

Mata-Clark em cima do muro de Berlim por Lebbeus Woods em 2013: idiorritmias¹

Frederico Canuto (UFMG)

O presente trabalho tem como objetivo discutir a vingança em termos espaciais, atrelando a palavra a conceitos como violência, sobrevivência e idiorritmia a partir de exemplares poéticos e históricos: os desenhos do arquiteto Lebbeus Woods, as obras/performances do artista Gordon Matta-Clark; o muro de Berlim e as Jornadas de Junho de 2013 ocorridas no Brasil.

Vingança e violência

A imagem da vingança é sempre atrelada a destruição e redenção. Vingarse é destruir as imagens colonizadoras do imaginário na medida em que aos ganhadores, tudo é dado, inclusive a capacidade de imaginar. Os luddenistas, por exemplo, ao destruírem em pleno regime de industrialização no século XIX as máquinas têxteis que escravizavam seus corpos em um regime de trabalho de mais de 16 horas diárias ininterruptas criaram uma forte imagem da vingança vinculada a destruição contra o controle e disciplinamento dos corpos na sua faceta mecânica. Manifestações usuais nas cidades brasileiras como as que hoje se assistem em lugares de alta circularidade seja shopping center com os rolezinhos, seja na praça Sete de Setembro em Belo Horizonte com manifestantes ocupando vias de carros e ônibus protestando a favor da diminuição da tarifa de transporte através, detém e interrompem o fluxo do ir e vir das cidades a fim de fazer com que o impedimento da circulação se torne uma tática de guerra pela disputa do território da cidade. É o desenho em ocupação da vingança contra o controle espaço temporal de corpos pelo desenho urbano. Todavia, apesar de serem estratégias e táticas capazes de criar novas imagens, não são capazes de singularizar um novo movimento imaginativo poético, pois são interrupções e não novos cotidianos, novas rotinas. Assim, o propósito aqui é de pensar a vingança não em termos de negatividade e apagamento do que está, o que leva a um vazio que não

¹ Trabalho faz parte da pesquisa "Urbanismo de Guerra: Narrativas de 2013", financiado pelo CNPq dentro do edital MCTI/CNPq No 14/2014.

preenchido leva, por sua vez, a repetição do status quo. Será tratada como positividade, o que ela pode vir a afirmar, o que ela pode fazer imaginar em termos *espaciais* e mesmo, novos cotidianos. É pensar violência e destruição como motores criadores de imagens espaciais pela ação vingativa.

Neste breve ensaio, e no contexto da pesquisa *Urbanismo de Guerra: Narrativas de 2013* que desenvolvo a respeito da relação imbrincada entre cidade e a guerra (civil, militar, aérea, entre outras) a partir do contexto das jornadas de junho de 2013, o objetivo é tomar quatro imagens – imagens advindas das artes plásticas, de momentos históricos e eventos – e transformá-las em canalizadoras através desta narrativa de novas imagens vingativas afirmativas. Novas imagens que apontam outras possibilidades territoriais para criação de vida. Em última instância, como coloca o filósofo francês Deleuze ao discutir a idéia de América e de um novo lugar presente no imaginário literário e poético da antiguidade europeia em relação ao continente americano recém-descoberto, é preciso liberar essas forças para que elas sejam capazes de apresentar e criar novos povos – e novos espaços destes mesmos (DELEUZE, PARNET, 1998). A vingança se relaciona aqui como desejo e criação.

A capacidade destruidora da vingança assim deve ser redimensionada. Um primeiro passo então deve ser dado ao considerar mais do que negação, a destruição do espaço construído é sinônimo de sua própria sobrevivência. Vingar é produzir vida, ainda que esta esteja num momento gestacional.

O filósofo francês Henri Lefebvre em seu mais famoso livro *La Production de l'espace* de 1974 (LEFEBVRE, 1996) é certo ao afirmar o caráter social do espaço. Com toda uma vida centrada na compreensão das relações territoriais que o capitalismo é capaz de produzir assim como nos momentos e modos como tal lógica pode ser subvertida, senão vencida, Lefebvre é central porque numa leitura marxista, centra sua compreensão não nos produtos (ou espaço construído) mas na produção (na maneira como socialmente construímos estes espaços subjetivamente, coletivamente). Ainda que o espaço seja sempre visto como categoria visual, ele só pode ser compreendido como produto da vida cotidiana se sua dimensão social for imbrincada neste raciocínio de modo indissociável. Por sua vez, o espaço só pode ser compreendido em sua potencialidade subversiva se determinadas reproduções de gestos e movimentos cotidianos forem considerados como dados que animam e produzem este espaço e que podem ser redimensionados e mudados. Assim, o espaço

não tem uma componente social, mas ele é socialidade em produção. Desta forma, destruir o espaço construído a partir da instalação de outras lógicas sociais é construir outras formas de encontros e novos espaço da vida.

