



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Caio Carvalho Calafate

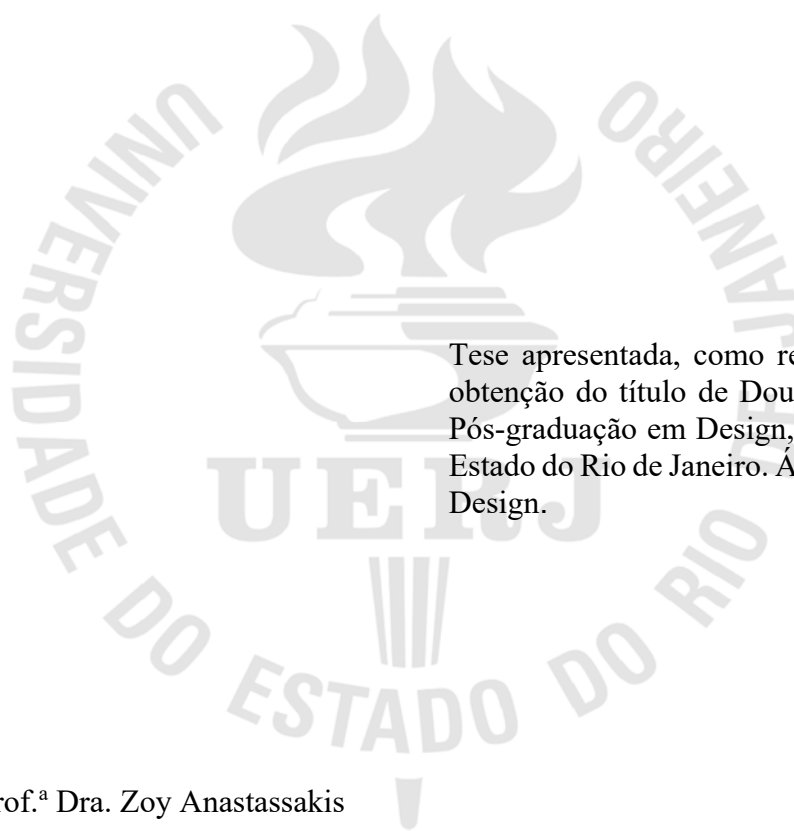
Pensar o chão como atlas

Rio de Janeiro

2022

Caio Carvalho Calafate

Pensar o chão como atlas



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientadora: Prof.^a Dra. Zoy Anastassakis

Coorientador: Prof. Gabriel Schvarsberg

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/G

C142 Calafate, Caio Carvalho

Pensar o chão como atlas / Caio Carvalho Calafate. – 2022.

201 f.: il.

Orientadora: Zoy Anastassakis.

Coorientador: Gabriel Schvarsberg.

Tese (Doutorado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior em Desenho Industrial.

1. Desenho industrial - Teses. 2. Materiais - superfícies - Teses. I. Anastassakis, Zoy. II. Schvarsberg, Gabriel. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior em Desenho Industrial. IV. Título.

CDU 7.05

Albert Vaz CRB-7 / 6033 - Bibliotecário responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

Autorizo para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Caio Carvalho Calafate

Pensar o chão como atlas

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design

Aprovada em 24 de Junho de 2022.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Zoy Anastassakis (orientadora)
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. Gabriel Schvarsberg (coorientador)
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. Marcos André Franco Martins
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.^a Dra. Barbara Peccei Szaniecki
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.^a Dra. Ana Luiza de Souza Nobre
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Wellington Caçado Coelho
Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2022

AGRADECIMENTOS

À professora Zoy Anastassakis, pela valiosa e inspiradora orientação e pelo acolhimento na ESDI-UERJ nos últimos anos.

Ao professor Gabriel Schvarsberg, por aceitar a coorientação deste trabalho, por sua preciosa leitura e colaboração.

Aos professores Barbara Szaniecki, Marcos Martins, Ana Luiza Nobre e Wellington Cançado, pelas absolutamente fundamentais contribuições na banca de qualificação e o aceite em compor a banca de defesa.

Aos professores e colegas Iazana Guizzo e Fernando Minto, por comporem a suplência da defesa.

Aos colegas do LaDA (Laboratório de Design e Antropologia) da ESDI-UERJ, em especial à Paula de Oliveira Camargo, Samia Batista, Ilana Paterman e Julia Sá Earp.

Aos demais professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI-UERJ.

Ao meu querido amigo, parceiro e sócio Pedro Varella, pela troca e incentivo ao longo do processo de elaboração da tese.

Aos colegas do gru.a (grupo de arquitetos), André Cavendish, Ingrid Colares e Igor Machado.

Ao professor e amigo Otavio Leonídio, por ter me apresentado o *chão*, em troca fraterna e generosa.

Aos queridos amigos arquitetos, Vitor Garcez, Juliana Sicuro, Alziro Neto, Felipe Rio Branco, Diego Portas e Gregorio Rosenbush, pela troca, incentivo e interesse.

À Clara Meliande, pela concepção do produto gráfico, camada fundamental do trabalho.

À Barbara Cutlak, pela cuidadosa diagramação do produto final.

A Antonio Machado, pelo auxílio na catalogação e organização das imagens da tese.

A Angela Dias, pela cuidadosa revisão de texto.

Ao meu irmão, Pedro Calafate, pela preciosa formatação do texto e leitura.

A meu pai, arquiteto, professor e parceiro, João Calafate, que me trouxe desde cedo para este barco da arquitetura.

A minha mãe, Cecília Carvalho, pelo constante incentivo e pela leitura.

A todos os familiares e amigos que me incentivaram neste percurso.

Aos meus amores Paulinha e Zezé, por tudo.

Que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Manoel de Barros

...Serendipidade então passou a ser usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados. Ou seja, precisamos ter pelo menos um pouco de conhecimento sobre o que descobrimos para que o feliz momento de serendipidade não passe por nós sem que sequer o notemos.

Ana Maria Gonçalves

RESUMO

CALAFATE, Caio Carvalho. *Pensar o chão como atlas*. 2022. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A investigação busca levantar debates a partir da categoria *chão*: esgarçando, torcendo, fissurando, escavando o campo de possíveis que a categoria parece abrir. Mais do que oferecer respostas e enquadramentos definitivos, totalizantes, procura deslindar *ideias de chão*, reveladas através da análise de um conjunto polissêmico de materiais - obras de arquitetura, artes visuais, cidades, territórios, objetos, infraestruturas, paisagens - que reforcem seu lugar intervalar, ativador de forças e velocidades vazadas nas relações entre domínios distintos. *Pensar o chão* implica considerar um relevo complexo. Comumente, o chão é lido como uma superfície que acomoda os corpos e objetos atraídos pela força gravitacional, configurando-se como suporte comum a eles. Seres humanos e não-humanos coabitam esta superfície, trocando energia e intensidades entre si, mas, também, com os estratos das mais variadas densidades e materiais que sob ela repousam. Nas brechas entre este conjunto de camadas — superficiais e subsuperficiais — o chão condensa um tecido espesso onde reside a vida. A tese divide-se em três seções que configuram seus platôs: chão-atlas; chão-projeto; chão-menor. Nos platôs é feito o debate teórico-conceitual. Estes estão atravessados por ensaios textuais-visuais, denominados intervalos, nos quais são colocadas lado a lado imagens que, à primeira vista, não se aproximam por recorte temporal ou afinidade estilística, mas que podem encontrar em suas lacunas as coisas que não estão sendo buscadas. Sua arquitetura é desenhada por meio dessas três camadas que se atravessam: não há introdução, não há conclusão; tudo é desenvolvimento. Por isso mesmo, aceita expansões e retrações, fragmentações e agrupamentos. Há, no fim, algum desdobramento, uma especulação que envolve os impasses que a tese coloca e não exatamente se propõe a resolver.

Palavras-chave: Chão. Atlas. Projeto. Modernidade

ABSTRACT

CALAFATE, Caio Carvalho. *Thinking ground as an Atlas*. 2022. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The investigation raises debates from the *ground* as a category: fraying, twisting, fissuring, excavating the field of possibilities that the category seems to open. More than offering a set and definitive landmarks, totalizing answers, it seeks to unravel *ideas of ground*, objects revealed through the analysis of the territory of a polysemic object of materials - architectures, cities, infrastructures, landscapes - that reinforce its interval place, activator of forces and velocities in the relations between different domains. Thinking about the ground implies considering a complex relief. Commonly, is read as a surface that bodies and objects, configuring itself as a common support for them. Humans and non-humans cohabit this surface, exchanging energy and intensities with each other, but also with the strata of the most varied densities and materials that lie under it. In the thrift stores between these sets of layers — the floor and subsurfaces condensed into a fabric where life resides. The thesis is divided into three sections that configure its plateaus: ground-atlas; ground-design; ground-minor. The theoretical-conceptual debate takes place on the plateaus. They are crossed by essays, where images that, at first temporal sight, cannot be identified stylistically, but that disconnect in their gaps like things that cannot be found. Its architecture is designed through these intersecting layers: there is no introduction, there is no conclusion; everything is under development. For this reason, it accepts expansions and retractions, fragmentations and groupings. There is, in the end, some unfolding, a speculation that involves the impasses that the thesis poses and does not exactly propose to solve.

Key-words : Ground. Atlas. Design. Modernity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Anatomy of a dwelling</i>	18
Figura 2 - Prancha 79 do Atlas Mnemosyne	21
Figura 3 - Imagem da Biblioteca de Warburg	21
Figura 4 - Atlas mitológico	22
Figura 5 - Atlas, Cildo Meireles	23
Figura 6 - Página de Atlas de Parede de Eduardo Souto de Moura	25
Figuras 8 - Página de <i>The images of architects</i>	26
Figuras 8 - Página de <i>The images of architects</i>	26
Figura 9 - Rascafiernos, Fernando Higuera	27
Figura 10 - Museu Imaginário de André Malraux	27
Figura 11 - Páginas de caderno de A.& P. Smithson	28
Figura 12 - Páginas do <i>Atlas Ambulante</i>	30
Figura 13 - Páginas do <i>Atlas Ambulante</i>	30
Figura 14 - Aby Warburg com os indígenas Hopi	34
Figura 15 - Frame do filme “A Zona” de Andrei Tarkovski	37
Figura 16 - Frame do filme “A Zona” de Andrei Tarkovski	37
Figura 17 - Figuras de corda	39
Figura 18 - Amnésias Topográficas, Carlos Teixeira	41
Figura 19 - Lotes Vagos, Louise Ganz	41
Figura 20 - Complexo Atlântico - Cordas, Arjan Martins	43
Figura 21 - Kutsunugi ishi (pedra para deixar os sapatos)	45
Figura 22 - Kutsunugi ishi (pedra para deixar os sapatos)	45
Figura 23 - Geoglifos amazônicos	47
Figura 24 - Chegada, Lourenço Parente	49
Figura 25 - Olhão, Lourenço Parente	49
Figura 26 - Em direção ao centro da terra, Giuseppe Penone	58
Figura 27 - Ação de Justiça, Gilson Plano	58
Figura 28 - Piscina de Leça da Palmeira. Siza Vieira, 1966	63
Figura 29 - Partially Buried Woodshed. Robert Smithson, 1970.....	63
Figura 30 - Olhos da Serpente, Denilson Baniwa	68
Figura 31 - Sesc Pompeia, Lina Bo Bardi	71

Figura 32 - Hilo, Denilson Baniwa	68
Figura 33 - Gaiagrafia	73
Figura 34 - Design Feral em canal do Rio Rainha, Jardim Botânico	75
Figura 35 - Neural Asteridae. Ribakov, M.	76
Figura 36 - Neural Asteridae. Muscinae. Ribakov, M.	76
Figura 37 - Ruínas, Paulo Nazareth	79
Figura 38 - Rizomas, John Ernest Weaver.	80
Figura 39 - Rizomas, John Ernest Weaver.	81
Figura 40 - <i>A line by walking</i> , Richard Long, 1967.	84
Figura 41 - Plataforma Rodoviária de Brasília. Lucio Costa, 1960	84
Figura 42 - Sistema tectônico das casas Gogo, Tanzânia.	89
Figura 43 - Sistema romano de assentamento de blocos.	89
Figura 44 - <i>Ground Notations</i>	91
Figura 45 - Divisor de Águas. Lucio Costa, 1956	92
Figura 46 - Anotações. Alison e Peter Smithson	93
Figura 47 - <i>Farnsworth House</i> , 1951	94
Figura 48 - Casa Xinguana	97
Figura 49 - Casa Marika-Alderton, Austrália. Glenn Murcutt	97
Figura 50 - Palafitas amazônicas	98
Figura 51 - Fundações do MAM-RJ, Affonso Eduardo Reidy	100
Figura 52 - Beam Drop, Chris Burden	100
Figura 53 - Fundação. Gilson Plano, 2020	103
Figura 54 - Plano de Suspensão. Gilson Plano, 2018	103
Figura 55 - Parc La Villette. Peter Eisenman, 1986	105
Figura 56 - Função Oblíqua. Parent e Virilio, 1963	106
Figura 57 - Vão central da escada do MAM-RJ	108
Figura 58 - Office Baroque. Gordon Matta-Clark	108
Figura 59 - Vão livre do MASP. Lina Bo Bardi, 2011	111
Figura 60 - Playgrounds. Aldo van Eyck	111
Figura 61 - Plataforma Rodoviária de Brasília, Lucio Costa, 1960	112
Figura 62 - Sala de terra. Tanika House, Kazuo Shinohara, 1972	119
Figura 63 - Earth Room. Walter de Maria, 1980	119
Figura 64 - A verb List, Richard Serra.	122

Figura 65 - Splashing, Richard Serra.	123
Figura 66 - Fake States. Gordon Matta-Clark, 1973.	128
Figura 67 - Fake States. Gordon Matta-Clark, 1973.	129
Figura 68 - Jaguarete, Denilson Baniwa.	129
Figura 69 - Cartografia do território tupinambá	130
Figura 70 - Acampamento Terra Livre, 2019	132
Figura 71 - Cruzamento dos eixos de Brasília	132
Figura 72 - O solo fértil da ESDI	135
Figura 73 - Espaços verdes	136
Figura 74 - Pilha de concreto retirado	136
Figura 75 - Helio Oiticica com pedaços de asfalto, 1978	137
Figura 76 - Estudantes reivindicando o chão da Escola	138
Figura 77 - Shopping Chão	139
Figura 78 - Helio Oiticica desfilando na Mangueira	142
Figura 79 - Transposição de areia Enseada de Botafogo / Copacabana	144
Figura 80 - Jateamento de areia na Praia de Copacabana	144
Figura 81 - Obras de drenagem e alargamento da Praia de Copacabana	145
Figura 82 - Areia da praia de Copacabana	146
Figura 83 - A praia e o Tempo. Pedro Varella (gru.a - grupo de arquitetos), 2019	147
Figura 84 - Munich Depression. Michael Heizer, 1969	148
Figura 85 - <i>Marcha a Ré</i> . Nuno Ramos e Teatro da Vertigem, 2020	149
Figura 86 - Desmonte do Morro do Castelo. Augusto Malta, 1922	151
Figura 87 - Rio de Janeiro em 1565	152
Figura 88 - Cais de Santa Luzia soterrado	154
Figura 89 - Cais de Santa Luzia soterrado	154
Figura 90 - Cais de Santa Luzia. Marc Ferrez, Cerca de 1890	155
Figura 91 - Aterro da Praia de Santa Luzia. Holland, S. H. Cerca de 1930	156
Figura 92 - Lagoa da Pavuna soterrada	157
Figura 93 - Mancha de Lagoa da Pavuna sob a região do Saara	157
Figura 94 - Cupins escalando paredes	158
Figura 95 - Esdi e a Lagoa do Boqueirão	159
Figura 96 - Lagoa do Boqueirão. Leandro Joaquim, 1790	160
Figura 97 - Maquete Rio antes do Rio	161

Figura 99 - Ressaca na praia do Flamengo. Augusto Malta, 1915	162
Figura 99 - Ressaca na praia do Flamengo. Augusto Malta, 1915	162
Figura 100 - Até onde o mar vinha. Guga Ferraz, 2010	164
Figura 101 - Morro de Santo Antônio antes de sua demolição	165
Figura 102 - Desmorte do Morro de Santo Antônio	166
Figura 103 - Construção da colina do Robin Hood Gardens, 1972	168
Figura 104 - Crianças brincando nas colinas de Robin Hood Gardens	168
Figura 105 - Árvore sobrevivente do desmorte do Morro de Santo Antônio	169
Figura 106 - Foz do Rio Carioca. Marcel Gautherot, 1966	170
Figura 107 - Canalização do Rio Carioca. Augusto Malta, 1905	171
Figura 108 - Dragagem do Rio Carioca após rompimento de galeria, 2022	172
Figura 109 - Reaterro do Rio Carioca, 2022	172
Figura 110 - Desmorte do Morro do Castelo. Augusto Malta, 1922	174
Figura 111 - Asphalt Rundown. Robert Smithson	174
Figura 112 - Limpeza: a arte e o limpar o chão. Mulambo, 2021	176
Figura 113 - Corte da Rua Pinheiro Machado. Augusto Malta, 1914	179
Figura 114 - Duplo Negativo. Michael Heizer, 1969	179
Figura 115 - Corte em uma montanha. Luiz Alphonsus, 1971.....	181
Figura 116 - Vazio da Pedreira da Central do Brasil	182
Figura 117 - Carvoarias na mata do Maciço da Pedra Branca	183
Figura 118 - ão. Tunga, 1981	184
Figura 119 - Floresta da Tijuca	185
Figura 120 - Chão de folhas na ESDI	187
Figura 121 - Chão de folhas. Lina Bo Bardi. Expo Bahia, 1958	187
Figura 122 - Horta Comunitária de Manguinhos	189
Figura 123 - Horta Dja Guata Porã	190
Figura 124 - Lembranças. Sallisa Rosa, 2022	191

APRESENTAÇÃO

Nas próximas páginas apresento o retrato de um trabalho iniciado após o meu encontro, em 2018, com a professora Zoy Anastassakis, diretora da ESDI naquele momento. Zoy, na época, andava fabulando sobre aquela antiga Escola de Desenho Industrial, sobre a Lagoa do Boqueirão da Ajuda, sob ela soterrada, sobre os cupins que habitavam vivamente suas paredes, seu mobiliário, sobre a crise financeira do Estado que solapava os recursos da Escola, mas, sobretudo, sobre como permanecer com aqueles problemas. Zoy também andava próxima do antropólogo Tim Ingold, este, que até o momento, eu não conhecia. Conteí a ela sobre o meu desejo de ingressar no Doutorado, em pesquisar o *chão*. Zoy, do outro lado da linha, me contou todas essas histórias. O *chão* vinha me interessando desde a graduação em Arquitetura e Urbanismo na PUC-Rio; e no mestrado, orientado pelo professor Otavio Leonídio e cursado na mesma instituição, sobretudo. Pois Zoy acolheu o *chão* na ESDI, aceitando generosamente orientar o trabalho. Desde então, com a colaboração do professor Gabriel Schvarsberg, que se juntou a nós na qualidade de coorientador, vimos pesquisando ideias de chão. De nós, se aproximaram os professores Ana Luiza Nobre, Barbara Szaniecki, Marcos Martins e Wellington Cançado, como comentadores-provocadores, cujas contribuições na banca de qualificação, realizada em dezembro de 2020, foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho que ora apresento para defesa. Nesse percurso, a convite de Ana Luiza, coorganizei, em 2021, ao seu lado, o ciclo *Sentidos do Chão*, quando trouxemos pensadoras e pensadores de diversas áreas e formações para nos ajudar a ampliar-esticar os seus entendimentos.

Chão vaza, transborda. Parece ser essa sua maior potência: atravessar os mundos, fazer rachar as superfícies, expandir o imaginário.

Como produto da tese, apresento três seções que configuram seus *platôs*: chão-atlas; chão-projeto; chão-menor. A arquitetura da tese é desenhada por meio dessas três camadas que se atravessam: não há introdução, não há conclusão: tudo é desenvolvimento. Por isso mesmo, aceita expansões e retrações, fragmentações e agrupamentos. Há, no fim, algum desdobramento, uma especulação que envolve os impasses que a tese coloca e não exatamente se propõe a resolver.

SUMÁRIO

1	CHÃO-ATLAS	14
1.1	Topografia da tese	15
1.2	Pensar o chão como atlas	19
1.3	Espaços de intervalo	34
2	CHÃO-PROJETO	50
2.1	Ruínas da representação e fissuras do chão no campo do projeto	41
2.2	Epistemologia do chão no território da arquitetura	86
2.3	<i>Earthwords</i>: rachar e abrir as palavras de chão	113
3	CHÃO-MENOR	124
3.1	Direito ao chão	125
3.2	Rugosidades	140
3.3	Sobrevivências	119
4	DESDOBRAMENTOS	193
	REFERÊNCIAS	195

CHÃO-ATLAS

1.1 Topografia da tese

A topografia desta tese aqui se define a partir da natureza do próprio objeto do qual se aproxima: o *chão*.

Comumente, o *chão* é lido como uma superfície que acomoda os corpos e objetos atraídos pela força gravitacional, configurando-se como suporte comum a eles. Seres humanos e não-humanos coabitam esta superfície, trocando energia e intensidades entre si, mas, também, com os estratos das mais variadas densidades e materiais que sob ela repousam. Nas brechas entre este conjunto de camadas — superficiais e subsuperficiais — o *chão* condensa um tecido espesso onde reside a vida.

Pensar o *chão* implica considerar este relevo, atravessando-o por vetores não-lineares, mas oblíquos. Este procedimento, uma das estratégias conceituais dos Mil Platôs de Deleuze e Guattari (DELEUZE; GUATTARI [1997] 2017), permite tensionar o chão na sua potência relacional, problematizando o entendimento planar e estratigráfico¹ que pode ocorrer nas análises que muitas vezes lhe são submetidas. Deleuze define os platôs como um “conjunto de anéis quebrados, que podem penetrar-se uns nos outros.” (DELEUZE; [1990] 2008, p.37). Isso é um mapa, um “conjunto de linhas funcionando ao mesmo tempo.” (DELEUZE; [1990], 2008, p.47)².

Se pretendo *desestratificar* o *chão* — perfurando e rachando —, também procuro apontar alguns chãos por onde podemos pisar.

As ciências que estudam o comportamento destas camadas terrestres — geologia, biologia, botânica, mineralogia —, as que intervêm sobre elas — arquitetura, urbanismo, engenharia geotécnica, paisagismo —, as que buscam interpretar a teia da vida que nelas se

¹ Tim Ingold critica a lógica estratigráfica muitas vezes submetida nas leituras da ideia de chão. Para ele “a lógica da estratigrafia articula e hierarquiza sucessivos estados de coisas, cada um dos quais surge como pronto, empilhados uns sobre os outros como folhas impressas em uma pilha, ou como os níveis sucessivos de um diagrama arbóreo mediando uma estrutura profunda de baixo e uma estrutura de superfície de cima.” (INGOLD, 2019, p. 76). Defende, por outro lado, uma lógica antiestratigráfica da ideia de chão: “a lógica antiestratigráfica, ao contrário, é rizomática: aqui as raízes como as de uma árvore real crescendo no solo, sobem das profundezas para a superfície.” (INGOLD, 2019, p. 76). Este trabalho segue Ingold e busca desenvolver ideias de chão que rompem os limites entre a superfície e o que está por debaixo dela.

² Abreu Filho defende que, no conjunto, “cada platô realiza um mapeamento, cujos movimentos descrevem um mesmo percurso: parte-se do interior de um ou mais estratos e de seus dualismos na direção de suas condições de possibilidade, das “máquinas abstratas” que os efetuam e os determinam como atualizações; simultaneamente, os estratos são associados aos agenciamentos de poder que lhes são anexos e primeiros; por fim, em um outro giro, o pensamento contorna as máquinas abstratas e as remete a um plano de consistência a que se acede por desestratificação: revela-se assim, nesse percurso, a heterogeneidade, a coexistência, as imbricações e a importância relativa das diferentes linhas que compõem uma multiplicidade.” (ABREU FILHO, 1998).

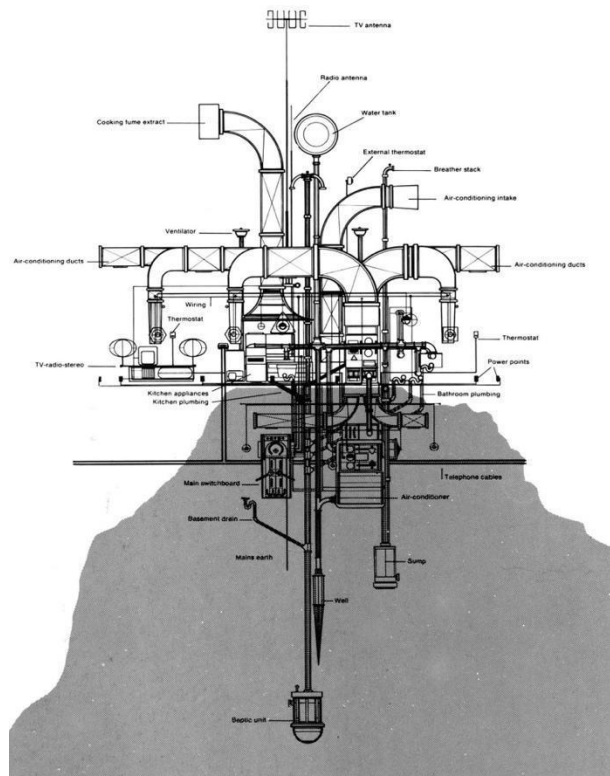
instalam — antropologia social, sociologia, ecologia —, a que escava os vestígios nela depositados — arqueologia —, a que as mobiliza conceitualmente — filosofia —, as que as tornam problema ético/estético — artes —, a que intercepta suas dinâmicas territoriais — geografia —, a que as explora para cultivo — agricultura —, as ciências do canteiro — topografia é uma delas —, dentre outras, definem juntas o emaranhado epistemológico que cerca a ideia de chão.

Além destas, outras tantas ciências sem nome também constroem *chão*. Podemos falar de ciências da experiência — o caminhar, por exemplo —, ciências das práticas cotidianas — a ludicidade, o tabuleiro, o jogo de bola —, ciências da rua — manifestações populares, ocupações —, ciências da urgência — dos vendedores ambulantes, populações de rua, cujo chão da cidade tornam casa. São um conjunto de ciências menores, nômades, “ambulantes, itinerantes, que consistem em seguir um fluxo num campo de vetores...” (DELEUZE; GUATTARI, [1997] 2017, p.42).

Se, por um lado, essa multiplicidade conceitual revela a diversidade da categoria *chão*, de outro, se isoladas, as abordagens tendem a reforçar a sua estratificação, segmentando seus platôs em domínios distintos e esvaziando sua potência.

A arquitetura, minha disciplina de formação e atuação, é um “campo de forças técnicas e artísticas” (ARANTES, 1993, p. 20) para onde muitas agendas convergem. Há particularidades no seu campo: tarefas, léxico, semântica, instrumentos e procedimentos específicos. No entanto, invariavelmente tensiona e é tensionada pelo que está ao seu redor. É, assim, uma ciência relacional e heterônoma.

O chão, na arquitetura, assume um lugar intermediário, agenciando a instabilidade de vetores horizontais — que esquematicamente associamos à dimensão geológica — e a incursão de vetores verticais — que, de maneira análoga, associamos à dimensão tecnológica. Esses dois eixos fundantes da disciplina, configurados pelo fio de prumo e a linha do horizonte, são sintetizados com potência visual no diagrama *Anatomy of a dwelling* de Reyner Banham e François Dallegret. Este chão é atravessado por forças cuja resultante não direciona a um só lugar. Pelo contrário, conforma um novelo multilinear onde esses vetores ganham velocidade.

Figura 1 - *Anatomy of a dwelling*

Fonte: <https://www.atlasofplaces.com/architecture/anatomy-of-a-dwelling/>

O desenho da tese acompanha essa condição espacial, conformando estratos que se interpenetram, nos quais arrisco tensionar a categoria chão com algumas outras — e poderiam ser muitas mais — que com ela estabelecem relação de vizinhança, formando os platôs que compõem o *corpus* de seu conjunto: chão-atlas, chão-projeto e chão-menor. Neste primeiro apresento uma proposta de leitura conceitual da ideia de chão. No segundo, especulo sobre a fundação das suas bases na modernidade ocidental — um chão oficial, disciplinar, institucional — cujas fraturas procuro enunciar. Por último, busco encontrar chãos disruptivos, extraoficiais, não-disciplinares, marginais, contra-hegemônicos, em tensão com os sistemas normatizadores.

Não pretendo dar conta da totalidade do *chão*, muito menos defini-lo de maneira definitiva. A intenção desta pesquisa é fomentar algum debate a partir dele: esgarçando, torcendo, fissurando, escavando o campo de possíveis que parece abrir. Mais do que oferecer respostas e enquadramentos definitivos, totalizantes, procuro deslindar ideias de *chão*, reveladas através da análise de um conjunto polissêmico de materiais - obras de arquitetura, artes visuais, cidades, territórios, objetos, infraestruturas, paisagens - que reforcem seu lugar intervalar, ativador de forças e velocidades vazadas nas relações entre domínios distintos.

Nesses platôs farei o debate teórico-conceitual. Estes estão atravessados por ensaios textuais-visuais, denominados *intervalos*, onde coloco lado a lado imagens que, à primeira vista, não se aproximam por recorte temporal ou afinidade estilística, mas que desconfio poder encontrar em suas lacunas as coisas que não estou procurando. Oferecem uma pausa, mas também derivas e abrem trilhas para onde outras ideias apontam, ramificando os entendimentos sobre os chãos que apresentam. Os *intervalos* rasgam a narrativa em momentos específicos do texto, em que parece oportuno expandir o debate, promovendo-estimulando (ou ao menos buscando) certa tentacularidade nas ideias sugeridas. Isso é, cada imagem ou dupla de imagens abrem para muitas outras, algumas que aparecem logo a seguir, ou que mesmo vieram logo antes. Ainda, poderiam amarrar/enlaçar outras que não me ocorreram, mas certamente se prestariam a ser esticadas a partir delas. Muito embora sua forma/leitura seja díptica — o que me abre a possibilidade de apresentar e confrontar algumas histórias nas suas contradições e tensões internas — conformam juntas (e juntas com todas as imagens que apresento nos platôs) um emaranhado, cujas conexões entre imagens seriam infinitas. Escolhi, portanto, realizar algumas, como experimento metodológico. Sobre isso, falarei logo a seguir.

1.2 Pensar o chão como atlas

Contra toda pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o caráter híbrido de toda montagem [...] Ele é uma ferramenta, não de esgotamento lógico de possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis ainda não dados. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.19)

Em “Atlas ou o gaio saber inquieto” (DIDI-HUBERMAN, 2018), o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman adentra o universo da pesquisa de Aby Warburg (1866-1929), conhecida como Atlas Mnemosyne.

Com o saldo da herança legada pela família de banqueiros de Hamburgo, na Alemanha, Warburg, antropólogo e crítico de arte, montou não apenas uma biblioteca com cerca de 65.000 volumes, mas um experimento visual tido como fundacional da iconologia moderna. Sua biblioteca fugia às convenções em muitos sentidos. A planta elíptica do recinto ensejava a observação completa do conjunto de obras; o acervo era disposto em quatro níveis dentro do espaço - Imagem; Palavra; Orientação; Ação. As obras, orientadas pela “lei da boa vizinhança”, uma organização dinâmica de proximidade e fronteira.

A elipsoide que conformava o pavimento mais baixo da biblioteca veio a servir de suporte para o trabalho que nos interessa mais especificamente aqui: o Atlas Mnemosyne,

concebido por Warburg por volta de 1905 e efetivamente operado em 1924. Dispondo de 79 pranchas com mais de 900 imagens, Warburg inaugurava uma nova forma estética, que revela “a diversidade dos sistemas de relação nos quais o homem encontra-se comprometido.” (DIDI-HUBERMAN, 2018).

As pranchas, montadas sob fundo preto, não apresentavam qualquer texto, apenas imagens tensionadas elas mesmas. O que estava em jogo no Atlas de Warburg era a apresentação de visualidades dessemelhantes, entre as quais se esperava verem reveladas correspondências ocultas. O Atlas Mnemosyne era um sem fim de possibilidades interpretativas, jogos relacionais nos quais não interessava a imagem em si, mas a tecitura que se criava na sua zona de fronteira, uma “apresentação sinóptica de diferenças.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, tradução minha).

Figura 2 - Prancha 79 do Atlas Mnemosyne



Fonte: Instituto Warburg

Figura 3 - Imagem da Biblioteca de Warburg

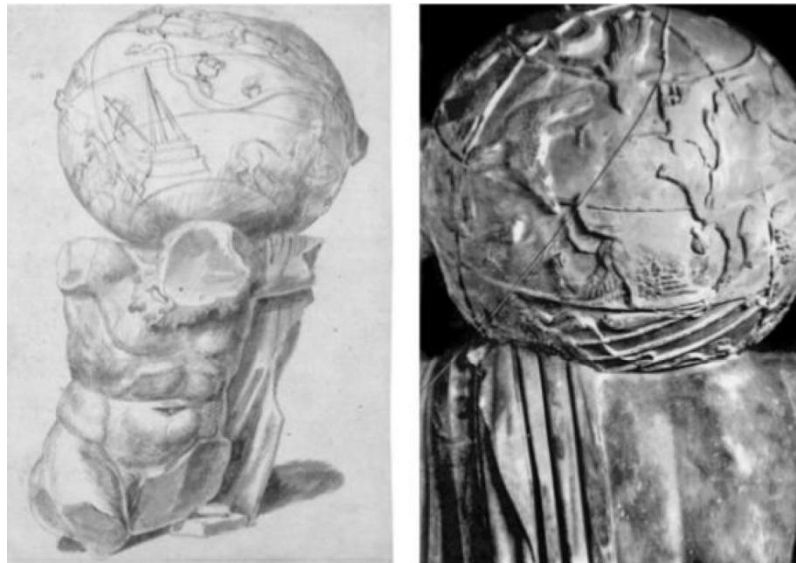


Fonte: Instituto Warburg

Na mitologia grega, Atlas, titã filho de Lapetus e Clymene, lutou junto a seu irmão Menoetius contra Olímpianos, Zeus, Poseidon, Hades, Hera, Demeter e Hesti. Derrotado, foi condenado por Zeus a carregar o mundo sobre seus ombros. Assim passamos a nomear o dispositivo no qual arranjamos as imagens de um determinado assunto no mesmo conjunto, quais sejam: cartografias, fotografias, pinturas, com objetivos os mais diversos, como o catalográfico, o enciclopédico.

A despeito do caráter universalista que o Atlas mitológico supunha, na proposta de Warburg importavam mais as relações entre as partes do que a gigante responsabilidade de dar conta da História das Artes, seu recorte temático. Nela, a noção do tempo sincrônico de matriz positivista rarefazia-se na medida em que as imagens colocadas lado a lado não se aproximavam por consequência ou causalidade, mas por suas contradições, brechas. Isso é, colocava-se ali um modo de fazer História das Artes distanciado da lógica linear, alinhado a uma multiplicidade de tempos implicados.

Figura 4 - Atlas mitológico



Fonte: Autor Desconhecido

Figura 5 - Cildo Meireles: Atlas



Fonte: <https://ocula.com/art-galleries/galerie-lelong-new-york/artworks/>

Se na imagem mitológica a força da gravidade agia com força sobre as costas de Atlas, no trabalho de mesmo nome, Cildo Meireles inverte completamente esta relação, buscando desvencilhar-se deste peso. O artista talvez tenha apresentado o mais crítico e provocativo ato estético-político a partir deste mito, posicionando-se de “cabeça para baixo” por cima da obra *Socle du Monde* (Base do Mundo), de Piero Manzoni. O exercício poético de Cildo Meireles é sintético e preciso: parece querer nos informar tão claramente que todos podemos nos libertar da angústia da (in)completude.

Retomando Warburg, Didi-Huberman, herdeiro da imagem dialética proposta por Walter Benjamin no seu *trabalho das passagens*³, vê em Mnemosyne o alicerce das concepções

³“Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é praticamente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.” (BENJAMIN, [1930] 2009, p.504)

contemporâneas do hipertexto e da imagem em rede. Ali, para o filósofo, “o caráter sempre mutável das configurações das imagens assinala sozinho a fecundidade heurística e a desrazão intrínseca de tal projeto.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.28). Ainda para ele, “Warburg tinha compreendido que o pensamento é assunto, não de formas encontradas, mas de formas transformadoras, assunto de migrações perpétuas... Nem desordem louca, nem ordenamento muito inteligente, o Atlas Mnemosyne delega à montagem a capacidade de produzir, pelo encontro de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa tragédia sempre renovada – logo, sem síntese – entre razão e desrazão.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.29).

A partir das possibilidades exploratórias abertas por Warburg em sua “ciência sem nome”⁴ (AGAMBEN, 2009 [2004], p.137), a ideia de Atlas foi tomada como método de trabalho por muitas/os artistas, arquitetas/os, isso é, como dispositivo de investigação. São disciplinas que lidam com imensos repertórios visuais: desenhos, fotografias, cartografias. Mais: não apenas mobilizam, manipulam e produzem novos desenhos, novas fotografias, novas cartografias.

Eduardo Souto de Moura é um entre os tantos desses que pensam por Atlas⁵. Nas paredes de seu escritório, imagens diversas são coladas sem pretensão de organização ou cuidado, mas sobrepostas, somadas por temas de interesse: cartazes publicitários, fotos pessoais, embalagens de cigarro, recortes de jornais, croquis. O que faz o arquiteto com isso? Como afirma Diogo Seixas Lopes, as imagens para Souto de Moura são analógicas, no sentido de que permitem associações livres, compondo um “laboratório intelectual, onde se fabricam novas substâncias.” (LOPES, 2011, 133). Isso é, povoam, em alguma medida, seu imaginário, não se refletindo em uma mera réplica mas em um *flash* arbitrário de onde podem surgir as mais diversas interpretações. Para ele, o “*projecto* fica tanto mais coeso ou mais forte, quanto mais nos encontramos com os meios para justificar a arbitrariedade inicial, até ela parecer evidente. O *projecto* é a procura das razões para o acaso.” (SOUTO MOURA, In: BANDEIRA, 2011, p. 21).

Souto de Moura não está só. Convocar imagens é uma cultura do mundo das arquitetas e dos arquitetos. Valerio Olgiati reuniu uma série delas em “*The images of architects*”⁶, convocando-os a apresentar exemplos do seu repertório visual. O resultado é um atlas original,

⁴ ...a “ciência sem nome” buscada por Warburg é, como registra uma anotação de 1929, “uma iconologia do intervalo”, ou uma psicologia do “movimento pendular entre a posição das causas como imagens e como signos”. AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: **Arte&Ensaio**, n.19, Rio de Janeiro. 2009.

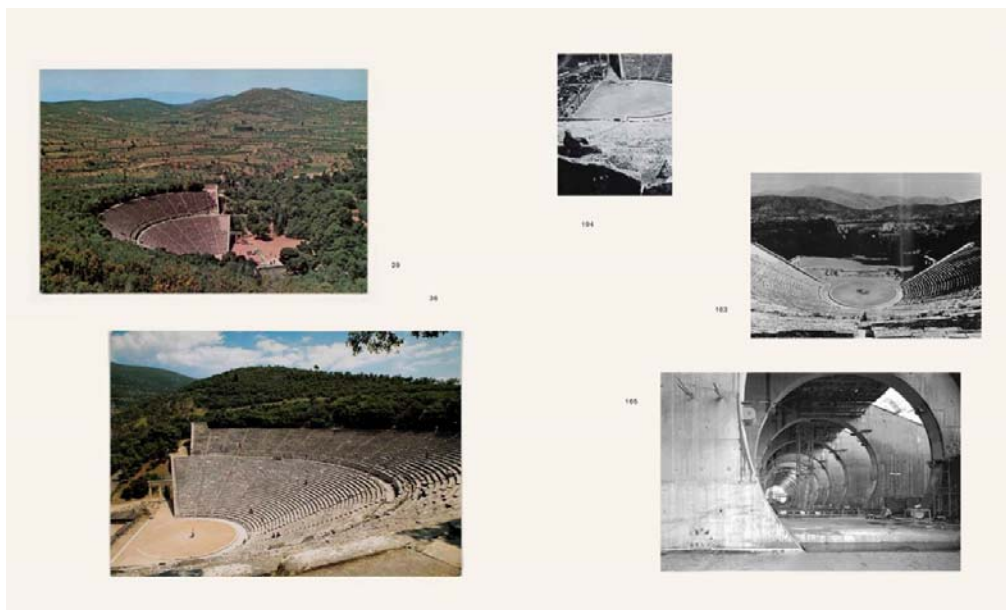
⁵ TREVISAN, Ricardo. Pensar por Atlas. In: [BERENSTEIN, PEREIRA DA SILVA] **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar**. Salvador: EDUFBA, 2018.

⁶ OLGATI, Valerio. *The images of architects*. Lucerna: Quart Publishers, 2014.

em forma de livro, onde podemos radiografar as sensibilidades das obras dos convidados: Peter Eisenman, Junya Ishigami, Siza Vieira, entre outros, além do próprio Olgiati.

Se nas páginas de “Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de método”⁷, conseguimos ter a dimensão do universo constelar de imagens que habitam seu espaço de trabalho, nos registros dos *rascafiernos*, a invenção do arquiteto Fernando Higueiras, vemos a exaustão na ocupação do espaço por essas imagens. Parece que o imenso vazio conformado pela escavação de um buraco em seu jardim — para onde levou seu escritório — serviu não apenas para ganhar espaço junto às camadas mais baixas de seu terreno, mas principalmente para viabilizar um museu das suas novidades. O Museu Imaginário de André Malraux, por sua vez, era disposto direto no chão, configurando um espaço limitado, agora, pelas paredes. Malraux organizou suas imagens com regularidade, em fileiras, formando um tapete, visto de cima.

Figura 6 - Página de Atlas de Parede de Eduardo Souto de Moura



Fonte: Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Porto: Dafne, 2011.

⁷ BANDEIRA, P.;TAVARES, A (orgs.). **Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de método**. Porto: Dafne Editora, 2011.

Figuras 7 e 8 - Páginas de *The images of architects*



Fonte: (OLGIATI, 2014)

Figura 9 - Rascafiernos, Fernando Higuera



Fonte: <http://fernandohiguera.org/>

Figura 10 - Museu Imaginário de André Malraux



Fonte: André Malraux: Le musée imaginaire

Os arquitetos Alison e Peter Smithson, por sua vez, organizaram o repertório fundamental de seu trabalho — a saber, os procedimentos topográficos encontrados na paisagem do território inglês — sob a forma de álbum de recortes, um modo de visualização das imagens em formato de livro, disposto em páginas/pranchas sequenciais. A estratégia, narrada exhaustivamente pelo arquiteto espanhol David Casino em sua tese de Doutorado, assemelha-se àquela de Warburg, quando aproxima imagens de seu interesse, gerando “atrimento em seus componentes”. Casino lembra que essa operação veio a resultar em publicações importantes. A forma como o autor as descreve poderia confundi-las, sem maiores dúvidas, com o Atlas Warburguiano, revelando a importância notável desta obra fundamental no modo de trabalho dos arquitetos:

No início dos anos 1950, colagens e álbuns de recortes já eram uma parte essencial do trabalho dos Smithsons, constituindo o espaço mais privado para seu pensamento: o lugar onde refletiam seus interesses pessoais e fontes de inspiração. Este procedimento de reordenamento que estimulou o surgimento de processos criativos graças ao “atrimento” de seus componentes, também é reconhecido em algumas de suas publicações. Em *The Heroic Period of the Modern Architecture e Urban Structuring* ambas realizadas na década de 1960, os Smithsons procediam como se fossem “livros de recortes”, justapondo fragmentos e destacando uma técnica narrativa em que a imagem adquiriu um impulso proeminente como instrumento de argumentação. Em outros posteriores, como *The 1930's* ou *Scaffolding*, eles mais uma vez insistiram nesse procedimento visual capaz de revelar relações ocultas, ou não evidentes, entre diferentes imagens. (CASINO, 2007, p.123, tradução minha).

