



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Artes

Amanda de Castro Costa

**Gratichão**  
**poéticas tectônicas de envolvimento**

Rio de Janeiro  
2023

Amanda de Castro Costa

**Gratichão**  
**poéticas tectônicas de enviramento**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Inês de Araújo

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C837 Costa, Amanda de Castro.  
Gratichão: poéticas tectônicas de enviramento / Amanda de Castro  
Costa. – 2023.  
206 f.: il.

Orientadora: Inês de Araújo.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI - Teses. 2. Ecologia na arte - Teses.  
3. Meio ambiente (Arte) - Teses. I. Araujo, Inês de. II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036"20"

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

---

Assinatura

---

Data

Amanda de Castro Costa

**Gratichão**  
**poéticas tectônicas de enviramento**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 15 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Inês de Araújo (Orientadora)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Michelle de Farias Sommer  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Jorge Menna Barreto  
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2023



## AGRADECIMENTOS

Gratidão a todos que cruzaram comigo em alguma dessas esquinas, enriquecendo e fortalecendo a experiência dessa caminhada investigativa, artística e afetiva. Gratidão aos meus parceiros de obra, de trabalho, de estudo, de vida e de sangue, amo vocês!

O 1º beijo vai para a Inês de Araújo, artista e pesquisadora, professora e orientadora dedicada, que me escolheu e acolheu este projeto, em constante proliferação, com apontamentos assertivos e estimulantes, além da paciente flexibilidade com meus tempos.

O 2º beijo é da Michelle Sommer, pesquisadora, professora, curadora e amiga que eu admiro, com quem a interlocução é sempre carinhosa e inspiradora. Nossa caminhada se cruza e se prolonga em esquinas pulsantes, em Desilhas e shopchãos da vida.

O 3º beijo é do Jorge Menna Barreto, artista, pesquisador e educador, uma afluência de talento e generosidade, que me inspira com a sua obra, além das sementes jogadas nas aulas e encontros do grupo ambientalidades, alargando meu vocabulário de sensibilidades.

Outro beijo é da Irmã amada Alyne Costa, minha grande musa e maior incentivadora, abrindo tantos caminhos pra mim. Filósofa, pesquisadora e professora maravilhosa, Lynoca iluminou os buracos desta caminhada, me ajudando a criar pontes, escadas e redes de descanso com suas palavras, sua escuta, seu colo e sua força.

Um beijo duplo: da Mamy, Mariângela de Castro, mailov que me inspira com seu talento pra contar histórias e sonhos em detalhes e construiu tantos chãos pra que eu pudesse pisar aqui e agora; assim como o Papy, Edmo Pereira da Costa, que se encantou há 12 anos e me acompanha aonde eu vou, com humor.

Um beijo duplo é das artistas, pesquisadoras e educadoras Isabel Carneiro e Nena Balthar, amigas e parceiras de derivas artísticas e editoriais. Pelas trocas, leituras e cantorias, que animaram e encorajaram tanto esse processo.

Outro beijo é do Rodrigo Amim, artista multidisciplinar talentoso, querido amigo, minha segunda casa. Me dedicou seu tempo, escuta atenta, sensibilidade e todo o entusiasmo que mora naquele sorriso contagiante.

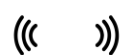
Mais beijo para Alexandre Gwaz, Bruno Queiroz, Ricardo Mansur e Vitor Wutzki pela parceria musical e sonora. E ainda para Alexandre Furcolin, Antonia Moura, Dwayne Innocent Kapula, João Penoni, Mari Bley e Toco, pelos registros dos meus trabalhos. E outro beijo para o Antonio Sobral e a Thainá Branco, pelo cuidado com o Jardim do Colibri. E o chère Samir Manuel Sellami, que traduziu belamente o *abstract* para o inglês.

Um beijo em cada artista que me doou seu lixo.

Aos amigos que fiz na UERJ: Alexandre Herbert, André Lavaquial, Ana Andreiolo, Anna Klaus, Eloisa Brantes, Fernanda Moraes, Karla Koeler, Thiago Facina, Valéria Costa. Foi fantástico atravessar esse ciclo semi-presencialmente com vocês, superando juntas, à distância, a pandemia.

Enfim, um beijo poliamoroso: a todes amigues que me presenteiam com seu amor, sua inteligência, sua alegria e sua gana de viver e de alguma forma colaboraram neste conjunto de feitos: Alfeu França, Antonio Sobral, Beatriz Bastos, Breno Silva, Bruna Sá, Carol Medeiros, Coletivo Terra de Guaxo, Elisa Rosa, Gabi Monnerat, Isabel Xavier, Javier Scian, Laura Zimmerman, Luciana Roedel, Mari Romano, Mariana Borges, Maurício Mattos, Sara Lambranhó e Take.

Um último beijo especial à memória de meu irmão querido, Rogério Costa, que ancestralizou em 2023.



Este ícone indica  
uma obra sonora,  
a saber:

Terraplanção Oiticíclica

Shop Shop Chão

Je ne suis pas Duchamp, je suis de la ville

## RESUMO

COSTA, Amanda de Castro. *Gratichão*: poéticas tectônicas de enviramento. 2023. 206 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Rebaixando a arquitetura, enquanto ordem fixa, para o campo da experiência, este trabalho se engaja em construções inconclusas de terraços de experimentação, de deformação de ambientalidades de crise. No seu cerne estão uma série de passeios investigativos pela minha arte fundiária, que opera no chão, vasto, informe e ruidoso, como o universo. A minha escrita é arriscada e experimental, e os seus caminhos são atravessados por obras de arte ou projeções artísticas. Foram criados canteiros de vizinhança de poéticas tectônicas, de narrativas construtivas de mundo. Sobrepondo os ecos destrutivos dos povos do progresso com os cantos generativos dos povos da terra e de seus aliados, a partir de arquétipos arquitetônicos, como o Arranha-Céu, o Museu, o Jardim e a Concha, que vão se deformando gradualmente e revelando a sua contradição constitutiva. Grandes espantos! Entre o passado e o futuro, na emergência das condições climáticas atuais, são plurais os caminhos de *enviramento*, de uma virada ambiental. Ampliando o campo das possibilidades, podemos nos surpreender com as confluências inesperadas que levam a cultura a sair da concha da natureza.

Palavras-chave: arte contemporânea; arquitetura; território; ambiente.

## ABSTRACT

COSTA, Amanda de Castro. *Gratichão*: tectonic poetics for turning environments. 2023. 206 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

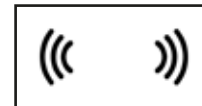
Restoring architecture from its disciplined order to the level of experience, this work engages in open-ended field experimentations with and within environments in crisis and deformation. At its core are a series of investigative walks through my land art, which operates on ground level and takes the soil, the earth, the land and the ground (chão) as the vast, formless and noisy cosmos they have always composed. My writing is risk-taking and experimental, and its paths are crossed by encounters with art in all its manifestations: as works of art, as practice, as concept and speculation, as a mode of being (among many). At these crossroads of language, bodies (in movement), and art, new vicinities of sense and the senses emerge, triggering subliminal, tectonic shifts in our narratives of world-making. Reading the destructive echos of progress-driven societies against the (re)generative songs by the people of the land and their allies, my writing moves through the prism of a few architectural archetypes — the Skyscraper, the Museum, the Garden, the Shell —, to gradually deform them and reveal their built-in contradictions. Shocks and surprises! From the past to the future, swashed in a state of climate emergency, there can only be multiple and communal efforts and ways to transform, twist and turn our environment(s) (ambiente). Expanding the field of possibilities, preparing the soil for other confluences, we gain the gift to surprise ourselves with the unexpected ways in which culture hatches from nature's shell.

Keywords: contemporary art; architecture; territory; environment.

## SUMÁRIO

|    |                                                          |     |
|----|----------------------------------------------------------|-----|
|    | <b>INFINISTERRA (INTRODUÇÃO)</b> .....                   | 9   |
| 1  | <b>CANGOTES: SHOPCHÃO É SHOW: LIXO DE ARTISTA</b> .....  | 31  |
| 2  | <b>GRATICHÃO . ALTOS EMBAIXOS</b> .....                  | 53  |
| 3  | <b>ENCOSTA</b> .....                                     | 58  |
| 4  | <b>RELEVO</b> .....                                      | 60  |
| 5  | <b>POÉTICAS TECTÔNICAS . CANTEIROS</b> .....             | 61  |
| 6  | <b>TERRAPLANTAÇÃO OITICÍCLICA</b> .....                  | 81  |
| 7  | <b>ENVIRAMENTO . EXPERIÊNCIAS AMBIENTAIS</b> .....       | 89  |
| 8  | <b>VAGALIGHT</b> .....                                   | 99  |
| 9  | <b>MUSEU DA MEMÓRIA DO FUTURO</b> .....                  | 110 |
| 10 | <b>O MUSEU</b> .....                                     | 117 |
| 11 | <b>MAINO'I, O JARDIM DO COLIBRI</b> .....                | 133 |
| 12 | <b>O JARDIM</b> .....                                    | 153 |
| 13 | <b>JE NE SUIS PAS DUCHAMP, JE SUIS DE LA VILLE</b> ..... | 171 |
| 14 | <b>CONCHICHOS: BALADA DAS CONCHAS</b> .....              | 172 |
| 15 | <b>O OSTREIRO</b> .....                                  | 175 |
|    | <b>REFERÊNCIAS</b> .....                                 | 195 |

Este ícone indica  
uma obra sonora,  
a saber:



Terraplantação Oiticíclica

Shop Shop Chão

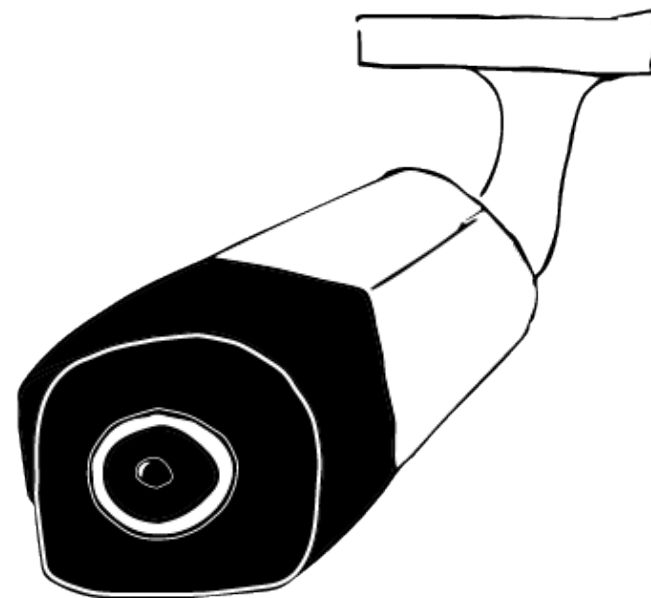
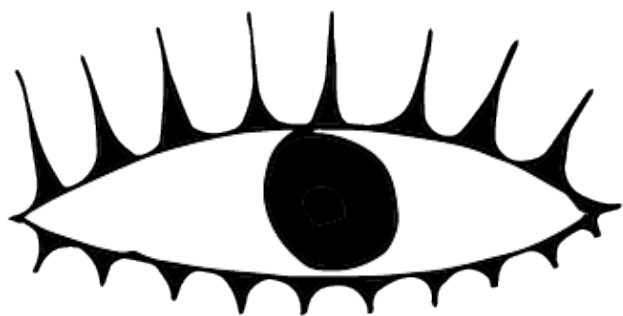
Je ne suis pas Duchamp, je suis de la ville





**infinisterra**

Então vamos deixar baixo?  
Deixa baixo, deixa baixo.  
*Vanessa Apetitosa e Dj Batata*



Entre os rios Araguaia e Tocantins, no verão de 2017, a minha irmã Alyne Costa — que também é filósofa — foi à terra indígena Sororó<sup>1</sup> conhecer o povo aikewara,<sup>2</sup> cujos modos de vida são investigados, entre outros, pelo seu amigo antropólogo Orlando Calheiros. Também conhecidos como suruís do Pará, são índios castanheiros que habitam sete aldeias, cuja língua nativa deriva do tupi e a população atual é de aproximadamente 383 pessoas<sup>3</sup>.

Quando eles chegaram à aldeia era o início dos preparativos da cerimônia ritual Karuwara. Era uma “despedida-ainda-em-vida”<sup>4</sup> do ancião Sawara’á, que estava doente e reuniu seu povo para se fortalecer. Pouco antes do ritual, enquanto pintavam seus corpos, minha irmã conversava com uma moça sobre a cidade de onde vem, o Rio de Janeiro. A certa altura, a Moça Aikewara lhe disse que até gostaria de visitar uma cidade tão grande, que ela conhece pela televisão. Mas tinha medo de que, quando estivesse andando na rua e olhasse nos olhos dos prédios altos, eles caíssem, desabassem diante dela.

Qual tipo de conexão poderia se estabelecer nesta troca de olhares, para despertar esse desenlace tão disruptivo, capaz de transformar brutalmente aquela paisagem urbana?

De um lado, o Arranha-Céu, um corpo com olhos, uma entidade que observa. Visivelmente afetado pela figura da Moça Indígena, que lhe causa tamanho temor ou devoção, a ponto de ajoelhar-se a seus pés e, sem medir as consequências, entregar-se ao caos de seu arruinamento.

Do outro lado, a mirada sedutora e afiada da Mulher Aikewara, cuja intensidade visual, como uma Medusa<sup>5</sup> amazônica, não petrifica, mas desconjunta o Edifício, lhe transformando em fragmentos, granulando sua robusta solidez.

Mas por que a Torre, do alto de sua visão panorâmica, se rebaixaria até o chão, na altura dos olhos da Indígena, se as câmeras e os leitores de íris de seu sistema de vigilância poderiam mais eficazmente reconhecê-la? Qual seria esse chamado?

1 A 650 km de Belém, capital do estado do Pará, nos municípios de Marabá, São Domingos do Araguaia e São Geraldo do Araguaia.

2 Aikewara é auto-denominação deste povo, que significa “nós, a gente.”

3 Website PIB – Povos Indígenas do Brasil, do Instituto Sócio Ambiental. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Aikewara> . Acesso em: 13/09/2023.

4 (Calheiros, 2019, p. 6)

5 Na mitologia grega, Medusa (guardiã, protetora) era uma mulher belíssima que foi transformada por Minerva, cheia de ciúmes de sua beleza, em uma monstruosa criatura com cabelos de serpentes, cujo olhar podia transformar em pedra quem ousasse lhe mirar. Era uma das três Górgonas e foi decaptada por Perseu, que ofereceu sua cabeça à Minerva, que a colocou em seu escudo. (Bulfinch, 2000, pg 142, 143)



Fotografia de arquitetos fantasiados se seus próprios Arranha-céus, encenando O *Skyline* de Nova York no palco do Baile de Belas Artes e Arquitetura, em Manhattan.

Autor desconhecido, 1931.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/775951/nova-york-delirante-rem-koolhaas/562b9153e58ece22ae0001b3-nova-york-delirante-rem-koolhaas-foto>. Acesso em 9/11/2023.

A magia do Arranha-Céu é a proliferação de chãos. Uma das formas do urbanismo moderno, a Torre é um dispositivo utópico da cidade na era da reprodutibilidade técnica<sup>6</sup>. Símbolo do progresso tecnológico, é a promessa da produção ilimitada de terrenos urbanos empilhados no mesmo local. O potencial manifesto da reprodução infinita de mundos e de lucros: a fabricação de espaços virgens a serem colonizados. Um conjunto de inovações culturais e tecnológicas - como o uso do aço e do vidro, a eletricidade e, especialmente, o elevador, desde 1870 - criaram as condições para a aparição de grandes edifícios nas quadras da Ilha de Manhattan, que arreganham com suas garras afiadas as fronteiras do céu.

O arquiteto holandês Rem Koolhaas, em seu livro *Nova York Delirante* (1978)<sup>7</sup>, conta sua versão da transformação urbana da ilha de Manhattan associada à de sua estranha vizinha Coney Island, que era uma área balneária e rarefeita, um ambiente de refúgio da classe alta nova-iorquina, um paraíso natural. Acompanhando o crescimento de Manhattan, a partir da implantação de infraestruturas urbanas, como a ferrovia, a Coney Island foi se popularizando e

virando um paraíso artificial em grande escala, com a inauguração de parques temáticos, como o Steeplechase, o Luna Park, o Dreamland. A Coney Island era visitada pelas massas atraídas por experiências espetaculares, como um passeio nos canais de Veneza, uma excursão submarina, a vista de um *skyline* metropolitano, com uma cidade de torres cenográficas exageradamente iluminadas, encenações de grandes tragédias e os mais freak shows<sup>8</sup>.

De modo que, aos olhos de Koolhaas, a ilha, que contrastava a artificialidade da metrópole como um antídoto natural, se torna um ambiente sobrenatural, elevando o artificial ao extremo. A artificialidade se tornou uma força propulsora de uma emergente tecnologia do fantástico, cujos avanços eram estimulados e empregados para atender às necessidades do desfrute da imaginação,<sup>9</sup> com a construção de atrações cada vez mais espetaculares.

Neste contexto, o elevador, cujo sistema de segurança foi criado e aprimorado pelo americano Elisha Graves Otis para atender ao cenário de uma encenação incendiária, foi o disparador de uma

6 Para o filósofo alemão Walter Benjamin, a tecnologia industrial deteriorou a “aura” da obra de arte, que perde sua unicidade e seu valor de culto e, por meio de sua reprodutibilidade técnica, ganha um valor expositivo para um mercado crescente de sujeitos esvaziados de experiências rituais. (Benjamin, 1987, p. 165-196)

7 Neste livro, Rem Koolhaas – arquiteto que até o nome é *Kool* - apresenta um “manifesto retroativo” para Manhattan, com suas inquietações sobre a cidade contemporânea, através de episódios históricos da sua formação urbana desde a colonização holandesa, no século XVI, até a década de 1940. Ele analisa a lógica da espacialização da cidade moderna ocidental pelo “manhattanismo”: um modelo tático cujo personagem principal é o arranha-céu e sua tecnologia “fantástica” de proliferar espaços artificiais. A pequena ilha de Manhattan só podia se expandir para cima e os construtores do século XX encontraram no alto o espaço ilimitado para seus interesses, que se alinhavam às demandas do capitalismo de massa.

8 Anterior à Disney e à Las Vegas, a Coney Island, como desdobramento do exotismo das grandes feiras universais, era o contrapeso do novo modo de vida repetitivo, alienante e solitário do sujeito metropolitano americano. Um lugar onde se desfrutava de experiências intensas efêmeras, que criavam uma outra sociabilidade mediada por entretenimento, deslumbre e horror.

9 Muito diferente das utopias racionalistas modernas, voltadas à eficiência e ao controle de um plano urbano, o urbanismo hedonista da Coney Island, onde a cultura de massas produz uma cidade com sua lógica intrínseca: o lucro com os ciclos infinitos de destruição criativa do que existe e sua substituição pelo novo.

nova condição metropolitana mundial. Essa “parafernália da ilusão”<sup>10</sup> migra de uma ilha para a outra como uma tecnologia pragmática, melhorando o transporte, a iluminação, a temperatura, a comunicação, a segurança de Manhattan.<sup>11</sup> A tecnologia é usada em benefício das fantasias cosmopolitas. “Eu sou a beleza no inferno do prático”<sup>12</sup>.

O Arranha-Céu tem o dom de iludir, estabelecendo novas realidades a qualquer nível. Esta tipologia arquitetônica acomoda dentro de si, em cada andar, a variedade de usos e atividades de uma cidade, como um “universo contido em si mesmo”,<sup>13</sup> e, assim, desloca as tarefas arquiteturais dos sonhos do urbanismo moderno. Sua “instabilidade programática”<sup>14</sup> fabricaria um urbanismo indecifrável: a imprevisibilidade de uma forma neutra, que não representa um destino fixo, mas ao contrário, está em constante transformação, movida pela economia e para a criação das novas necessidades da cultura de massas, desviando das diretrizes racionalistas buro

cráticas de um zoneamento monofuncional dos mestres modernos europeus.

“Doravante, cada novo edifício da espécie mutante luta para ser uma cidade dentro de outra cidade.”<sup>15</sup>

A Torre produz uma ilha alegórica, onde se materializa um novo modo de vida, adensado e congestionado, baseado no uso de uma tecnologia fantástica, por meio da produção vertiginosa de territórios artificiais, “onde o real e o natural deixaram de existir”.<sup>16</sup> Sobre a vida, nos pisos superiores, o arquiteto holandês observa diante da paisagem sintética e pontiaguda da ex-colônia: “Quanto maior a distância do solo, mais perto é a comunicação com o que sobrou da natureza (isto é, luz e ar)”.<sup>17</sup>

10 (Koolhaas, 2008, p. 111)

11 O elevador, a escada rolante, a eletricidade, o ar-condicionado, o trilho, o telégrafo, etc.

12 “‘Eu sou o mundo empresarial. Eu sou lucro e prejuízo. Eu sou a beleza no inferno do prático.’ Tal é o lamento do Arranha-Céu em sua camuflagem pragmática.” (Koolhaas, 2008, p. 112)

13 (Koolhaas, 2008, p. 117)

14 Na arquitetura, o programa é a função, a finalidade de um espaço, as atividades a que ele serve.

15 (Koolhaas, 2008, p. 113)

16 (Koolhaas, 2008, p. 106)

17 (Ibiden, p. 106) Como um traço da cultura moderna de Nova Iorque, a quadrícula com a qual os colonizadores europeus parcelaram aquele território, com a intensão de recriar a Europa no novo continente, além de servir para a especulação do solo, as quadras reticulares, como forma de ordenar a paisagem, anunciam que a “subjugação, senão a eliminação da própria natureza, constitui sua verdadeira meta.” (Ibiden, p.37) A retícula é uma limitação horizontal que impulsionou a verticalização da cidade, que se empenha em “diferenciar uma quadra da outra.”

Assim, a Terra dos Sonhos foi o laboratório paradigmático do “manhattanismo”,<sup>18</sup> cujo projeto era “existir em um mundo totalmente fabricado pelo homem, isto é, viver dentro da fantasia”.<sup>19</sup> E o Arranha-Céu, como um automonumento, pôde se forjar como um artifício ficcional de reprodução de mundo infinita, à altura do progresso e a despeito de um isolamento vertical em relação ao pouco que restou de vida na paisagem e no homem moderno.

O pensamento mágico metropolitano sobrevive fora dessas fronteiras do crescimento arranhadas no céu?

18 (Ibiden, p. 26)

19 (Ibiden, p. 26)



Ilustração do verbete Espaço  
na revista *Documents* (1930)

Tradução livre:  
“... que um macaco vestido de mulher  
seja apenas uma divisão de espaço.”

Fonte: (Bataille, 2018, p. 164)



... qu'un singe habillé en femme ne soit qu'une des divisions de l'espace (p. 41).



O filósofo e escritor francês Georges Bataille acreditava que “no processo morfológico, os homens representam, aparentemente, apenas uma etapa intermediária entre os macacos e os grandes edifícios”.<sup>20</sup> O que o arquiteto percebeu como uma espécie mutante, apesar de ser fruto da pura artificialidade, no filósofo se faz ver com feições antropomórficas.

## **Seria o homem um artifício do macaco? Ou um monstro que apareceu no processo de reprodução de sua própria semelhança?**

O acesso ao seu dicionário crítico, publicado no segundo número da revista *Documents* (1929),<sup>21</sup> se dá pela Arquitetura, que nos escritos de Bataille, extrovertida, ganha um rosto: “é a expressão do próprio ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos.”<sup>22</sup>

A corporiedade expressiva dos Grandes Edifícios (o Monumento, a Catedral, o Palácio e, por quê não?, o *Gratte-Ciel*) comunica não o que é a sociedade de fato, mas o seu modelo idealizado e autoritário, que incide suas projeções de controle sobre as vidas

na comunidade. As “composições arquiteturais”<sup>23</sup> são a encarnação dos sujeitos dominantes.

“A ordenação matemática imposta à pedra não é outra coisa senão o acabamento de uma evolução das formas terrestres, cujo sentido é dado, na ordem biológica, pela passagem da forma siamesca à forma humana, está já apresentando todos os elementos da arquitetura.”<sup>24</sup>

Em outro verbete de *Documents*, para dar forma ao seu Espaço crítico, Bataille, entre outros personagens, convoca novamente um primata para questionar porquê “não parece que um macaco vestido de mulher seja apenas uma divisão do espaço”.<sup>25</sup>

A geometria lacerante que pretende transformar a pedra em artificialidade, é o que separa o animal do homem, que, nas condições atuais, é superado pelo Arranha-Céu, que se transformou em uma entidade, um corpo animado pelos espíritos oficiais, assombroso e dominante, que se expressa e captura a sociedade urbana, predominantemente humana, justamente na forma que ela se orgulha de ter criado e que acredita lhe garantir a posição mais elevada das formas terrestres.

20 (Bataille, 2018, p. 65,66) Verbetes Arquitetura.

21 A revista *Documents*, segundo Georges Didi-Huberman, trazia os “fatos mais inquietantes (aqueles cujas consequências ainda não estão definidas) ao lado das obras de arte mais irritantes” (Didi-Huberman, 2015, p. 23)

22 (Bataille, 2018, p. 65)

23 (Ibid. p. 65)

24 (Ibid. p. 65)

25 (Ibid. p. 164) Verbetes Espaço.

Assim como o homem capturou o macaco no zoo, o grande edifício também engoliu a humanidade, e, com a valiosa ajuda das telas, mais recentemente, confinou ainda mais a forma contemporânea de interioridade. Ao homem, isolado dentro de si mesmo, identificado com sua a imagem ideal de superioridade, representada por seus artifícios e pelo esforço de auto-distinção no ecossistema que habita, só lhe resta escapar à sua natureza, domesticá-la, eliminá-la com uma nova identidade urbana.

Bataille constrói uma nova história natural, biológica, da forma como formação. Desta confusão de formas — macaco, homem e edifício — o que sobra é só o termo, a concepção do humano. O homem e a arquitetura, como formas ou termos fixos, estão condenados ao colapso de sua própria fragilidade.

O arranha-céu, um artifício monstruoso de reprodução de chão infinita, permaneceria de pé onde a cidade e o homem não são o eixo principal de concentração dos problemas da cultura? Contra essa prisão arquitetural, das formas humanas estáticas, um caminho se abre rumo a uma desproporcionalidade selvagem: alterar os sentidos diante dessa outra que nos olha.

página seguinte >

Homem aikewara com pintura corporal com motivos de queixada, durante a cerimônia *purahai karuwara*.

Fotos de Orlando Calheiros

Fonte: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/07/purahai-karuwara-ou-da-purgacao-ritual-do-fascismo-fotos-de-orlando-calheiros/>  
Acesso em 13/09/2023.



O povo aikewara fugiu da primeira cidade, onde habitava sua comunidade original. No começo da segunda terra — Ywyeté, a “Terra-que-é-dura”<sup>26</sup> — todos os povos indígenas do planeta residiam em uma cidade, feita de uma única e imensa maloca de barro, *wetometé*, onde viviam apertados, sob a opressão de chefes canibais, os *kurewara*. Percebendo “que ali não era seu lugar”, partiram, “cada bando seguindo atrás de seu cantor.”<sup>27</sup>

Os aikewara são como “o vento que passa”<sup>28</sup>. Se identificam como um povo que “elegeu a ‘fuga’ — *semim* (...) como a expressão de sua diferença no seio da humanidade”<sup>29</sup>. Fugiam principalmente dos chefes ancestrais canibais da *wetometé*, que, sob a forma dos espíritos *karuwara*, continuam os perseguindo. Também escapavam dos seus vizinhos inimigos Kayapó Xikrim<sup>30</sup> e, em seguida, dos *kamará*<sup>31</sup> (não indígenas), que chegaram depois e “adotaram como o seu lugar”<sup>32</sup> a primeira cidade construída e abandonada pelos

aikewara. E encobriram a terra-que-é-dura de cidades, amassando-a com grandes edifícios que pesam sobre ela.

Desta forma, antes de se concentrarem na terra demarcada pelo governo em 1977, os aikewaras viviam dispersos em pequenos agrupamentos em um vasto território da floresta. Embora se reunissem para a caça ou para cerimônias rituais e festivas temporariamente, estavam sempre em movimento.

No contexto de fuga, os *murerekotareté* (chefe-de-verdade do “caminho-de-outrora”) são líderes que congregam alguns desses grupos em uma *weton* (comunidade), para um esforço colaborativo em expedições de caça. Como a vida comunitária nunca foi desejada pelos aikewara, a *weton* está relacionada à proximidade de outras comunidades: a dos *aipewara*, as queixadas (porcos-do-mato), suas presas preferidas.<sup>33</sup>

26 A Ywyeté é precedida pelo *akykwere*, o “caminho de outrora”, um momento anterior à chegada dos brancos.

27 (Ibid. p. 3)

28 (Ibid. p. 71)

29 (Ibid. p. 4)

30 Seu território original era próximo ao rio Vermelho, afluente do rio Itacaiunas, mas fugiram para a localidade atual devido aos ataques de indígenas que chamavam de Karajá, os Kayapós Xikrim.

31 Na década de 1940 essa região foi invadida por garimpeiros. Após o contato definitivo com não indígenas, na década de 1960, uma epidemia de gripe e uma de varíola reduziram a população Aikewara de 126 a 33 indivíduos. [Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Aikewara>. Acesso em: 20/12/2023] Na década de 1970 houve a Guerrilha do Araguaia, quando militares os forçaram a colaborar no enfrentamento dos guerrilheiros do Partido Comunista do Brasil (PCdoB). [Disponível em <https://lfigueiredo.wordpress.com/2012/01/31/arquivo-de-reporter-o-segreto-dos-indios-aikewara/>. Acesso em 11/12/2023.]

32 (Ibid. p. 3) Para os aikewara, a experiência da vida citadina faz os corpos os *kamará* ficarem doentes, podres, pois seus movimentos “são presos em uma eterna repetição, segundo seus vícios, e não por conta de seus desejos”.

33 “Se para os humanos havia uma terra (humana) sobre outra terra (animal), para os queixadas havia, ali, uma terra ao lado da outra – da mesma maneira que os próprios Aikewara enxergariam caso seus vizinhos fossem uma comunidade inimiga, como os Xikrim, por exemplo. (...) (H)á duas realidades sensíveis que se encontram em uma disputa, a dos humanos e a dos queixadas, que permanecem à espreita do descuido alheio para se atualizar.” (Ibid. p. 66-67)

A caçada aos porcos é uma experiência que envolve o risco de o humano ser capturado pela comunidade queixada, engolido (*a'u*) pelo animal. É da exposição de seu corpo a esse mundo animal e da sua fuga — ou sobrevivência — que advém o *semotó* (crescimento) aikewara. “A relação entre comer e crescer se dá por meio dos perigos envolvidos no ato, e não por supostos valores nutricionais”.<sup>34</sup> A carne do bicho carrega a sua “imagem-espírito” que se incorpora naquela de quem a come.

O ancião Sawara'á, que estava enfermo, era o último murerekotareté e convocou os homens de todas as aldeias que conformam aquela terra indígena para uma caçada coletiva, como um último ato de resistência que o fortaleceria, lhe faria crescer e afastar os espíritos “do podre” que o atravessavam.

Era o chamado para o purahai karuwara - aquela cerimônia ritual da qual minha irmã Alyne e seu amigo antropólogo Orlando Calheiros participaram em 2017, cujo objetivo é proteger os vivos de serem devorados pelos mortos.<sup>35</sup> O evento foi a despedida de Sawara'á, que foi também o último a ocupar a função de encarnar o espírito *ywy'e'té* (“corpo-terreno-verdadeiro”) durante o ritual.

Por quinze dias, é como se os aikewara recuassem no tempo até a *wetometé*, quando viviam na maloca-cidade-estado originária, sob a tirania de seus inimigos sobrenaturais — os guerreiros canibais *karuwara*, que até hoje, sob a forma de “imagens-espíritos”, os perseguem e ameaçam devorá-los, pois os enxergam como *urus* (aves galináceas, presas animais).<sup>36</sup>

É construída uma tocaia onde os homens entram e o canto do *sengara'e* dá início aos trabalhos. Seu canto é acompanhado pelos gritos do *ywy'e'té*, que o abafam com a ajuda dos maracás tocados pelos demais. Depois da primeira canção, o cantor vai para o pátio central, as mulheres se juntam e formam-se círculos concêntricos ao seu redor, onde a aldeia dança sua gira. Enquanto isso, o *ywy'e'té* corre sozinho em volta dos dançarinos. No fim do dia, os homens voltam para o interior da tocaia, para serem apresentados pelo cantor aos *karuwara*: “esse é fulano/ ele agora é seu *-pasé*”.<sup>37</sup> A dança termina com um grito do *ywy'e'té*. E recomeça a cada início de dia, durante duas semanas, até as tintas se apagarem de seus corpos.

O *sengara'e* é um ser entre mundos e tempos. Ele vive o cosmos do vivente, da “pele” que envolve a “imagem-espírito”,<sup>38</sup> do acontecimento, da efemeridade, e também experimenta o universo de outro tempo, de outro espaço, onde tudo que era vivo permanece em

34 (Calheiros, 2019, p. 69)

35 Os *karuwara* são aqueles que permanecem quando os vivos se vão (Calheiros, 2019, p. 67)

36 (Calheiros, 2014, p. 265)

37 (Ibid. p.276)

38 (Ibid. p.269)

seu duplo sobrenatural. Este homem é visto pelos aikewara como um “quase-morto”,<sup>39</sup> pela habilidade de escapar dos limites de seu corpo. E é visto pelos karuwara como um eremita, pois escapa à sua própria comunidade aikewara, os urus de quem ele toma conta. É o cantor quem “sonha verdadeiramente”<sup>40</sup> e sabe traduzir suas múltiplas experiências e negociar uma aliança entre esses mundos.