O arquiteto Bernard Tschumi, em seu livro *Architecture and Disjunction*, coloca num panfleto publicitário de 1976: “A arquitetura (e por conseguinte o espaço) sobrevive apenas onde ele nega o que a sociedade espera dele, quando nega a si mesmo transgredindo os limites que a história dos vencedores colocou a ele” (TSCHUMI, 1995, 64). Assim, negar o que existe colocando em risco a própria sobrevivência é ato transgressor, é destruição iminente – logo, não completo. Como coloca o filósofo francês Georges Bataille, referência clara e reconhecida pelo arquiteto, em *Erotismo*:

Transgressão abre as portas adentro do que está além dos limites usualmente observados, ainda assim mantendo os limites tal qual estão. Transgressão é complementar ao mundo profano, excedendo seus limites sem destruí-los. (BATAILLE, 2015, 127)

Assim, exceder o limite, transgredir, destruir é sobre viver no sentido e que esta é viver uma nova vida.

Idiorritmia

Mas como liberar tais forças? Como criar novos povos? Para Roland Barthes, crítico literário, tal devir se dá no encontro que é a contemporaneidade, na *idiorritmia*.

O escritor francês nos cursos e seminários do College de France entre 1976 e 1977 publicados com o nome de *Como Viver Junto* invoca, ao discutir a relação de contemporaneidade entre imagens diversas e separadas seja pela geografia ou história, uma imagem peculiar e amiga: o que ele denomina como fantasia. Fantasia que para o francês pode ser aterrorizante, como um pesadelo, ou no caso aqui de interesse,

(...) uma volta de desejos, de imagens, que rondam, que se buscam em nós, por vezes durante uma vida toda, e frequentemente só se cristalizam através de uma palavra. (...) Uma fantasia de vida, de regime, de gênero de vida, *daita*, dieta. Algo como uma solidão interrompida de modo regrado: o paradoxo, a contradição, a aporia de uma partilha das distâncias” (BARTHES, 2003, 12)

Tal partilha ele provoca numa excursão fantasiosa: um possível encontro entre três pessoas com muito em comum e que ajudaram a definir o *Zeitgeist* na

Modernidade. Se Mallarmé, Freud e Nietzsche estiveram vivos numa mesma época e produzindo seus escritos mais importantes numa mesma época, podendo inclusive ter se encontrado numa mesma cidade – Viena, Berlim, Londres ou qualquer outra cidade européia – , uma vez que tivessem se encontrado se é que não o fizeram, o que aconteceu?! Se nunca se encontraram, como podem ter – cada um em sua forma e campo do saber específico – produzidos obras que dialogam tão fortemente?!

Nesta provocação, um contexto europeu é construído por três autores que dividem apenas o mesmo tempo. Mas o mesmo poderia ser dito se fossem trazidos à baila outros autores que compartilharam esta mesma época ou o mesmo espaço ou nem mesmo isso. Como coloca Barthes, de quem um é contemporâneo? Ou em que medida um se faz contemporâneo do outro? Sua resposta: “O calendário não responde bem. (...) Desembocaríamos talvez neste paradoxo: uma relação insuspeita entre o contemporâneo e o intempestivo.” (BARTHES, 2003, 11-12). Para construir tal partilhamento, necessita-se transgredir institucionalidades como a geografia e a história.

Continuando a partir de sua provocação, a contemporaneidade para Barthes não é um tempo ou mesmo valor em si mas, de forma mais precisa, um tipo de relação baseada em afetos entre uns e outros que atravessa geografias e cronologias. A idiorritmia barthesiana – ou o socialismo das distancias – é o que define a contemporaneidade e intempestividade, no sentido Nietzscheano: a capacidade de tocar e ser tocado a despeito de tempos e lugares, criando soberanias ou regimes de singularidade devido a estas mesmas intempestividades.

Conceito criado na obra do autor francês *Como viver Junto*, é no encontro de autores, de idéias, na reconsideração da história não como o que já passou, mas como o que pode ser atualizado pelo encontro, é que aparecem idiorritmias, é território onde socialidades são criadas: pactos frágeis e abertos.

Socialidades atemporais porque não são sociedades que demandariam um ethos definido com leis e instituições, mas sim relações constituídas por laços de afeto feitos a cada decisão, a cada corte, a cada contato a despeito de qualquer hierarquia e autoridade constituída.