Figura 11 - Páginas de caderno de A.& P. Smithson



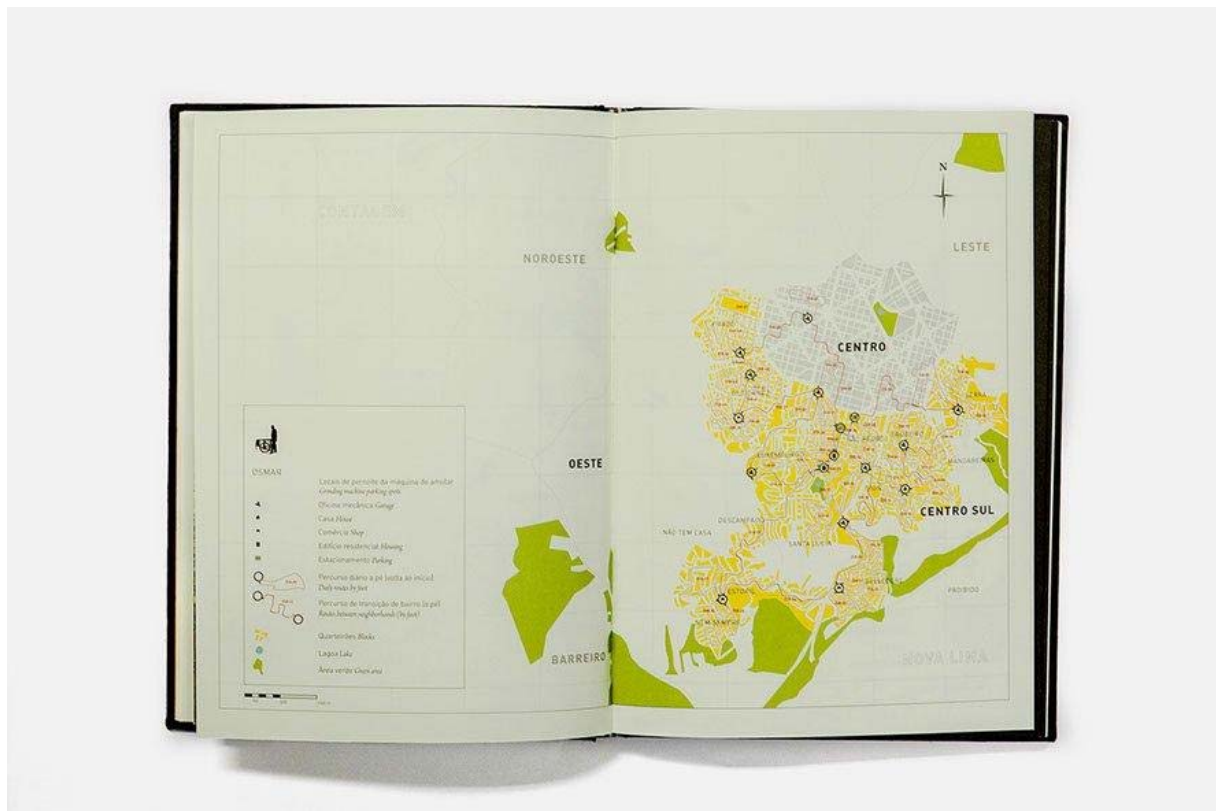
Fonte: (Casino, 2017)

Haveria muitos mais exemplos a apresentar. Não cabe aqui esgotá-los, pelo contrário. Gostaria de pensar de que forma o “testamento metodológico” de Warburg (BERENSTEIN, 2018, p.219) pode guiar o modo como trabalharei as imagens desta pesquisa. Uma série delas está posta em jogo: obras de arquitetura, trechos de cidades, cartografias de territórios, projetos de arte, diagramas visuais, cinematografias. Chãos moldados pela força da natureza, chãos projetados, chãos forçados, forjados, manipulados ou não. Esse chão, que interessa a arquitetas/os, artistas visuais, e historiadores, alimenta os desejos da pesquisa e será debatido ao longo deste documento.

Voltando ao tema desta pesquisa, portanto, me pergunto: podemos *pensar o chão como Atlas*, no sentido que Didi-Huberman atribuiu a Mnemosyne? Parece-me que sim. Pois percebo ser próprio do chão localizar-se entre domínios, mediando-os. O chão e o Atlas podem se aproximar na medida em que ambos configuram “uma forma de pensar em movimento, que atua pelas diferenças, pelas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva assumindo a incompletude como princípio.” (BERENSTEIN, 2018, p.219). O chão, como Atlas, pode ensejar pensamentos em descontinuidade, a despeito da continuidade de sua extensão, multiplicando os seus sentidos e expondo as suas cicatrizes.

Um *Atlas de Chãos* está fragmentado pelos platôs da tese, atravessando-os. Algumas imagens juntei-as duas a duas e para cada uma escrevi um pequeno ensaio, em torno do intervalo que encontro entre elas. Oferecem uma pausa, mas sobretudo interceptam a narrativa a fim de abrir outros pensamentos. Há, entretanto, outras imagens aqui apresentadas. Não menos importantes, acompanham a narrativa dos platôs a fim de esclarecer e estimular os debates.

Em um Atlas cabe todo tipo de imagem. O “Atlas Ambulante” de Renata Marquez e Wellington Cançado, por exemplo, “funde a estratégia do retrato com a cartografia. O retrato, sem perder as suas inerentes atribuições de identidade, é posto a operar como um atlas, instância cuja função é o entendimento espacial. Mas nele o ambulante não é uma abstração ou idealização nem é o sujeito anônimo ou o homem comum: ele tem nome, endereço e itinerários específicos, é possuidor de “modos de fazer” e conhecimentos espaciais únicos.” (CANÇADO, MARQUEZ, 2011).

Figuras 12 e 13 - Páginas do *Atlas Ambulante*

Fonte: (Cançado; Marquez, 2011)

Optei por usar exclusivamente fotografias. Poderia ter trazido desenhos, colagens, renderizações, pinturas. “Todas as fotografias são ambíguas”, afirma John Berger. Para ele, “todas foram extraídas de uma continuidade [...] A descontinuidade produz ambiguidade.” (BERGER, 2017, p.91). Isso é, abre espaço para a fabulação, para o que não está dado. Elas não simplesmente dão suporte ao texto, como uma espécie de ilustração. Pelo contrário, são a motivação do texto. Pretendo, enfim, “escrever com as imagens.” (MARTINS, 2009, p.09).

Precisamos “aceitar que a imagem não é um campo de conhecimento fechado, mas é centrífuga, vertiginosa.” (LISSOVSKY, 2014, p.315), como aponta Maurício Lissovsky. Esse espaço de risco é um espaço de incerteza: abre espaço para o abismo mas também para que possamos nos apoderar delas, como propõe Walter Benjamin, na sua “Pequena história da fotografia”.

Mas as ênfases mudam completamente se abandonamos a fotografia como arte e nos concentramos na arte como fotografia. Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. [...] Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas. (BENJAMIN, 2008, p.104).

Pretendo, nesse sentido, abrir as imagens, “romper, insistir, nelas encontrar a falha” (DIDI-HUBERMAN, [1993] 2020, p.185), promover uma rasgadura. Tomo emprestada a ideia de montagem, uma operação de confrontação, uma “explosão de anacronias.” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.133). Isso é, se coloco as imagens lado a lado é para que possam chocar-se, sem que qualquer conclusão lógica, explicativa, que configure nexos causal, precise ser feita.

Busco especular, tentando

“saber permanecer no dilema entre saber e ver, entre saber alguma coisa e não ver outra coisa em todo caso, mas ver alguma coisa em todo caso e não saber alguma outra coisa... Em nenhum dos casos se trata de substituir a tirania de uma tese pela antítese. Trata-se apenas de dialetizar: pensar a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso pelo seu lapso, a função com a disfunção, ou o tecido com sua rasgadura...” (DIDI-HUBERMAN, [1993] 2020, p.190).

Se o chão é o arquivo do mundo, na definição kantiana⁸, é também um lugar onde surgem as brechas para que emergjam histórias ainda não contadas. Sobre o *arquivo*, Lissovsky aponta sua mais potente dimensão estar enredada na incompletude, que “evoca a memória de um pretérito inconcluso e ainda por se realizar.” (LISSOVSKY, 2014).

⁸ Tomo emprestada a colocação de Ana Luiza Nobre acerca do assunto, na banca de qualificação.

Se o tempo histórico é “infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos”, como escreveu Benjamin, os arquivos são o lugar por excelência desta incompletude. Argumentei uma vez que eles deveriam ser pensados a partir de cinco dimensões. As quatro primeiras estão relacionadas à sua história e dinâmica institucional: a dimensão conservacional protege os documentos da ação entrópica do tempo que a tudo arruína; a republicana resguarda o patrimônio público da apropriação privada e cumpre a missão de tornar público o que é de interesse público; na cartorial, exercita-se a produção do verdadeiro e da prova, e na devocional, os acontecimentos pretéritos são poupados do esquecimento e apropriados pelos distintos modos de cultivar o passado. A estas quatro dimensões agreguei uma quinta, que chamei, poética. Esta última não decorre diretamente dos documentos arquivados, mas, paradoxalmente, das lacunas entre eles. Ela se constitui a partir dos vazios e dos esquecimentos, do caráter irremediavelmente fragmentário dos arquivos. (LISSOVSKY, 2014)

Sobre o chão, há também muitas histórias não escritas à espera de serem lidas, e outras muitas não escritas que jamais serão redigidas. Aquelas que escolhi ou me ocorreram contar aqui são, portanto, um fragmento minúsculo e parcial da textura desse corpo múltiplo e complexo. Isso é, formam, através das imagens e palavras, um *Atlas incompleto de Chãos*, por fim.

Algumas das narrativas apresentadas confrontam mundos. Especialmente tensionam, discutem, esgarçam e problematizam a modernidade arquitetônica, seu estatuto, sua história. Ao lado, escolho mostrar chãos extramodernos, pouco ou sequer lidos, mas também violentados, apagados, desterritorializados.

O pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos diz que “nem tudo o que se ajunta se mistura.” Isso é, os encontros, assim como aqueles que faço na tese, não pretendem buscar consenso e acordos, responder aos problemas, resolvê-los. Por outro lado, permitem alguma confluência, ressoando as palavras de Davi Kopenawa:

Sozinhos, não temos força. Vocês pessoas da cidade, vocês que estão se preparando, que estão aprendendo a cuidar da natureza: podem se aliar para enfrentarmos juntos o homem grande. Para enfrentar o homem grande e minimizar a destruição do patrimônio da terra e da água. (KOPENAWA, 2021, p.12)

O exercício envolve, portanto, o tensionamento das bases constitutivas da minha própria formação enquanto arquiteto e urbanista (essencialmente moderna) com territórios-narrativas-epistemes estranhas a ela, implicando a transformação do modo com que vinha enxergando o campo e a prática disciplinar. Entendo que este percurso formativo é representativo de uma travessia coletiva/geracional, e minhas inquietações ressoam questões coletivas de muitos de meus contemporâneos. Vai ao encontro, ainda, de pensadores que enxergam a impossibilidade

da purificação do pensamento, central na epistemologia da modernidade. É encorajado por autores⁹ no campo que vem buscando aproximar-se/aliar-se a culturas extramodernas. Este deslocamento, que é também contaminação, infiltração, exige não apenas associações mútuas, mas, sem dúvida, antes de mais nada, disposição para refluir, dar um passo para trás, como sugeriu Wellington Cançado.

Voltando, por fim, a Mnemosyne. Philippe-Alain Michaud (MICHAUD, 2013) defende que o Atlas deriva de uma experiência de cerca de trinta anos antes de sua concepção. Entre 1885 e 1886, Warburg realizou uma viagem aos Estados Unidos, visitando aldeias indígenas, dentre elas os povos *Hopis* e *Pueblos*, tendo contato com os seus rituais ancestrais. Nessa incursão americana encontra sobrevivências que lhe permitem formular ideias sobre *anacronias* e *coexistências* fundamentais para a concepção do seu Atlas. Embora não haja sequer uma fotografia desta viagem no Atlas, Michaud defende que são elas as *estruturas secretas* de Mnemosyne, histórias que não estão narradas ou documentadas nas pranchas, mas que se tornaram determinantes para a sua elaboração.

Se hoje vemos uma invasão antropológica¹⁰ no campo da arquitetura e do urbanismo — ensejando práticas de *alteridade* a despeito da *autoridade* do projeto — que acompanham o arruinamento e o colapso das estruturas modernas, é oportuno lembrarmos da experiência de Warburg e de seu Atlas, apontando não apenas as infiltrações entre moderno e não-moderno, mas a ideia de que essas misturas impuras sempre estiveram se processando. Ao que caberia reverberar as perguntas formuladas por Bruno Latour:

Se a modernidade foi assim tão eficaz em seu trabalho de separação e de proliferação, por que ela está nos enfraquecendo hoje, nos impedindo de sermos modernos? (LATOURE, 2013, p.17)

⁹ Dentre os quais alguns interlocutores fundamentais nesta pesquisa: sua orientadora, Zoy Anastassakis, seu coorientador Gabriel Schvarsberg, os arquitetos Wellington Cançado e Paulo Tavares, a arquiteta e professora Ana Luiza Nobre, a arquiteta e urbanista Paola Berenstein-Jacques, entre outros.

¹⁰ Vemos crescer o número de trabalhos e práticas arquitetônicas mobilizadas por conceitos e procedimentos do campo da Antropologia, sobretudo questionando a relação de quem se coloca como profissional especializado em projeto com outros agentes envolvidos nessa ação, desestabilizando a relação de autoria-autoridade em relação aos “outros”.

Figura 14 - Aby Warburg com os indígenas Hopi



Fonte: Instituto Warburg

1.3 Espaços de intervalo

O *intervalo*, definido por Warburg como o entremeio das imagens de seu Atlas, no encontro entre uma coisa e outra, é um espaço conceitual potente. Nele podemos extrair as tensões e relações entre visualidades. Em Mnemosyne, as montagens são pensadas através de uma rítmica, vertida especialmente no intervalo dos tempos, em uma textura temporal descontínua, como sugere Didi-Huberman. Segundo ele, “o intervalo é o que torna o tempo impuro, vazado, múltiplo, residual, a interface das diferentes camadas de uma espessura arqueológica.” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.422).

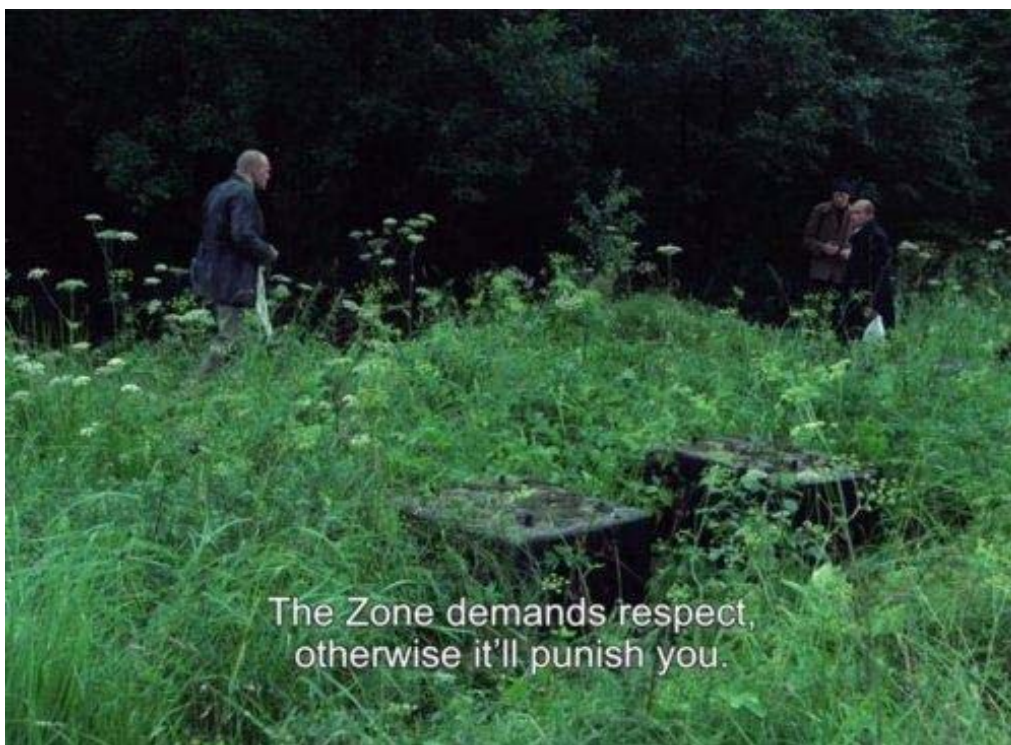
A ideia de *intervalo* estabelece vizinhança e mobiliza muitos outros conceitos. Apresento aqui alguns que me ocorreram, como a *Zona* de Tarkovski; o *entre-lugar* de Nelson Brissac-Peixoto; o *Terrain Vague* de Ignasi de Solà-Morales; o *limiar* de Walter Benjamin; a ideia de *palimpsesto*, apresentada por Tim Ingold; os *Bagnasciuga*, retomados por Francesco Careri; a *encruzilhada*, versada pelo professor Luiz Rufino. Naturalmente, são trazidos pelo modo como tocam o campo da arquitetura — e outros que o margeiam — e a ideia de chão, especialmente.

1. Zona

A Zona é, talvez, um sistema muito complexo de armadilhas... Não sei aqui o que acontece quando não há ninguém, Mas mal chega alguém, tudo começa a se mexer, A Zona é justamente como nós a criamos, como nosso estado de espírito, não depende da Zona, depende de nós. (Tarkovski, *Stalker*, 1979)

A Zona, que Tarkovski apresenta em *Stalker*, é um lugar avesso aos domínios da ordem, das estruturas oficiais. Trata-se de um campo aberto e indefinido. Por isso mesmo carrega armadilhas, que abalam o inventário de certezas e predefinições dos espaços regulados. No filme, o personagem apresenta esse espaço às pessoas, indicando ali um território instável, carregado de frestas e trilhas secretas. Lucas Parente aponta que “...a Zona é um espaço pregnante, germinativo, virtual, que aponta para a superação dos próprios limites, não através de um caos ordenado, mas com o surgimento de novos agenciamentos possíveis, apontando para novas práticas sociais e simbólicas.” (PARENTE, 2019, p.104). Hakim Bey, por sua vez, sugere a ideia de *Zona Autônoma temporária*, fantasia poética, “uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la.” (BEY, 2001, p.06). Segundo ele, 1899 é o último ano antes do que chama de *fechamento de mapa*: quando o último pedaço de terra foi reivindicado por um Estado-Nação. O intervalo que se apresenta na Zona emerge, então, friccionando os limites entre real e virtual, o dentro e o fora, o oficial e o extra-oficial.

Figuras 15 e 16 - Frames do filme “A Zona”, de Andrei Tarkovski



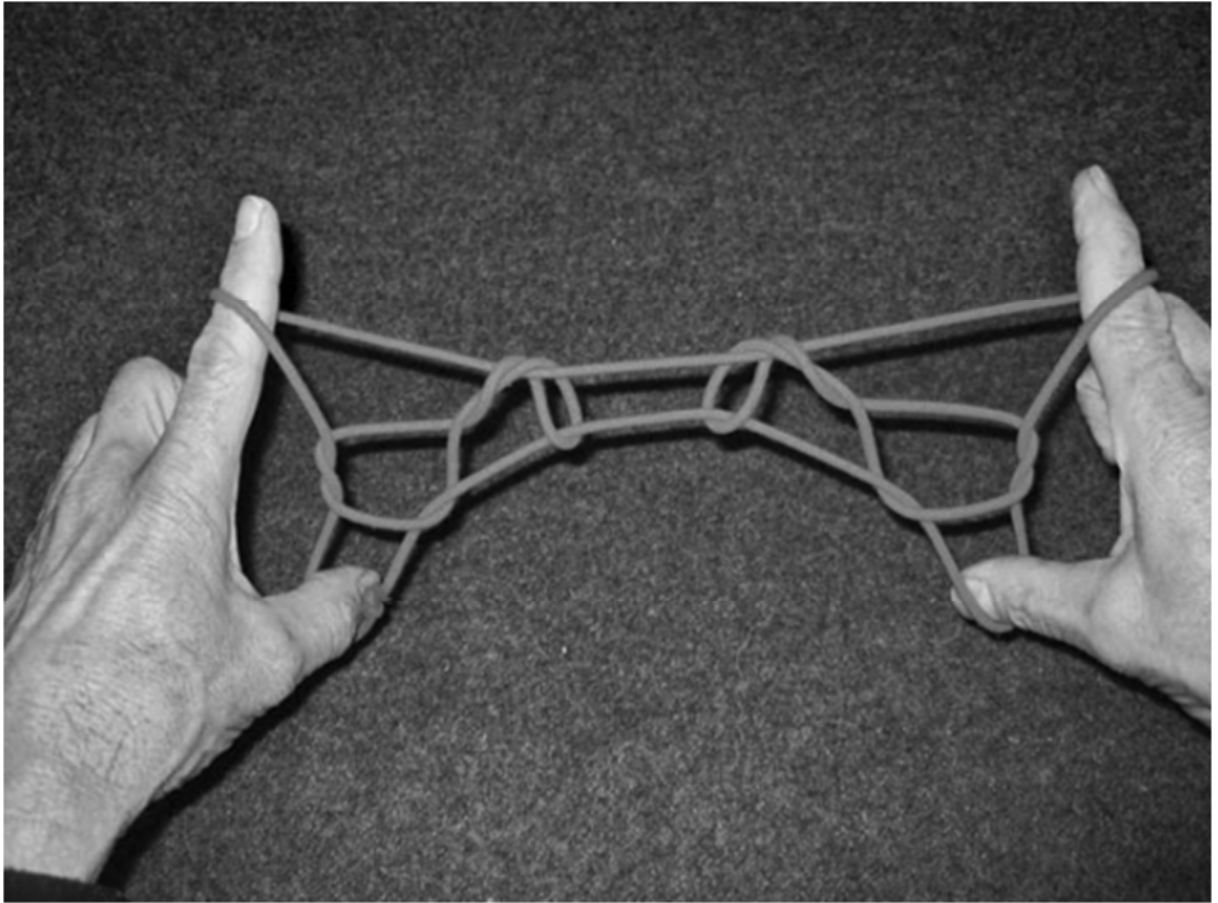
Fonte: Trailer disponível em: www.youtube.com

2.Entre-lugar

Mover-se entre as coisas e instaurar uma lógica do “e”. Conexão entre um ponto qualquer e outro ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas entre. Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade: o “entre-lugar”. Seu tecido é a conjunção “e,e,e”. Algo que acontece entre os elementos, mas que não se reduz aos seus termos. Diferente de uma lógica binária, é uma justaposição ilimitada de conjuntos. (BRISSAC, 2003, p.236)

O filósofo Nelson Brissac-Peixoto, quando formula a ideia de entre-lugar, parece dedicar-se a uma condição especial das relações no intervalo: o movimento. Se, por um lado, o intervalo pressupõe a pausa, de outro permite acelerações. Mas não apenas: interações, choques, ralentamentos. No entre-lugar, a coexistência é a condição. Isso é: uma coisa e outra, intercessoras elas mesmas, acumuladas. Deleuze está interessado neste lugar. No capítulo “Os intercessores”, de “Conversações”, Deleuze põe a pergunta: “o que se passa entre?” (DELEUZE, [1990]2008, p.151). O entre-lugar é rizomático, permite múltiplas conexões sem hierarquia, regra ou normativa. É interativo, performativo. Diferente da linha, que liga um ponto a outro, apresenta-se como uma constelação de ativações e nós. A filósofa Donna Haraway, em *Staying with the Trouble* (2016), apresenta as *String Figures* (figuras e jogos de corda) como um método de contar histórias de atores multiespecíficos, enredados através da diferença, que enfatizam uma natureza colaborativa. São uma forma de “tecelagem contínua”, onde os nós devem se ramificar e dobrar em muitos locais de fixação.

Figura 17: Figuras de corda



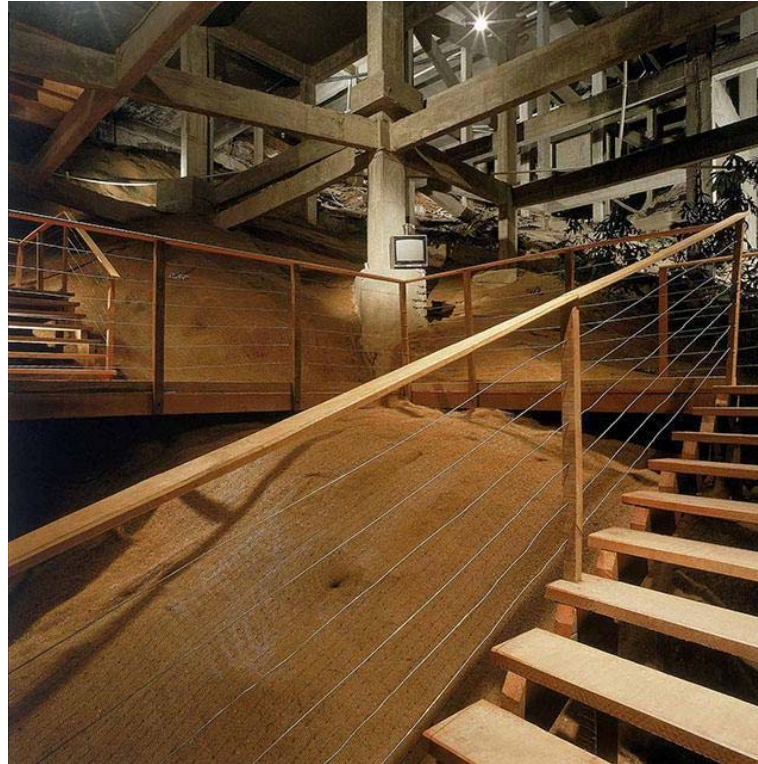
Fonte: (Haraway, 2016)

3. Terrain Vague

“Um lugar vazio, sem cultivos nem construções, numa cidade ou num subúrbio, um espaço indeterminado sem limites precisos; em suma, um lugar que é exógeno e estranho, fora dos circuitos das estruturas produtivas das cidades, uma ilha interna desabitada, improdutivo e muitas vezes perigosa... O vazio é a ausência, mas também o espaço do possível... O indefinido, o incerto também é a ausência de limites, uma sensação quase oceânica, a espera da mobilidade e da errância.” (Ignasi de Solà Morales, ‘Urbanité Intersticielle’, 1995)

O *Terrain Vague*, de Ignasi de Solà Morales, é uma proposta potente. O crítico catalão nota que o campo da arquitetura resiste em afirmar-se como uma ciência das produtividades, da construção, interessada em erigir um discurso afirmativo que busca completar todos os vazios que vê pela frente. Solà Morales advoga pela não-significação, pela brecha, pela preservação dos espaços sem nome, da abertura para os possíveis não previstos. Não podemos confundir o *Terrain Vague* com o conceito de “vazio urbano”, este criado para reafirmar o desejo pela adição: isso é, aqueles lugares sem forma, uso e estruturas reconhecíveis, os quais, pelas suas mãos deveriam ser refuncionalizados e desenhados. Não sonham, alguns, na potência do vazio. Não é o caso de Solà Morales, nem de Carlos Teixeira. Em “Ode ao Vazio” (TEIXEIRA, 2017), Teixeira enxerga-o como um “recurso volátil e cambiante” que precisamos detectar (TEIXEIRA, 2017, p.09). Vago como qualidade, contra o discurso que a própria disciplina forjou. Vago dos baixios dos viadutos, das palafitas de concreto nos barrancos de um bairro montanhoso de Belo Horizonte. Lotes vagos que motivaram o projeto de ocupações experimentais concebido por Louise Ganz, “pequenos campos (cercados ou abertos) que possibilitam produzir e viver numa esfera distinta da especulação, do planejamento urbano regulatório e da hegemonia de construções”.

Figura 18 - Amnésias Topográficas, Carlos Teixeira



Fonte: www.vaziosa.com.br

Figura 19 - Lotes Vagos, Louise Ganz



Fonte: <https://lganz.wordpress.com/>

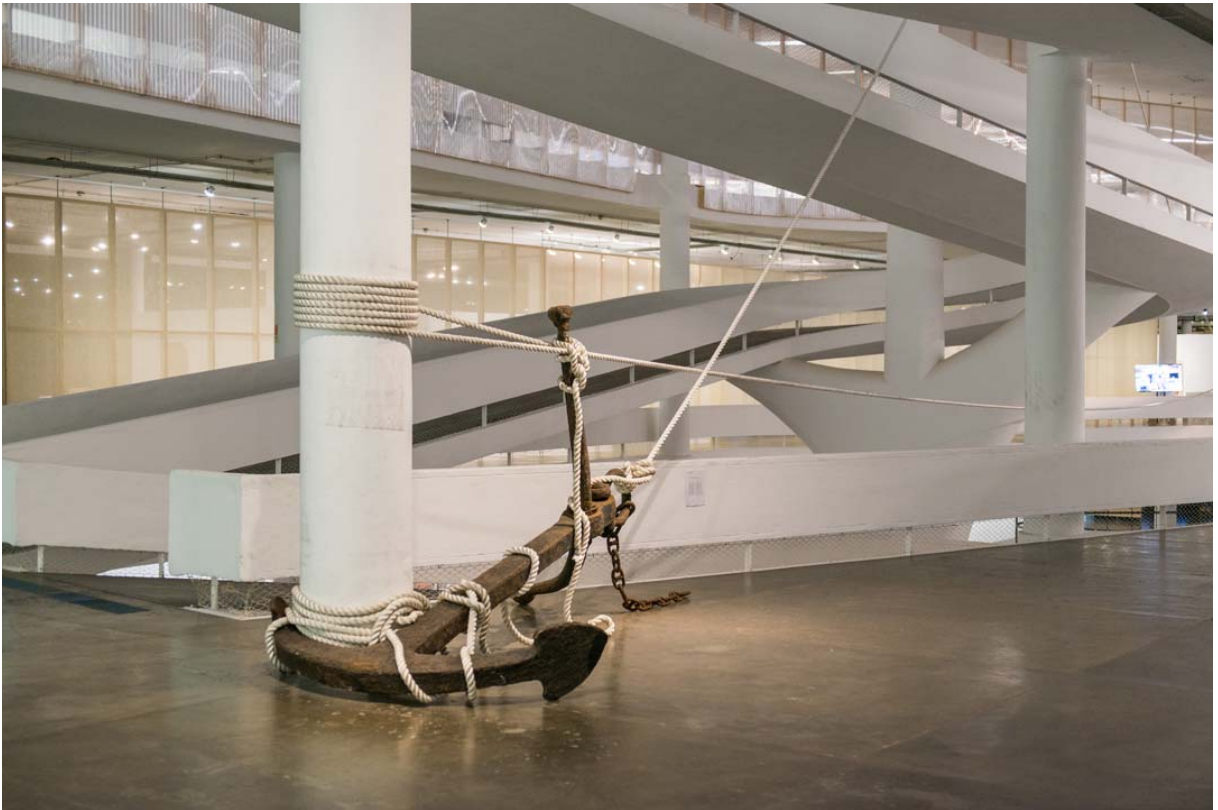
4. Encruzilhada

A encruzilhada e suas esquinas são campos de possibilidades. (RUFINO, 2019, p.104)

As encruzilhadas têm a característica de zonas de intensidade, de confluência de caminhos, de situações que retornam e conectam tempos diferentes. Surgem por meio de forças imprevisíveis capazes de fechar ou abrir os caminhos e são habitadas por entidades que estão já aí, mas em algum lugar outro, pelas exterioridades do espaço e do tempo que podem amarrar os corpos, fazê-los devir e costurar novos possíveis. São textos que querem extrapolar o tempo a que a tese se faz contemporânea e não apontam para um sentido unívoco. Suas ambiguidades e paradoxos não pretendem se desfazer. (SCHVARBERG, 2019, p.22)

A contrapelo do cartesianismo/binarismo engendrado pela modernidade ocidental e do desencantamento do mundo provocado por esta forma específica de narrar/viver a experiência, focada em cegar as bordas do diverso, do múltiplo, a *encruzilhada* emerge como potência no intervalo, no entre, na ubiquidade, nas frestas da violência colonial, desenhada pela cultura eurocêntrica. Esta narrativa inventou formas de apagar histórias aquelas que não pertencem à episteme moderna, guardadas na ancestralidade de povos subalternizados pela engenharia diaspórica. A *encruzilhada*, por outro lado, é uma política do não esquecimento, e se assenta em conceitos que rasgam e atravessam esta engenharia contaminada pela “monologização” (RUFINO, 2019, p.19), emulando “pulsão de fartura e diversidade” (RUFINO, 2019, p.33): na dobra, na ambivalência, no inacabado, no contaminado. A esquina é um espaço intervalar. Não pertence a uma rua ou outra, mas a ambas. Há cidades com muitas esquinas, outras dizem sequer ter uma — Brasília, por exemplo. Esquinas são encruzilhadas onde, no espaço da cidade, pessoas se atravessam cotidianamente. É um espaço fugaz, transitório, passagens que mudam a todo instante. Encruzilhadas são esquinas que conformam um campo de “existência transbordante” (RUFINO, 2022, p.23). Evocando esta existência, na 34ª Bienal de São Paulo (2021), o artista Arjan Martins fixou uma imensa âncora ao pé de um dos pilares redondos desenhados por Oscar Niemeyer, de onde uma corda arranca ao espaço de pé-direito monumental, enlaçando a arquitetura. “Complexo Atlântico - Cordas” é uma obra que remete à *encruzilhada* do devir-negro no mundo “marca inventiva da reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencantado (RUFINO, 2022, p.15).

Figura 20 - Complexo Atlântico - Cordas, Arjan Martins



Fonte: <http://www.bienal.org.br/>

5.Limiar

O limiar designa, portanto, essa zona intermediária que a filosofia ocidental - bem como o assim chamado senso comum – custa a pensar, pois que é mais afeita às oposições demarcadas e claras (masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano etc.), mesmo que haja, em alguns casos, um esforço em dialetizar tais dicotomias. (GAGNEBIN, 2014, p. 37)

Diferentemente das zonas de fronteira, que separam, intersectam e limitam, a noção de limiar aproxima, fricciona, tensiona, constringe. Anne Marie Gagnebin elabora, a partir do legado da tradição crítica benjaminiana, a ideia de uma zona limiar, espaço transitório e elástico que opera fora das dicotomias. O limiar é marginal, zona definida e redefinida constantemente. Na arquitetura, coloca Gagnebin, “o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou ao morador que transite, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro lugar distinto, às vezes oposto. Seja ele uma simples rampa, soleira de porta, vestíbulo, corredor, escadaria [...]” (GAGNEBIN, 2014, p. 36). A esses, eu adicionaria o alpendre. Trata-se de um espaço coberto-aberto que circunda a casa, é dentro e é fora, simultaneamente. É público e também privado. É um espaço limiar, um intervalo que escapa às definições. Nele, muitas vezes, os moradores posicionam um banco, cadeiras, podendo receber visitantes, sem que esses necessariamente entrem no recinto privado. No Brasil, o alpendre foi incorporado pela arquitetura colonial portuguesa como elemento-chave, não somente para determinar as relações público-privadas, mas também como dispositivo que estica o beiral à frente e protege a casa das intempéries próprias do clima tropical. Na tradição japonesa, por sua vez, no alpendre fica localizada a *kutsunugi ishi* (pedra para tirar o sapato/*shoe stone*), um degrau largo e alto onde as pessoas depositam os sapatos antes de entrar nos espaços interiores. No Brasil, é mais comum usar o capacho, pequeno tapete de fibra, esparto, palha ou outro material, onde se limpam os pés.

Figuras 21 e 22 - *Kutsunugi ishi* (pedra para deixar os sapatos)



Fonte: (Kuma, 2010)

6. Palimpsesto

Longe de dividir a Terra e a atmosfera, o palimpsesto surge como uma superfície em sua própria fusão. É nela que trilhos, grãos e sulcos na terra, brotando das profundezas, são expostos pelas forças atmosféricas de intemperismo e erosão que lhe caem em cima. (INGOLD, 2020, p. 72)

Palimpsesto é conhecido como o pergaminho, que, na Antiguidade, devido ao alto custo de fabricação do papel, era sucessivamente raspado e reescrito, até que não se pudesse mais usá-lo. Desta operação de raspagem — através de algum objeto cortante como uma navalha — e escrita — através de tinta e pena — sempre restavam traços, vestígios das histórias anteriores. Entre uma narrativa e outra, um intervalo. Um intervalo impreciso, pois deixava vaziar os tempos: pra trás, pra frente. O chão, como palimpsesto, é aquele que, ao contrário de abafar o solo camada por camada, expõe os sulcos da Terra, como sugere Tim Ingold. Assim, é um chão intercalar, raspado em sua superfície por cada um que o pisa, o pratica, o cultiva. Se na página o fio narrativo é conduzido literalmente pela tinta, no chão é escrito por quem caminha e escreve histórias no território. Muitas cidades foram construídas acumulando estrato sobre estrato, sobrepondo e apagando o tempo pretérito. Roma é uma delas. O ato mítico fundacional da cidade diz que ela foi construída sobre uma clareira aberta na densa selva, cortando e queimando árvores, determinando uma *terra nullius/tabula rasa*. A cidade de chão-palimpsesto é, inversamente, anti-estratigráfica. Revela-se na exposição do intervalo dos tempos, permitindo regenerações. É o caso das cidades amazônicas pré-colombianas. Descobertas recentes revelaram cerca de quatrocentos geoglifos — sulcos inscritos no território que determinam um espaço geométrico — que serviam, até onde se sabe, para espacializar os locais de cultos ou estratégias militares das sociedades indígenas ancestrais. Revelados após o agravamento da política extrativista dos anos 1960/70 e a devastação contínua da mata, os geoglifos desfazem o mito da floresta intocada e desértica. Pelo contrário, indicam ocupações que praticam seu cultivo, e que hoje se tornaram terras ultraférteis, as terras pretas amazônicas, como conta Paulo Tavares.

As ruínas vivas da Amazônia contam uma história diferente e dissidente, sugerindo uma imagem de design que é menos sobre planejamento e mais sobre plantar o planeta, na medida em que plantar é também uma prática de planejamento e desenho, mas que precisa ser ajustada, à ação dos ventos, climas e miríades de seres dos quais depende a sementeira e a polinização da vida. (TAVARES, 2017, p.22, tradução minha)

Figura 23 - Geoglifos amazônicos



Fonte: <https://www.paulotavares.net/forest-ruins>

7. Bagnasciuga

O *bagnasciuga* é um espaço híbrido entre a terra e o mar, entre o vazio e o cheio, entre o nômade e o sedentário... Espaços de invenção, onde o Outro possa manifestar orgulhosamente a sua diversidade, como aconteceu com os circos nas periferias em todos os países. Ainda existem aventuras a serem vividas no *bagnasciuga*. Do *bagnasciuga* saem trilhas que cruzam os mares, rotas que em poucos minutos chegam às estações de metrô, onde muitas vezes não há estacionamentos suficientes e aonde leva-se horas para chegar de carro ou de ônibus. A partir dos *bagnasciuga* é possível imaginar cais, docas, calçadões, estaleiros, praias, portos... quilômetros de costa onde o mar do Outro, o deserto do Nômade e os barcos dos Migrantes podem atracar e dialogar com as nossas antigas e exaustas Cidades Sedentárias. (CARERI, 2021)

Bagnasciuga é a área de uma praia onde as ondas quebram, em que continuamente redefinem-se as zonas secas e úmidas da faixa da areia. É precisamente nesta região transitória, sujeita ao fluxo das marés e de limites imprecisos, que se define o *Bagnasciuga*. “É um espaço híbrido entre a terra e o mar, entre o vazio e o cheio, entre o nômade e o sedentário”, define Francesco Careri. Esses espaços, dilatados e retraídos no intervalo entre a maré baixa e a maré alta, convertem-se temporariamente em porto, onde os pescadores desembarcam a mercadoria recolhida em alto mar. Nessa zona também estão localizados os *decks*, passarelas, cais e docas que dão suporte a essas atividades. São espaços potentes na sua indefinição, imprecisos, remodelados a cada instante. Na náutica, por sua vez, *Bagnasciuga* é um termo que demarca a região do barco entre a linha de calado mínimo e máximo — a medida da parte submersa do navio —, que permanece submersa ou emerge dependendo da carga e, portanto, do peso do navio. Isso é: uma linha flutuante, imprecisa, ora molhada, ora seca.

Figura 24 - Chegada, Lourenço Parente



Fonte: Acervo do autor

Figura 25 - Olhão, Lourenço Parente



Fonte: Acervo do autor

Há, no bojo da melhor tradição crítica da literatura contemporânea, um rol muito maior de conceitos que operam no intervalo: interstício, borda, margem, entre outros. Esta breve sumarização cumpre a tarefa de iluminar a amplitude da sua potência perto da infinidade de fios que a noção sugere. Daí que pergunto: o chão seria mais um deles? Ou, na sua polivalência, a sedimentação de um conjunto de intervalos?

Pensar o chão como Atlas, “que inventa zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos, e ignora definitivamente os axiomas definitivos... desconstrói, por sua própria exuberância, os ideais de unicidade, especificidade, pureza, conhecimento integral... um instrumento não de um esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis ainda não dados.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.19).

Esta é a minha proposta. É também uma aposta. Se, por um lado, lugar, paisagem, território — noções próximas do chão — são categorias cujas inúmeras teorias amarram significados no campo da arquitetura, por outro, o chão e as explorações teóricas que o envolvem, não são tão extensas e definidoras, por isso mesmo estão em jogo.

Podemos dizer que há, hoje, um ambiente crítico favorável à elaboração do “chão” enquanto categoria de pensamento dentro da disciplina, coetâneo a um meio-ambiente planetário crítico e desfavorável, conforme me sugeriu Wellington Cançado na banca de qualificação.

Assim como qualquer exercício teórico, esta tarefa envolve assumir certos riscos. Talvez um dos mais desafiadores seja percebê-lo como práxis. Isso é, se muitas vezes a teoria procura informar a prática, e a prática, a teoria, no que tange os desejos desta pesquisa, chão quer ser lido como um procedimento teórico-prático que não sirva isoladamente como instrumento operativo do fazer ou do pensar, mas como um dispositivo — alternativo a noções clássicas do campo — que estique a corda entre esses domínios.

CHÃO-PROJETO

2.1 Ruínas da representação e fissuras do chão no campo do projeto

“Quem opera com problemas e conceitos como os de modernidade e modernização, períodos e transições de período, progresso e estagnação - pelo menos quem o faz dentro do campo da cultura ocidental e está interessado em discutir a identidade do próprio presente histórico - não pode deixar de confrontar-se com o fato de uma sobreposição desordenada entre uma série de conceitos diferentes de modernidade e modernização. Como cascatas, esses conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa sequência veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa direção (difícil de descrever) de simultaneidade.” (GUMBRECHT, 2001, p.9)

Os pressupostos teóricos adotados nesta tese respondem à condição de ser desenvolvida na Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ, isto é, ao fato de que se insere no campo do *Design*. Por *Design*, entendo ação de projeto, atividade comum a um conjunto de disciplinas de saber prático e artístico, como aquela em que me formei - a Arquitetura e o Urbanismo - e tantas outras. Quando falamos de *Design*, falamos também das condições de modernidade implicadas em seu entendimento.

Os diferentes domínios que compartilham o desafio de pensar sua própria epistemologia a partir da categoria do projeto¹¹, - a arquitetura, o urbanismo, o *design*, o paisagismo, as engenharias, por exemplo - encontram neste dispositivo o instrumento que viabiliza o trânsito entre a intencionalidade, a criação humana, segundo Argan, e a realização material. Trata-se, portanto, do projeto como um disparador entre a autonomia e a mediação com o mundo.

O desenho é o procedimento de regulação desse trânsito, uma ferramenta comum a essas disciplinas que, a despeito de possuírem naturezas e estatutos particulares, partilham temas de interesse e ação: o território, a cidade, o edifício, as infraestruturas, entre outros. A representação geométrica - planimétrica e tridimensional - busca controlar este processo.

No caso da arquitetura, podemos dizer que, no mundo ocidental, as bases deste dispositivo fundam-se a partir da invenção da perspectiva linear por Filippo Brunelleschi (1377-

¹¹ Argan aponta que na arquitetura esta ideia consolida-se através de um marco fundamental, a construção da cúpula da Basilica Santa Maria Del Fiore, em Florença, desenhada por Filippo Brunelleschi, entre os anos de 1402 e 1434. “...a extraordinária invenção de Brunelleschi, não é, no modo de ver de Alberti, um objeto arquitetônico, mas um imenso objeto espacial, vale dizer, um espaço objetivado, isto é, representado, pois cada representação é uma objetivação e cada objetivação é perspectiva porque dá uma imagem unitária e não fragmentária, o que implica uma distância ou distinção, bem como uma simetria, entre objeto e sujeito, de forma que a representação não é cópia do objeto, mas a configuração da coisa real enquanto pensada por um sujeito...” (Argan, 2005, p.96)

1446), esta que viabilizou a condição de previsão e antecipação de uma realidade, embora, saibamos, ficcional.

Em relação ao desenho de arquitetura, Leon Battista Alberti (1404-1474) diria em “*Da Arte de Construir*” que “o seu objeto e o seu método consistem em encontrar um modo exato e satisfatório para ajustar e unir linhas e ângulos, mediante os quais possamos delimitar e definir o aspecto de um edifício” (ALBERTI, 2012 [1443], p. 35), sendo assim um instrumento que estabelece a fronteira entre o dentro-fora do processo de racionalização das ideias.

Neste registro, o projeto demarca o apartamento do artefato que lhe constitui em relação à sua exterioridade, no caso de um edifício, por exemplo, o meio que se insere, buscando dar limite àquilo que não podemos medir, como o território e a paisagem. Esta tradição apoia-se, sobretudo, na distinção epistemológica entre natureza e cultura, em uma visão dualista do mundo, não interessada em problematizar os significados tecidos entre construção e existência natural.

Em outro texto seminal de Alberti, o tratado “*Da Pintura*” (1435), encontramos a sistematização das convenções do desenho, operado por meio da geometria e da retórica, ao dispor do saber artístico, o que transformou radicalmente o estatuto da representação no mundo ocidental naquilo que tange ao lugar da constituição do outro a partir de si. O que está em jogo no tratado de Alberti é a construção de um saber de mundo equivalente, simétrico, que ressoa a seguinte questão: como o Ocidente constrói a alteridade?

