In both books, published respectively in 1992 and 2000, the architect, critic and American historian investigates the uncanny concept in contemporary times. The author establishes the correspondence between architecture, psychology and philosophy, going back to his analysis of German romantic literature, which gave rise to horror stories and the supernatural. This study tackles the current issues of the alienation of the subject and the relationship between architectural design and the conditions of space. His analysis seeks to show that “the problems related to gender and the subject can be associated with the permanence of alienation and the concept of the Other at the social and political context of racial, ethnic and minority groups exclusion.” In the intersection between these two books, we seek to position the work of Lebbeus Woods and his theoretical investigations as a force of political resistance. Such intent lies in the defense of ethics in architectural interventions in places ruined by traumatic events.*

KEYWORDS: Lebbeus Woods; experimental architecture; the *uncanny*.

1 Doutorando pelo PROARQ da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. bernardo.arquitetura@gmail.com

Tu és Hamlet,
Meu rei, meu pai, senhor da Dinamarca. Vai me responde !
Não deixa que eu exploda em ignorância : me diz
Por que teus ossos, devidamente consagrados, enterrados
com as devidas cerimônias
Romperam a mortalha; por que o sepulcro,
Onde te depusemos tão tranquilamente,
Abriu suas pesadas mandíbulas de mármore
Pra te jogar outra vez neste mundo ?
O que quererá dizer, cadáver morto, tu, assim,
De novo em armadura completa, vir nos visitar
Aos fulgores da lua, tornando sinistra
A noite luminosa, enquanto nós, joguetes da natureza,
Sentimos o pavor penetrar nosso ser.
Por pensamentos muito além dos limites que alcançamos ?
Diz por que isso ! Com que fim ? Que devemos fazer ?
(SHAKESPEARE, 2000, p. 28)

A CASA MAL-ASSOMBRADA

Desde a Antiguidade, os homens são fascinados pelas histórias de terror, com seus monstros, fantasma e demônios a nos perseguir e a desafiar nossa sanidade. No Teatro Elisabetano de Shakespeare, o sobrenatural sempre trazia consigo alguma revelação que principiava a ação. Do fantasma do pai de Hamlet, que revela a natureza vil de seu tio, às feiticeiras de Macbeth e suas profecias que alimentam os sonhos de ambição do casal protagonista, a arte frequentemente tematiza as inúmeras fantasmagorias que habitam o imaginário humano.

Na tradição romântica das histórias de terror, o grotesco aparece de forma recorrente para desafiar o *status quo* dos personagens da trama, trazendo consigo uma verdade aterrorizante que subverte a ordem estabelecida. Nessas histórias, a realidade ordinária é, de certa forma, impregnada pelo sobrenatural e revela uma história ignorada que então se faz presente para o leitor e personagens. Ao tomar conhecimento dessa outra história terrível, os personagens passam por uma jornada de loucura, terror, angústia e sofrimento, para que consigam suplantar esses desafios. É preciso que nesse itinerário escutem a advertência de nunca olvidar a natureza terrível do mundo que habitam. O trânsito de personagens e cenários estranhos, que subvertem a normalidade do mundo, são os agentes dessa transformação também em nós, pois são mensageiros desse mundo de pesadelo que insiste em deslizar para a nossa realidade.

No século XIX, o desfile dessas personagens se tornou abundante, assim como sua variedade. Conde Drácula e o lobisomem (criaturas saídas de antigas lendas arcanas); monstros criados pela ciência (como o senhor Jekyll de *O médico e o monstro* e a criação do Doutor Frankenstein) – são apenas alguns exemplos de criaturas que ficcionalizam o que há de monstruoso e aterrorizante na psique humana.

Outro tema perturbador nas narrativas ocidentais é a casa mal-assombrada. Quando o espaço da casa se nos apresenta desfamiliarizado, terríveis segredos nos auscultam. Sabe-se que em inúmeras interpretações de sonhos a casa significa o ser interior. O pior, no entanto, nesses enigmas, é a natureza ao mesmo tempo conhecida e estranha perpetrada por eles. Segundo Vidler, o conceito do estranhamente familiar encontrou o seu lugar metafórico na arquitetura doméstica. A casa, dessa perspectiva, sendo mal-assombrada ou não, contraria a promessa de nos proporcionar a máxima segurança, abrindo-se à invasão secreta do terror (VIDLER, 2008, p. 620).

O fantasma é um *genius loci* pavoroso. Ele nos tortura com uma verdade terrível que preferíamos desconhecer, mas que, quando conhecemos, não podemos mais ignorar. O fantasma é o nosso duplo, o sujeito negligenciado pela história. Sua simples presença nos causa desespero. Entretanto, devemos conhecê-lo para descobrir qual o segredo terrível daquele local. Essa assombração, normalmente atormentada por uma grande injustiça, por uma violência indescritível, é uma vítima de assassinato e tortura que precisa compartilhar conosco um pouco do seu tormento. Quer nos tornar cientes da natureza terrível do homem e, com isso, fazer com que olhemos para o nosso interior e reconheçamos a nossa natureza bestial.

O ESTRANHAMENTE FAMILIAR

Vidler em seu livro *The Architectural Uncanny: Essays on the Modern Unhomely* (1992), trabalha com o conceito do *estranhamente familiar* (no original *uncanny*). O autor tenta explorar questões pertinentes à cultura contemporânea, como as transparências, espelhamentos e as formas neoconstrutivistas, que operam através da fragmentação do objeto arquitetônico, mimetizando corpos desmembrados e o olhar constante que a todos vigia.