Já o *ywye’eté* é um espírito canibal com quem se pode negociar. Ele não engole os aikewara, desde que os dançarinos, com os corpos pintados de queixadas (porcos-do-mato), façam a longa coreografia do *purahai* (dança-ritual),<sup>41</sup> “ao sabor da fumaça da carne assada”.<sup>42</sup>

Este contínuo movimento é uma fuga do “desejo antropofágico” de *ywye’eté*, *que não encontra espaço para investir contra os indígenas*. É assim que se pode crescer como *huka’ikara’e* (caçadores), se tornando fortes como os karuwara e sendo reconhecidos por eles como o “povo-do-ywye’eté”.<sup>43</sup> A identificação dessa humanidade caçadora e a consequente recusa de *ywye’eté* em atacá-los atualiza a perspectiva dos demais *karuwara*, que também cessam

temporariamente suas aproximações, aceitando os aikewara como semelhantes.

O *purahai* karuwara é um longo ritual e demanda uma grande quantidade de comida, cujo prato principal é a carne de porco, a única “comida de verdade”.<sup>44</sup> Deste modo, enquanto os caçadores entraram na mata em busca de queixadas, as mulheres e crianças produziam uma festa para sua chegada, preparando as pinturas corporais e acompanhamentos do ritual. Apesar do esforço, após dois dias, os homens voltaram da floresta sem queixadas: esses animais estão extintos.

Profundamente abalados, seguiram com a dança ritual, mas “dançaram com fome”. O único alimento disponível em quantidade abundante era o bacaba-açu, que não é comida de verdade.<sup>45</sup> Aos poucos as pessoas foram escapando da dança, voltando para suas aldeias, pois “ao contrário daquilo que fora originalmente planejado, [o ritual] nos enfraqueceu, nos ‘diminuiu’ (...).”<sup>46</sup>

39 (Ibid. p.273)

40 (Ibid. p.272)

41 As danças duram de até oito horas seguidas.

42 (Calheiros, 2019, p. 68)

43 (Ibid. p. 67)

44 (Ibid. p. 68)

45 Bacaba-açu é o fruto de uma palmeira amazônica.

46 (Calheiros, 2019, p. 68)



Algumas semanas depois Sawara'á faleceu em um hospital de Marabá (PA). “E não havia surpresa, pois os Aikewara já sabiam (...) que a extinção das varas de queixadas representava (...) o fim de um mundo”.<sup>47</sup>

Para além da insegurança alimentar, é na caça que se origina uma longa marcha, uma fuga vital: para longe da dor, da doença, da morte. Com o desaparecimento das queixadas, como continuar fugindo de seus antigos inimigos canibais ou da “feitiçaria dos brancos - a atração das cidades, sua influência”?<sup>48</sup>

Para os aikewara, povos da floresta cujo desenvolvimento se dá na vivência sobrenatural da cerinônia Karuwara, o devir-queixada, tornar-se sua presa animal, é, na verdade, tornar-se caçador temporariamente, ou seja, adquirir uma humanidade *karuwara*.

A fuga aikewara não é uma memória de um passado mítico, é uma prática continua e atualizada de um povo que corre o risco de seu real desaparecimento desde a chegada dos *kamarás*.

47 (Ibid. p. 68)

48 (Ibid. p. 70)



*Pig City*  
projeto do escritório  
de arquitetura holandês  
MVRDV.

Fonte: <https://www.mvrdv.com/projects/134/pig-city>.  
Acesso em 22/04/2023.



Assim como os aikewara, a maioria das outras populações humanas do planeta também aprecia a carne de porco: é a proteína animal mais consumida globalmente.<sup>49</sup> Após o surto de diversas doenças pecuárias no início desse século, como a peste suína e a febre aftosa, a crise suína suscitou questões sobre a sua produção e seu consumo em grande escala.

Neste contexto, como resposta ao enfrentamento do problema de espaço para a produção suína orgânica na Holanda, cuja população de porcos é quase igual à população humana,<sup>50</sup> mas a área de urbanização é de 93% do território, os arquitetos do MVRDV<sup>51</sup> propuseram em 2001 a *Pig City*: uma cidade vertical de porcos.<sup>52</sup>

Por meio de modelagem 3d e de animação digitais, o MVRDV apresenta a paisagem redentora de uma cidade-chiqueiro portuária,<sup>53</sup> formada por uma quarentena de Arranha-Céus de quarenta andares autossustentáveis idênticos, onde quatrocentos mil porcos<sup>54</sup> poderiam habitar e desfrutar de “condições humanas”,<sup>55</sup> num estilo de vida urbano.

Os animais morariam em confortáveis lofts com o pé-direito alto, mobiliado com fardos e rolos de palha, com jardins avarandados suspensos para tomarem banho de sol e para agricultura orgânica. Praças de alimentação, salas de banho, cômodos de procriação, berçários, além de, finalmente, a facilidade de elevadores que os transportariam para um matadouro coletivo, que os distribuiriam para os açougues locais. Na cobertura, uma piscicultura com espécies que se alimentam dos excrementos dos porcos, que também seriam a fonte de energia usada para suprir as necessidades prediais, por meio de um tanque de biogás, além de contar com um sistema original de abastecimento de água.

No website do MVRDV, os arquitetos afirmam sua concepção “visionária”: “uma exploração suína biológica revolucionária” que une a concentração intensiva com as normas da produção orgânica e permitiria alimentar toda a Holanda e liberar o campo para outras atividades.

49 Em 2023, foi consumido 115 milhões de toneladas de equivalente carcaça (tec) de suínos [Disponível em: : [https://www.3tres3.com.br/artigos/oferta-global-de-carne-suina-em-2024-previsões-de-queda\\_4289/](https://www.3tres3.com.br/artigos/oferta-global-de-carne-suina-em-2024-previsões-de-queda_4289/)]

50 A Holanda é a maior produtora de carne de porco da Europa. A conversão das explorações de suínos existentes para uma produção orgânica exigiria 75% do território holandês, deixando apenas 25% das terras para todas as outras atividades. (MVRDV, 2001)

51 O escritório MVRDV foi fundado pelo trio de arquitetos Winy Maas, Jacob van Rijs e Nathalie de Vries.

52 *Pig City* [Disponível em: <https://www.mvrdv.com/projects/134/pig-city> e <https://vimeo.com/300779037>]

53 Para reduzir custos de transporte, quarenta e quatro torres se estabeleceriam no porto; as outras trinta torres seriam instaladas perto das grandes cidades.

54 Cada edifício, com área total de 400.000m<sup>2</sup> distribuídas em 600m de altura, abrigaria 10 mil porcos.

55 No texto do ambicioso projeto, no website do MVRDV eles afirmam que “(...) *the proposal ensures that the conditions in which pigs are kept is humane.*” [(...)a proposta garante que as condições nas quais os suínos são mantidos sejam humanas”, tradução da autora]

Porém, longe de ser uma inovação, a Torre de Porcos é um esconderijo alto para velhos fantasmas do pensamento mágico cidadocêntrico. Divergindo somente verticalmente às iniciativas de criação de animais confinados, a *Pig City* é um projeto agroindustrial supostamente ecológico em uma escala inédita.

A porcopólis utópica proposta pelos designers contemporâneos europeus é a imagem computadorizada de uma visão pragmática e técnico-científica, com base em dados e patentes genéticas, de abstração dos processos da vida.

O historiador de arte, curador e professor holandês Sven Lütticken considera que a “Nova Babilônia suína” é um “pesadelo produtivista que tenta conciliar o industrial com o ecológico.”<sup>56</sup> A suposta solução ecológica esconde questões fundamentais, como a concentração da posse dos meios dessa gigantesca produção: quem poderia arcar com os custos tão elevados destes complexos latifúndios verticais? A multinacional agroquímica norte-americana Monsanto vai finalmente conseguir controlar todos os recursos básicos da produção alimentícia?<sup>57</sup> “Será o DNA dos porcos um software do proprietário?”, Sven se questiona sobre esse “voo vertical” na “mais extrema abstração” das vidas suínas nas *Pig Towers*.<sup>58</sup>

A urbanização quase integral do planeta é a manifestação de um desejo monocultural modernista e capitalista, de recriação artificial total do mundo, no qual a cidade é vendida como o destino natural do homem — e de tudo que sobrevive a ele. As consequências dos padrões de urbanização, amparados nos modos de consumo e de produção dominantes — com a exploração e degradação exagerada e, muitas vezes, criminosa de recursos vegetais, animais e minerais, além do elevado nível de emissão combustíveis fósseis e gases de efeito estufa — estão nos levando a uma desconfortável agonia climática, jamais experimentada e quase sem retorno.

Mas o pensamento fantástico urbano dobra a sua aposta na cidade como um ambiente de salvação, onde a eficiência produtiva de uma energia ou de uma pecuária verde poderia contribuir para um urbanismo sustentável.

Os condomínios suínos trazem para o contexto da cidade o problema de habitar dentro da artificialidade junto com uma multiplicidade de vidas não-humanas.

56 No artigo “*Abstract Habitats: Installations of Coexistence and Coevolution*”. (Lütticken, 2015)

57 Além de ser a detentora das patentes de sementes transgênicas, de lutar pelo monopólio das sementes convencionais e de ser a maior produtora de defensivos agrícolas (o nome bonito dos agrotóxicos), a Monsanto também passou a reivindicar a propriedade intelectual genética sobre a carne suína. Desenvolveu um método para localizar e manipular os genes de crescimento nos porcos, para acelerar o processo de procriação e crescimento desses animais e torna-los mais lucrativos. O patenteamento de procedimentos tradicionais de criação suína criaria uma para os agropecuaristas uma dependência dos conglomerados, o que encareceria o processo. Ver mais no documentário “Monsanto: patente do gene do porco” (HSM-Management TV) [Em <https://www.youtube.com/watch?v=ssNtR3bhSek>]

58 Em 2021, a China edificou essa ideia, com a construção do “Palácio do Porco”, um complexo de duas torres que utiliza inteligência artificial no manejo 650 mil porcos, na província de Hubei. Os animais são monitorados por câmeras e por técnicos em um centro de comando semelhante à NASA. [Leia mais em: <https://www.theguardian.com/environment/2022/nov/25/chinas-26-storey-pig-skyscraper-ready-to-produce-1-million-pigs-a-year> Acesso em 22/04/2024].

**Como refugiados ecológicos,  
será que os porcos de apartamento,  
condenados à modernidade,  
em seus sonhos arcaicos,  
são caçadores no chão da floresta?**

O polígono que delimita a Terra Indígena do Sororó é a forma da dramática sina do povo aikewara, que é obrigado a se refugiar em uma parte esquadrinhada da Amazônia<sup>59</sup> e “não pode mais fugir”.<sup>60</sup>

Ilhados na TI, na última porção de terra com mata nativa da região, vivem em casas de alvenaria com puxadinho feito com palha e madeira, água encanada, eletricidade e internet, posto de saúde e escola bilíngue. Mas o asilo dos aikewara é, no auge das condições atuais, o da própria comunidade humana, que também corre o risco de desaparecer, como a das queixadas.

O seu reduzido pedaço de floresta está cortado pela rodovia Transbrasiliana e cercado de cidades, fazendas de gado e de agroindústria, madeireiras, mineradoras e caça ilegal. Devido às atividades exploratórias no entorno, os poucos animais de caça e de pesca que sobrevivem, são atropelados. O garimpo e o uso de agrotóxicos nas fazendas afetam a qualidade da água, do solo e do ar. Sob a névoa das fumaças de incêndios criminosos provocados por grileiros de terra e a proximidade de atividades de tráfico de drogas, a violência e seu mal-estar se agravam.

Os povos tradicionais estão sentindo de perto o novo regime climático, percebem no seu cotidiano a catástrofe. Mas os aikewara sabem que não são eles os responsáveis pelo desequilíbrio que

59 Aproximadamente 26 mil ha.

60 (Calheiros, 201 p. 5)

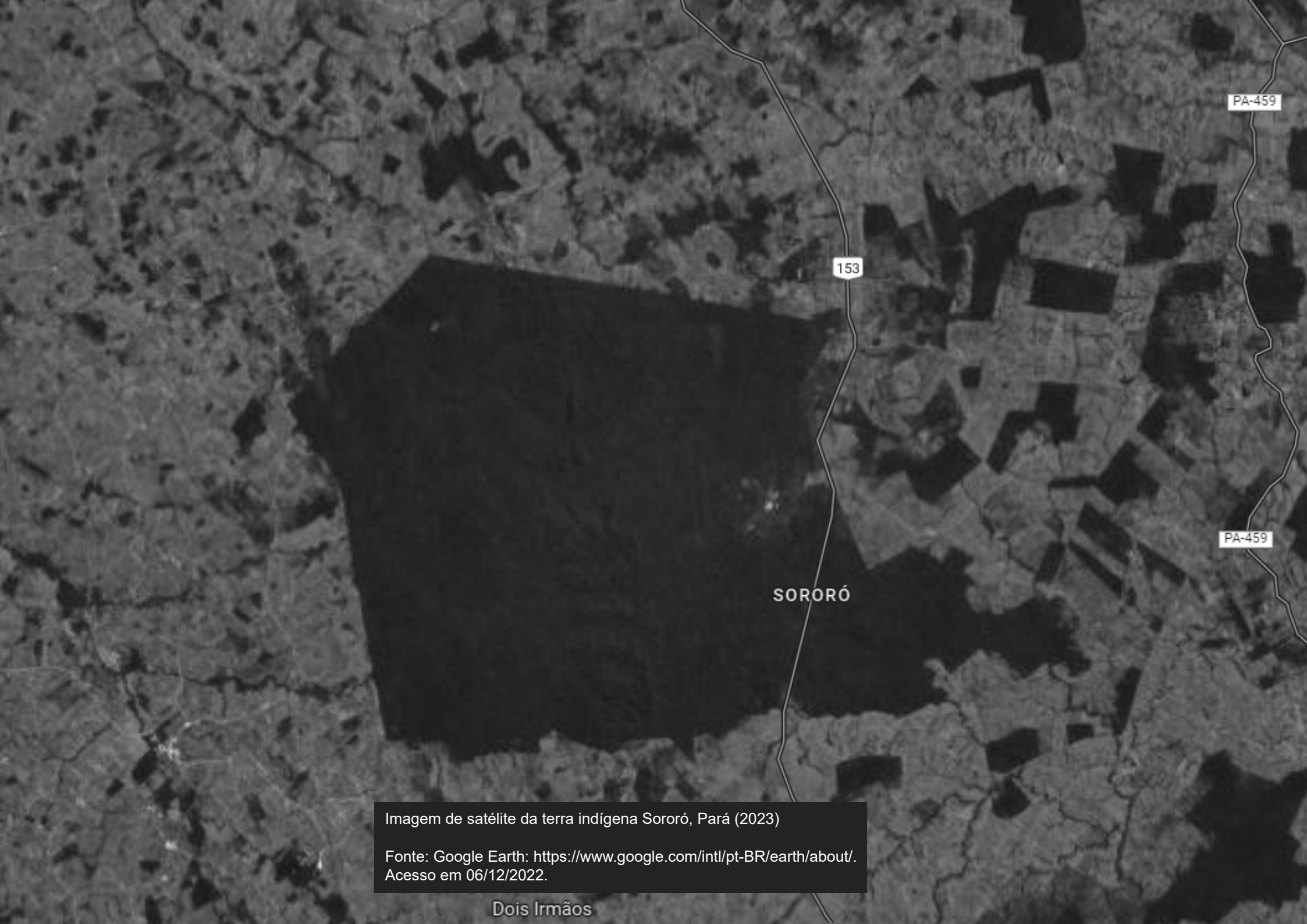


Imagem de satélite da terra indígena Sororó, Pará (2023)

Fonte: Google Earth: <https://www.google.com/intl/pt-BR/earth/about/>.  
Acesso em 06/12/2022.

os abala, pois, parafraseando o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, eles fogem a pé.<sup>61</sup>

Apesar dos anúncios trágicos que se mostram diariamente, os “*kamará-tuó* querem ser maiores que *Seneruw*”<sup>62</sup> e insistem em tentar manter uma relação exploratória sobre o ambiente e os seres extra-citadinos. Contudo, “tudo que existe, incluindo o solo sobre o qual andamos, está imbuído do ‘cheiro’ do demiurgo”,<sup>63</sup> que cobra a conta dessa atitude esmagadora.

Se a reação da divindade atinge justamente os artifícios fabricados pelos capitalistas, incidindo “sobre seus corpos, sobre seus prédios”,<sup>64</sup> isso não é nada além da lição do caminho que é próprio do homem: o da finitude.

O ritual *purahai* Karuwara é uma dança continuada de combate dos vivos contra os espíritos dos mortos. Se o destino dos homens maduros é virarem eles mesmos, “ou melhor, ele-outro, seu duplo, um *karuwara* após a morte de seu corpo”,<sup>65</sup> a dança cerimonial é uma fuga da transição de aikewara a *karuwara*. É em movimento contínuo que se protege a vida de sua dessemelhança constitutiva, de ser devorada pela morte.

O rito começa com um sonho-visão do cantor-xamã, onde ele *percebe um karuwara de tocaia na aldeia. Mas karuwara “é ele mesmo, o cantor, o se’engara’e, que já é o inimigo de si mesmo que ele visa combater.”*

Enquanto pintava seu corpo, nos preparativos para karuwara, na visão da Mulher Indígena, o Arranha-Céu desmorona, como a calamitosa imagem em movimento descendente de uma ambientalidade de crise. A Torre, como um acúmulo de chãos, diante de seu olhar, se lança à sua vulnerabilidade e cada patamar elevado retorna ao solo sob a forma de partículas, de escombros.

61 No ciclo de conversas *Selvagem*, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro comenta com o pensador e liderança indígena Ailton Krenak que os povos indígenas “andam a pé”: não são eles que poluem a atmosfera com carbono, apesar de serem os primeiros a sentir as mudanças da terra aquecida e explorada pelos povos dos combustíveis fósseis. O pensamento selvagem (conceito do antropólogo francês Levi Strauss), “aquele que ainda não foi domesticado para dar lucro”, é um pensamento conectado com as propriedades sensíveis do mundo, as qualidades estéticas e concretas da vida. Os povos da terra possuem uma percepção aguda e conseguem ver o que o mundo moderno ocidental só vê através de aparatos, pois sua atenção se volta aos detalhes, ao particular, ao heterogêneo. Como exemplo, Viveiros traz o mito dos yanomamis que anuncia que o céu está caindo. Essa é uma imagem exata do que está acontecendo na camada de ozônio, com o excesso de emissão de combustíveis fósseis, em sua forma cosmológica de apresentar o mesmo problema. (Krenak, Viveiros, 2023)

62 Seneruw é o “pai-de-nós-todos”, a divindade criadora aikewara (Calheiros, 2014, p. 70). A semelhança com a palavra portuguesa senhor não é coincidência, é fruto de um intenso processo de cristianização a que os aikewara foram submetidos.

63 (Ibid. p. 71)

64 (Calheiros, 2014, p. 71)

65 (Calheiros, Nodari, 2018)

Como duas ilhas espelhadas, se o arranha-céu é a imagem grandiosa da infinisterra, a terra indígena Sororó, no nível do térreo, seria a imagem apequenada e dramática da finisterra, sendo a última porção de terra com mata nativa da região.

**No assombro da Moça Aikewara, em sua recaída,  
que outros fins o Arranha-Céu deitaria consigo  
para fecundar um novo chão?**

[página seguinte >](#)

*cangote bananeira*

palha, folha de bananeira, bambu  
e corda de cisal

Visconde de Mauá, 2015

Residência Nuvem Rural

foto da autora

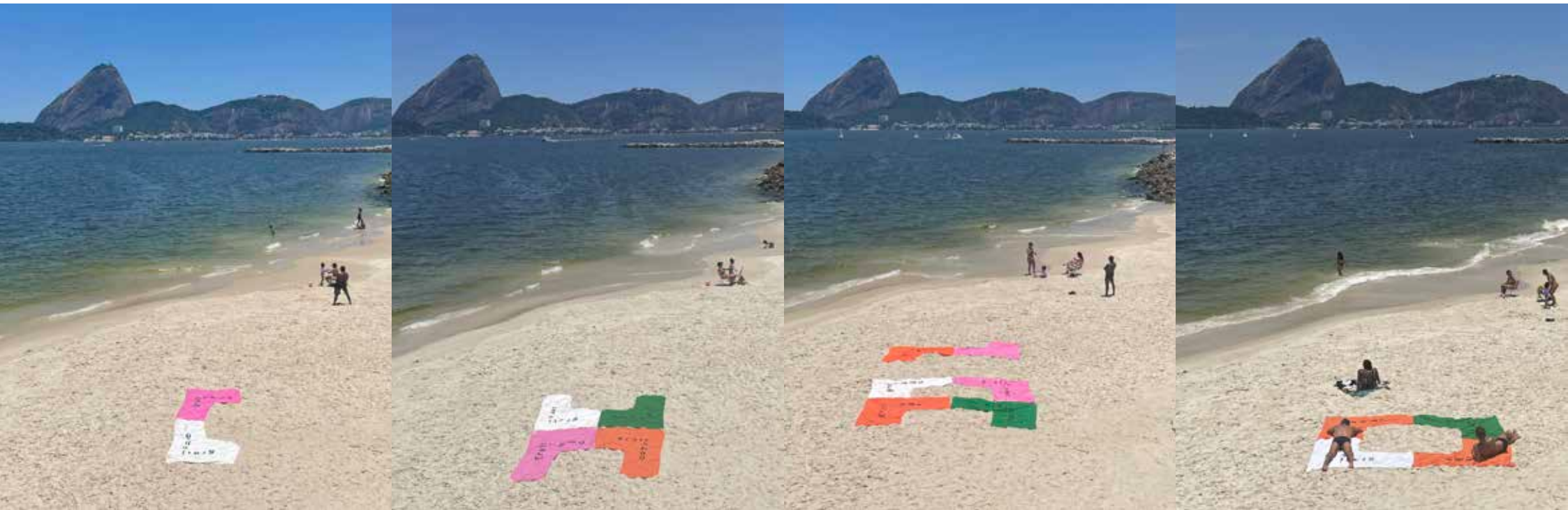






*cangotes*  
*série Graticão*  
tecido de viscose e serigrafia  
Praia da Glória, 2023-24

fotos de Jérémie Cavé  
e da autora.



**cangotes**





Cangotes são superfícies em forma de esquina, microarquiteturas de um só plano, objetos portáteis e modulares, que se configuram impulsionadas por movimentos expansivos.

A primeira dobra é uma espécie de puxadinho da canga de praia: uma área retangular equivalente à metade da canga é integrada lateralmente à superfície retangular original, bifurcando aquela forma perpendicularmente e a deformando em uma esquina.

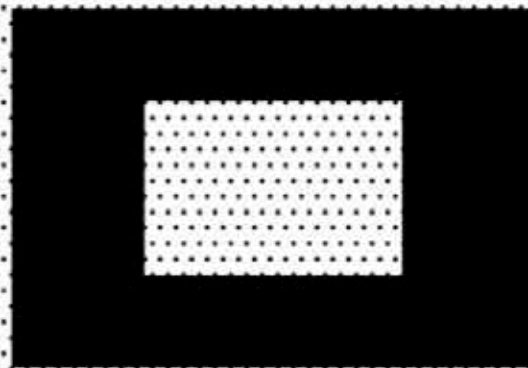
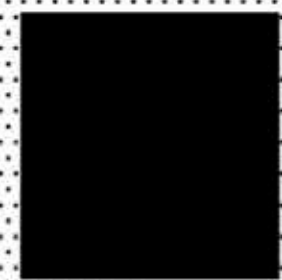
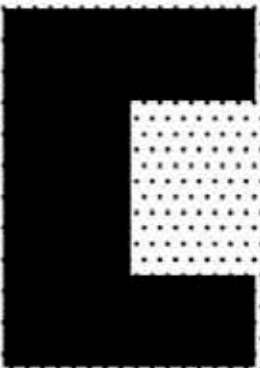
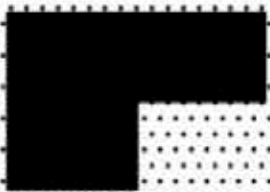
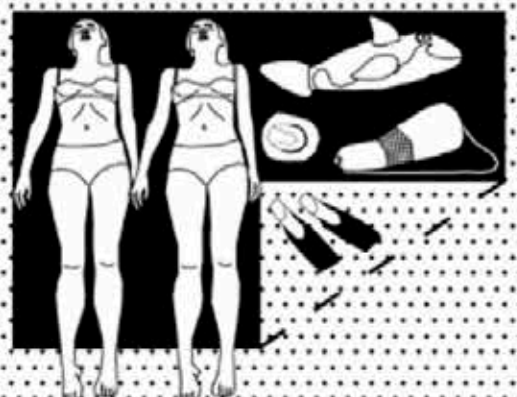
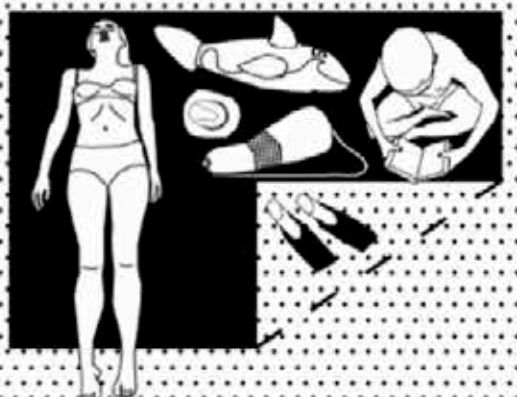
A inflexão da canga em L pode ser vista também com um evento tipográfico, no qual a palavra também opera uma situação construtiva. Cangote, sendo uma contração do aglomerado Canga-Lote, é uma palavra que se lança de sua nova etimologia para um campo territorial para dobrar sua superfície de contato: o canto.

A esquina é a encruzilhada, o local de encontro. E os cangotes solicitam uma operação de montagem. As combinações múltiplas que a forma em esquina permite, com o agenciamento de vários cangotes, resultam em estruturas móveis, abertas, desviantes. Conectados pelos participantes ou por mim, os cangotes são espacialidades que aderem ao acontecimento, se formando no momento da construção, se alterando a partir dos desejos e das necessidades do lugar, das pessoas e dos objetos com os quais se envolve.

As variadas possibilidades de formas heterogêneas de espaço não constroem uma estrutura fixa, ao contrário, instauram formações ambientais de espacialidades da experiência. Os cangotes, objetos cityspecific, são peças para um urbanismo efêmero desviante, com incorporações do acaso e do coletivo em sua informidade constituinte.

Essa é uma série que eu desenvolvo desde 2011. São experiências ambientais que envolvem a apropriação de espaços públicos nas quais eu uso os cangotes. Começou na praia do Leme, no Rio de Janeiro. em experiências com amigos e, no decorrer dos anos fui fazendo experimentações na forma e materiais em ações coletivas.









*cangote de praia ^*  
tecido de algodão  
Praia do Leme,  
2011-12

fotos de Jérémie Cavé  
e da autora.



*< cangote de praia*  
tecido de linho  
Praia do Leme,  
2019

o cangote azul  
índigo tem serigrafia  
da Aline Besouro.

fotos da Mari Bley.



*cangote futon >*  
tecido de brim e espuma  
Rio Sena, Paris, 2014

Festival Sens'Art Lab: Oi Brasil,  
curadoria de Fabiane de Moraes.

Les Berges de Seine

fotos de Francesca Pilo e da autora



*cangote no parque >*  
tecido de algodão  
Buttes Chaumont, Paris,  
2014

fotos de Clement Crauste





*tapete voador >*  
palha, folha de bananeira,  
bambu e corda de cisal

Visconde de Mauá, 2015

Residência Nuvem Rural

fotos da autora



*< cangote elevado*  
madeira e calha de alumínio  
madeira e palhinha

Rio de Janeiro, 2018  
expo Pulsa, Significante  
Espaço Saracura

fotos da autora







*shopchão é show*  
tecido de plástico e objetos diversos

Rua Taylor e Praça Tiradentes  
Rio de Janeiro, 2016

mostra Coisa Pública, no Despina







*Souk de Assouan, Egito*  
Foto da autora (2013)

**shopchão é show**



O shopchão é o mercado informal das ruas de grandes cidades, onde o vendedor ambulante forra o piso com um pano para expor suas mercadorias obtidas através do garimpo urbano e da doação, da apropriação do que foi abandonado. É uma galeria sem-teto, a céu aberto.

EM 2013 eu estive no *Souk* de Assouan, uma cidade milenar no vale do rio Nilo e me surpreendi com a quantidade de shopchão vendendo, na porta das lojas mais modernas, grãos, aves, roupas, utensílios de casa, etc. A origem da palavra Assouan vem do egípcio antigo *soun*: *souk*, feira. Se a cidade surgiu com a necessidade da troca, que virou o comércio e depois a administração desse recurso e galera, o shopchão, como primeira forma espacial expositiva de amostras do território extra-citadino, pela sua produção, é a sua verdadeira fundação.

No árabe, a palavra *khamlat* é o nome dos tecidos rústicos que eram vendidos por ambulantes andarilhos e acabaram servindo como a arquitetura de rés-de-chão dos *souks*.

Em 2016, o cangote assumiu uma dimensão expositiva com o *trabalho Shopchão é Show*. Se tratou de duas ações, que tinham como objetivo dar, literalmente, suporte ao mercado de shopchão da rua Taylor, na Lapa: eu ofereci uma dezena de cangotes coloridos para usarem de vitrines para seus universos fascinantes de trecos, miuçalhas e quinquilharias.

A adesão de alguns ambulantes foi imediata e entre trocas impensáveis, confidências e anúncios de — Sob nova Direção! nós reconfiguramos coletivamente aquela espacialidade das sobras.

Dois dias depois eu e o Madruga — um dos ambulantes com quem trabalhei na primeira ação — fizemos um exercício de deslocamento, ampliando as fronteiras. Levamos o shopchão para a (quase) porta do Despina, onde acontecia o fechamento da exposição “Coisa Pública”, da qual nós participávamos.

Na Praça Tiradentes, sob dois cangotes, distribuímos os objetos que levamos no carrinho. A esses, eu adicionei outros objetos improvisados, que traziam uma memória da

ação anterior: coleí fotos em capas de livro, cover de cd, porta-retratos. Misturadas no todo, aos poucos foram sendo reveladas, trazendo lembranças do nosso encontro, que reverberava em alto-astral, apesar das gotas de chuva começarem a borrar as impressões caseiras. Vendemos quase nada. Ao escurecer, por volta das 17h, recolhemos as coisas. Eu fiquei, ele foi.



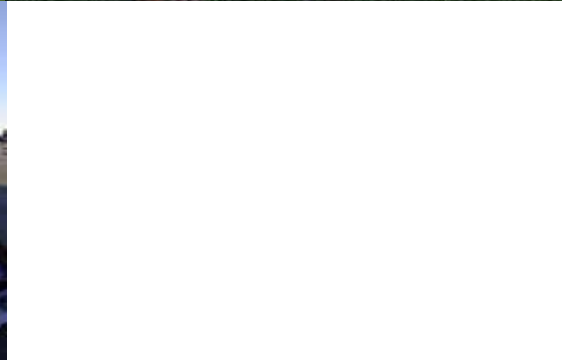
*Shopchão é Show: Lixo de Artista*  
tecido de plástico e objetos diversos

\ ArtRio, Marina da Glória, 2018 e 2019;  
\ SPArtes, Parque Ibirapuera, 2019;  
\ Bienal de SP, Parque Ibirapuera, 2021;  
\ SPArtes, Parque Ibirapuera, 2019;  
\ Mostra AbreAlas, Gentil Carioca, 2019, 2022;  
\ Mostra Babel das Artes, Caminho Niemeyer, 2019;  
\ Expo Periferama, 2019;  
\ Expo Zil Zil Zil, 2022.  
\ Mostra Futurama, Parque das Ruínas, 2023;

Niterói, Rio de Janeiro e São Paulo,  
desde 2018

Fotos de Beatriz Bastos, Dwayne Innocent Kapula,  
João Penoni, Toco e da autora.





[página seguinte >](#)

*Shopchão é Show: Lixo de Artista*  
tecido de plástico e objetos diversos

ArtRio, Marina da Glória  
Rio de Janeiro, 2018

Lixos de Dri Simões.

**shopchão é show  
lixo de artista**



49ª PR

www.iabRJ.org.br

TEL 21 2557 4480 | 2557 4192

REALIZAÇÃO  
INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL  
DEPARTAMENTO DO RIO DE JANEIRO

Shop CHÃO é show  
Lixo De Artista

Deus De eus

Eu sou amor

NÃO AOS milico

APOIO  
POUSADA JANELAS DO MAR

2011  
90 ANOS DO IAB | 80 ANOS DO CRISTO NO CORCOVADO



- Será que é com essa pedra que nós vamos fundar um novo país?

Essa foi a pergunta que o Fernando, vendedor ambulante de bebidas, trouxe no peso do paralelepípedo, com o qual assentamos os cangotes no chão do Aterro do Flamengo — nas subjacências da feira ArtRio, realizada na Marina da Glória.