A esse respeito, Panofsky defende que “a analogia da janela de Alberti define a pintura não apenas como o registro de uma experiência visual direta, mas, também, mais especificamente, como uma representação ‘em perspectiva’” (PANOFSKY 1960, p. 172), isto é, operando um esquema de deslocamento do exterior e domesticação da natureza, alimentando a cisão entre sujeito e objeto, “onde a subjetividade está condensada no papel de um observador de primeira ordem.” (GUMBRECHT, 2001). Este esquema aproxima-se do que aponta Gumbrecht:

...o deslocamento central rumo à modernidade [...] está no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel do sujeito da produção do saber [...] Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito - ao menos o sujeito como observador excêntrico - pretende ser puramente espiritual e de gênero neutro. Esse eixo sujeito/objeto (horizontal), o confronto entre o sujeito espiritual e o mundo dos objetos (que inclui o corpo do sujeito), é a primeira condição estrutural do início da Modernidade. Sua segunda condição está na ideia de um movimento - vertical - mediante o sujeito lê ou interpreta o mundo dos objetos. (GUMBRECHT, 2001, p.12)

Quer no domínio da pintura, quer na arquitetura, a perspectiva linear engendrou a encenação de um espaço virtual cujos pontos de fuga do sistema ótico penduravam-se em uma linha de gabarito horizontal, ajustada à altura da visão. Esta linha guiaria a estabilização de uma cena sujeita de representação através de códigos geometricamente calculados.

Assentado sobre esta linha repousa o *chão* - objeto central desta tese - passível de previsão, antevisto como ideia, como categoria de projeto. Trata-se, nessa chave, de um plano de base, uma superfície, onde se acomodam dentro do campo pictórico todos os objetos sujeitos à força gravitacional.

Se a perspectiva linear viabilizou a encenação de um chão que descansa sob a linha do horizonte, a representação planimétrica ofereceu um modelo radiográfico de percebê-lo através do dispositivo do *corte* ou *seção*, e um modelo organizador/distribuidor através do dispositivo da planta-baixa.

O primeiro permitiu a/o arquiteta/o estabelecer vínculos espaciais entre camadas transversais, dos estratos mais profundos da terra, passando pela superfície e chegando ao céu, mobilizando o sistema de projeto através da gestão das cotas entre esses domínios.

A planta baixa, por outro lado, define-se como um esquema de representação radiografado horizontalmente, no qual, via de regra, o chão é percebido de cima para baixo com a visão fixada a cerca de um metro e meio de altura. Neste modelo, a espessura do *chão* é achatada e comprimida na superfície representada.

Grosso modo, esses veículos de representação são os instrumentos que, do Renascimento até aqui, projetistas mobilizam para estruturar o esquema prospectivo. Antes disso, no período medieval, por exemplo, as construções resolviam-se à medida que a obra avançava, seguindo regras gerais flexíveis em vez de procedimentos precisamente estabelecidos com antecedência¹².

O desenho pós-renascentista opera a dobra do pensamento em direção a alguma coisa que será lançada à frente, e autoriza o trânsito entre as ações concebidas no presente e a expectativa de um porvir. Ele opera a estabilização de uma condição em devir, um retrato de um instante do movimento contínuo do tempo. Como dispositivo, permite que o desejo por

¹² A esse respeito, Tim Ingold, usa o exemplo da re-construção da catedral de Chartres — incendiada entre 1194-1230, cuja reconstrução jamais fora concluída — para problematizar a convenção prescritiva do desenho pós-renascentista e a distinção entre pensar e fazer estabelecida por meio de seu modelo. Alternativamente, argumenta que, na construção das catedrais medievais, por exemplo, há flexibilidade para ajustar o escopo de ação com precisão em relação às exigências da situação em cada questão. Ver: INGOLD, Tim. *Making*. Nova Iorque: Routledge, 2013, p. 56.

estabilidade torne-se, como consequência, um atributo da arquitetura. Ela é, acima de tudo, o que sustenta o próprio discurso da disciplina, parte do tripé que, na antiguidade clássica, buscou normatizar sua prática, para Vitruvio definida pela agregação da “firmitas” (estabilidade), da “utilitas” (disposição espacial apropriada; função) e da “venustas” (beleza). Deriva daí, portanto, a epistemologia do que entendemos por arquitetura no mundo ocidental.

Nesta tradição, o artefato projetado determina um ponto de referência em relação à paisagem, fixando limites frente a ela. Esta tradição apostou na distinção entre a lógica do edifício e a lógica da sua infraestrutura, escolhendo a primeira, gerando uma separação problemática do meio, privilegiando seus aspectos intrínsecos às demandas por uma negociação com o que não lhe é próprio.

Seguindo este registro, no curso da modernidade¹³, aquilo que se convencionou denominar de chão parece ter servido para impermeabilizar as relações entre a matéria física e o mundo das ideias que estaria acima dele. Ele pode ser lido como ato fundacional de um edifício, buscando gerar uma estabilidade (falsa, importante notar) frente às condicionantes dinâmicas e instáveis do solo, gerando apaziguamento entre o sítio e a arquitetura.

Por outro lado, o chão tem o poder de estabelecer uma política de relação entre esses domínios. Entretanto, simultaneamente, é capaz de afastá-los, como nos alerta Tim Ingold, antropólogo britânico:

Em resumo, graças à sua exposição à luz, umidade e correntes de ar - ao sol, chuva e vento - a terra está sempre explodindo, não destruindo o chão em consequência, mas criando-o. *Não é, então, a superfície da terra que mantém a separação das substâncias e do meio, ou as limita a seus respectivos domínios. É sim a sua pavimentação.* Por isso, quero dizer a engenharia do solo, revestindo-a com uma camada de material duro e resistente, como concreto ou asfalto, como na construção de estradas ou lançando as bases para o desenvolvimento urbano. O objetivo dessa engenharia é converter o solo no tipo de superfície que os teóricos da modernidade sempre pensaram que era - nivelado, homogêneo, preexistente e inerte. É transformar a terra em um palco, plataforma, piso ou rodapé ou, em uma palavra, em uma infraestrutura, sobre a qual a superestrutura da cidade pode ser erguida. *Superfície dura, eu afirmo, é a característica definitiva do ambiente construído. Nesse ambiente, a vida é verdadeiramente vivida no solo ou acima dele, e por dentro dele.* (INGOLD, 2015, p.45, tradução minha, grifo meu).

Ingold tem razão ao criticar a esterilidade do *chão* concebido na modernidade. Gostaria de sugerir, entretanto, a título de provocação, que este chão opaco jamais foi alcançado, isto é, a formulação de um chão ideal sempre foi acompanhada de sua própria ruína, revelada nas

¹³ Quando falamos de Modernidade estamos adotando o o esquema apontado por Gumbrecht no ensaio “Cascatas de Modernidade”, em que o autor identifica três eventos de Modernidade: “Início da modernidade” (descoberta do Novo Mundo ou invenção de imprensa), a “Modernidade Epistemológica” (cujo centro situa-se entre 1780 e 1830) e a “Baixa Modernidade/Alto Modernismo” (primeiras décadas do século XX). Ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Cascatas de Modernidade”: In *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 2008, pp. 09-32.

fissuras das estruturas do progresso, nestas quais podemos nos instalar. Isso é proposto por Giuseppe Penone na obra “Em direção ao centro da terra” e por Gilson Plano em “Ação de Justiça”, que veremos a seguir.

PRIMEIRO INTERVALO

A arquitetura e a engenharia de estruturas buscam, por princípio, a estabilidade. Como sabemos, as camadas da terra não estão inertes, mas em constante movimentação, o que torna a tarefa um tanto dificultosa. Nem mesmo os materiais de construção são estanques. Como se diz no vocabulário técnico, eles “trabalham”. Mais: eles se dilatam e contraem, e é por isso que edifícios e pontes têm juntas de dilatação, para justamente acomodar esse trânsito. Portanto, mesmo que calculadas com extrema precisão, as estruturas fissuram. Chãos estão especialmente sujeitos a esses movimentos, pois estão diretamente ligados à terra.

Muitas galerias de arte têm pisos de cimento queimado, uma técnica na qual se aplica pó de cimento sobre o contrapiso ainda fresco alisando a superfície com uma desempenadeira. Diz-se “queimado” por ser um material que de fato faz arder as superfícies com que toma contato. Esse tipo de piso pode ter juntas, buscando evitar rachaduras, mas, ainda assim, é raro não apresentar fissuras. Talvez o uso disseminado desse material em espaços artísticos tenha a ver com o fato de apresentar certa neutralidade frente às obras, sejam elas fixadas em painéis verticais ou estruturas tridimensionais assentes no próprio piso. Mas, nos trabalhos que veremos a seguir, é nele mesmo que se dão as intervenções.

Figura 26 - Em direção ao centro da terra, Giuseppe Penone



Fonte: (Agamben, 2009)

Figura 27 - Ação de Justiça, Gilson Plano



Fonte: <https://www.behance.net/gilsonplano>

Giuseppe Penone (1947) é um artista interessado nas relações entre os seres humanos e o mundo natural. Muitas das suas obras — talvez as mais conhecidas — são intervenções sobre árvores e outros elementos da natureza. Penone é um dos nomes da Arte Povera, movimento eclodido na Itália nos anos de 1960, que, dentre outras atribuições, buscava questionar o *status* de uma arte elitista, envolvida com a sociedade de consumo. No trabalho *Verso il cento della terra - ha più possibilità di una pietra di penetrare nella terra* (Em direção ao centro da terra - a uma chance de uma pedra penetrar na terra), de 1969, o artista crava uma cunha de madeira em uma fissura do chão da Galleria Gian Enzo Sperone, Turim. O movimento é de ruptura: ajudar a terra a rachar ainda mais. Como alguém desconfiado das ideias essencialistas de *homem e natureza*, parece que o gesto é de abertura, expansão dos sentidos.

Gilson Plano (1988), por sua vez, com o auxílio de uma cavadeira de aço, perfurou o chão da Galeria Pivô, em São Paulo. O artista goiano trabalha temas acerca da sua ancestralidade afro-diaspórica e dos corpos negros, em performances, intervenções, vídeos e esculturas. Filho de um pai pedreiro e mestre de obras, Plano, na obra “Ação de Justiça”, busca emular/restituir um chão daqueles cuja territorialidade foi anulada pela engenharia da cultura colonial, esta que, simultaneamente, os condenou a outra terra. Uma dimensão dupla de retirada do chão, como pontua Luiz Rufino (RUFINO, 2022). Na performance, o artista colhe duas porções de terra do piso: em uma delas, sopra; a outra é colocada sobre uma mesa, exposta ao público. O gesto talvez materialize a ideia de que, sob e sobre o chão, especialmente o chão colonizador, nada está resolvido. Muitas eclosões, explosões precisam ser realizadas, e ele as provoca.

Adotando o lugar da fresta¹⁴, podemos perceber o chão como dispositivo (DELEUZE, 1996) potente de aceleração e transbordamento entre o lugar que a arquitetura se implanta e a própria arquitetura, preenchendo um espaço lacunar, infiltrando-se estrategicamente entre dimensões da matéria e da forma e podendo desajustar verdades que a ideia de projeto - no mundo ocidental - buscou estabilizar, como, por exemplo, aquela que “naturaliza” a ideia de “natureza”.

Há linhas de sedimentação, diz Foucault, mas também há linhas de ‘fissura’, de ‘fratura’. Desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de “trabalho em terreno”. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas; estas não se detêm apenas na composição de um dispositivo, mas atravessam-no, conduzem-no, do norte ao sul, de este a oeste, em diagonal. (DELEUZE, 1996, p.83)

Seria ingênuo dar a entender, no entanto, que a percepção da natureza é pacificada no mundo ocidental. Pelo contrário, é uma ideia mobilizada por matrizes de pensamento divergentes, revelada na oposição estrutural desempenhada pelo par iluminismo-romantismo.

Importante dizer que entre elas, como aponta Luiz Fernando Dias Duarte, existe uma plêiade de visões intermediárias, misturadas, nuançadas.

...chamá-los de iluminismo e romantismo é uma solução terminológica tentativa; que não recusa as fórmulas convencionais da tradição classificatória da história ocidental, mas as mantém em suspenso, consciente dos embaraços que uma pesada pátina reflexiva lhes impõe, por um lado, e da profusão de desvios e desvios, combinações e distinções, derivas e filões em que, por outro, a experiência histórica as compõe. [...] Basta aqui referir a possibilidade de associar o idealismo, o historicismo, o vitalismo, a hermenêutica e a fenomenologia à configuração romântica para nos darmos conta da enormidade do desafio. (DUARTE, 2012, p. 420)

Sendo bastante sumário, poderíamos localizar nessas duas correntes sensibilidades particulares em relação à natureza. Enquanto a matriz iluminista, de onde deriva o pensamento racionalista-universalista, parece desvitalizar a força da experiência do mundo natural, privilegiando um modo mecanicista de perceber a relação homem-natureza, a corrente romântica, inversamente, parece acumular “os fios de contraposição à pulsão modernizante: sensibilidade, subjetividade, criatividade, espontaneidade, espírito, fluxo, experiência, pulsão, vida, totalidade, singularidade — com complexas articulações internas e ênfases conjunturais variadas.” (DUARTE, 2012, p. 421).

Como veremos mais adiante, cada uma dessas visões enseja tradições distintas no

¹⁴ Em *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas* Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino apontam que é na fresta - um vazio - “onde eclodem as táticas de resiliência que jogam com as ambiguidades do poder” (SIMAS, RUFINO, 2018, p.14), operando uma dobra epistemológica.

campo do projeto de arquitetura — e da ideia de chão —, a despeito de compartilharem a condição de serem viabilizadas pela existência de um sujeito que observa e está fora da natureza. Importante dizer adicionalmente que, ao longo dos últimos séculos, esta “foi elaborada como paisagens heroicas, fantásticas, utópicas, [...] objeto de contemplação, reprodução, interpretação, ou matéria da arte.” (GANZ, 2015, p.13).

O estatuto do projeto moderno¹⁵ — quer na sensibilidade forjada pelo Iluminismo, quer naquela posta pelo Romantismo do século XVIII — afirma-se através desta distensão, partindo-se do pressuposto que existe o fora. Se entendermos, por outro lado, que a natureza só existe uma vez que projetada como ideia, “simplesmente mais uma ficção dos séculos XVIII e XIX” (SMITHSON, 1996, p.85), temos configurada a falsa simetria que o sustenta.

¹⁵ Recentemente, Paola Berenstein Jacques sugeriu atentarmos a uma outra herança para o moderno, que, ressentida com o desencantamento do mundo, buscou o “reencantamento dentro da própria modernidade”. Jacques assinala duas figuras centrais nesse movimento, Ernst Bloch e Walter Benjamin, autores que questionaram incisivamente os processos de modernização como a evolução contínua, propondo um “anacronismo multiestratificado[...] uma compreensão do presente como um palimpsesto de várias camadas de temporalidades heterogêneas coexistentes, com vários presentes que convivem em uma mesma época, reunindo diferentes projetos de futuro, assim como legados distintos do passado, que reemergem no presente.” (BERENSTEIN, 2020, p.29).

SEGUNDO INTERVALO

O concreto armado é a técnica escolhida por Alvaro Siza Vieira para ancorar o conjunto de piscinas públicas que projeta em Leça da Palmeira, em 1966. Plástico por excelência, este material modelado e produzido *in loco* permitiu ao arquiteto investir livremente contra a precedência material que encontrara — rochas, abaldroados, areia, marés — provocando certa reinvenção. Areia e pedra são compostos do concreto, convertido em massa sólida adicionados à água, cimento e armação metálica. Pedra vira areia que vira concreto. Da volatilidade à permanência, a técnica transforma em muro sua arquitetura. A obra acena justamente para a transcendência do efêmero, daquilo que não se pode controlar, o fluxo da natureza. Uma arquitetura tensionada com ela, otimizando as suas próprias condições. Siza opera no ponto de contato entre o material geográfico e a geometria: as próprias rochas parecem invadir o concreto armado. Para Siza Vieira, a “Natureza – criadora do homem – e o homem – inventor da Natureza.”

Robert Smithson já não confia tanto em construções. Em *Partially Buried Woodshed* [Galpão de madeira parcialmente enterrado], concebido em 1970, procura romper, sufocar, fraturar a arquitetura. Mais: busca evidenciar a ilusão das supostas estabilidades que constroem seu discurso. Smithson está mais afeito a aceitar a entropia, usá-la como instrumento para grampear a arquitetura. Na sua obra, volumes de terra por ele manipulados soterram um antigo galpão, a ponto de colapsar a sua estrutura em concreto armado. O artista não tem uma ideia essencialista da natureza, uma ficção para ele. Negar, portanto, a arquitetura, mas, também, uma ideia de mundo natural que remeta a uma origem. A obra foi desenvolvida durante uma residência artística na Kent State University, de Ohio. O galpão lhe foi oferecido como objeto de trabalho: não se esperava, no entanto, que a ação sobre ele seria promover sua ausência, sua negação, a inviabilização de sua espacialidade.

Figura 28 - Piscina de Leça da Palmeira. Siza Vieira, 1966



Fonte: archdaily.com.br

Figura 29 - Partially Buried Woodshed. Robert Smithson, 1970



Fonte: holtsmithsonfoundation.org

O que vemos na imagem da obra de Siza parece ser a busca de uma tensão, mas em forma de equilíbrio, negociação, uma inserção na paisagem litorânea que atende ao diálogo. Por outro lado, no registro da intervenção de Smithson, o material natural almeja o engolimento, o fracionamento, o desequilíbrio. Siza opera a partir dos instrumentos que o *projeto* lhe oferece: a métrica, o ajustamento, a escala, as proporções, na medida do horizonte. Na operação do artista norte-americano, o meio é instrumento movente que desfaz a relação dentro-fora, anulando o espaço interior. Mas é preciso dizer que o arquiteto não está tão seguro assim. Certa vez assumiu que jamais conseguiria projetar uma casa *real*, “uma máquina complicada na qual todo dia algo estraga”. A realidade nas piscinas de Leça, hoje, é justamente essa: fechada para manutenção do concreto que o tempo deteriorou. Ambas as imagens são fragmentos do movimento contínuo do ralentamento lento ou veloz das estruturas que teimam em parecer perenes.

O que significaria desnaturalizar ou descolonizar¹⁶ essa ideia de natureza? Passaria, certamente, por transformar distensão em tensão, motivando a abertura de zonas intersticiais, espaços de incerteza, não perspécticos, mas pluridirecionais, “para revelar uma realidade movente baseada na interação imponderável entre seres, processos e objetos.” (MARQUEZ, 2008, pp.33). Precisariámos evocar, no fundo, a impossibilidade de conceber a natureza como uma unidade de sentido, isso é, um mononaturalismo, o que não significa afirmar “uma variedade de naturezas, mas a naturalidade da variação, a variação como natureza.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.69).

No emblemático ensaio *Jamais fomos modernos*, Bruno Latour propõe a ideia de que o abismo criado entre as esferas das instituições humanas e o mundo natural configura-se através de uma estrutura constitucional, onde os não-humanos estariam rebaixados e colonizados, subsumidos ao ideário civilizacional do mundo dos sujeitos¹⁷, aquele que constitui a humanidade como uma ordem à parte. É o que também sugere Paulo Tavares.

Há uma passagem bastante interessante do Marx, mais ou menos assim: ‘A abelha constrói estruturas tão notáveis quanto um arquiteto, às vezes até melhores. A diferença é que o arquiteto elabora isso na mente, enquanto a abelha opera por instintos’. Ou seja, ao contrário da abelha, o fazer do arquiteto está dotado de intencionalidade, racionalidade, agência. É nesse sentido que Marx coloca: o *design* é uma ferramenta ontológica que define o que é o humano, por meio de uma relação de dominação entre humanos e natureza. O *design* é o próprio instrumento de domínio e controle, no sentido de que ‘domestica’ o natural, e, assim, se caracteriza como um aparato colonial em relação a terra. (TAVARES, 2019, p.84)

Recusando as epistemologias monistas que sugerem a preservação das suas fronteiras, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro prefere “proliferar a multiplicidade”, contorcendo-as “em uma curva infinitamente complexa”. Para ele, não se trata de apagar contornos, “mas de dobrá-los, adensá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.28).

Neste movimento, proliferam-se e evidenciam-se as rachaduras da “Constituição

¹⁶ A ideia de projeto e *design* implicada nos termos de sua constituição no mundo ocidental presume o estatuto do controle e da coerção, através de um discurso colonizador, uma “violência que fazemos às coisas.” (FOUCAULT, 2012)

¹⁷ No ensaio “Direitos não-humanos”, Paulo Tavares, entre outros, apresenta algumas iniciativas contra-constitucionais (no sentido moderno), onde a natureza passa a ser incluída como sujeito de lei. É o caso da Constituição Equatoriana aprovada em 2008. Ver ACOSTA, Alberto; MARTÍNEZ, Esperanza; MACAS, Luis; MELO, Mario; TAVARES, Paulo. **Direitos não humanos**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 10, páginas 02 - 09, 2017.

Moderna”, estas que colidem com a condição do tempo presente, em que a confiança do sujeito dá lugar à contingência, um presente expansivo (GUMBRECHT, 2001, p. 22), achatado entre um “passado que não nos sentimos dispostos a abandonar e um futuro no qual não queremos ingressar”. Este presente, repleto de subjetividades, mas, simultaneamente, acometido por um processo irreversível de dessubjetivação¹⁸, é desafiador na medida em que não oferece um caminho plano por meio do qual possamos seguir, mas uma topografia complexa e instável.

Diferentemente do que se pressupunha no Renascimento, e porque não na Alta Modernidade (GUMBRECHT, 2001) do século XX, o chão sobre o qual pisamos hoje é terreno de incerteza. Nesse sentido, para além de uma superfície homogeneizadora¹⁹, como o supunham, como podemos percebê-lo dentro das fraturas do contemporâneo? Pensar o chão implica considerar a crise da representação que fundou seu estatuto.

A versão filosoficamente mais interessante da Pós-modernidade, no entanto, e -, penso eu, a mais plausível -, consiste em conceber nosso presente como uma situação que desfaz, naturaliza e transforma os efeitos acumulados dessas modernidades desde o século XV. Essa Pós-Modernidade problematiza a subjetividade e o campo hermenêutico, o tempo histórico e mesmo, de um certo ângulo (talvez pela sua radicalização), a crise da representação. (GUMBRECHT, 2001, p.12)

As rachaduras que abalam os estatutos do mundo ocidental revelam o sentido de urgência para o qual outros mundos apontam. Se a “representação em perspectiva” apontada por Panofsky, selou o apartamento entre o sujeito e os objetos por ele projetados, criou também o salvo-conduto para que este colonizasse com as suas verdades os meios e as ideias externas, quer seja do mundo natural ou de outras culturas cosmológicas, impingindo uma monocultura — como propôs Ailton Krenak — da colonização permanente do pensamento — nos termos utilizados por Viveiros de Castro.

A colonização dos meios implica, conseqüentemente, a colonização da ideia de chão. Tem-se a ilusão de que todos percebem o chão da mesma forma. Certamente para um xamã Yanomami, como Davi Kopenawa, ele é algo muito distinto do que idealiza um homem branco, a começar pela própria noção que as culturas ameríndias têm do que se denomina de natureza

¹⁸ “Enquanto sustentarmos que o aspecto de ação é essencial à subjetividade, podemos conceituar essa mudança como dessubjetivação. No entanto, uma configuração de sujeito cujo aspecto de ação se apresenta tão enfraquecido (ou mesmo neutralizado) não perde necessariamente sua complexidade e sua sofisticação como observador do mundo”. (GUMBRECHT, 2001, p.22)

¹⁹ Ingold critica este lugar de apaziguamento supostamente operado pela superfície moderna. “Sob a superfície está o domínio da matéria sem forma, o material físico do mundo. E, acima, está o domínio da forma imaterial, de ideias ou conceitos puros, que a mente diz trazer à evidência dos sentidos, a fim de organizar os dados fragmentados da experiência em um conhecimento sistemático do mundo como um todo”. (INGOLD, 2015, p.37, tradução minha).

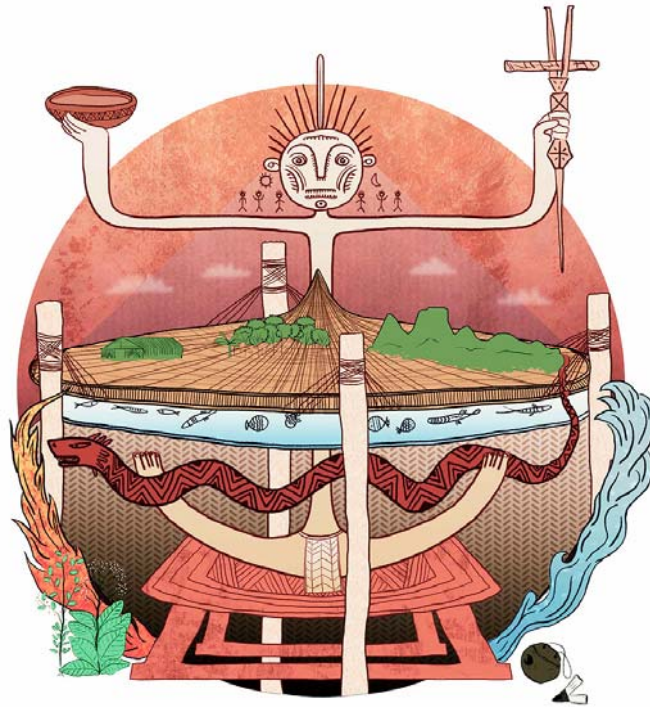
e os seres. Como apontam Danowski e Viveiros de Castro (DANOWSKY; VIVEIROS DE CASTRO, 2014), a mitologia indígena compreende o ambiente como uma “cosmopoliteia”, verdadeira arena interespécies, onde cada ser — incluindo humanos e não-humanos — percebe os demais a partir de sua perspectiva. No registro desse *perspectivismo* o mundo natural não é inerte, mas assinala “configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma - pontos de vista”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.349).

Nesta arena, tudo é natureza, inclusive a humanidade: “o cosmos é natureza”, aponta Ailton Krenak (KRENAK, 2019). Para ele, *Terra e Humanidade* são parte de um todo. Em suas “Ideias para adiar o fim do mundo”²⁰, Krenak alerta que o *desterramento*, operado como método no mundo ocidental, pode nos levar ao abismo até ficarmos sem chão, percepção comum àquela de Kopenawa e Albert:

Se os brancos começarem a arrancar o pai do metal das profundezas do chão com seus grandes tratores, como espíritos de tatu-canastra, logo só restarão pedras, cascalho e areia. Ele ficará cada vez mais frágil e acabaremos todos caindo para debaixo da terra. É o que vai ocorrer se atingirem o lugar em que mora Xiwaripo, o ser do caos, que, no primeiro tempo, transformou nossos ancestrais em forasteiros. O solo, que não é nada grosso, vai começar a rachar. A chuva não vai mais parar de cair e as águas vão começar a transbordar de suas rachaduras. Então, muitos de nós serão lançados à escuridão do mundo subterrâneo e se afogarão nas águas de seu grande rio, Moto uri u. Escavando tanto, os brancos vão acabar até arrancando as raízes do céu, que também são sustentadas pelo metal de Omama. Então ele vai se romper novamente e seremos aniquilados, até o último. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p.361)

²⁰ KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Figura 30 - Olhos da Serpente, Denilson Baniwa



Fonte: [behance.net/denilsonbaniwa](https://www.behance.net/denilsonbaniwa)

O chão, para Krenak e Kopenawa, não é liso²¹ nem homogêneo, mas um conjunto de camadas porosas onde os seres trocam intensidades, um tabuleiro de vida, verdadeiro terreiro interontológico. Espacialmente, não flutua, mas gera aderência entre terra e céu. Seu material é mole. Essas percepções, narradas no mito yanomami e nas diversas cosmogonias indígenas, são fundamentais se quisermos ampliar o que pode ser o entendimento de *chão* a partir do campo da arquitetura. Luiz Rufino entende que

Há a emergência de uma espécie de leitura de chão, partindo de inúmeras experiências que fazem da vida, desse ato do existir, como uma atitude responsável para com o outro. A inscrição de textos que de uma certa forma transbordam os limites daquilo que se convencionou como razão, racionalidade, racionalidade moderna ocidental, inteligência e por aí vai. Então é fundamental, para além de ouvir, dar de comer, plantar, calçar e emergir outros chãos, também aprender a ler esses chãos. Aprender a ler textos, escritas, gramáticas que nos

²¹ Aqui não estou me referindo ao conceito de Deleuze e Guattari. Nesta acepção, o liso opõe-se ao estriado: trata-se, para os filósofos, sumariamente, de um espaço nômade, enquanto o segundo, um espaço sedentário. Irei apresentá-los mais à frente. Neste caso entende-se liso como aquele que não gera aderência, impermeabilizado e puro.

façam polirracionais e não mais monorracionais, o que de uma certa forma faz com que possamos estabelecer uma força existente pautada numa outra capacidade de sentir o mundo. (RUFINO, 2022, p.27)

Eduardo Viveiros de Castro nos lembra de que “o indígena olha para baixo, para a Terra que é imanente; ele tira sua força do chão. O cidadão olha para cima, para o espírito encarnado sob a forma de um Estado transcendente; ele recebe seus direitos do alto.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, pg. 04).

TERCEIRO INTERVALO

O SESC Pompeia é hoje um dos principais centros de cultura, esporte e lazer de São Paulo. Situa-se em uma quadra na Zona Oeste da cidade, onde, até a reforma conduzida por Lina Bo Bardi entre 1977 e 1986, abrigava-se uma fábrica de tambores. No terreno de 16.573,00m², Lina e seus inúmeros companheiros e companheiras de canteiro transformaram as antigas instalações em um enorme terreiro, se quisermos seguir as palavras de Luiz Rufino: “um mundo reinventado a partir do que ritualizamos.” (RUFINO, 2019, p.103). Lina havia recentemente retornado da Bahia, atravessada pela cultura afro-diaspórica do recôncavo. Talvez por isso tenha dado especial atenção ao chão da fábrica: nele criou rio (no salão de exposições), praia (através de um *deck* de madeira na área externa) e também rua (uma estrada peatonal que dá acesso e distribui as atividades dentro do SESC). Francesco Perrotta-Bosch conta que “a rua de paralelepípedos não tinha contrapiso - isto é, cada bloco estava assentado direto no solo”, que “a arquiteta queria que graminhas e florzinhas crescessem espontaneamente por entre as pedras, tanto é que mandava os funcionários do SESC regarem a via com água.” (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 271).

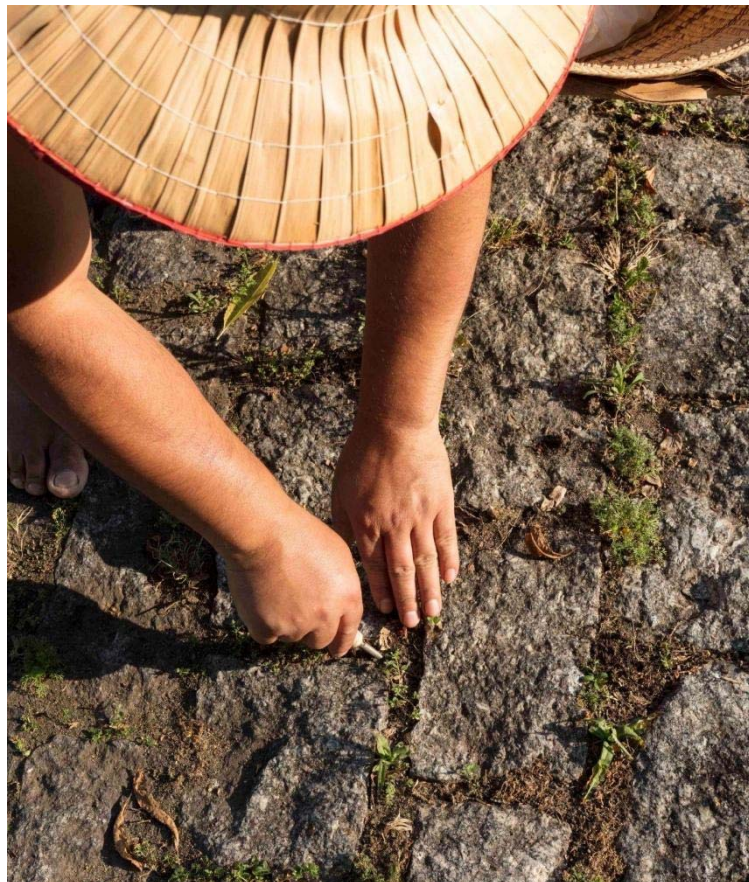
O edifício que hoje serve a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi construído na última década do século XIX para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios, mas nunca foi totalmente finalizado, informa um site especializado. De certa forma, mesmo após a importante obra coordenada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha na década de 1990, parece ainda não terminado. Paulo realizou umas tantas intervenções em sua estrutura: cobriu os pátios com claraboias, redesenhou os fluxos internos com novas passarelas e elevadores, mas aquela talvez a mais importante delas tenha sido fazer respirar as paredes. O diagnóstico indicava que a umidade provinda do solo estava danificando a estrutura do edifício. Não à toa, portanto, o arquiteto ordenou a retirada de todo o emboço do edifício. Por que então a obra ficou inacabada? Denilson Baniwa, artista indígena, no contexto da exposição “Vexoá: Nós sabemos” (2020), deu sequência ao que Paulo começou: fez o chão respirar.

Figura 31 - SESC Pompéia, Lina Bo Bardi



Fonte: Acervo SESC-SP

Figura 32 - Hilo, Denilson Baniwa



Fonte: [behance.net/denilsonbaniwa](https://www.behance.net/denilsonbaniwa)

“O solo no Brasil é assentamento, é o lugar onde se plantou o axé e o segredo está vivo e guardado em pedras”, diz Rufino (RUFINO, 2019, p.104). Lina e Denilson fizeram brotar das frestas entre as pedras muitas histórias ainda não contadas, embora nunca tenham se conhecido.

Na imagem, vemos o artista talhando frestas para plantar sementes. O trabalho chama-se Hilo, que vem a ser uma cicatriz, uma fissura, uma depressão marcada nas sementes que viabiliza sua reprodução. Denilson carrega as sementes em uma cesta, o que me fez lembrar de um texto potente-vibrante da antropóloga Ursula Le Guin. Ela diz:

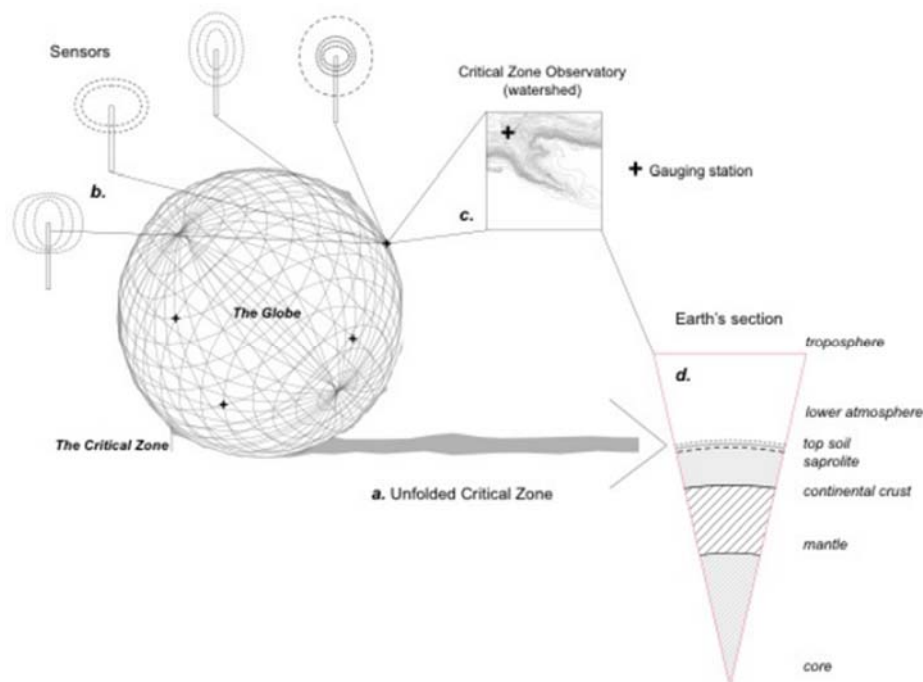
Se for algo humano colocar o que você quer, porque é útil, comestível ou belo, em uma bolsa, cesto, ou em uma casca ou folha enrolada, ou numa rede tecida com seu próprio cabelo, ou no que você tenha à mão e, em seguida, levar para casa com você, a casa sendo um tipo maior de bolsa ou uma grande caixa onde se podem abrigar pessoas e depois, pegar aquilo que armazenou e comer, ou compartilhar ou mesmo guardar mais um pouco para quando chegar o inverno, ou guardar em um pote medicinal, em um santuário ou em um museu, no lugar sagrado, onde se guarda o que é sagrado e, no dia seguinte, provavelmente, fazer a mesma coisa de novo — se fazer isso é humano, se for isso o que é preciso, então eu sou humana, afinal. (LE GUIN, 1986, p.04)

O Hilo de Denilson é uma plantação ocupando as vagas do estacionamento da Pinacoteca. Após o término da exposição, tamanha foi a aceitação da obra por parte do público que a instituição optou por preservá-la, em detrimento das vagas. Lina também não queria carros, e justamente por isso fez a rua na Pompeia sem laje, como narra Perrotta-Bosch: “Na ausência de concreto por baixo, o peso dos veículos afundaria, com o tempo, o piso do caminho central. Tal razão técnica era uma desculpa criada para forçar o fundamental: a rua de paralelepípedos do SESC Pompeia é uma via de pedestres.” (PERROTA-BOSCH, 2021, P. 271).

Na palestra-performance intitulada *Inside*, Bruno Latour desdobra algum entendimento que poderíamos associar — ainda que respeitando a enorme distância entre as cosmovisões em jogo — à percepção do chão como esta pele vulnerável e heterogênea. Acompanhado de Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes e Axelle Grégoire, Latour desenvolve a ideia de que a crosta da Terra apresenta-se como uma *Critical Zone-CZ* (Zona Crítica), de “espessura fina e densa” (NOBRE, 2019, p.120), na qual se acumulam os efeitos colaterais do Antropoceno. Dipesh Chakrabarty a define como “a camada superficial da Terra, do topo das árvores até os aquíferos mais profundos, onde acontece a maioria das interações humanas com a superfície da Terra, e o lócus da maior parte da atividade geomorfológica.” (CHAKRABARTY, 2021, p.66)

Em detrimento das cosmologias onde a Terra é vista de cima, representada com distanciamento, os autores propõem uma grafia por dentro — gaiagrafia —, onde “o central não é a estabilidade, mas os movimentos migratórios dos elementos.” (NOBRE, 2019, p.125). As especulações em torno desta proposta revelam-se por meio de diagramas e cartografias experimentais onde a Terra é entendida como um vórtice, um redemoinho ativado através de uma “circulação cosmo-tectônica.” (ARENES, LATOUR, GAILLARDET, 2018, p.14).

Figura 33 - Gaiagrafia



Fonte: (Arenes, Latour, Gaillardet, 2018)

Latour está interessado em contar essas histórias de Gaia, *geoestórias*, como propôs Donna Haraway. Para a bióloga e professora norte-americana, “são os presos à Terra aqueles que escapam dos prazeres duvidosos do transcendente e das tramas da modernidade, divisão purificadora da sociedade e da natureza.” (HARAWAY, 2016, p.40, tradução minha). Como alternativa ao binarismo, ao grande divisor, Haraway convoca o pensamento tentacular, apêndices que formam figuras de corda, “fazem ligações e separações, cortes e nós; eles fazem a diferença; eles tecem caminhos e consequências, mas não determinismos.” (HARAWAY, 2016, p.31, tradução minha).

A antropóloga Anna Tsing aproxima-se a Latour e Haraway no sentido de buscar escrever histórias através de outros mapeamentos e codificações da teia da vida no planeta, buscando destituir a centralidade do *humano* no jogo de relações multiespecíficas que se desenrolam no chão. Tsing, entre outras importantes contribuições, coordena o projeto interdisciplinar *Feral Atlas*, que agrega setenta e nove relatórios de campo de cientistas interessados em explorar mundos ecológicos e paisagens selvagens tecidas por não-humanos sobre infraestruturas humanas, espalhadas para além do seu controle, evidenciando os efeitos do Antropoceno.

Tsing apresenta a ideia de que *designs* não-intencionais (*unintentional desings*) surgem como efeitos colaterais das ações intencionais, engendradas pelos humanos sobre o ambiente nesta era. Para ela, efeitos inesperados (e disruptivos), inclusive das ditas boas práticas/boas intenções, moldam paisagens onde a vida *feral* se instala, tirando proveito da perturbação humana.

Tsing argumenta que

“nosso problema não foi causado por um gênio do mal, como em um filme infantil. Mesmo quando você pensa nas práticas mais perigosas para o meio ambiente, como o fracking ou a genética industrial, elas não são praticadas para destruir a terra. A situação é mais assim: os investidores, focados em ganhos de curto prazo, não se importam, e ninguém mais conseguiu detê-los. Na verdade, eu poderia argumentar que esta é uma descrição razoavelmente boa de como entramos em tantos problemas nos últimos 200 anos: investidores, focados em ganhos de curto prazo, não se importam, e ninguém mais foi capaz de detê-los.” (TSING, 2020, tradução minha)

Figura 34 - Design Feral em canal do Rio Rainha, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, 2021



Fonte: Acervo do autor

Não estamos falando de qualquer distúrbio humano sobre o ambiente, pois, como se sabe, este vem sendo afetado/modificado pelo *Homo Sapiens* e outros seres vivos (as populações humanas não são as únicas a moldar o planeta) há pelo menos duzentos mil anos. Estas o fazem desde muito tempo, manejando solo, alterando o fluxo dos rios, plantando floresta. O Antropoceno²², ao contrário do que possa parecer, “não é a Era do domínio do humano sobre a natureza” (TSING, 2020, tradução minha), mas a Era do colapso de um modo específico de habitação humana em escala planetária, este que confiou no progresso desenfreado e na exploração ilimitada dos recursos naturais, ações antrópicas sobre o ambiente que vem causando, nesta era, não apenas mudanças climáticas, mas extinções de plantas e animais, radioatividade, poluição em larga escala, pondo em risco a vida multiespécie.

²² Segundo Alyne Costa, “foram dois cientistas, Paul Crutzen e Eugene Stoermer, que propuseram, no ano 2000, que nós todos e a Terra não estaríamos mais naquela mesma época geológica que sucedeu a última glaciação e que teria perdurado nos últimos 10 ou 12 mil anos. Por conta das transformações e dos impactos da dita civilização tecno-industrial capitalista, nós, os habitantes dessa sociedade, teríamos “empurrado” o planeta, digamos assim, para uma outra época geológica.” (COSTA, 2022, p.43)

Figura 35 - Neural Asteridae. Ribakov, M.



Fonte: zkm.de/en/exhibition/2020/05/critical-zone

Figura 36 - Neural Asteridae. Muscinae. Ribakov, M.



Fonte: zkm.de/en/exhibition/2020/05/critical-zones

Às diversas crises que a humanidade percorre — ecológica, da representação, da subjetividade, entre outras — devemos incorporar a crise do projeto como uma fratura-síntese. Por quê? A ação de projeto (*to design*) — segundo sua convenção oficial — é um dispositivo de intervenção, que opera pela transformação. E, também, sobretudo, pela coerção. Se aceitarmos que as marcas da ação humana sobre a Terra geram hoje fissuras cada vez maiores e incontornáveis, podemos dizer que a ideologia do progresso — o império da transcendência, nas palavras de Viveiros de Castro²³ — , operada por meio do projeto, sob a qual se legitima boa parte de sua prática, é a catalisadora deste movimento. A arquitetura, uma das disciplinas centrais do campo do projeto, é governada — ainda — pela falsa e ilusória construção de positivities, como aponta Paulo Tavares.

Um dos pressupostos morais que sustentam a arquitetura e o urbanismo é o entendimento de que a prática de projeto é fundamentalmente voltada para gerar o bem, gerar sociedades melhores. Isso assume diferentes formas ao longo da história, mas é uma constante. Daí os planos urbanos serem sempre nomeados com expressões que denotam ações positivas, como ‘embelezamento’, ‘melhoramento’, ‘renovação’ ou ‘progresso’ [...] Na minha opinião, é necessário romper com essa visão que associa a arquitetura e o desenho a algo necessariamente positivo. Em primeiro lugar, porque sabemos que isso não é a realidade, e que mesmo projetos abertamente sociais, comunitários ou humanitários são, por vezes, operacionalizados como instrumentos de poder e violência, ainda que inadvertidamente. Em segundo lugar, por que isso limita nossa visão de como agir no meio da arquitetura no contexto social, despolitizando a prática. É nesse sentido que diria que a negação, o desengajamento, e o não projeto, são formas de ações espaciais-políticas, são formas de desenho e arquitetura. A questão é se poderíamos utilizar as próprias ferramentas da arquitetura, do desenho e do projeto para realizar contraprojetos, expondo porque certas estruturas espaciais não deveriam ser realizadas na medida em que são atos de violência contra populações e a natureza.” (TAVARES, 2019, p.87)

Tavares propõe avaliarmos a possibilidade de subversão do projeto por meio de seus próprios dispositivos, aceitando as ruínas de suas verdades e questionando radicalmente o estatuto do desenho. Não é pouco. Não parece tratar-se, no entanto, de desautorizar a prática do projeto, mas procurar nela atitude crítica e “compulsão reflexiva” (BRITO, 2005, p.108), operando desenhos como mídias mais experimentais-especulativas do que prescritivas-determinativas.