É quando vem à tona o lado obscuro do conceito do sublime, tomando como base o artigo de Sigmund Freud “*The Uncanny*”, ou *Das Unheimlich*, de 1919, no qual o médico austríaco estabelece uma reflexão sobre o *belo*, sua ligação com a *pulsão de morte* e o conceito do *duplo*. Para Freud, o estranhamente familiar “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (FREUD, 2010, p. 32) ao mesmo tempo que nos remete ao que é conhecido. Trata-se de um momento de perda momentânea da temporalidade e suspensão do *eu* através do reconhecimento da presença de uma ausência, ou “que o elemento angustiante é algo reprimido que retorna” (FREUD, 2010, p. 32).

Entre os inúmeros exemplos que Freud cita na psicanálise e na literatura, dois se mostram relevantes para o estudo que Vidler empreende em seu livro: o conceito do

duplo e os *membros decepados*. Em seu artigo, Freud narra a experiência de uma viagem de trem em que nota, em sua cabine, a presença de um velho com um aspecto desagradável. Ele se assusta com aquela visão, para perceber, em seguida, que a imagem era o seu reflexo no espelho. O acontecimento o faz refletir: há a momentânea perda da própria identidade, um “modo de equivocar-se quanto ao próprio *Eu* ou colocar um outro *Eu* no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do *Eu*” (FREUD, 2010 p. 351). Esse conceito do duplo ou do sócia, que pode ser associado na crença da alma imortal (o medo da morte e provavelmente o primeiro duplo do corpo) é, por conseguinte, a gênese da crença em fantasmas e locais assombrados.

Para muitas pessoas é extremamente inquietante tudo o que se relaciona com a morte, com cadáveres e com o retorno dos mortos. Já vimos que em algumas línguas modernas a nossa expressão “uma casa *unheimlich*” pode ser vertida apenas por “uma casa mal-assombrada.” (FREUD, 2010, p. 360)

Freud ainda cita como exemplos de inquietação o tema do autômato e a imagem de membros decepados ainda vivos, como, por exemplo, cabeças ou mãos cortadas que continuam executando suas ações ; ou pés, que continuam dançando, a despeito da vontade do sujeito.

Porém, conforme expõe Vidler, em arquitetura, o *estranhamente familiar* não é algo que possa ser intencionalmente buscado através de algum artifício ou estilo característico, mas sim como locais culturalmente associados a essas histórias e que vão cambiando através do tempo e das histórias. O estilo arquitetônico mais comumente associado a essas características é, obviamente, o gótico, através das histórias fantásticas do século XIX e prolongado no imaginário ocidental pelos filmes durante todo o século XX. O gótico não teria características terríveis *a priori* e, simplesmente teria sido transformado em ícone deste tipo de literatura. O conceito do *estranhamente familiar* é “uma representação de um estado mental de projeção que justamente elimina as fronteiras do real e do irreal a fim de provocar uma ambiguidade perturbadora, um deslizamento entre a vigília e o sonho” (VIDLER, 2008, p. 621).

A QUEDA DA CASA DE USHER

Assim como apontado por Vidler (1992), notamos essa relação entre psicologia e arquitetura em um trecho logo no início de *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe. Na passagem, o narrador, pela primeira vez, em muitos anos, revê a casa do amigo na qual passou a infância. No entanto, sua visão é inquietada. A moradia continua a mesma, mas, profeticamente, não só reflete o estado mental de seu conhecido, mas também afeta o seu próprio estado de espírito:

Não sei como foi. Sei que, de repente, me vi tomado de terrível angústia. Uma tristeza muito grande me encheu a alma. E tudo piorou quando vi a casa. À minha frente, o prédio nu, de construção muito simples, abria janelas como olhos vazios. Os muros frios, os troncos brancos apodrecidos, as fileiras de juncos, tudo tornava a paisagem depressiva e gelada. Uma frialdade de gelo, um aperto dentro de mim. Era como se a atmosfera de fora me tivesse penetrado até os ossos. Eu não sabia o que fazer para me livrar daquele mal-estar. (POE, 1998, p. 74-75)

O narrador, em seguida, se esforça para explicar a súbita angústia de sua alma:

Que teria causado isso?

Era um mistério que parecia insolúvel. Nem conseguia lutar contra as minhas visões que se amontoavam sobre mim enquanto pensava naquilo. Refleti bem. Cheguei à conclusão de que, embora haja uma combinação de simples objetos, com o poder de nos afetar assim, a análise desse poder basta para modificar ou talvez destruir sua capacidade de influenciar. [...] Com um estremecimento, olhei para baixo e vi, mais vivas do que reais, as imagens refletidas, transformadas e invertidas dos juncos cinzentos, dos troncos lívidos e fantasmagóricos das árvores podres e das janelas que se assemelhavam a órbitas vazias. (POE, 1998, p. 75)

O narrador, tomado de um mal estar repentino e inexplicável, tenta por um minuto racionalizar suas impressões para, no momento seguinte, ser tragado novamente pela atmosfera de pesadelo e terror. Aqui fica a dúvida se o terror é real ou somente imaginado, mas logo não importará mais, pois, novamente, o sobrenatural, desafiando a própria razão, se mostrará profético. Ao se dirigir a casa, ele nota uma grande fenda que, no entanto, está quase imperceptível. A fissura se prolonga em todo o sentido vertical da residência. Essa ranhura é uma alegoria: insinua fragilidade da nossa realidade concreta.