Assim que eu cheguei, no início da tarde, com as malas e as caixas cheias de lixo para montar a instalação, no gramado de acesso à marina, Fernando apareceu com seu carrinho de isopor e se ofereceu para me ajudar. Dois dias antes, na vernissage da minha ação, que acompanhou a abertura da ArtRio, eu escrevi SHOW com os cangotes. Depois de quatro horas de montagem da instalação, eu tive que negociar com o vento e a chuva, que cismaram em brincar com os muitos objetos que eu estava expondo na frente do evento.

Eu aceitei a sua gentileza e fomos buscar pedras anti-cangotes-voadores no parque. Fernando disse que adora brechó e me presenteou com uma escultura feita de um tronco de madeira. Ele costuma trabalhar pelo Centro e não perde os eventos de rua, promovidos pelos centros de arte locais.

Como desdobramento das ações na rua Taylor, eu comecei a coletar lixos de diversos artistas da cena contemporânea brasileira, principalmente carioca, numa curadoria afetiva.

O *Shopchão é Show: Lixo de Artista* é uma série de performances nas quais uso os cangotes como espaço expositivo desses objetos coletados e os vendo na porta de galerias, centros de arte e cultura, museus, feiras e salões de arte.

— Só tenho lixo original do seu artista favorito!

< acima, à esquerda:

*Shopchão é Show: Lixo de Artista*  
tecido de plástico e objetos diversos

ArtRio, Marina da Glória, RJ, 2018

Lixo de Fernando.

página seguinte >

*Shopchão é Show: Lixo de Artista*  
tecido de plástico e objetos diversos

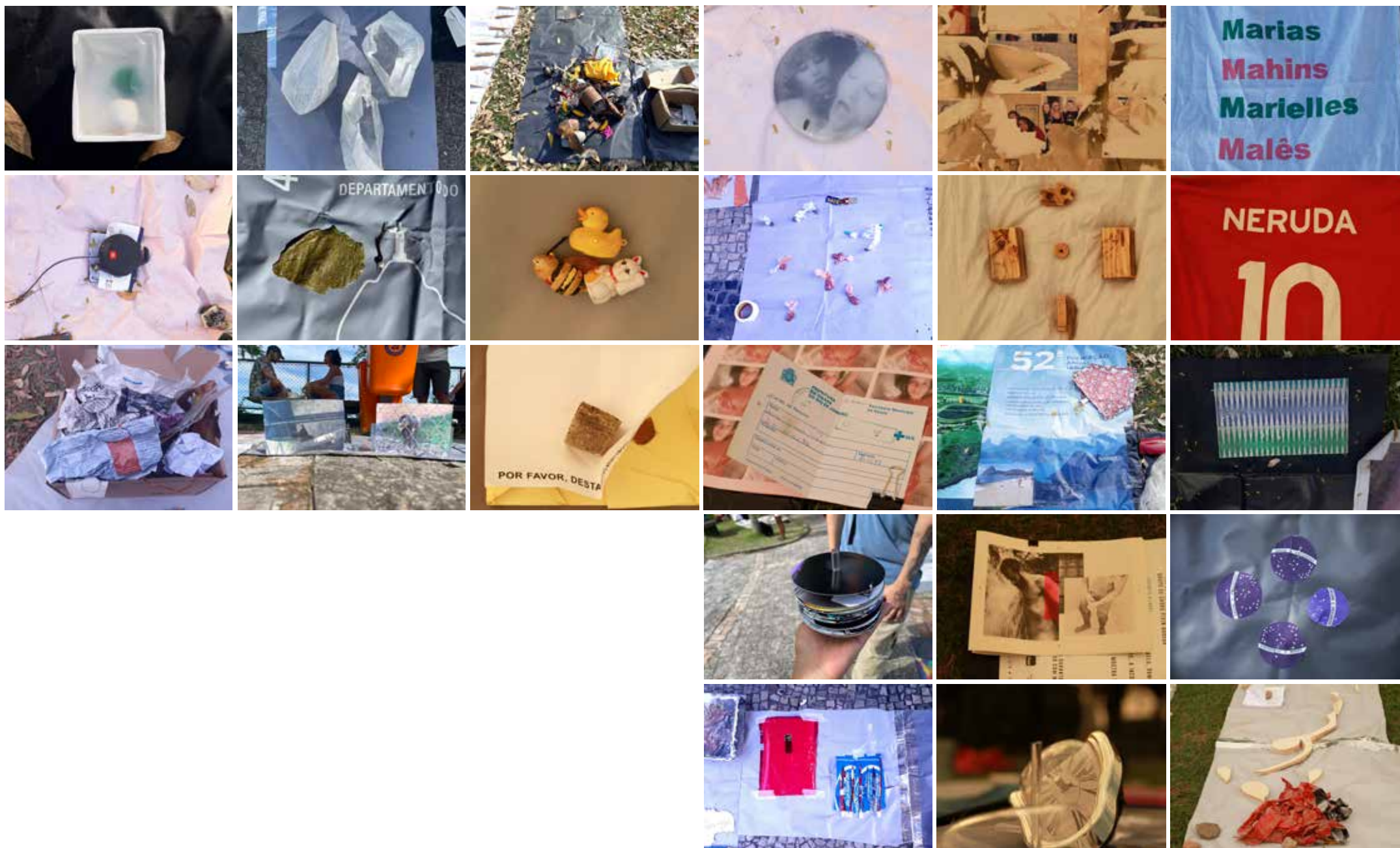
ArtRio, Marina da Glória, RJ, 2019

Lixos de diversos artistas.





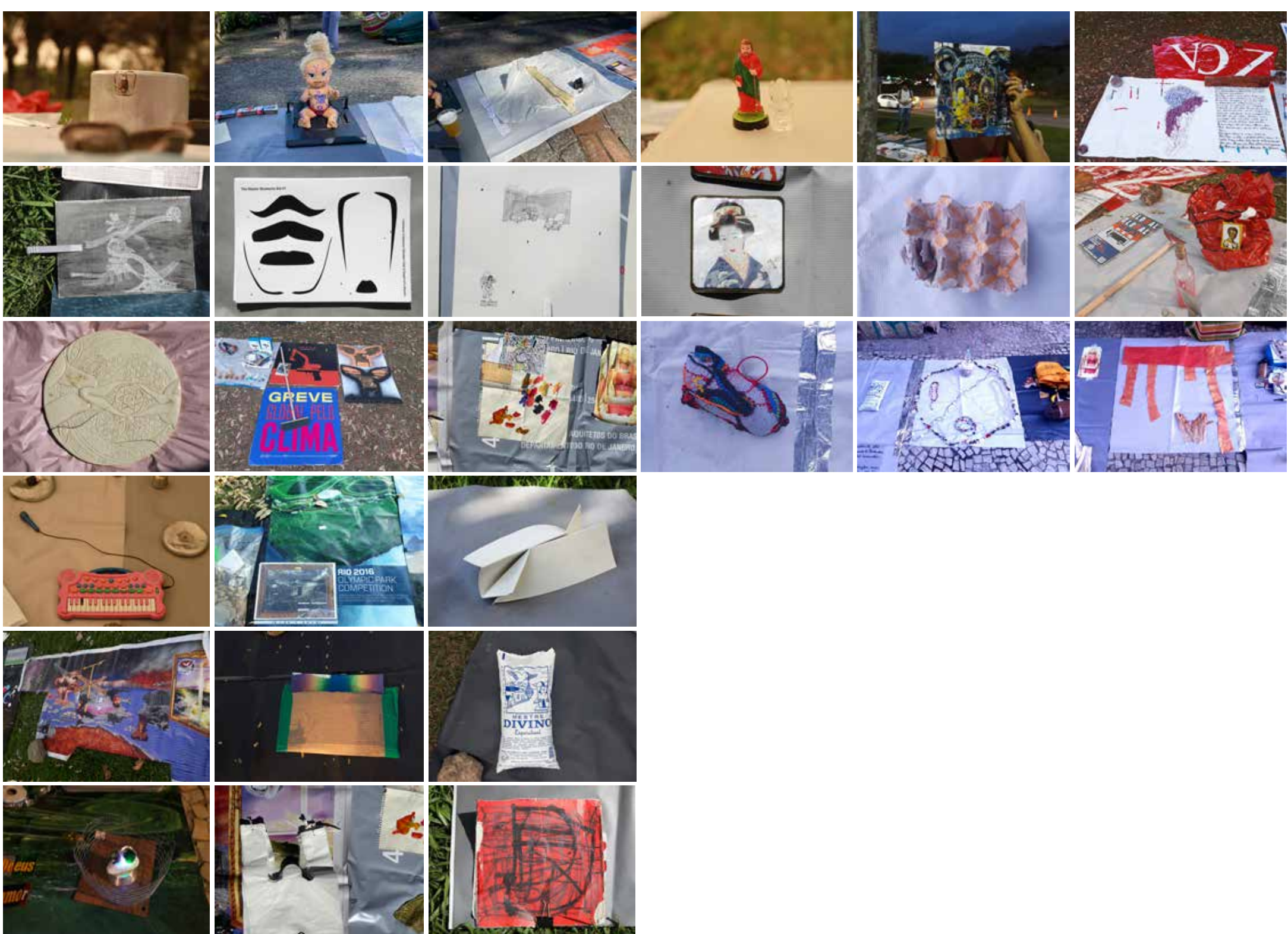




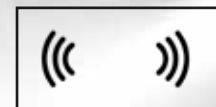
*Shopchão é Show: Lixo de Artista*  
tecido de plástico e objetos diversos

Fotos da autora, de Dwayne Innocent Kapula, de João Penoni e Toco.











## ♪ Shopshopchão ♪

Na rua Taylor dei uma tropeçada  
Tinha um universo na calçada  
Galeria sem-teto, a céu aberto  
Nesse tapete eu vou voar!

Porta-retra/tomada, livro, patins, cd  
Abajour e celular...  
E é tudo, e é tudo tão baratim!  
E é lindo, e é luxo e é lixo, sim!

Comprei a pintura e o fio da gelade/  
Dior verdadeira... Tu não acredita, não!  
Comprei a escultura e o frio da gelade/  
Nike verdadeira, Tava tudo no chão!

O camelô é o curador de um jardim  
De coisas que ele valoriza  
Garimpando no shopchão  
Tu sempre acha o que precisa!

Rua da Lapa, Cruz Vermelha, Praça XV,  
Metrô Glória e a Central...  
E é tudo, e é tudo tão baratim!  
E é lindo, e é luxo, e é lixo, sim!

Comprei a pintura e o fio da gelade/  
Dior verdadeira... Tu não acredita, não!  
Comprei a escultura e o frio da gelade/  
Nike verdadeira, Tava tudo no chão!

Ouvir em:

<<https://soundcloud.com/amanda-costa-186/abff38a7-bd7c-46a5-a902-bf0967229476>>

Shopshopchão  
obra musical ( 5:14 min)  
feat Shavonne

(Compositores e Intérpretes:  
Alexandre Gwaz, Amanda Costa;  
Engenheiro de som e Mixagem: Ricardo Mansur,  
2023)  
Rio de Janeiro

Reverberando estas experiências, com os artistas Alexandre Gwaz e Ricardo Mansur, criamos a música Shopshopchão, um funk melody exaltação. É uma peça que sampleia alguns clássicos do funk - So Tell me, Tell me (Shawonne, 1989), Rap do Acari (MC Batata, 1991) e Tamborzão (Dj Luciano, 1999) - acelerando a base eletrônica do Miami Bass para 150bpm (batida por minuto): a velocidade frenética e caótica da batida contemporânea do funk carioca.

ELISHA

**gratichão  
altos embaixos**

Há quem recaia quando atinge o topo de uma montanha, quando termina sua obra-prima, depois de se barbear sem um único corte; Nem todas as recaídas vão de cima para baixo, porque altos e baixos não significam muito quando você não sabe mais onde está.

*Julio Cortázar*



chA O

universo

Agradecendo a Exu que dá o chão na medida do meu passo.

O Chão é uma palavra galega: *chan*, *llano*, que vem do latim *planus*: plano, solo, piso. Com o efeito aumentativo do *ÃO*, essa palavra pequena e rasteira se veste da grandeza do mundo. O chão é o que toca as palmas dos pés. A superfície onde se pisa e onde se pesa. É também lugar de fundamento, de instauração, de aterramento para que as coisas cresçam e caiam, se transformem. O chão é onde afundo meu dedo para escrever: Altos embaixos.

Gratichão é uma palavra que surgiu como uma brincadeira no contexto do trabalho Shopchão é Show: Lixo de Artista como um bordão, na contração de Gratidão e Chão. Como toda brincadeira tem um fundo de verdade, Gratichão é uma palavra que soa muito bem o meu trabalho: uma arte fundiária.

Do latim *fundus* (vasto, fundo), o fundiário se refere diretamente ao terreno, à porção de terra. Como superfície, no papel de face ou aspecto, o chão poderia ser a forma visível da terra: seus variados rostos. Todo fundo pressupõe, de um lado, um dentro: uma interioridade, uma profundidade, um baixo; do outro lado, o da vastidão, todo fundo é também um verso.

Chão, palavra “informe”, como Universo.

No meta-verbete Informe,<sup>1</sup> do Dicionário Crítico da revista *Documents*,<sup>2</sup> empenhado em designar não os sentidos e sim as “tarefas” dos termos, o escritor e pensador francês Georges Bataille atribui ao informe um trabalho de “desclassificação” da forma. No entanto, o informe não é uma negação da forma. “Afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe, equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro”.<sup>3</sup>

1 Verbetes Informe (Bataille, 2018, p. 147)

2 A revista *Documents*, segundo Georges Didi-Huberman, trazia os “fatos mais inquietantes (aqueles cujas consequências ainda não estão definidas) ao lado das obras de arte mais irritantes” (Didi-Huberman, 2015, p. 23)

3 (Bataille, 2018, p. 147)

Aliás, esgarro (*crachat*)<sup>4</sup> é outro verbete, escrito por Michel Leiris na *Documents*, onde ele também questiona sobre a forma cuspe, que é inconsistente, molhada, precária, “inverificável”, como também se refere a escritora, curadora e crítica de arte Rosalind Krauss.<sup>5</sup> O esgarro é o fantasma da forma forma, que é definida, fixada, um referente ideal e transmissível. A forma define um sentido e assegura a sua propagação na identificação daquele objeto por seu nome, por sua classificação. A exigência do informe é que “cada coisa tenha a sua forma”.<sup>6</sup> Esgarro é esgarro, forma é forma. Mas esgarro é forma?

O filósofo, curador, historiador e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman<sup>7</sup> considera que seu xará Georges Bataille se empenhou em transgredir a forma com semelhanças informes, que a desfazem e decompõem. Tudo que se enuncia como forma tem uma dimensão desmedida, excessiva, precária, duvidosa, inata. O informe opera nas sombras da semelhança e da diferença que compõem a forma, fazendo emergir o esgarro do esculpido, como sua força de ação.

Deste modo, o trabalho de desclassificação se trata do deslocamento de uma forma fixada como tal, a partir da construção de uma relação de semelhança: forma-esgarro, forma-universo, forma-chão. É uma tarefa própria da forma, como formação, de fazer aparecer a dessemelhança que lhe constitui. É a revelação da sua diferença, da sua contradição, da sua desproporção ou monstruosidade. A manifestação material desfigurante de um conflito de forças. Um desvio à imperfeição que a forma rejeita e que a “dila-cera”.<sup>8</sup>

A forma é o lugar e não o objeto de transgressão de Bataille. É o lugar de aparição de um sintoma, “um resíduo crítico do mundo homogêneo”,<sup>9</sup> segundo a filósofa Maria Victória De Zorzi. Assim, Georges Bataille “reivindica uma forma que funcione como abertura para o elemento perturbador, para a insubordinação aos fatos materiais”,<sup>10</sup> contra a submissão às ideias. Essa abertura é algo como “um trabalho de parto ou de agonia (...) um processo dilacerante”<sup>11</sup>, uma invertida crítica no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido e alterado.

4 (LEIRIS, Michel. Crachat. In: *Documents*, n° 7, 1929)

5 Catálogo da expo “*L’informe – mode d’emploi*”

6 (Bataille, 2018, p. 147)

7 Em seu livro “A Semelhança informe. Ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille” (Didi-Huberman, 2015)

8 (Ibid. p. 19)

9 (Zorzi, 2013, p. 111)

10 (Zorzi, 2013, p. 105)

11 (Didi-Huberman, 2015, p.29)



O informe seria uma capacidade que as formas têm de se alterar, de se transmutar de igual para o outro, do homogêneo para o heterogêneo. Um poder de instauração de relações transformadoras: “um processo em que a forma se abre, se desmente e se revela ao mesmo tempo; (...) ela se esmaga, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma.”<sup>12</sup>

Bataille explora uma nova maneira de pensar a forma, valorizando o processo contra o resultado e as relações contra os termos fixos, próprias das vanguardas artísticas e teóricas de 1920, que os escritores da revista *Documents* provocativamente abordaram. Essa condição alterante das relações entre as formas desclassifica a esfera do gosto, do estilo, do belo, do estético, das belas-artes. A forma não é mais o critério absoluto de uma identidade e até mesmo de uma substancialidade.

Assim como o universo, a totalidade das infinitas criações divinas, que Bataille iguala ao esgarço, o chão, que já está no nível terreno, é o local predileto onde eu realizo o meu trabalho do informe, com operações de rebaixamento das ideias elevadas da arquitetura, enquanto ordem, por meio de deslocamentos para o ambiente da experiência.

Do *Gratte-ciel* ao gratichão, o termo também pode remeter à palavra francesa *gratter*,<sup>13</sup> que significa arranhar, marcar, registrar, gravar, inscrever. Uma palavra ligada a um gesto impressivo: como

um sistema de notação, pode ser usado como uma tecnologia de escrita ou de impressão dos territórios.

*Gratter* vem do latim medieval *cratare*, que soa como cratera, que é, simultaneamente, a erosão, o arruinamento e o aprofundamento do chão. *Gratter* o chão é também esburacá-lo e encontrar o que não se procura. Assim, eu invisto em composições territoriais, com a construção de chão em espaços de crise. Eu trabalho o território para a construção de novas superfícies para a escrita de outras realidades que emergem do contexto, por meio de mergulhos no poder do lugar, a partir da fabricação, da articulação e da sedimentação de vestígios.

página 62 >

relevô  
poema do meu livro Ser é Star  
Deep editora  
Montemor-o-Novo e Rio de Janeiro, 2017

12 (Ibid. p.148-149)

13 Wiktionnaire: *Gratter*. Disponível em: [https://fr.wiktionary.org/wiki/gratter#:~:text=\(1160\)%20De%20l%27ancien,%2C%20griffer%20»\) %20en%20allemand%2C](https://fr.wiktionary.org/wiki/gratter#:~:text=(1160)%20De%20l%27ancien,%2C%20griffer%20») %20en%20allemand%2C). Acesso em 06/06/2023.





*Encosta*  
Fotografias da autora  
Rio de Janeiro, 2010



relevo

Caio levantou e caiu

# poéticas tectônicas canteiros

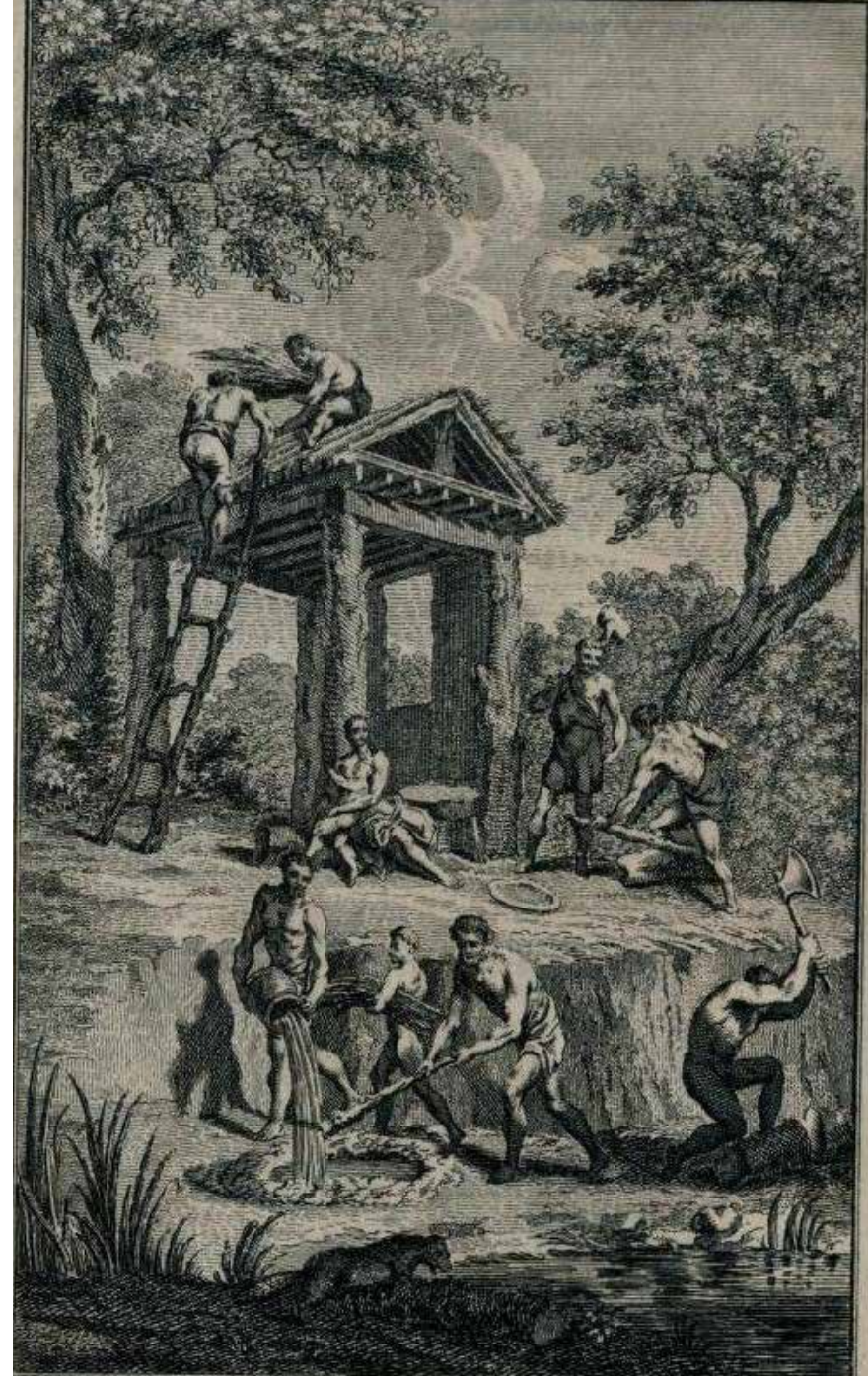
De origem grega, a palavra “tectônica” deriva de tekton, que significa carpinteiro ou construtor. O termo, que passa de algo especificamente físico como a marcenaria a uma noção mais genérica do fazer, envolve a poesis. Lembremos que Homero menciona a Tekton na *Iliada*, “um homem cuja mão era de grande habilidade e esperteza em qualquer modalidade da fabricação”.<sup>1</sup> E, na *Odisseia*, coloca lado a lado a idoneidade do carpinteiro com a habilidade do bardo, capaz de “enfeitiçar-nos com seu canto”.

*Elena Maria O Neil Hughes*



Gravura de Charles Eisen, cabana primitiva com figura alegórica da arquitetura.  
 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1753.

Fonte: cortesia de archive.org, <https://archive.org/details/essayonarchitect00laugrich> Acessado em 9 out 2023.



Gravura da cabane rustique de Samuel Wale para a tradução em inglês do ensaio de Laugier:  
*Essay on Architecture*. Londres: Gray's Inn, 1755.

Fonte: Archive.org, <https://archive.org/details/essayonarchitect00laugrich> Acessado em 9 out 2023.



Apesar de ser mais conhecida pelo seu emprego geológico, nos estudos das placas continentais, a tectônica é originalmente uma palavra arquitetônica.<sup>1</sup> Inicialmente relativa ao domínio da construção, o termo adquiriu conotações mais vastas e é pronunciado em contextos diversos, como na arte e na filosofia.

O texto mais antigo que atribui a uma cabana de madeira o status de primeiro feito da cultura humana, do nascimento da arte e da arquitetura, foi escrito pelo arquiteto e soldado romano Marcos Vitrúvius Polião, no ano 1 a.C.

Em seus *Dez Livros sobre a Arquitetura*,<sup>2</sup> Vitrúvio fundou o grande paradigma da arquitetura clássica, sob a hipótese de que o templo grego seria a versão em pedra polida de uma arquitetura primitiva de madeira.<sup>3</sup> Daí vem a etimologia da palavra arquiteto: do latim *arquitetus*, deriva do grego *arkhitekton*, onde *árkho* significa primeiro e *tékton* é o carpinteiro, o construtor (decorrente de *tikto*: produzir, criar) de tetos.<sup>4</sup>

Fundamentado no mito da deusa Vesta,<sup>5</sup> Vitrúvio elege o fogo sagrado como elemento primordial no nascimento da arquitetura. A primeira construção teria surgido da necessidade dos primeiros humanos de proteção e manutenção do calor do fogo, que seria o grande aglutinador da vida doméstica e do homem em uma coletividade, representada pelo templo.

Assim, o lar, o espaço da lareira, teria uma centralidade especial na vida doméstica e, posteriormente, no templo, não menos por seu poder agregador do que por ter sido o berço da atividade construtora do homem. O mito da descoberta do fogo estaria diretamente ligado à invenção da linguagem, à passagem de natureza à cultura.<sup>6</sup> A casa é entendida como o primeiro artefato humano, onde o sujeito emprega seu engenho, partindo da observação e da imitação da natureza, na construção e no contínuo aprimoramento de seus abrigos.<sup>7</sup>

1 Arquiteto vem do latim *arquitetus*, que vem do grego *arkhitekton*: *árkho*, “sou o primeiro”; *tékton*, “pedreiro, carpinteiro” (derivado de *tikto*, “produzo”, “dou à luz”). In: COROMINES, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1961), 2008, pp. 43-44. (Hughes, 2013, p. 101)

2 *De architectura libre decem*, título original (ano 1 a.C.).

3 No Renascimento, houve uma redescoberta e revalorização dos escritos de Vitrúvio (I aC) e a narrativa sobre as origens da arquitetura adquire nova importância. Vitruvius acreditava que a primeira habitação humana está associada ao calor do fogo, que uniu os homens em uma coletividade. (Viana, 2020, p. 12)

4 In: COROMINES, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1961), 2008, pp. 43-44. (Hughes, 2013, p. 101)

5 Vesta era a deusa romana do lar, que velava pelas lareiras, nas quais mantinham constantemente um fogo sagrado ardendo. Era a deidade protetora da casa, da família, da arquitetura e da cidade.

6 Assim como no livro *O cru e o cozido*. Mitológicas 1 (1964), no qual o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss faz uma comparação entre 187 mitos de povos indígenas brasileiros sobre o roubo do fogo e conclui que o cru, como a carne que os animais comem, é a imagem da natureza e o fogo, que cozinha a carne, é a representação da cultura. (Lévi-Strauss, 2004)

7 (Viana, 2020, p.12)



O discurso vitruviano situa a origem da arquitetura na própria carpintaria, uma “estrutura muda”,<sup>8</sup> sem adornos. Assim, estabelece-se uma hierarquia entre as artes, onde a arquitetura seria a arte primordial e as artes decorativas seriam secundárias. Sob a lógica de que primeiro se constrói uma estrutura que fique sólida e depois a enfeita-se com ornamentos, a arquitetura teria precedido o adorno.

Ao petrificar os elementos estruturais da cabana original, de natureza lenhosa, para transformá-la em templo, em um local simbólico, ocorre outra hierarquização de valores. Se distingue a sólida imagem da arquitetura clássica, enquanto uma arte elevada, da edificação doméstica, mera construção primitiva. Na evolução da primeira cabana até o templo de pedra, uma edificação provisória vira uma obra durável. Do mesmo modo que, por meio dos preceitos racionais da observação, da imitação e da prática, o conhecimento vai sendo polido e uma civilização se consolida.

Após a era clássica, os escritos de Vitruvius foram reinterpretados no Renascimento e tiveram grande influência no pensamento Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci. Posteriormente, com o revivalismo oitocentista, escritores iluministas novamente reanimaram sua narrativa, principalmente nos escritos do arquiteto William Chambers e sobre la petite cabane rustique do missionário jesuíta Marc-Antoine Laugier, entre tantos outros. Contudo, em meados

do século XIX, novas interpretações vieram virar ao revés a autoridade desses conceitos, com uma virada antropológica, por meio dos estudos arquitetônicos no círculo alemão.

O século XVIII viu inaugurar uma estética arquitetônica, com a expressão construtiva do ferro, do aço e do vidro, que evidencia o sistema construtivo. As estruturas metálicas de alta engenharia venciam vãos cada vez maiores. Seu modelo de produção industrial, caracterizado pela modularidade de peças pré-fabricadas, padronizadas e a consequente agilidade na montagem, consolidaram essa inovação tecnológica como símbolo da modernidade.<sup>9</sup>

O conhecimento técnico se desenvolve com o surgimento do cálculo e traz um desafio aos arquitetos, já autônomos da engenharia enquanto disciplina: a firmeza arquitetônica não está mais condicionada à sua forma geométrica e se faz necessário aprender a se relacionar com as novas tecnologias, os novos materiais e as inesperadas demandas de uma metrópole no século XIX.

O ferro, por seu peso e resistência, solicitava formas leves e vazadas. E impunha uma apreciação renovada em torno da construção na Europa oitocentista, onde a produção arquitetônica era dominada por revivalismos,<sup>10</sup> com cópias de uma pluralidade estilística do

8 (Hvattum, 2019, p. 63)

9 (Amaral, 2009, p. 151-152)

10 O neoclássico e o neogótico foram movimentos arquitetônicos bastante populares na Europa, a partir do século XVIII. Eles resgataram os valores da simplicidade, da ordem e da harmonia de estilos da Antiguidade, como antídoto aos excessos do barroco e do rococó. Influenciados pelo Iluminismo e pelas inúmeras pesquisas e expedições arqueológicas da época, que reafirmavam o sentimento de ideal clássico grego e romano como um modelo a ser seguido, como também ocorreu no Renascimento com o classicismo.

passado, que vestiam de diferentes ordens estéticas construções maciças de alvenaria.

*Em que estilo nós devemos construir?* Essa foi a inquietação do arquiteto alemão, o Heinrich Hübsch, em sua publicação de 1828. Uma crise de expressividade na arte e na arquitetura acalora o debate acerca da falta de *Estilo*<sup>11</sup> da era industrial, para o qual Gottfried Semper e outros intelectuais contemporâneos deram suas contribuições.<sup>12</sup>

No interior do amplo e iluminado salão do *Crystal Palace*,<sup>13</sup> um galpão monumental de madeira, ferro fundido e vidro, construído para abrigar *The Great Exhibition de Londres*, em 1851,<sup>14</sup> o arquiteto, professor e teórico alemão Gottfried Semper<sup>15</sup> encontrou no protótipo da Cabana Caribenha, exposto em escala real no espaço das ilhas de Trinidad e Tobago, as confirmações de sua teoria que

fomentava os dilemas tectônicos de seu tempo. E, sem saber, encontrou na Cabana o embrião do Palácio.

Apesar de o lar ter um papel igualmente primordial na cabana do alemão Semper, como na concepção de Vitruvius, o alemão diverge de outras premissas da tradição vitruviana, incluindo as interpretações posteriores de seus escritos.<sup>16</sup> Ele considerava inútil a busca da origem em uma construção basilar, pois a cabana primitiva que conhecemos hoje não nos daria a imagem da condição primordial da arquitetura, mas seu empobrecimento.<sup>17</sup> Assim, a teoria vitruviana, baseada em um modelo ideal, mítico, não chegaria a nenhum lugar. Não é porque o indígena contemporâneo constrói de maneira elementar, efêmera, não monumental, que isso significa que sua arquitetura seja uma matriz universal. A busca da origem seria uma tarefa da antropologia e não da história da arte.

11 *Der Stil* (1861) é o nome da grande obra teórica de Gottfried Semper, arquiteto, professor e teórico das artes, que também escreveu, entre outros, o citado o manuscrito *Die vier Elemente der Baukunst* (1851).

12 Os arquitetos Karl Friedrich Schinkel (por volta de 1830), Carl Bötticher (no livro *Die Tektonik der Hellenen*, 1844) e Gottfried Semper se destacaram neste período de reposicionamento teórico, estreitando as relações entre a construção e a narrativa tectônica.

13 O Palácio de Cristal, considerado por muitos um marco da arquitetura moderna, foi projetado pelo bem-sucedido paisagista e arquiteto britânico Joseph Paxton, que experimentou em suas estufas de plantas a nova estética da expressão construtiva do ferro. Instalado temporariamente no terreno do Hyde Park, seu volume leve, transparente e imponente formava um edifício sem precedentes, com 70.000m<sup>2</sup> e 33 metros de altura.