Neste sentido, a partir das incursões dos antropólogos Eduardo Viveiros de Castro (2011) e Maily Strathem (2014) sobre os povos indígenas e suas maneiras de construir regimes de sensibilidade e coletividade pelo afeto e não mediado por

institucionalidades, a idéia de socialidade encontra reverberações. A cronologia e território não são o que o olhar e o calendário alcançam, mas sim uma vivencia onde tudo e todos estão intrinsecamente relacionados como vivos, construindo pactos continuamente e de maneira fluida e deslizando. Rituais e decisões coletivas horizontais sob o olhar do cacique – não um líder, mas conselheiro – vem justamente auxiliar na construção de uma socialidade pelo que já passou e pelo que não está mais lá. Idiorritmias é a base rítmica e cotidiana em que as sociedade indígenas se fundam para o antropólogo brasileiro: não há história porque tudo é contemporâneo. Esta é a base para se empreender uma história: **retornos, circularidade, redenções, vinganças** e não linearidade.

Assim sendo, a socialidade serve porque a vingança só é possível enquanto criação se for capaz de criar contemporaneidades.

1974

Idiorritmia

Lebbeus Woods nasce no dia 31 de maio de 1940. Gordon Roberto Echaurren Matta nasce no dia 22 de junho de 1943. Em 13 de agosto de 1961, 21 anos completados de Woods e 18 anos depois do nascimento de Gordon, inicia-se a construção de um muro que dividirá uma cidade em duas. Em junho de 2013, 73 e 70 anos depois, as ruas são tomadas por causa de 20 centavos de real. O primeiro nasce em Illinois, o segundo em New York, a terceira é Berlim e o último é evento que ocorre em inúmeras cidades do Brasil. O primeiro torna-se arquiteto, o segundo, artista, a terceira, epítome de uma divisão ideológica, o quarto, a maior manifestação popular democrática e multitudinal brasileira. Nos anos 70, o primeiro abandona a engenharia e decide trabalhar com arquitetura. Pouco antes, o segundo abandona seus estudos de arquitetura e ainda nos mesmo anos 70, sai do Chile e se muda para New York, para trabalhar com espaços periféricos e não visíveis como viadutos. Nos mesmos anos 1970, mais precisamente em 1973, uma empresa da Alemanha Ocidental decide contratar o inventor do submarino individual usado para atravessar ilegalmente um dos rios que separam a Alemanha Oriental da Dinamarca. E 40 anos depois, no Brasil, a rua torna-se palco de disputa violenta entre polícia e manifestantes pela diminuição do custo de mobilidade na cidade. Em 1976, o primeiro abandona definitivamente a engenharia e mesmo a pintura para se dedicar a arquitetura,

trabalhando com projetos experimentais e teóricos. De 1974 a 1978, o segundo faz seus trabalhos mais conhecidos e em 1978, morre de câncer no pâncreas. Em 2012, o primeiro morre aos 72 anos. O terceiro, deixa de existir de 1989: um evento que pouco ensina visto que mais e mais muros são construídos em outros territórios: Faixa de Gaza, favelas cariocas, fronteira entre México e EUA. O quarto, é clímax de processos de luta pelo direito a cidade que se estendem desde sempre na história do Brasil e mesmo, do mundo, produzindo por sua vez regimes de afeto multitudinários que desenrolam-se, por sua vez, em novas formas de viver e lutar.

MOMENTOS

Foods

Do segundo: o pâncreas, glândula de 15 centímetros que faz parte do sistema tanto digestivo como excretor, localiza-se na barriga. Pâncreas e barriga. Em *A Barriga do Arquiteto* de Peter Greenway, o arquiteto do título é narrado pela barriga. Adorador da obra de Etienne-Louis Boullée, arquiteto de obras fantásticas como o Cenotáfio de Newton – estrutura esférica gigantesca pousada no meio de um campo vazio e intocado – o arquiteto protagonista do filme é sempre apresentado em contraplanos e fundos cujas formas são cheios redondos, ovais, as vezes deformados, enfim, próteses espaciais. Nem funcionais, nem simbólicas; no filme, imagens que apontam para o espaço material tornado escultura.

Em Roma, cidade que serve de locação para o filme, tais formas, não apenas devido ao tamanho ou tempo, mas ao modo como são apresentadas na narrativa, são linhas de fuga. A barriga de grávida da ex-mulher, as formas arredondadas das estátuas romanas e tudo o mais são índice que se repete. E em Roma, cidade palimpsesto e labiríntica, tudo ganha proporções de corpo.

Quando Matta-Clark, junto a Caroline Gooden, Tina Girouard, Suzanne Harris e Rachel Lew, abrem o restaurante FOODS em 1971, seu objetivo não é apenas alimentar. A boca é mais do que apenas via por onde passa alimento, é por onde começa o corpo que produz sua própria língua – de falada a encorpada então. Fazendo do comer uma experiência estética na qual pela boca se constróem novas possibilidades de percepção, elaboração e fruição do mundo: seja com pratos novos como sushi e sashimi ou outros com ajuntados de ossos. Também mais do que

restaurante, uma cooperativa cujo objetivo é alimentar barrigas esfomeadas de sem-teto moradores de uma Nova York violenta, escura e iluminada por neon, como construído nas imagens de Martin Scorsese em *Taxi Driver*. Uma cidade de prostitutas, de veteranos de guerra, de cafetões, de taxistas com olheiras profundas, de violência e isolamento resolve-se pela boca.