Por outro lado, é preciso problematizar a própria condição da disciplina enquanto motor

²³ “O império da transcendência, ao mesmo tempo frágil e agressivo, nunca hesitou em recorrer ao etnocídio, ao genocídio e ao ecocídio para estabelecer sua soberania universal. Adiar o fim do mundo, para Ailton Krenak, significa digerir a batalha final entre aqueles que Bruno Latour chamou de <<Humanos>> - os arrogantes escravos do império da transcendência - e os “Terranos”, a multidão de povos humanos e não humanos cuja mera existência é uma forma de resistência.” VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Posfácio a Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: n1-Edições, 2020.

intermitente de massas construídas em escala planetária. Levando em conta os esforços necessários para pavimentar os chãos em que pisamos, as paredes que nos rodeiam e os tetos que nos protegem de sol e chuva, veremos que a arquitetura participa de uma engenharia complexa de extração desenfreada de materiais da natureza, cujas consequências estamos conhecendo cada vez mais.

É tempo de “Desconstrução Civil”²⁴, alerta Wellington Cançado. No lugar da adição contínua de chãos opacos em solos férteis, é tempo de despavimentá-los. No lugar de construir infinitamente, é tempo de avaliar a suspensão de novas construções²⁵. Quando possível, não fazer nada, com urgência²⁶.

Ou mesmo, aceitar o colapso. É o que provoca Paulo Nazareth²⁷. Na imagem onde vemos uma de suas performances, sob os escombros de um edifício qualquer, sua cabeça serve de vetor detonador. O corpo segue o movimento do abalo estrutural, desenhando a dobra resultante de um colapso. O artista segue o fluxo da fissura, como quem diz que quer ir um pouco mais além. Uma pilha de cacos espalhados pelo chão anuncia que ali resultará um vazio deixado onde outrora se edificou uma escola, uma biblioteca, um museu, ou qualquer outro equipamento destes que a arquitetura costuma abrigar.

²⁴ CANÇADO, Wellington. Desconstrução civil. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 10, página 102 - 111, 2017.

²⁵ <https://stopconstruction.cargo.site/>.

²⁶ <https://piseagrama.org/nao-fazer-nada-com-urgencia/>

²⁷ Paulo Nazareth, artista, homem velho nascido em Borun Nak (Vale do Rio Doce) Minas Gerais, tem no chão um companheiro de trabalho. Muitas das suas obras resultam das imensas caminhadas-performance que faz mundo afora. Numa delas percorreu o território brasileiro ao longo de cinco anos consecutivos, tendo como origem um bairro de Belo Horizonte. Pela estrada recolhe objetos, materiais, coisas de todo tipo, muitas das quais leva, posteriormente, para o ambiente da galeria de arte. Deparou-se com muitas ruínas do progresso, uma das quais vemos na imagem. Sua ancestralidade africana e indígena motivam provocações ligadas às desigualdades sócio-culturais e as violências da colonialidade sob os corpos não-ocidentais, esta que investe continuamente na sua vigilância.

Figura 37 - Ruínas, Paulo Nazareth



Fonte: www.mendeswooddm.com/pt/artist/paulo-nazareth

Na banca de qualificação desta tese, Wellington Cançado trouxe algumas perguntas, para as quais não encontrarei respostas imediatas. Certamente, no campo do projeto, ainda estamos deslizando na superfície dos impasses colocados por elas, sempre no “fio da navalha”, como ele provoca.

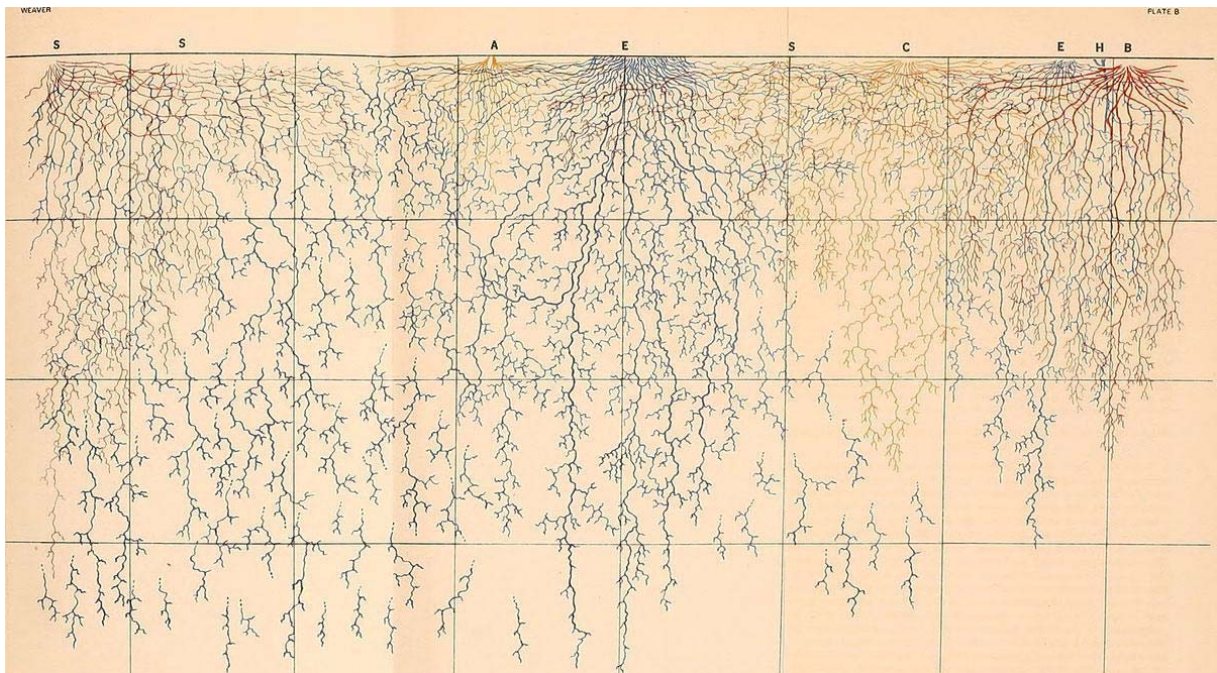
Como a arquitetura pode ser relevante nesse mundo se a sua existência mesma requer o dispêndio de uma energia brutal, a extração sistêmica de todos aqueles seres, aquelas entidades que chamamos, desanimadoramente, de recursos, e mobilizando ou agenciando violentamente forças, ou seja, trabalho, humanos e não-humanos? Como continuar operando dentro dos princípios antropocêntricos que nos trouxeram à beira do abismo climático e político e ser ao mesmo tempo efetivamente transformador? Ou, como inventar modos e ferramentas para fissurar, cindir a estrutura da modernidade e então se instalar nas frestas? Como inventar modos e ferramentas situados, menores, particulares, mas que tenham como horizonte e como chão mesmo o colapso estrutural e sistêmico do monólito moderno? (CANÇADO, 2021)

Podemos, entretanto, especular a partir delas, retomando o problema da representação, colocado nas primeiras linhas desse platô. Se o desenho pós-renascentista construiu uma ideia de chão — uma segunda camada dura e impermeabilizante —, talvez seja o caso de desconstruirmos essa mesma ideia, abrindo outras possibilidades exploratórias dentro do

campo. Enquanto o projeto e o chão modernos obedecem ao regime monocular em que um ou mais pontos descansam sob uma linha horizontal, podemos pensar, alternativamente, em outros chãos, no plural, onde a linha passa a ser de fuga, linhas de fuga que apontem para a proliferação de horizontes onde projetos e chãos podem se amolecer em usos, sentidos, formas, menos violentos e totalizantes, passando “entre as coisas, entre os pontos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012 [1980], p. 234).

O chão como linha de fuga onde o percurso²⁸ pode ser visto como a própria arquitetura. Se, como aponta Haraway, “os habitantes do mundo, criaturas de todos os tipos, humanos e não humanos, são viajantes e as gerações são como uma série de trilhas entrelaçadas”, (HARAWAY, 2016, p.40, tradução minha), este chão é um rizoma, “um sistema reticular acentrado formado por relações intensivas [devires].” (VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p.117).

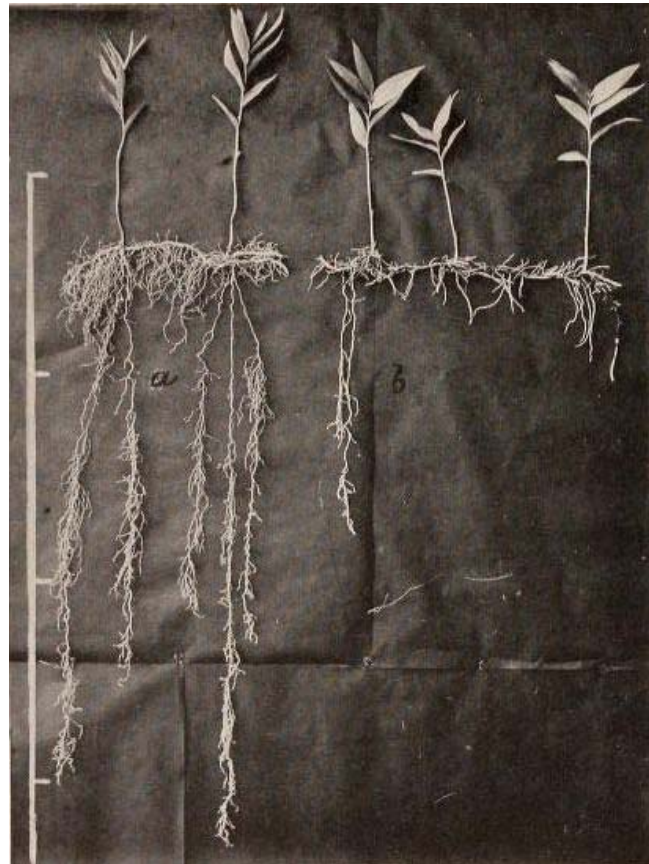
Figura 38 - Rizomas, John Ernest Weaver.



Fonte: The Ecological Relations of Roots, Washington, Carnegie Institution of Washington.

²⁸ Percorrer é ato um de discurso; caminhar é presentificar uma narrativa. É o que argumenta Francesco Careri em Walkscapes. No livro, Careri apresenta a ideia de percurso como um dispositivo a serviço da arquitetura, um “instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põe em crise o projeto contemporâneo.” (CARERI, 2013, p.31)

Figura 39 - Rizomas, John Ernest Weaver.



Fonte: The Ecological Relations of Roots,
Carnegie Institution of Washington, 1919

O estatuto que pavimentou o projeto de arquitetura ao longo de séculos buscou, por meio dele, a antevisão de um fim. Por outro lado, o estatuto do chão como um percurso pretende que o itinerário seja a geografia do projeto de arquitetura. Mas de que geografia falamos? Certamente de uma geografia que “atravessa o espaço, está na estrada” (BESSE, 2014, p.189), como aponta Jean Marc Besse. Uma hodologia²⁹, emaranhada nos caminhos e nas rotas, atravessada pelas dinâmicas e pelos fluxos.

No regime pós-moderno, quando o estatuto do transitório impõe-se de modo substancial na condição humana, o devir, ou a “*line of Becoming*,” como define Ingold, parece desestabilizar algumas convenções das tradições disciplinares. Como a arquitetura reage a esta condição? Certamente buscando redefinir seus instrumentos, bem como seus objetos de trabalho, o que significa, no fundo, dilatar o entendimento do que pode ser *projeto* de

²⁹ A hodologia, segundo Besse, foi concebida pelo psicólogo alemão Kurt Lewin (1890-1930) a partir da expressão Hodos. Segundo o autor esta seria uma teoria ecológica do comportamento humano, em que o indivíduo não estaria isolado de seu meio.

arquitetura.

O que seria, então, uma arquitetura preocupada em acolher os fluxos, em detrimento de fixar o estável? Uma arquitetura que seja meio e não fim, suporte para o deslocamento ou, ainda mais radical, transformando-se no próprio movimento? Uma arquitetura que gere continuidade e não ruptura, não esteja pronta, mas apta a ser continuada, revista?

QUARTO INTERVALO

A Plataforma Rodoviária de Brasília é hoje um imenso artefato construído no cruzamento dos eixos monumental-cívico e residencial da cidade, estes que determinam a implantação do Plano Piloto, concebido por Lucio Costa, em 1956, para receber a capital federal no planalto central. Quem transita por ela não se dá conta do monumental esforço de movimentação de terra necessário para que as precisas articulações entre níveis — quatro no total — ocorressem. O material escavado na parte central serviu de aterro para a planificação da esplanada dos ministérios logo mais à frente, trecho cujo caimento natural da topografia pendia em direção ao Lago Paranoá. O enorme vazio resultado desse verdadeiro trabalho de terra foi conformado por muros de contenção em concreto a fim de dar limite às autopistas que, em sentidos opostos, derramam veículos de um lado a outro da cidade. A obra impôs ao solo o descortinamento da sua camada superficial. Provisoriamente. Em sua interpretação iluminadora da cidade, Carlos Teixeira atenta: “o cerrado colonizou Brasília, mas, claro, Brasília, definitivamente não colonizou o cerrado... Em Brasília o asfalto se perde na paisagem enquanto o verde invade o cinza, brotando por sobre o pavimento...” (TEIXEIRA, 2017, p.13).

Richard Long andou um sem fim de vezes em linha reta por cima da relva de um campo em Wiltshire, na Inglaterra. Lentamente retirou o extrato vegetal plantado em um trecho do sítio. A ação performativa durou o necessário para que conseguisse, com os próprios pés, deixar visível o caminho, o percurso, que registrou através de um retrato em preto e branco. Long estava interessado em pensar as linhas do movimento do corpo no espaço. Na foto, entretanto, sua presença física revela-se somente no rastro que criou. Long tinha vinte e dois anos na época e desafiava-se a encontrar o potencial nas paisagens vazias de gente, em envolver-se com o mundo. Sua obra seguiu este trilha, usando o caminhar como medida.

Figura 40 - *A line by walking*. Richard Long, 1967.



Fonte: <https://www.tate.org.uk>

Figura 41 - Plataforma Rodoviária de Brasília. Lucio Costa, 1960



Fonte: (Weseley & Kim, 2010)

O percurso como objeto. Tony Smith, no “passeio de carro” [*car ride*] na “estrada de pedágio inacabada” [*unfinished turnspike*], experimenta os limites da arte, interrogando-se sobre o potencial estético do seu deslocamento. Na Brasília do Plano Piloto, somos convidados a testar os limites da paisagem através do carro. As linhas que guiam esse movimento são segmentos de reta, — arqueadas no eixo residencial para acompanhar o curso da topografia — cujo fim não podemos ver através da foto de Mario Fontenelle. Como um lampejo do porvir, o que a imagem evidencia tão abertamente são os caminhos desenhados para todo lado no solo árido e avermelhado do cerrado, à revelia do gesto planejador. Percorrer as longas distâncias a pé na cidade exigiu dos seus habitantes subverter os itinerários, criando infinitos atalhos, trilhas alternativas no chão da cidade, assim como fez Richard Long, em Wiltshire.

Ainda que as ruínas da representação ocidental indiquem as necessárias e urgentes inflexões perspectivas, a prática da arquitetura continua informar-se — de modo geral — pelos mesmos códigos que a fundaram séculos atrás, pois uma episteme não muda tão depressa.

Não menos importante do que encontrar exemplos concretos de obras, práticas e esquemas teóricos que questionam o estatuto do chão idealizado na modernidade ocidental — o que farei logo à frente —, precisamos formular as perguntas que nos permitam fissurá-lo um pouco mais.

Como? Sem dúvida aceitando a emergência e a urgência de uma “torção ontológica” no campo do desenho, uma “uma torção que coloque a questão premente de como incluir todos aqueles coletivos “extramodernos” e suas relações sociais na fabricação e na ocupação do mundo” (CANÇADO, 2021, p. 22), pois, ainda que a modernidade pretenda dar conta de controlar as relações espaço-temporais, no chão, sabemos que é a entropia que prevalece.

Tomando como referência a leitura que Eduardo Viveiros de Castro faz da *multiplicidade*, à luz da proposta de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, convoco a ruminarmos se o chão não é sobretudo um sistema de relações. Viveiros de Castro explica: “no que concerne às multiplicidades, não são as relações que variam, são as variações que relacionam, as diferenças que diferem.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.123). Em outras palavras, a relacionalidade não se define pela coesão e pela proximidade, mas pela distinção. O chão, pergunto, pode ser um múltiplo de diferenças, que conjuga percursos e processos, comportando um “agenciamento de devires”, um novo multivetorial de linhas de força intensivas e abertas?

2.2 Epistemologia do chão no território da arquitetura

A ideia de *chão* figura no campo do projeto, mas, também, em muitos outros campos. *Chão*, como aponta John Rajchman, é uma “palavra nodal ou sináptica em um complexo que mistura diferentes sentidos arquitetônicos e filosóficos.” (RAJCHMAN, 1998, p.77, tradução minha). A partir dela, então, podemos mobilizar inúmeras conexões de um lugar ao outro.

Os corpos materiais, sujeitos à ação da gravidade - condição que os une -, constroem uma vinculação com o território. Os nexos dessa relação podem ser variados e com diferentes intensidades e interesses. A arquitetura pode assumir a tarefa de redesenhar os fluxos, as materialidades e a geomorfologia do solo, fabricando um chão, isto é, responsabilizando-se não apenas pela emersão de uma volumetria a partir da superfície terrestre, mas determinando novas interações com ela. O resultado deste entrelaçamento será sempre uma nova entidade espacial

em que os limites entre arquitetura e solo são permeados pela categoria do chão, em constante tensão.

Pensar o *chão* nos direciona a alguns questionamentos produtivos para o presente da arquitetura, que diz respeito à sua própria condição enquanto categoria da disciplina, no sentido de mergulhar nas contradições entre uma postura pragmatista e outra arcaizante — como veremos mais adiante — que, grosso modo, hegemonizaram o debate teórico em torno dela nas narrativas oficiais — a saber, modernas — extraindo novos contornos para o campo.

Chão é uma categoria polissêmica. Não seria viável nem desejável esgotar seus sentidos. Por isso, não pretendo fazer aqui uma historiografia linear em torno dela. Parece mais interessante localizá-la em meio a um campo hipertextual³⁰, permitindo abdicar da escolha das leituras que suscitam uma “série de oposições como natural versus artificial, orgânico versus abstrato, figurativo versus geométrico, contextual versus autônomo.” (RAJCHMAN, 1998, p. 78, tradução minha). Em detrimento de escolher um dos lados desses polos — próprios da sensibilidade moderna —, podemos encontrar potências e possibilidades para o chão, fora desses arranjos.

Rajchman refere-se a duas tradições da arquitetura na modernidade: uma de matriz fenomenológica, aliada aos esforços contidos nos vitalismos, que ponderam a força da relacionalidade, do ambiente, buscando enraizamento com o chão; e outra de viés racionalista, metafísico, interessada em “superar o peso ou a gravidade e a resistência da matéria” (RAJCHMAN, 1998, p.78, tradução minha), tendo o chão como suporte.

Em larga medida, a primeira deriva da leitura como aquela feita por Christian Norberg-Schulz, da fenomenologia heideggeriana, da qual resulta uma ideia essencialista do conceito de lugar, evidente na eclosão de pensamentos contextualistas na disciplina, que ensejam uma “nostalgia do presente.” (EISENMAN, 1980).

Esta matriz também encontra lugar na narrativa que o crítico alemão Gottfried Semper ensaia em alternativa ao tripé vitruviano, adicionando uma dimensão antropológica ao sistema de significação da arquitetura proposto por ele, definindo-a através de quatro elementos

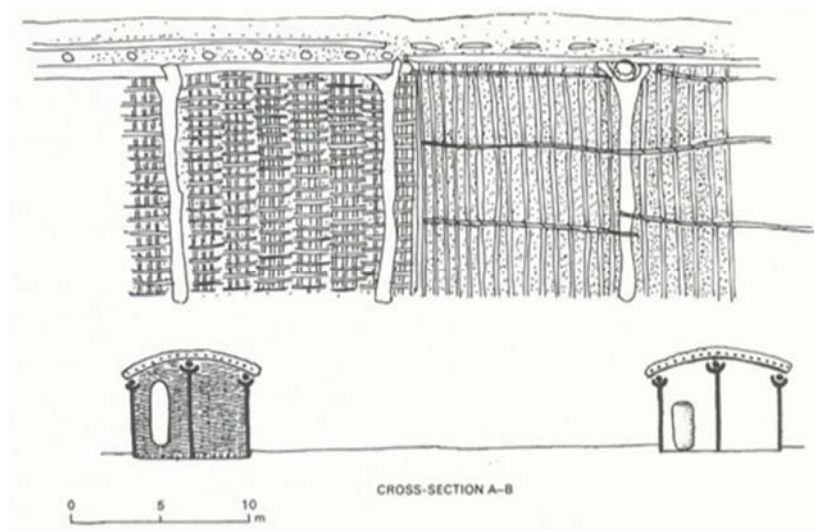
³⁰ “Contrariamente à linearidade do texto, o hipertexto é um texto a muitas dimensões, desconfinado, uma rede de textos composta por blocos de informação ou lexias que se entrelaçam com outras através de relações de sentido. O hipertexto possui uma estrutura topológica recortada em um espaço relacional onde se inscrevem sistemas de conexão, que permitem navegar de uma informação a outra à medida que vamos compondo e estruturando a informação. O hipertexto é uma estrutura aberta e não sequencial; pode-se puxar a ponta da meada em qualquer ponto e ir refazendo caminhos e bifurcações como quem desvenda o labirinto. DOMINGUES, Álvaro. Portugal, Brasil e Alguers. In: [NOBRE, KAMITA]. *Arquitetura Atlântica: deslocamentos entre Brasil e Portugal*. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 89”.

fundadores: a “lareira”, a “armação e o telhado”, a “envoltória” e o “aterro”. Neste último revela-se o desejo de conciliação em relação ao solo que esta tradição engendra.

Usando essas categorias, o crítico norte-americano Kenneth Frampton define dois tipos espaciais pelos quais a arquitetura tradicionalmente veio a se relacionar com o solo. Para ele, a estereotomia – palavra que vem do grego *stereos* (sólido) e *tomia* (cortar) - é um tipo de estratégia que opera com a manipulação de uma massa moldável, estabelecendo uma relação de continuidade com a terra, uma arquitetura do embasamento, do pódio.

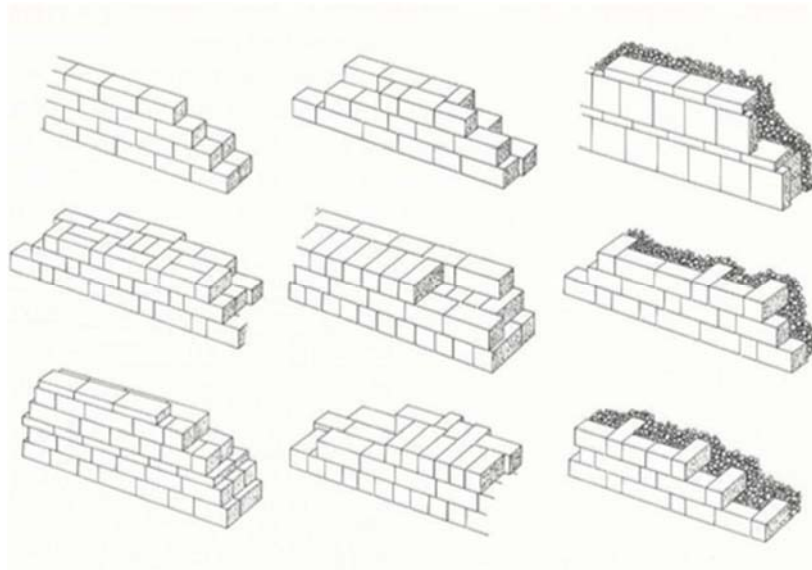
Esta distinção é reforçada ainda na diferenciação de duas classes distintas de parede: aquelas que se estruturam por uma leve trama de madeira — em sua maioria —, configurando uma tela de vedação (tectônica), conhecida tradicionalmente como pau-a-pique, e aquelas determinadas pelo empilhamento de elementos ou blocos semelhantes como tijolo ou pedra (estereotômica).

Figura 42 - Sistema tectônico das casas Gogo, Tanzânia.



Fonte: (FRAMPTON, 1995)

Figura 43 - Sistema romano de assentamento de blocos



Fonte: (FRAMPTON, 1995)

A tradição estereotômica engendra um senso de pertencimento com o sítio, comum em culturas nas quais a arquitetura aspira a um ideal de perenidade e solidez, como, por exemplo, aquela da matriz construtiva ibérica. A esse respeito, Ana Luiza Nobre observa que

o agarramento ao chão para o qual tende arquitetura portuguesa pode ser relacionado a uma cultura técnico-construtiva de herança romana (basta pensar na infraestrutura viária formada por estradas, pontes e aquedutos, ou nos calçamentos em mosaico de pedra típicos de Lisboa), ao desenvolvimento de sistemas agrícolas ligados a um solo originalmente escasso e pobre de recursos, ou às exigências de um processo de colonização que se impôs pela fixação do poder em terras longínquas. (NOBRE, 2019, p. 154)

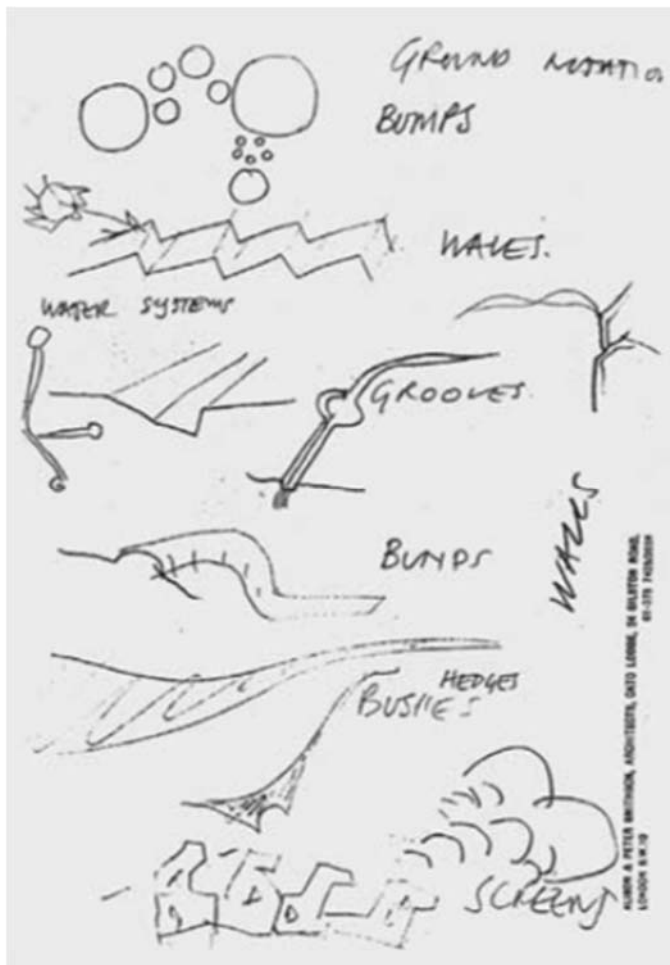
Não à toa, a arquitetura colonial portuguesa fixou, nas cidades brasileiras, um modelo de ocupação do território baseado na criação de marcos estáveis, infraestruturas perenes (aquedutos, por exemplo) e modelos construtivos importados desta tradição, ainda que ancoradas sobre solos moles, não propícios ao devido assentamento, muitas vezes. Um modelo

de urbanização que deixa marcas no território.

Outras culturas construtivas — sobretudo europeias — também adotam este modelo de ocupação, baseado na ligação contínua da arquitetura na paisagem. O território inglês, por exemplo, é tomado por casos de estratégias de enraizamento. Tomando como referência a leitura realizada pelos arquitetos Alison e Peter Smithson em suas incursões por este território podemos perceber esta tendência, materializada no que vieram nominar *ground-notations*,

“referência direta as pegadas deixadas no chão pelo homem ao estruturar um território: plataformas, terraços, fossos, contornos feitos de terra, marcas e linhas de árvores, todo um catálogo de formas primitivas, medievais e pitorescas que os seduziam e que eles acabariam por converter em ferramentas de projeto desde suas primeiras obras.” (CASINO, 2021)

Muitas dessas resultaram da investigação atenta de operações topográficas/geográficas que definem a ocupação deste território: fossos, valas, montes, solavancos, cercamentos vegetais, isto é, elementos que determinam ocupações duradouras, loteamentos e divisões sólidas no território.

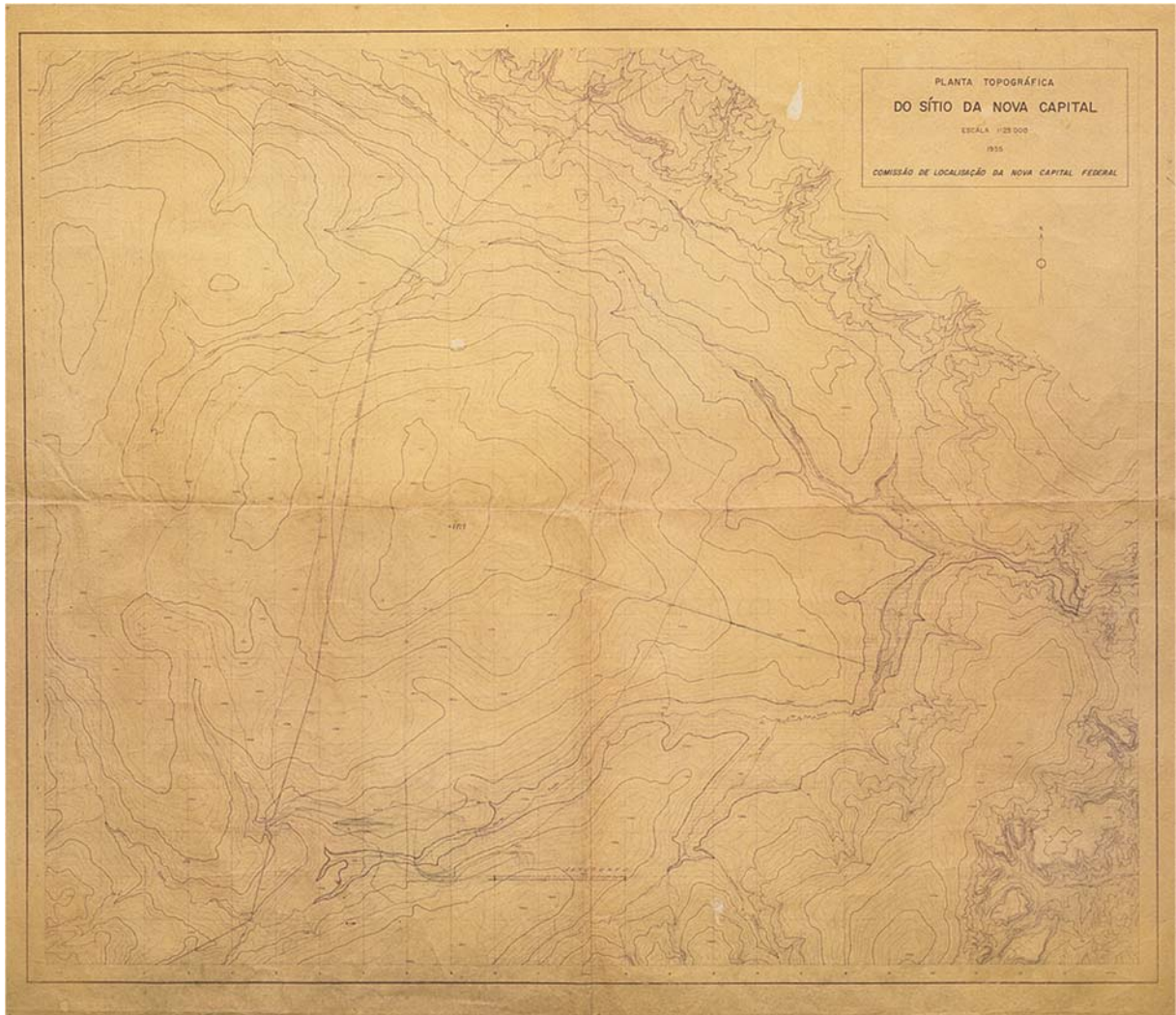
Figura 44 - *Ground Notations*

Fonte: (Casino, 2017)

Não à toa, podemos encontrar semelhanças entre o modo como liam e operavam a partir da conformação da paisagem com aquela pela qual, no Brasil, Lucio Costa — herdeiro da tradição colonial portuguesa — leu, especialmente, o cerrado onde veio a projetar e implantar a capital Brasília. Essa aproximação, eu a faço a partir de duas imagens.

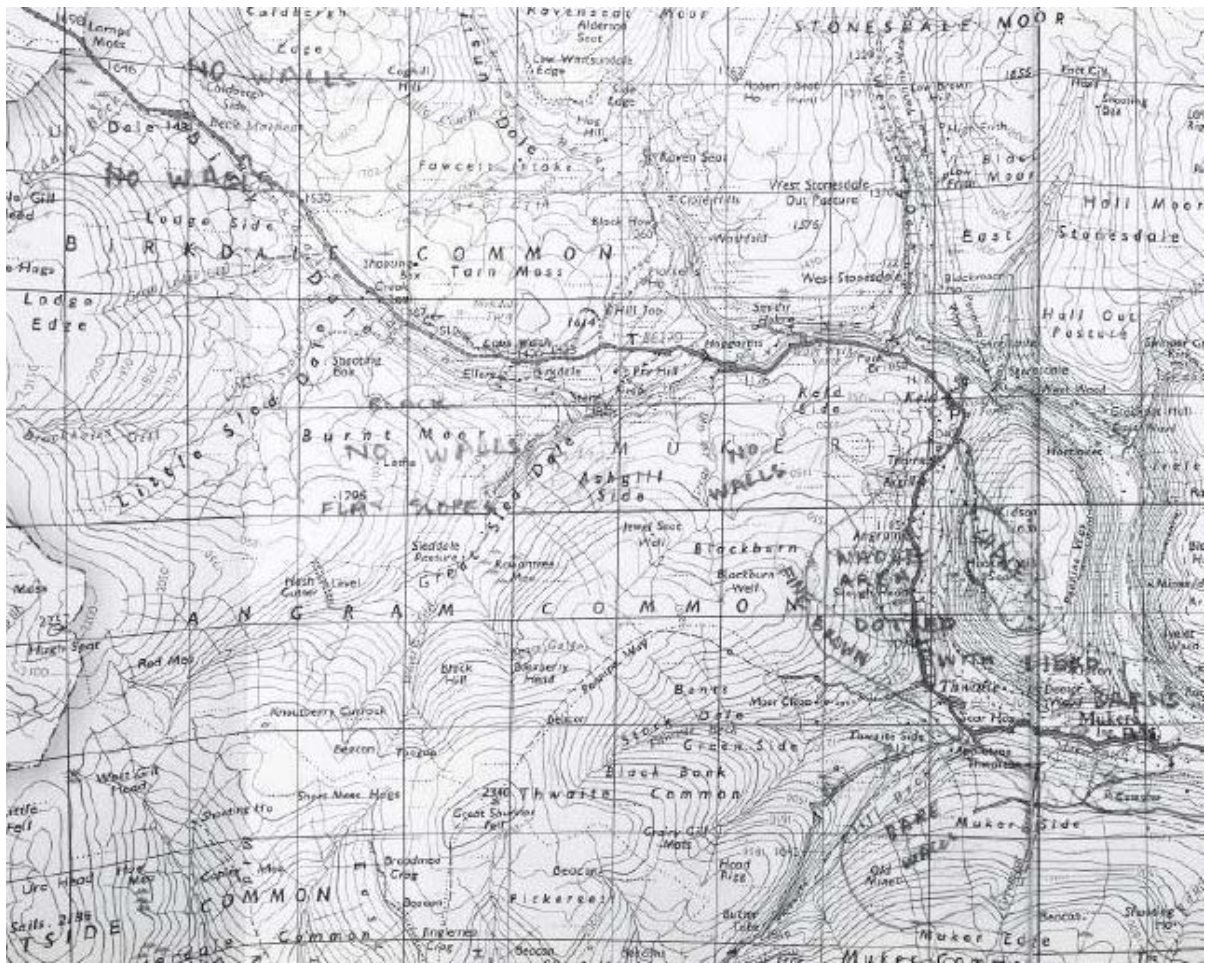
A primeira, “Divisor de águas”, trata-se de um desenho de Lucio Costa para a cidade, no qual, por cima da planta topográfica fornecida pela organização do concurso — em que sagrou-se vencedor —, uma linha apenas marca o caimento do relevo do sítio em direção ao lago, e onde futuramente se instalaria o eixo monumental do plano. A segunda, “Anotações”, é um croqui com marcações da dupla britânica em cima do mapa de *Wensleydale*, em que vemos escrito a lápis, “No walls”, “No hills”, ao longo da linha de um vale, marcado por uma linha espessa.

Figura 45 - Divisor de Águas. Lucio Costa, 1956



Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa

Figura 46 - Anotações. Alison e Peter Smithson



(Casino, 2017)

A outra tradição, tectônica, nos termos de Frampton, é uma categoria que opera a partir do encaixe de componentes e elementos, constituindo-se uma trama. Trata-se de uma tradição construtiva que estabelece pouco contato com a terra onde se assenta, compreendendo o trecho em que o edifício se desprende do terreno. Este esquema constrói-se através de um sistema de articulações e toca o solo em unidades pontuais distribuídas ao longo de seu conjunto: uma arquitetura sem rodapé.

Esta tradição remete diretamente à ideia da cabana primitiva. No entanto, no seio da modernidade essa tradição vincula-se às arquiteturas desenhadas a partir do primeiro terço do século XX, estimuladas, sobretudo, pelo esquema do *pilotis* proposto por Le Corbusier. Usando o benefício da revolução construtiva viabilizada pelo concreto armado, o arquiteto franco-suíço advoga pela liberação do rés-do-chão, configurando um vazio sob a primeira laje dos edifícios. Em larga medida, no curso do século XX, esta invenção espacial estimula a criação de uma

cultura de suspensão, sob o argumento da publicização de seu chão, que não mais configura continuidade em relação ao território. Neste esquema, o edifício define-se como uma plataforma elevada de chãos multiplicados verticalmente, enquanto que a cota da superfície neutraliza-se. Um exemplo paradigmático e inaugural desta cultura de chão é a *Ville Savoye* (1928), de Corbusier, mas é na obra de Mies van der Rohe que o esquema ganha radicalidade, sobretudo na emblemática *Farnsworth House* (1951).

Figura 47 - *Farnsworth House* (1951)



Fonte: www.divisare.com - Fonte: Cemal Emde

A institucionalização da arquitetura moderna e seus procedimentos no decorrer do século XX levaram a certa normalização desse partido, massificado como solução típica em boa parte das obras dele originadas, ou mesmo em arquiteturas genéricas das grandes metrópoles que se desenvolveram na época. São arquiteturas determinadas por uma relação figura-fundo em relação à paisagem, reforçando seu caráter objetual.

No entanto, é notável — sobretudo a partir do segundo terço do século XX — algum movimento interno no campo no sentido de problematizar tal solução como paradigma da relação chão-arquitetura, anotando o esgotamento do esquema corbusiano.

Por um lado, algumas vanguardas tradicionais europeias motivam o que Ilka e Andreas

Ruby chamaram de “redescoberta da arquitetura contemporânea com o chão”³¹ ou uma reaproximação da arquitetura com a cota zero, quando o pós-modernismo — sobretudo aquele praticado na Itália — adquire centralidade no debate do campo do projeto, em defesa da “Arquitetura da cidade” (ROSSI, 1966) e do território (GREGOTTI, 1966), (SECCHI, 1986). Trata-se, neste caso, importante dizer, de uma reivindicação pela cidade tradicional em contraposição ao imperativo modernista da liberação da linha de chão.

Podemos dizer, portanto, que os debates do chão no território da arquitetura parecem pendular hegemonicamente em torno da disputa entre duas tradições, limitando as potências de sua fortuna crítica. Levando isso em conta, devemos nos perguntar sobre a rentabilidade e os limites do par metafísico-fenomenológico para a construção de um campo epistemológico acerca do chão na disciplina. Ou melhor, sobre a rentabilidade de nos limitarmos aos códigos engendrados e captados pela sensibilidade moderna como verdades no campo do desenho. Isso quer dizer que, apesar de tocarmos o chão de modo distinto (contínuo ou descontínuo), tais arquiteturas ou sensibilidades arquitetônicas partilham o interesse em estabilizá-lo: de um lado buscando controle e dominação, de outro, neutralização.

O que deve estar em jogo nessa arena não é apenas a qualidade do encontro da arquitetura com o solo e o estatuto das suas fundações — quer seja suspensa ou ancorada, dissolvida ou concentrada, pontual ou contínua — mas a percepção de que ela sempre modifica as dinâmicas do solo, invadindo o corpo da T(t)terra, provoca Krenak.

Poderíamos aprender com as lagartas, transformando-nos o tempo inteiro: sendo esterco, sendo estrume, sendo gente de novo, sendo árvore, sendo outros seres. Mas o corpo da cidade bloqueia, o corpo da cidade interrompe esse fluxo de produção de vida a partir das suas fundações que se encontram no corpo da terra de uma maneira totalmente invasiva. A cidade invade o corpo da T(t)terra.
(KRENAK, 2022, p.215)

No entanto, se atentarmos a algumas arquiteturas de sensibilidade extramodernas, que não competem às narrativas maiores do mundo ocidental, podemos encontrar exemplos em que as escolhas e modos de se relacionar com o solo se dão mais como resultado de uma atenção aos fatores ambientais do que aos códigos internos à própria arquitetura.

Nessa relação, o solo é respeitado como um agente ativo das arquiteturas. Sua textura pode constituir o próprio pavimento, e se encontrar cotidianamente com os pés ou mesmo

³¹ RUBY, Ilka e Andreas. **Groundscapes: The Rediscovery of the ground in contemporary architecture**. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

mudar de forma continuamente, como na sazonalidade das zonas alagadiças, quando cada época fornece um chão, sobre o qual a dinâmica da vida humana e não-humana se adapta e se modifica.

São arquiteturas que estão fora das classificações, das tradições. Para essas culturas, a estabilidade não é um pressuposto, muito pelo contrário.

É o caso das arquiteturas construídas em regiões de instabilidade geológica, clima tropical, alagados, mangues, terrenos de alta declividade, que apontam para a máxima suspensão dos elementos construtivos, adentrando o solo somente o necessário. São arquiteturas de palafita, altas, baixas, mas essencialmente frágeis. Ainda, arquiteturas transitórias, desmontáveis, leves: de Glenn Murcutt na Austrália, da ribeira amazônica, das aldeias xinguanas. Ou mesmo a tradicional casa japonesa, em que a terra é reduzida a fundações pontuais sobre pedregulhos. São sensibilidades que divergem, em suas múltiplas dimensões, da epistemologia moderna.

Figura 48 - Casa Xinguana



Fonte: Milton Guran. Acervo do autor.

Figura 49 - Casa Marika-Alderton, Austrália. Glenn Murcutt



Fonte: <https://www.atlasofplaces.com/architecture/marika-alderton-house/>.

Figura 50 - Palafitas amazônicas



Fonte: Eduardo Girão. Acervo do autor

QUINTO INTERVALO

A construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi viabilizada pela realização de sucessivos aterros empreendidos com terras provenientes do desmonte de morros da região central, oferecendo, assim, um novo chão para a cidade, cuja matéria foi deslocada para a orla mais próxima, moldando um novo contorno do território marítimo. Este chão artificial — de potências e latências — conforma hoje um dos mais extraordinários espaços públicos da cidade, o Parque do Flamengo. A forma estrutural do edifício-paisagem projetado por Affonso Eduardo Reidy — que coincide com sua forma arquitetônica — é definida pelo sequenciamento de quadros de concreto armado que canalizam os esforços de suspensão de sua primeira laje — e também suspendem a segunda —, de modo a criar um enorme vazio sob ela, configurando assim um chão. Este vazio, simultaneamente museu, parque e cidade, acende as tensões entre arquitetura e o solo em que se implanta. Se escavarmos o campo de possibilidades que se abre nas lacunas deste chão, o que encontraremos?

Beam Drop (queda de viga) é uma série de trabalhos iniciada em 1984 pelo artista norte-americano Chris Burden. A primeira experiência se deu no Estado de Nova Iorque neste mesmo ano, e a última, em Inhotim, Minas Gerais. Um berço de concreto fresco recebe vigas metálicas — uma a uma — configurando um conjunto de elementos verticais confrontado com a paisagem ao redor. Dispostos com proximidade e algum rigor — o artista desenhou a escultura previamente. Certamente o peso próprio das vigas ultrapassou o concreto mole e adentrou as camadas do solo mais abaixo. O artista está interessado no que se passa para além do que podemos ver, no estatuto da fundação. Não à toa, em 1986 propõe a escavação do chão do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA), revelando partes de seu alicerce.