14 A primeira Exposição Universal de Londres, aberta no dia 1º de maio, atraiu em oito meses um público de seis milhões de pessoas eufóricas para ver a produção artística e industrial de 25 países. Os fundos arrecadados foram usados, em parte, para fundar o Victoria and Albert Museum, o Science Museum e o Natural History Museum. Após o evento, o Crystal Palace foi realocado para outro terreno, onde foi destruído por um incêndio em 1936. Disponível em: <http://letras.cidadescriativas.org.br/2020/11/19/o-palacio-de-cristal-1851/>. Acesso em 27/10/2023.

15 Semper trabalhou na expografia de quatro estandes na *London Great Exhibition* (Canadá, Turquia, Suécia e Dinamarca), na época em que morava em Londres, devido a seu exílio político (1850-55), após seu envolvimento na desafortunada Revolução de Maio (1849) contra a coroa da Saxônia. (Leoni, 2014)

16 Os escritos do romano Vitruvius foram retomados no Renascimento e tiveram grande influência no pensamento Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci. No iluminismo foram novamente reanimados, principalmente nos escritos do arquiteto William Chambers, do missionário jesuíta Laugier, entre tantos outros. Mas novas interpretações de arquitetos do século XIX conseguiram romper, ao menos parcialmente, com os pressupostos vitruvianos, como foi o caso da contribuição do alemão Karl Botticher e de Gottfried Semper.

17 (Hvattum, 2019, p. 63)

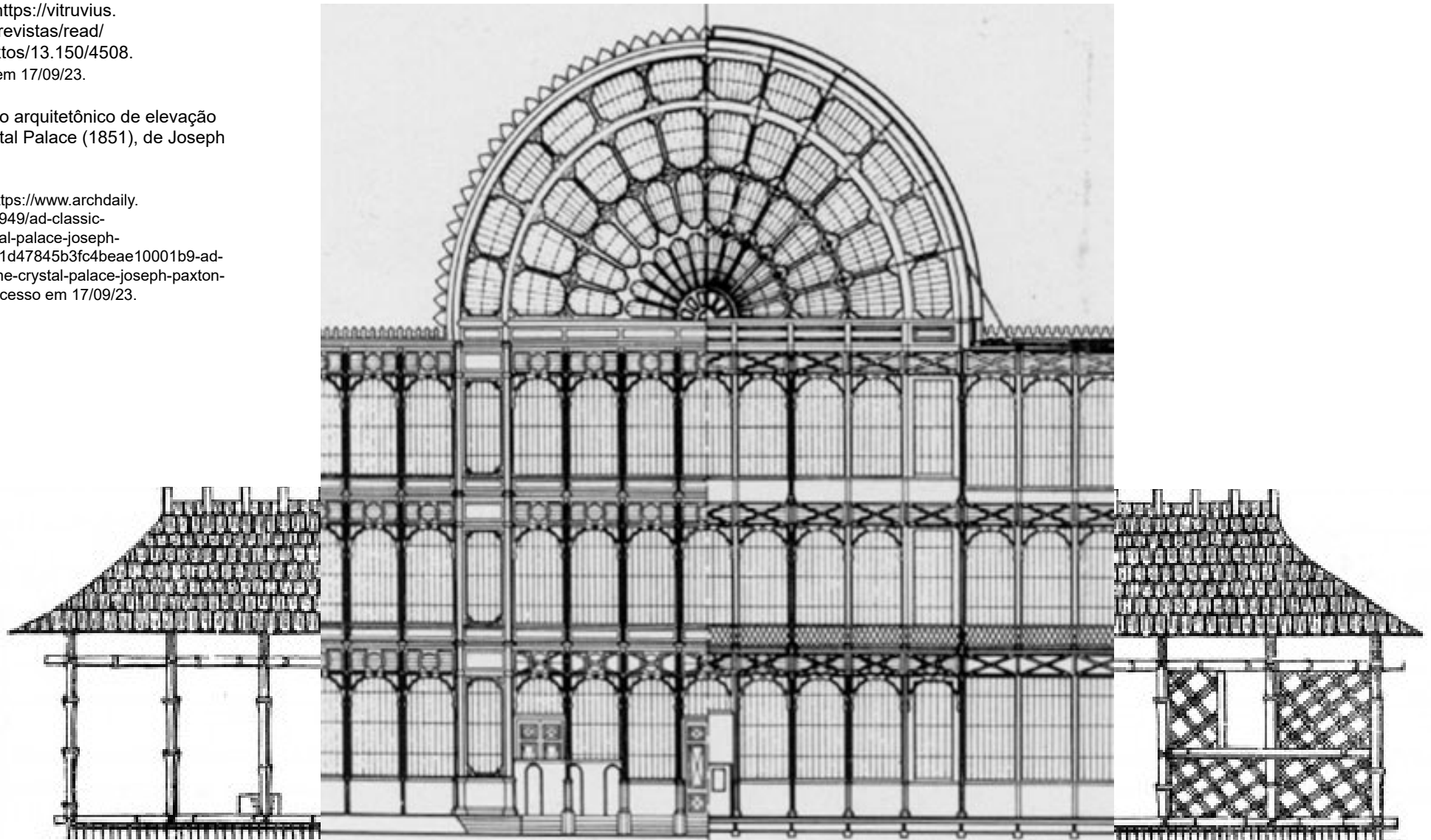
Colagem digital  
Cabana Caribeña da Grande  
Exposição de Londres (1851),  
ilustração do livro Der Stil. (Semper,  
1860, p.)

Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4508>.  
Acesso em 17/09/23.

+

Desenho arquitetônico de elevação  
do Crystal Palace (1851), de Joseph  
Paxton

Fonte: <https://www.archdaily.com/397949/ad-classic-the-crystal-palace-joseph-paxton/51d47845b3fc4beae10001b9-ad-classic-the-crystal-palace-joseph-paxton-image>. Acesso em 17/09/23.





A análise feita por Semper sobre a cabana caribenha da *Great Exhibition de Londres estava ancorada na descrição de uma cabana* indígena real, feita pelo antropólogo alemão Gustav Klemm em sua obra *Culturgeschichte* (1845).<sup>18</sup> A partir daí, o arquiteto apresenta *Os quatro elementos da Arquitetura*:<sup>19</sup> o telhado de duas águas, a parede de fechamento, a plataforma elevada e o local para o fogo.

A esses componentes básicos que compõem a forma da sua cabana arcaica, Semper relacionou um ofício e um material específico aplicados, mais adequados para aquele sistema construtivo, em tríades: o telhado se relaciona com a tectônica (carpintaria) e com madeira; as paredes de fechamento estariam conectadas ao tear e ao tecido (tapeçaria); do lar (lareira, fogo) veio a cerâmica, que usa a argila, e a metalurgia, que usa o ferro e aço; e do piso (plataforma de embasamento) teria surgido a estereotomia (arte de cantaria), que trabalha a pedra ou tijolo.

Sua teoria parte da premissa de que cada material solicita uma técnica apropriada às suas características intrínsecas. Ou seja, as particularidades de cada material condicionam o seu processo de fabricação de uma forma própria, o que ele chama de motivo ou de tipo, que os distingue dos demais materiais.

Gottfried Semper procura compreender as transformações formais desta tipologia original, que ao ser retrabalhada, se transforma em outra tipologia e adquire autonomia da primeira forma e material. Esse novo motivo, converte-se em representação gráfica quando migra de uma materialidade para outra, adquirindo um “efeito misto”: é uma novidade, um ornamento, mas carrega a memória de sua origem material. O arquiteto e pesquisador sul-africano Jonathan Alfred Noble simplifica o enunciado: “a materialidade e a técnica dão origem à figuração, ao surgimento inicial de uma representação artística, na forma de decoração, padrões, arranjos”,<sup>20</sup> como “metáforas arquitetônicas”.

O arquiteto viu na tapeçaria um exemplo dessa metáfora, de como o tecido virou parede em volta da celebração ritual:

“a razão externa para empreendimentos monumentais sempre foi, e ainda é, o desejo de comemorar ou imortalizar algum ato religioso ou solene. (...) o aparato do festival (...) com aparatos de celebração (...) realça, decora e adorna a glorificação da festa, e é pendurado com tapeçarias, vestindo com festões e guirlandas, e decorado com faixas esvoaçantes e troféus - é o motivo para o monumento permanente.”<sup>21</sup>

18 O etnólogo Gustav Klemm produziu uma extensa obra de 10 volumes, a *Allgemeine Culturgeschichte der Menschheit* (1843-1852), que pretendia delimitar a “história cultural da humanidade”, abarcando variados fatos antropológicos de aspectos culturais da humanidade, desde as culturas primitivas. (Viana, 2020, p. 19)

19 Os quatro elementos da arquitetura primitiva, segundo G. Semper: o lar ou o espaço, o podium ou terra-pleno, o telhado e o fechamento. (Amaral, 2009, p. 154)

20 Em seu texto *“Material, Motif and Memory”* (Noble, 2013, p. 185), o arquiteto contemporâneo sintetiza brilhantemente a teoria fragmentada de Gottfried Semper, demonstrando sua contribuição ao movimento modernista na arquitetura, a partir do deslocamento da parede de suas funções estruturais para as tarefas de divisão de espaço e de pele, revestimento arquitetônico.

21 (Hvattum, 2019, p. 63)

Assim, para Semper, a origem da arquitetura não teria sua ancoragem em um edifício, em uma cabana, mas em gestos efêmeros humanos. Os movimentos corporais celebrativos, as danças sagradas e festivas, teriam sido lentamente manifestas por meio de adornos, que seriam os ancestrais da arquitetura. Mirando o ritual, ele rompe radicalmente com a tradição vitruviana, invertendo a hierarquia entre o ornamento e a estrutura, localizando a essência e a origem da arquitetura no movimento.

Na narrativa semperiana, em seu princípio do revestimento, o tecido teria sido o primeiro elemento definidor do espaço, de abrigo do corpo, e o nó seria o símbolo artístico original. Antes de ser construído com outro material mais durável, o muro derivaria de um entrelaçamento de fibras vegetais.

Ele reconhece na envoltória vertical espacial o princípio formal da arquitetura, o que ele chama de “motivo” da parede, pois veste o espaço interior, separando-se do exterior. Por sua função fronteira, a superfície da parede define a expressão de um espaço habitado.<sup>22</sup>

É interessante observar que, na materialidade da cabana de madeira caribenha em exibição no Palácio de Cristal, o arquiteto hamburguês confirmou sua teoria do revestimento, que, sem que tenha se notado muito, é um dos pilares da casa moderna.

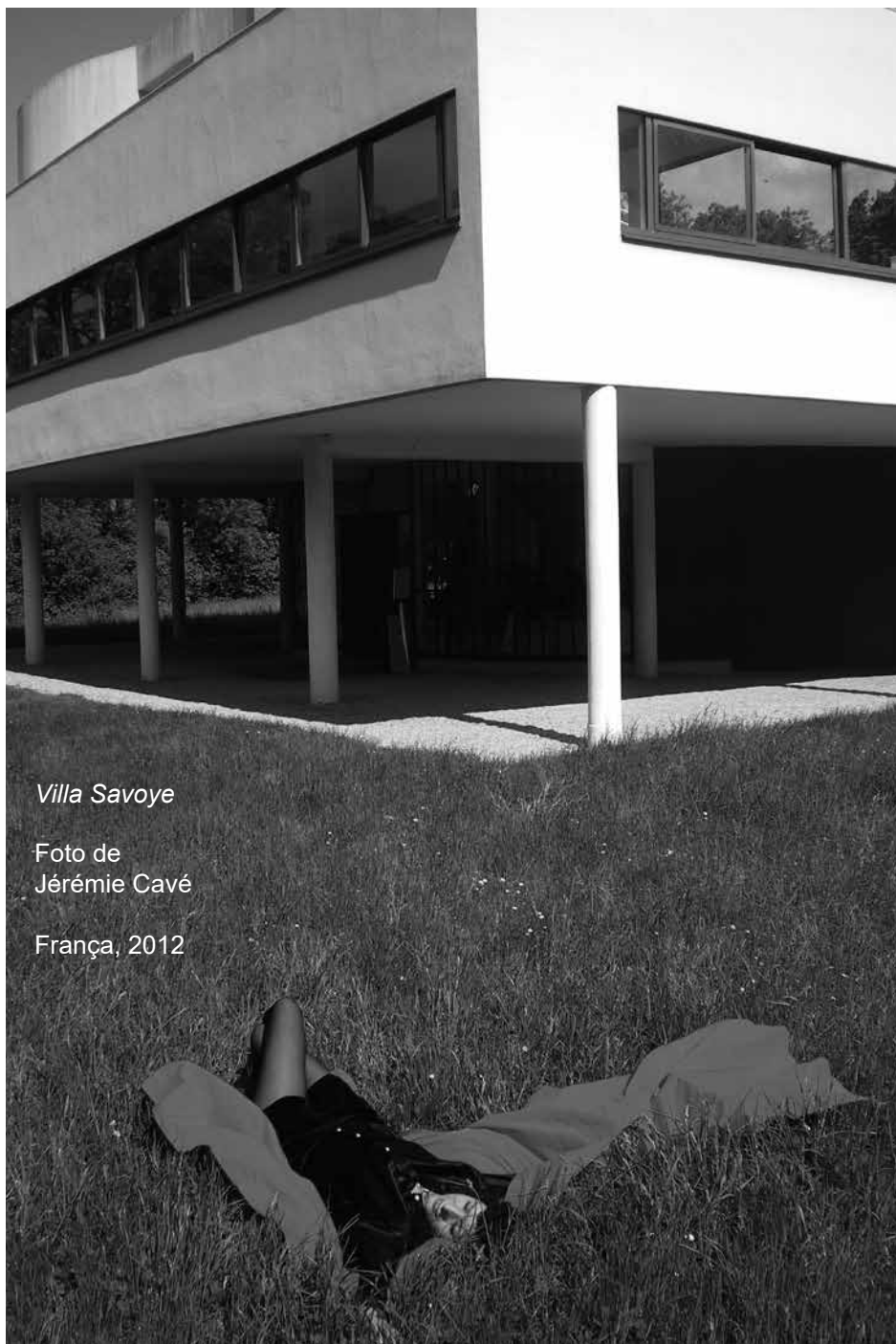
Jonathan Noble acredita que, ao liberar a parede da tarefa de suporte de carga, conferindo-lhe uma função espacial, envoltória e expressiva, Semper abriu o caminho para o binômio estrutura e pele, que se tornaria um dos pilares da arquitetura modernista posteriormente.

A *Villa Savoye*, erguida em Poissy, subúrbio parisiense, no ano de 1929 pelo arquiteto, artista e teórico franco-suíço Le Corbusier,<sup>23</sup> inaugura a estética modernista, apresentando formalmente os emblemas “cinco pontos da nova arquitetura” que ele formulou em 1926: os pilotis (liberando o edifício do solo para a circulação e o automóvel), o terraço jardim (transformando as coberturas em terraços habitáveis), a planta livre (possibilitando maior diversidade espacial interna), a fachada livre (abertura das paredes externas em vidro), a janelas em fita (oferecendo melhor iluminação e vistas panorâmicas). Na habitação unifamiliar moderna, é a parede concebida como um envelope espacial, emancipada por uma estrutura de pilotis em grade, que permite essa transformação radical na poética tectônica do século XX.

Vemos aí o eco moderno da noção de espacialidade arquitetônica que Semper estabelece em sua teoria, baseada na poética construtiva de seus materiais. Os arquitetos do século XX experimentam a plasticidade do concreto armado como técnica construtiva que permitia a produção de estruturas esbeltas, abertas, escultóricas, flexíveis, fabricadas in-loco ou pré-fabricadas em

22 (Viana, 2020, p. 12) Gottfried Semper e o estilo no século XIX. R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.5, n.1, p. 220 - 233, 2018.

23 Le Corbusier é como Charles-Edouard Jeanneret-Gris assinava.



Villa Savoye

Foto de  
Jérémie Cavé

França, 2012

série. E troca-se a noção de tectônica por narrativas com uma perspectiva mais espacial, ordenatória e funcionalista da construção, onde a forma sempre obedece a uma função.

*Por uma arquitetura*, publicado em 1923, é o manifesto modernista onde Le Corbusier exalta a beleza das máquinas, apresentando as lições da engenharia<sup>24</sup> como a arte mais expressiva do espírito nouveau de seu tempo, com quem a arquitetura deveria se solidarizar: “Uma casa é uma máquina de morar”<sup>25</sup>

“Estudar a casa para o homem ordinário, qualquer um, é reencontrar as bases humanas, (...) a necessidade-tipo, a função-tipo, a emoção-tipo”<sup>26</sup> Na sociedade industrial pós-guerra, a reconstrução em massa das cidades europeias é um problema habitacional que deveria ser resolvido pela grande indústria, por meio de uma “casa-instrumento”, de uma “casa em série”.<sup>27</sup>

Obedecendo às leis do cálculo, da economia e da eficácia, a estética do engenheiro, utilizando a tecnologia de ponta da época, além de ser avessa ao ornamento, projeta um homem-tipo-urbano, padronizado, elevado do chão: “(...) é preciso ensinar ao animal humano como empregar suas ferramentas.”<sup>28</sup>

24 Apesar de negar os estilos arquitetônicos do passado, a revolução corbusiana criou um estilo moderno: a estética do engenheiro, que segundo ele, “empregam um cálculo saído das leis da natureza e suas obras nos fazem sentir HARMONIA.” (Le Corbusier, 2002, p.7)

25 (Ibid, 2002, p.69)

26 Glifo do autor (Ibid, 2002, p. XVII)

27 (Ibid, 2002, p.159)

28 (Le Corbusier, 2002, p.191)



Com a crise da modernidade, os debates sobre os elementos simbólicos da arquitetura começam a ressurgir. Mas foi o arquiteto e crítico inglês Kenneth Frampton que, em seus *Studies in tectonic culture* (1995), retoma e aprofunda as discussões da tectônica.<sup>29</sup> Conforme escreveu a arquiteta e pesquisadora Izabel Amaral, ele aproxima a arquitetura da “dimensão da topografia e da noção de lugar, em que inclui o papel do corpo na percepção do ambiente e da arquitetura.”<sup>30</sup> Ao entender a construção como uma complexa montagem de elementos variados, sua teoria tectônica contempla a estrutura e o envelopamento, os ossos e a pele da construção, que evidencia a sua dimensão construtiva, mas também a tátil e a representacional. Frampton reivindica, deste modo, uma arquitetura enquanto expressividade construtiva, destacando seus aspectos simbólicos.

página seguinte >

Davi Kopenawa em visita aos sítios megalíticos de Avebury e Stonehenge, no Reino Unido, em 1889 e 1991).

Foto de F. Watson-Survival International) modificada digitalmente (p/b).

Fonte: (Kopenawa, Albert, 2015)

29 “O arquiteto analisa a palavra etimologicamente, compara as tradições construtivas francesa e alemã e aplica o conceito de tectônica ao estudo das obras de seis mestres da arquitetura moderna: Frank Lloyd Wright, Auguste Perret, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Jorn Utzon e Carlo Scarpa.” (Amaral, 2009, p. 161)

30 (Ibiden, p. 162)



Chamado por um grupo de arquitetos para pensar em como *Habitar o Antropoceno*,<sup>31</sup> o pensador indígena Ailton Krenak contou sobre quando esteve em Atenas, na Grécia, com seu companheiro de lutas pelos direitos da terra e dos povos originários Davi Kopenawa Yanomami. Eles viajaram para participar de um encontro e aproveitaram para conhecer aquelas “paisagens chocantes”.

Passeando pela Acrópole sob um calor intenso, comparável com o do sertão nordestino, eles visitaram o Olimpo e o Templo de Zeus: “aquele monte de pedra caída”.<sup>32</sup> A moça do consulado, que os acompanhava, quis saber o que eles acharam. Enquanto Krenak pensava em sua resposta, o xamã Yanomami concluiu: “Ah, sim! Agora entendi de onde saíram os garimpeiros que foram devastar a nossa floresta.” Krenak emenda: “Porque ele só viu ruínas, ora.”

No capítulo Casas de pedra de seu livro *A Queda do Céu*, Davi Kopenawa conta que o círculo de pedras monumentais “plantadas” no chão, conformando o Stonehenge, no Reino Unido, é o que sobreviveu da antiga casa de Omama, seu deus criador, nas terras longínquas onde viveu em sua fuga para o ocidente, quando os

seus ancestrais se transformaram nos primeiros brancos.<sup>33</sup> Esses blocos de rochas desenhavam o contorno da morada original desses novos homens. “Trouxeram-nas de muito longe, sem máquinas. Foi assim que inventaram a pena do trabalho”.<sup>34</sup>

A pedra tinha sido a materialidade elegida pelo demiurgo para sua construção inaugural, naquele continente, pois é um material que nem apodrece, nem morre. E aos numerosos brancos “Omama com certeza os ensinou a construir casas de pedra, para não destruir todas as árvores de sua floresta.”<sup>35</sup>

Davi descreve aquela tecnologia dos *napé*.<sup>36</sup> Os antigos talhavam as rochas com machados. Foram se aprimorando e produziram pedras menores, com ajuda de novas ferramentas e as uniram com barro. Suas construções foram ficando mais sólidas e eles “ficaram satisfeitos”. “Descobriram a beleza das mercadorias”, e, de tanto produzi-las, precisaram construir abrigos para guardar, expor e distribuí-los. As casas de pedra “proliferaram”, conformando as cidades. “Foi assim que a floresta desapareceu aos poucos da terra, com os animais que nela moravam”.<sup>37</sup>

31 Texto *Saiam deste pesadelo de concreto*. Transcrição da conversa com Ailton Krenak, com mediação de Wellington Cançado. No programa Urbe-Urge, da Escola de Arquitetura e Design da UFMG. (Krenak, 2022, p. 210-228)

32 (Krenak, 2022, p.213)

33 Conta-se que os homens brancos foram criados a partir da espuma do sangue de antigos Yanomamis, levados para o Ocidente por uma enchente que ocorreu após a quebra de um resguardo menstrual. (Kopenawa, Albert, 2015, p.232-233)

34 (Kopenawa, Albert, 2015, p. 397)

35 (Ibid. 2015, p.395)

36 *Napé* é não indígena.

37 (Ibid. 2015, p.405)



O pensador indígena acredita que nos tempos primordiais, a terra dos brancos se parecia com a deles. Porém, seus antepassados, detentores dos saberes passados por Omama, foram morrendo e, aos poucos, sua descendência esqueceu seus dizeres. Haviam aprendido com Omama a manipular um metal enterrado na terra, mas não se deram por satisfeitos e têm arrancado vorazmente *todos os minérios do solo que encontram. Os napés usam esses minérios para produzir mercadorias em grande escala e, para isso, construíram fábricas para cozê-los e transformá-los em objetos. Se enfeitaram com seus artefatos e desprezaram a beleza da floresta. “Pensaram: *Haixopë!* Nossas mãos são mesmo habilidosas para fazer as coisas! Só nós somos tão engenhosos! Somos mesmo o povo da mercadoria!”*<sup>38</sup>

Os povos autodenominados civilizados, apartados da natureza dentro de seus artifícios, teriam queimado todas as suas florestas nas lareiras de suas casas primitivas, que, na evolução das formas terrestres, se tornaram os altares de seus templos e depois ganharam a aparência das chaminés de suas fábricas ou dos carburadores de seus carros?

O xamã yanomami observa que os brancos em suas cidades acabaram disseminando, como a fumaça, um único modo de viver. Guiados pelas “palavras das mercadorias e do dinheiro (...) os brancos se puseram a cortar todas as árvores, a maltratar a terra e a sujar os rios. (...) agora querem fazer o mesmo na nossa terra.”<sup>39</sup>

Kopenawa é um homem que vive “numa casa na floresta com seus parentes” no norte do Brasil.<sup>40</sup> O *shabono* é a habitação yanomami.<sup>41</sup> A palavra significa clareira na selva. É uma construção circular, com uma praça central. Feita por uma estrutura contínua de troncos de árvores e folhas de palmeiras, formando um imenso telhado de uma água. Se configura como o espaço doméstico compartilhado<sup>42</sup>, onde cada família tem a sua própria lareira e dormem em redes penduradas nos pilotis perto do fogo, sem divisórias internas. O terceiro central é o espaço da vida social, dos jogos e ritos xamânicos.

Os *shabonos* são moradias temporárias, condicionadas por seu ambiente. Cada família constrói a sua própria unidade habitacional e a estrutura circular é formada pela associação dessas unidades, que definirá o espaço central, construindo e preservando o urihi (a terra-floresta) yanomami, integrando harmoniosamente o microcosmos cosmológico deste povo.

38 (Ibid. 2015, p.407)

39 (Ibid. 2015, p.408)

40 (Kopenawa, Albert, 2015, p. 395) Os povos yanomamis vivem na Amazônia, entre o sudeste da Venezuela e o estado brasileiro de Roraima.

41 Ver mais em: <https://www.sensesatlas.com/the-shabono-an-architecture-for-the-yanomami-community/>. Visitado em 29/11/23.

42 Alguns *shabonos* acomodam até 400 pessoas, mas comumente abrigam de 50 a 100 indivíduos.





FLORA  
GARIMPO

Não é à toa que, sobre as poéticas tectônicas indígenas, Krenak traz a imagem dos telhados yanomamis cobertos com palha de buriti, que “formam um tecido suave que conversa com a floresta: (...) a cobertura da casa é feita com comida, (...) tem cheiro, (...) tem humor”.<sup>43</sup>

Diante daqueles fragmentos líticos de cidade que formavam a Acrópole, os indígenas relacionaram aquele estado de destruição imediatamente com as ruínas que afetam suas aldeias, decorrentes da mineração. Enquanto os yanomami sofrem com a mineração ilegal de ouro em sua terra, os Krenak moram perto do rio Watu, o rio Doce, em Minas Gerais, assassinado por um tsulama de rejeitos minerais, no maior crime ambiental do país. As montanhas, moradas de seus ancestrais, estão sendo consumidas para a retirada da matéria-prima que causou uma revolução na arquitetura e nas cidades: o ferro.

Naquela mesma conversa com os arquitetos, Ailton Krenak critica a “monocultura do urbano”, da vida em “caixinhas”: “Porque toda cidade é a mesma gramática?” A cidade, como uma “máquina do progresso, (...) só cresce comendo o mundo ao seu redor”.<sup>44</sup>

43 (Ibid. 2022, p.217)

44 (Krenak, 2022, p.215 e 216)

45 Ver mais no capítulo o Museu.

46 (Krenak, 2022, p.213)

47 (Krenak, 2022, p.228)

48 (Ibid. 2022, p.217)

Ele lembra da observação do arquiteto mineiro Wellington Cançado de que as cidades são ruínas florestais.<sup>45</sup>

Sobrepondo as teorias, poderíamos concluir que certamente o alemão Semper e o romano Vitrúvio concordariam com a premissa de que “onde tem uma cidade, um dia já foi floresta”.<sup>46</sup> E toda floresta corre o risco de devir-cidade. Eles só não sabiam que a floresta é o Palácio Vegetal indígena. As nossas matas são ambientes produzidos por uma intensa colaboração de seres humanos e mais-que-humanos.

Krenak propõe uma florestania urbana, que evoque uma “poética da vida”<sup>47</sup>, desabando os muros e fazendo as pedras florescerem. E nos provoca: “Será que a cidade não deveria ter algum sabor?”<sup>48</sup>

< página anterior

Campanha *Fora Garimpo* (2019)  
feita no pátio central do shabono da  
comunidade Watoriki, na região do Demini, na  
Terra Indígena Yanomami.

A fotografia foi realizada durante o Fórum de Lideranças Yanomami e Ye'kwana, com 116 lideranças de 26 regiões, representando 53 comunidades de todo o território. Também foi feita uma carta às autoridades federais, denunciando os penosos impactos da presença do garimpo na Terra Indígena.

Foto de Victor Moryiama.

Fonte: <https://site-antigo.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/povos-yanomami-e-yekwana-se-unem-e-exigem-fora-garimpo>. Acesso em: 28/11/23.

No ano de 2016, em um dos edifícios de um conjunto habitacional de interesse social,<sup>49</sup> erguido dentro dos muros do antigo presídio recém-demolido da Frei Caneca, um grupo pluriétnico de indígenas fundou a Aldeia Vertical. A maior parte deles tinha sido removida pelo Estado, durante o período da Copa do Mundo e dos Jogos Olímpicos, da Aldeia Maracanã,<sup>50</sup> ocupação no antigo Museu do Índio, no bairro que leva o nome do famoso estádio de futebol.

A ocupação indígena do edifício de cinco andares no centro da cidade veio acompanhada do plantio de uma roça, uma espécie de quintal da Aldeia Vertical. Niara do Sol me contou que cultivava ali a Horta Dja Guata Porã. Apesar da resistência inicial do condomínio, que a proibia de plantas em torno dos edifícios, Niara entrou no projeto municipal Hortas Cariocas e com a parceria da Iracema Pankararu e de Dauá Puri, começou a cultivar plantas em um terreno baldio no Morro de São Carlos. O projeto os levou a participar da exposição Dja Guata Porã, onde Niara estava à frente da Estação Natureza, uma horta nos canteiros da Praça Mauá, promovida pelo Museu de Arte do Rio. Depois da exposição, os vegetais foram transplantados para a roça da Aldeia Vertical.

A horta funciona como um berçário de mudas, sendo um conjunto heterogêneo de plantas medicinais e de espécies com alto valor nutricional.<sup>51</sup> As mudas são distribuídas a outras hortas e com vivências, as pessoas aprendem a plantá-las e a usá-las. Niara também atende na Casa de Saúde do bairro, combinando seus saberes de cura tradicionais com os da ciência, para o cuidado da sociedade que a circunda. Em uma conversa com a antropóloga Bevilaqua, no artigo publicado na revista mineira Piseagrama, Niara diz que “aquela é uma aldeia como qualquer outra e que cada apartamento é uma oca”.<sup>52</sup>

página seguinte >

Horta *Dja Guata Porã*  
Aldeia Vertical  
Fotografia de Camila Bevilaqua  
(Bevilaqua, 2017)

Fonte: <https://journals.openedition.org/pontourbe/3532?lang=en>.  
Acesso em 28/08/2023.

49 Promovido pelo programa de política habitacional Minha Casa Minha Vida, no bairro do Estácio, Rio de Janeiro.

50 Ver mais no capítulo Museu.

51 As plantas produzidas em berçário, cuidadas e distribuídas, na horta da Aldeia Vertical: "(...) como moringa, chaya, urucum, jenipapo, saião, alcachofra, algodão, alecrim, boldo, citronela, capim-limão, cúrcuma, erva-doce, gervão, amora, noni, jaborandi, lavanda, pitanga, serralha, carqueja e variedades de abóbora e batata-doce, entre outros tantos." (Ibiden, 2021, p. )

52 (Bevilaqua, 2021)







A minha abordagem tectônica é poética e se dá a partir do chão e pelos cantos.

Canteiros de obras são locais de trabalho, onde se tira canto de pedra. Originalmente, o termo se refere à oficina do Canteiro: quem talha a pedra em sua forma bruta para transformá-la em tijolos, pilastras, arcos, pavimentos, escadarias, esculturas e outros tipos de ornamentação. É o artesão que atribui a geometria à rocha. Por meio de cortes de seus cantos, o material lítio se torna a cantaria, para ser usada como elemento estrutural ou artístico na construção de corpos arquitetônicos que se pretendem sólidos e duradouros.

Apesar da modernidade ter substituído massivamente a pedra pela cerâmica e pelo concreto, a operação essencial do pedreiro continua a mesma: a composição. Por meio da montagem, da colagem, do agrupamento de materiais, agenciar uma relação entre os diversos elementos para a formação de um conjunto. O pedreiro, ou canteiro, com suas qualidades agregadoras e cortantes, vai, simultaneamente, construindo e destruindo os mundos, por montagem de partes, inconclusivamente. O trabalho sobre a forma, como formação, mais do que uma estrutura fixa, resulta em um movimento de alteridade proliferante, incompleto, instável, onde os limites se dissolvem em outros.

Contra a arquitetura e a favor da construção, Georges Bataille julga que, na formação de um pensamento, “o trabalho do pedreiro, que compõe, é o mais necessário”,<sup>53</sup> afinal, “uma filosofia é sempre um canteiro de obras, nunca uma casa”,<sup>54</sup> onde prevalece o inacabamento. “A qualidade experimental e, por isso, móvel e inconclusiva do pensamento não busca uma forma fixa, um estado total. Mas isso não inibe seu esforço de levar a elucidação ao limite das possibilidades imediatas”.<sup>55</sup>

Desse modo, eu decidi operar por cantos: construir terraços de experimentação em deformações de determinadas ambientidades. A partir do chão, mobilizar as partes. Uma poética do fragmento é alérgica a conclusões. São composições que não buscam criar uma forma definitiva, mas ambientalizar um conjunto de relações. Aos bocados, tirar canto de pedra. Exercícios de escuta, de voz e de escrita. Transmissão de narrativas tectônicas heterogêneas, entre corpos de sujeitos e seus ambientes, plantando canteiros de vizinhança.

Proliferar cantos, como quem visita o bosque de árvores Amoa hi,<sup>56</sup> nos confins da terra yanomami, cujos “troncos são cobertos de lábios que se movem sem parar, uns em cima dos outros. Dessas bocas inumeráveis saem sem parar cantos belíssimos, tão numerosos quanto as estrelas no peito do céu” e tentar “colher” as cantigas,

53 (Bataille, 2015, p.17)

54 (Ibidem, p.19)

55 (Ibidem, p.19)

56 (Kopenawa, Albert, 2015, p. 113)

sem falar a sua língua encantada. É preciso aprender a frequentar a dicção dessas “imagens de melodias”.<sup>57</sup> Entoar cantos para nos entregarmos à dança cada vez que experimentamos, naufrágeis, que aqui é o fim do mundo.