No século XX, houve uma mudança das entidades horripilantes dos contos de terror – o vampiro, o fantasma, o morto-vivo, seja ele o monstro de Frankenstein ou a múmia – para o advento de novos seres. Essas figuras se transladaram de criaturas místicas ou arcanas, saídas de algum relato folclórico, para estar irremediavelmente ligadas ao terror do desenvolvimento científico irresponsável. Com isso, surgiram os alienígenas, o robô, os zumbis, os monstros criados pelo lixo tóxico ou radioativo, como uma crítica fantasiosa à noção positivista da confiança exacerbada da ciência, que levou à criação do maior dos monstros: a bomba atômica. Análoga a essa mudança de personagens, cambiaram também os cenários. Agora há todo um imaginário ligado à fábrica abandonada, aos estacionamento vazios, ao laboratório do cientista, às instalações militares, às lojas de departamentos e shopping centers, até ao edifício.

A modernidade trouxe consigo novos medos que nos atormentam e ressignificou alguns antigos. O que essas criaturas, seja do século XIX ou do século XX, têm

em comum é o conceito do *duplo*. Uma figura, aparentemente semelhante a nós, que depois se revela maligna ou ameaçadora. Do robô ao fantasma, eles nos enganam e simulam nossa aparência e comportamento para, no momento oportuno, revelar a sua verdadeira face. A atmosfera vai de escritórios às insuspeitas casas suburbanas norte-americanas.²

Um tema comum da ficção, durante a Guerra Fria, é a figura do alienígena vivendo disfarçado entre nós, aprendendo os nossos hábitos, para depois nos subjugar. Muito já foi dito de como esses filmes são uma metáfora evidente da paranoia norte-americana em relação à ameaça invisível do comunismo. Em essência, o que esses seres têm em comum é que eles querem o que é nosso, mas eles não podem ter porque eles podem parecer conosco, mas, no fundo, são estranhos que ameaçam o nosso *status quo*. Estamos constantemente ameaçados e vigiados por forças ocultas, se não por fantasmas em nosso castelo, pelo menos pelas câmeras de vigilância que escrutinam cada passo. O olho onipresente do qual não escapamos. O fantasma mudou de escala e agora assombra toda a cidade. Ou, quem sabe, com a mídia, o mundo.³

O ESPAÇO TORCIDO

Em *Warped Space*, Vidler investiga duas formas distintas de torção do espaço na cultura contemporânea. A primeira seria uma psicologia da cultura modernista que, desde o fim do século XIX até hoje, tende a relacionar a natureza dos espaços como um repositório das fobias do sujeito. As novas formas de representação geram novos objetos que perturbam algumas convenções da arquitetura que datam a Renascença. A segunda forma de torção seria em relação aos próprios limites da disciplina, onde a intersecção entre arquitetura, arte, filme e fotografia, entre outros, quebram as barreiras entre os gêneros gerando uma espécie de “arte intermediária” (VIDLER, 2001, p. VIII). Na sociedade moderna e contemporânea, a arquitetura é diferente dos palacetes e castelos dos romances góticos, mas trazem consigo novos terrores, ou, como propõe Vidler, novas *patologias espaciais*. Entre essas doenças causadas ou potencializadas pela arquitetura estão, entre várias neuroses e fobias, a claustrofobia e a agorafobia.

2 No filme *Madrugada dos mortos* (*Dawn of the dead*, EUA, 2004, dirigido por Zack Snyder) os sobreviventes de um apocalipse zumbi se refugiam em um shopping center, onde têm acesso a todos os bens de consumo disponíveis. Porém, a horda de mortos-vivos maltrapilhos tenta, a todo custo, forçar a sua entrada. Aqui a segurança do lar é trocada pelo último bastião da salvaguarda da sociedade contemporânea.

3 No filme *Poltergeist* (EUA, 1982, dirigido por Tobe Hooper), o sobrenatural aterroriza uma família, revelando um terrível segredo que jaz sobre uma pacata casa do subúrbio americano. O terror, sintomaticamente, entra em nossos lares através da televisão.

Vidler comenta esse tema em seu artigo de *O campo ampliado da arquitetura* em que argumenta em favor da junção das artes espaciais em campos ampliados em que novas tecnologias de representação se sobrepõem como alternativas de projeto. Essas alternativas “não surgem como escolhas aleatórias entre belas superfícies ou bolhas de belos formatos. Antes, constituem argumentos formais capazes de propor intervenções políticas, sociais e tecnológicas que, por sua vez, incluem a crítica de sempre ao mundo dos negócios” (VIDLER, 2013, p. 251).

O GABINETE DO DR. CALIGARI

Essa relação entre o espaço construído como exteriorização da psique humana foi explicitada em vários filmes do período do cinema expressionista alemão na década de 20 do século XX. As distorções do cenário ou efeitos de maquiagem nos atores explicitam o estado patológico de seus personagens. No filme *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des dr. Caligari*) de 1920, o cineasta alemão Robert Wiene nos mostra o encontro de dois amigos em um parque e o início de um relato macabro.