Figura 51 - Fundações do MAM-RJ, Affonso Eduardo Reidy



Fonte: Acervo MAM-RJ

Figura 52 - Beam Drop, Chris Burden



Fonte: <http://artobserved.com/>

A armação metálica arranca em diagonal a partir do solo criado no Parque do Flamengo. Na imagem, não podemos ver o local onde se ancoram, pois terra e areia cobrem as estacas, sapatas e cintas que amarram estas linhas de tensão, vetores de duplo direcionamento, opostos. Sob o chão plano de pedra portuguesa do vão livre do museu, há o material de um antigo morro desmontado, mas, também, parte do sistema estrutural do edifício, obliterado da visão. As duas linhas de vergalhões divergem em direção, mas como informa a imagem, buscam ganhar o céu, anunciando um porvir: a força da técnica, da verticalidade da arquitetura. Na imagem da obra de Burden, o artista aparece guiando a queda das vigas, rasgando o concreto com o peso da gravidade. Vemos que este movimento é controlado por cabos amarrados nas vigas, e Burden, como quem solta pipas com linha e carretel, rege a ação. Os esforços de construção do MAM envolvem, como primeiro ato, o afogamento de 372 estacas no solo arenoso do aterro. Não estão à vista como as vigas de Burden, afloradas, mas sabemos que sob o Museu descansam até encontrar terra firme. Uma delas, a estaca P-31, de diâmetro de 520 mm, suporta uma carga vertical de 123 toneladas, como revela Carmen Portinho, no Boletim de obras de janeiro de 1955. (VARELA, 2018, p. 34).

Fora das tradições há ainda uma sorte de arquiteturas, cuja relação com o chão não se estabelece a partir da força gravitacional. São arquiteturas cujas fundações funcionam como âncoras no solo evitando o efeito de suspensão motivado pelas cargas de vento. Assim, ao contrário de receber o peso dos vetores verticais acomodando-os ao solo, criam uma amarração ao mesmo, provocando cargas antigravitacionais e retirando peso do mesmo. Ingold atenta para este dado importante trazido por Vilém Flusser, que cabe destacar:

Escrevendo nas décadas finais do século XX, Flusser nos lembra que, para qualquer estrutura que daria alguma proteção aos elementos, como uma tenda, a primeira condição não é que ela resista à força da gravidade, mas que ela deveria não ser varrida pelo vento. Isso o leva a comparar a parede da tenda com a vela de um navio, ou mesmo a asa de um planador, cujo objetivo não é tanto resistir ou quebrar o vento, como capturá-lo em suas dobras ou desviar ou canalizá-lo, de uma maneira que sirva aos interesses da habitação humana. E se seguissemos Flusser e começássemos nossa compreensão de paredes pensando com o vento: empinando pipas em vez de construir blocos? (INGOLD, 2015, p.28., tradução minha).

Haveria, então, ainda uma outra semântica da relação solo-arquitetura, para além da pressão gravitacional de cima para baixo, mas de baixo para cima. Arquiteturas de tendas, lonas, barracas. Ingold, seguindo Rajchman, nos provoca a inverter a lógica, procurando empinar pipas ao invés de construir blocos.

Uma dupla de trabalhos de Gilson Plano ilustra a tensão entre o peso do assentamento da arquitetura através das suas fundações, em sentido gravitacional, e a leveza dos planos sujeitos à carga de vento, em sentido antigravitacional, ou ainda, em múltiplas direções.

Em “Fundação”, Plano moldou no chão do Museu de Arte do Rio (no contexto da exposição Casa Carioca) a armadura de uma laje, que, de longe, dá a entender não se diferenciar de algo corriqueiro. No entanto, chegando perto da obra, podemos observar que as junções entre os vergalhões — geralmente conectados por fios de aço — se dá através de uma série de materiais da tradição artesã e da cultura afro-brasileira: palha da costa, contas de segui, murano, coral, vidro, pedras e couro. Filho de um mestre de obras e uma costureira, o artista aproxima/tensiona o trabalho pesado do pai — provocando a história das cidades construídas com o suor do trabalho do povo negro — com a delicadeza e o saber do trabalho da mãe. Em “Plano de suspensão”, por sua vez, Gilson Plano está interessado em revelar a ação do vento em relação a um tecido mole, flexível. Em uma série de ações, primeiro o expõe ao ambiente, depois anota, em forma de gráfico tridimensional, a forma resultante.

Figura 53 - Fundação. Gilson Plano, 2020



Fonte: [behance.net/gilsonplano](https://www.behance.net/gilsonplano)

Figura 54 - Plano de Suspensão. Gilson Plano, 2018



Fonte: [behance.net/gilsonplano](https://www.behance.net/gilsonplano)

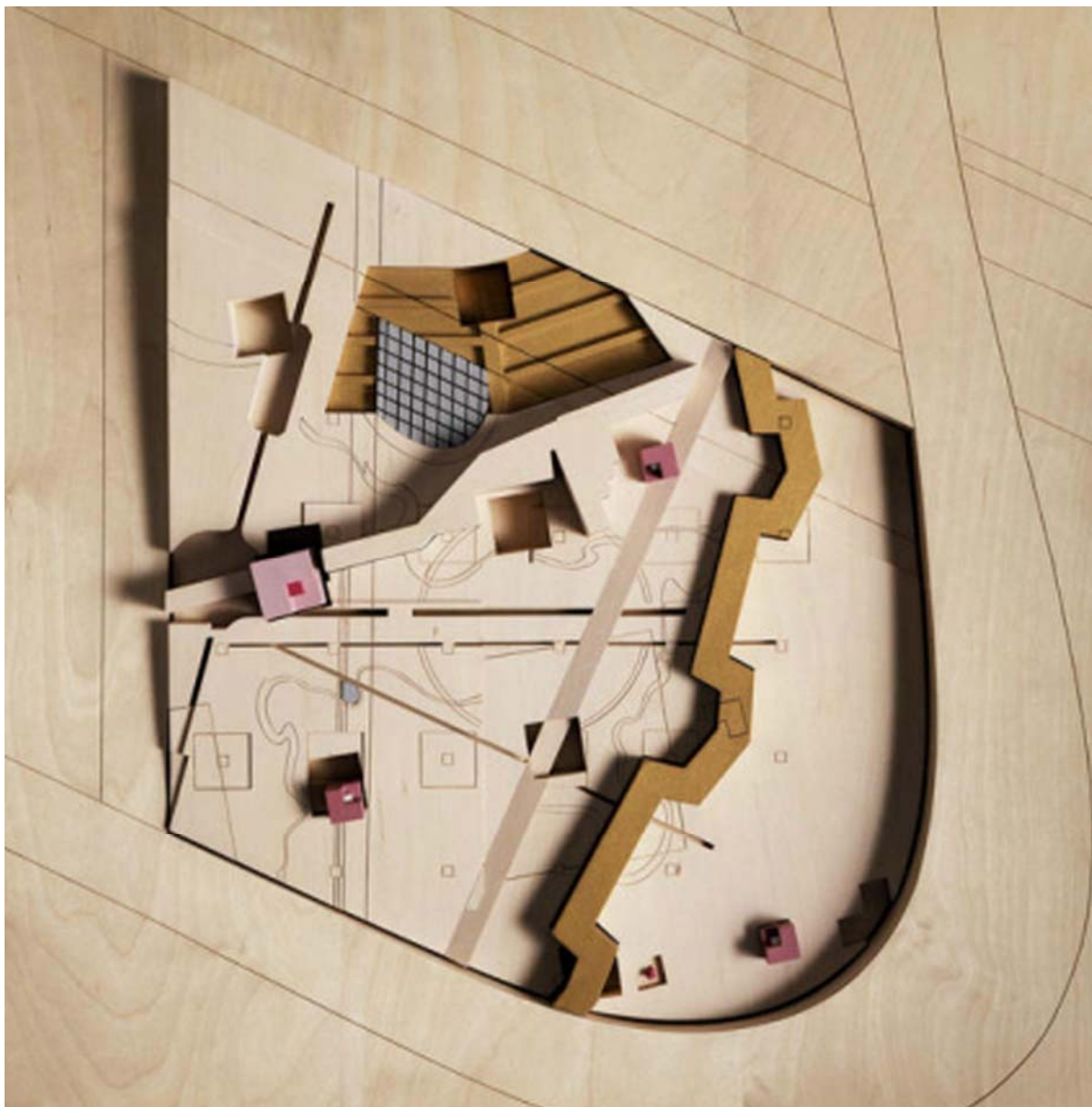
No senso comum, a arquitetura é percebida como um artefato emergido a partir do solo, que é utilizado como suporte, base, infraestruturado por esta camada superficial. Nesse sentido, nas leituras tradicionais, *chão* e arquitetura se diferenciam ontologicamente, quando o primeiro é tido como algo pretérito, anterior ao segundo.

Seguindo a sensibilidade de arquiteturas extramodernas ou que ultrapassam em algum sentido tal sensibilidade (como veremos logo a seguir), não gostaria de pensar o chão como um ato fundador, anterior, estável, mas como um dispositivo elástico que atravessa a arquitetura em sentido transversal, uma *ecologia* da arquitetura — nos termos de Reyner Banham — fora do peso das tradições, *Unground* (não-aterramento), nas palavras de Rajchman, que “libera uma linha abstrata dinâmica que não se move mais nas relações figura-solo, como no caso da abstração que se limita a simplesmente reduzir ou purificar as figuras de um espaço extenso e retilíneo, basicamente imóvel.” (RAJCHMAN, 1998, p. 7, tradução minha). O filósofo propõe que a arquitetura opera “puxando para cima este estado sem forma” (formless), do qual extrai certa força vital.

Três condições de chão são estruturantes da proposta de Rajchman: *artificialidade*, *indeterminação-instabilidade* e *obliquidade*. Em relação à primeira, retoma as “cidades de escavação artificial” de Peter Eisenman, “uma ‘geologia’ de memória urbana na qual se pode mover através da superposição, justaposição, enxertia,” (RAJCHMAN, 1998, p. 79, tradução minha). Quanto à segunda, encontra lugar nos cortes dos *Bronx Floors* de Gordon Matta-Clark, onde vê “o não-aterramento como um processo de desmonte”, onde “a Terra não é mais concebida como um terreno estável, mas como uma força entrópica que sempre desfaz as ‘informações’ de estruturas formais” (RAJCHMAN, 1998, p. 79, tradução minha). E em relação à terceira, no trabalho de Claude Parent e Paul Virilio, “uma espécie de campo de força dobrado ou plissado” (RAJCHMAN, 1998, p. 80, tradução minha), em que “o movimento não é mais obrigado a se mover de um ponto fixo para outro, mas sim traça seu próprio espaço ilimitado através das trajetórias ou caminhos que ele segue plissado. (RAJCHMAN, 1998, p. 80, tradução minha).

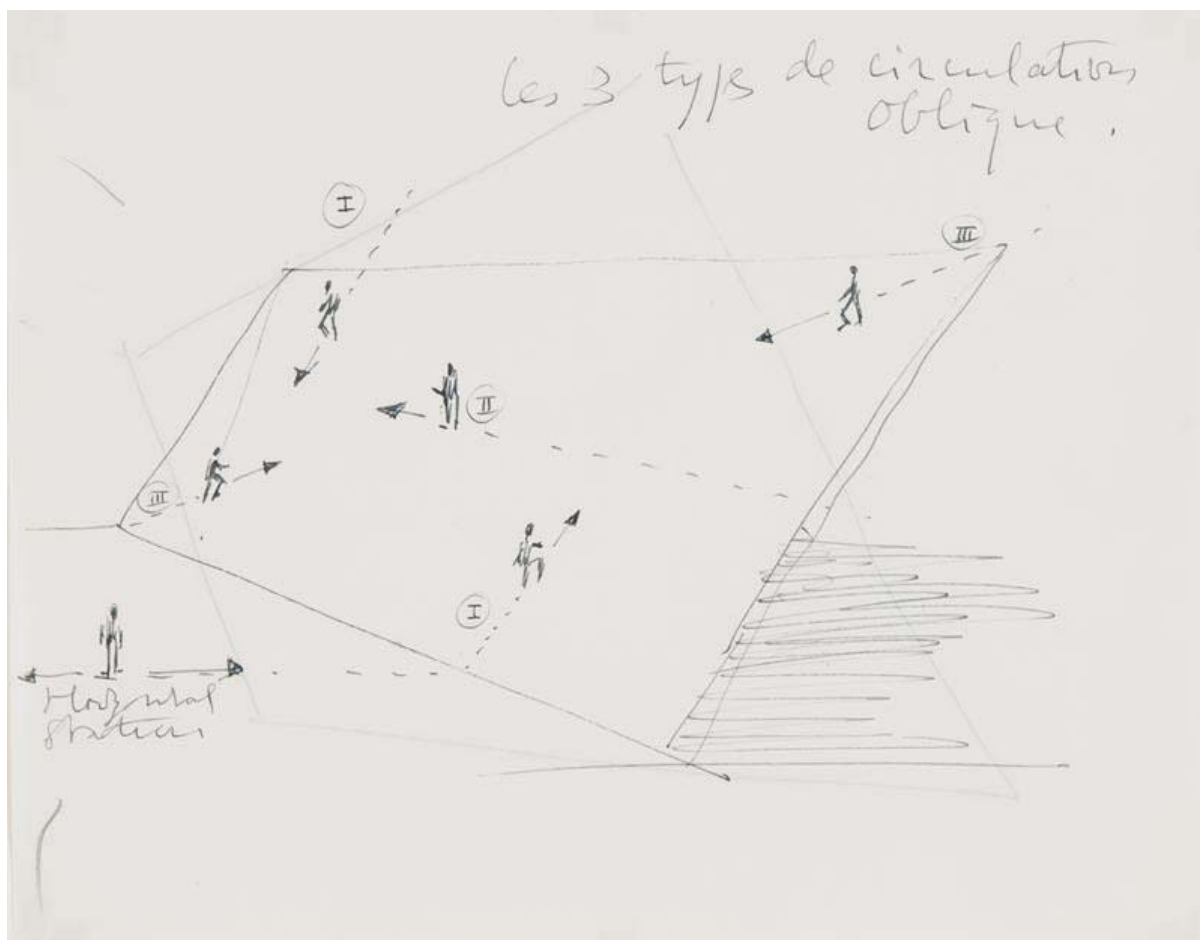
Para cada uma dessas condições poderíamos apontar outros casos exemplares, pois, ao que parece, são categorias/conceitos fundamentais para a arquitetura contemporânea.

Figura 55 - Parc La Villette. Peter Eisenman, 1986



Fonte: CCA- *Canadian Centre For Architecture*

Figura 56 - Função Obliqua. Parent e Virilio, 1963



Fonte: Function of the Oblique: Architecture of Claude Parent and Paul Virilio

SEXTO INTERVALO

A suspensão da primeira laje do Museu de Arte Moderna determinou um espaço coberto e aberto que descansa sob ela — o vão livre —, cujo chão sem limites definidos, indeterminado e aberto confunde-se com o próprio Parque do Flamengo. O esforço de levantar essa laje justificou-se no desejo de fazer a paisagem correr a vista, ultrapassando-a pelo edifício em direção ao mar. Para pisar nesta laje, precisamos, do mesmo modo, atravessá-la, mas verticalmente. Em certo trecho, Affonso Eduardo Reidy cortou-a em forma de círculo, para onde desenhou uma elegante escada helicoidal, que dá acesso ao setor de exposições do museu. Quem chega a ele caminhando pelo viaduto Paulo Bittencourt, também desenhado pelo arquiteto, já se dá conta da precisa operação topográfica de sua arquitetura, dobrando suavemente o chão da calçada de pedra portuguesa de um lado a outro das autopistas. Chão e viaduto se confundem ali. Do mesmo modo, chão e museu se confundem, sobretudo quando começamos a subir a escada de Reidy. Muito mais que um mero elemento de ligação entre níveis, a escada continua a topologia do percurso que elimina a distinção museu-parque.

Gordon Matta-Clark era arquiteto de formação. Boa parte do seu trabalho no campo da arte respondia a essa condição, criticamente. Suas obras buscavam questionar as afirmações da disciplina por ele cursada, mas nunca efetivamente exercida, cortando, talhando, desfazendo chãos, paredes e telhados. Em uma das suas mais conhecidas intervenções — *conical intersect* — realizada no contexto da Bienal de Paris de 1975, perfurou com enormes aberturas as laterais de uma das edificações marcadas para ruir em virtude da construção do Centro Georges Pompidou. O ato artístico-político denunciava a gentrificação de áreas centrais cujas obras de melhoramento e revitalização urbana afastaram, em diversas cidades europeias, as populações mais pobres para fora deste perímetro. Dois anos depois, na Antuérpia, extraiu um conjunto de chãos de um edifício de cinco pavimentos, em vias de demolição. A série de cortes de *Office Baroque*, umas das últimas obras realizadas pelo artista antes de sua morte prematura, buscava revelar a fragilidade da arquitetura: quer seja aos imperativos econômicos do capital imobiliário, quer seja a própria degradação que o tempo impõe aos seus materiais. Com o resultado do picotamento dos chãos do edifício, Matta-Clark promoveu a integração visual entre pisos ora separados. Alguns dos fragmentos cortados foram guardados e depois expostos em museus e galerias.

Figura 57 - Vão central da escada do MAM-RJ



Fonte: Acervo MAM-RJ

Figura 58 - *Office Baroque*. Gordon Matta-Clark



Fonte: <https://artmap.com/>

Na imagem do MAM em construção, vemos um chão ainda irregular, misto de terra batida, algum concreto das fundações da escada, pedras soltas. A paisagem não se vê com nitidez, por conta da luz estourada que penetra no vazio comprimido entre a primeira laje e o nível de acesso. A escada despointa em direção ascendente, fazendo o corpo rodar 180 graus até que possa repousar na cota superior. Não sei dizer ao certo se Reidy previu antes o corte, a laje, a escada, o percurso, ou se todos nasceram num mesmo lampejo. Fato é que ele fez o corpo passar pelos espaços. Na obra de Matta-Clark, por outro lado, podemos ter certeza de que a operação é subtrativa. Não pretendia que os corpos passassem pelos vazios, mas talvez ficasse satisfeito com a atenção para o abismo. Em um dos muitos registros feitos pelo artista, vemos a série de grandes cortes semicirculares sobrepostos nos chãos do edifício, por onde a vista também corre. Ambas as obras nos remetem à “tensão permanente entre o construir e o destruir das cidades” (NOBRE, 2010, p.114), como comenta Ana Luiza Nobre sobre o MAM. E por que não sobre a tensão permanente entre construir e destruir chãos?

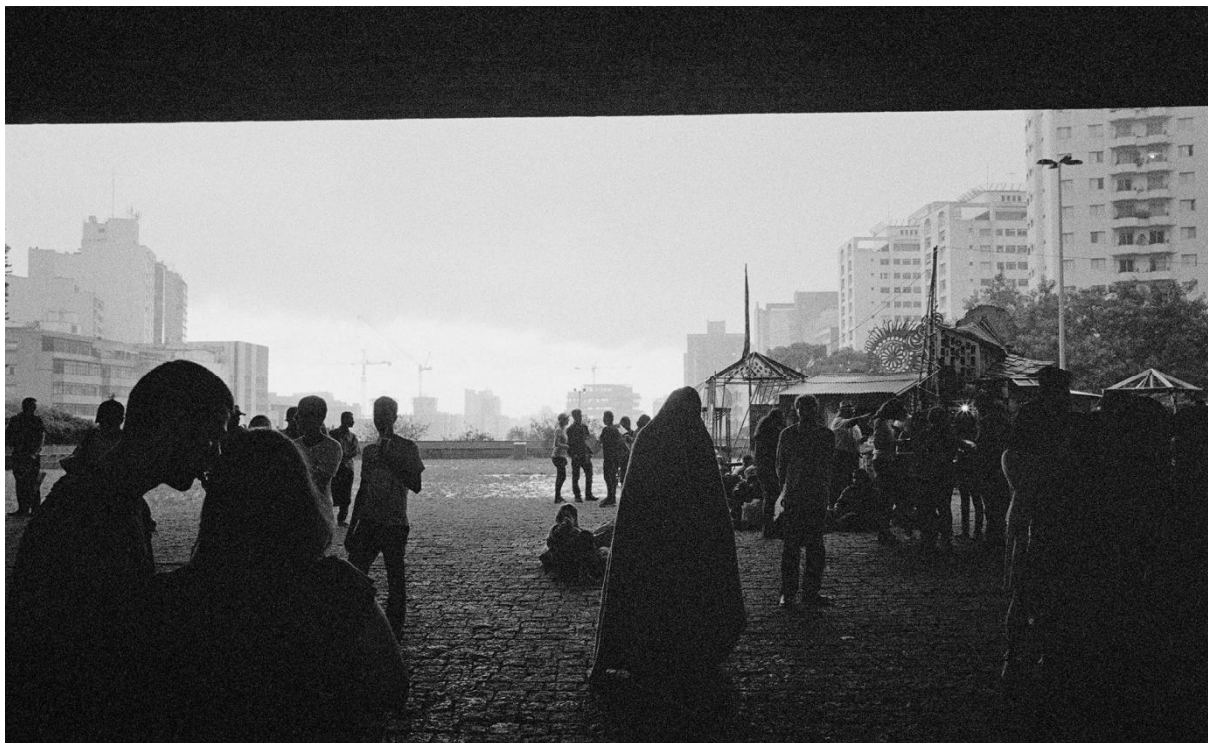
Anotando a polivalência interpretativa do chão no campo, Ana Luiza Nobre aponta outras três vertentes do pensamento contemporâneo para as quais o chão engendra interesse especial, cujas agendas, por vezes, encontram as categorias definidas por Rajchman:

a reivindicação lefebvriana do direito à cidade, que tende a associar o chão (rés-do-chão) a espaço público (res-publica); a revalorização da plataforma como suporte físico arquetípico de caráter político, cuja cota elevada redefine relações socioespaciais, segundo a genealogia delineada por Jorn Utzon; e a revisão do conceito de paisagem, que põe ênfase em formas geomorfológicas resultantes da manipulação e exploração da superfície do solo (garantidas, em grande parte, pela exploração de técnicas digitais). (NOBRE, 2021)

A primeira, segundo a autora, resulta em arquiteturas cujo chão encena máxima publicização, radicalizando esta condição, inaugurando uma categoria espacial própria, o vão livre³². Nobre cita o chão que pulsa por debaixo do MASP de Lina Bo Bardi, mas podemos falar daquele coberto pela imensa marquise do Parque do Ibirapuera, projeto de Oscar Niemeyer, ou então das latências daquele que repousa sob o MAM-RJ, no imenso sítio artificial do Parque do Flamengo, obra de Reidy. São verdadeiros “espaços significativos sem nome” (MOTTA, 1967, p.18), de abertura programática e incerteza, efeitos colaterais da força da forma, da técnica e da inventividade espacial, chãos que acumulam as contradições do projeto na modernidade. Em algum sentido, chãos de *indeterminação*, seguindo a categoria de Rajchman.

³² Na banca de qualificação, fui provocado por Wellington Cançado a problematizar este conceito. “Livre de que exatamente esse vão se torna? E livre para quem exatamente?”, me perguntou. Isso é, se por um lado, o “vão livre” enseja a liberação radical do chão, por outro devemos considerar que estamos falando de obras praticadas sob a perspectiva de uma narrativa maior, muitas vezes monumental.

Figura 59 - Vão livre do MASP. Lina Bo Bardi, 2011.



Fonte: Acervo MASP. Fonte: Mauro Restiffe

A segunda vertente que ganha destaque na leitura de Nobre congrega uma série de obras cuja potência do chão é evidenciada como suporte para a geração de múltiplas sociabilidades. A autora cita como exemplo o sistema de praças públicas projetadas por Aldo van Eyck, em Amsterdam, entre 1947 a 1978.

Figura 60 - Playgrounds. Aldo van Eyck



Fonte: socks-studio.com/

Por último, uma vertente que “tende à criação de topografias artificiais e arquiteturas geomórficas”, dentre as quais destaca o Porto internacional de Yokohama, do Foreign Office Architects (1995-2002) e o Pavilhão do Brasil em Osaka, de Paulo Mendes da Rocha (1970). A essas, eu adicionaria ainda uma das obras mais potentes, embora pouco explorada e tardiamente considerada pela historiografia da arquitetura moderna: a Plataforma Rodoviária de Brasília, de Lucio Costa, condensada em um único artefato entre arquitetura e infraestrutura³³. Trata-se de uma enorme estrutura que articula o entrecruzamento de vetores de circulação sobrepostos, desenhando um preciso arranjo topográfico resultado da escavação de milhares de metros cúbicos de terra, que, movimentados, serviram para acomodar taludes e planificar a esplanada dos ministérios, falsificando o relevo original. O projeto opera uma dobra³⁴ no território, extraindo as forças dinâmicas do solo de Brasília, configurando um chão onde os limites entre arquitetura e natureza confundem-se estrategicamente.

Figura 61 - Plataforma Rodoviária de Brasília, Lucio Costa, 1960



Fonte: Acervo do autor

³³ Assim quis localizar esta obra em minha pesquisa de mestrado, que resultou na publicação do artigo no qual debati seu caráter intermediário entre essas disciplinas. CALAFATE, Caio. Entre Arquitetura e Infraestrutura: Desenho do solo como dispositivo de projeto na Plataforma de Brasília. Plot, n. 36, Buenos Aires, abril/maio. 2017.

³⁴ Podemos estender a ideia de dobra para o mundo natural. As próprias forças geológicas atuam em contínua transformação, levantando a terra pelo inchaço do solo, conformando obliquidades. Ingold nos lembra de que se atentarmos para as superfícies montanhosas veremos que são dobras no solo, emergidas a partir dos movimentos tectônicos, “um trabalho em andamento, que nunca foi iniciado e nunca será concluído.” (INGOLD, 2015, p.33, tradução minha).

Essas obras, recortes e conceitos conformam um recorte limitado em termos geográficos e no curso da história da arquitetura, mas, incorporando o chão ao território da arquitetura, apontam para produtivas reflexões contemporâneas, estimulando a problematização do diálogo que estabelece com a natureza (TEIXEIRA, 2017, p.126), o que parece ser um dos principais desafios da disciplina no presente. No tempo da contingência, esses chãos estimulam “um sentimento de indeterminação na concepção de quem somos, e assim nos movimentos que nossos corpos fazem no espaço de nossas vidas.” (RAJCHMAN, 1998, p. 78, tradução minha). Fazem-nos suspeitar, por um lado, que do moderno podem desviar ideias e conceitos que o problematizam e *hackeiam*, conformando e sendo conformado pelos fluxos que o penetram. Por outro lado, parece urgente evitarmos reduzir o repertório da arquitetura contemporânea à sensibilidade de culturas ocidentais/modernas, incorporando a ele modos de pensar e se relacionar com o chão, derivados de outras matrizes do pensamento, as quais podem verter em multiplicidade tudo aquilo que possa designar *chão* no campo do projeto.

2.3 *Earthwords*: rachar e abrir as palavras do chão

“Os estratos da Terra são um museu confuso. Incorporado no sedimento há um texto.” (OWENS, 1979, p. 120, tradução minha).

Essas palavras de Robert Smithson são o abre-alas de *Earthwords* (OWENS, 1979), texto seminal. Craig Owens aponta — entre outras coisas — que, a despeito de leituras convencionais terem inscrito as obras do artista na chave dos *Earthworks*, na disrupção da linguagem seu trabalho seria mais corrosivo, “cancelando aquele que, para Smithson, sempre fora um dos mais eficazes e nocivos dispositivos epistemológicos/metafísicos modernos – a oposição categórica entre ficcional e não-ficcional” (LEONÍDIO, 2020, p.415).

Uma das complexidades e, também, uma das maiores potências da ideia de chão tem a ver com a amplitude terminológica que se instala dentro de seu universo semântico, permitindo-nos explorar livremente sua linguagem: “é preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra.” (DELEUZE, 1990, p.167).

Chão confunde-se comumente com outras categorias, ideias, conceitos de vizinhança como solo, terreno, terra, piso, plataforma, platô. Entendo que *chão*, por um lado, amalgama todas essas ideias — dentre outras —, sendo uma palavra convergente, e, por isso mesmo,

polissêmica³⁵. Por outro, tem vizinhanças internas a ela mesma. Deleuze e Guattari entendem os conceitos como “centros de vibrações, cada um em si mesmo, e uns em relação aos outros.” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p.31). Chão parece caber muito bem nesse entendimento. Ao contrário de permitir fixações, chão é uma ideia vacilante, uma ponte movente.

Quando falamos do chão no campo da arquitetura, tendemos a falar de uma categoria de intervenção determinada pela força da forma, que permite incluir não apenas o produto do seu ofício e de outras disciplinas do campo do projeto, mas qualquer ação sobre a superfície terrestre: práticas sociais, de cultivo, percurso, entre outras. Muito embora a etimologia latina - *planus* - caracterize o chão supondo certa neutralidade, aquilo que é raso, pouco profundo, em um nível mais sensível, poderíamos dizer que ele define o habitar entre terra e céu, ganhando caráter e significação. Sua espessura histórica guarda memória, traço e rastro: é uma construção humana, antropomórfica, tanto operativa quanto simbólica.

Solo — talvez a ideia/categoria mais próxima de *chão* na língua portuguesa — é a sua matéria primeira, composto por material orgânico, inorgânico, ar, água. Tem características dinâmicas, troca fluxos e energia constantemente e promove a “mútua permeabilidade e conectividade entre terra e céu” (INGOLD, 2012), esta que permite às coisas permanecerem vivas, porque vazam. O solo é um sistema aberto e indeterminado, movido por casualidades e incertezas. Neste sentido, é frontalmente oposto à arquitetura, que busca estabilidade e prescrição. Ana Luiza Nobre aponta ainda que o solo adquire significações distintas nas diversas áreas do conhecimento que o tomam como objeto:

Derivado do latim *solum*, o solo é em geral referido, no âmbito dos estudos urbanos, ao parcelamento, à propriedade fundiária e ao uso — e neste sentido, permanece ligado aos mais variados processos de urbanização. Na geografia, o entendimento do solo tende a considerar suas qualidades produtivas. Na geologia, é material não consolidado formado por elementos heterogêneos em interação entre si, que recobre a superfície terrestre. (NOBRE, 2019, p. 158)

Tim Ingold diria que o solo é um “campo de diferença” e possui “qualidade fractal”, “a superfície de todas as superfícies, emaranhada pelo entrelaçamento de uma miscelânea de materiais diferentes, cada um com suas próprias propriedades peculiares”, “uma malha ou matriz de linhas.” (INGOLD, 2015, p.45, tradução minha).

Solo, no entendimento de Maria Puig de la Bellacasa, é “um meio que conecta as

³⁵ Ao longo do Seminário Sentidos do Chão — coorganizado por mim e pela professora Ana Luiza Nobre em maio de 2021 — estimulamos os convidados a se juntarem a nós no esforço de criar uma lista de sentidos para o chão. Ao todo foram atribuídos cerca de quatrocentos sentidos ao chão, reforçando a ideia de plurivocidade que o conceito amarra. Ver CALAFATE, Caio; NOBRE, Ana Luiza (org.). Sentidos do Chão. Rio de Janeiro: 2022. *E-Book*.

diferentes formas de vida que dependem dele para a subsistência cotidiana... a vida do solo incorpora a realidade da vida interdependente diária entre espécies.” (PUIG DE LA BELLACASA, 2019, p. 395, tradução minha). Para a autora, pensar o solo envolve estabelecer as relações de colaboração entre humanos e não-humanos para que possa resistir às múltiplas crises ecológicas pelas quais passamos.

Na multiplicidade deste léxico espesso, separei mais algumas palavras para debater/expandir, dividindo-as em grupos de afinidades: conceitos de chão; elementos de chão; materiais de chão; ações de chão.

Conceitos de chão são aqueles que entendo permitir interpretações e o desenvolvimento de enunciados em um feixe de relações (FOUCAULT, 2017 [1969], p.71) aberto e heterogêneo, isto é, são aquelas palavras apropriadas conceitualmente.

Plataforma, por exemplo, é uma categoria mobilizada por muitas áreas, como a ciência política e a informática, mas, também, pelas disciplinas do projeto. Na arquitetura, seu entendimento aproxima-se de um dispositivo de mediação, como aponta Tomà Berlanda:

A plataforma pode desempenhar muitas funções, mediando, conectando, ou separando edifício e terreno, como parte de uma estratégia consciente e deliberada de projeto. Ela pode se gabaritar por um nível existente ou estabelecer um novo, e situar o edifício em relação a distintas escalas do território. A plataforma pode destacar uma separação intencional entre o edifício e o solo, ou entre a base da construção e suas estruturas sobrepostas. Ligando ou dividindo, a plataforma realiza a conexão entre a solução construtiva por ela manifesta, e direciona o olhar em direção à Terra, expressando a artificialidade ontológica de cada intervenção arquitetônica. (BERLANDA, 2014, p. 121, tradução minha)

Platô, do ponto de vista das ciências topográficas, é o resultado da ação de planificação de um relevo horizontalmente, conformando uma superfície regular. No entanto, é na filosofia que seu significado ganha potência conceitual, adquirindo o sentido de camada, estrato, do qual podemos extrair inúmeras significações para um mesmo fenômeno. Os estratos, para Deleuze e Guattari, “são fenômenos de espessamento no Corpo da terra, ao mesmo tempo moleculares e molares: acumulações, coagulações, sedimentações, dobramentos. São cintas, pinças ou articulações.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012 [1980], p. 230).

Terreno, por sua vez, é uma categoria ligada à qualidade espacial e morfológica da superfície; acidentado, plano, retangular. Também denota a configuração de uma área livre de construção. Do ponto de vista simbólico e no domínio do sensível, remete ao sentimento de conexão e continuidade com a terra.

Elementos do chão são aqueles que pertencem ao léxico dos componentes de uma unidade construída, seja um edifício, uma infraestrutura, um elemento do desenho urbano ou

paisagístico.

Fundação, na engenharia geotécnica e na arquitetura, é o elemento do sistema estrutural responsável por absorver todos os esforços verticais de uma edificação e, por sua vez, encontrar no solo a camada capaz de estabilizá-la. *Fundação* remete ainda à ideia de inauguração de alguma coisa, um marco fundamental de sua constituição. No campo do projeto, o conceito pode absorver essas duas significações.

Piso, por sua vez, tem a ver com as características da pavimentação que reveste o solo. Keller Easterling entende que ele “é uma tecnologia usual para negociação entre a gravidade e o corpo vertical” e “tem sido um lugar para exibir padrões elaborados e narrativas gráficas, ou uma superfície refletindo fascínios matemáticos como a tecelagem.” (EASTERLING, 2014, p.4, tradução minha). *Piso* é ainda a palavra que, no português, usamos para diferenciar o posicionamento de lajes sobrepostas em cotas divergentes. Ingold entende que

A pavimentação foi projetada para cobrir a substância da Terra com uma camada de material rígido e impenetrável que a manteria no seu lugar de pertencimento, abaixo do solo, e que impediria que tivesse qualquer intercuro com o ar. Para os arquitetos e planejadores da cidade moderna, a justificativa para a pavimentação era, de um lado, a saúde pública, já que se pensava que a mistura de terra e ar causava vapores nocivos e, de outro, a melhoria das condições de transporte, permitindo a circulação sobre uma superfície desimpedida dos perigos da lama e do pântano, do matagal e da floreta, das pedras e das rochas, que antigamente teriam atrapalhado os viajantes. A pavimentação coloca uma tampa nas erupções que vem do interior da Terra, ao mesmo tempo em que gera resistência às forças erosivas da atmosfera, do vento e do tempo, vindas de cima. Diferentemente do que acontece ao solo não pavimentado, a pavimentação estabeleceu de fato uma interface, com um lado superior e outro inferior, ambos mantendo a Terra e o ar separados e permitindo a transmissão regulada de um domínio ao outro, por exemplo, através de sistemas de drenagem e de esgoto. E, a partir da presunção de que o solo pavimentado deveria ser o padrão, todo o resto – ao invés de subir a partir dele – deveria descansar sobre ele, como um mobiliário repousa sobre o chão de um apartamento, como as placas em uma paisagem, como os edifícios em fundações de concreto ou as fábricas em uma região de produção industrial. (INGOLD, 2019, p. 74)

SÉTIMO INTERVALO

Onde a bota, reduzindo a atividade do caminhar a uma atividade de uma máquina de pisar, priva os usuários da possibilidade de pensarem com os pés, a cadeira permite que sedentários pensem sem absolutamente envolverem os pés. Entre elas, a bota e a cadeira estabelecem um fundamento tecnológico para a separação do pensamento da ação e da mente do corpo. (INGOLD, 2015, p.78)

A cadeira é um dos mais tradicionais artefatos do *design*. Seu desenho mobiliza arquitetas/os, desenhistas industriais, engenheiros, utilizando técnicas específicas de conforto para o sujeito que senta (o campo da ergonomia); admitindo arranjos espaciais os mais variados, as cadeiras são estruturadas por materiais leves, pesados, flexíveis, rígidos, com encostos ou sem, podendo ser fixas ou suportadas por rodízios.

Elevar-se do chão, com os pés nele e repousar, estando sentado em uma superfície horizontal (ou quase) é um ato/hábito que une os sujeitos do mundo ocidental. Cadeiras, em geral, são melhor assentes sobre pisos regulares, lisos, estáveis e duros. Boa parte das cadeiras tem quatro apoios, algumas, três, formando um tripé.

Assim como a cadeira, bota, sapato e sandália são artefatos de *design*. Abraçam, enlaçam, calçam os pés. A sola, de borracha em sua maioria, toca, raspa, gera atrito com o chão, assim como as rodas de um carro sobre o asfalto. Calçados, perdemos contato com as nuances e a riqueza das sensações do solo, suas texturas, temperaturas, irregularidades.

A pavimentação, assim como a cadeira e os calçados, também envolve desenho. O recobrimento do solo pode ter massa única (concreto, cimentícios, asfalto); pode ser o conjunto de peças (pedras em geral) que formam padrões, desenhos geométricos, ou mesmo que carregam símbolos religiosos, mensagens escritas. Neste último caso, a pavimentação forma juntas entre os elementos, fazendo o solo respirar um pouco. A pavimentação pode ser feita com matéria orgânica, grama e outras espécies vegetais, por exemplo.

No que diz respeito à relação pé-chão na cultura ocidental, podemos dizer, portanto, que o conjunto cadeira-calçado-pavimento conforma uma força repelente entre corpo e natureza. Em algumas culturas não-ocidentais — como a japonesa e ameríndia — a tríade é outra: agachamento-pé descalço-chão de terra, como nos lembra Ana Luiza Nobre: “quem se agacha vê/pensa diferente. E é na posição agachada que muitas culturas tradicionais encontram conforto, divertimento, realizam tarefas cotidianas e cerimoniais.” (NOBRE, 2022).

Figura 62 - Sala de terra. Tanika House, Kazuo Shinohara, 1972.



Fonte: <http://hiddenarchitecture.net/tanikawa-house/>

Figura 63 - Earth Room. Walter de Maria, 1980



Fonte: diaart.org

A sala da casa projetada pelo arquiteto japonês Kazuo Shinohara para o poeta Shuntaro Tanikawa, em Nagano, Japão, não tem cadeiras, tampouco pavimentação. Também não se pode entrar calçado. A inclinação do piso segue a topografia do terreno e um telhado em duas águas cria as condições de habitabilidade, cobrindo o pedaço de terra que dá lugar à sala. Provavelmente, o solo recebeu compactação sob a forma da técnica que, no Japão, denomina-se Tatakí, algo próximo do que costumamos chamar de terra batida, conferindo-lhe unidade e alguma estabilidade.

Earth Room (sala de terra) é um trabalho executado por Walter de Maria, em 1980, contido dentro de um espaço com cerca de 197 m², no coração de um edifício do bairro do Soho, em Nova Iorque. O artista entalou 250 metros cúbicos de terra dentro do apartamento. De Maria nunca se interessou em dar explicações sobre o trabalho. Costumava dizer que uma obra tem mais de dez significados. Sendo assim, podemos especular livremente a partir da imagem que vemos. O vidro serve de barreira para que a terra (56cm de altura) não se espalhe para fora da sala. Ele também serve de limite para o público, que não pode acessar o espaço. Desta forma, pressupomos não haver qualquer intenção de interatividade dos espectadores com o material ali depositado. Talvez o artista estivesse questionando a funcionalidade como prerrogativa de um espaço, tornando-o inacessível às pessoas. Ou mesmo inviabilizando um pedaço de terra a ser loteado no jogo do mercado imobiliário. Pode se tratar de uma obra que reivindica a terra como materialidade possível no contexto urbano, mas, diferentemente da casa projetada por Shinohara, uma terra que veio de longe, deslocada, trazida especificamente para um espaço urbano. Sabemos que dessa terra brotam alguns fungos e cogumelos e que um funcionário molha todo o espaço semanalmente. Gosto de pensar, então, que é um espaço de cultivo. A Fundação que cuida da obra (*Dia*) não pretende desmontá-la. Portanto, algo parece dizer que o tempo é uma camada que interessa ao trabalho. Há 32 anos aquela terra está ali, não cumprindo qualquer papel funcional ou econômico, mas provocando em cada um que por ali passa a sensação de aterramento.

Materiais do chão são palavras que englobam os componentes físicos dos estratos terrestres, que têm significações como ideias as quais precisamos destrinchar.

Terra é um desses materiais que encontramos no solo e tem propriedades mineralógicas variadas — argilosa, arenosa.

Terra é também como damos nome ao planeta que habitamos. Isabelle Stengers, no “Tempo das catástrofes”, amplia esse vocabulário, trazendo emprestada a hipótese de Gaia, batizada por James Lovelock e Lynn Margulis, nos anos 1970. Gaia seria, para a autora, “nem a Terra concreta, nem tampouco aquela que é nomeada e invocada quando se trata de afirmar e fazer sentir nossa conexão com esta Terra, de suscitar um sentido de pertencimento lá onde predominou a separação e de extrair desse pertencimento recursos de vida, de luta e de pensamento.” (STENGERS, [2009] 2017, p.37). De outro lado, propõe Gaia como a própria intrusão, uma ideia que articula e agênciia os saberes distanciados pela ciência, a saber: “seres vivos, os oceanos, a atmosfera, o clima, os solos, mais ou menos férteis.” (STENGERS, [2009] 2017, p.38). Ou, como aponta Haraway, “fenômenos sistêmicos complexos que compõem um planeta vivo.” (HARAWAY, 2016, p.43, tradução minha).

Chakrabarty prefere trabalhar com a categoria *planeta*, um conjunto dinâmico de relações. Para ele,

se a distinção Terra/mundo o ajudou a formular seus conceitos sobre a habitação humana, a distinção Terra/planeta, em contraste, aproxima-se daquela feita por alguns cientistas do sistema terrestre entre a zona do planeta crítica para a manutenção da vida – a chamada zona crítica – e seu interior rochoso, quente e magmático. [...] o planeta propriamente dito tem surgido como um local de interesse existencial para aqueles que escrevem suas histórias no que tenho chamado de regime planetário ou antropocênico de historicidade. [...] Planeta não é uma palavra inerte nessas narrativas. É um conjunto dinâmico de relações, um conjunto que constitui o sistema terrestre. É nesses momentos de preocupação manifestada pelos cientistas sobre o estado do sistema terrestre que o planeta (ou seja, o sistema terrestre) surge como uma categoria do pensamento humanista. (CHAKRABARTY, 2020, p.15)

No português, *Terra* é ainda um termo usado na regulação fundiária, principalmente em áreas rurais, para designar — na linguagem comum e na lógica colonialista — a parcela do território que pertence a alguém. Antônio Bispo dos Santos lembra que, para comunidades tradicionais, onde a relação com a terra é de cultivo, inversamente, as pessoas é que pertencem à terra (SANTOS, 2018). Isso é uma “compreensão de que a terra é viva e, uma vez que ela pode produzir, ela também precisa descansar.” (SANTOS, 2018).

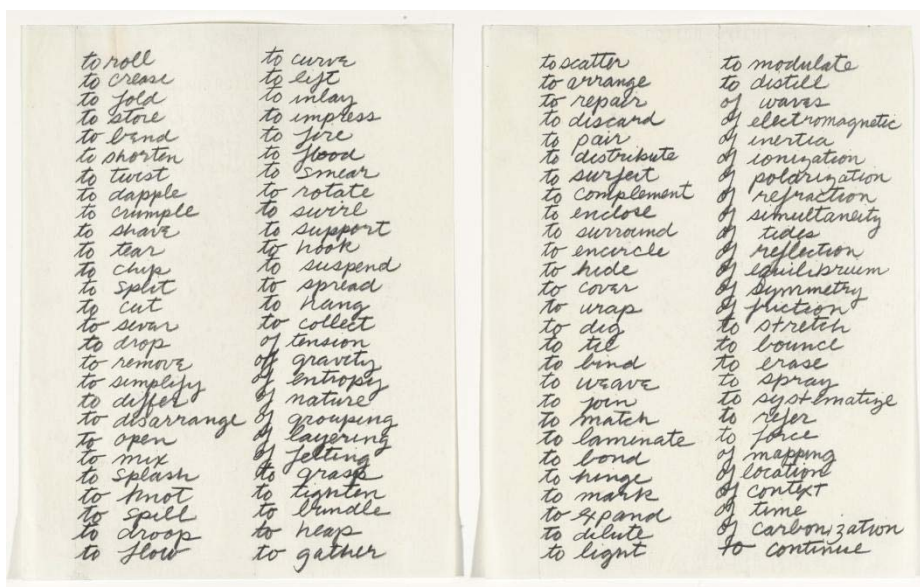
Ações de chão são um conjunto de palavras de caráter operativo, como uma caixa de ferramentas: escavar, aterrar, planificar, topografar, enraizar, suspender, moldar, acomodar,

estratificar, enterrar, entre outras acepções.