Fazer e desfazer os nós na corda da garganta, como quem decifra os *quipus* andinos. Desconhecidos<sup>58</sup> como “nós falantes”,<sup>59</sup> são dispositivos de notação tridimensional dos povos antigos dos Andes, feito de cordas. Ainda em parte indecifrada, a leitura do quipu demanda a visão e o tato.<sup>60</sup> Na escala do corpo do escrivão-mensageiro, as franjas são convite às mãos. Uma combinação complexa de nós, cores, tipos e direções das fibras e entrelaçados de fios anotavam números, sílabas e/ou palavras para o registro das memórias. Sendo um dos braços da tecelagem, a linguagem do quipu usa a estrutura do objeto no sistema de significação, sem isolar a palavra da coisa, como na escrita desenhada em uma superfície.

A socióloga, ativista e escritora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui traz os quipus nas mãos do Poeta e Astrólogo Indiano, desenhado pelo indígena Guaman Poma de Ayala na rica iconografia de seu manuscrito *Nueva corónica y buen governo* (1615). O astrólogo caminhante é, ao mesmo tempo, aquele que sabe os segredos da

terra e do céu. Conhecedor das leis universais, é aquele que sabe cultivar alimentos e que registra nos quipus “a memória e as regularidades dos ciclos astrais”. Criador do mundo, o poeta é convocado e aparece como “evidência e proposta.”

A alteridade indígena, o inverso do arrasamento colonial da vida, que virou o mundo andino “*al revés*”, pode ser percebida e resgatada como uma nova oportunidade. Segundo Silvia, “são os tecelões e os poetas-astrólogos das comunidades e dos povos que nos revelam esta teia alternativa e subversiva de saberes e práticas capazes de restaurar o mundo e de o devolver ao seu próprio rumo”.<sup>61</sup>

Tirar canto de planta, de pedra, de lixo, como quem afia a acutilância das unhas para gravar uma lembrança oculta, escavada à borda das aparências. O canto é a encruzilhada. Operar por Cantos é estar nos extremos, fundando origens em espaços de triz. Escrever por canteiros é se aliar à descontinuidade de uma poética tectônica: um esforço de construção de uma poética aberta, que se forma a partir dos fragmentos. O canteiro é um caminho tectônico, não um destino.

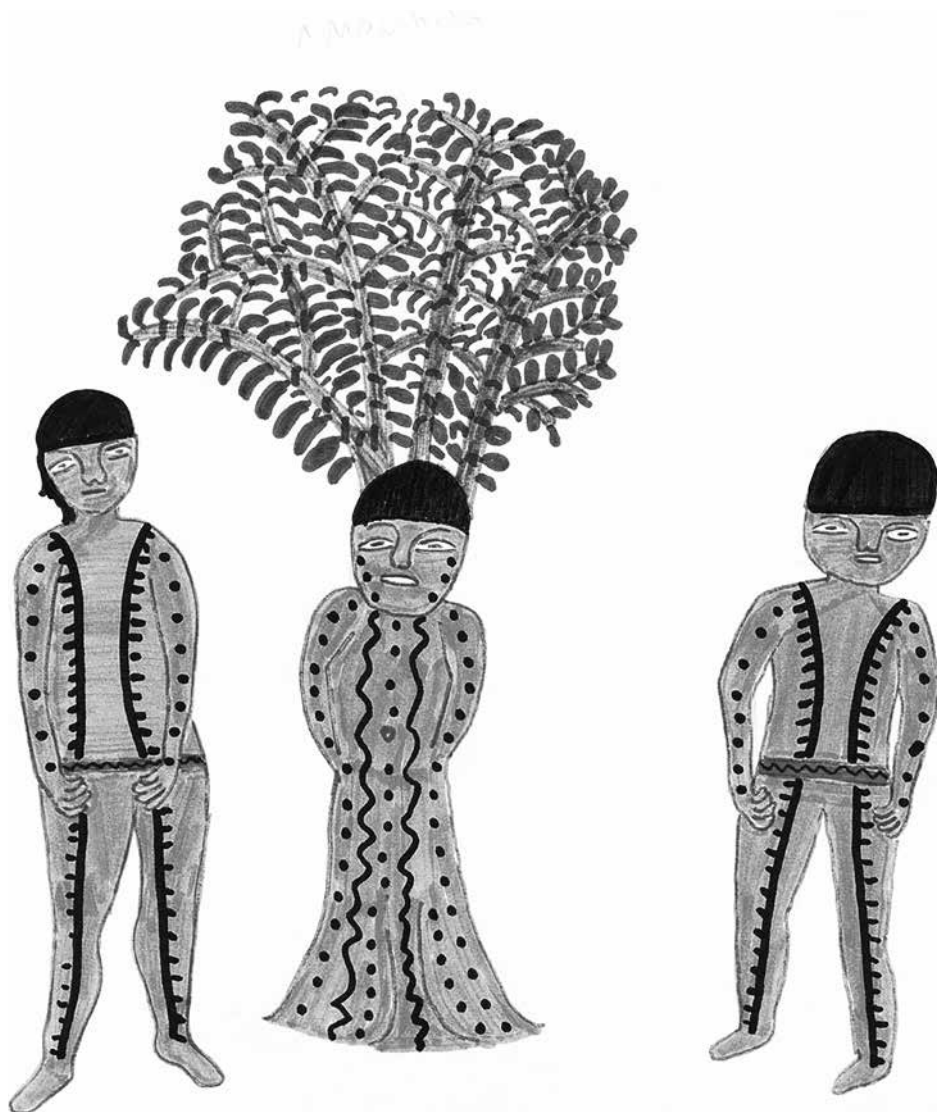
57 (Kopenawa, Albert, 2015, p. 113)

58 Reprimido e destruído pelos colonizadores espanhóis, os quipus eram como cartas criptografadas com as quais as lideranças incas se correspondiam.

59 Quipu significa nó em quechua, língua inca (Schmidt, Santos. 2016, p. 616)

60 Modelo de escrita logossilábico (Hyland, 2020, p. 6)

61 (Cusicanqui, Silvia. 2010, p. 32, 33)



Amoa-hi  
Desenho de Joseca Yanomami (20)  
(lápis de cor)

Fonte: <https://blogvisitasguiadasemparis.com/arte/nos-as-arvores/>  
Acesso em 06/10/22.



INDIOS / ASTRÓLOGO POETA QUE SABE  
*del ruedo del sol y de la luna y eclipse y de estrellas y cometas, ora, domingo y mes y año y de los quatro vientos del mundo para sembrar la comida. Desde antiguo.*  
Ilustração de Guaman Poma de Ayala, em seu manuscrito Nuevas Coronicas y Buen Gobierno (1615)

Fonte: (Cusicanqui, 2010, p. 18)





### *Terraplantação-oiticíclica*

peça sonora (3:24 min)

São Paulo, 2021

Ouvir em:

<https://soundcloud.com/amanda-costa-186/terraplantacao-oiticiclica>

Páginas 83 e 90: Fotografias de Andreas Valentin da obra *Contra Bólido N° 1 – Devolver a Terra à Terra*, de Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1979).

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/123092-contrabolide> e <https://www.scielo.br/j/ars/a/PYQsfKkxPSVcGQMygYwKmfJ/?format=pdf&lang=pt>  
Acesso em 06/09/21.

As fotos foram modificadas digitalmente pela autora.

**terraplantação  
oiticíclica**

Querido Hélio,

*Devolver terra à terra.* Terraplanter. Dar chão à terra. Outro dia, sobre o ambiente, pensei: *ambi*: prefixo plural, *ente*: raiz do Ser. É uma entidade a se relacionar cotidianamente. Sua experiência ambiental oitocíclica é uma forma de comunhão com o meio: a disponibilidade entre o corpo e o mundo na criação conjunta de um campo circunstancial. Achar o que não se procura. *Delirambulações. Environment Experience.* Enviramento: Capacidade de Virar.

*Square* Hélioglifo no Cajú. Movimento de terra: cismas. Apropriações. Marcação de terra quadrada. Quadrada é também a forma de alguns geoglifos amazônicos, que começaram a ser descobertos no Acre na mesma época que tu fazia do Rio o seu playground. Sabia?

Essas estruturas milenares, glifos indígenas gigantescos no solo, são da época que os povos ainda não tinham construído a Floresta. A Amazônia já foi savana. Com o projeto oficial de descobertura vegetal in progress, cada vez mais geoglifos se fazem ver por satélites e janelas de avião. Achar o que não se procura.



Lá do Acre, a minha amiga Francisquina Awa Kuru é uma mulher indígena do povo Shawadawa, curandeira e parteira. Uma vez, ela me contou que, quando faz uma coleta na floresta para a sua medicina, ao retirar as folhas, frutos, seivas, galhos, cipós, raízes, faz um curativo de terra nas plantas. Transfusão de terra-preta.

Oiticica em Jabebiracica: *Delirium ambulatorium* recuperante regenerante no Cajú. Em sobreposição do ready da terra com o inacabado do mundo, devolver ao solo espessura como participação viva na musculatura da terra. Fundar espaço.

As ruas do Caju encobrem as ruínas de uma Aldeia Tupinambá. Local das arraias, era um ponto de ligação entre aldeias e um porto movimentado, onde já se esto- cou pau-brasil. A *taba* ia do Porto do Caju até o que sobrou da Floresta da Tijuca, incluindo o Mangue e o Maracanã. Bem ali, se enquanto você frequentava a Man- gueira funcionava o Museu do Índio, hoje é a Tekoa Maracanã. Em seu processo de retomada da Aldeia na Cidade, o coletivo de resistência pluriétnica indígena ocupou e reflorestou o museu, cultivando uma horta, fertilizando o asfalto.

Terra-pretação da cidade para o cultivo de uma florestania urbana. Cura de feridas territoriais. Se para você o museu é o mundo, seria para a aldeia, a floresta o seu museu? Esse ano, a Nasa, em sua política espacial, devolveu um pedaço de pedra a Marte. Parece que há seiscentos anos a rocha se desprendeu de lá e foi encontrada na Terra, no Omã, na forma de um meteorito, há 20 anos. Em troca, a Nasa pegou outras pedras de uma cratera onde se acredita já ter sido um lago. Se fosse você, não devolvia, faria uma obra: Marte brutalista.





# enviamento experiências ambientais

Estamos viajando no mesmo barco  
Você em um mar, eu em outro.

*Vitor Wutzki*

Nosso pai, o grande, desceu sobre a terra e disse a Guyraypoty:

- Dancem! Pois tudo irá mal sobre a terra!

Eles dançaram cerca de três anos antes de ouvir o ruído das coisas más. A terra estava prestes a cair, e balançava do lado do sol poente. Guyraypoty disse então aos seus filhos:

- Vamos! O ruído das coisas más nos assombra!

*Pierre Clastres / Povo mbya-guarani*

Na entreidade<sup>1</sup> da origem e do fim dos mundos e dos tempos, são incontáveis os caminhos de enviramento. Entre o passado e o futuro, a experiência de viver nas condições atuais. Como retardar o fim do mundo? Os inimigos do fim não são necessariamente parceiros da origem do novo.

Enviramento é uma tradução que eu fiz de *environment*, palavra francesa - assimilada pelo inglês – que significa ambiente e vem de *environ*: arredores, o que circunda. Dentro deste contexto, enviramento tem a fecunda coincidência da palavra virar não se restringir à volta, ao giro, à orientação ou ao deslocamento de um corpo, mas também é um desvio: serve para se tornar outro, se alterar, se transformar. Dessa forma, enviramento é a capacidade de enviar: se transfigurar, assumir outra forma. É o meu trabalho do informe.

Enviramento é um trabalho experimental que eu proponho ao ambiente. Do latim *ambire*,<sup>2</sup> ambo denota ao redor, de ambos os lados, e *ire* é o verbo ir, ou seja, se refere ao que está à volta. Nas brechas da ambiguidade desse mesmo dicionário, eu prefiro adotar *ambi* como um prefixo plural e *ente* como a raiz do ser.

Ambiente é um sistema plural de entidades em relação, experiência contextual criada, percebida e transformada coletiva e constante-

mente. Envirar é não menos trazer o meio, que estava fora, para si - prefixo *in*: movimento para dentro, do que as alterações que essa experiência provoca em si e no meio. O ambiente é o lugar da relação.

O programa ambiental desenvolvido por Hélio Oiticica (1966) estava alinhado com as teorias internacionais vindas da prática pictórica ligadas ao suporte tradicional das obras e do circuito de arte, que pensavam na desmaterialização do objeto e do espaço de arte para a construção de uma “arte-total”: uma forma de integração das linguagens na arte e na vida, expande para o espaço da cidade a sua prática.<sup>3</sup>

“Ambiental, é, para mim, a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar \_ as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc. , e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contacto com a obra.”<sup>4</sup>

Hélio adentra o campo experimental e se dedica a conhecer o mundo com seu *delirium ambulatorium*, por meio de derivas urbanas exploratórias e da criação de ambientes ultra-sensoriais, onde o espectador é convidado a ser sujeito de uma “manifestação am-

1 Entreidade é um termo que o artista e arquiteto mineiro Breno Silva usa para “abranger as significações entre dois termos ou mais consideradas na conjunção espaço-temporal. (Silva, 2018, p. 35)

2 (Ribeiro, Cavassan. 2012, p. 243)

3 Documento datilografado com três textos: Posição e Programa, Programa ambiental e Posição ética. (Oiticica, 1966)

4 (Ibid. p. 2)

biental” e seu comportamento é instigado a abrir-se à disponibilidade de uma circunstância aberta e ter uma atitude vivencial do espaço e seus objetos.

“Encontrar o que não se procura”. Se apropriando de seu meio pelo aspectos culturais do cotidiano, como pedaços de asfalto (Bólide), o samba (Parangolés), as mídias (cara de Cavalo), Hélio os desterritorializa por meio de uma integração estética entre os participantes e seu ‘mundo-abrigo’ não-naturalista: mais do que um refúgio, seu interesse é no ambiente vivido, multitransformável.<sup>5</sup>

Escrito à máquina por Oiticica no início do período da Ditadura Militar no Brasil, o texto Programa Ambiental fala de sua posição “sócio-ambiental” que “surge (...) [de] uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, já que seus meios se realizam através da palavra (...) e (...) do discurso: é a manifestação social”. Contra “tudo que há de opressivo social e individualmente (...) [e] todas as formas fixas e decadentes de governo”, seu programa emprega todos os meios estéticos em suas “ambientações” para estimular a participação do público e a manifestação pública de seus “comportamentos individuais”, de suas subjetividades e inventividades: “é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros”.

5 (Ibid. p. 2,3)

6 (Ibid. p. 3)

7 Os participantes: Ivan Cardoso, Lauro Cavalcanti, Maurício Cirne, Luciano Figueiredo, Ronaldo Goyanes, Dinah Guimaraes, Bena Marley Caymmi, Sonia Miranda, Tavinho Paes, Lygia Pape, Luis Otávio Pimentel, Oscar Ramos, Jackson Ribeiro, Jorge ‘Swing’ Salomão, Andreas Valentin, Mario Pedrosa, Frederico Moraes, Julio Bressane. (Oiticica, 1979)

8 (Oiticica, 1980)

Segundo o artista carioca, “a vitalidade individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e do caos (...) Só derrubando furiosamente é que poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade”.<sup>6</sup>

Um dos seus “acontecimentos poéticos urbanos”, dentro de seu “programa in progress”, teve lugar no Caju, área portuária do Rio de Janeiro, no centenário do nascimento de Paul Klee (1979). Hélio convidou, entre artistas, críticos, designers, poetas, fotógrafos, cineastas e paisagistas, dezoito participantes para sua obra.<sup>7</sup> A proposta, em caixa alta, é fazer do bairro do Caju um “*playground*”: “O CAJU É O GROUND: A PARTICIPAÇÃO DOS PARTICIPANTES FAZ O PLAY”. Aos participantes, Hélio convida a “achar-abordar-penetrar” o chão daquele lugar.

Hélio realiza a primeira versão de seu contra-bólido Devolver a terra a terra. Como uma “contra operação poética” do bólido — uma série de espécies de lugares, recipientes, contenedores de pigmento, terra, etc. Como fragmentos de cor e matéria, que concretizavam a presença de um pedaço da terra-terra”. Dando forma ao chão, como uma “concreção primeira e contida”, afastando-a da sua dimensão paisagística, “in natura”, dispersa, dos artistas dos Earthworks americanos, aos quais ele se opunha.<sup>8</sup>

Assim, Hélio leva uma forma com planta quadrada (80x80x10cm)

preenchida de terra-preta de outro lugar (Jacarepaguá). A forma, sem fundo, ao encostar no chão do Caju e transplantar a terra, é removida, deixando no ground uma marca geométrica da “TERRA SOBRE TERRA”. Como um geoglifo, um desenho na terra, esse encontro das terras imprime, ao mesmo tempo que fraciona as noções do território. Ao retirar a cerca contenedora, essa espécie de pororoca quadrada aterra no Caju, se rendendo aos poderes do lugar.

A curadora, crítica de arte e ativista do ambiente norte-americana Lucy Lippard, no seu livro *A atração do local*,<sup>9</sup> sugere que a palavra *environment* (ambiente) substituiu o que já foi considerado antes a Grande Mãe Natureza (Gaia). Segundo ela, a “ideia da natureza ser um lugar onde nós não estamos”<sup>10</sup> segue intacta, com alguns arranhões, desde Newton, quando a natureza e o selvagem passara a ser poderosos e temíveis, inferiores e subordináveis por seus aspectos imprevisível e bestial.

Para substituir a natureza, palavra que reúne as dimensões da paisagem, do local e da memória, a modernidade designou a palavra *espaço*, em busca de uma neutralidade técnica que também contemplava tudo que está fora do progresso da cidade.

Se ambiente, com o passar do tempo, se transformou em uma palavra ecológica, ela continua refletindo o modo como a sociedade ocidental lida hierarquicamente com o ambiente natural: mantém a humanidade no centro e a totalidade das outras existências no entorno, de fora.

Na vizinhança do ambiente, a palavra paisagem está no mesmo barco, exprime a ideia da presença de um observador, um outro que vê, que fotografa, que mede, que transforma, justamente por estar à parte.

9 No original: *The Lure of the local: Senses of place in a multicentered world*. (Lippard, 1997)

10 (Lippard, 1997)



Estamos vivendo uma experiência ambiental de colapso, de fenômenos extremos. O novo regime climático evidencia que o mundo que conhecemos tal como é está acabando. O aquecimento global, a poluição da atmosfera, dos sistemas hídricos, as pandemias respiratórias, a extinção já concluída e próxima de espécies animais, incluindo a humana, espécies vegetais e de formações minerais, entre tantas, é o resultado de um longo período de exploração extensiva do solo e subsolo da terra e do espaço. Tal fenômeno, portanto, não é uma crise, porque já aconteceu.

Se o forte impacto das atividades humanas na biosfera da Terra, que já acontecem há milênios, se intensificou com a contínua extensão e aceleração dos processos de industrialização e financeirização do planeta desde o pós-guerra, o colapso ecológico em curso, simultaneamente, inverte a relação dominante entre a cultura e a natureza. Tal conceito ocidental, que atribui ao homem a primazia do sujeito e ao ambiente uma passiva generosidade estabilizada, infinitamente disponível e domesticável, não orna mais com o cenário atual, tendo a humanidade se tornado uma força geológica e a natureza se subjetificando, tornando-se um agente político de múltipla importância.

À natureza e à cultura, o filósofo e urbanista francês Paul Virilio acrescentou a grandeza da dimensão no debate de uma *Écologie Gris* (ecologia cinza).<sup>11</sup> À “poluição da substância”, somou a “contaminação da distância”. Ele afirma que as medidas contemporâ-

neas do espaço-tempo estão poluídas pelas novas tecnologias de transporte e transmissão. O fim tá *on*.

Se hoje vivemos na velocidade da luz, não é só a contração do tempo que é crítica, mas a do espaço também. Em seus estudos de uma *Dromologia*<sup>12</sup> — teoria da aceleração da realidade — Virilio analisa como o perspectivismo do tempo real reduz a quase nada a extensão do planeta. Não se trata do fim do mundo, mas da sua finitude, do seu “encerramento” - palavra onde coabitam as dimensões espacial de fechamento e temporal de fim.

Antes mesmo da pandemia do corona-vírus, Virilio já vislumbrava o encarceramento doméstico em um mundo reduzido à interatividade como uma forma de degradação das relações, mediadas cada vez mais por interfaces digitais e distanciadas. E a claustrofobia de alguns indivíduos aprisionados que se apressava a ser um fenômeno massificado. Uma experiência claustrofóbica de se habitar um mundo infinitamente pequeno para a humanidade (do progresso), pela redução concreta das condições de vida do meio. Uma angústia de esgotar a geodiversidade terrestre por exaustão, o que ele chama de acidente integral.

Se hoje o planeta está em perspectiva e assistimos impotentes da tela do celular à destruição da Floresta Amazônica em tempo real por imagens de satélite do Google Earth, em 1971, quando a esquerda universitária francesa ainda não tinha sido tomada por

11 (Virilio, 2009)

12 Do grego *dromos*, corrida, a Dromologia de Paul Virilio parte da lógica da velocidade, que promove a violência enquanto se oculta no estímulo da riqueza. (Virilio, 2018).

uma inquietação climática, o provocador pensador da *Sociedade do Espetáculo* e um dos fundadores da Internacional Situacionista, Guy Debord escreveu sobre uma experiência espetacularizada de um planeta doente e sobre a “inutilidade de um conhecimento sem uso”. Apesar de ter sido publicado só recentemente (2004) o texto *La planète malade*<sup>13</sup> foi considerado por Eduardo Viveiros de Castro um escrito visionário.<sup>14</sup>

“A ‘poluição’ está hoje na moda, exatamente da mesma maneira que a revolução: ela se apodera de toda a vida da sociedade e é representada ilusoriamente no espetáculo. (...) Ela se expõe em todo lugar enquanto ideologia e ganha terreno enquanto processo real.”<sup>15</sup>

O momento em que a degradação ambiental chegou a um ponto sem retorno é o mesmo em que o conhecimento científico menos tem aplicação, apesar de todos os recursos de monitoração da veloz dilapidação da biosfera terrestre. A ciência “apenas pode acompanhar em direção à destruição do mundo que a produziu e que o mantém”.<sup>16</sup>

Quando o mundo inteiro vira um mercado potencial, as narrativas acerca da poluição, seja para sua reversão ou sua negação, acabam sendo uma janela de lucro para as empresas de tecnologia sustentável. O ecossistema vira um novo ativo na economia financeira e os entes naturais se tornam objetos de mera especulação. Apesar de ser um projeto mais rentável do que produção de mercadorias, se dirige ao seu próprio fracasso: “não tem mais tempo a seu favor.”

Não faltaram anúncios. A etimologia da palavra homônima de “fracasso” em francês — *fracasser*, resultante do cruzamento dos verbos latinos frangere (quebrar) e quassare (sacudir) — remete em, algumas definições, ao barulho de algo que se quebra e, ao mesmo tempo, anuncia sua fratura. Viveiros de Castro se questiona, na palestra A revolução faz o bom tempo: “Nós marchamos para a destruição com plena consciência das consequências. Como conseguiram nos convencer do contrário?”<sup>17</sup>

Sobre a humanidade, Debord afirma nesse texto que “uma sociedade cada vez mais doente, mas cada vez mais poderosa, recriou em todo lugar concretamente o mundo como ambiente e décor de sua doença, enquanto planeta doente.”<sup>18</sup> Contextualizando a pergunta

13 (Debord, 2004)

14 (Viveiros de Castro, 2015)

15 (Debord, 2004)

16 (Ibid, 2004)

17 (Viveiros de Castro, 2015)

18 (Débord. 2004)

do antropólogo, caberia outra, de natureza estética: Como a sociedade integrada do espetáculo chegou à sociedade antropocênica? Ou como a cultura do espetáculo contribuiu para a formação do sujeito observador da live do fim do mundo, vítima de suas “escolhas terríveis de futuro”?<sup>19</sup>

O filósofo e historiador Georges Didi-Huberman em seu livro “Sobrevivência dos vaga-lumes”,<sup>20</sup> usa a luz intermitente dos insetos de fogo como imagem da resistência daqueles que se refugiam dos holofotes — da sociedade do espetáculo à megascope superexposta — para emitirem melhor seus lampejos no campo visual da noite — entre a memória e o desejo. Na sociedade que vive na velocidade da luz, a “imagem vaga-lume” não é apenas um testemunho, mas também uma previsão.

O tema do fim do mundo<sup>21</sup> se torna uma presença incômoda no imaginário contemporâneo. Viveiros de Castro e a filósofa Deborah Danowsky recorrem aos povos da terra — indígenas, quilombolas, assim como outras cosmologias não ocidentais e entidades excluídas pelo sistema tecnoindustrial — que têm muito a nos ensinar sobre apocalipses e catástrofes biológicas. Apesar de seu mundo ter acabado há cinco séculos, eles continuam sobrevivendo num terreno que não é mais deles e, cada vez com

os discursos mais afinados às pautas ecológicas, lutando para não destruírem o que ainda sobrevive de seus mundos.

Eduardo Viveiros de Castro, na sua conversa na rede com Ailton Krenak,<sup>22</sup> apontou que ONU<sup>23</sup> fez um mapeamento mostrando que 6% da população mundial é indígena e, em seus territórios, espalhados pelo mundo, essa população, que soma 370 milhões de pessoas, guarda 80% da biodiversidade do planeta e, por isso, são as fábricas de chuva, que abastece também o agronegócio.

Eles também estão ameaçados, são atingidos de perto pela experiência do desastre, apesar de serem os guardiões do que ainda resta do que chamamos de natureza. Os povos que vivem nas florestas convivem com o desaparecimento do mundo ao seu redor. A mata e a fauna super reduzidas, os ciclos modificados, a água envenenada de agrotóxicos, mercúrio e outros metais, as montanhas comidas pelo garimpo.

A vida na cidade percebe esse impacto de amortecidamente, por concentrar tudo que o mundo produz. Na experiência urbana, onde o mundo está pronto e tudo parece ter uma existência automática, os consumidores do planeta se agarram às suas invenções. Os seres são atravessados pela modernidade, baseada nas promes-

19 (Viveiros de Castro, 2015)

20 (Didi-Huberman, 2014).

21 (Danowski; Viveiros de Castro, 2014).

22 (Krenak, Viveiros, 2023)

23 Organização das Nações Unidas (ONU)

sas dos avanços tecnológicos, da alta produtividade e crescimento ilimitado.

“E assim fomos reduzindo esse organismo maravilhoso a uma esfera de natureza”,<sup>24</sup> restringindo-o a uma abstração. Fomos induzidos a acreditar que os humanos podiam agir sobre o planeta infinitamente, mas o que buscamos na natureza é finito, tem um limite que já foi ultrapassado. As tendências destrutivas da civilização ocidental, cujo consumismo desenfreado e uma visão excludente sobre a humanidade, estavam sendo sentidas principalmente pelos povos da terra, mas, agora, finalmente, estão chegando à cidade. E, diante das forças da terra, a fragilidade da figura humana, apavorada, acaba por aparecer no rosto do que ela mais nega: seu fim.

É preciso repensar o nosso universo relacional para incluir novos parceiros. O antropólogo e sociólogo francês Bruno Latour em sua leitura performática intitulada *Inside* (Dentro)<sup>25</sup> nos convida a vivenciar uma experiência interior da Terra.

Percebendo uma desorientação pelo que os cientistas da terra agora chamam de Antropoceno — ou Idade do Homem na Terra — Latour evoca outra noção da geofísica para propor uma perspectiva alternativa: a Zona Crítica. A *Critical Zone* seria uma “pele externa

da terra”, uma película fina que possui somente alguns quilômetros de espessura entre a baixa atmosfera e a rocha-mãe, onde ecossistemas heterogêneos interagem e manifestam sua vulnerabilidade diante dos efeitos nocivos da humanidade capitalista na estrutura natural da biosfera da qual dependemos para viver.

Atravessado por projeções de imagens, palavras e diagramas, Latour parte então da imagem do Planeta Azul — visto de fora e de longe — para apresentar uma perspectiva global e abstrata da Terra — a do projeto moderno do progresso — à qual ele se opõe com uma visão “gaiagráfica” do mundo. Tal visão seria a representação de uma nova cosmologia que evidencia um ponto de vista local, a partir da superfície terrestre, da “única parte do mundo que você tem alguma chance de experimentar diretamente com seus sentidos”.<sup>26</sup> Adentrar, portanto, a Zona Crítica da Terra é fazer parte dos processos de uma “tapeçaria viva”, tecida por todos os seres animados em agência que habitam a crosta terrestre.

Para Ailton Krenak, “o que chamam de natureza devia ser a interação do nosso corpo com o entorno, saber de onde vem o que comemos. (...) Mais do que ‘eu sou a natureza’, a consciência de estar vivo deveria nos atravessar de modo que fôssemos capazes de sentir que o rio, o vento, as nuvens são o espelho na vida”.<sup>27</sup>

24 (Krenak, Viveiros, 2023)

25 O projeto *Inside* foi uma parceria do Bruno Latour com a artista, diretora de teatro e historiadora da ciência Frédérique Ait-Touati; a artista Sonia Levy; as arquitetas Alexandra Arènes e Axele Grégoire; e o geoquímico Jérôme Gaillardet, foram realizadas três performances entre 2016-18, em Nanterre, Berlim e Nova Iorque. Publicado em: <http://www.bruno-latour.fr/node/755.html> Acesso em: 14 set 2023. [Ver mais em: <https://critical-zones.zkm.de/#!/>]

26 (Latour, 2018)

27 (Krenak, Viveiros, 2023)



Os povos originários não se renderam ao sentido utilitarista da vida. Civilizar-se não é um destino. Esses povos guardam vivências preciosas e podem compartilhá-las. Como diz o pensador e escritor indígena Ailton Krenak, é preciso pisar suavemente na terra para adiar o fim do mundo, que, no entanto, já aconteceu em outros lugares e tempos. Há precedentes. Tem sempre um mundo acabando e outro começando. O planeta não é uma totalidade acabada, é construído cotidianamente por muitos entes. E há muitos mundos. A humanidade pode se extinguir, mas a vida segue.

O mito do dilúvio guarani, com algumas semelhanças ao relato bíblico, transmitido há milênios oralmente, foi traduzido por diversos etnólogos. A versão das “belas palavras” do antropólogo francês Pierre Clastres<sup>28</sup> pode ser lida em seu livro *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*, que reúne as narrativas de origem dos mundos a partir da cosmovisão dos apapokuva-guarani, que viviam no Mato Grosso.

Depois de criar a si mesmo, “no coração das trevas”,<sup>29</sup> a divindade criadora Ñamandu, meu xará, “não quer ficar só”<sup>30</sup> e gera a *ayvu* — a palavra e a alma, a linguagem humana - e os deuses, que vão criar a humanidade, como “seu signo e sua substância”. Saída dos deuses, Ñe’ë, a palavra-habitante vai habitar o corpo vivo destinado a ser sua morada pessoal.

A deidade cria então a primeira terra, os diferentes mundos - terrestre, aquático, subterrâneo — e as suas variadas manifestações de vida. A floresta, sustentada por cinco palmeiras, de onde surge a serpente originária. Ela abriga uma humanidade (a cigarra vermelha, o girino, o gafanhoto, o tatu, o homem, etc.) que vive sua idade de ouro — “idade de uma terra cujos habitantes, fabulosamente indistinguíveis — formas animais que envolvem a beleza sagrada

28 O mito do dilúvio foi traduzido da versão escrita em guarani pelo antropólogo de origem alemã Curt Unkel Nimuendaju, recolhida no início do século XX entre os apapokuva-guarani, que viviam no Mato Grosso. (Clastres, 1990, p. 16)

29 (Clastres, 1990, p. 80)

30 (Ibid. 1990, p. 31)

da Palavra”<sup>1</sup> — à semelhança dos deuses, em estado de *aguyje* — de totalidade acabada, de acordo com sua própria natureza.

Até que a natureza humana, intrinsecamente selvagem, opera uma transgressão. A relação incestuosa de uma tia e seu sobrinho “descendeia o dilúvio universal, e a primeira terra se afunda na grande água”,<sup>2</sup> que aparece como elemento separador desta terra original, a Terra-Sem-Mal — casa divina da vida próspera e eterna - da Terra Feia, onde os demais seres residem à margem do mundo divino. Clastres desconfia que “[o] fim da primeira terra é a certidão de nascimento da humanidade.”<sup>3</sup>

O fim da idade de ouro é um recomeço: a criação de *ywy pyau*, a nova terra. Esta não é uma versão, ou continuação da primeira, só pode existir, à semelhança do homem, na imperfeição. É a

“terra de onde será banida a totalidade acabada, (...) todavia habitável graças à chama e à bruma, graças ao fogo e à fumaça do tabaco que traçarão ao redor dos habitantes da floresta uma fronteira de proteção.”<sup>4</sup>

A terra nova, imperfeita, o lugar da infelicidade, onde os humanos habitam e se esforçam para reproduzir os aspectos do *aguyje*, a plenitude do modo de ser guarani refletido da Terra-Sem-Males, para onde os índios são conclamados para buscarem uma vida próxima à divina.