Em uma feira anual de variedades, o Dr. Caligari faz um show de hipnotismo com um sonâmbulo que obedece a todas as suas ordens. Logo percebemos que o doutor utiliza o personagem sobre seu controle para cometer crimes. A namorada do protagonista é raptada e ele desesperadamente tenta salvá-la. O clima de paranoia aumenta à medida que vemos o caráter sádico do Dr. Caligari em atormentar um casal indefeso. Todo o cenário do filme é distorcido através de manipulação das sombras e da perspectiva, o que deixa claro que se trata de um cenário.

Ao final, descobrimos que os dois amigos conversando e a namorada do protagonista são pacientes de um asilo para loucos, e, o sonâmbulo é, na realidade, o enfermeiro e o doutor Caligari, o médico que trata os pacientes. Nesse momento, o cenário do filme volta ao normal, tornando evidente que a distorção do espaço é gerada pela demência da imaginação de nosso narrador.

Esse filme, considerado um dos inauguradores do gênero de terror, estabelece justamente a relação entre as patologias psicológicas e o espaço construído. Não menos importante, aqui, é o tema da autoridade, que seria responsável pelo bem-estar de seus residentes, mas, ao contrário, transforma a existência deles em uma narrativa de angústia e violência.

ARQUITETURA E RUÍNA

O trabalho do arquiteto norte-americano Lebbeus Woods evidencia justamente uma patologia urbana, cada vez mais comum em intervenções urbanas : a amnésia.

Seus trabalhos conceituais são um manifesto da apropriação da história do local, por mais terrível que seja, como ponto de partida para as suas propostas. Woods cria suas arquiteturas fantásticas como um ato social e principalmente construtivo, através das intervenções em áreas arruinadas, onde as marcas da guerra colaboram na construção de novos espaços para os edifícios. Ao revestir esses cadáveres arquitetônicos, ele assombra toda a cidade. O fantasma novamente está nos informando dos eventos terríveis do passado e acabando com nossa ilusão de paz e harmonia.

Woods, porém, considera problemático o fascínio romântico com as ruínas e oculta a nostalgia que com elas advém. O poder evocativo das ruínas é sempre manipulado para produzir e incitar arraigados sentimentos cooptados para fins políticos, ideológicos e religiosos. O arquiteto norte-americano, ao contrário, argumenta que a aceitação da deterioração dos edifícios e sua ruína inevitável coloca a arquitetura em uma posição única para informar nossa compreensão da condição humana e melhorar a sua experiência. Ele busca, com isso, incluir em seus projetos um certo grau de complexidade e contradição, que estão presentes nos processos simultâneos de crescimento e declínio dos edifícios (WOODS, 2011). Essa estratégia, assim como o estranhamente familiar de Vidler, não segue uma cartilha para se conseguir determinado fim. Cada arquiteto deve encontrar seu próprio caminho dentro desse sistema dialético de criação/destruição.

Em uma série de artigos chamados *Terrible Beauty* em seu blog,⁴ Woods trabalha com o conceito do inefável (*ineffable* no original) muito próximo ao estranhamente familiar (*uncanny*) de Freud e ao *unhomely* de Vidler. Segundo o arquiteto:

O inefável só é revelado quando a cortina de normalidade ao nosso redor é puxada e somos confrontados com um mundo muito diferente do que imaginávamos que habitamos. Isso é muitas vezes uma experiência assustadora, mesmo aterradora, porque não temos certeza do que fazer a seguir, ou o que pensar.⁵ (WOODS, 2015, p. 147)

O público médio, porém, não quer ser confrontado com objetos artísticos e arquitetônicos que os tire da sua zona de conforto e desvele a nossa natureza terrível. Os arquitetos e designers, aqui, seriam a salvaguarda de nossa rotina e guardiões de uma beleza que nos mantém míopes à nossa própria realidade. E, talvez, seja essa alienação uma das causas de nossa miséria e, para melhorar nossas

4 Série de três artigos intitulados: “Terrible Beauty”, disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/04/13/terrible-beauty/>>; “Terrible Beauty 2: the ineffable”, disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/07/24/terrible-beauty-2-the-ineffable-2/>>; e “Terrible Beauty 3: I am become death”, disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/09/14/terrible-beauty-3-i-am-become-death/>>. Estes artigos podem, também, ser encontrados, respectivamente, nas páginas 133, 147, 155 na compilação WOODS, Lebbeus. *Slow manifesto: Lebbeus Woods blog*. Clare Jacobson editor. Princeton Architectural Press: New York, 2015.

5 Todas as traduções, salvo indicação contrária, foram feitas pelo autor do artigo.

idades, devemos interromper nosso prazer e abraçar os riscos que toda mudança carrega consigo. Segundo Woods, os arquitetos sempre foram peças essenciais no jogo de assegurar que as coisas estavam bem mesmo quando não estavam. Segundo ele, deveríamos ousar romper com esse papel e deixar explícitas as tramas de nosso próprio infortúnio.