Figura 01. Foods. Gordon Matta-Clark. 1971.



Figura 02. Foods. Gordon Matta-Clark. 1971.

Ex-Ford

Em 1976, dois anos antes de Matta-Clark morrer pelo câncer na barriga, Lebbeus Woods abandona seu emprego de representante da Ford adquirido uma vez que trabalhou junto a Eero Saarinen no projeto do prédio da companhia e suas pinturas free lance vendidas ao Museu de Arte de Indianápolis. Abandona laços tanto com a arquitetura moderna destinada a ser motor de um progresso alicerçado em vias expressas, assim como com a própria arte reconhecida como embelezamento e/ou

abstração do mundo real. Daí em diante, como professor ou pesquisador das e a partir das formas da arquitetura, Woods inicia seus experimentos pelo desenho – categoria subdimensionada em arquitetura apenas como meio para se chegar ao objeto final construído.

Estranhamente, o desenho, meio de articulação do imaginário espacial com a realidade espacial usado por arquitetos sempre foi tomado como menor. Seja como mera formalização do que já está formatado na mente ou expressão de um estilo do arquiteto, ou ainda desenho que substitui o próprio real tendo em vista, se comparada, a capacidade de se produzir projetos, estes publicados em revistas de arquitetura, e os projetos propriamente construídos como o arquiteto Sérgio Ferro e o crítico italiano Manfredo Tafuri fazem compreender em suas críticas agudas presentes em *O Desenho e o Canteiro* (2006) e *Projecto e Utopia* (1985) respectivamente, sobre como o desenho do arquiteto é organizador de forças e modos de produção de uma indústria que só faz trucidar gente: a construção civil e a produção do espaço da cidade. Sua capacidade de induzir novas compreensões da arquitetura e novas dimensões estéticas e éticas do objeto arquitetônico em experiências limite e Menores – aproximando aqui do que Deleuze e Guatari afirmam sobre a literatura de Kafka, como “desterritorialização da língua materna, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo de anunciação” (2010,41) – desde que Piranesi construiu seu labirínticos *Carceri* e Boullée experimentou dramatizar a relação homem X natureza e a nascente cidade em fins do XVIII, sempre foi desconsiderada. O desenho como potencial discursivo e generativo foi retomado por Woods não apenas como ato estético, mas discursivo: desterritorializa a língua materna pois faz o desenho ganhar autonomia projetando novos horizontes e permitindo fazer pensamento para a partir de então, ao invés de se referir a uma construtibilidade como se espera de qualquer desenho destinado a ser arquitetura, portanto construção, ele politiza-o porque se refere a um momento e contextos específicos, sendo conectados ao momento e daí ganham novos sentidos e compreensões; Agencia uma arquitetura não presente e irrepresentável como construção a fim de fazer pensar e trazer a discussão novos modos de viver, marginais e não menos reais.



Figura 03. Sarajevo. Lebbeus Woods. 1994.

Linha

Em 12 de agosto de 1961, uma dia antes do dia em que a guerra fria tornou-se materialmente vivida e asperamente proibida de ser tocada ou trespassada, silêncio ensurdecedor em uma cidade a espera de uma operação cirúrgica, ambigualmente precisa: cortar a cidade com uma linha é empresa que demanda racionalidade e refinamentos certos; uma linha que recorta vidas e espaços de convivência são consequências totalmente desconsideradas porque não aparecem em mapas e não serão histórias escritas em livros. Se os mapas juntamente com museus e estatísticas produzem uma noção de unidade, nações e pertencimento na Modernidade, como coloca Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas* (1991), no início deste dia inscreve-se um ponto originário diretamente na cidade, na realidade, no espaço vivido a partir de três medições espaço-temporais: primeiramente, um mapa na escala 1:1 porque diretamente nos corpos sociais que a compõem; em segundo lugar, uma estatística que sempre será comparativa entre dois lados de um país e duas ideologias diversas; um museu a céu aberto, a ser continuamente vivido nas ruínas prometidas pós-segunda guerra mundial.

Pessoas correm de um lado a outro, tendo de escolher lados: carregando pertences, de mãos dadas com filhos e maridos/esposas. De um lado, a promessa de felicidade, de outro, a promessa de felicidade. E a linha é promessa de corte profundo na compreensão do que significa herdar: não se recebe mais tudo a despeito do que tudo significa colocaria Derrida, ganha-se apenas aquilo que se quer, extirpando a história de forma fascista, de uma maneira que não deveria se repetir, especialmente ali. A linha não é uma divisória apenas, ela tem corpo: uma linha formada de outras

tantas: linhas que tem dimensões de espessura, altura, materialidade: linhas que são medidas pela capacidade de atravessá-las.