“— Dancem!”<sup>5</sup>

O maracá indígena, segundo observou Eduardo Viveiros de Castro naquela conversa com Ailton Krenak,<sup>6</sup> é o acelerador de partículas do pajé. No interior do maracá, as miçangas, as sementes, as pedrinhas, essas partículas, se aceleram no ritmo da batida do xamã, trazendo os espíritos para perto. De tal forma, que o chocalho é um microfone — com o qual o xamã fala com os espíritos — e um dispositivo que traz os xapiris para a terra, para negociarem juntos as questões da humanidade. O acelerador de partículas da ciência, como um túnel do tempo, investiga os segredos da matéria. E o chocalho indígena explora os sentidos da alma.

Ao som do chocalho, o pajé bate seu acelerador de partículas para, com os espíritos, fazerem o bom tempo. Especialistas em criar mundos, não ficam no fim do mundo, inventam outro.

1 (Clastres, 1990, p. 57)

2 (Ibid, 1990, p. 47)

3 (Ibid, 1990, p. 46)

4 (Ibid, 1990, p. 57-58)

5 (Ibid, 1990, p. 47)

6 (Krenak, Viveiros, 2023)



*Vagalight*

Fotografias de Antonia Moura, Mari Bley e Alexandre Furcolin

*Aparicións*: texto de Julietta Benedetto

Participação de Alexandre Furcolin, Amanda Costa, Amanda Lafayette, Antonia Moura, Antonio Sobral, Azim Mollan, Carol Medeiros, Gabriela Monnerat, Henrique Iwao, Julieta Benedetto, Laura Burocco, Laura Zimmerman, Letícia Naveira, Mari Bley, Matheus Vinhal, Mauricio Battos, Nina, Rodrigo Amim, Uirá, Verônica Daniela Cerrotta, Vitor Wutzki.

Residência artística Verãozão, na Residência São João, em São José do Vale do Rio Preto, RJ, 2018.

*vagalight*



**dispositivos luminescentes para a escrita coletiva de uma ambientalidade.**



















*Bailamos.*

*Las luces intensificaban la oscuridad  
y nosotros nos fundíamos con el fondo ondeado de tierra.*

*Instrumentos de aire, percusión y cantos  
dieron el ritmo al impensado dibujo  
que trazábamos con los puntos luminiscentes.*

*Sensaciones arcaicas en un baile de pré-carnaval,  
de un espíritu colectivo fuerte y alegre.  
Nos movíamos en círculos, a los saltos,  
corriendo de un extremo al otro de la cumbre,  
cuando Uirá comenzó a bailar articulado de distintos colores.*

*Hicimos trenes, rondas y giros  
hasta quedar acostados boca arriba sintiendo el paisaje,  
lo inminente de la quietud en las sombras.*









A poucas quadras do Museu do Amanhã, eu inaugurei em 2019 o trabalho Museu da Memória do Futuro com a exposição intitulada “Breviário”, cujo acervo se distribuiu entre um cubículo de acrílico instalado na coluna de uma ruína e o website do museu<sup>3</sup>. Em uma atitude museal, por meio de uma coleta e montagem de escombros, usando a cidade para experimentação crítica, eu busquei esgarçar o tempo do imaginário urbano com nudes de narrativas hegemônicas acerca das virtualidades do futuro.

Fotografias da autora,  
Rio de Janeiro, 2019

## **museu de memória do futuro**

MUSEU  
DA MEMÓRIA  
DO FUTURO



MUSEU  
DA MEMÓRIA  
DO FUTURO



continua



[www.museudamemoriadofuturo.com](http://www.museudamemoriadofuturo.com)



MUSEU como DISPOSITIVO.

fui ao PORTO em busca de FUTURO.

do que vivi, vi e li, elegi alguns DOCUMENTOS, espécies de VÉSPERAS, ou manifestações de futuro, com os quais trabalhei.

VESTÍGIOS a RUÍNA, o esperadouro, uma espacialidade do porvir, e a COLUNA, monumento de si mesma, seu lastro fundador.

INSCRIÇÕES o BREVE, pedaço de telha achado na ruína, assimilado como uma previsão ou prenúncio.

DEPOIMENTOS artigos e notícias sobre a região, narrativas visuais e discursivas e sua integração no imaginário social, através da MÍDIA.

edifiquei ali então o MUSEU DA MEMÓRIA DO FUTURO, cujo acervo se distribui em dois endereços: o cubículo fixado na coluna da ruína e o site na web

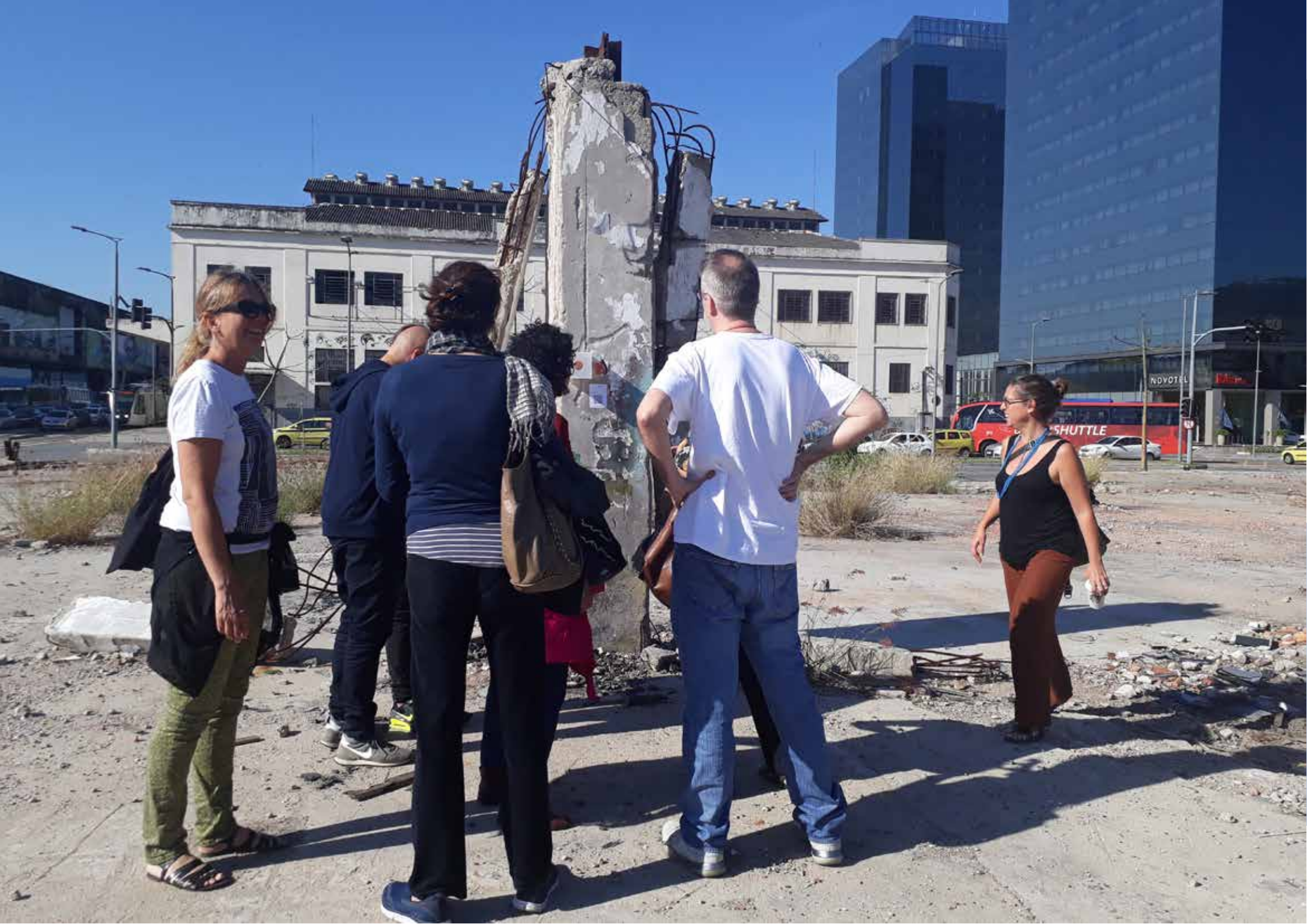
<https://mandadcc.wixsite.com/museumemoriadofuturo>

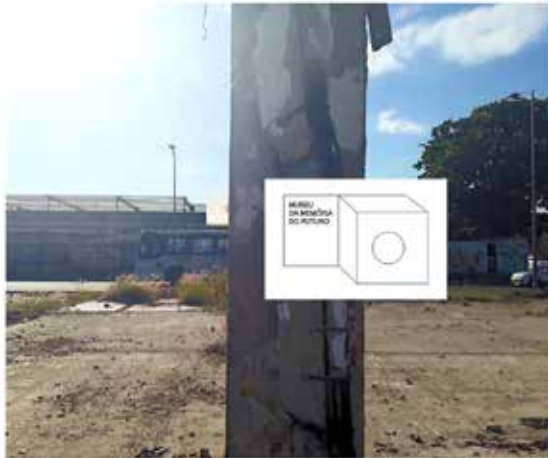












O Museu da Memória do Futuro  
foi inaugurado com a exposição  
temática de sua criação.



Av. Presidente Kennedy, 42  
22060-000, Rio de Janeiro  
Gov.br/MDF

stills do website do Museu da Memória do Futuro



**RIO DE JANEIRO**

08/10/2015 09:08 - Atualizado em 07/11/2015 09:08

## Conjunto de prédios de Trump no Rio ainda não saiu do papel

Projeto prevê 8 torres, de 38 andares cada uma,  
mas terreno ainda está vazio.  
Quadra da Unilac da Tijuca seria desenvolvida pelo projeto.

Crônica Boechat  
Do G1 Rio



**O GLOBO RIO**

## Revitalização do Moinho Fluminense custará R\$ 1 bilhão

Complexo comercial e residencial  
deverá ser concluído em 2018

Luiz Ernesto Magalhães  
25/05/2015 - 07:11 / Atualizado em 25/05/2015 - 07:33



MUSEU  
DA MEMÓRIA  
DO FUTURO



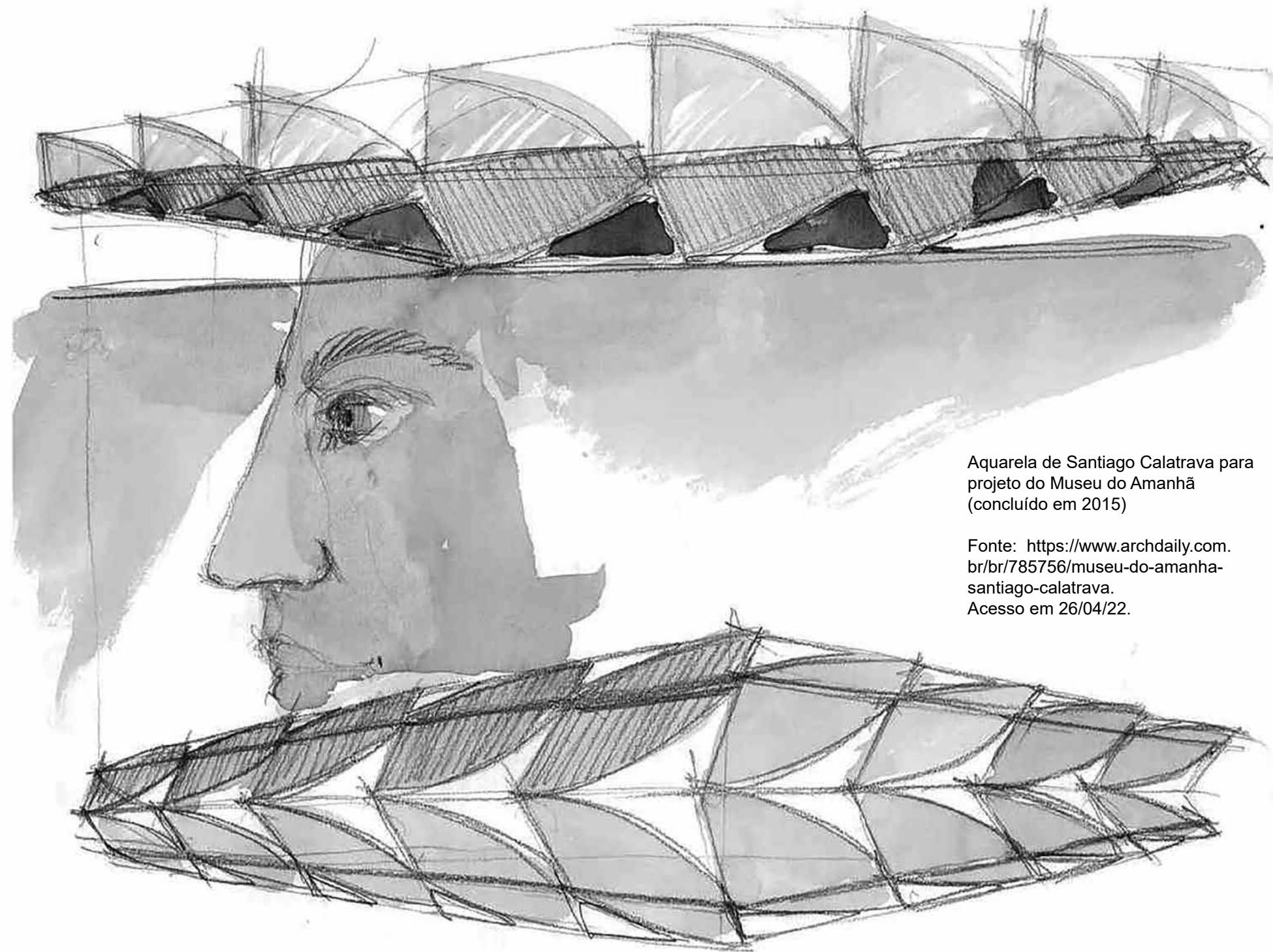
continua



## o museu

O museu é o espelho colossal em que o homem finalmente se contempla sob todas as faces, se acha literalmente admirável e se abandona ao êxtase expresso em todas as revistas de arte.

*Georges Bataille*



Aquarela de Santiago Calatrava para  
projeto do Museu do Amanhã  
(concluído em 2015)

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/785756/museu-do-amanha-santiago-calatrava>.  
Acesso em 26/04/22.

O futuro aterrisou novamente no Porto do Rio (de Janeiro). Em meio à *fumée* preta e aos escombros de um passado industrial, no cintilar das purpurinas de um passado colonial folclorizado, o Museu do Amanhã inaugura um novo patamar da modernidade na cidade. Desenhado pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava (2015), o monumento é definido em seu website como um museu de ciências aplicadas. Uma espécie de edifício-robô com mecanismos autônomos de adaptação climática e abastecimento de energia solar. É a encarnação arquitetônica do avanço tecnológico da sociedade da informação. Como imagem da cidade-global, o Museu do Amanhã dissimula a fisionomia otimista de um futuro oficial do planeta.

Ainda que, como se costuma dizer, a barata tenha sobrevivido à bomba atômica, será que a barata albina do Calatrava poderá alcançar vôo se o aumento do nível do mar, provocado pelo aquecimento global, inundar de vez a orla carioca? Ou, em sua perturbadora fragilidade, o seu afogamento é inevitável e ela, então, mergulhará na baraka,<sup>1</sup> nos poderes do lugar?

Ao admitir que há um limite ao desenvolvimento na Terra, o conceito de desenvolvimento sustentável expressa a inviabilidade do projeto modernizador baseado em crescimento econômico virtualmente infinito. Mais que isso: as inúmeras críticas a esse projeto provocaram, nas últimas décadas, uma crescente e valiosa celebração de conhecimentos não científicos e modos de vida não ocidentais, até então vastamente desconsiderados como arcaicos, presos a um passado

ao qual não se deveria voltar. Mas tal celebração está em tensão permanente com uma excessiva confiança em soluções tecnológicas e mercadológicas que permitiram seguir adiante no mesmo caminho do progresso, mas com maior eficiência — o que acaba servindo como uma espécie de denegação daquele limite ao crescimento.

Enquanto monumento cultural dedicado ao desenvolvimento sustentável, o Museu do Amanhã também se posiciona na chave de uma suposta conciliação entre o conhecimento científico e tradicional, ainda que muito claramente se note a preferência pelo tecnológico e científico como estratégia de mobilização de afetos do público. Nesse sentido, o conhecimento tradicional é tratado com uma certa condescendência que mal disfarça a legitimação das narrativas dominantes.

Em 2019, o líder indígena Ailton Krenak foi ao Museu do Amanhã para protelar o sequestro de futuro e difundir suas ideias para adiar o fim do mundo, participando do programa Hackeando Marte. Os Novos baianos já perguntaram: “Por que não viver nesse mundo? Se não há outro mundo...”

A atual superexploração do solo planetário agrava nas cidades-globais o problema da máxima especulação acerca do futuro. A inserção de territórios no mercado globalizado se dá por um processo intenso de financeirização da terra e especulação fundiária, que consiste em lucrar com narrativas ficcionais sobre a Terra.

<sup>1</sup> *Baraka* é uma palavra sufi, islâmica, que significa benção, sabedoria, poder.



Segundo a arquiteta e urbanista brasileira Paola Berenstein Jacques, em áreas cada vez mais saturadas, o urbanismo trata de criar uma imagem espetacularizada de uma cidade-cenário da qual até o próprio homem tem sido abolido, a fim de atrair capital privado. Operações de re-modernização espacializam “ilhas de futuro” de apelo cultural e tecnológico em áreas degradadas, às custas do abandono, segregação e destruição prévia do território, em detrimento dos direitos básicos da população. Neste contexto, o Museu do Amanhã é um agente gentrificador que opera como capital simbólico do poder na realidade complexa do Porto do Maravilha. Lugar de coexistência de temporalidades contraditórias, além dos novos arranha-céus, do “polo criativo”, aquário e roda gigante, o VLT corta devagar-quase-parando o futuro do pretérito do discurso vazio do crescimento ilimitado.

Ao imaginar a cidade moderna dos trópicos, o artista e arquiteto antropofágico Flávio de Carvalho sonhou com um homem nu, que seria ao mesmo tempo um sujeito do futuro — aberto às possibilidades do progresso — e um sujeito do passado: tal qual o homem primitivo, seu pensamento seria livre de preconceitos civilizados e intermediado pelo devaneio.

Representando o grupo antropofágico paulistano, Flávio leva para o 4º Congresso Panamericano de Arquitetura, no Rio de Janeiro, em 1930, a proposta de sua utópica Cidade do homem nu.<sup>2</sup> Imaginando uma metrópole para o homem do futuro, era um urbanismo sonhado “de uma civilização nua”, uma sociedade despida de sua corporalidade ocidental reprimida.

Absolutamente contaminado pelas palavras modernistas de Le Corbusier em sua visita ao Brasil, o arquiteto tropical acredita que, organizando com eficiência a vida coletiva, este homem seria “livre para raciocinar e pensar” e, assim, dominar os tabus pela razão e superar tanto as tradições antigas vencidas quanto os hábitos repetitivos e padronizados da condição moderna. Num devir-índio, o homem moderno das Américas seria um sujeito entusiasmado, de alteridade imanente, em renovação constante do desejo pelo sonho.

<sup>2</sup> Artigo homônimo publicado no Diário da Noite, em 1930. (Carvalho, 2010, p. 20-29)

Compartilhando as convicções de Oswald de Andrade encontrou na figura do índio antropófago a fisionomia do homem do futuro, desde que se libertasse das âncoras das sociedades patriarcais. Nesta cidade ideal fetichizada, Flávio já busca criar vizinhanças entre a ciência, a arte e a antropologia, unindo, no mesmo sonho de tempo e espaço, o ancestral e o moderno.

Anos mais tarde, após suas expedições ao Paraguai (1943-44), ao Peru (1947) e ao Araguaia (1956)<sup>3</sup>, em 1958, Flávio parte para a Amazônia,<sup>4</sup> de carona em uma expedição do SPI [Serviço de proteção aos Índios], designado a filmar um documentário-etnográfico-ficcional, baseado em uma notícia de jornal sobre uma jovem mulher branca raptada por indígenas na Amazônia:

“um film de longa metragem, em Cinemascope (colorido), que além de documentar o modo de vida dos selvícolas no seu ‘habitat’ focalizará o episódio da fuga da ‘deusa’ Umbelina Valéria para a civilização.”<sup>5</sup>

Após uma viagem complexa, onde os hábitos urbanos de alguns dos integrantes do grupo causavam atritos com os mateiros que guiavam o trajeto, e uma chegada tensa na aldeia indígena, finalmente foram recebidos com um banquete pelos xirianã. Sem

roteiro prévio, o projeto do filme foi sendo abandonado por Flávio, enquanto, em um impulso etnográfico, se dedicava a fazer um dicionário (400 palavras), anotava os padrões corporais das pessoas, suas técnicas construtivas, rituais de cura, desenhou, fotografou e gravou muitos documentos. O filme não foi realizado e a expedição terminou ao som de tiros.

O filme *A deusa branca*,<sup>6</sup> dirigido por meu amigo documentarista Alfeu França (2013), resgata o raro material do primeiro longa-metragem, não concluído, e reconta essa história de raro contato entre o povo Xirianã (Yanomami) e os napè (brancos). Uma experiência de aproximação do futuro e do passado, fricções entre civilização e a selva.

Entre aquele manifesto sobre a “cidade do homem nu” e suas incursões às aldeias desses homens-adorno, é interessante observar que a indumentária é um elemento elegido pelo artista-arquiteto como dispositivo de sua modernidade, vestindo, de alguma forma, a teoria tectônica de Gottfried Semper, já citado arquiteto alemão do século XIX, que acreditava que o primeiro gesto arquitetônico é textil. O caminho percorrido desde a fetichizada nudez até seus trajes transgêneros,<sup>7</sup> seu interesse principal é no corpo e nos sentidos.

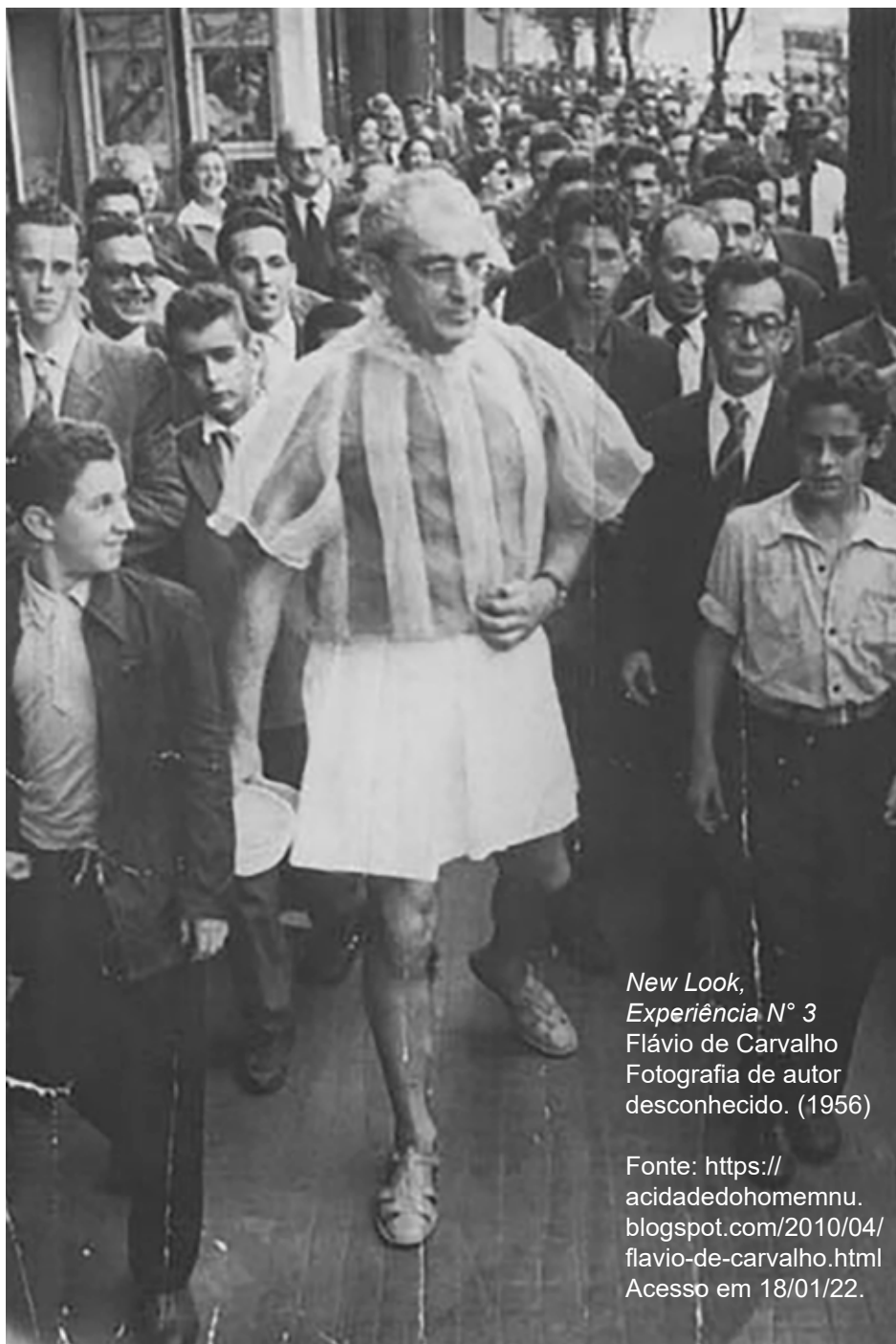
3 Em 1956 Flavio de Carvalho vai ao Paraguai para acompanhar as filmagens do documentário *O grande desconhecido*, a convite do cineasta Mario Civelli.

4 Catálogo da exposição *Flávio de Carvalho Expedicionário* (Bonan, Resende, 2017)

5 (Bonan, Resende, 2017, p. 94)

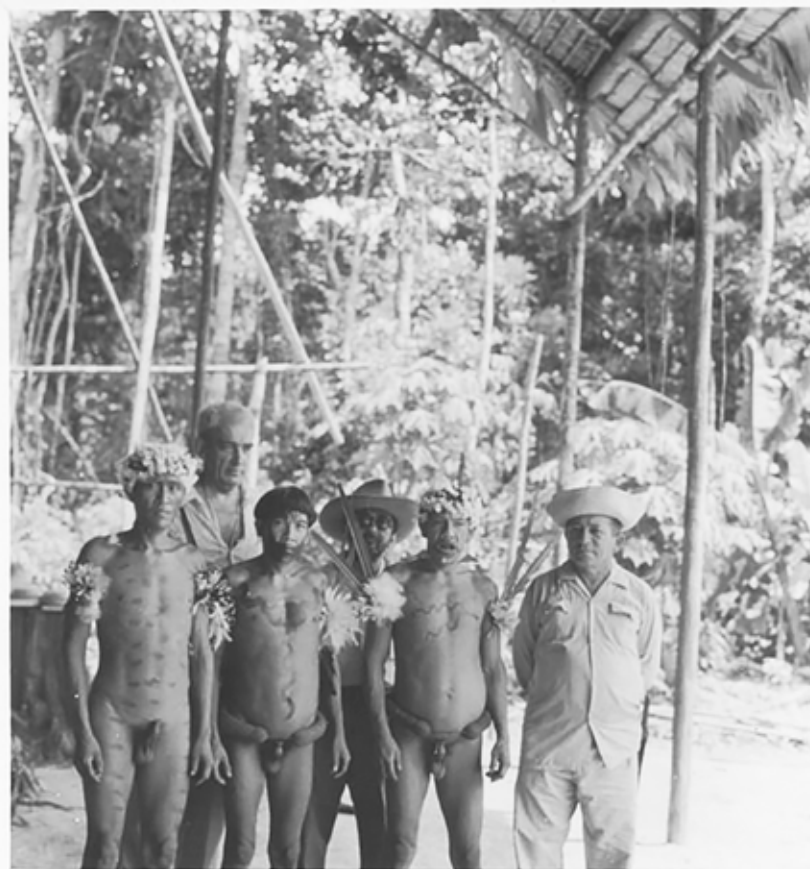
6 *A deusa branca*. Filme Documentário. França, Alfeu. 2013, RJ, BRA, 30', M12.

7 Em sua *Experiência nº 3*, Flavio apresenta às ruas de São Paulo seu *New Look*, um traje composto por uma minissaia de nylon com uma camisa bufante, “mais adequado ao homem dos trópicos”



*New Look,*  
*Experiência N° 3*  
Flávio de Carvalho  
Fotografia de autor  
desconhecido. (1956)

Fonte: [https://  
acidadedohomemnu.  
blogspot.com/2010/04/  
flavio-de-carvalho.html](https://acidadedohomemnu.blogspot.com/2010/04/flavio-de-carvalho.html)  
Acesso em 18/01/22.



Flávio de Carvalho e homens do povo Xirianã (Yanomami)  
Fotografia de autor desconhecido. (1958)

Fonte: Fundo Flavio de Carvalho CEDAE UNICAMP  
Disponível em: [https://www2.jornalcruzeiro.com.br/  
materia/850462/exposicao-em-sp-reune-material-de-  
expedicoes-de-flavio-de-carvalho](https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/850462/exposicao-em-sp-reune-material-de-expedicoes-de-flavio-de-carvalho). Acesso em 18/01/22.

“é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e seu corpo continua sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem.”<sup>8</sup>

E para a expedição cinematográfica não foi diferente. Flávio desenhrou roupas especiais para sua expedição. A riqueza de detalhes do texto Flávio de Carvalho na selva amazônica, da Veronica Stigger, nos permite notar que ele prepara um escudo para esse encontro. Entre outras, havia uma vestimenta para enfrentar os nativos: “um peitoral de duralumínio revestido de veludo vermelho, para que os índios enfurecidos que resolvessem flechá-lo, pudessem acertar... só no peito”.<sup>9</sup>

Apesar do temor e do estranhamento dessa alteridade fetichizada, é no índio que Flávio vê uma possibilidade de futuro, de resistência da humanidade:

“O citadino não sabe mais ser suprido pela natureza e nem compreende as forças emanadas desse alimento telúrico. Na comunhão entre homem e natureza, aquilo que é rústico torna-se aquilo que é básico; é a loucura simples do começo que fornece ao homem as suas forças rejuvenescedoras e a possibilidade de se restabelecer e continuar existindo.”<sup>10</sup>

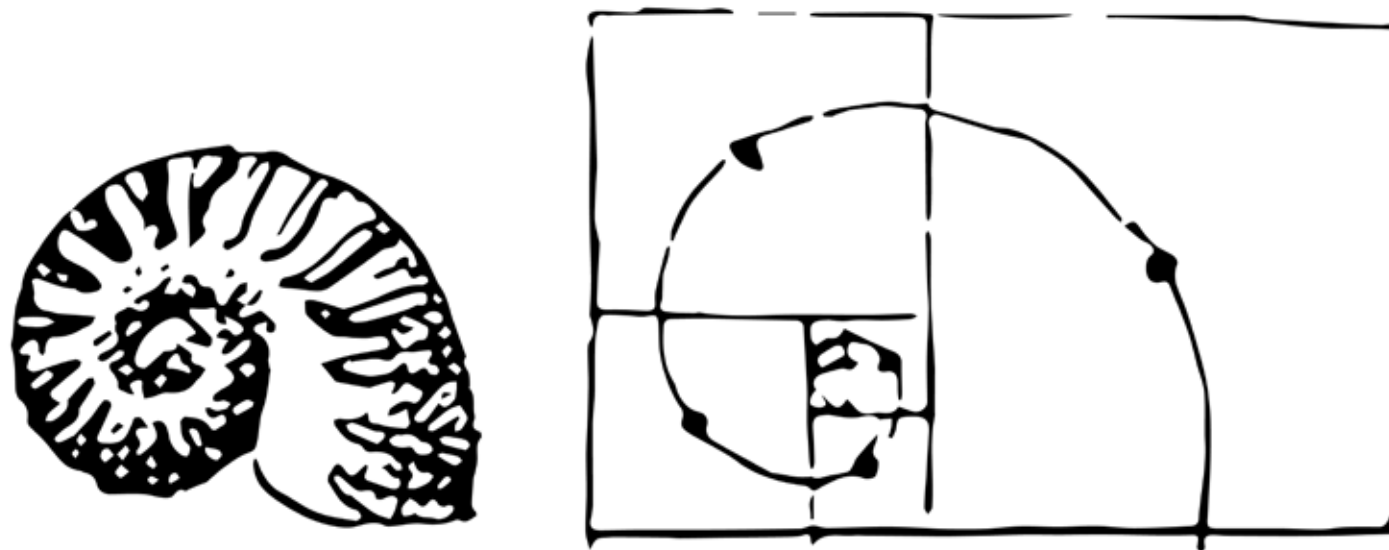
Agora não é mais preciso ir até a floresta para fazer esse contato. Os povos indígenas habitam e circulam entre as cidades e os territórios extra-citadinos e participam vivos de eventos em museus, universidades, escolas, comunicando suas visões de mundo e sua dura realidade. Apesar dos esforços antropofágicos de alta dose de delírio e tecido que tentaram unir arte e etnografia, teria o homem nu tropical sonhado acordado, ou desconectado, e feito concessões demais à ficção da razão? Parece que, do índio, esse homem nu só preservou o sonho, uma imagem instrumentalizada.