A AMNÉSIA COMO PATOLOGIA URBANA

Em seu livro *War and Architecture*, o arquiteto elenca algumas de suas estratégias de intervenção em sítios arruinados pelas guerras. Segundo ele, a primeira camada de intervenção nessas áreas seria através do conceito de *scab*, que consistiria em uma proteção do exterior dessas edificações arruinadas, com o intuito de protegê-las nas futuras intervenções:

“Scab” é uma palavra feia. Seria reconfortante encontrar metáforas agradáveis para descrever o processo de construção sobre os resíduos da guerra, mas que isso iria trair o próprio caráter do trabalho a ser feito, e as razões de fazê-lo. Os estágios naturais da cura podem não ser bonitos, jogadas pelos padrões estéticos convencionais, mas eles são lindos no sentido existencial. [...] Arquitetura, o próprio modelo de precisão e inteligência de autoexaltação, não deve temer a sua união com o que tem sido a mais baixa forma de manifestação humana, a feia evidência da violência. Arquitetura deve aprender a transformar a violência, assim como a violência sabe como transformar a arquitetura. (WOODS, 1993, p. 24)

Outro conceito relevante para Woods na concepção de suas intervenções seriam as *Injections*. Essa estratégia consistiria em se injetar novas estruturas nos vazios gerados pelas artilharias, sem necessariamente preenchê-lo por completo, e assim preservar as suas lacunas. Dentro dessas estruturas estariam os *freespaces*, que criariam novas formas de ocupação do edifício. Esses lugares torcidos promoveriam uma experimentação mais ativa do espaço, um desconforto proposital, capaz de criar formas menos passivas de ocupá-lo, ou nas palavras de Woods: “incluindo as ferramentas do jogo essencial para a vida experimental, estendendo as faculdades humanas para experimentar, pensar e agir” (WOODS, 1993, p. 29).

Os *freespaces* atravessariam fluidamente a rigidez da malha urbana tradicional de maneira a requalificá-la completamente. Assim, os *espaços heterárquicos* subjugariam as velhas estruturas hierárquicas da cidade.

Tais estratégias resultam no conceito de *scar*, a partir do qual Woods propõe que haja uma fusão profunda entre o novo e o velho, entre a ruína e a intervenção, ou entre a ferida e seu curativo. Busca-se uma evidência da cicatrização urbana, como uma “marca de orgulho e honra, que não poderia ser escondida a não ser

por processos cosméticos” (WOODS, 1993, p. 31). Aceitar a cicatriz é aceitar os processos intrínsecos de formação daquele sítio e evidenciar a arquitetura como testemunha da história transformadora do local e a articulação de suas diferenças. Essa postura de Woods se aproxima bastante da discussão que Huyssen promove acerca dos memoriais sobre o Holocausto e do monumento como forma de validação da memória histórica:

Por mais fragmentadas pela mídia, pela geografia ou pela posição subjetiva que sejam as representações do Holocausto, em última análise tudo se detém diante desse núcleo: inimaginável, indizível e irrepresentável terror. As gerações posteriores ao holocausto só podem se aproximar deste núcleo pela aproximação mimética, uma estratégia mnemônica que reconhece o evento em sua alteridade e para além da identificação ou da empatia terapêutica, mas que incorpora fisicamente um pouco do terror e da dor no lento e persistente ofício da rememoração. (HUYSEN, 2000, p. 85)

A proposição de Huyssen, assim como o trabalho de Woods, parece buscar uma nova via de entendimento dos processos históricos através da *anamnese* das sensações, mesmo que desagradáveis, da história ali contada. Busca-se um diálogo com a memória daqueles eventos através dos sentidos, uma percepção sensorial que pode se tornar mais profunda na memória coletiva que a tentativa de racionalizar ou estetizar o sofrimento dos eventos passados.

Os desenhos de Woods, ao contrário de uma arquitetura monumental, promovem justamente uma narrativa das *histórias dos vencidos*, a evidência de suas ruínas e as cicatrizes que marcam sua tentativa de construir um futuro. Ele não o faz de forma analógica: são imagens metonímicas que se apresentam fraturadas, convocando o observador a uma releitura dos eventos ocorridos. Woods busca, em seu trabalho, uma relação de imagens dialéticas, segundo expressão de Walter Benjamin, um princípio de montagem com os resíduos da história. “[...] Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursuruparei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2007, p. 502).

TIPOLOGIAS POÉTICAS

Woods em seu artigo *Type Casting*,⁶ (WOODS, 2009), enumera os novos tipos arquitetônicos que ele enxerga ao longo de sua extensa produção.

6 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/01/16/type-casting/>>.

LABORATÓRIOS DA VIDA

Em *Underground Berlin*,⁷ uma rede de torres e pontes penduradas no subsolo da cidade serve como instrumento para uma vida experimental. As estruturas do centro cívico, compostas por paredes metálicas curvas, funcionam como um instrumento musical que é tocado pelas forças geomecânicas do interior do planeta. Aqui, Woods imagina uma nova civilização nos subterrâneos de uma Berlim, ainda dividida pelo muro, na superfície, mas unida no subsolo por um novo sistema político. Seus espaços não ortogonais são um convite para que cada pessoa invente sua própria maneira de se apropriar do espaço. Cada habitante é um inventor (WOODS, 2009, p. 6-8).