Figura 04. Murro de Berlim, 1969.

Ruas

No Brasil de junho de 2013 o impensável orquestrado ocorreu. Se pelo jornalismo superficial, a idéia que se constrói do Brasil remete a figura do home cordial, sendo varrido para os porões da história todos os conflitos por terra, direitos e mesmo existência já ocorridos na história do país desde quando descoberto pelos portugueses, 2013 instaurou um novo paradigma. Convulsão social nas ruas, contexto favorável mundial devido a crise financeira aliado a redes sociais potencializadoras de novos discursos que não somente o hegemônico global, construíram de forma organizada mas não visível a olho nu uma nova imagem do povo brasileiro: não mais aquele miscigenado e sem diferenças de cor, raça ou credo; mas um racista, com nuances e que se quer alteridade e sobre regimes fascistas de diferenciação.

Não em 2013, mas atingindo uma dimensão nacional em 2013, emergiram e ganharam visibilidade novas formas de fazer política pela disputa do espaço da cidade, em forma de protestos, passeatas, confrontos policiais e organizações constituintes. E tal visibilidade se deu por uma forma que imbrinca fato, narrativa e publicização. Enquanto as pessoas estavam nas ruas, milhares de hashtags, fotos e vídeos inundavam as redes sociais – especialmente facebook e twitter – construindo testemunhos compartilhados daquele evento: compartilhados porque replicados viralmente por estas mesmas redes. Fotos e vídeos sendo compartilhados entre “amigos” e sendo volatilmente passados para outros “não amigos” construíram a ideia

de que a rua, mais do que espaço concreto de disputa, é espaço real e virtual de comunicação e produção de múltiplas significações. A história das jornadas de 2013 não foi e nem será descritas em análises a posteriori, mas já estão em fotos e vídeos disponibilizados em redes sociais.



Figura 05. Jornadas de Junho de 2013.

Restos no pancreas

A linguagem se constrói a partir dos restos: aqueles que o pâncreas deve ajudar a eliminar através da produção de enzimas, aqueles que devem ser excretados e desaparecer. A linguagem se constrói comparativamente, eliminando a origem e atestando tudo “em comparação a”.

Numa mudança de parcelamento dada no subúrbio de New Jersey, no estado de Nova York, uma grande área vazia é transformada num loteamento. Terrenos são cortados e recortados. Propriedades são redivididas de forma a se adequarem a novos tamanhos de propriedade e valor produtivo para venda e mesmo construção. O artista compra tais lotes inúteis ora de formato triangulares, ora sem largura de um homem em pé, por 25 a 75 dólares. O argumento dessa obra, *Reality Propreties: Fake Estates*, é justamente colocar em questão a relação entre valor de terra e inutilidade da mesma em termos de uso. Se em Berlim tal recorte da cidade por um muro é dado por uma ideologia fascistóide pregressa da divisão do mundo numa guerra fria, restando pequenos pedaços de terra sem valor imobiliário nenhum, nesta cidade, os motivos são dados por um desejo de valorização da terra – procedimento básico de qualquer cidade convertida em mercadoria. Fascismos idiorrítmicamente altamente vinculados: a política rentista republicana e o medo de contaminação entre oriente e ocidente.

Matta-Clark compra o que sobra destes novos recortes: terrenos triangulares de centímetros de larguras e metros de comprimento. Áreas que os donos não querem porque não são úteis para venda para construção de casas unifamiliares, prédios ou mesmo comércios.

Em Berlim, após a construção do muro, o que resta dos terrenos e casas desapropriados é vigiado, tornando-se fronteira e englobado num projeto de divisão do mundo. Ou você está lá ou aqui. Desterritorializando habitantes, redesenhando cotidianos, vigiando comportamentos, esse é o projeto de qualquer muro. Em New Jersey, o que resta de espaço entre casas é espaço para liberdade, para libertar-se. As sobras de terrenos não são produto de um cálculo, mas justamente erro deste. O desenho quadriculado, ou o grid, que tão bem se ajusta a idéia de desenho da cidade de Manhattan desconhece topografias porque abstrai e constrói uma idealização desenhada do mundo. O que Matta-Clark enxerga são estes entre espaços como espaços relaxados a fim de serem ocupados por usos outros ou nem serem ocupados. Espaços que expõem a necessária falta de finalidade: *vingar-se é retirar da terra o seu espaço de troca.*



Figura 06. Muro de Berlim. Potsdamer Platz, 1965.