8 (Carvalho, Flavio. 1930 apud Stigger, Verônica, 2017, p.91. In: Bonan, Resende, 2017, p. 91)

9 (Carvalho, Flavio. 1930 apud Stigger, Verônica, 2017, p.91. In: Bonan, Resende, 2017, p. 96-97)

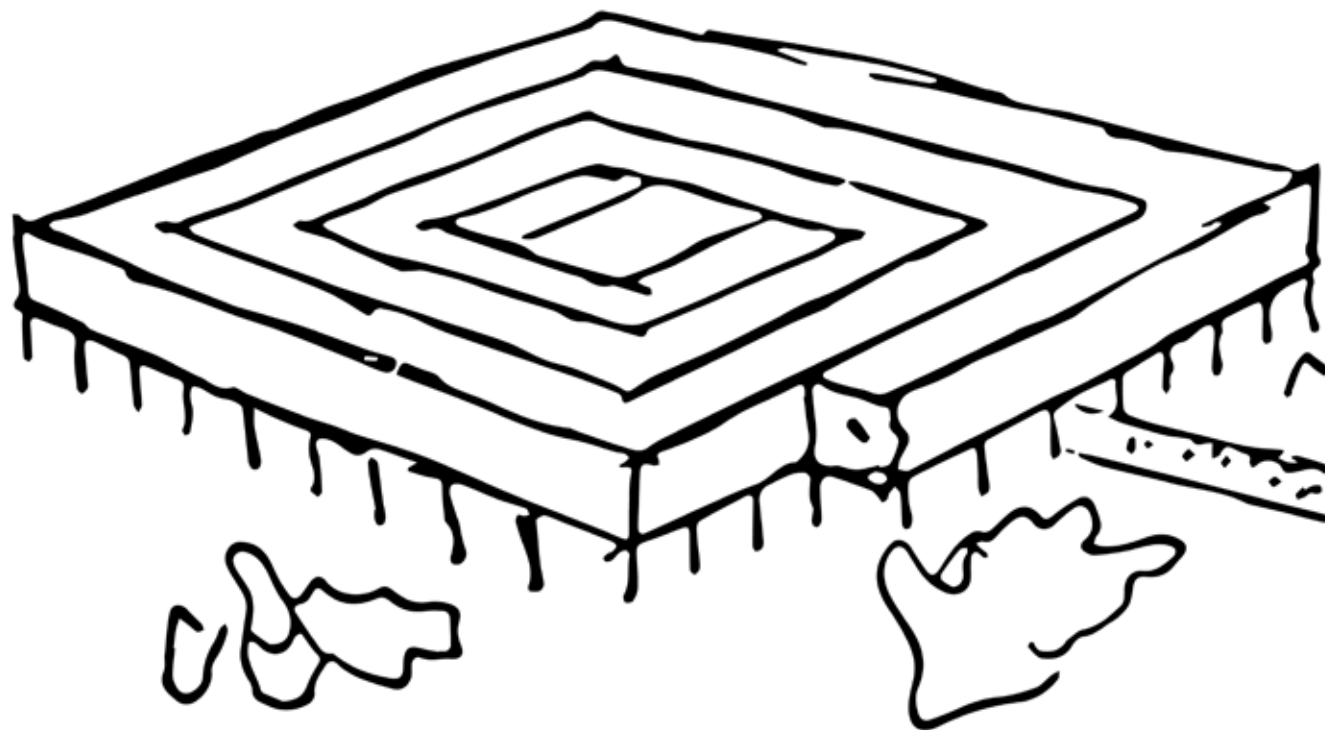
10 (Carvalho, Flavio. 1930 apud Stigger, Verônica, 2017, p.91. In: Bonan, Resende, 2017, p. 105)





*Musée de la Croissance Illimitée*  
Projeto arquitetônico não executado,  
do arquiteto franco-suíço Le Corbusier  
(1929)

Fonte: chrome-extension://  
efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/  
[http://ocs.editorial.upv.es/index.  
php/LC2015/LC2015/paper/](http://ocs.editorial.upv.es/index.php/LC2015/LC2015/paper/)



Como foi dito, a ideia de um passado que ia ficar completamente para trás e um futuro cada vez mais unificado, globalizado, padronizado, técnico e abundante — “facilmente digerível por governos ‘progressistas’”, segundo Mario Pedrosa — hoje não se mostra mais viável. Na arquitetura, a expressão hiperbólica daquela mentalidade foi o Museu do Crescimento Ilimitado,<sup>11</sup> de Le Corbusier.

Tendo como motor uma “espiral quadrada”, descrita como um mecanismo expansivo que avança de maneira contínua e “orgânica”, a expressão formal do *Musée à Croissance Illimitée* manifesta o seu princípio fundador: o princípio do crescimento. Mais do que uma “máquina de expor”,<sup>12</sup> o Museu Sem Fim é um arquétipo do mito do progresso industrial. Edifício genérico, de caráter declaradamente *ready-made*, universalista e colonialista, poderia ser exportado para qualquer local ‘favorável’. O projeto do arquiteto franco-suíço, líder vanguardista da estética técnica na arquitetura moderna, data de 1939 e é uma proposta delirante de um modelo que ele considerou admirável de atualização do museu moderno, baseada em uma década de experimentos museais iniciados com o plano do Museu Mundial.

Tal museu seria o símbolo maior da Cidade Mundial de Paul Otlet, um pacifista e documentalista ‘visionário’ da sociedade da informação. O Mondaneum é um conceito utópico de um centro mundial

integrado que tinha por objetivo acumular, sintetizar e transmitir todo o conhecimento sobre o globo, o que ele presumia que difundiria a paz mundial. Seria uma rede de instituições científicas cujo centro seria o museu como monumento ao conhecimento.

A concepção moderna de museu como espaço de memória é um esforço de salvar do desaparecimento o que a modernidade arruína, criando um arquivo de sobrevivências duplamente preciosas: a coleção das raridades que restaram ao progresso, que servem para a legitimação da narrativa de um tempo que avança inexoravelmente. A morada dos sonhos coletivos, o museu como projeto educativo, na montagem de fragmentos ‘da vida em geral’, categorizados e expostos, cria uma narrativa histórica universal, situa o sujeito nessa nova temporalidade linear e ainda cultiva no campo do possível as visibilidades de uma futuridade desejável. Mais do que um estoque do passado, o museu é um monumento à cultura e uma ‘promessa de porvir’, como afirma Derrida.<sup>13</sup>

O projeto moderno cidadocêntrico,<sup>14</sup> da cidade como manifestação natural do progresso, cultivou em alguns espíritos o horror ao passado e resultou na homogeneização, padronização, controle, funcionalidade do espaço urbano. O discurso hegemônico do desenvolvimento imprimiu igualmente na urbanidade da sociedade industrial o problema da expansão e da massificação. A ideia de

11 Ver mais no site da Fondation Le Corbusier, em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-a-croissance-illimitee-sans-lieu-1939/>

12 (D’Ayout, 2015)

13 (Derrida, 2001)

14 (Cançado, 2019)

que a cidade está sempre em evolução, como o urbanista e arquivista Patrick Geddes previu, estava contaminada por noções de aperfeiçoamento, desenvolvimento, de avanço em direção ao global. Mas tal avanço parece se pautar sobretudo por um desejo muito grande de ruptura, de aniquilamento veloz de um passado considerado arcaico, cujas ruínas são documentos espaciais de uma visão de mundo a ser superada.

Na defesa de uma estética funcional, racionalmente desornamentada, uma célula padronizada de habitação do homem totalmente nu do século XX foi minuciosamente projetada no *Pavillon de l'Esprit Nouveau* (1925) por Le Corbusier, para a qual elaborou também uma espécie de manifesto do sujeito moderno. Esse homem despido de um 'colete bordado' supera o passado, abandonando os excessos de um antigo regime de vida pré-industrial. É um ser útil, 'normalmente condicionado' pela lógica e pela máquina. O homem tout nu<sup>15</sup> do Corbu aprimora suas ferramentas, se alforria das tarefas do cotidiano e eleva seu pensamento por meio de uma 'matemática sensível'.

Um admirador da geometria lírica e de Le Corbusier foi o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Porém, o poeta-engenheiro em seu livro *Museu de Tudo* (1975) fez um ponto de inflexão em sua obra de 'livros-arquitetônicos', fundados na rigidez para uma dicção mais subjetiva. Em seu museu, uma espécie de antologia não planejada, Cabral reuniu poemas inéditos e poemas

excluídos de outros livros, compondo um "mostruário com bons e maus exemplos". Ele faz uma análise crítica de sua poesia construtivista, questiona os parâmetros racionais atribuídos à poética cabralina, bem sintetizadas neste poema:

O número quatro<sup>16</sup>

O número quatro feito coisa  
Ou a coisa pelo quatro quadrada,  
Seja espaço, quadrúpede, mesa,  
Está racional em suas patas;  
Está plantada, à margem e acima  
De tudo o que tentar abalá-la,  
Imóvel ao vento, terremotos,  
No mar maré ou no mar ressaca.  
Só o tempo que ama o ímpar instável  
Pode contra essa coisa, ao passá-la:  
Mas a roda, criatura do tempo,  
É uma coisa em quatro, desgastada.

A "roda em quatro desgastada" dos últimos dois versos de Cabral me evoca a espiral quadrada do Corbusier. Enquanto a máquina de crescer era programada pela máxima ambição da arquitetura moderna, que tratava de ordenar o mundo para transformar o homem e incluir em seu cotidiano a ideia de global e universal. Ouvi

15 (Le Corbusier, 1996, p. 22-24), No livro *A arte decorativa*, com a primeira edição publicada em 1925.

16 (Neto, 1975, p. 57)

dizer que o modernismo vem com um mecanismo de autodestruição de brinde?

Será que o fetiche pelo homem nos encaminha para o fim da humanidade? Uma nova era consagrada a partir do antropos é a época das extinções em escala planetária a uma velocidade surpreendente, onde uma crescente ameaça de fim do futuro para a humanidade é motivo de preocupação entre cidadãos e extra-cidadãos. Se a cidade é o habitat de quase 70% da população mundial, como criar outros mundos neste território ferido?

à direita >

Davi Kopenawa no Museu do Homem,  
no Trocadéro, em Paris  
Fotografia de J.-P. Razon, (1990)

Fonte: Livro *A Queda do céu*  
(Kopenawa, Albert, 2015,  
anexo de fotos)



amã  
ca de  
stan-



tes”, questionou se, além da sua floresta e suas riquezas, o interesse dos brancos pelos seus artefatos significaria que seu povo está “começando também a desaparecer”.<sup>17</sup>

Já eu, quando tinha quatro anos e fui com a creche onde eu estudava visitar o Museu do Índio, ao me deparar com a escultura de um indígena vestindo apenas seus adornos, minha voz se ampliou no espaço até chegar aos ouvidos da minha irmã que já estava em outra sala, carregada de emoção pela descoberta do homem nu:

— Alyne, olha o piru do índio!

A antropóloga brasileira Els Lagrou comparou o homem nu à gente-adorno<sup>18</sup> em uma análise dos mitos fundadores ocidentais e ameríndios. Na Bíblia, o homem nu se vestiu como punição por Eva ter acessado o segredo do conhecimento, ofertado pela serpente, ao experimentar uma maçã. Já o classicismo grego venerou o homem nu como a representação ideal do homem original, feito à perfeição de Deus. A modernidade cultivou uma aversão ao ornamento como representação do passado a ser vencido, do arcaico ou primitivo, estrangeiro à civilização e ao pensamento científico.

Já os mitos ameríndios sobre o multiespecismo narram mundos habitados por povos-ornamento. Quando a existência tomou a forma plural de diferentes espécies, cada ‘povo’ adquiriu uma nova

corporalidade por meio do adorno e ganhou assim outra perspectiva, a partir da vivência deste torso novo. O transe xamânico, por ser o ambiente de comunicação entre esses seres heterogêneos, é o espaço de acesso ao verdadeiro conhecimento. Essa experiência extracorpórea, em estado de espírito, é feita por intermédio do adorno.

Para os Huni Kuin, povos da Amazônia, o *dau*, folha do mato, é, ao mesmo tempo, remédio/veneno e enfeite/encanto. Em rituais do cipó, o chá de ayahuasca, desenhos corporais e adereços compõem juntos as condições de intercambialidade de formas, de devir outro. Dessa forma, o sonho afeta a essência e transforma a consciência dos sujeitos, que atualizam em seu cotidiano a reelaboração cosmológica empreendida coletivamente com povos não-humanos nas tarefas de composição e preservação do mundo.

### **Se o conhecimento advém da planta, seria a floresta uma espécie de museu indígena?**

Na ruína do edifício que foi a primeira sede do Museu do Índio, abandonado por três décadas, um coletivo de indígenas de 17 etnias fundou em 2006 a Tekoa Maraká’nà, no Rio de Janeiro. Localizada na esquina do complexo esportivo do Maracanã, às vésperas dos grandes eventos esportivos que carimbaram um ‘padrão Fifa’ na Cidade Maravilhosa, a polícia forçou uma eva-

17 (Kopenawa, Albert, 2015, p. 429)

18 (Lagrou, 2018).

cuação do local, expulsando os parentes que ali faziam morada e resistência há anos. Reivindicavam, nos termos jurídicos das desapropriações, uma reintegração de posse desta terra urbana para transformar em estacionamento para os grandes eventos.

Após muito conflito, violência e um refugiado na árvore, algumas dessas famílias, que estão no movimento de luta pela moradia há décadas, foram levadas a viver em contêineres na Colônia Curupaiti, no bairro de Jacarepaguá. Em 2016, uma parte do movimento se mudou para o conjunto habitacional Minha Casa Minha Vida, e fundou a Aldeia Vertical.<sup>19</sup> Outra parte do grupo voltou a ocupar o território da antiga sede do Museu do Índio, a Aldeia Maracanã, e continua a resistência pela posse da terra.

Ambas aldeias urbanas são formadas por indígenas, por pessoas em busca de sua própria indigenização e por uma rede extensa de apoiadores. São uma base permanente de moradia fixa e de acolhimento dos parentes em trânsito que passam pela cidade.

Aproveitando os canteiros pré-existentes à ocupação da Aldeia Maracanã, onde já habitavam maduras árvores frutíferas - como a goiabeira, a ateira (fruta-do-conde) e a mangueira - o núcleo de agroecologia Amagroeco abriu o asfalto, ampliou os espaços férteis, construiu um viveiro de mudas e empreendeu o plantio de uma roça, com o cultivo de outras espécies alimentícias e aromáticas — a mandioca, a bananeira, o mamão, a hortelã – e medicinais — a camomila, a erva-cidreira, o urucum. Os indígenas urba-

nizados fertilizam a cidade com plantas e com novas perspectivas de entendimento sobre o território, estimulando o debate acerca do devir floresta da cidade.

Os povos nativos são os principais agentes de reflorestação da paisagem, atuando no aumento da biodiversidade, promovendo associações vegetativas em agências de entidades humanas e não humanas para manutenção de sua autonomia. Não há aldeia sem floresta. O modo de habitar indígena e suas práticas espaciais se configuram em uma política e uma poética multiespécie, de integração com o território, que tem papel estruturante em seus hábitos. A floresta alimenta e abriga o corpo, também colore, liberta e conecta o espírito. Se a presença da formação botânica acumula em sua estrutura a memória ancestral de seus povos inquietos, a sua ausência também acarreta revelações.

Experimentar na cidade práticas sensíveis para o cultivo de uma Florestania: uma concepção ampliada da cidadania, capaz de retomar os povos extra-citadinos e seres não humanos no campo das relações e dos direitos. Ao questionar o paradigma civilizatório que emerge da cidade, imaginar outras produções de saber e de espaço, promovendo urbanidades de outras naturezas, por meio da arte, do convívio, da pesquisa e da experimentação.

19 Veja mais no capítulo Poéticas Tectônicas





Horta Aldeia Maracanã  
Fotografia de Autor Desconhecido  
(2020)

Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CAyqxsOJ8HU/>>



Em dezembro de 2023 foi a colheita do milho da instalação *Kwema/Amanhecer*, na qual o artista amazonense Denilson Baniwa plantou uma roça no Parque Ibirapuera, próximo ao edifício da 35ª Bienal de São Paulo.<sup>20</sup> Durante o outono deste mesmo ano, Denilson ocupou o jardim da Pinacoteca de São Paulo com a instalação *Escola Panapaná*,<sup>21</sup> uma construção de três pavimentos em forma de casulo que se transformava em mariposa, onde foi realizado um programa de aulas de línguas e culturas indígenas, artes e música.

Entre 2020 e 2021, na ocasião da exposição *Véxoa: Nós sabemos*,<sup>22</sup> com curadoria de Naina Terena, Baniwa plantou um jardim na Pinacoteca, com pimenteiras, ervas medicinais e flores, cujo cultivo foi transmitido pelas câmeras de segurança do museu. O artista multimídia conta em sua fala no projeto *Urbe-Urge* - que foi transcrita para o livro *Habitar o Antropoceno* - que para sua implantação, ele elegeu um lugar que causasse distúrbio, que atrapalhasse o trânsito de carros e de pedestres. “Até que ponto estamos dispostos a ceder em algumas coisas para que outras narrativas possam nascer e crescer?”<sup>23</sup> No texto *Memórias de beija-flor*,<sup>24</sup> escrito para o Festival de arte indígena contemporânea Rec TyTy, ele fala sobre sua intensão de horizontalizar os conhecimentos tradicionais e científicos, através desse jardim:

“Deixem as plantas responderem a isso!”

“Gostaria que as pessoas olhassem para a floresta, ou para qualquer planta, e vissem ali também um livro, pelas possibilidades de aprendizado e pelos sensíveis compartilhamentos que elas nos apresentam”

**Ampliando o campo da futuridade,  
se o destino do homem moderno é devir índio, o  
da cidade é voltar a ser floresta?  
O destino do asfalto seria a terra-pretação?**

20 *Coreografias do impossível*, com curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba e Hélio Menezes. Ver mais em: <https://35.bienal.org.br/participante/denilson-baniwa/>

21 *Panapaná* é o coletivo de borboletas. Ver mais em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/denilson-baniwa-escola-panapana/>

22 Ver mais em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>

23 Texto *Metro a metro, plantar uma floresta*. Transcrição da conversa com Denilson Baniwa no programa *Urbe-Urge*, da Escola de Arquitetura e Design da UFMG. (Baniwa, 2022, p. 110-127)

24 (Baniwa, 2021)





*Kwema/Amanhecer*  
Instalação de Plantação de  
Milho, de Denilson Baniwa,  
na 35a Bienal de Arte de São  
Paulo

Fotografia de Levi Fanan

Fonte: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/denilson-baniwa-promove-colheita-do-milho-finalizando-obra-da-bienal-de-sao-paulo/pontourbe/3532?lang=en>  
Acesso em: 22/11/23.



*< página anterior*

*Colibri*  
desenho da autora  
2021

# **maino'i o jardim do colibri**

## Os primeiros costumes do Colibri

tradução de Kaka Werá Jecupé

Nosso Pai Primeiro  
criou-se por si mesmo  
na Vazia Noite iniciada.

As sagradas plantas dos pés,  
o pequeno assento arredondado  
do Vazio Inicial  
enraizou seu desdobrar (florescer).

Círculo desdobrado da sabedoria inaudível,  
fluiu-se divino Todo Ouvir  
as divinas palmas das mãos portando o bastão de poder  
as divinas palmas feito ramas floridas:  
tramam o Imanifestado, na dobra de sua evolução  
no meio da primeira Grande Noite.

Da divina coroa irradiada  
flores plumas adornadas  
em leque  
Em meio às flores plumas floresce  
a coroa-pássaro  
do pássaro futuro,  
luz veloz  
que paira  
em flor e beijo,  
que voa não voando.



Nosso pai primeiro criava  
futuro colibri, no curso de sua evolução, seu divino corpo.  
Existia no entano em meio aos primeiros Ventos Futuros  
como coruja dentro da Noite Primeira  
olhava-se, revoando  
seu futuro firmamento, sua futura terra  
brisas surgidas  
enquanto colibrizava vidas  
dos ventos produzidos do Imanifestado que fora:  
um colibri.

Nosso Pai, o Grande Mistério, o primeiro,  
antes de haver-se criado,  
no curso de sua evolução  
sua futura morada,  
sustenta-se no Vazio.  
Antes que existisse sol  
Ele existia pelo reflexo de seu próprio coração  
e fazia-se servir de sol dentro de sua própria divindade.

O verdadeiro Grande Espírito, o primeiro  
existia diante dos ventos primeiros;  
de onde ancorava-se no vazio-noite  
feito coruja produzindo silêncios  
E fez com que girassem as manifestações de  
si diante da noite, vestido de espaço.

Antes de haver o verdadeiro Pai, o Uno  
criado no curso de sua evolução, sua morada  
antes de haver criado a Terra Primeira,  
existia em meio aos primeiros ventos:  
e o Vento Primeiro de nosso Pai  
podemos percebê-lo como espaço-tempo,  
onde ao fim deste Vento,  
nomeou-lhe: época, era, (h)ora.  
Orou, arando rios de tempo-espaço,  
desaguando nos ventos, os espaços novos,  
defloram e florescem  
a flor de cada época.

*Jardim do Colibri*  
Montagem fotográfica com imagem de  
satélite desatualizada (2020)  
São José do Vale do Rio Preto, 2023





















## ***Maino'i – o Jardim do Colibri***

Esta obra é uma colagem de poéticas tectônicas, sobrepondo as camadas contextuais do geoglifo e do jardim de uma fazenda histórica de plantação de café, na era do plantationoceno. É uma inscrição geoglífica vegetal no corpo do jardim da fazenda, uma rasura de narrativas multiespécies indígenas na natureza idílica do jardim, no seio de uma fábrica rural. Como um corte na espessura poética da paisagem, a partir de uma arquitetura de plantas, eu trabalho na criação de vestígios. Uma arquitetura vegetal, onde as plantas conformam um espaço crítico de memória e regeneração.

Na residência artística Verãozão N°3, em 2022, com a parceria da Bruna Sá e do Takeshirou Tanigawa, e a colaboração preciosa do Antonio Sobral, do Javier Scian, do Thainá Branco, do Almir Vasconcellos e Geraldo, trabalhando com a terra, plantamos uma encruzilhada de variadas mudas de árvores, arbustos, ervas e suculentas medicinais.

No contexto pós-covid, elegemos uma dezena de plantas colhidas no território,<sup>1</sup> para configurar um jardim dentro do jardim da Fazenda São João. Localizada na bacia do rio Paraíba, no interior do Rio de Janeiro, a FSJ é um documento espacial histórico em contínua transformação, que surge no meio do 2º ciclo de café, em 1865. Com área total de 380 hectares — equivalente aos bairros cariocas de Ipanema e Leblon juntos, a plantação se espalha em 70 hectares e possui 44 mil pés de quatro variedades arábicas: Catuaí vermelho e amarelo, Burbon amarelo e Icatu precoce.

Parte da plantação está se convertendo aos poucos, desde 2014, em agrofloresta, graças ao trabalho em conjunto dos trabalhadores do cafezal com o coletivo Terra de Guaxo (na época se chamava Pé no chão), que em troca de um arrendamento de terras da fazenda para seu cultivo próprio, instaurou o cultivo consorciado de diversas espécies de plantas em uma pequena área daquele monótono cafezal. Quase metade da área total é uma área de preservação, com plantas nativas e exóticas.

A Fazenda São João é ainda a sede da Residência São João, um programa contínuo e independente que acolhe artistas para pesquisa e produção em contexto rural; da Deep Editora, que edita livros de arte e poesia; e do Atelier Z, uma oficina de marcenaria. Eu morei e trabalhei aí de 2017 a 2019, colaborando nos três projetos.

O Jardim da Fazenda é subjacente à Sede (da Casa Grande), uma construção colonial de dois pavimentos e decoração típica do romantismo inglês, com ornamentos florais e históricos, exclusivos para cada cômodo. Cercado por uma linha de ripas de madeira, pintada de cal, o jardim guarda em seu interior uma bela piscina, uma churrasqueira construída nas possíveis ruínas de uma senzala, cujo gradil em uma abertura mínima do muro dá a ver seu passado de cativo.

Neste contexto, o canteiro da obra tem o formato da constelação indígena Maino'i - o espírito do beija-flor para os povos tupi-guarani, que contém a constelação oci-

<sup>1</sup> Território expandido: a muda da Rainha, foi doada pelo nosso amigo Beto, de Petrópolis, que participa do mesmo bioma da fazenda, na Mata Atlântica da Região Serrana carioca.

dental do Corvo. Quando o colibri se apresenta no céu, vem com ele um Novo Tempo enfeitado com a fertilidade e a abundância da primavera e do verão. Canta o povo tupi-guarani que, do coração da noite originária, Ñamandu fez surgir seu próprio corpo. De seu próprio desdobramento, foram se desdobrando também as futuras moradas terrena e celeste, convertendo o vento em tempo novo. Maino'i, o colibri que surge das flores e plumas que coroam a divindade criadora, é quem mantém sua boca fresca com gotas de orvalho, alimentando seu verdadeiro pai primeiro no processo de teo e cosmogênese tupi.

Uma constelação, um ceoglifo, é conformato pelas linhas imaginárias que ligam estrelas e desenharam a forma de um agrupamento astral. Na constelação, a relação entre as estrelas, as partes singulares do conjunto, não se dá apenas pela proximidade, mas no sentido que adquire o todo a partir dos extremos, pela alteridade.

Como um desenho estranho, o jardim do colibri é uma espécie de cruz com dois pontos. A cruz, o X, é a interseção de duas linhas que delimita um ponto - ou uma es-

trela, ou mesmo um lugar. Essa encruzilhada dupla converge esse lugar em sua informidade, traz misteriosamente a sua sombra à superfície.

O jardim, percebido geralmente como o ambiente privilegiado de contato com a natureza, sobreposto pelo geoglifo, de repente, pode ser pensado de outra forma. Sob os olhos do Plantationoceno, o jardim pode ser uma espécie de vestígio, um dos poucos espaços que sobraram com amostras da natureza para a humanidade interagir sem risco. Ele aparece também na forma de um muro-navalha, como elemento de rompimento, expressando uma lógica de domínio e abstração sob o ambiente natural, que amplifica seus efeitos na escala das grandes plantations coloniais, desenhando o Novo Mundo, o paraíso perdido, com a exploração massiva e a homogeneização de plantas, animais e pessoas.

No jardim do colibri, eu uso o mesmo procedimento cartesiano de plantio em linha, aplicado no cafezal. As três linhas do colibri são feitas de plantas com proximidade, criando um cruzamento torto de muros verdes. Isso incita o visitante a circundar,

dar a volta na forma, num percurso menos funcional.

Como um espaço expositivo, este jardim ceoglífico se torna uma espécie de notação territorial, por ser uma pequena coleção de achados botânicos da Fazenda e da região. Como as cordas cheias de nós dos quipus incas que anotavam as produções agrícolas, esse quipu seria uma escrita plantada no chão, onde as folhas contariam também as suas histórias.

Neste trabalho, eu procurei fazer inscrições na espessura histórica deste ambiente de crise, desenterrando do passado ancestral o colibri e, com ele, a esperança de um Tempo Novo, incluindo espécies extra-humanas no diálogo e nas narrativas da experiência de habitar a Terra. Inspirada nas formações constelares, que têm me ajudado a pensar por extremos, desde fragmentos, vou enfrentando descontinuidades e vazios.

Como uma espécie-amiga (ou companheira, nas palavras de Donna Haraway) do deus criador, a ave e a deidade têm uma relação de co-dependência e cooperação:

o beija-flor, criado por Ñamandu, alimenta e refresca a boca divina em seu processo de teogênese, que anuncia a potência de suas futuras criações (a Terra, os humanos e os deuses)<sup>3</sup>.

No Jardim do Colibri, o meu desejo é enfeitar a terra com plantas na imagem de Maino'i como apetrecho conceitual e afetivo para problematizar a nossa relação com essa alteridade complexa que chamamos de natureza.

Me proponho a uma interação de construção de uma ambientalidade em conjunto com seres de outras espécies, vegetais. Obra em constante desenvolvimento, com o jardim do colibri pretendo borrar as fronteiras imaginárias entre cultura e natureza para cultivar a esperança nos canteiros das inquietações climáticas. Com ele, busco trabalhar a abordagem da vida no sentido transformador, como o desdobrar da semente que se esconde nas profundezas da terra para voltar maior à superfície, enfeitada de planta.

Cada planta é uma palavra de um segredo que, atentos, tentamos descobrir. A vida

atravessa tudo, passando por nós. É sempre recriada, nunca deixa de existir, ela só se desloca de lugar, de meio de manifestação. Há uma continuidade entre os vivos e entre os vivos e a terra.

Como um conjunto de tentativas de comunicação entre o céu e o chão, por meio de tecnologias ancestrais e contemporâneas, terra-googleterra.



Esse é um trabalho ainda em andamento. Algumas mudas plantadas não vingaram e pretendo transplantar ainda algumas espécies de outros pontos da fazenda para as linhas do jardim do Colibri, como o Lírio do Brejo, o Jambu, Tabaco e o Urucum.

Depois de plantadas as mudas, gostaria de preparar pequenos chocalhos e ligar aos corpos das plantas, de forma a criar uma dimensão sonora. Agregar uma voz ao colibri.

Meu desejo é conseguir registrar anualmente o trabalho por meio de fotografias de satélite de algum centro de pesquisa científica ambiental ou espacial, como o Instituto Estadual do Ambiente ou Museu de Astronomia e Ciências Afins.