O uso de verbos no vocabulário do chão pressupõe a ideia de manipulação, de agência, de ação, um procedimento a ser adotado pelas/os projetistas. Trata-se de uma maneira pela qual não apenas arquitetas/os, mas, sobretudo, alguns artistas pós-minimalistas passaram a trabalhar neste campo, a partir da década de 1960.

Não à toa, um dos mais influentes trabalhos da época — *A Verb List* —, de Richard Serra, é o simulacro desta ideia, um conjunto de ações passíveis de ativação, um cardápio tático à disposição. A série de verbos configurava, nas palavras do artista, “uma forma de aplicar várias atividades a materiais não especificados.” (SERRA, 1994, p.53-54, tradução minha). Em outro trabalho muito conhecido — *Splashing* —, Serra derrama respingos de borracha derretida no limiar entre a parede e o chão do interior de um edifício. O artista estava interessado no movimento dessa matéria na transformação do estado sólido para o líquido. O esquema conceitual serve de agenda para a ação, portanto. Cabe dizer, a despeito da importância dos trabalhos, que se trata de um esquema convencional, rebaixando o material em relação ao sujeito, este que opera a “lista” como fórmula acrílica para uma ação.

Figura 64 - A verb List, Richard Serra



Fonte: mom.org/collection/works/152793

Figura 65 - *Splashing*, Richard Serra.



Fonte: artforum.com

Robert Smithson, por sua vez, compreendeu o caráter movediço e erosivo do pensamento e dos processos geológicos. Diria que “as manifestações da tecnologia são, algumas vezes, menos extensões do homem do que agregados de elementos.” (SMITHSON, 2009, p.187). Era, portanto, um artista menos comprometido com a essência das palavras e dos materiais. Por isso mesmo, aponta Leonídio,

se Smithson cavou e revirou a terra, se catou e empilhou pedra, não foi nunca para construir earthworks mas para fazer o que Craig Owens inspiradamente denominou “earthwords”, vale dizer coisas e espaços nos quais a experiência fenomenológica cede lugar a um estar no mundo onde vigora aquilo que Smithson denominou, muito sugestivamente, de “cripto fenomenologia”. [...] Smithson não fez outra coisa senão ocupar corrosivamente o museu da linguagem na vizinhança da arte, confundindo de modo acintoso presença e “não-presença”, matéria e “antimatéria”, ação e “inação monumental”, acontecimento e “não-acontecimento”, crítica e “infracrítica”, fenomenologia e “criptofenomenologia”, pensamento e “pensamento lamacento”, sites e “não-sites”, mundo e “mundo como mapa.” (LEONÍDIO, 2020, p. 415)

Construir um vocabulário para o chão no campo do projeto envolve aceitar corrosões e colapsos da linguagem, como fez Smithson. Disse ele:

“Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio.”
(SMITHSON, 2009, p. 198)

Ao contrário de oferecer instrumentos para a modalização de discursos através da palavra, creio oportuno aceitar a sedimentação e o desequilíbrio, declinando da estabilidade das significações. Chão como uma *ciência sem nome*, um dispositivo linguístico que possa liquefazer o universo autoafirmativo do vocabulário do projeto de arquitetura.

CHÃO-MENOR

3.1 Direito ao chão

Reivindicar o chão: aceitar o risco de pisar um chão que só existe quando e enquanto é pisado - de mil e uma maneiras diferentes, um passo depois do outro, de novo e de novo e de novo; um chão que preexiste às práticas de ocupação que o reivindicam e que por isso mesmo são sempre precárias, parciais, inconsistentes, iterativas, anacrônicas, absurdas, transformativas, desastrosas, temerárias, indeterminadas, incipientes, ficcionais, mágicas, ruidosas, inoportunas, profanadoras, metamórficas, coreográficas, parasitárias, errantes, performativas e sempre políticas: todas as práticas que, reivindicam o chão abrem espaço para a cidade sem forma. (LEONÍDIO, 2021, p. 131)

Há uma dimensão política da ideia de chão. É assunto de disputa e poder: a quem pertence, quem pode acessá-lo, quem o regula, quem o desenha? Seja no campo, na cidade, na floresta, chão é espaço de conflito, disputa e instabilidade.

No caso do Brasil — mas não apenas nele —, onde as desigualdades de acesso ao território são imensas, chão é motivo de tensão. A conquista de uma *terra nullius* — terra de ninguém no dispositivo jurídico romano —, a doutrina do descobrimento que os portugueses dispuseram mediante o encontro com os tupinambás, determinou um ideário de tomada de posse que se transforma em uma verdadeira cultura de colonização do chão em nosso país. Abre-se o precedente para que poucos tenham seu usufruto assegurado e muitos os que dele careçam. Em outros contextos, tiveram que pagar “foro de chão”, um imposto às autoridades locais para se estabelecerem em cada local.

Penso que devemos reivindicar o chão como um direito. Mas que chão seria esse a reivindicar? E quem seriam os sujeitos de direito? O direito ao chão pode aproximar direitos humanos com os direitos da natureza, dos não-humanos, dos mais que humanos, e ainda das humanidades rejeitadas. Ao menos, buscar cindir essa divisão.

Se há um chão oficial, institucionalizado, maior, penso que há um chão extraoficial, praticado no anonimato, muitas vezes. Um chão que inaugura potências de habitação e vida. Não aquele que apazigue as tensões — um chão de pureza, normatizador — mas que evidencie as rachaduras do tecido social e que abrigue as práticas cotidianas: um *chão-menor*, no sentido adotado por Deleuze e Guattari.

Em “Kafka: por uma literatura menor”, defendem haver na obra do autor uma escrita menor, onde tudo é político, adquirindo valor coletivo, um conjunto de “agenciamentos coletivos de enunciação.” (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 29). Trata-se da constituição de uma literatura de língua menor dentro de uma língua maior, ocupando-a. Deleuze e Guattari notam três principais fatores na determinação de uma literatura menor: um coeficiente de

desterritorialização (que no caso do chão poderíamos associar àqueles sujeitos que perderam ou sequer tem/tiveram direito a ele), a ligação direta com a política e o valor da coletividade.

Menor não assume, nesta leitura, valor dimensional, obrigatoriamente. Trata-se mais de uma condição contínua de luta — não resignada — infiltrada nas estruturas dominantes. Isso é, ao contrário do que *menor* possa indicar como ideia, oscila entre diferentes escalas e nuances das lutas políticas.

Refiro-me a um *devoir-menor* que ocupa o chão da praça, do campo de terra batida, da sarjeta da rua do bairro periférico, da estação de trem metropolitana, da universidade. Um chão-político onde, na cidade, surgem movimentos por sua ocupação (*occupies*), revoltas populares, insurgências, assembleias, práticas de sobrevivência. Chão-comum. Um chão que publicize o privado, englobando-o, invertendo o movimento que impõe a privatização do público. Ou melhor, indo além desta divisão, desfazendo-a. Comum, uma “partilha de espaços”, como atribuiu Jacques Rancière³⁶; e, também, um “princípio político”, como propuseram Pierre Dardot e Christian Laval³⁷.

Os *chãos-menores*, que daqui para frente buscarei apresentar-localizar, seriam, portanto, aqueles que, bem como uma literatura menor, encontram as brechas, burlam as regras, inventam as suas formas de ocupação.

No campo da Arquitetura e do Urbanismo, boa parte da prática oficial-institucional — pelo menos no Brasil — está comprometida com a defesa de um modelo projetivo hegemônico *maior*, este que se coloca acima de qualquer suspeita. De um lado, responde acriticamente às demandas do Estado, comprometendo-se muitas vezes com ações autoritárias que escapam ao debate coletivo-comunitário. De outro, resigna-se a responder demandas do mercado privado, este que dita um modelo de arquitetura exclusivista, restrita aos que têm o poder de compra, como um serviço.

Como regra, o capitalismo impõe ao chão — e à arquitetura, conseqüentemente — uma lógica mercadológica³⁸: comprado, vendido, loteado, desmembrado, lembrado, e sua

³⁶ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 15.

³⁷ “O 'comum' tornou-se princípio efetivo dos combates e movimentos que há duas décadas resistem à dinâmica do capital e conduzem a formas originais de ação e discurso. Longe de ser pura invenção conceitual, é a fórmula de movimentos e correntes de pensamento que pretendem opor-se à tendência dominante da nossa época: a da ampliação da apropriação privada a todas as esferas da sociedade, da cultura e da vida”. DARDOT, Pierre & LAVAL, Christian. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. São Paulo: Boitempo, 2017, p.17.

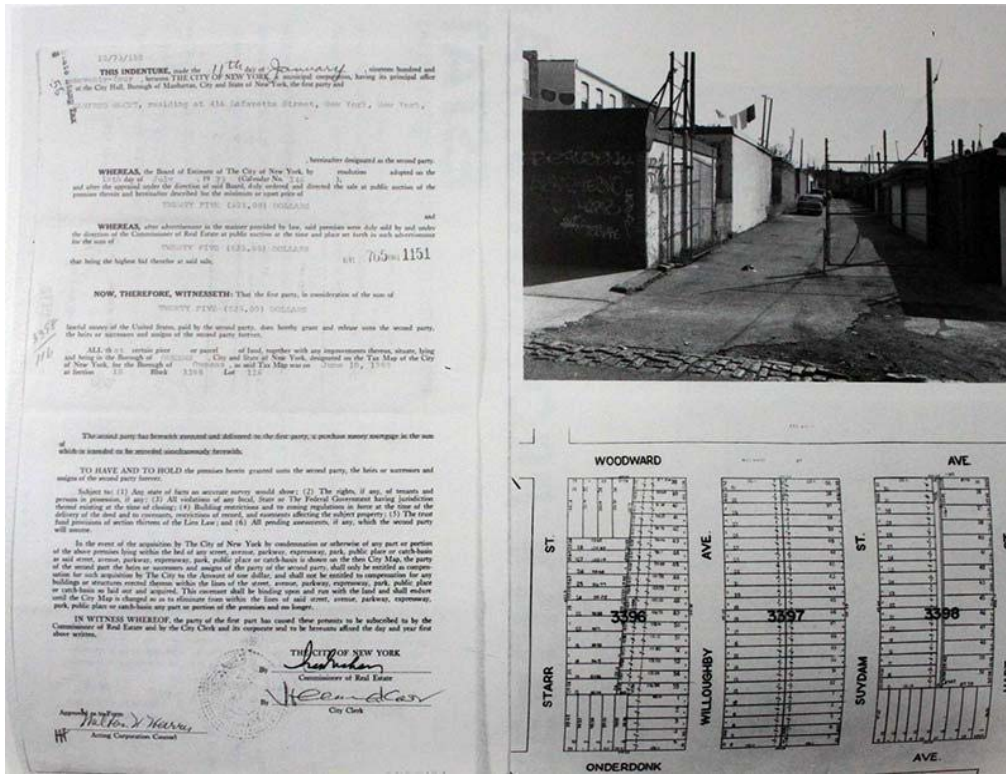
³⁸ No Brasil temos dois marcos regulatórios para a questão fundiária: as donatárias/sesmarias e a lei de terras de 1851. A primeira atribuía terras a capitães donatários que as povoariam, distribuindo sesmarias entre a sua clientela com cabedal para investir. A segunda instituiu que só se pode adquirir terra pela compra.

axiomática pressupõe a terra como propriedade. A cartografia dessas transações desenha um mapa do chão facetado e fragmentado, revelando, em sua geografia social, o abismo que separa os que podem e os que não podem acessá-lo. Legisladores e agentes do mercado imobiliário operam sobre ele com régua e calculadoras, talhando-o em pedaços.

Nesse jogo, alguns chãos vão interessar ao capital; outros não. Estes se acumulam como espaços residuais, baldios, vazios, cuja potência encontra-se na indeterminação, na ausência de plano. São *chãos-menores*, sobras, pouco percebidos, des-funcionalizados.

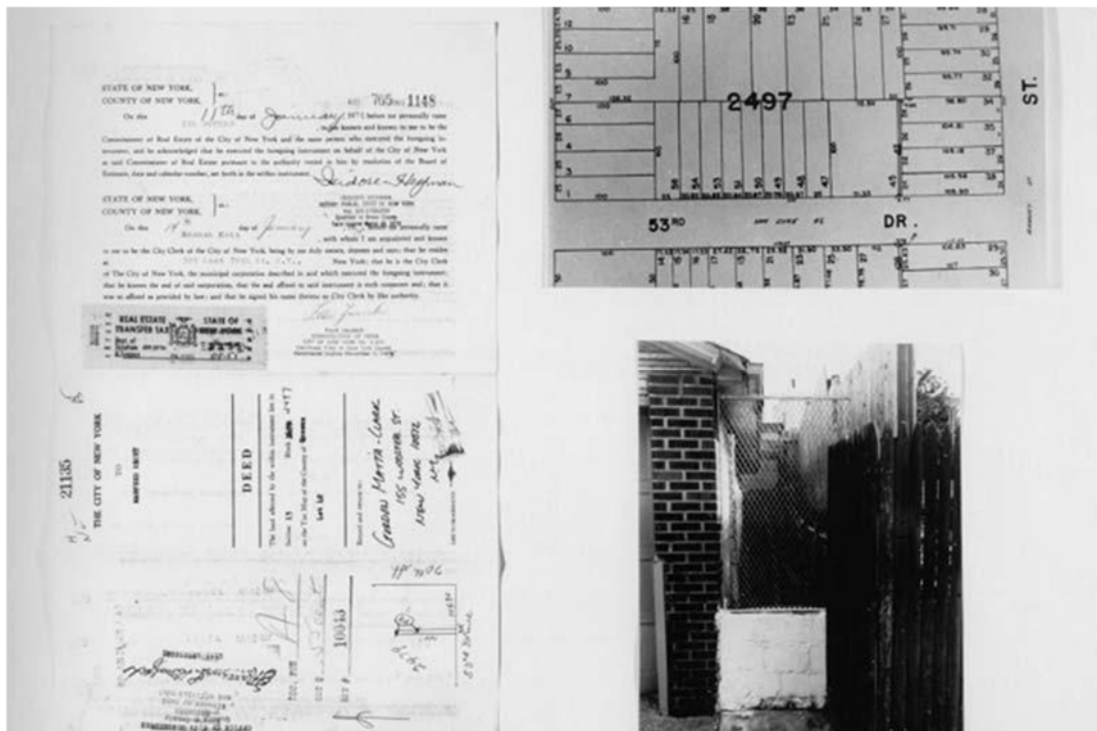
Em 1973, o arquiteto-artista Gordon Matta-Clark arrematou uma porção deles em Nova Iorque, como parte de um leilão promovido pelo Estado. Parcelas mínimas, por vezes inacessíveis, resultadas de erros de levantamento e zoneamento, foram compradas pelo artista pelo valor de 25 a 75 dólares cada uma. Matta-Clark não objetivava nada mais do que expor as contradições e questionar o significado e o valor da propriedade da terra, usando essas anomalias como exemplo. Ao invés de ocupá-las com uso — o que seria pouco provável dadas às dimensões, embora destino natural de quem compra um terreno — criou um inventário desses interstícios, propriedades imobiliárias falsas (*“Reality Properties: Fake Estates”*).

Figura 66 - Fake States. Gordon Matta-Clark, 1973.



Fonte: <https://socks-studio.com/>

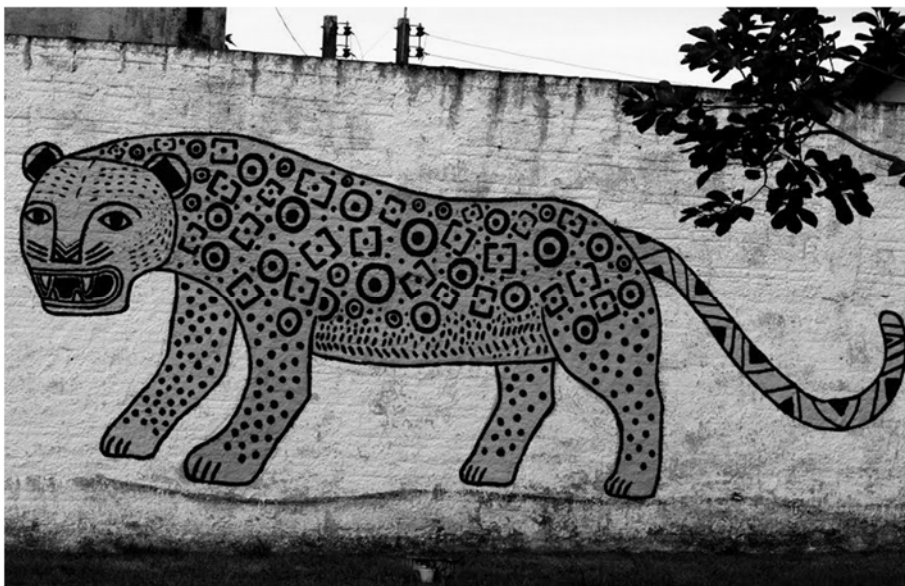
Figura 67 - Fake States. Gordon Matta-Clark, 1973.



Fonte: <https://socks-studio.com/>

Denilson Baniwa, por sua vez, questiona a propriedade de todo um território. Marca “Terra indígena” sob forma de onça (Jaguareté / Yawareté) em muros do Rio de Janeiro e outras cidades brasileiras onde habitavam povos originários dizimados nos séculos de colonização imposta pelos portugueses. O *lambe-lambe* opera como reivindicação de um chão tomado à força.

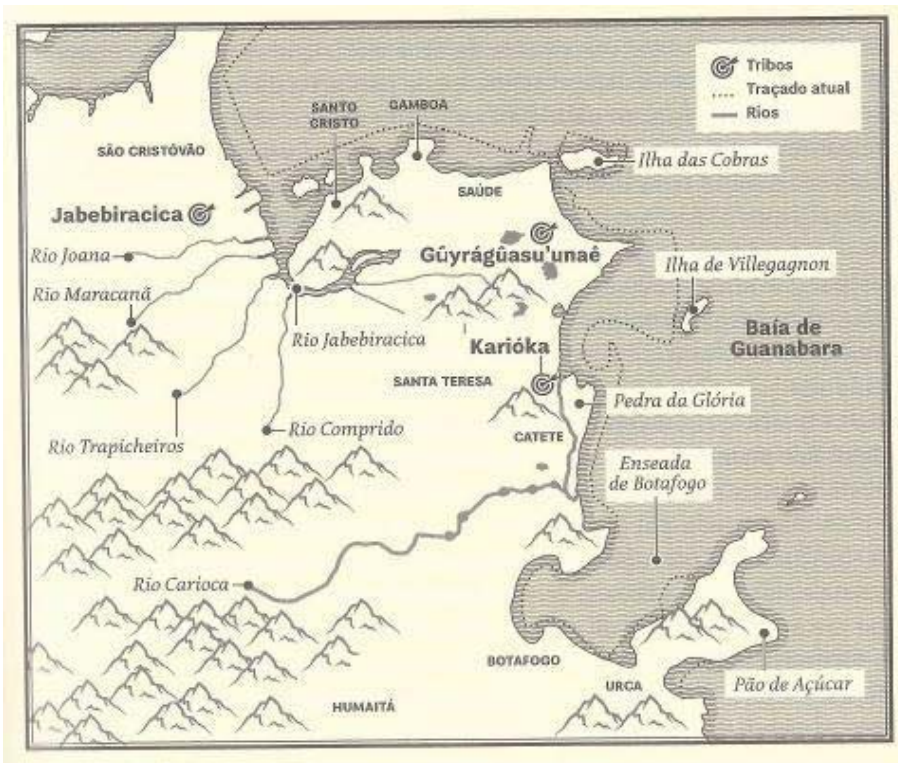
Figura 68 - Jaguarete, Denilson Baniwa.



Fonte: [behance.net/denilsonbaniwa](https://www.behance.net/denilsonbaniwa)

Rafael Freitas da Silva nos conta, em “O Rio antes do Rio”, que, no mínimo, 80 mil tupinambás — os nossos gregos, provoca o autor — habitavam as terras da Guanabara antes da fundação oficial da cidade. Freitas narra com detalhe e rigor histórico a batalha dos guerreiros indígenas em preservar o território das suas oitenta aldeias estabelecidas — na maior parte — no trecho ocidental da margem da Baía de Guanabara. Peleja que, como se sabe, termina com o extermínio desta civilização ancestral, após a heroica resistência do povo Tupinambá. O chão que pisamos hoje, bairro a bairro, acumula a história silenciada dos “vencidos”, para usar o termo de Walter Benjamin, um verdadeiro cemitério indígena. Já a história dos “vencedores”, cujos rostos e nomes de seus heróis estão estampados nos monumentos de nossas praças e nomes de nossas ruas, nós conhecemos muito bem: aquela que trata os povos originários como um empecilho ao progresso e à ordem.

Figura 69 - Cartografia do território tupinambá



Fonte: (Freitas, 2017)

OITAVO INTERVALO

Brasília nasce de um gesto de tomada de posse. Dizem que antes nada havia no Planalto Central, onde se ergue o Plano Piloto. A narrativa oficial leva a crer que nem os povos originários, tampouco todos os demais sistemas vivos que ali habitavam antes da colonização do território existiam. Fato é que a cidade é mais uma cidade colonial, como Salvador, Rio de Janeiro e Olinda. Se sua concepção urbanística é moderna - com imensas estradas-parque e edifícios elevados sobre pilotis - sua ideologia é a da colonização: cravar uma marca no território e expulsar quem lá estava. Mais: a lógica é civilizatória. É o que sugere Paulo Tavares:

Quando observamos a intenção de situar Brasília como uma continuidade da invasão das Américas, fica difícil ceder à interpretação patrimonial sobre a modernidade e a integração nacional-racial que a nova capital supostamente representa, da mesma forma que é impossível dissociar o imperialismo europeu do genocídio de povos ameríndios. E, no entanto, em sua paisagem material e imaterial, Brasília segue memorializando os feitos do colonialismo, alinhando a história da conquista com o sentimento da nacionalidade, ao mesmo tempo que silencia a violência que isso representa. (TAVARES, 2020)

“Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (COSTA, 1995, p.284), assinala Lucio Costa no memorial do Plano Piloto. O gesto colonial pisa forte no chão, exhibe suas marcas, fratura o território, com espírito tatu-canastra, extrai dele os metais que sustentam o céu. (KOPENAWA, 2019). Aílton Krenak diz que devemos pisar suavemente na Terra.

Hoje, no Brasil, os povos indígenas lutam por manter os poucos territórios ancestrais que lhes sobraram. Em discussão no Supremo Tribunal Federal, uma ação - Marco Temporal - busca estabelecer como terra indígena apenas aquelas assentadas até 05 de outubro de 1988, quando entrou em vigor a Constituição Brasileira, o que restringiria a demarcação de terras dali em diante.

Figura 70 - Acampamento Terra Livre, 2019. Foto: Diego Bresani



Fonte: diegobresani.com

Figura 71 - Cruzamento dos eixos de Brasília. Foto: Mario Fontenelle



Fonte: (Wesley; Kim, 2010)

A fotografia emblemática de Mário Fontenelle, registrada em 1958, mostra o marco zero da ocupação da capital colonial. Nesta encruzilhada ergueu-se a cidade, sob o gesto da cruz. A fotografia é aérea, de onde melhor se observa essa imensa obra de colonização do território. Duas estradas celebram a monumentalidade do gesto e cravam um endereço, local em que mais tarde veio a se constituir um monumento, o marco zero. Dali saíram os esforços de construção de uma verdadeira obra de arte territorial, que mexeu terra para todos os lados.

O professor e historiador Thiago Florêncio tem por hábito realizar o que chama de escrita-despacho, uma “escrita experimental de um etnógrafo cujo movimento pelas ruas lê/toca a ferida colonial com os pés.” (FLORENCIO, 2018, p.61). Ele andou pelo marco zero de Brasília, cidade onde cresceu. Em sua caminhada, recolheu objetos, coisas, memórias, sinais e lembrou Clarice Lispector, quando disse que *Brasília é tão artificial como deveria ter sido o mundo quando foi criado*.

Já a fotografia de Diego Bresani foi tirada do chão, à altura do olho humano. Ela revela os rastros deixados na Praça dos Três Poderes pela roda de dança e canto Xukuru, em celebração durante o acampamento Terra Livre, em 2019. O desenho é circular, indicando ciclos e movimentos, mas também comunhão, coletividade. Se já não vemos a presença daqueles que ritualizaram a grama da praça cívica, podemos imaginar a força de sua dança espiralada. Talvez hoje a grama tenha novamente crescido onde os pés indígenas pisaram, impossibilitando que se veja o desenho dos círculos que aparecem no registro de Bresani. As feridas em cruz idealizadas pelo projeto moderno, entretanto, permanecem expostas.

A ESDI, escola que abriga esta pesquisa, está situada no coração dessa história. O campus ocupa um conjunto de casas geminadas em tipologia de vila no centro da cidade do Rio de Janeiro, que antes dava lugar ao *Laboratório Chimico Pharmaceutico*, confinada em uma quadra entre as Ruas do Passeio, das Marrecas, Evaristo da Veiga e a Avenida República do Paraguai.

O chão da escola está assentado sobre o solo molhado de uma lagoa aterrada. Na ESDI, o chão é um ensinamento, como nos lembra Manoel de Barros (BARROS, 2016). O que ele de fato nos ensina? Nessa porção de cidade, estão amalgamadas histórias que remontam não apenas à formação do campo do *Design* no Brasil, desde a sua inauguração em 1963, mas, escavando-se um pouco, encontra-se soterrada uma memória da história da cidade do Rio de Janeiro.

O chão da ESDI é, portanto, um palimpsesto, onde, em comunhão, estudantes sentam, deitam, para debater, convergir, divergir. É um chão formador, pois a partir dele podemos aprender sobre todo um território.

Trazendo para o presente, no calor desta pesquisa que se inicia em 2018, acontece um evento transformador, que mobiliza a insurgência de muitas histórias apagadas, mas também ativa questões aqui colocadas. No ano de 2017, uma violenta crise afeta o Governo do Estado, mantenedor da Escola, afetando diretamente o seu funcionamento. Ao contrário de esvaziar o chão da escola, muitas pessoas resistiram e o ocuparam, no que ficou conhecido como ESDI Aberta. Essa é uma longa história³⁹, que aqui não caberá contar em toda sua complexidade. No entanto, cabe registrar algumas ações que reivindicaram esse chão.

Zoy Anastassakis, codiretora da escola na ocasião ao lado de Marcos Martins, conta que “em meio àquela situação, que terminou por inviabilizar a manutenção das atividades acadêmicas na UERJ, na ESDI foram ensaiados modos de ocupação e abertura que caminhavam junto com o cultivo de cuidado e comunidade entre os que habitavam aquele ambiente escolar.” (ANASTASSAKIS, 2020, p.09). A imagem de uma árvore caída no campus, retratada por Anastassakis, revelava que por debaixo do concreto havia muitas histórias apagadas — além de muito solo fértil —, as quais o movimento que ali se desencadeou iria escavar. Sobre o chão-maior, duro, impermeabilizado, foram expostas frestas, revelando potências de criação, um chão-menor, inventado por muitas mãos.

³⁹ Ver ANASTASSAKIS, Zoy. Refazendo tudo: confabulações em meio aos cupins na universidade. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

Figura 72 - O solo fértil da ESDI



Fonte: Zoy Anastassakis

Muitos modos de ocupação brotaram desse chão. Um deles envolveu a criação de uma horta comunitária, ocupando um trecho do estacionamento. Estudantes, professores e funcionários transformaram o chão asfaltado em um projeto que veio a se tornar parte importante das experiências e ensaios de alunos da Pós-Graduação. Dessa ação resultou o “Espaços Verdes”, coletivo/laboratório interessado no desenvolvimento de artefatos, sistemas e serviços, orientado para a agricultura urbana.

Neste mesmo movimento de permeabilização do chão, outra importante ação buscou fazê-lo respirar ainda mais. No contexto da abertura de um novo portão para a Rua do Passeio — onde havia um muro —, foi pleiteada a troca da pavimentação em concreto por elementos de cobertura vegetal e pisos drenantes. Este trecho de lote, historicamente tido como um fundo da Escola, veio a se tornar — através da obra — o seu principal acesso, inaugurando um novo chão por onde pisar. Minha vivência na ESDI ao longo dos anos em que desenvolvi essa pesquisa se deu a partir dessa travessia, facilitada pela remoção de áreas de piso impermeável.

Figura 73 - Espaços verdes



Fonte: Zoy Anastassakis

Figura 74 - Pilha de concreto retirado na ESDI



Fonte: Zoy Anastassakis

Certamente essa história iria interessar ao artista Hélio Oiticica. Em um registro emblemático, aparece carregando trechos de concreto muito semelhantes àqueles empilhados na fotografia de Zoy. Eram trechos de um chão quebrado na Avenida Presidente Vargas, que chamaram sua atenção pelo contraste com outro chão em que estava em contato diariamente, o do Morro da Mangueira, onde estava habitando. Chãos de barro muitas vezes, que impressionaram pela conexão com a terra, algo que, como morador da cidade, nunca havia experienciado.

Figura 75 - Helio Oiticica com pedaços de asfalto, 1978



Fonte: foto de Andreas Valentin

Pouco antes da obra na ESDI, enunciando e abrindo caminhos para a transformação radical do chão da Escola, os estudantes começaram a reivindicá-lo, ocupá-lo, organizando assembleias, aulas e oficinas sobre ele. Mesas, cadeiras, painéis foram dispostos ao tempo, marcando um ponto no espaço público.

Figura 76 - Estudantes reivindicando o chão da Escola



Fonte: Zoy Anastassakis

Não muito longe de lá, outro chão ganha potência, no *Shopping Chão*, um entreposto de compra e venda de todo o tipo de artefatos coletados na cidade, descartados e ressignificados: sapatos, roupas, discos, móveis, cabos, aparelhos eletrônicos, entre outros. Seus comerciantes, verdadeiros arqueólogos da matéria urbana, dispõem os artefatos sobre cobertores e lonas, tendo o chão do bairro da Glória como suporte. Neste bairro, cuja beira-mar foi afastada da costa por meio de imensos aterros, que expulsaram as águas para bem longe, o chão ganha sobrevida na invenção cotidiana de alguns trapeiros, para usar mais uma imagem cara a Walter Benjamin.

Figura 77 - Shopping Chão



Fonte: Luiz Carlos Toledo

Não somente o *Shopping Chão*, mas, também, os muitos chãos que escapam à oficialidade, sofrem com o policiamento das estruturas de poder. Esses chãos-menores operam fora do regime normativo das legislações urbanísticas constrangedoras, que tecem outras relações com a terra, imprimindo valores e sentidos a ela fora do regime da propriedade, questionando o chão-maior, regulador. São chãos “ocupados por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas... um espaço de afetos, mais do que propriedades” (DELEUZE;GUATTARI, [1997] 2017, p.198), por um lado.

Chãos que figuram em um sem fim de sarjetas, camada rugosa, nem lisa nem estriada, um espaço elástico entre a pista e a calçada, onde se instituem as disputas, como nos lembra Gabriel Schvarsberg.

Sarjeta não possui o estatuto da calçada ou o código de trânsito da pista -, a sarjeta instaura campos de disputa numa zona cinzenta de limites imprecisos que “come” um pedaço do passeio mas também da pista. É pela sarjeta que se infiltram nas ruas as atividades fora do script da circulação funcionalista: camelôs, “shopping-chão”, “burros-sem-rabo” (transportadores informais), pontos de prostituição, moradores de rua, catadores, etc. É também por onde circulam bicicletas e skates, carros estacionam sobre a calçada, pedestres invadem a pista e uma infinidade de outras práticas. Por isso é um espaço elástico, que se expande ou contrai de acordo com a intensidade desses usos desfuncionais. (SCHVARBERG, 2019, p.20)

Estas e outras tantas ações, práticas, formas de ocupação são fundamentais para empurrar para frente o alargamento do campo do projeto e uma (possível) reinvenção pautada por um fazer menor. O arquiteto Adriano Correa reverbera, assinalando que,

contra a anulação das diferenças e aplainamento das singularidades de cada uma dessas pequenas manifestações culturais, essas arquiteturas menores são capazes de criar rugosidades, cindir certas marcas particulares que caracterizam as práticas cotidianas dos habitantes. Tais práticas proporcionam o envolvimento entre si de pessoas que compartilham saberes e fazeres locais de relações capazes de inventar formas próprias de construir. (CORREA, 2017, p. 50)

3.2 Rugosidades

O chão da modernidade — maior — buscou endereço fixo, um lugar, o que “implica uma indicação de estabilidade”, uma “configuração instantânea de posições.” (DE CERTEAU, 1998, p.184). É um chão sedentário, estriado, nos termos de Deleuze e Guattari.

Chão-menor, como quero ler, inversamente, não permite precisões, dada sua natureza movente, viva e ambulante. Isso é, define-se a partir de múltiplos posicionamentos, como o conjunto de uma justaposição ilimitada de localizações, o que Michel Foucault diria tratar-se de uma *heterotopia*⁴⁰. Está por todos os cantos, quer seja na linha da superfície, sob ela ou

⁴⁰ “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaço que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis...Ocorre que as heterotopias são frequentemente ligadas a recortes singulares do tempo. São parentes, se quisermos, das heterocronias...a ideia de tudo acumular, a ideia de, em certo sentido, parar ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um só lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna.” (FOUCAULT, 2013, p.24-25).

suspensão no horizonte, “lugar sem lugar.” (FOUCAULT, 2013, p.30).

É um chão-encruzilhada⁴¹, cavado na potência de cada esquina, encarnado na figura de Exu, aquele que emerge — dentro das filosofias afro-brasileiras — como princípio da ubiquidade, aquele que ocupa todos os espaços.

Da mesma forma, o chão-menor é multiestratificado no tempo, heterocrônico, rugoso, nos termos de Milton Santos, um chão que “refere-se à concepção do espaço como acúmulo de tempos... que é vinco, conjunto de rugas, marcas, memórias.” (RIBEIRO, 2009, p. 68-69). O chão-menor condensa uma série de “lugares praticados” (DE CERTEAU, 1998, p.184) que apontam o efeito do tempo sob e sobre as superfícies. Esses lugares, como aponta Doreen Massey, são “a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade.” (MASSEY, 2005, p.29).

O chão-menor invade, ocupa, se infiltra e *hackea* o chão-maior. É um chão real, praticado, que problematiza a virtualidade do chão-maior. Esses são chãos ritualizados pelos corpos, encantados. Terreiros, “mundos inventados a partir do que ritualizamos nele” (RUFINO, 2019, p.103), como nos sugere Luiz Rufino e nos provoca Luiz Antonio Simas:

A Marquês de Sapucaí é um inóspito território cortando o Catumbi sob um sol escaldante. A Marquês de Sapucaí é um terreiro quando a primeira escola de samba dobra o cotovelo para entrar na avenida e ritualiza/encanta o espaço... O viaduto de Madureira é um território que liga o bairro e viabiliza o atravessar dos carros por cima dele. O viaduto de Madureira é um terreiro quando o baile começa debaixo dele para o transe dos corpos charmosos, já não mais normatizados pelo desencanto cotidiano, mas terreiros que dançam... A arte de disputar a cidade é aquela que torna ainda possível a vida: nas frestas e fendas do poder, cabe encantar o mundo. (SIMAS, 2019, p.61).

⁴¹ “A encruzilhada é o principal conceito assente nas potências do orixá Exu, que transgride os limites de um mundo balizado em dicotomias. A tara por uma composição binária, que ordena toda e qualquer forma de existência, não dá conta da problemática dos seres paridos no entre. A existência pendular, a condição vacilante do ser, é, a princípio, o efeito daquilo que expressa a partir do fenômeno do cruzo. Assim, ato a provocação: aquilo que a agenda colonial buscou produzir como um sistema de controle da vida, a partir de uma ordem pautada nos binarismos, acarretando a redução das complexidades, é facilmente salientado por uma leitura a partir da poética das encruzilhadas.” (RUFINO, 2019, p.16).

Figura 78 - Helio Oiticica desfilando na Mangueira.



Fonte: Ricardo Beliel

São os chãos dos sujeitos ambulantes que perambulam pelas ruas das cidades, alterando suas dinâmicas em uma “nomadologia urbana mais interessada nos trajetos humanos, suas operações sobre o terreno, suas formas de espacialização, relações de arranjos, considerando-os sempre provisórios, inclusive as maneiras com que se relacionam com os pontos fixos” (SCHVARBERG, 2012, p.154); dos comerciantes com seus carrinhos bricolados; do vendedor de mate da praia; dos andarilhos da linha do trem, entre muitos outros. “Ao contrário do migrante, o nômade faz da desterritorialização sua relação com a terra, convertida em simples solo, suporte de suas andanças” (BRISSAC, 2003, p. 364), nos lembra Nelson Brissac Peixoto.

O chão-menor dos ambulantes é um solo inventado pelo percurso: fragmentado, descontínuo, ilimitado, inacabado, latente, à espera dos seus pés. O chão da Praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, é um imenso tapete, ora pavimentado com a pedra portuguesa do emblemático desenho de Roberto Burle Marx, ora asfaltado por seis pistas automotivas, ora estendendo-se como uma larga faixa de areia. Do alinhamento dos edifícios até a margem do

mar, essas três superfícies cumprem cerca de cento e sessenta metros de percurso. A amplitude desta faixa transversal, incomum na orla da cidade, deve-se ao alargamento que obras de infraestrutura impuseram à sua beira-mar, na década de 1960.

O pretexto era a instalação de tubulações que recebessem o esgoto do bairro para, enfim, lançá-lo em alto mar. Era necessário expulsar as águas e ganhar faixa de areia, o que se realizou com o bombeamento direto da faixa arenosa da enseada de Botafogo, em umas das mais impressionantes obras de movimentação material que a cidade já presenciou: um duto caminhou, aos olhos as pessoas, entre uma praia e outra — Botafogo e Copacabana —, jorrando areia como cascata, configurando um campo gigantesco que hoje acolhe diariamente o ócio e o lazer de milhares de pessoas.

Entre as cangas — territórios diários provisórios — dos banhistas, vendedores ambulantes de mate, queijo coalho, salgado árabe, todos os tipos de roupas de banho, protetor solar, pipa, picolé, camarão assado, serpenteiam seus corpos nômades em devir-menor sobre um chão-maior moldado pela violência da fabricação do território. Devir sem o qual a praia não teria, nem de perto, a mesma potência que tem.

Figura 79 - Transposição de areia Enseada de Botafogo / Copacabana



Fonte: Autor Desconhecido

Figura 80 - Jateamento de areia na Praia de Copacabana



Fonte: Autor Desconhecido

Figura 81 - Obras de drenagem e alargamento da Praia de Copacabana



Fonte: Autor Desconhecido

Figura 82 - Areia da Praia de Copacabana



Fonte: Walter Firmo

Tendo em vista essa particular história urbanística, o arquiteto Pedro Varela (gru.a - grupo de arquitetos), propôs, no contexto do Tempo Festival de 2018, escavar esse chão, a fim de encontrar as águas submersas pela operação infraestrutural. A instalação “A Praia e o Tempo” se organiza a partir de duas operações combinadas: demarcar e reposicionar. A primeira consiste na inserção de uma grande estrutura quadrilátera de 31x31m e 50 cm de altura que demarca a área de trabalho ao mesmo tempo em que serve como suporte para o acolhimento do público. A segunda se dá a partir do movimento da matéria existente no local – areia e água – que reposicionadas fazem surgir uma nova paisagem topográfica. Combinadas, as duas operações geram um cenário que se transforma gradualmente.

Figura 83 - A Praia e o Tempo. Pedro Varela (gru.a - grupo de arquitetos), 2019



Fonte: grua (grupo de arquitetos). Disponível em: grua.arq.br/projetos/tempo-festival

A obra fixa um horizonte através do imenso banco, e, simultaneamente, desestabiliza a cota da faixa de areia, criando depressões e elevações. Remete à experiência da profundidade, constante no trabalho do artista Michael Heizer. Em 1969, a convite do galerista Heiner Friedrich, projetou uma depressão circular em um terreno baldio de Munique, na Alemanha. O limite do mergulho no deserto foi determinado pelo pé-direito da sala onde exporia uma fotografia aberta de 360° na escala real do sítio. Heizer transpôs a experiência negativa do lugar para dentro de um espaço domesticado pela arquitetura, onde piso e teto da galeria determinavam a justa medida do montante de terra que foi mobilizada na operação. Na imagem que veremos a seguir, passeia pelo chão que criou, onde vemos as marcas do trator que despejou, em movimento centrífugo, o material para fora da depressão. Na imagem Heizer aparece caminhando, olhando para baixo, observando o emaranhado de linhas desenhadas pelo trator. Um horizonte bem ao fundo suspende edifícios deste chão que o artista mexeu.

Figura 84 - Munich Depression. Michael Heizer, 1969



Fonte: Autor desconhecido

Se estamos na cidade, “não podemos sair dela sem cair em outra idêntica ainda que seja distinta,” disse Octavio Paz (PAZ, 1993, p. 43). Então, eu diria, que, se pisamos no chão, não podemos sair dele sem cair em outro idêntico, ainda que seja distinto.

Não precisamos, assim, buscar outros chãos para pisar. O mesmo chão desencantado pode encantar; apaziguado, pode inflamar; estanque, pode mover-se. Se observarmos os mesmos espaços, mas com outras lentes, podemos encontrar as ferramentas que nos permitem contorcê-los, sabotá-los.

Nuno Ramos e o Teatro da Vertigem, por exemplo, o fizeram recentemente na performance *Marcha à Ré*. Governaram 120 automóveis no sentido inverso da Avenida Paulista — chão das muitas manifestações populares na cidade de São Paulo —, denunciando o descaso do governo brasileiro diante da pandemia da COVID-19, na carreta da contra-mão que terminou no Cemitério da Consolação. O chão-menor, portanto, dobra o sentido, problematiza o que foi normalizado.

Figura 85 - *Marcha à Ré*. Nuno Ramos e Teatro da Vertigem, 2020.



Fonte: teatrodavertigem.com.br. Foto: Matheus José Maria

3.3 Sobrevivências

...a Terra está perpetuamente crescendo, e é por isso que os arqueólogos precisam cavar para descobrir evidências de vidas passadas. Mas esse crescimento não é uma cobertura, como se fosse colocar um selo, tampa ou bueiro no que está acontecendo por baixo; nem é uma solidificação, como se fosse lançar uma base coerente para futuras construções. A este respeito, a superfície do chão não é superficial nem infraestrutural, nem é inerte. É, antes, intersticial. Literalmente, 'estando entre' a terra e o céu, é a superfície mais ativa, o local primário dessas reações, da qual a fotossíntese é a mais fundamental, da qual depende toda a vida. Onde quer que a vida esteja acontecendo, as substâncias terrenas se ligam ao meio do ar na formação contínua do solo. (INGOLD, 2015, p.45, tradução minha)

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal para qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela *anacroniza*. (Didi-Huberman, 2002, p.69)

O Rio de Janeiro, cidade de onde escrevo essa tese, cujo chão piso cotidianamente, é um território de sobrevivências. O chão que hoje cobre essa cidade foi fabricado continuamente pelos tupinambás, desde muito antes dos portugueses por aqui desembarcarem com o pretexto de colonizar um território ancestral. Este é, hoje, um chão, resultado de um processo contínuo de confrontação da natureza por parte dos europeus, das inúmeras operações de modificação da geomorfologia original: desmontes de morros na região central, aterramento de lagoas, entre outras violências territoriais que expulsaram populações humanas e não-humanas que aqui habitavam antes de sua chegada.

Na história da urbanização da cidade, três recortes temporais reúnem boa parte dessas transformações. Entre meados do século XVII e XVIII, quando a cidade se expande do Morro de Castelo em direção à várzea mais próxima, são aterradas as cinco lagoas que ali residiam: Pavuna, Desterro, Santo Antônio, Boqueirão da Ajuda e Sentinela desaparecem do mapa da cidade⁴². Em fins do século XIX, outra onda de grandes ações territoriais é empreendida. Os desmontes do Morro do Senado e do Castelo definem grandes áreas planas na região central da cidade e o depósito de suas terras serve de material para o aterro da região portuária e da frente urbana que criou a Avenida Beira Mar, expandindo a cidade ao sul. Rochas foram perfuradas para a criação de túneis que iriam redefinir a geomorfologia carioca. Novamente, em meados

⁴² Lorelai Cury lembra que “A cidade moderna somente pôde se assentar no pedaço de terra às margens da Baía de Guanabara porque lagoas e pântanos foram aterrados, às custas da demolição de morro não graníticos, de pedreiras e mesmo de lixo, que forneciam material para preencher as zonas alagadas” (KURY, 2020, p. 50).