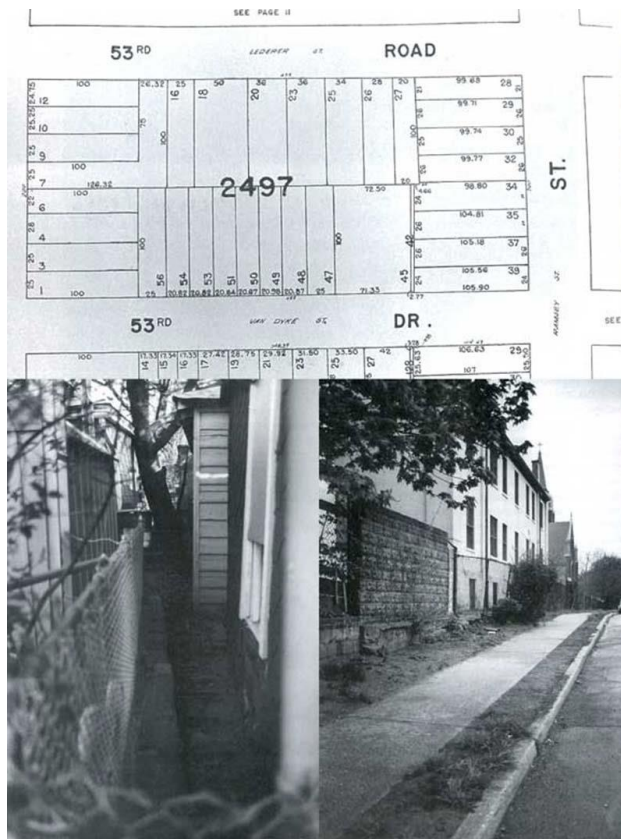


Figura 07. Reality Proprietes: Fake Estates. Gordon Matta-Clark, 1973.

Frames de uma paisagem

Maria Inês de Almeida, professora da FALE/UFMG, diz sobre a paisagem em entrevista sobre seu trabalho junto a comunidades indígenas (Revista Em Tese, 2013): “O abandono da idéia de território pode levar ao abandono da idéia de propriedade. A paisagem é até onde o olhar alcança. Assim também a literatura pode existir sem fronteiras nacionais, impedimentos lingüísticos, ou semióticos. Os direitos autorais seriam revistos sob a ótica da paisagem.”

Os desenhos de Woods não tecem considerações a respeito da propriedade, do direito de propriedade, ou mesmo do desenho da propriedade. Não são, portanto, territoriais porque não são lançados como base para divisões e limites entre o que é de um ou de outro, ou o que é um ou outro. Um ou outro, categorias que delimitam o que é e o que não é, estabelecendo identidades por exclusões não é o que aparece nos desenhos do arquiteto. Seus desenhos constróem uma paisagem que somente pode ser produzida por um olhar que vê pela mão que desenha. Seus desenhos provocam rupturas, nomadismos, movimentos heterotópicos e mais precisamente, linhas de

fuga. Seus desenhos não são sobre o direito em relação a um espaço, mas o lançamento interpretativo a partir dele. Quais são as paisagens que são apresentados nos/pelos desenhos de Woods? Quais são as linhas que delimitam alteridades e/ou inimigos? Até onde (limite) ou para onde (fugas) o olhar de Woods lança seu discurso? Que língua – suporte para um espaço discursivo – produz Woods?

Ao olhar seus desenhos, é a partir dos seus títulos referentes a cidades em contextos específicos que narrativas são construídas: Sarajevo, Berlim, Havana.

As cidades não são base para um desenho expressivo da mesma. Ao desenhar sobre fotos, ao re-apresentar a cidade, o que Woods redesenha é o movimento que as faz como cidade através daquilo que testemunha a vida nas cidade: a história vivida em cada espaço. Assim, os desenhos de Woods não são propostas, mas arruinamentos do mundo a fim de mostrar o que há de arquitetura ali. Uma ruína dada pela sobrevivência do espaço.

Paralelamente, pensar em Berlim e seu muro derrubado há 26 anos em 2015 é através dos restos – lembranças de uma cidade até então vivida literariamente, através de jornais e revistas da época guardadas como rastros desses acontecimentos, imagens disponibilizadas na rede mundial internet: frames de imagens televisionadas vem a cabeça do muro de Berlim sendo jogado ao chão pelos alemães, pequenas placas no chão das ruas denunciando judeus que ali moravam e que foram expulsos à força na Segunda Guerra Mundial, sinagoga judaica, traços dos lugares por onde passavam o muro divisório. O muro atravessa a cidade e o imaginário europeu. Mas quem o atravessou?

No livro *It Happened at the Wall*, imagens desconcertantes são apresentadas. Os discursos sobre o muro são sempre aqueles – pouco importa se é para atestar a crueldade ou mesmo para mostrar sua eficácia – que expõem sua realidade como dado único. Mas o que acontece quando se abre um livro e vê histórias daqueles que abdicaram da realidade por uma ficção: atravessar o muro.