LABORATÓRIOS DA VIDA AÉREA

Aqui, o cenário muda dos subterrâneos de Berlim para os céus de Paris. Os espaços para a moradia e para o trabalho são construídos no terreno fluido do céu. Woods liberta-se do imperativo máximo da arquitetura: a gravidade. São poemas tectônicos que flutuam sobre o céu da capital francesa, mantidas por alguma energia não identificada.⁸

FREESPACES

Os *freespaces*⁹ são espaços fluidos sem nenhum valor, significado ou propósito predeterminado, que seria um reflexo de uma sociedade cada vez mais mutante, em que os valores hierárquicos se encontram em crise. Woods enxerga que a crise das instituições de poder clama por uma nova arquitetura, em consonância com a organização das cidades de forma *heterárquica*. Viveriam nesses espaços as pessoas interessadas em criar uma nova forma de habitar, de qualquer classe social, que reinventariam perpetuamente sua relação com o espaço. O *freespace*, mais que um tipo, seria o conceito-base de sua arquitetura.

INJEÇÕES, CROSTAS, CICATRIZES¹⁰

As ruínas de edifícios atingidos pela guerra devem ter sua integridade física preservada. Woods sugere três etapas de reconstrução de edifícios danificados pelos

7 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/09/15/underground-berlin-the-film-treatment/>>.

8 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/28/fluid-space/>>.

9 Disponível em: <<http://www.wordsinspace.net/wordpress/2014/04/19/lebbeus-woods-the-politics-of-small-things/>>.

10 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2012/03/22/beyond-memory/>>.

confrontos bélicos. Advoga em sua teoria que essas estruturas arruinadas sugerem novas espacialidades, capazes de produzir novas formas de nos relacionarmos com a arquitetura.

- *Injeções*: são novas estruturas injetadas nos vazios gerados pela artilharia. Com isso, geram-se espaços que não se encaixam perfeitamente, evidenciando as lacunas presentes entre dois modelos radicalmente diferentes de concepção espacial.

- *Crostas*: seriam a primeira camada de reconstrução no imediato pós-guerra, protegendo os espaços interiores abertos pela guerra.

- *Cicatrizes*: aqui, há uma fusão entre a estrutura existente e a intervenção proposta, sem que haja uma tentativa de se criar uma ilusão de unidade. Não é mais possível ao edifício voltar à condição original, e qualquer tentativa de se tentar esconder as marcas da guerra seria uma forma de pasteurização da história. Para Woods, uma intervenção cosmética pode dissimular os processos históricos formadores de determinados espaços, portanto, a arquitetura deveria assumir as marcas das catástrofes em sua forma.

CASAS ALTAS

São espaços e estruturas aéreas que se estruturam sobre o tecido urbano existente ao mesmo tempo em que estabelecem um diálogo com ele. No caso do projeto de Sarajevo, elas seriam construídas no terreno de uma antiga indústria de tabaco destruída durante o cerco da cidade.¹¹

CIDADES DE MURO

Os muros são elementos que definem os próprios limites da arquitetura. Através deles definimos as bordas, as fronteiras e as periferias. Caminhe-se para o centro e a crise, por uma série de interesses, é camuflada (WOODS, 1997, p. 13). Quanto mais longe do centro mais evidente se torna. As pessoas que vivenciam a crise são as pessoas do muro, interessadas em habitar o *freespace*, de reinventar o espaço diariamente. Essa é a arquitetura formada pela contingência, pelo fragmento, pela sobra. No projeto para o novo muro urbano para a cidade de Havana, este seria construído na linha onde existiu o antigo muro colonial. Essa parede, de alvenaria e concreto, conteria serviços e também serviria de limite e apoio para a construção de novas tipologias para a cidade.¹²

11 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/02/23/high-houses/>>.

12 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/05/28/walls-of-change/>>.

METAINSTITUTOS

Os edifícios do Parlamento, em Sarajevo, foram um dos edifícios mais atingidos durante o conflito, justamente por seu caráter simbólico. Por esse mesmo motivo, Woods propõe que essa história esteja personificada na sua própria tectônica e, ao invés de uma restauração convencional, o arquiteto sugere que sua estrutura cartesiana tradicional seja penetrada pelos seus *freespaces*. Trata-se tanto de uma afirmação política, quanto de uma constatação: uma guerra muda a própria cidade e, por extensão, a sociedade que nela habita.¹³

CASAS DO HORIZONTE

Estas estruturas, que fazem parte do projeto de São Francisco, podem mudar sua posição em relação ao horizonte em caso de abalo sísmico, ao mesmo tempo em que alteram a natureza potencial dos espaços internos.¹⁴

EDIFÍCIOS FLUTUANTES

São os espaços e estruturas que se sobrepõem à cidade, criando espaços para se viver na água ou sob ela, conformando comunidades que se auto organizam de maneira fluida, de acordo com a fluidodinâmica do mar e mudando os arranjos sociais.¹⁵

TERRAIN

Neste caso, a construção de paisagens artificiais ao mesmo tempo reestrutura e ressignifica as paisagens naturais, de acordo com a influência e o impacto das forças humanas e naturais. Este projeto consiste em enorme ponte urbana de seis quilômetros de comprimento que amplia os espaços recreativos à beira-mar e, ao mesmo tempo, protege a cidade das altas marés causadas por tempestades tropicais e furacões que, frequentemente, a assolam. Usando a própria força da maré, esse passeio se transforma em um paredão que protege a cidade.¹⁶

CASAS SÍSMICAS

Os projetos para São Francisco vieram depois que o arquiteto japonês Toshio Nakamura disse, em conversa com Woods, que após o desastre do terremoto de Kobe, a cidade se parecia com uma zona de Guerra, muito similar às retratadas por Woods em seus trabalhos. Dessa forma, surgiu a ideia de

13 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/08/01/meta-institutes/>>.