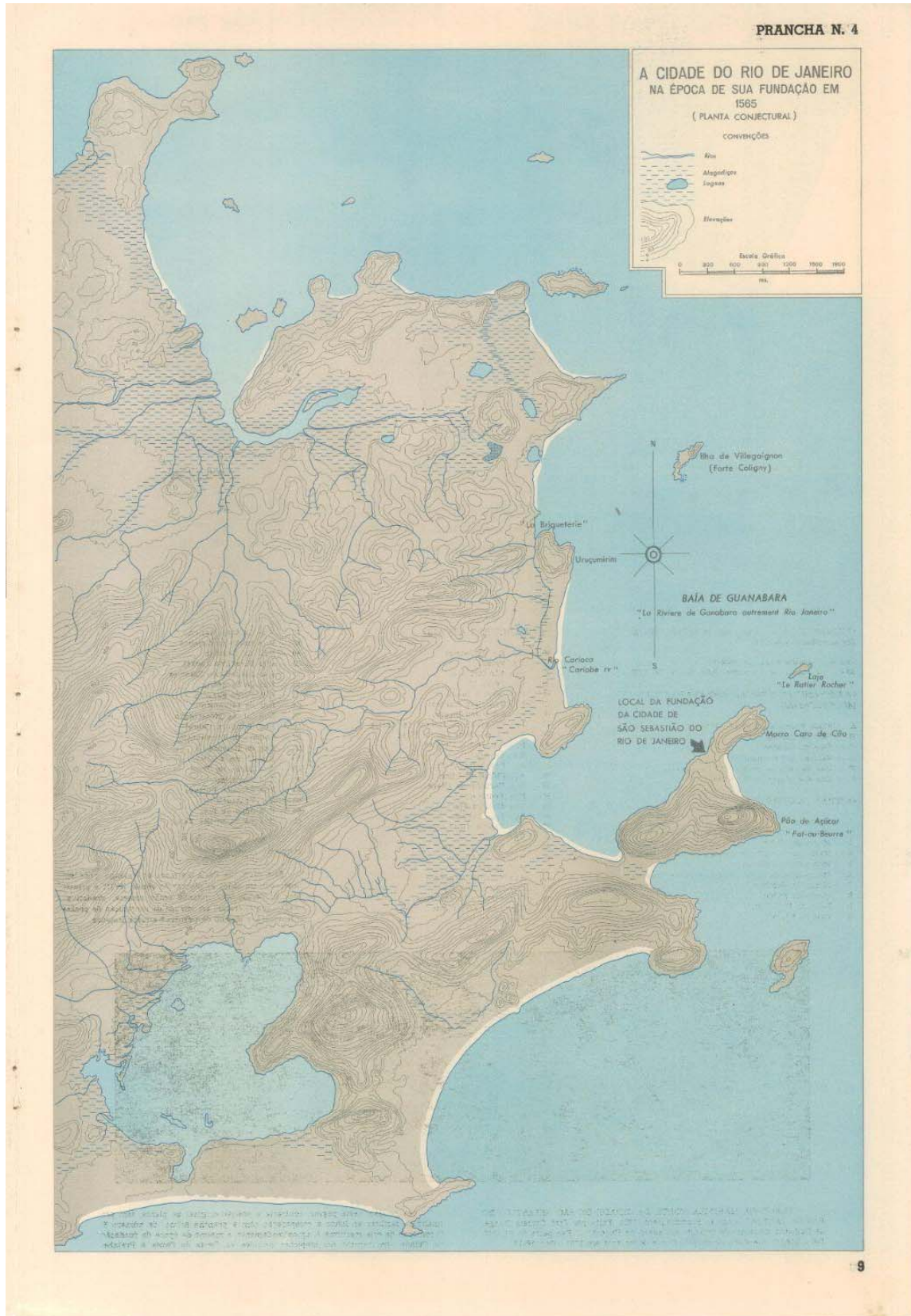
do século XX, a cidade assistiria ao desmonte de um de seus principais elementos paisagísticos, o Morro de Santo Antônio, dando lugar à esplanada que hoje abriga edifícios institucionais de grande porte e a Catedral Metropolitana.



Figura 86 - Desmonte do Morro do Castelo. Augusto Malta, 1922

Fonte: Acervo IMS

Figura 87 - Rio de Janeiro em 1565.



Fonte: (Canabrava, 1965)

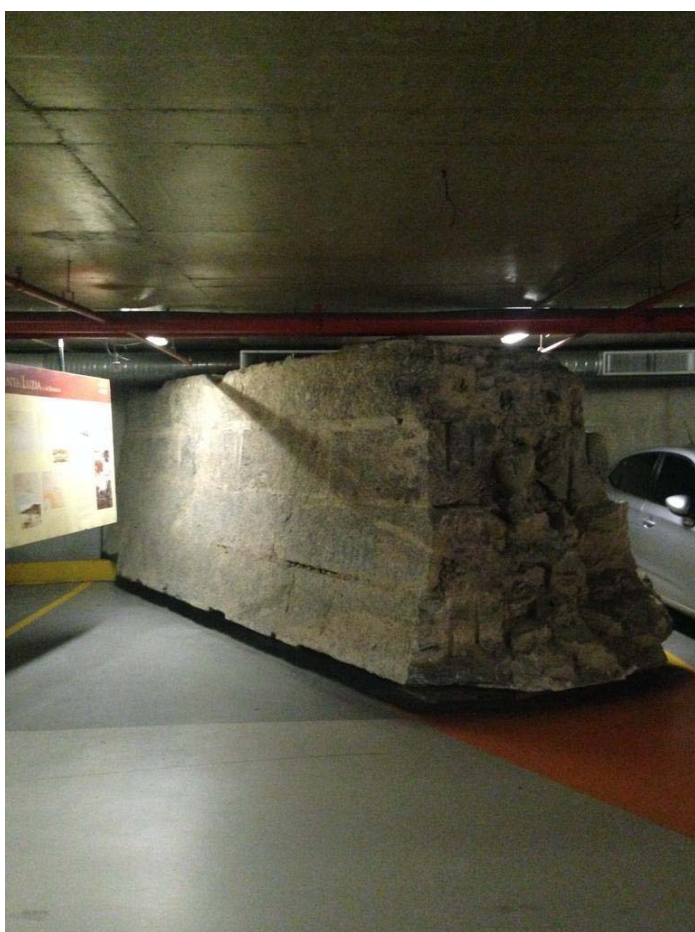
Mas, se, por um lado, as violentas ações transformadoras engendraram apagamentos irreversíveis no tecido social e geográfico da cidade, algumas marcas desses processos, ainda que quase despercebidas, ressurgem como rastros de uma paisagem que insiste em se mostrar latente: é o caso do cais de Santa Luzia.

Como habitante dessa porção de território, certo dia me deparei com algo no mínimo estranho ou inusitado. Ao parar o carro em um dos muitos estacionamentos subterrâneos localizados na região do Castelo - assim chamada por representar o local onde o antigo morro se fixava - pude observar dois trechos de rochas entrecortadas pela pista automotiva. Eram rochas enormes, de proporção horizontalizada, cuja forma de assentamento indicava algum trabalho humano bem feito à talhadeira. O limite dado pela pista mostrava na lateral do maciço rochoso um tipo de corte bem vertical, modelando uma parede lisa, provavelmente fruto de uma detonação precisa. O elo entre as rochas era feito por redutores de velocidade do tipo “tartaruga”. Algo me dizia que a escolha da posição desses elementos indicava a importância do que ali se apresentava, como se quisessem me dizer que havia algo relevante a ser contado. Sim, ali estava o guichê de pagamento e as escadas de acesso ao piso térreo. Entretanto, era outra informação que passei a buscar a partir do momento do meu estranhamento com aquelas rochas. O que faziam ali, debaixo de um solo criado por aterros, achatadas por uma laje de concreto armado?

Uma placa na parede lateral de uma delas dizia tratar-se de parte do Cais da Praia de Santa Luzia, cujo nome remete à Igreja de estilo barroco construída na antiga beira-mar. Com os aterros, hoje, à sua frente, vemos um emaranhado de asfalto, por onde passam os mesmos carros que ocupam as 263 vagas do subsolo, ao lado das rochas. Curiosamente, a implantação do desenho das vagas veio a respeitar a inclinação do antigo cais. As rochas ocupam, então, duas vagas deste estacionamento, localizado na Avenida Presidente Antônio Carlos, estendendo-se da Avenida Almirante Barroso até a Beira Mar. Encontradas nas obras de escavação do subterrâneo, essas rochas protegiam a Igreja das fortes e comuns ressacas que abatiam a costa carioca.

São presenças de uma ausência, camadas de uma cidade muito modificada e cheia de pistas sobre sua história. Um chão latente, que resiste aos traumas, sobrevivências de uma história escovada a contrapelo, como propôs Walter Benjamin.

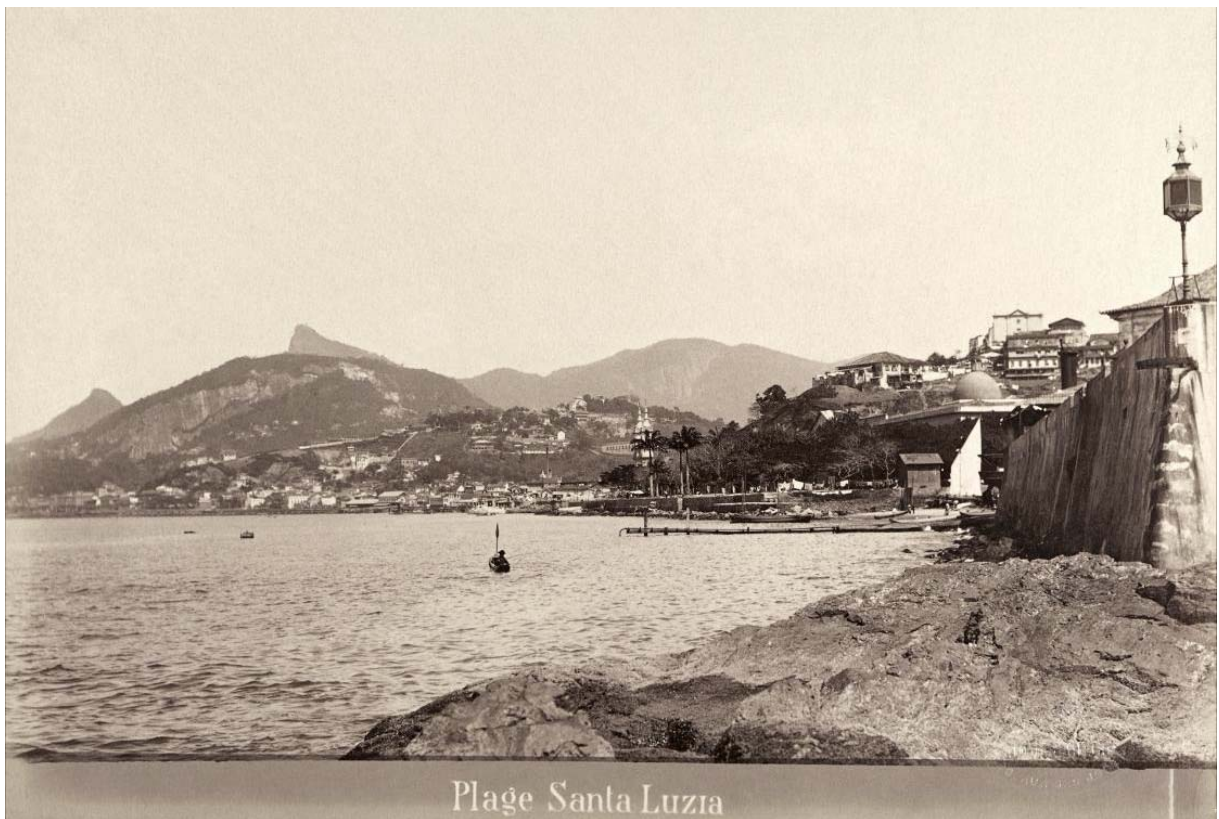
Figuras 88 e 89 - Cais de Santa Luzia soterrado



Fonte: Acervo do autor

Na fotografia de Marc Ferrez, de 1890, talvez estejamos vendo essa mesma linha de rochas. Ela define uma paisagem marítima anterior aos sucessivos aterramentos que essa região sofreu. Há algo de idílico nesta imagem: um pequeno barco navega em águas calmas, o morro do Corcovado sem a emblemática estátua, casarios ocupam uma porção de um morro — Castelo — que anos depois viria a ser demolido. Por fim, suas terras rolaram pela costa e se reconfiguraram como um novo e imenso chão, como atesta a imagem que veremos a seguir.

Figura 90 - Cais de Santa Luzia. Marc Ferrez, Cerca de 1890



Fonte: Acervo IMS, Coleção Pedro Corrêa do Lago

Aqui abaixo, a linha de costa onde o Cais de Santa Luzia se desenhava já não é mais percebida. Os barcos que navegavam e aportavam nesta praia foram substituídos pelos aviões que pousam no Aeroporto Santos Dumont, construído neste trecho aterrado. Muitos passageiros, viajantes, turistas, e mesmo os cariocas que desembarcam na cidade por este local, provavelmente não conhecem essa história. Mas, certamente, se estiverem atentos, poderão encontrar algo que não estão procurando a princípio, assim como aconteceu comigo.

Figura 91 - Aterro da Praia de Santa Luzia. Holland, S. H. Cerca de 1930.



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional

Esse chão também vibra em tecidos subterrâneos da região do SAARA, onde, em 1749, o então governador Gomes Freire de Andrade ordenou o aterro da lagoa que ali se fixava — a Lagoa da Pavuna⁴³ — com o pretexto da expansão da malha urbana na região central. No lugar onde hoje a retícula desenha o tecido vibrante de ruas comerciais repousa aparentemente inerte a poça que um dia banhou indígenas e forasteiros. Secreta, clandestina, mas que num piscar de olhos aflora como rastro da paisagem apagada. Quando chove, suas águas vazam do asfalto que impermeabiliza o chão criado sobre ela, nos alertando para a pavimentação extensiva e problemática do solo urbano. Sob o pavimento, a Lagoa! E também outras camadas de solo remexido, manguezais, lamaçais, várzeas.

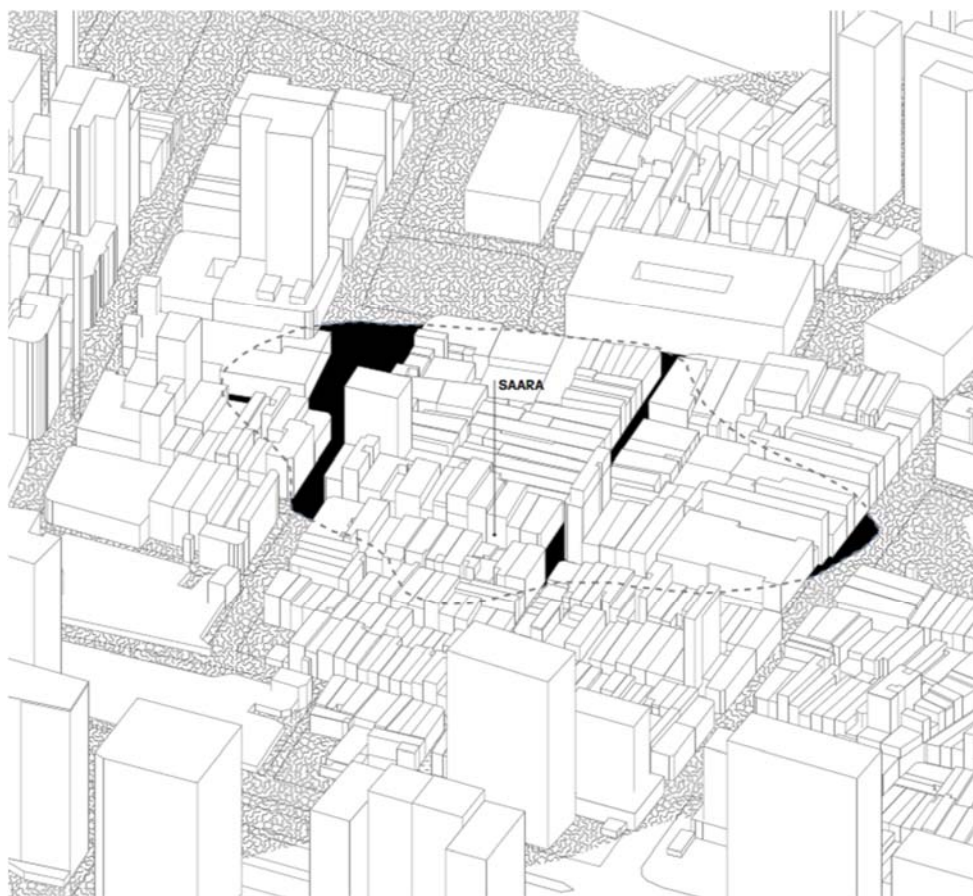
⁴³ No ensaio “Desmontar, Aterrar, Perfurar” (CALAFATE; GARCEZ; SICURO; VARELLA, 2018), desenvolvido para o catálogo do pavilhão do Brasil na 18ª Bienal Internacional de Veneza, a Lagoa da Pavuna é um dos casos estudados. Na publicação, especulamos sobre um tempo presente que, para além de produzirem provas irrefutáveis sobre um passado a ser desvelado, revelam rastros que nos permitem imaginar ausências e sinalizar possibilidades. Trabalhamos a partir da combinação de dois conjuntos de fontes distintas: por um lado o farto repertório iconográfico e textual produzido ao longo do tempo por geógrafos, arquitetos-urbanistas, literários e historiadores acerca da história do Rio de Janeiro e, por outro, os registros da nossa experiência cotidiana, de quem habita a cidade. Disponível em: <http://www.grua.arq.br/projetos/muros-de-ar>.

Figura 92 - Lagoa da Pavuna soterrada



Fonte: Acervo do autor. Foto de Vitor Garcez

Figura 93 - Mancha de Lagoa da Pavuna sob a região do Saara



Fonte: (Calafate; Garcez; Sicuro; Varella, 2018)

Na ESDI, “assentada sobre a terra que soterrou a Lagoa do Boqueirão” (ANASTASSAKIS, 2020, p.59), como lembra Zoy Anastassakis, esta pesquisa começa e caminha. Nela, há também sobreviventes. São os cupins que traçam rotas pelas paredes, pelos móveis e desenham cartografias vivas que expõem ali, tão evidentemente, o que foi apagado. Uma cidade-pântano, e de espanto, como nos lembra Thiago Florêncio.

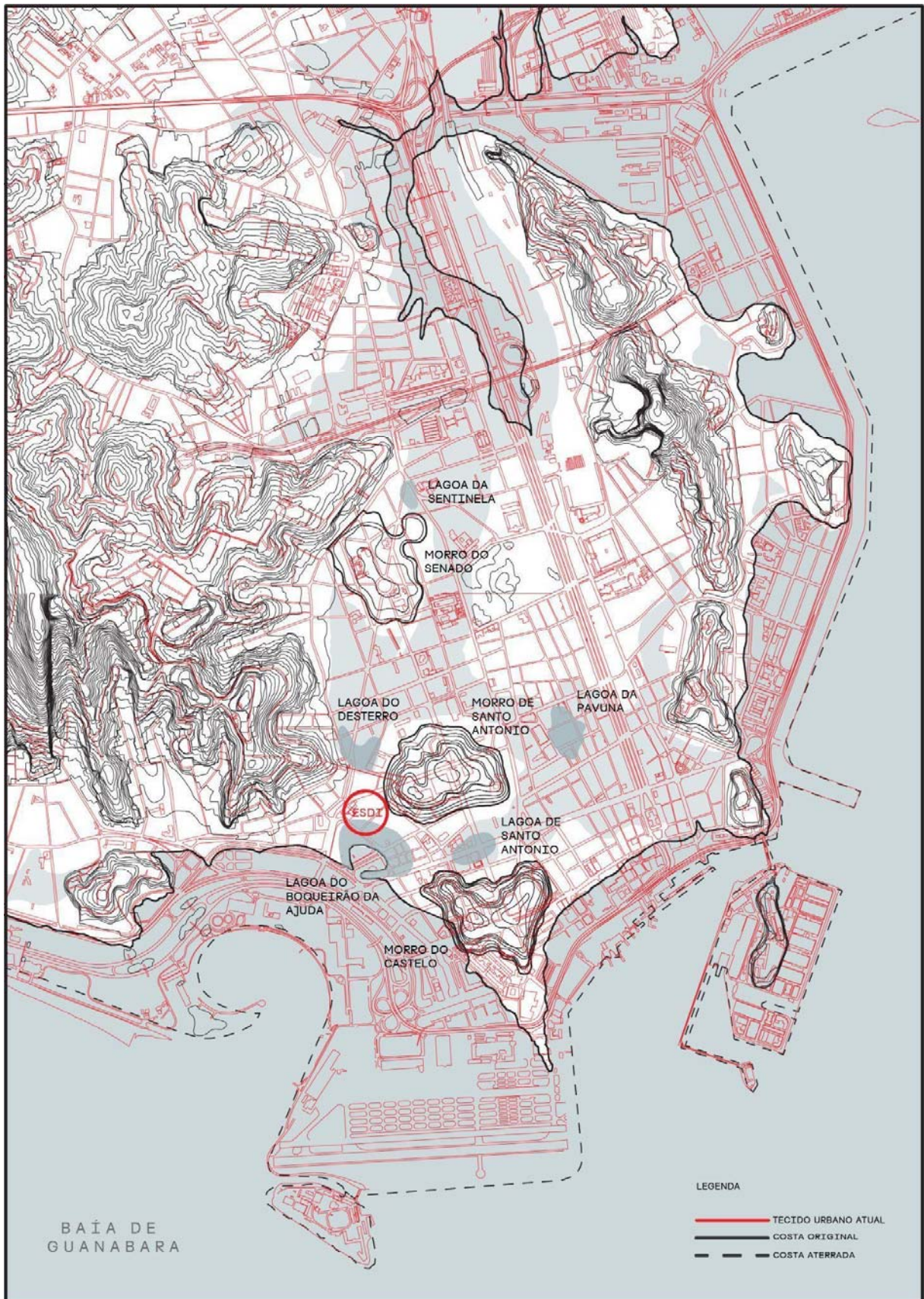
...rastros enlameados abriram caminho para que voltássemos a sentir as emanções miasmáticas da lagoa, que nunca deixaram de circular por ali, mas para as quais fomos nos tornando pouco a pouco insensíveis. Entorpecidos pelo miasma que é expelido desde sempre, encontramos, enfim, esses outros mundos, onde não é mais possível distinguir entre humanos e outras criaturas, água, céu e terra, tampouco entre passado, presente e futuro. Mas isso é só o começo. (ANASTASSAKIS, 2020, p. 59)

Figura 94 - Cupins escalando paredes



Fonte: Zoy Anastassakis

Figura 95 - ESDI e a Lagoa do Boqueirão



Fonte: Acervo do Autor

Figura 96 - Lagoa do Boqueirão. Leandro Joaquim, 1790.



Fonte: (Kury, 2020)

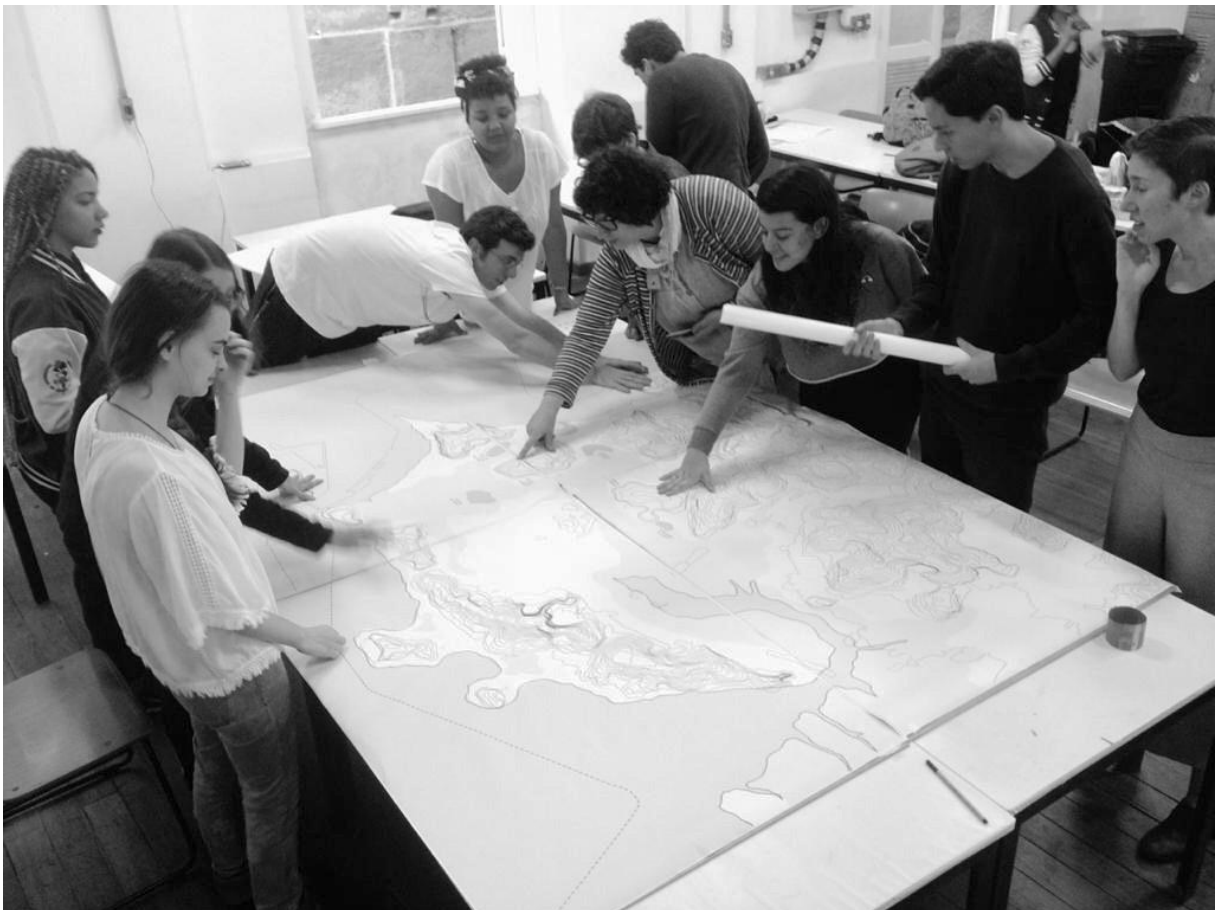
Na representação de Leandro Joaquim percebemos a Lagoa do Boqueirão como agente ativo da economia da cidade, especialmente na criação de gado⁴⁴. Vemos lavadeiras atravessando parte de um brejo baixo, com águas pelas canelas. Outras personagens retratadas se banham em suas águas, pescam. No curso do século XVIII a Lagoa cede lugar ao Passeio Público, jardim em estilo francês desenhado por Mestre Valentim. Foi aterrada por determinação do então vice-rei do Estado do Brasil, D. Luís de Vasconcelos — sob o pretexto da sua (pretensa) insalubridade —, com as terras provenientes do desmonte do Morro das Mangueiras, localizado logo ao seu lado, na (atual) Rua Visconde de Maranguape, esta que dá endereço hoje a uma série de edifícios institucionais importantes, como a Sala Cecília Meireles.

Vasculhando esta cartografia, junto aos estudantes do curso “Meios e Métodos de

⁴⁴ Lorelai Kury comenta que “as lagoas, se de um lado atrapalhavam a circulação, por outros proporcionaram o desenvolvimento das atividades como o tratamento de peles e couros, pesca e olarias. Conforme a ocupação humana e os caminhos se alastravam, mais áreas iam sendo conquistadas as águas e algumas atividades tradicionais tiveram que se deslocar para mais longe.” (KURY, 2020, p. 50).

Representação do Projeto” da graduação em design da ESDI-UERJ, nos juntamos, eu, Paula de Oliveira Camargo — doutorandos do programa — e a professora Zoy Anastassakis, para realizar um experimento de especulação sobre passados alternativos para esse violento *city making* que, na conformação da cidade, implicou o estrangulamento e apagamento dos fluxos de águas que atravessavam o território. Pesquisando sobre a história dessas intervenções, construímos uma maquete recompondo o espaço do centro do Rio antes da instalação da cidade. Nela, em uma outra camada, tornamos visível a malha urbana atual. Em paralelo, desenvolvemos narrativas ficcionais que especularam sobre passados alternativos para aqueles casos. Reconstituindo a fluidez entre o mar e a costa com as nossas próprias mãos, discutimos sobre outras possibilidades para a constituição de cidades em ambientes em que o solo não é uma realidade garantida.

Figura 97 - Maquete Rio antes do Rio.



Fonte: Acervo do Autor

Figuras 98 e 99 - Ressaca na Praia do Flamengo. Augusto Malta, 1915



Fonte: Acervo IMS.

Na primeira foto de Augusto Malta, vemos cacos da mureta que não resistiu às constantes ressacas que se impunham no início do século XX. Na segunda, uma verdadeira parede de água, levantada sob a mureta.

Na urbanização da cidade do Rio de Janeiro, o instinto de domesticação da natureza, quer seja de suas águas, de suas matas, ou de seu solo mais poroso, tem consequências como aquela vista na imagem de Malta. Thiago Florêncio nos lembra serem feridas que ficam abertas, pois “quanto mais se aterra, mais buraco: na carne, na alma, no corpo-espírito da cidade.” (FLORENCIO, 2017, 29).

O que se via antes era uma mureta de quinhentos metros de extensão. A ordem de construção foi dada pelo prefeito Pereira Passos, em 1906, com o objetivo de vencer as ressacas que o mar impunha sob o cais da Glória. Cerca de vinte anos depois, com o conjunto de terras demolidas do morro do Castelo, o saco da Glória foi alargado e o mar, jogado para longe. O objetivo era criar uma ampla frente de circulação entre a região do centro da cidade e a zona sul. Barcos deram lugar aos carros. Uma grande praça chamada Paris foi construída em frente à mureta onde um dia aportaram pescadores, servindo também de balcão para os cidadãos observarem as marés da Baía de Guanabara.

O antigo quebra-mar transformou-se em uma sequência funcional de ruas com estacionamento e seis faixas carroçáveis de alta velocidade, entaladas entre a Rua da Glória e a nova Praça. No local onde pescadores vendiam o peixe fresco buscado em alto mar, uma pulsante feira de rua ocupa, aos domingos, as duas faixas em que os carros passeiam durante a semana. Já não se vê o mar dali, mas o intenso cheiro de peixe, agora, vindo das barracas de peixarias da feira, lembra que, onde se vê asfalto, o mar ali já esteve.

Provocando essa memória apagada, o artista Guga Ferraz redesenhou com sal as antigas linhas da orla do centro da cidade. Do Largo de São Francisco da Prainha, na Rua Sacadura Cabral (antiga beira-mar da região portuária) à Praça Paris, ele marcou no asfalto a presença da ausência de uma cidade que afastou a água para mais longe. Na foto aérea, vemos um segmento destas linhas interrompido por uma barreira provisória de blocos de concreto indicando desvio na pista.

Figura 100 - Até onde o mar vinha. Guga Ferraz, 2010



Fonte: <https://intervencoestemporarias.com.br/>

Esta mesma superfície, que conhecemos como Parque do Flamengo, não é — como se poderia supor — um território virgem. Esta superfície, sobre a qual emergiu o edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy, entre outros, convive, por baixo desta camada, com vestígios dos processos históricos que culminaram no descortinamento deste imenso sítio onde se localiza o Museu: uma amálgama de restos de histórias atravessadas e sobrepostas, e porções de materiais orgânicos deslocados. Neste caso, matéria esfarelada do Morro de Santo Antônio, transportada por caminhões e carretas de um lugar não muito longe⁴⁵.

⁴⁵ Em um brevíssimo ensaio apresentei, junto a Pedro Varella, três temas seguidos de três ações a partir das quais podemos pensar a relação do MAM-RJ com o chão no qual se assenta. A reflexão se deu como consequência da investigação realizada durante o período em que fomos contemplados com a bolsa de pesquisa MAM-Capacete 2020, entre setembro do mesmo ano e fevereiro de 2021. A partir de três temas apresentados — ar, estrato e limite — ensaiamos formas de falar, pensar e agir sobre o território do MAM-RJ. São temas com os quais nos deparamos ao longo do nosso encontro com o acervo histórico, materiais técnicos e recortes jornalísticos cuidadosamente guardados sob os cuidados da equipe do centro de pesquisa e documentação do Museu. Ver: CALAFATE, Caio; Varella, Pedro. Museu, Parque, chão. In: Esses Seres Vivemos: Residências MAM 2020 / Beatriz Lemos ; Camilla Rocha Campos ; Márion Strecker ; Natasha Felix (org.) – Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://mam.rio/wp-content/uploads/2021/11/Residencias_MAM_2020.pdf

Este morro compunha — junto com o Morro de Castelo e o Morro do Senado — uma trinca de montículos de cerca de 60 metros de altura na região mais antiga da cidade, todos desmontados entre as décadas de 1920 e 1960, com o objetivo de se construírem esplanadas abertas e arejadas. No Santo Antônio, os Arcos da Lapa atravessavam, pessoas moravam, e o convento de Santo Antônio (único trecho preservado) coroava. Seu perímetro estava delimitado pelas ruas Evaristo da Veiga, Carioca, Lavradio, Senador Dantas e a atual Avenida República do Chile, uma linha de autopistas que define o vazio da ausência do antigo Morro.

Figura 101 - Morro de Santo Antônio antes de sua demolição



Fonte: DPHD - Marinha. Foto de Jorge Kfourri

Na imagem acima, vemos sua morfologia original, antes do desmonte. Mais abaixo, percebemos, em primeiro plano, uma grande depressão, onde duas carretas e duas retroscavadeiras trabalham na desmontagem das terras. Quem fotografa está um pouco acima. Em outra cota, duas pessoas caminham sobre o platô que, logo mais, teria desaparecido. Ao todo, foram cerca de 12 milhões de metros cúbicos de material orgânico transportados de seu local de origem em direção à orla. Alguns trechos do pequeno maciço foram preservados, mas boa parte do espaço virou uma grande esplanada plana. Hoje, quando pisamos o chão do Parque do Flamengo, estamos pisando sobre as ruínas de um patrimônio cultural-paisagístico-ambiental desmobilizado pela força transformadora do projeto. Esse Parque de proporção monumental é comemorado como uma das joias da arquitetura moderna brasileira. Do ponto de vista do desenho paisagístico, é mesmo uma obra excepcional; como equipamento público, talvez a mais potente área livre da cidade; como estrutura urbanística, um exemplo de articulação das escalas de bairro e metropolitana, através da precisa e sofisticada acomodação topográfica de passarelas e passeios rebaixados.

Figura 102 - Desmonte do Morro de Santo Antônio



Fonte: Acervo MAM-RJ

José de Oliveira Reis aponta que

o primeiro projeto de urbanização do Morro de Santo Antônio não prevê a sua demolição (PA 1390/1921) e define uma rua partindo do Largo da Carioca, subindo o morro, sobre as curvas de nível, até chegar ao topo onde é projetada uma praça. Em 1924, um outro projeto (PA 1549) ainda contempla a urbanização do morro na sua forma original. Somente a partir de 1941, com o PA 3612, é elaborado um projeto de urbanização do Morro de Santo Antônio considerando o seu desmonte. A partir da administração Dulcídio Cardoso (1952-1954), são iniciadas as obras do desmonte do morro, que permitem a criação de terrenos valorizados em plena área central da cidade. (OLIVEIRA REIS, p.197)

Essa história me faz pensar em todos os passados possíveis que poderiam ter sido viabilizados sem o seu desmonte. Isso é, na emergência do colapso das estruturas do progresso, não parece razoável comentar as qualidades deste sítio sem problematizar as condições que o viabilizaram.

Um (possível e imaginário) parque na cumeeira do Morro de Santo Antônio me faz lembrar da potência de uma outra história.

Em umas das mais importantes obras de Alison e Peter Smithson, *Robin Hood Gardens*, conjunto de habitação popular construído em 1972 em Londres, a implantação define um espaço confinado entre as lâminas habitacionais, onde os arquitetos instalaram um montículo, construído com entulho, coberto posteriormente com uma camada vegetal. A ideia surgiu quando estiveram em Berlim na ocasião do concurso para sua reconstrução no pós-guerra. Pela cidade circulavam carretas e mais carretas com os escombros de arquiteturas bombardeadas. Perguntando sobre o destino do material (26 milhões de metros cúbicos), foram informados de que tudo era levado para o local que se tornou o ponto mais alto da cidade, hoje transformado em parque, o *Teufelsberg*.

Nas muitas e conhecidas imagens que mostram o uso e a ocupação da colina do *Robin Hood Gardens* depois de pronta, vemos crianças se apropriando da obliquidade, subindo, descendo, rolando, escalando. Diferentemente de uma praça ou um parque com equipamento de brincar específico - gangorras, balanços, escorregas - Alison e Peter Smithson oferecem um pequeno monte que permite uma apropriação mais livre e menos planejada, construído com resíduos da obra do conjunto. Neste caso, todo o material empregado foi usado para evitar o descarte. No Morro de Santo Antônio, por outro lado, por razões econômicas e políticas, toda uma história foi descartada.

Figura 103 - Construção da colina do Robin Hood Gardens, 1972



Fonte: RIBA Collections. Créditos: Tony Ray-Jones

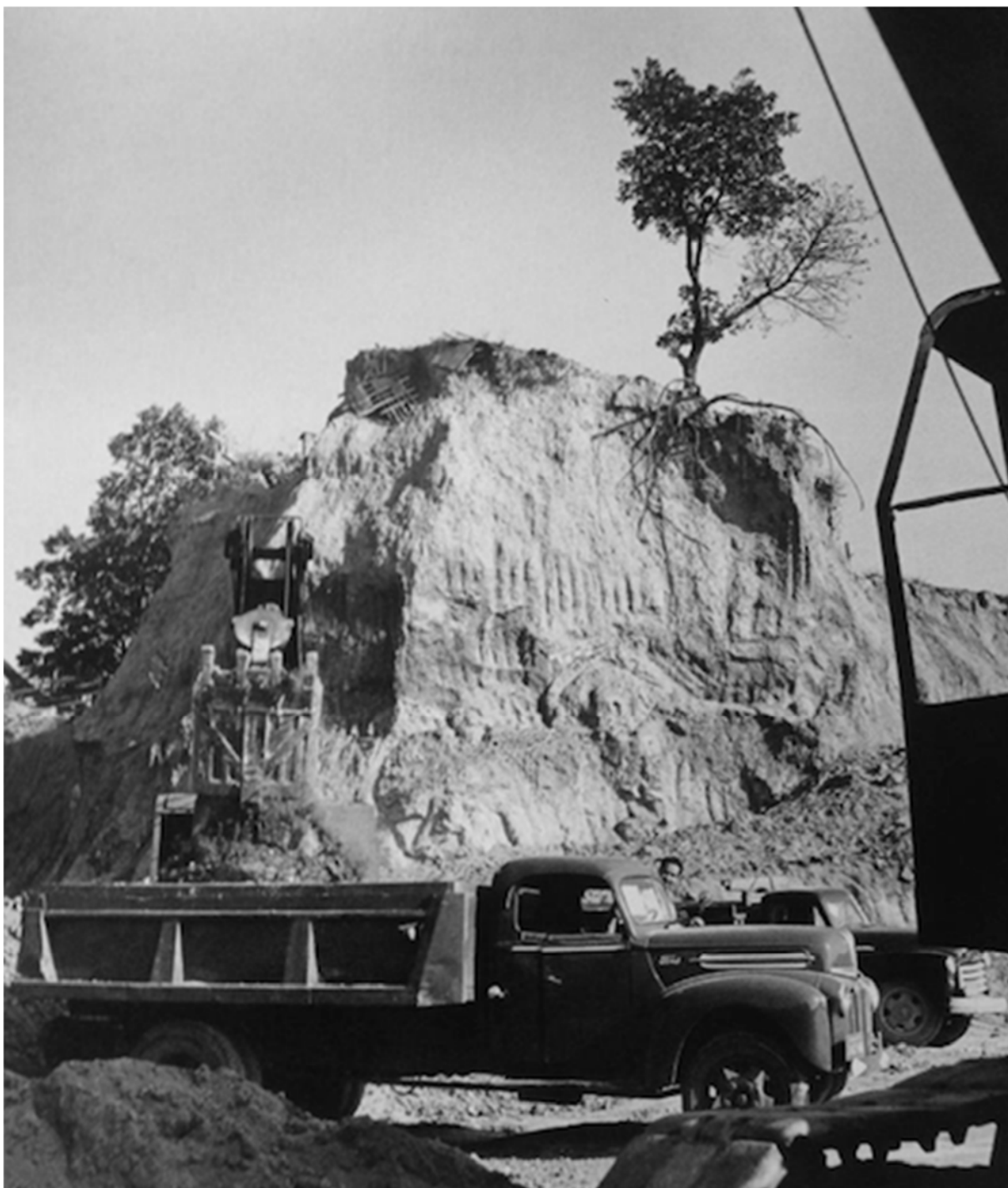
Figura 104 - Crianças brincando nas colinas de Robin Hood Gardens



Fonte: *The Smithsonian Family Collection*. Créditos: Sandra Lousada

Vemos, a seguir, a imagem de uma árvore, uma sobrevivente, resistindo à demolição do morro. Em outra, vemos a foz do Rio carioca, soterrado pelo Parque, construído com as terras do morro. Árvore e rio teimam em se mostrar presentes como podem, a despeito dos apagamentos a que foram submetidos.

Figura 105 - Árvore sobrevivente do desmorte do Morro de Santo Antônio



Fonte: Acervo MAM-RJ

Figura 106 - Foz do Rio Carioca. Marcel Gautherot, 1966



Fonte: (Kury, 2020)

Importante entrarmos, rapidamente, na história deste rio, que se confunde com a história de toda a cidade. O termo que usamos hoje para nos referirmos aos que nascem no Rio de Janeiro – cariocas - deriva do mais importante rio da região, batizado com o nome da ancestral taba Tupinambá (Kárioca) que ocupava suas margens e delas se obtinha água fresca e potável. O Carioca, berço da cidade, pouco aparece na sua paisagem cotidiana: está soterrado pelo curso asfaltado da Rua das Laranjeiras (que poderia/deveria se chamar Rua do Carioca), e desemboca silenciosamente em algum trecho pouco notado do Parque do Flamengo.

Figura 107 - Canalização do Rio Carioca. Augusto Malta, 1905

Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>



Em época de fortes chuvas é comum as galerias do Carioca se romperem, provocando a abertura de imensas crateras no asfalto logo acima. O rio, portanto, fissura a estrutura que o invisibiliza. Um desses eventos ocorreu no calor da finalização deste trabalho e não poderia deixar de ser registrado. Na primeira imagem vemos o córrego subterrâneo do rio sendo dragado para restituir a fluidez interrompida pelo (provável) entupimento, ou falta de vazão da canalização. Vejamos como o rio está suprimido em uma galeria de pequena seção, apequenado, contido. Impressiona também a espessa camada de solo aterrado que, por cima dele, se assenta. Na segunda, uma retroescavadeira despeja asfalto e terra no reaterro do vão aberto por sua força. A imagem é forte pois simboliza e sintetiza o pensamento de cidade que impermeabiliza o seu solo e cobre a sua história com asfalto e concreto, remetendo-me ao trabalho de Robert Smithson que veremos logo a seguir.

Figura 108 - Dragagem do Rio Carioca após rompimento de galeria, 2022



Fonte: Agência O Globo. Foto de Gabriel de Paiva

Figura 109 - Reaterro do Rio Carioca, 2022



Fonte: Agência O Globo. Foto de Gabriel de Paiva

NONO INTERVALO

Castelo foi um morro que abrigou os habitantes da cidade do Rio de Janeiro, dois anos depois de ser fundada por Mem de Sá, em 1565, no sopé do Morro Cara de Cão. Ali, murados, os portugueses soldaram as instituições colonizadoras de um território supostamente intocado, novo, com arquiteturas religiosas e cívicas cimentadas sobre as suas terras. O curso da expansão urbana que extrapolou os seus limites para as várzeas mais próximas exigiu novos esforços. O contexto não parecia propício para a instalação de uma cidade: alagados, mangues, todos os tipos de solo mole e molhado. A aventura de ocupação portuguesa se deu por meio da confrontação com a natureza e com os povos originários que aqui encontraram, em uma batalha constante. A transformação física e simbólica do substrato material se configurou como uma verdadeira cultura de projeto da cidade, soterrando lagoas por debaixo do asfalto, desmontando o próprio morro que instituiu sua ocupação. Cerca de quatrocentos anos após, o Morro do Castelo foi violentamente apagado da paisagem da cidade, em uma operação hidráulica de grandes proporções. Jatos d'água de alta pressão esfarelaram pouco a pouco sua matéria, que, ressignificada, veio a fundar novos chãos, na orla mais próxima. Em seu lugar, temos hoje um terreno liso e plano, uma esplanada que recebeu o mesmo nome do morro. Quem anda por ela talvez não saiba, mas está submerso, sujo de terra, lama e todo tipo de material do solo que as águas desmontaram.

Em *Asphalt Rundown* (1969), Robert Smithson despeja um caminhão de asfalto quente sobre um aterro nas proximidades de Roma. Os sítios industriais, de manejo e despejo dos resíduos da ocupação humana, lhe interessam em especial, sobretudo porque visibilizam o acúmulo infinito do tempo nos fluxos contínuos de transformação que a própria matéria já realiza por conta própria em seus processos vitais, simbióticos. O asfalto rapidamente esfria e cristaliza mais uma sedimentação, que o artista provoca. É, também, uma denúncia da pavimentação extensiva do solo, sua impermeabilização desmesurada.