Túneis sendo construídos por baixo do muro tais como os presidiários aqui no Brasil; esconderijos dentro de carros que passam de um lado a outro, como ocorre com imigrantes ilegais mexicanos; submarinos portáteis para atravessar o rio spree; balões para sair de um lado e ir a outro são todas artimanhas de um desejo de atravessarem o dado mais real e concreto instituído a frente.

O prédio em chamas em Sarajevo fotografado por Woods e redesenhado por ele em sua sobrevivência; atravessar o terreno minado do muro alargado.



Figura 08. Cidade de Sarajevo durante a guerra da Bósnia, 1992.



Figura 09. Sarajevo. Lebbeus Woods, 1994.

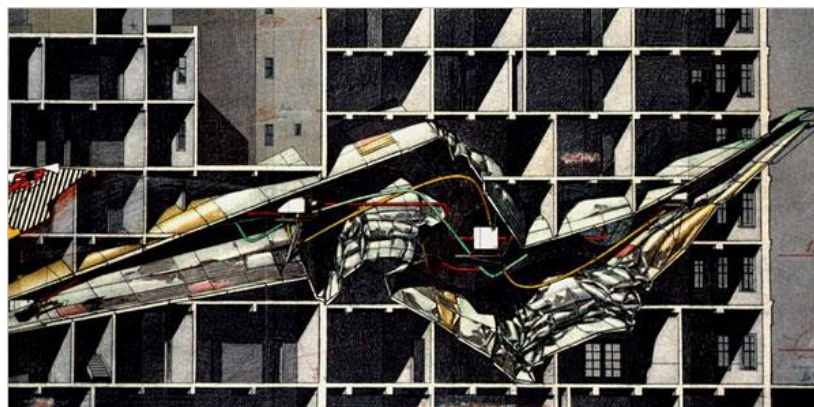


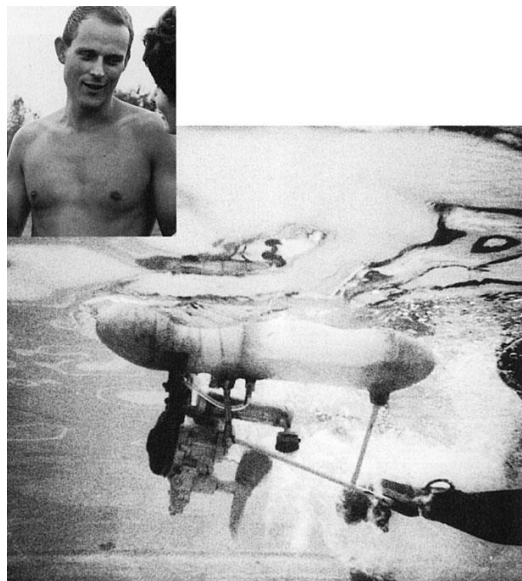
Figura 10. Sarajevo. Lebbeus Woods, 1994.



Figura 11. Construção muro de Berim, 1961.



Figura 12. *It Happened at the Wall*, 1992.



Jornadas antenadas

As manifestações ocorridas nas ruas mês de junho, com suporte dado pela popularização de celulares, smartphones e outros aparelhos georreferenciados transformaram as relações territoriais. Nada de novo.

Novas paisagens são produzidas pelos sentidos que produzem novas imagens por sua vez, ao estarem numa situação não de sobrecarregamento, mas espasmática porque em transição: paisagens nem ali, nem aqui, mas produzidas no encontro interativo entre lá e aqui. Talvez aí uma mudança.

Entretanto, tanto no Brasil como no Egito, Espanha, Grécia e outros países sacudidos por manifestações populares em tempos cibernéticos, estas só são possíveis porque há um desenho e organização de informações que transitam em tempo real através de compartilhamentos causados pelo estabelecimento de afetividades virtuais. Mais ainda, nessa construção de rede, o olhar militar é cooptado e não transformado em tática, mas usado como estratégico mesmo. Tal como militares em suas redes e centrais de comando deslocam tropas como num tabuleiro de xadrez, o mesmo ocorreu descentralizadamente pelos manifestantes. Decisões destes últimos no calor dos acontecimentos são tomadas muitas vezes compreensivamente numa escala mais distante, pois estão munidos de seus aparelhos/próteses e conectados a olhares externos e mais distanciados.