14 Disponível em: <<http://www.bldgblog.com/2012/03/star-wheel-horizon/>>.

15 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/28/fluid-space/>>.

16 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/01/01/on-the-malecon/>>.

uma arquitetura que incorporasse, em sua concepção, novas estruturas formais que incluíssem a energia criada pela natureza aos espaços de trabalho e moradia. Woods justifica essa forma constatando que todos os edifícios em áreas sísmicamente ativas têm uma fraqueza que nenhum reforço estrutural pode remediar: eles são ortogonais e, como tal, não conseguem absorver a energia liberada pelos movimentos das placas tectônicas e acabam por colapsarem. Na sua *Wave House*,¹⁷ juntas de metal flexível movem-se como o caule e folhas de uma árvore atingidas por ventos sísmicos (WOODS, 1993, p. 20).

ESPAÇOS-VETORES

Aqui Woods trabalha com espaços criados a partir de linhas de energia às quais ele sobrepõe a estrutura física real de uma rua de Viena. O desenho dessas linhas, feito a partir de uma leitura própria da estrutura urbana da cidade, foi posteriormente transformado na instalação *System Vienna*, apresentada na MAK Gallery em Viena em 2005.¹⁸

Segundo Peter Cook (COOK, 2008, p. 193-195), esse trabalho apresenta uma redefinição na obra do arquiteto americano, em que ele, mudando sua técnica de desenho, cria uma nova chave de leitura da cidade. Em sua instalação, ele cria um desenho espacializado a partir do qual se pode caminhar por entre seus agrupamentos “incorporando energia física, emocional e intelectual” (WOODS, 1993, p. 20).

O CASO DE SARAJEVO

Em novembro de 1993, no auge do conflito que durou de 1992 a 1995, Woods foi convidado a ir para Sarajevo com o intento de fazer algumas palestras e uma exposição sobre o seu trabalho, ajudando os arquitetos locais a pensar sobre o papel que a arquitetura iria desempenhar durante e após o cerco. Nessa visita, ele conheceu o arquiteto Ivan Strauss, um dos mais respeitados da antiga Iugoslávia, e autor do projeto do *Edifício de Gestão Elétrica ou Elektroprivreda Building*. Assim como outros edifícios institucionais, este foi severamente bombardeado durante a guerra, como o Parlamento e a Biblioteca Nacional. Foi o próprio Strauss, durante uma visita posterior de Woods, que solicitou que este último fizesse o projeto de reconstrução do edifício.¹⁹

17 Disponível em: <<http://www.archdaily.com/tag/lebbeus-woods>>.

18 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/05/architecture-of-energy/>>.

19 Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/02/06/the-reality-of-theory/>>.

Em uma cidade arrasada por quatro anos de cerco, toda a infraestrutura e serviços públicos estavam destruídos, assim como muitos edifícios essenciais para o seu funcionamento político, administrativo e econômico. Além disso, não se tinha nenhuma ideia de como essa reconstrução seria feita ou financiada. Segundo o próprio Strauss:

Será uma tarefa incrivelmente cara, difícil e responsável, em que cada movimento terá de ser sábio e realista, pois nada que os seres humanos fazem é tão propenso a erros e negligência como quando estão construindo e reconstruindo. A velocidade não pode servir como desculpa para erros ... com tantas ruínas, edifícios que foram queimados, com tanto dano pesado, as pessoas terão que estimar com maior cuidado tanto o significado cultural e histórico de objetos a serem restaurados e o raciocínio econômico por trás de cada decisão. O que Sarajevo precisa, obviamente, não é apenas competência profissional, mas também sabedoria política. Não é simplesmente uma cidade agora. É mais do que isso: um símbolo. (STRAUSS, 1996, p. 65)

Woods então se perguntou qual seria o papel que a arquitetura teria na reconstrução de uma cidade arruinada pela guerra e reduzida a ruínas. Ele tinha a hipótese que 90% dos espaços arrasados seriam reconstruídos aproximadamente idênticos à sua condição antes da guerra, mas que os 10% restantes poderiam ter novas conformações espaciais que atravessariam a cidade. O primeiro passo para essas ações seriam as cicatrizes, que buscariam evidenciar o contraste entre as ruínas dos edifícios e as intervenções incisivas do arquiteto sobre esses objetos. No conflito entre esses espaços estariam os seus *freespaces*.

Esses espaços não teriam programas predeterminados: seriam destinados a uma nova forma de viver o espaço construído. Estes seriam espaços dentro do vazio criado pelas artilharias, onde as formas complexas criadas pela destruição da guerra, possibilitariam novas apropriações do edifício. Essas configurações exigiriam um desafio de viver um espaço de maneira menos passiva, um laboratório espacial que trocava o conforto por uma experiência fenomenológica nova do habitar.