Figura 110 - Desmonte do Morro do Castelo. Augusto Malta, 1922



Fonte: Acervo IMS

Figura 111 - *Asphalt Rundown*. Robert Smithson



Fonte: (Cotrim, 2009)

A captura do desmonte hidráulico do morro do Castelo foi registrada por Augusto Malta ao longo de todo o processo de arrasamento. Nesta fotografia, vemos um ou poucos mais trabalhadores operando bombas de pressão, regulando sua direção, no sentido de atingir um alvo. A potência da técnica e deste modo de colonização do território, comemorada e celebrada por tantos — como o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que abertamente celebra esta invenção — abriu um precedente para incursões violentas por todo o país: Transamazônica, Belém-Brasília, Belo Monte. A própria capital, que nasce do gesto de posse, sob o pretexto de nada haver ali até então. A ação de Smithson também foi fotografada e filmada. A imagem nos dá conta do despejo: o caminhão com a caçamba ainda levantada dá conta da rapidez do processo. A escuridão do asfalto, mais uma sombra no destino daquelas terras ali abandonadas, secas, de onde afloram pequenas relvas, sobras de matagais.

Figura 112 - Limpeza: a arte e o limpar o chão. Mulambo, 2021.



Fonte: <https://www.mulambeta.com.br/>

Mulambo (1995), artista carioca, no trabalho intitulado “Limpeza: a arte e o limpar o chão”, acende, provocativamente, uma dimensão humana do desmonte do Morro do Castelo. Ou melhor, a dimensão da violência cometida sobre vidas que ali habitavam: suas memórias e identidades. Sobre a foto de um caminhão cheio de suas terras esfareladas, desenha uma águia que arranca para fora de seus limites, como quem diz que, ali, no meio das terras daquele morro desmontado, sobrevivem histórias que a história não conta, mas são merecedoras de registro e notação.

Esta violência cometida contra uma natureza a ser domada pelo *homem* em forma de *design*, nos faz lembrar que o campo do projeto, no mundo ocidental, naturalizou uma ideia de

material fundada na submissão deste em relação à *forma*. No esquema hilemórfico — fundado na relação Hylé (matéria) x Morphé (forma), idealizado na doutrina aristotélica — a forma governa a matéria, imprimindo sua racionalidade sobre ela, pressupondo a colonização de uma sobre a outra. Ailton Krenak nos lembra de que “a maior parte das invenções é uma tentativa de nós, humanos, nos projetarmos em matéria para além de nossos corpos. Isso nos dá a sensação de poder, de permanência, a ilusão de que vamos continuar existindo.” (KRENAK, 2020, p.09).

Se a oposição matéria-forma é o esteio da racionalidade moderna, materializada nas violentas ações de transformação do território, verdadeira cultura de projeto na cidade do Rio de Janeiro, a conjunção “matéria-fluxo” — o que Ingold chama de *seguir os materiais* — proposta por Deleuze e Guattari é um (possível) modelo que pode nos guiar a uma outra ontologia. Uma arquitetura preocupada com o seu impacto no ambiente, que faça um manejo responsável dos materiais que fabrica e manipula.

Tim Ingold entende que “as formas da paisagem – como as identidades e capacidades de seus habitantes não são impostas sobre um substrato material mas surgem como condensações ou cristalizações da atividade dentro de um campo relacional.” (INGOLD, 2015, p.90). Para ele, o significado dessa relação reside, não no caráter hilemórfico imposto sobre o fato material, mas nas interações entre eles resultadas.

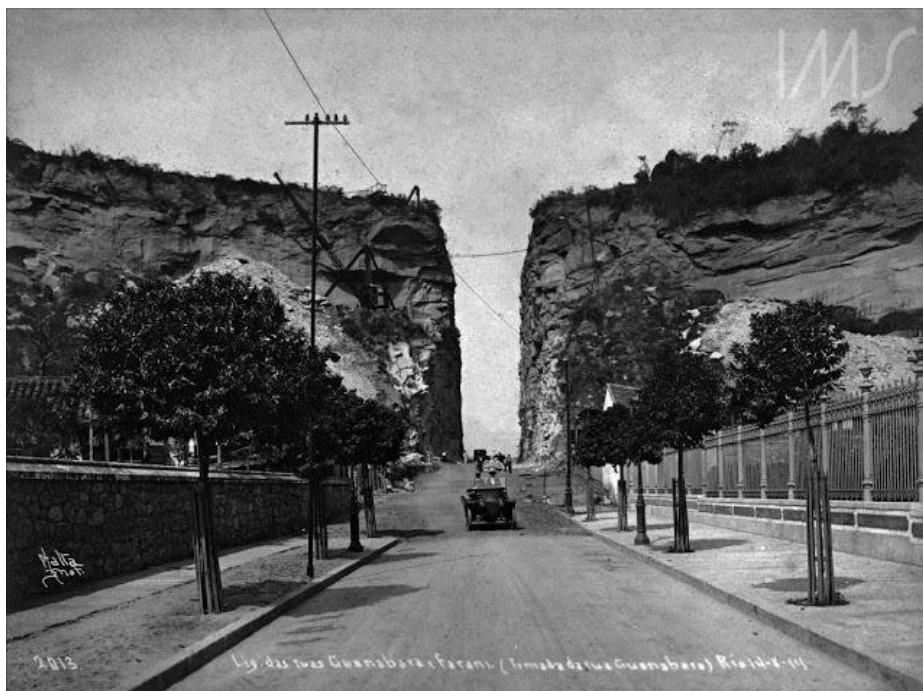
DÉCIMO INTERVALO

Quem passa pela Rua Pinheiro Machado talvez não se dê conta de que ela é apenas um trecho do segmento de reta que cumpre a função de ligar a região portuária da cidade do Rio de Janeiro ao bairro de Botafogo. Uma linha contínua de trânsito ininterrupto que atravessa rochas e sobe viadutos. A ideia foi concebida pelo urbanista grego Constantino Doxiadis, no plano Policromático, encomendado pelo então Governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda. Na década de 1960, o automóvel havia se tornado o protagonista da vida na cidade, e o desejo de circulação por meio dele se sobrepunha ao respeito aos tecidos históricos, caminhos existentes e bairros consolidados. Sobre a planta da cidade foram desenhados feixes de circulação de cores diversas, com o propósito de conectá-la de um ponto a outro. Das sete linhas projetadas, a primeira a ser implantada foi a Linha Lilás, uma grande linha reta que secciona quatro bairros do Rio de Janeiro: Santo Cristo, Catumbi, Laranjeiras e Botafogo. Na geomorfologia da cidade, sua implantação envolveu a construção de um elevador, a perfuração de um morro para a criação de um túnel e o alargamento da Rua Pinheiro Machado — originalmente aberta em 1914 — como vemos na imagem —, um verdadeiro *canyon* rochoso de grandes proporções que liga os bairros de Laranjeiras e Botafogo. Na arquitetura, as transformações não foram menores. Do tradicional bairro do Catumbi dilacerou-se a alma ao meio com a passagem de um viaduto. Do estádio do Clube Fluminense foi necessário cortar uma das arestas de sua arquibancada.

No trabalho “Duplo Negativo” [*double negative*], Michael Heizer crava duas fendas no meio do deserto de Nevada, nos Estados Unidos. Neste caso, não se trata de uma operação de infraestrutura urbana, mas localizada no campo das artes visuais. Heizer busca impor o deslocamento na relação do espectador com a obra, transformando a escultura de um “veículo estático e idealizado a um veículo material e temporal” (KRAUSS, 2007), em que,

dadas as suas dimensões enormes e a sua localização, a única forma de se experimentar o trabalho é estando dentro dele, habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos. Embora seja simétrico e possua um centro (o ponto intermediário do desfiladeiro) que separa as duas fendas, é impossível ocuparmos esse centro. Podemos apenas nos colocar em um dos espaços fendidos e olhar para a frente em direção ao outro. Na verdade, é somente olhando para a frente que podemos formar uma imagem do espaço no qual nos encontramos. (KRAUSS, 2007, p.334)

Figura 113 - Corte da Rua Pinheiro Machado. Augusto Malta, 1914.



Fonte: Acervo IMS

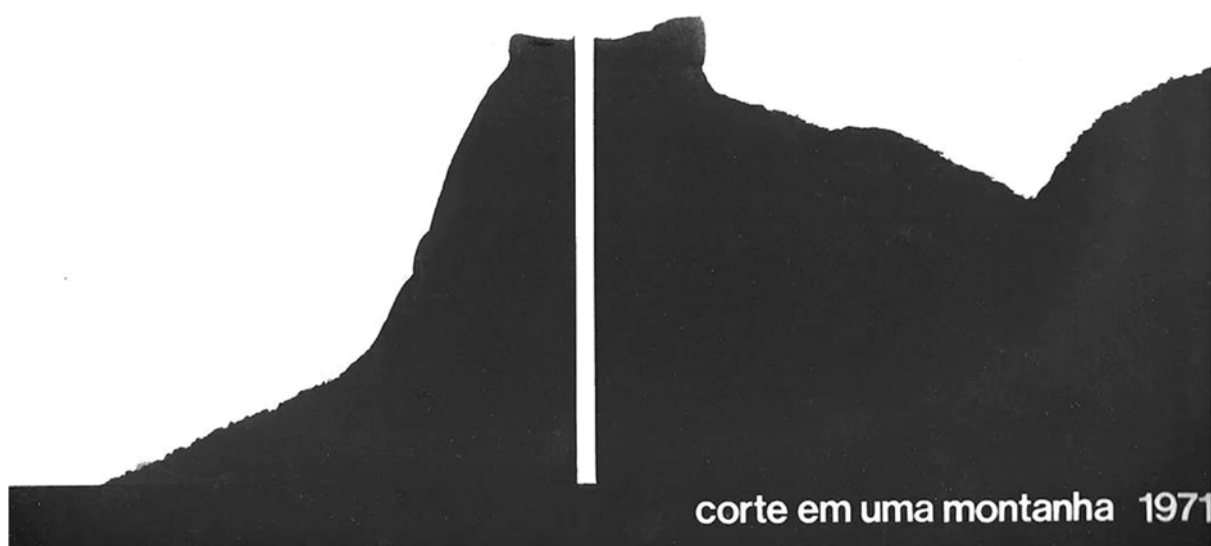
Figura 114 - Duplo Negativo. Michael Heizer, 1969.



Fonte: (Krauss, 2007)

Dia sim, dia não, percorro, de bicicleta, o corte da Rua Pinheiro Machado. Nesta cidade que habito, a presença massiva do *gnaisse facoidal*, a mais carioca das rochas, arroxeadas, estampa a fachada dos seus principais maciços — o Maciço da Tijuca, o Maciço da Pedra Branca e o Maciço do Gericinó. Penso que aquele gigantesco vazio produz uma ausência ontológica na paisagem, que aquelas rochas detonadas estão por todo lado: em monumentos, igrejas, pavimentações. Aliás, a técnica da cantaria, trazida pelos portugueses, encorajou um processo violento, destrutivo e fundador do urbanismo carioca: talhar o *gnaisse* com as ponteiros e cinzéis afiados por escravos nas carvoarias instaladas no interior da Floresta da Tijuca; construir túneis imensos que parecem não ter fim por entre as rochas. A artificialidade e a potência do gesto talhador permitem aos corpos habitar o interior das fendas cravadas em Botafogo e Nevada, viabilizando a construção de um chão, de novas perspectivas. Lembro o trabalho “Corte em uma montanha”, de Luiz Alphonsus, que provoca uma dimensão cósmica dessas imensas massas montanhosas no imaginário da cidade. Sobre uma fotografia da Pedra da Gávea, o artista introduz uma linha de vazio, cuja faixa branca permite-nos especular sobre o que está por dentro e por trás de suas superfícies.

Figura 115 - Corte em uma montanha. Luiz Alphonsus, 1971



Fonte: luizalphonsus.com.br

O geógrafo Rogério Ribeiro de Oliveira encontrou, até hoje, vestígios de mais de 1.000 carvoarias - operadas por negros escravizados e quilombolas — escondidas no Maciço da Pedra Branca, na Mata Atlântica carioca. Carvoarias que foram fundamentais no processo de urbanização da cidade, ao fornecer lenha para as forjas que afiavam ferramentas usadas no arrasamento de morros, e em trabalhos de cantaria que se destacam ainda hoje em pavimentações urbanas e edifícios cariocas. Ribeiro aponta que

a centralidade do Rio de Janeiro em relação ao empreendimento colonial foi determinante para que seus recursos naturais sofressem uma exploração direta e intensa... A presença e a utilidade das florestas do Rio de Janeiro é uma história que se espalha em diversas facetas da vida da cidade – nos monumentos, nas ruas, nas histórias contadas nos livros, na matriz energética etc. (RIBEIRO, 2021).

Passeando, hoje, pela cidade do Rio de Janeiro, podemos notar inúmeras rochas talhadas, antigas pedreiras cujos vazios denunciam a violência da extração desmedida do material orgânico transformado em arquitetura e cidade. Uma cidade que come a natureza.

Figura 116 - Vazio da Pedreira da Central do Brasil



Fonte: (Rechuem, 2019)

As carvoarias eram construídas nas encostas, sobre platôs montados especialmente para acomodá-las. Com a oferta de lenha da floresta, era elevada uma estrutura cônica com três metros de altura em média, forrada com barro para possibilitar a combustão e sua transformação em carvão. Uma topografia construída com material orgânico, queimado, oferecendo combustível para talhar morros e construir cidade, em um ciclo vicioso.

Figura 117 - Carvoarias na mata do Maciço da Pedra Branca



Fonte: (Ribeiro, 2022)

A força de trabalho de mestres de cantaria e carvoeiros foi fundamental para o refinamento das rochas extraídas de sua paisagem natural até o primeiro terço do século XX. Entretanto, foram detonações de outra magnitude que abriram os caminhos da urbanização a partir de então, nesta cidade repleta de morros e maciços rochosos. Sobretudo, a partir de meados do século XX, foram executadas diversas obras de infraestrutura viária que expandiram a cidade para sul e norte, e envolveram a execução de túneis, como aquele que vemos no frame do vertiginoso filme *Ão*, de Tunga. O filme é um *looping* desta eterna curva que nunca sai do lugar, sugerindo que a curva do Túnel Dois Irmãos não se esgota. Vemos também parte de um segmento de reta cujo vazio permite a circulação de veículos pela cidade. Não se sabe dizer, ao certo, o que se faz com as rochas detonadas para dar lugar às pistas, mas, certamente, novos chãos estão sendo construídos fora dali.

Figura 118 - ão. Tunga, 1981.



Fonte: www.tungaoficial.com.br

A mata é a moradia dos mestres curadores, guerreiros, caçadores, amazonas, ninfas. No chão de folhas que se perde de vista, guardam-se segredos e histórias, cada uma inscrita nas mais diferentes espécies. (RUFINO, 2019, p.104).

Na cidade do Rio de Janeiro, se as rochas foram talhadas, as matas não foram menos transformadas, no curso da urbanização. Espaços rituais e simbólicos, nas matas se esconderam escravizados fugidos, formaram-se quilombos. Nelas habitavam os indígenas e delas provinha a fonte de água pura para a subsistência de sua população. Mas, também, os seus 95 km² (se considerarmos apenas a extensão do Maciço da Tijuca) deram lugar à cultura cafeeira extrativista, que devastou quase toda a sua totalidade, no século XVIII. O ciclo do café não durou mais do que setenta anos, mas o desmatamento foi veloz. A golpes de machado, as árvores caíram aos montes, sendo substituídas por sementes de café. A floresta exuberante que hoje vemos pelas encostas do Maciço, ao contrário do que muitos pensam, não tem nada de original. Foi pelas mãos de muitos escravizados comandados pelo Major Archer que a mata reconstituiu-se, no trabalho de reflorestamento iniciado em 1861. Maurício de Abreu conta que, “plantados sem qualquer preocupação com relação à manutenção da fertilidade do solo, os

cafezais logo aceleraram o processo de esgotamento da terra.” (ABREU, 2014, p. 329). No entanto, caminhando por essas matas, podemos observar o potencial regenerador do seu solo. A Floresta está viva, portanto.

Figura 119 - Floresta da Tijuca



Fonte: Acervo do autor

DÉCIMO PRIMEIRO INTERVALO

Lina Bo Bardi e Carmen Portinho são duas personagens tão fundamentais da história da arquitetura moderna brasileira (e por que não do *design* no Brasil), que seria impossível falar da constituição desses campos sem mencionar o caráter pedagógico e revolucionário das suas atuações.

O que parece estar escrito debaixo das narrativas maiores sobre suas obras — aquelas que elogiam a virtude do controle do projeto e da técnica, sobretudo — são histórias que se escondem sob chãos de folhas, como aqueles que vemos nas imagens.

Lina chegou ao Brasil logo após a Segunda Guerra Mundial, trazendo consigo a bagagem da tradição da arquitetura clássica. Casada com Pietro Maria Bardi, historiador da arte e colecionador, frequentou os grandes salões da aristocracia paulistana. No entanto, foi a experiência na Bahia — no curso de cerca de oito anos — o evento transformador do pensamento e da obra da arquiteta, quando tomou contato com a tradição da cultura popular e as matrizes do pensamento afro-diaspórico. No período em que esteve à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia, Lina idealizou algo que a historiografia diverge em termos de nome: Escola de Artesanato, Universidade Popular, Escola de Desenho Industrial, dependendo da fonte.

Carmen Portinho dirigiu a Escola Superior de Desenho Industrial entre 1967 e 1988. Terceira engenheira formada pela Escola Politécnica do Brasil, foi ativista feminista em tempos de grossura e diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em sua gestão na ESDI, segundo contam — por registro oral — alguns dos ex-alunos da Escola, foram plantadas diversas árvores no campus.

Figura 120 - Chão de folhas na ESDI



Fonte: Zoy Anastassakis. Foto de Carlos Azambuja

Figura 121 - Chão de folhas. Lina Bo Bardi. Expo Bahia, 1958.



Fonte: Instituto Bardi

Uma camada de folhas secas cobre o chão do pavilhão temporário instalado sob a marquise de concreto do Parque do Ibirapuera. A exposição Bahia, de 1958, curada pela arquiteta, trouxe para São Paulo obras do artesanato popular: objetos, vestimentas, um espetáculo de antropologia cultural, segundo a arquiteta.

As árvores plantadas por Carmen Portinho na década de 1970 tomam hoje lugar de destaque na paisagem do campus da ESDI-UERJ. Frondosas, invadem as arquiteturas, rasgam o chão de concreto e asfalto. Entre 2016 e 2017, a Universidade atravessou uma imensa crise financeira e administrativa, com cortes de verba e salários, implicando a rescisão de contrato de trabalhadores terceirizados, inclusive aqueles responsáveis pela limpeza no campus. Tão logo a crise se aprofundou, acumularam-se os reflexos dela. Um dos mais evidentes foi a concentração das folhas secas caídas das árvores, plantadas por Carmen Portinho, ao longo de todo o campus, recolhidas mais tarde por professores, funcionários e alunos mobilizados em manter a escola de pé. Nas matas, a “serrapilheira” é uma camada de matéria orgânica que devolve ao solo nutrientes fundamentais para a sua fertilidade. Fosse o chão da ESDI um tanto mais permeável, talvez não fosse preciso ou adequado removê-las.

“Afinal, não são os nossos desertos ruínas florestais?”, nos provoca Wellington Cançado. (CANÇADO, 2019, p. 31). O projeto colonial de ocupação do território brasileiro considerou a eliminação das florestas para exploração do solo com monoculturas extrativistas, como vemos no caso da cultura cafeeira nas matas cariocas. Ao mesmo tempo, surgem, hoje, movimentos cada vez mais comuns — e potentes — de eliminar chãos impermeáveis para plantar floresta em seu lugar. Hortas urbanas e agroflorestas vêm se espalhando como práticas de cultivo do solo, não apenas deixando-o respirar, mas também dando a ele o que comer.

No Rio de Janeiro, apenas a Horta Comunitária de Manguinhos, na Zona Norte da cidade, produz duas toneladas mensais de alimentos, empregando cerca de vinte moradores da região. Trata-se de um território imenso, correspondente a quatro campos de futebol. Não apenas essa, mas outras iniciativas semelhantes espalham-se pelo território, provocando uma mudança radical na relação das pessoas com a terra. Se o concreto da cidade escondeu o solo da vista e do imaginário de seus habitantes, seu cultivo o tem tornado visível.

Figura 122 - Horta Comunitária de Manguinhos



Fonte: DW Brasil. Foto: Ian Cheibub

Outro caso emblemático é o da Horta Dja Guata Porã, localizada no entorno do conjunto Zé Ketti, condomínio de edifícios do Programa Minha Casa Minha Vida, no Bairro do Estácio. Não fosse pela presença de moradores indígenas — expulsos do Antigo Museu do Índio, na região do Maracanã na ocasião da Copa do Mundo de 2014, e realocados ali, no que vieram a chamar de Aldeia Multiétnica Vertical — seus canteiros estariam abandonados. Neste tipo de empreendimento imobiliário, importa aos incorporadores construir com o mínimo de recursos possível, maximizando seus lucros, sem qualquer inventividade que saia da cartilha do programa. Não é de se esperar, portanto, que algum cuidado seja tomado em relação ao chão que se insere: adota-se asfalto nas pistas carroçáveis, concreto nas calçadas e o que sobra, alguns espaços permeáveis, ou tornam-se baldios, ou algum gramado sem maiores funcionalidades para os moradores.

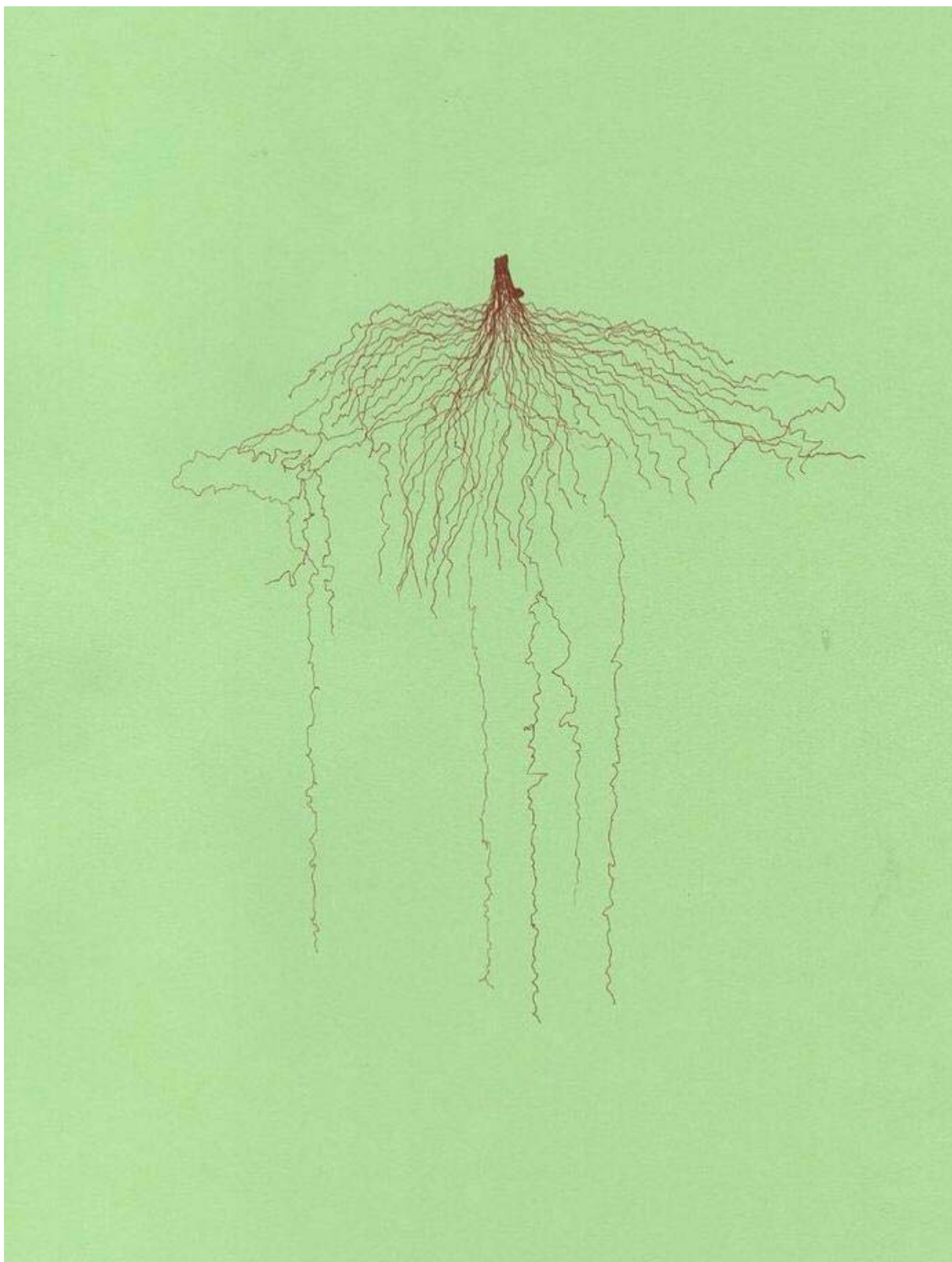
O que, para os moradores não-indígenas, seria uma sobra, algo inútil a priori, tornou-se o espaço onde a liderança Niara do Sol — junto a Iracema Pankararu e Dauá Puri — veio a construir um berçário de mudas medicinais que atende não apenas aos moradores do condomínio mas às pessoas de fora. Como regra, a convenção do condomínio não permitia esse tipo de atividade em seu solo. Portanto, Niara teve de buscar, em um terreno adjacente, a concessão para explorar seu cultivo. O que começou com uma pequena muda em frente do edifício em que habita, hoje ocupa toda a encosta a sua frente, espaço cujo uso foi flexibilizado pelo condomínio.

Figura 123 - Horta Dja Guata Porã



Fonte: Priscila Freitas Martins. Trecho de documentário para TCC FAU-UFRJ

Figura 124 - Lembranças. Sallisa Rosa, 2022.



Fonte: (Rosa, 2022)

As lembranças que motivam a série da artista indígena Sallisa Rosa, moradora da Aldeia Multiétnica Vertical, são aquelas de sua ancestralidade. Diz ela: memórias são presságios e

engolir terra foi o tempero para desencadear o legado latente. Segui o comando de pisar na terra e olhar para o céu. A terra é um pó mágico que protege as recordações em monumentos, e que guarda os vestígios e fragmentos que estão enterrados no subsolo. A terra é onde se firma o pé pra erguer o corpo. É debaixo dos nossos pés que acontecem as transformações das memórias em riquezas, extrair riquezas da terra nada mais é do que remover memórias... Se a minha herança é um fardo, eu vivo o destino pelo instinto, eu não sei explicar, só sei que vem da raiz. Senti a necessidade de enraizar, aprendi a enraizar nas pessoas, porque corpo é território. (ROSA, 2022, p. 20)

Sobrevivências são como os rizomas desenhados por Sallisa. Penetram e atravessam as diversas temporalidades pela matéria do chão. “O barro é um supercondutor de energias, térmica, elétrica, magnética e ótica” (ROSA, 2022, p.23), lembra a artista. Por meio dele muitas histórias são contadas, lembradas. Outras ainda não o foram ou jamais serão, na forma de cerâmicas, urnas e objetos ancestrais, como aqueles manipulados na tradição de Sallisa, mas também nas paredes das casas de pau-a-pique, em telhas e tijolos diversos. O chão-menor das sobrevivências é aquele que busca encontrar, portanto, os movimentos realizados entre as muitas camadas que o envolvem, não somente os vestígios de uma e outra, mas, fundamentalmente, os processos de formação nos seus interstícios, ativando nossa capacidade de *terreexistir*, como propõe Luiz Rufino:

Eu também queria chamar a atenção para essa capacidade de terra-existir, que é uma capacidade do ser. Mas como nós podemos coexistir e interagir fazendo com que a nossa existência responda ao outro de maneira responsável? Essa é a questão de estar para o mundo enquanto sujeito na relação com o mundo, e na relação com o outro, você vai dando o acabamento sempre provisório dessa nossa capacidade inconclusa. Dessa dinâmica terreexistente que está em plena transformação, ora mais úmida, ora mais quente, ora se dispersa porque vem uma chuva, ora se concentra ao ponto que pode virar algo que vai sustentar uma construção. (RUFINO, 2022, p.29)

DESDOBRAMENTOS

O chão continua, não é algo que se acabe. Transborda para os lados, levanta, vira parede. É uma travessia de fluxo contínuo, impermanente. Talvez essa seja a sua mais potente condição.

Pesquisar o chão, por sua vez, também não é algo que se acabe. Por isso mesmo esse trabalho não pretende gerar conclusões, buscar resultados, fechar questão. Pelo contrário, adota a incompletude e estimula a abertura dos possíveis que se abrem a partir dele. No sentido de adicionar mais uma contribuição, se junta a um grupo de textos que vem buscando, dentro e fora do campo da arquitetura e do urbanismo, expandir seu imaginário.

Na ausência de respostas concretas para algumas perguntas que formulei nas páginas acima, permanecem os impasses. Ou melhor, seguindo Haraway (2016), eu permaneço com os problemas. Não me parece necessário ou mesmo desejável resolvê-los. Pretendi, no entanto, sempre que possível, esticar as questões: a partir delas abrir outras mais, e a assim por diante.

Sobre o chão, tentei colocar que, quanto mais buscamos defini-lo, mais nos escapa, afinal, o campo do projeto (e do chão) é repleto de armadilhas. Desconfio jamais podermos alcançá-lo verdadeiramente, pois não é algo que se mede com fita métrica, retomando Manoel de Barros.

No decorrer deste percurso me dei conta de, por vezes, estar formulando perguntas para as quais eu já tinha a resposta, buscando a confirmação de algumas (supostas) verdades. Uma trapaça. Busquei, por outro lado, tanto quanto possível, estar preparado para encontrar as coisas pelas quais não estava procurando inicialmente, retomando Ana Maria Gonçalves.

A escrita da tese tanto mobilizou quanto foi mobilizada por minha atuação em outros dois contextos: a prática de escritório e o ensino em arquitetura. Isso quer dizer que os problemas que ela coloca — em especial aqueles que anunciam a desestabilização dos discursos que pavimentaram o chão da disciplina na modernidade — não estiveram constrictos, no seu desenvolvimento, ao ambiente da pesquisa, mas envolveram o campo do projeto nas distintas dimensões que me atravessam. Como pensar, fazer e ensinar “projeto” e “projeto do chão” levando em conta essa condição?

Sugeri, na tese, que o chão amalgama uma série de problemas pelos quais a arquitetura contemporânea terá de acolher, definitivamente, daqui para a frente. Passam pelo chão agendas/ações urgentes e necessárias como a gestão de resíduos sólidos; dos recursos hídricos, alimentares; o controle da pavimentação extensiva e da extração desenfreada de matérias-primas, entre outras. Por ele também passam questões fundamentais, pertinentes aos códigos

internos da disciplina, como a problematização do estatuto das *fundações*, algo que busquei qualificar em alguma medida no texto.

Se, por um lado, os desafios são gigantescos e parecem nos aprisionar no lugar onde todas as alternativas são infernais, quando somos envolvidos por “um conjunto de situações formuladas e agenciadas de modo que elas não deixam outra escolha senão a resignação” (STENGERS, 2017), por outro, busquei apresentar algum caminho por onde resistem e se multiplicam chãos-menores de culturas urbanas, afro-diaspóricas e ameríndias, que por vezes se encontram e se atravessam.

O chão segue: denso, espesso, perfurado, rachado, ambulante, itinerante, múltiplo, intermediário, intervalar, multilinear, disruptivo, tentacular, vacilante, complexo, associativo, rizomático, impuro, instável, interativo, performativo, ramificado, dobrado, vago, ubíquo, atravessado, fértil, encantado, vazado, regenerado, raspado, dilatado, impreciso, incompleto, permeável, dinâmico, eclodido, heterogêneo, aderente, mole, torcido, multivetorial, intensivo, aberto, polivalente, contínuo, flexível, rugoso...

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. *Escritos sobre espaço e história*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.
- ABREU FILHO, Ovídio. (Resenha) Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. In: *Mana*, vol.4 n.2 Rio de Janeiro, Outubro 1998.
- ACOSTA, Alberto; MARTÍNEZ, Esperanza; MACAS, Luis; MELO, Mario; TAVARES, Paulo. Direitos não humanos. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 10, página 02 - 09, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: *Arte Ensaios*, n.19, Rio de Janeiro. 2009.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da arte de construir: tratado de arquitetura e urbanismo*. Tradução e organização de Sergio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *Da Pintura*. Tradução Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014.
- ANASTASSAKIS, Zoy. *Refazendo tudo: confabulações em meio aos cupins na universidade*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.
- ARANTES, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ARÈNES, A.; GAILLARDET, J.; LATOUR, B. Giving Depth to the Surface – an Exercise in the Gaia-graphy of Critical Zones. *The Anthropocene Review*, v. 5, n. 2, p. 120-135, 2018. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053019618782257>>. Acesso em 26/09/2020.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. Coleção Temas, volume 71. São Paulo: Ática, 2000.
- BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- BERLANDA, Tomà. *Architectural Topographies: A graphic lexicon of how buildings touch the ground*. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- BESSE, Jean-Marc. *O gosto do Mundo: exercícios da paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- _____. *Ver a terra: Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2004.

- BEVILAQUA, Camila. Cada apartamento uma oca. *Piseagrama*, Belo Horizonte, nº 15, 2021, p. 104-111.
- BEY, Hakim. *TAZ-Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.
- BRISSAC-PEIXOTO, Nelson. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2003.
- BRITO, Ronaldo. Contra o culto da ignorância. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 104-110.
- BUCCI, Angelo. *São Paulo, Razões de arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2005.
- CALAFATE, Caio. Entre Arquitetura e Infraestrutura: Desenho do solo como dispositivo de projeto na Plataforma de Brasília. *Plot*, n. 36, Buenos Aires, abril/maio. 2017
- CALAFATE, Caio; NOBRE, Ana Luiza (orgs.). *Sentidos do Chão* [Livro eletrônico]. Rio de Janeiro : Comum Pesquisas e Produções, 2022.
- CALAFATE, Caio; Varella, Pedro. Museu, Parque, chão. In: *Esses Seres Vivemos: Residências MAM 2020 / Beatriz Lemos ; Camilla Rocha Campos ; Márion Strecker ; Natasha Felix (org.)* – Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2021.
- CALAFATE, Caio; GARCEZ, Vitor; SICURO, Juliana; Varella, Pedro. Desmontar, Aterrorar, Perfurar. In: *Muros de Ar: Pavilhão Brasileiro 2018 / Sol Camacho [et al.]*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2018.
- CANÇADO, Wellington; MARQUEZ, Renata. *Atlas ambulante*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2011.
- _____. *Sob o pavimento, a floresta: cidade e cosmopolítica*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais. Nov. 2019
- _____. Desconstrução civil. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 10, página 102 - 111, 2017.
- CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- _____. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- CASINO, David. *Estrategias de enraizamento en la obra de Alison y Peter Smithson*. Tesis Doutoral, Universidad Politécnica de Madrid. 2017
- _____. Táticas de configuração do plano do chão: Alison & Peter Smithson. In: CALAFATE, Caio; NOBRE, Ana Luiza (orgs.). *Sentidos do Chão* [Livro eletrônico]. Rio de Janeiro : Comum Pesquisas e Produções, 2022.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *O planeta: uma categoria humanista emergente*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.
- CORRÊA, Adriano Mattos. *O segredo do arquiteto: perdão por não lhe abrigar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

- COSTA, Alyne. O antropoceno é o nosso tempo. In: *Habitar o Antropoceno*. Belo Horizonte: BDMG Cultural / Cosmópolis, 2022, p.42-67.
- COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- DANOWSKY, Debora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e o fins*. Florianópolis: Desterro, 2014.
- DARDOT, Pierre & LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- DELEUZE, Gilles. “Intercessores”. In: *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1990, p. 167.
- _____. O que é um dispositivo. In: *O Mistério de Ariadne*. Trad. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1996. (pp. 83-96).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- _____. *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, [1997], 2017. 715 pp.
- _____. Geofilosofia. In: *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. O liso e o estriado. In: *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIAS DUARTE, Luiz Fernando. O paradoxo de Bergson. Diferença e holismo na antropologia do ocidente. In: *MANA* v. 18, 417-448, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo auestas?. Entrevista sobre exposição. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>. Acesso em 08/07/2019.
- _____. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- _____. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- EASTERLING, Keller. Floor. In: KOOLHAAS & BOOM. *Elements of architecture*. New York: Taschen, 2014.
- EISENMAN, Peter. Three Texts for Venice. *Domus*, n. 611, (nov., 1980), p. 9.
- FERREIRA DOS SANTOS, Carlos Nelson. *A cidade como um jogo de cartas*. Niterói: EDUFF, 1988.
- FLORENCIO, Thiago. (2018). [Ensaio] Nativo ausente e escrita-despacho. *Revista Vazantes*,

2(1), 61-70.

_____. *De quem te protege a muralha?* Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Org. Rafael Cardoso; trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 22 ed. São Paulo: Loyola, 2012.

_____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

_____. *O corpo utópico: as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FRAMPTON, Kenneth. In search of ground. In: *The invisible in architecture*. New Jersey: Wiley, 1994.

FRAMPTON, Kenneth. Rappel à l'ordre: argumentos a favor da cultura tectônica. In: NESBITT, K. (Org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.556- 569.

_____. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in Nineteenth century architecture*. Chicago: MIT Press, 1995.

FREITAS, Rafael da Silva. *O Rio de antes do Rio*. Rio de Janeiro: Babilônia, 2017.

GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura, rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2009. P. 09

GUINA, Rômulo. *Uma quadra enquanto palimpsesto: em busca das camadas da memória arquitetônica do campus da ESDI*. In: *Brazilian Journal of Development*, 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de Modernidade. In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 2008, pp. 9-32.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

INGOLD, Tim. *Estar Vivo*. Vozes: Petrópolis, 2015.

_____. *Making*. Nova Iorque: Routledge, 2013.

_____. *The life of lines*. Nova Iorque: Routledge, 2015.

_____. Texturas de superfície: o solo e a página. In: *Conexões: Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e...* Dias, Susana Oliveira; Wiedemann, Sebastian; Amorim, Antonio Carlos Rodrigues (Orgs). Campinas, SP: ALB/ClimaCom, 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança v.1*. Salvador: EDUFBA, 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu : Palavras de um xamã yanomami*. São

Paulo: Companhia das letras, 2015.

KOPENAWA, Davi. *O grito da Terra*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Gávea 1: revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil - PUC-Rio*. Rio de Janeiro, 1984, p.87-93.

_____. O Duplo Negativo: uma nova sintaxe para a escultura . In: *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.291-343.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUMA, Kengo. *Kyokai: A Japanese Technique for Articulating Space*. Tokio: Tankosha Publishing, 2010.

KURY, Lorelai Brilhante, et al. *Rios do Rio*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2020.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2013.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LE GUIN, Ursula K. A ficção como cesta: uma teoria. Título original: *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986). In: *Dancing at the Edge of the World – Thoughts on Words, Women, Places* (1989). Ed. Grove Press. Tradução: Priscilla Mello.

LEONÍDIO, Otavio. Mundos de ação: arte e arquitetura depois da política. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 366-440.

_____. Reivindicar a cidade sem forma. *Revista Serrote*, n° 38, (julho, 2021), p. 114-131.

LISSOVSKY, Maurício. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, v.09, n.02, Belém, mai-ago. 2014. P. 315

_____. *Pausas do destino: teoria, arte e história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LOPES, Diogo Seixas. *Amarcord. Analogia e arquitetura*. In: [BANDEIRA, TAVARES]. Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de método. Porto: Dafne Editora, 2011.

MARQUEZ, Renata. Arte e Geografia. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca e COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). *Imagens Marginais*. Natal: EdUFRN, 2016, pp 11-22.

_____. Imagens da natureza. In: *Saberes Ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar*. HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.33-45.

MARTINS, Marcos. *Imagem polida, imagem poluída: artifício e evidência na linguagem visual contemporânea*. 2009,176p. Tese de Doutorado - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: Uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MOTTA, Flávio. Paulo Mendes da Rocha. In: *Acrópole*. Setembro 1967.
- NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao (orgs.) *Arquitetura Atlântica: deslocamentos entre Brasil e Portugal*. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.
- NOBRE, Ana Luiza. Projetar agachado. In: CALAFATE, Caio; NOBRE, Ana Luiza (orgs.). *Sentidos do Chão* [Livro eletrônico]. Rio de Janeiro : Comum Pesquisas e Produções, 2022.
- NOBRE, Ligia Velloso. *Terra-chão em movimento: ponto riscado, arte, ritual*. 2019. 284 p. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- OLGIATI, Valerio. *The images of architects*. Lucerna: Quart Publishers, data.
- OLIVEIRA REIS, José de. *O Rio de Janeiro e seus prefeitos: projetos de alinhamento*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977.
- OWENS, Craig. Earthwords, *October*, v. 10, p. 120–130, 1979.
- PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Tradução de Fernando Neves. Lisboa: Presença, 1960.
- PARENT, Claude; VIRILIO, Paul. *The Function of the Oblique: The Architecture of Claude Parent and Paul Virilio*, 1963-1969. Londres: AA Publications, 1986.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- PERROTA-BOSCH, Francesco. Arquitetura dos intervalos. In: *Revista Serrote*, n. 15, São Paulo.
- _____. *Lina: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.
- PUIG DE LA BELLACASA, María. “Re-animating soils: Transforming human–soil affections through science, culture and community”. In: Latimer, J. López Gómez, D. (eds.). *Intimate Entanglements*, The Sociological Review Monograph, 2019, 0. 391-407.
- RAJCHMAN, John. *Constructions*. Massachusetts: MIT Press, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RECHUEM, Caio. *Cidade-pedreira: a manipulação da matéria na urbanização do Rio de Janeiro*. Orientador: Caio Calafate. 2019. 85p. TCC (Graduação) – Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://issuu.com/caiorechuem/docs/cidadepedreira>. Acesso em: 25/02/2022.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. Homens Lentos, Opacidades e Rugosidades. In: *Redobra* v.9,

2003, p. 58-71.

RIBEIRO, Rogério Ribeiro de. O chão que esconde histórias: as florestas da cidade do Rio de Janeiro. In: CALAFATE, Caio; NOBRE, Ana Luiza (orgs.). *Sentidos do Chão* [Livro eletrônico]. Rio de Janeiro : Comum Pesquisas e Produções, 2022.

ROSA, Sallisa. Memórias são presságios. In: Sallisa Rosa: *América = Sallisa Rosa: America* [recurso eletrônico] / Beatriz Lemos ; Erika Palomino (org.) – Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022.

RUBY, Ilka e Andreas. *Groundscapes: The Rediscovery of the ground in contemporary architecture*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. Sete Porteiras, boca de chão e umbigo do mundo. In: CALAFATE, Caio; NOBRE, Ana Luiza (orgs.). *Sentidos do Chão* [Livro eletrônico]. Rio de Janeiro : Comum Pesquisas e Produções, 2022.

SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SCHVARSBURG, Gabriel. Sujeitos ambulantes: pistas para uma nomadologia urbana. *RUA* [online]. 2012, no. 18. Volume 1

_____. *Política das ruas: devires, feitiços, encruzilhadas e outras histórias de cidade*. Rio de Janeiro, 2013-2017. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, 2017.

SECCHI, Bernardo. Progetto di suolo. In: *CASABELLA*, Milão, janeiro/fevereiro 1986, n. 520/521.

SEMPER, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*. Trad. Harry Francis Malgrave and Michael Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SERRA, Richard. *About drawing. An interview*, 1994. p. 53-54.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. Paisagem: natureza perdida, natureza reencontrada? In: *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, nº2 (2013), p. 8-27.

SIMAS, Luiz Antonio. Maracanã, a cidade o terreiro. In: *Direitos culturais e direito à cidade: caderno didático*. Organização Elizabeth Serra ... [et al.] ; coordenação

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

- SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. 1968. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p.186.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify, 2017.
- _____. O preço do progresso. *Revista DR*, volume 04 (2017).
- STONER, Jill. *Toward a minor architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2012.
- TAVARES, Paulo. Entrevista. In: ALTBURG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel. *8 reações para o depois*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2019, p. 69-93.
- _____. A capital colonial. In: *ZUM*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2020.
- _____. In the Forest Ruins. In: *Superhumanity: Design of the Self*, edited by Beatriz Colomina, Nikolaus Hirsch, Anton Vidokle, and Mark Wigley. (Org.). 1ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2017, v. 1, p. 20-35.
- TEIXEIRA, Carlos. Paisagismo como conflito. In: *Ode ao Vazio*. São Paulo: Romano Guerra, 2017. P. 126
- TREVISAN, Ricardo. Pensar por Atlas. In: [BERENSTEIN, PEREIRA DA SILVA] *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- TSING, Anna Lowenhaupt. “On Anthropogenic Landscapes.” *A Bestiary of the Anthropocene*, edited by Nicholas Nova and Disnovation.org, Onomatopée, 2020.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu Editora; São Paulo: n-1 edições, 2018.
- WESELY, Michael & Kim, Lina . *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.