Ao estar numa manifestação e enviar imagens audiovisuais do que ocorre nela em tempo real, lançando inclusive pedidos pela rede para serem avisados a respeito de mudanças de situação que eles podem não estar conscientes, sua potencia tática é dada segundo um olhar estratégico definido por compartilhamentos, curtir'es e comentários. Estar em casa e na rua tornam-se complementares numa guerra espacial. Daí a importância de invenções nas manifestações de junho de 2013 como a dos estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina auto-proclamado pelo facebook de "revolta da antena". Criando campanhas "libere seu wi-fi" tal como outros coletivos e mesmo pessoas desfiladas, ou produzindo mecanismos que permitem a troca de informações em tempo real entre quem produz informação e quem a recebe a fim de prestar assistência, a guerra dentro da manifestação torna-se jogo: troca e acurácia das informações definem ocupações de posições-chave.

Tais campanhas vem não apenas permitir o compartilhar informações, mas redesenhar a batalha que é estar num lugar podendo olhá-lo de múltiplas escalas, em diversas dimensões, por diversos olhares. No caso das campanhas de liberação do wi-fi, como um dos inúmeros cartazes feitos e difundidos on line pelos facebook, não é apenas a definição de espaço público que está em questão. A partir do momento em que uma manifestação depende da troca de informações para definir suas estratégias de ocupação e táticas de sobrevivência, liberar a rede para acesso da internet define lógicas de organização da própria manifestação. Em larga escala, tal liberação de conectividade possibilidade esse olhar duplo ou espasmático estratégico-tático.

Por outro lado, a limitação desta rede é a fixidez de seus pontos e o alcance dos roteadores de internet. Ou seja, você só consegue transmitir e receber informações se estiver próximo dos lugares onde o sinal está aberto.

A fim de alargar ou independer de tais limites materiais e mesmo coletivos, o grupo “Revolta da Antena” de Santa Catarina criou duas lógicas: uma parasitária, a fim de expandir tais limitações; e outra móvel, a fim de independer delas.

No primeiro caso, usando das redes e seus roteadores abertos nas redondezas como pontos para acesso a internet, estes bolaram equipamentos que, ao tomar o ponto, expandem-no através do uso de uma rede própria de roteadores. Uma rede Peer-to-peer *in loco*, como pode ser visto na figura 03. O desenho organizacional é definido não devido a limitações materiais ou territoriais na rua, mas segundo uma geometria que garanta o acesso ao sinal o mais longe possível de sua origem.

Já no segundo caso, tem-se é o estabelecimento de rede de acesso a internet pela distribuição de sinal dos celulares e smartphones por estes homem-antena.

Como sabido pelos usuários de celulares e smartphones, os aparelhos mais novos podem ser usados como roteadores tendo em vista que recebem sinal de suas operadoras de celular e podem distribuí-lo a quem tiver acesso e a senha da rede. Assim, os homem-rede são pessoas equipadas com seu celular – este conectado ao notebook carregado em mochilas em suas costas a fim de que ele possa ser usado por mais tempo ser necessidade de recarregamento – e em suas cabeças, capacetes com roteadores de sinal. Desta maneira, o sinal é móvel e permite maior mobilidade na troca de informação.



Figura 14. Revolta da Antena, 2013.

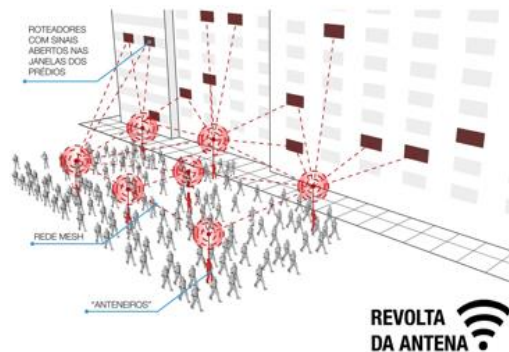


Figura 15. Revolta da Antena, 2013.

Referência Bibliográfica

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BARTHES, Roland. *Como Viver Junto. Simulações Romanescas de alguns espaços domésticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. O Conceito de Sociedade em Antropologia. IN: _____ *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo; Cosac Naify, 2011.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Kafka. Por uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio Alvim, 2010.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho Livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- GORDON MATTA-CLARK Catalogue
- GUMBRETTCH, Hans Ulrich. *Atmosfera, Ambiência, Stimmung. Sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto, EdPUCRio, 2014.
- HILDENBRANDT, Alexandra, HILDENBRANDT, Rainer. *It happened at the Wall*. 1992.
- Lebbeus Woods. *Anarchitecture as a Political Act*. Architectural Monographs. No22. 1992.
- LEE, Pamela. *Objects to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. MIT, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Roulledge, 1996.

Revista Em Tese. Desocidentalizar-se: Aberturas e Caminhos para o Outro. Entrevista com Maria Inês de Almeida. No 03. V. 09, 2013.

STRATHEIM, Marilyn. O Conceito de Sociedade está teoricamente obsoleto? IN: _____ *O Efeito Etnográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*. Lisboa: Presença, 1985