O projeto para o *Elektroprivreda Building* seria um estudo de caso das teorias de Woods para a reconstrução de sítios de guerra. A maior parte do edifício seria restaurada para novamente abrigar os espaços corporativos, mas o trecho arruinado seria um *freespace*, propondo uma nova forma como os escritórios ou o habitar podem ser reinventados pelos os usuários do edifício. A reconstrução do edifício não seguiu os planos do arquiteto norte-americano e outro profissional foi chamado para fazer o projeto. Apesar disso, Woods não considera que eles estivessem errados ou que seu trabalho fracassou, pois os arquitetos experimentais, como ele se considera, entendem que as ideias, uma vez publicadas, ganham vida própria e podem ser aplicadas posteriormente de maneiras imprevisíveis. Pois serão nos espaços mais traumatizados pelas ações do homem, que aprenderemos a não

acreditar na ilusão de conforto que nos é vendida. E, principalmente, que novas formas de habitar a cidade são possíveis (WOODS, 2008).

O trabalho de Lebbeus Woods, assim como a fenda na parede da casa de Usher, escancara a inevitável entropia que arruinará a arquitetura. As formas torcidas, quebradas, explodidas e fracionadas rompem a ilusão de solidez e segurança da cidade e questionam a peremptoriedade das suas estruturas hierárquicas de poder. Ele não participa do jogo, nem tenta rebelar-se contra ele, pois esta mesma atitude, apesar de reativa, valida as suas regras. Ele está fora do jogo. Suas superfícies agudas cortam as tentativas de monumentalização dos edifícios. Ele não deixa dúvida que estamos sob o olhar de um lunático, pois diante da destruição causada pelas instâncias de poder, o fantástico talvez seja uma forma mais criativa de se inferir sobre o real. A passividade frente as formas hierárquicas e a estruturação cartesiana de nossas cidades talvez estejam ultrapassadas. A assepsia dos espaços não nos diz mais nada. Portanto, é possível que as formas fracionadas de sua arquitetura agucem nossa percepção em relação ao espaço. Sua arquitetura busca uma tipologia não típica ou atípica, através dos seus *freespaces*. São os residentes desta arquitetura que, ao desafiar a cidade tradicional, a assombram.

A CIDADE MAL-ASSOMBRADA

Da mesma maneira que os incautos das histórias de terror do século XIX, nós também somos aterrorizados dentro de nossas casas. Além do óbvio medo da violência urbana, a vida em um sistema capitalista traz consigo outras angústias menos evidentes não obstante, mais duradouras. Somos assombrados principalmente pela possibilidade de não podermos ter acesso a todos os signos de felicidade que os códigos sociais impõem como parâmetro de sucesso. Medimos nossas conquistas pessoais pelo reconhecimento de nossos pares dos troféus materiais que colocamos em nossas estantes. O mesmo vale para a arquitetura, comercializada em condomínios que simulam um parque temático e têm na sua exclusão espacial dos *não sócios* o símbolo de diferenciação da massa excluída. E claro: nada mais aterrorizante do que vermos nosso pretense espaço seguro, seja a casa ou o shopping center, ameaçado pelas hordas de zumbis maltrapilhos. Não queremos ver o nosso duplo terrível, que pode até se parecer conosco, mas sabemos que não é um de nós. E, principalmente, não ouvimos a mensagem de maus agouros que eles trazem consigo. É cada vez mais custoso para o cidadão manter a sua pequena ilha de felicidade imaculada e nos recusamos a crer que ela foi construída sobre um cemitério. Somos impelidos para o consumo de maneira

perpétua, pois o objeto de desejo de hoje é o lixo do amanhã e o troféu, depois de conquistado, apenas junta poeira. O nosso *poltergeist* também vem pela televisão. A obsessão com o *mcguffin*²⁰ nos deixam míopes para as armadilhas do roteiro à nossa frente. Passamos pelo portão de entrada da casa de Usher, mas não percebemos a trinca na parede.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIM, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- COOK, Peter. *The city, Seen as a Garden of Ideas*. New York: The Monacelli Press, 2003.
- _____. *Drawing: the motive force of architecture*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2008.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1919].
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora & MAM-RJ, 2000.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias de Allan Poe*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM, 2000.
- STRAUSS, Ivan. *Architectures and Barbarians. Diary of a Sarajevo Architect*. In: *Beyond the revolution. The architecture in the eastern Europe*. Londres: Architectural Design, 1996.
- VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays on the Modern Unhomely*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1992.
- _____. *Warped Space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- _____. Uma teoria sobre o estranhamento familiar. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- _____. O campo ampliado da arquitetura. In: SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- WOODS, Lebbeus. *One Five Four*. New York: Princeton Architectural Press, 1989.
- _____. *War and Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1993.
- _____. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997.
- _____. *The reality of the theory*. 06.02.2008. <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/02/06/the-reality-of-theory/> Acesso em 13.07.2015.
- _____. *Type Casting*. <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/01/16/type-casting/> Acesso em 09.01.2014

20 Termo cunhado pelo cineasta Alfred Hitchcock que descreve o objeto de desejo dos personagens da narrativa, que movimenta a trama, mas que os espectadores necessariamente não se importam com ele. Sua função é simplesmente mover a história adiante.

_____. *Forms of authority*. 23.04.2011 <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/04/23/forms-of-authority/> Acesso em 12.07.2015.

_____. *Slow manifesto*: Lebbeus Woods blog. New York: Clare Jacobson Editor. Princeton Architectural Press, 2015.

Recebido em 31.07.2015

Aceito em 15.01.2016