#### *Jardim do Colibri*

Fotografias de Ynaiê Dawson (p. 143)  
e da autora (p. 141, 142, 144, 149, 150 e 154)

página seguinte >

|                                     |                                     |                       |                       |
|-------------------------------------|-------------------------------------|-----------------------|-----------------------|
| helicônia<br>(bananeira<br>do mato) | helicônia<br>(bananeira<br>do mato) | babosa<br>(aloe vera) | babosa<br>(aloe vera) |
| rainha<br>(chacrona)                | rainha<br>(chacrona)                | manacá<br>(jasmim)    | manacá<br>(jasmim)    |

página depois da seguinte >

|                                        |                                  |                        |                       |
|----------------------------------------|----------------------------------|------------------------|-----------------------|
| lírio-do-brejo<br>(gengibre<br>branco) | jambu<br>(pimenteira<br>do pará) | boldo                  | boldo                 |
| capim-limão<br>(erva-<br>príncipe)     | papiro<br>(grama<br>do Nilo)     | erva-doril<br>(anador) | erva-doce<br>(funcho) |

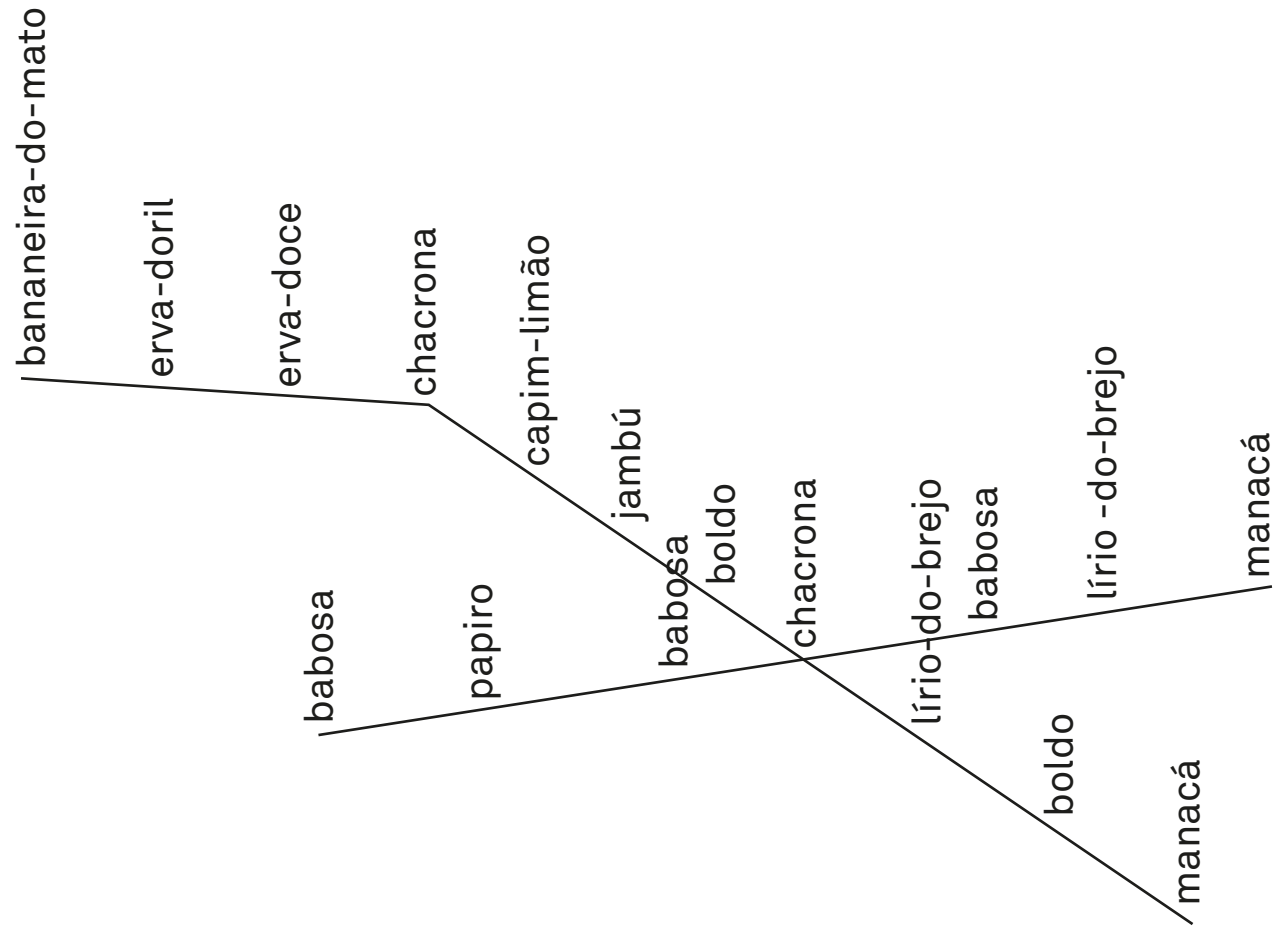




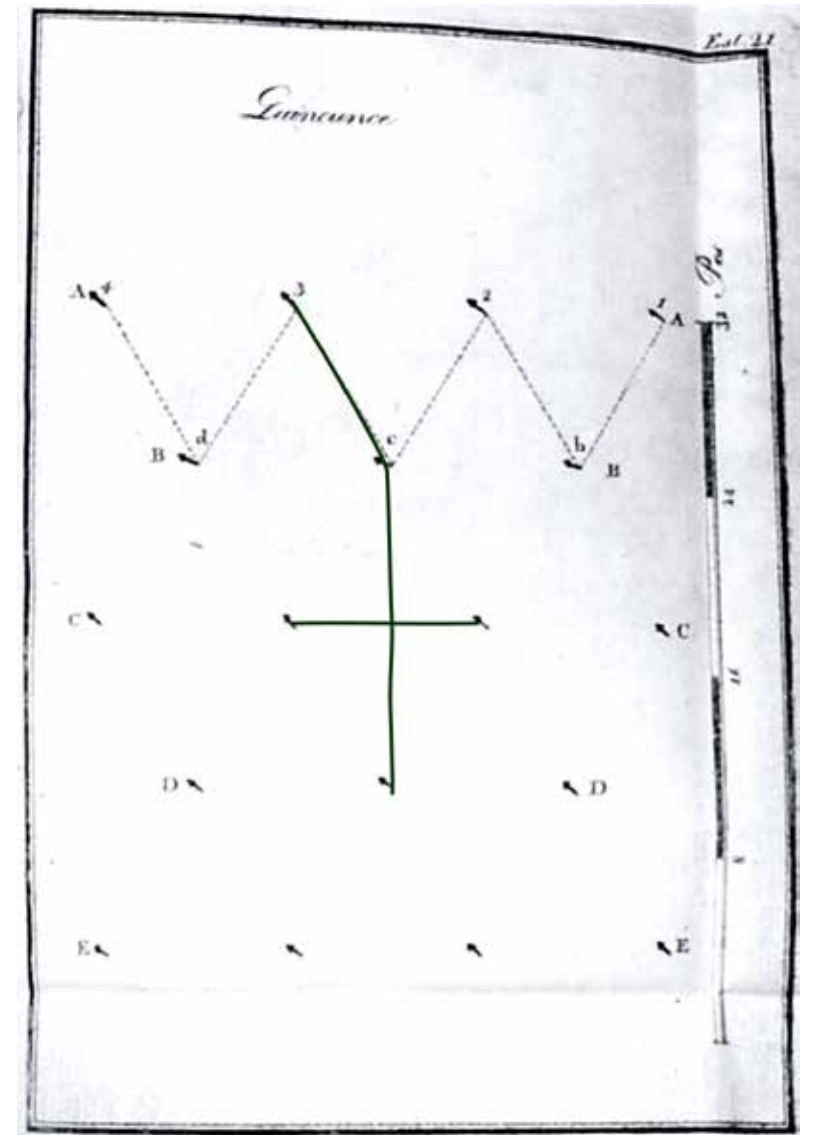
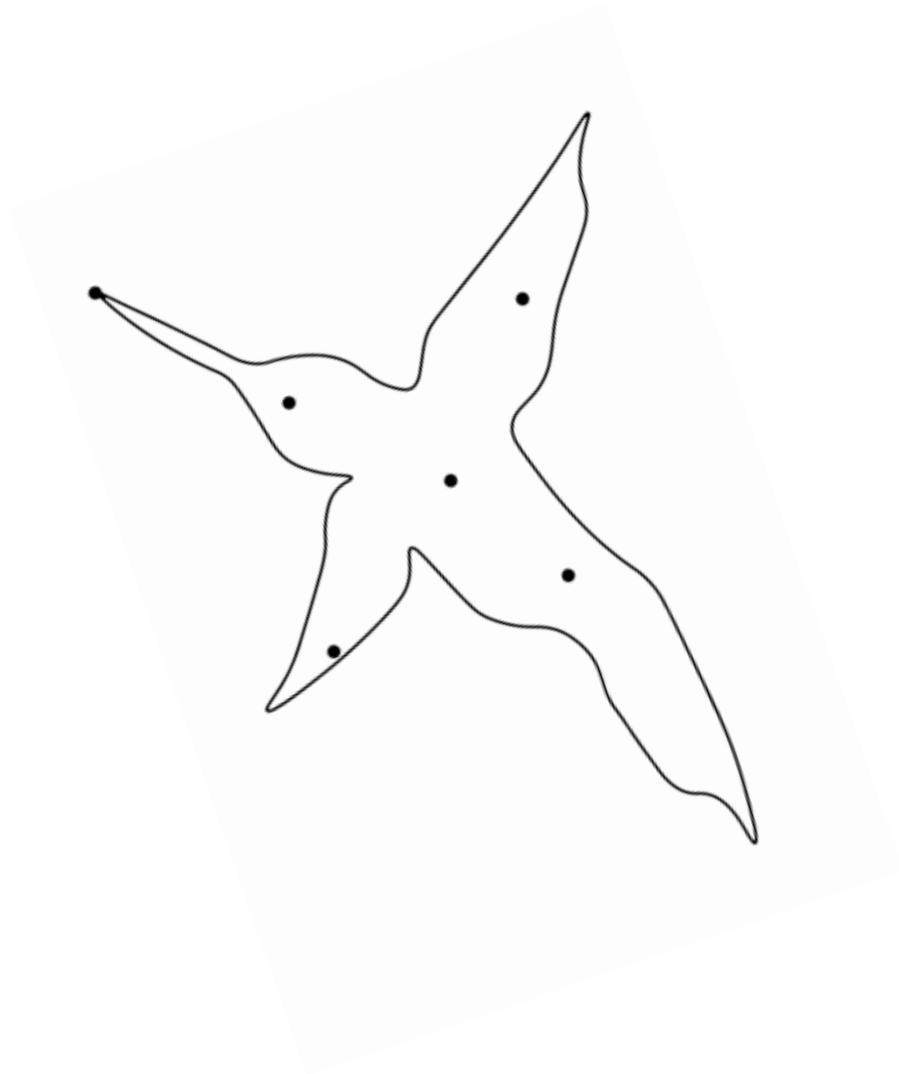




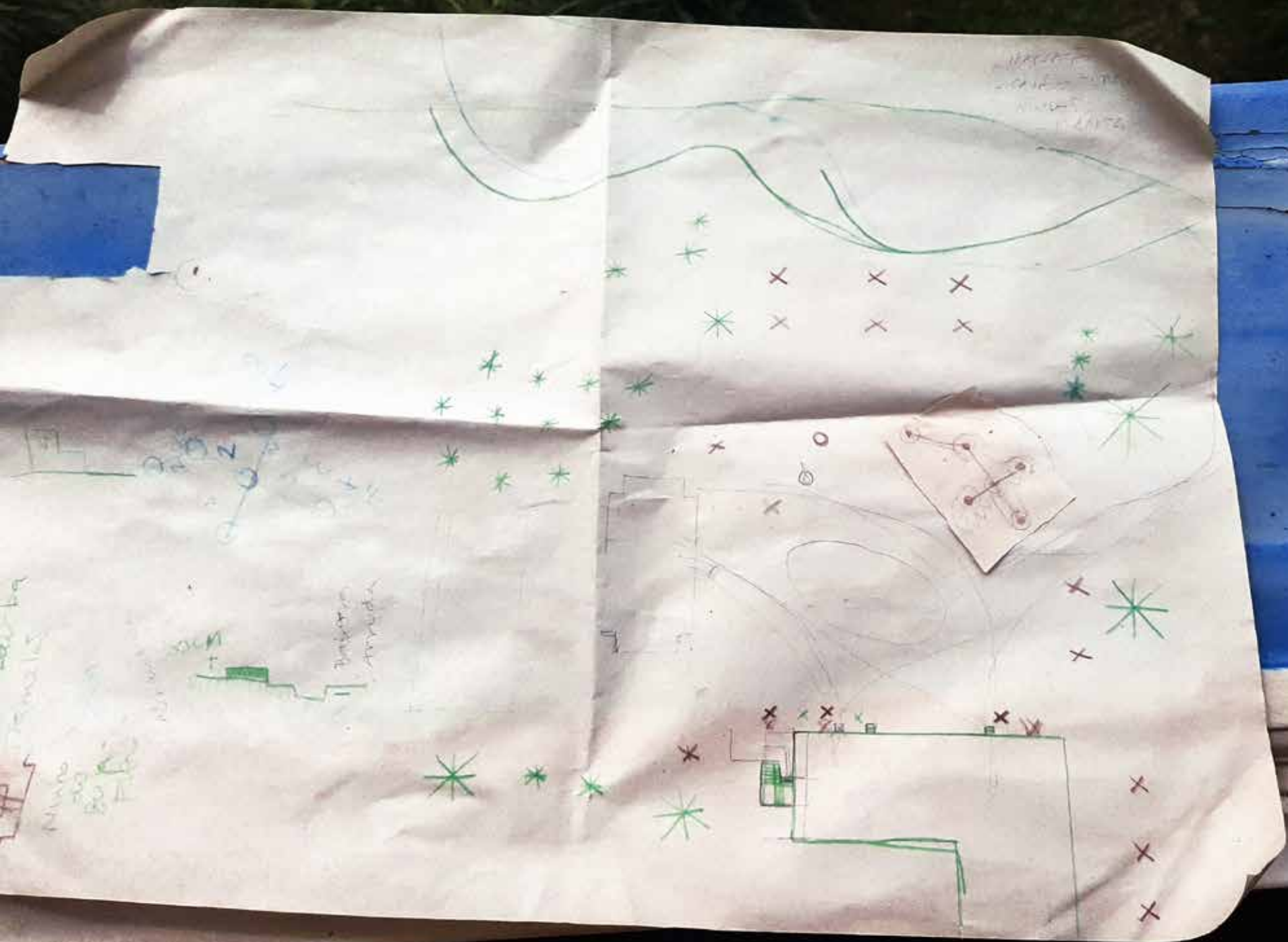




q u i p u g e  
c e o g { i f o  
i f o







## o jardim

A arquitetura e o interior partilham as mesmas origens. Ambos estão no mundo e separados dele. A história do interior começa como a história da arquitetura começa: na 'natureza', um mundo ainda a ser abordado ou alterado pelo Homem.

*Mark Pimlott*



Jardim da Fazenda São João  
São José do Vale do Rio Preto, 2022

Fotografia da autora



O Jardim é uma amostra da floresta.

A imagem idílica do jardim, como um reino interior sensacional, onde a experiência de convívio com a exuberância da natureza é gentil e segura, anima no homem múltiplos encantos. A proximidade pontual com o universo natural, exibido em fragmentos contidos no ambiente artificial do jardim, é oferecida como uma “recompensa verde”:<sup>1</sup> uma promessa de reintegração com a natureza por meio da possibilidade de contato controlado com um tempo ou espaço distante da experiência citadina e digital.

Uma promessa de reintegração com a natureza. O jardim é um espaço alegórico onde as existências vegetais, animais e minerais são induzidas a performar uma condição idealizada de um paraíso original criado pelo divino, o Jardim do Éden. Imaginado como o espaço original do homem, o Éden foi descrito e ilustrado como um local da completude da criação, por sua abundância e variedade de espécies viventes, cujo convívio harmônico com a humanidade lhe promovia um estado de graça, que era sua condição primeira.

Após terem comido o fruto proibido da Árvore do Conhecimento e criado consciência de sua nudez diante dos animais, Adão e Eva se perceberam apartados daquele ambiente. Sua nova condição lhes rendeu a expulsão do Éden e a perda dos privilégios só ali contidos, determinada pelo Deus criador como punição por descobrirem um conhecimento que era de seu domínio exclusivo. Foram

obrigados a trabalhar e cultivar a terra, cozinhar seu alimento, tecer suas roupas, construir suas casas e enterrar seus mortos.

O paraíso perdido se tornou uma condição para a qual a humanidade começou a desejar retornar, a fim de recuperar aquele estado de plenitude, sabedoria e pertencimento do qual foram banidos. Com a impossibilidade deste retorno, este ambiente deveria ser reconstruído.

O Éden romano é a versão monoteísta de outras tradições anteriores. A literatura ocidental já havia criado o arquétipo do espaço paradisíaco: a Idade de Ouro do poeta grego Hesíodo<sup>2</sup> (Séc. VII aC) e de Ovídeo (Séc. XX dC), onde a natureza intocada era habitada pela primeira humanidade, que era vegetariana<sup>3</sup> e todos os seres viventes desfrutavam de uma eterna primavera: eram nutridos copiosamente pela fertilidade benévola da terra. Ainda anterior, é o Campo dos Juncos Egípcio, onde o paraíso era o Reino dos Mortos.

A palavra paraíso, como os antigos persas chamavam os seus jardins — *pairi*: ao redor; *daeza*: muro, parede — criou no imaginário judaico-cristão a espacialidade de um ambiente desenhado por seu cercamento. O traço que contorna uma área que passa a conter uma abundância controlada, uma coleção natural, protegida dos perigos e da aridez, de fora.

1 (Pimlott, 2016, p. 13)

2 No livro *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, composto entre o século VIII e o início do século VII a.C.

3 O fim da Idade Dourada se deu com a partilha de Prometeu com a humanidade dos segredos do fogo e das artes em geral.

Essa fronteira não é apenas a periferia do projeto de jardim. Como espelho do Éden, esse muro foi gradualmente se tornando uma espécie de agente distanciador, que assegura sua existência como tal: promovendo o descolamento, o recorte e um desejo de controle do selvagem.

O capítulo *The Garden* do livro *The public interior as idea and Project* (2016), do arquiteto e pesquisador canadense Mark Pimlott,<sup>4</sup> começa pelas origens. Segundo ele, em busca das origens da arquitetura, as ficções ocidentais criaram um mito, cuja imagem da primeira atitude arquitetônica seria a da construção humana de um abrigo primitivo, diante da necessidade de se proteger, face à exposição a uma natureza selvagem, como no mito bíblico cristão.

Desde a Antiguidade, documentado no Tratado de Vitruvius, a imagem da cabana primitiva como a primeira ação de criação humana, baseada na necessidade de refúgio, abrigo, distanciamento em face ao ambiente ao redor, predomina nos corações do imaginário popular.

O pensador quilombola Antonio Bispo dos Santos<sup>5</sup> chamava esse sentimento de cosmofofia. Seria uma doença do povo colonialista, cujo principal sintoma é o medo do mistério, do sagrado, que

começa na expulsão de Adão e Eva do Jardim das Delícias e no amaldiçoamento da terra como castigo. Deus cria obstáculos, antes inexistentes, ao acesso à sabedoria orgânica e assim começa a busca por um saber desterritorializado, sintético. O desejo de dominação da natureza, que o amedronta.

E o jardim foi a primeira cerca no natural, como um corte distanciador do cultural. Um deslocamento das existências subjetivas autóctones e não-humanas — portanto, selvagens — para o campo objetivo de seu domínio e assujeitamento. Assim, a poética espacial ocidental — o traço predatório e extrativista no corpo da terra, que se replica nos processos civilizatórios ocidentais de alteração da paisagem — se sedimenta no chão onde ela passa e se apropria.

A natureza aparece no imaginário ocidental sob duas formas. A forma da gentileza, no espaço controlado dos vasos de flores, dos canteiros de um jardim doméstico, dos bosques dos parques urbanos ou mesmo nas linhas paralelas das grandes plantações de monocultura de alimentos, na concentração das mesmas espécies animais em pastos, aviculturas, tanques de peixes.

E a forma da hostilidade, no espaço desconhecido, perigoso e insubordinado da Floresta ou do Deserto, do Oceano e dos Ice-

4 Mark Pimlott analisa neste livro o público interior: “um reino onde os cidadãos entendem como públicos, (...) [que] transmitiria uma noção ilusória de liberdade, promovendo ficções de engajamento, mas acabam impondo uma ecologia de acordos coercitivos de seu usuário, a serviço do poder do trabalho e do consumo. (...) No capitalismo neoliberal esta condição está afetando todos os espaços de vida. (...) Essa condição se apresenta como natural, transparente, um espaço livre que te oferece a liberdade de escolha (do que consumir). (...) Por sua condição de interior, o público interior seria dispositivo formal que condiciona a experiência e as relações de seus sujeitos, servindo à intenção de formar suas subjetividades, manipulando as aparências e posicionando-os dentro de relações específicas de poder.” (Pimlott, 2016, p. 17)

5 Eu tive a sorte de o ouvir falar pessoalmente na feijoada do Quilombo Ferreira dos Santos, na Glória, antes de sua partida, setembro de 2023.

lands; ou no rosto monstruoso e rastejante e explosivo das lavas de um vulcão, na violência das tempestades, na pontaria dos raios, na velocidade do ciclone, dos grandes fenômenos e dos mistérios que ainda nos amedrontam, apesar dos nossos meios de medição.

Ao mesmo tempo, aterrorizado com a descoberta de uma Arcádia Canibal americana — uma terra supostamente perigosa, onde povos autóctones ‘primitivos’ viviam nus como as feras na floresta densa, comendo-se reciprocamente em rituais demoníacos, o Novo Mundo foi desenhado no imaginário europeu pelos artistas e cientistas viajantes como a materialização do tão fabulado paraíso edênico perdido: o Jardim das Delícias.

Paisagens sedutoras da estabilidade do clima tropical, da exuberância de espécies animais raras e da vegetação exótica, — rica em alimentos e recursos, ofertados generosamente por uma mata virgem, intocada, tão pura quanto originária — foram empregadas para fabricar o ideário utópico do novo continente, avivar as fantasias bíblicas de um povo devastado pelas privações da Idade Média e justificar a busca daquela longínqua e infinita terra prometida, prestes a ser resgatada, assim como ao índio considerado primitivo e pagão que encontram ali a espera de serem civilizados.

Ao conquistar o novo mundo, a floresta tropical o encheu de pavorres. “Ela era o refúgio do índio e dos seres agressivos: a onça, a

serpente, a aranha, o jacaré, o mosquito”.<sup>6</sup> A imensidão e a variedade das matas do Brasil, comparadas à mixaria dos bosques europeus já pelados a essa altura pelo desmatamento, aguçou nesta subjetividade jardineira a percepção de uma floresta inexaurível, infinitamente disponível à evolução de sua apropriação. Uma nova escala de espaço planteia a era moderna.

6 Texto sobre a exposição *Burle Marx - Paraísos Inventados*. Catálogo da exposição. Galeria Almeida e Dale. (Wisnik, 2020, p. 21)  
Disponível em: [https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Catalogo\\_Burle\\_Marx\\_Paraisos\\_Inventados.pdf](https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Catalogo_Burle_Marx_Paraisos_Inventados.pdf) . Acesso em 22/04/2023



# EL PRIMER MUNDO ADAM • EVA 22



El primer mundo Adán, Eva / en el mundo.

# PRIMER DEGENERACIÓN VARIVIRACUCHA 48



Primera generación de Indios Uari Uiracocha runa [hombre de Uari Uiracocha], primer indio de este reino, Uari Uiracocha uarmi [mujer de Uari Uiracocha] / en este reino de las Indias.

O Éden americano de Guaman Poma de Ayala, comparação iconográfica feita por María Dolores Aybar-Ramirez. (Aybar-Ramirez, 2008)

Fonte: <https://docs.google.com/document/d/1VF3nzN0Xw3lZqg07FgJsepgmQO8Ywazmzdx0xIMc5Y/edit?tab=t.0>. Acesso em 22/09/2023.

Em 1615, o indígena peruano Felipe Guaman Poma de Ayala publicou sua já citada obra *Nueva Corónica y Buen Gobierno*,<sup>7</sup> um manuscrito ilustrado de 1.200 páginas endereçado ao Rei de Espanha Felipe III. O livro é um relato autobiográfico e testemunhal, onde ele busca estabelecer uma relação de paridade entre as culturas andinas e espanhola, para reivindicar o direito de propriedade natural dos povos originários contra os invasores europeus e incaicos, além de denunciar os abusos e a violência praticados pelos oficiais do domínio colonial, que viraram “*el mundo ao revés!*”<sup>8</sup>

O cronista conta a história dos Incas, desde Adão e Eva até o início do século XVII, por meio de uma colagem sincrética criativa das duas tradições. Segundo a pesquisadora María Dolores Aybar-Ramírez, Guaman Poma apresenta um “Éden americano”,<sup>9</sup> uma origem andina para a humanidade, onde os primeiros índigenas Viracocha, se não eram os próprios Adão e Eva, descendiam diretamente deles. No texto, afirma que no dilúvio, o castigo divino contra a humanidade, “*quedó en la Arca de Noé com sus hijos cazados. Como multiplicó destes y unos destes enbió Dios a las Yndias, ao Mundo Nueblo deste rreyno, fue Viracocha español*”.<sup>10</sup>

O *chakitahla*, o arado andino, cravado no chão, endossa a narrativa de Guaman Poma de que os primeiros nativos, barbados e ves-

tidos, descendiam e herdaram de “(...) Adão e Eva, dos primeiros homens, o uso e costume de arar a terra”.<sup>11</sup> Dá para notar que o cajado do indígena é mais robusto.

O mito judaico-cristão do Éden poderia relatar o fim de uma era nômade de coleta e caça e o início da agricultura e dos assentamentos permanentes no Ocidente. É também a inauguração do trabalho, da propriedade e do pecado.

A luta pelo direito à terra é antiga e compartilhada por diversos povos desde a invasão colonial, cujo projeto de exploração tem suporte na fé cristã até hoje. A resistência se forma de diversos agenciamentos e vamos continuar reivindicando pelo direito natural do povo originário ao domínio de seus territórios.

O aspecto do sagrado e o universo simbólico geográfico da narrativa de Guamán Poma, reverbera a representação andina do cosmos. Seguiu uma lógica completamente diferente da lógica ocidental, baseada nos modelos cartográficos de Ptolomeu. Guamán configurava o espaço em um nível totalmente simbólico. Para os andinos, os pontos de referência eram lugares sagrados (*waq'a*). *Cuzco*, umbigo do mundo, se dividia em quatro partes e era a referência para os demais centros administrativos incas.

7 (Ayala, 1993)

8 O cronista descreve um mundo virado de cabeça pra baixo, que “*derivaba de la experiencia cataclísmica de la conquista y de la colonización*”. (Cusicanqui, 2010, p.21)

9 (Aybar-Ramírez, 2008)

10 Tradução da autora: “Ele permaneceu na Arca de Noé com seus filhos caçados. Como Deus multiplicou estes e, alguns destes, enviou às Índias, ao Mundo Novo deste reino, foi o Viracocha espanhol” (Ibid. p. 45) e (Aybar-Ramírez, 2008, p. 8)

11 (Ayala, 1993, p. 45)

Segundo o arquiteto Mark Pimlott, a “condição de interior ecoou e refinou as estratégias colonialistas de territorialização e urbanização praticadas na América, África e Ásia (...) A versão americana assumiu a natureza particular do proprietário de terras”.<sup>12</sup> Aprofundando na palavra latina, composta da junção de *lati* (amplo, extenso) com *fundium* (fundos, porção de terra, propriedade), não seria exagero afirmar que o latifúndio é um desdobrar de uma concepção plantada no jardim.

Como desenho econômico, vigente ainda hoje, o latifúndio foi adotado nas colônias de além-mar para dar espaço às plantations de monocultura, segundo um sistema de rotação de florestas. Quando uma terra se esgota, é abandonada para a sua recuperação, enquanto o novo plantio se dá em outra porção do mesmo terreno. Esse modelo produtivo permite a concentração das *commodities* exportáveis em um número reduzido de proprietários.

O geógrafo Diogo de Carvalho Cabral, em sua tese de doutorado *O bosque das madeiras e outras histórias*,<sup>13</sup> conta um pouco sobre a história da ocupação da Mata Atlântica. As primeiras décadas do século XIX assistiram a veloz e violenta disseminação de fazendas de café na região que descia de Minas Gerais pelo Caminho Novo até a nova capital, o Rio de Janeiro. Com a decadência das ativi-

dades de mineração, a cultura cafeeira foi fortemente estimulada pela Coroa Portuguesa, com a doação de sesmarias no Sertão Fluminense e Vale do Paraíba, habitados pelos povos indígenas nômades araris, coroados e puris, declarados extintos em 1830.

No auge do século XIX, esta região era a maior produtora mundial de café, superando o já elevado padrão produtivo anterior no Caribe. O segredo desse “sucesso”, segundo o historiador Rafael de Bivar Marquese,<sup>14</sup> era o emprego de técnicas de manejo e implantação que adaptavam a planta exótica à geografia local e à produção em larga escala, baseada em uma numerosa força de trabalho escravo. Esse padrão caribenho seguia dois princípios: o decote dos pés e o plantio alinhado na vertical dos arbustos.

As *plantations* do Vale do Paraíba adaptaram o modelo das Antilhas, seguindo o Manual cafeeiro<sup>15</sup> de Pierre-Joseph Laborie (1798), adotando um espaçamento bem maior entre os cafeeiros e as linhas. Isso proporcionou aos senhores de escravos uma amplitude visual que servia para a supervisão direta sobre o trabalho no Cafezal. Assim, os trabalhadores escravos foram expostos a uma carga absurda de trabalho, colhendo até 5.000 pés por pessoa,<sup>16</sup> o que garantia a elevada produtividade.

12 Transcrição e Tradução minha de trecho da palestra *The Public Interior and its Purpose : a Re-evaluation* (Pimlott, 2021)

13 Tese de Doutorado *O bosque das madeiras e outras histórias: A Mata Atlântica no Brasil colonial (Séculos XVIII e XIX)*. (Cabral, 2012)

14 (Marquese, 2010)

15 O livro *The coffee planter of Saint Domingo*, de Pierre-Joseph Laborie (Laborie, 1798).

16 No Caribe, cada trabalhador era responsável por dois mil pés de café. No Brasil, esse número mais que dobrava: cada trabalhador cuidava de até absurdos cinco mil arbustos. (Marquese, 2010, p. 109)



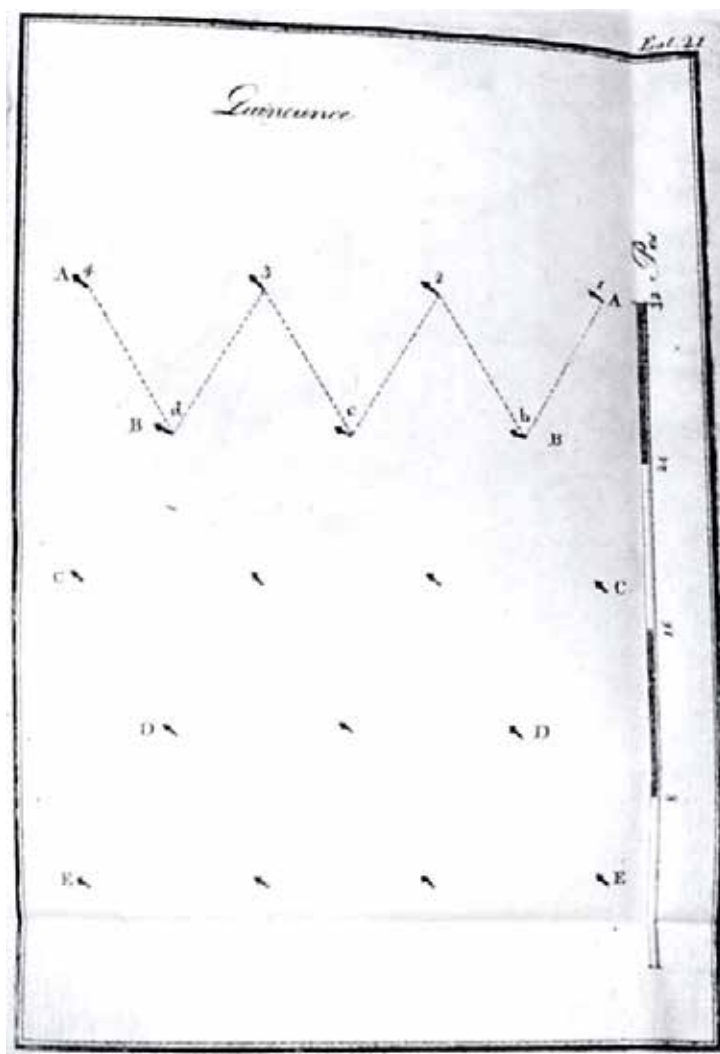


Figure 1: Planting in quincunx (Laborie, 1800)

Figura 1: Plantio em quincunces (tradução da autora)

Fonte: livro *The coffee planter of Saint Domingo*, de Pierre-Joseph Laborie (Laborie, 1800, p.15) Disponível em: <https://www.scielo.br/hcsm/a/Pzcsc4KS9bB5GNR4bZWQJ4v/?lang=en#ModalFig1-body2>. Acesso em 31/01/2022.

Marquese demonstra como a exploração dos escravizados envolveu novas formas de coordenação do processo de trabalho e de produção, com impacto imediato sobre a organização dos ambientes construídos das plantações cafeeiras. O manejo dos cafezais é feito em uma plantação desenhada por linhas simétricas, com grande afastamento entre si. Isso garantia uma ampla visibilidade e uma administração total da paisagem e da força de trabalho.

Fora da plantação, o terreiro da secagem de grãos, também com grandiosas dimensões, é o elemento central dos conjuntos arquitetônicos das Fazendas Cafeeiras desta época. Ao redor do terreiro, se distribuíam os edifícios destinados ao beneficiamento do café, armazenamento e embalagem, além da Casa Grande, morada do Fazendeiro, e da senzala, a residência escrava. A senzala em quadra continha cubículos com pequenas aberturas com gradil, como em uma prisão, e suas portas se abriam para o terreiro, favorecendo uma vigilância total dos cativos. Segundo ele, “a compactação do conjunto e seu muramento conferiam-lhe uma pesada carga de representação”.<sup>17</sup> O controle era reforçado por meio de protocolos cotidianos, que incluíam rezas, inspeções, contagens, distribuição de trabalhos em grupos e toque de recolher, todos esses momentos controlados por seu respectivo capataz ou feitor. Protocolos eram quebrados apenas nos finais de semana, com a permissão de festejos e de mobilidade até a cidade.

17 (Marquese, 2010)

A fazenda-fábrica cafeeira era um ambiente altamente disciplinado, onde o controle espacial se manifestava de diversas formas. A senzala e o alinhamento da plantação representam explicitamente o poder de ordenamento sobre a vasta paisagem, onde as coisas naturais e os povos não-brancos convertem-se em um bem possuído.<sup>18</sup>

A Coroa distribuía aos colonos as sesmarias de terras devolutas, consideradas sem uso ou ocupação. Mas apenas uma pequena parcela era direcionada aos povos da terra. As políticas indigenistas, ao longo do século XIX, reconheciam a legitimidade do direito originário dos povos nativos ao território, contanto que se submetessem à tutela das ações civilizatórias e integracionistas europeias, como a catequese e uma miscigenação coagida, e que conferissem uma “vida industrial” ao território devolvido.<sup>19</sup>

Assim, uma política de aldeamento indígena para a fixação e controle das populações nômades que ali habitavam foi implantada, objetivando a redução dos conflitos e diminuição da mobilidade indígena, para a liberação de terras para os luso-brasileiros. A miscigenação forçada tem relação direta com o direito dos originários, afinal o mestiço não é índio. A implantação de povoamentos e terras pretendia estabelecer padrões de casa sobre as populações indígenas, tornando-as sujeitas de uma nova ordem, forçando-as

a outras condições de existência. Atraindo-os para o corpo da mãe-pátria ou mãe-empresa.

Contudo, a expansão agrícola na região não foi pacífica. A disputa de terras se dava por meio de confrontos violentos contra os “gentios brabos”, os povos puris e coroados. Essas “correrias” envolviam a perseguição, depredação, roubo, brigas e era uma das muitas formas da valente resistência indígena: recusando-se à catequese, ao trabalho escravo, refugiando-se na floresta, fundando novas aldeias e se associando a quilombos.

O arquiteto e artista Breno Silva, em seu livro *O radicalmente outro nas cidades* (2017), nos mostra que o racionalismo da idade Moderna se configura espacialmente através do sistema cartesiano, reticulado por coordenadas matemáticas,<sup>20</sup> “no qual se pode especificar qualquer ponto num espaço dimensional”.<sup>21</sup> Ele o define como um “método de abstração e controle” espacial, reproduzido nas terras coloniais, esquadrinhando aquela paisagem.

“A abstração espacial é a abstração da vida, que afeta a gestão de vida dos seres humanos e não-humanos que habitam aquele território.”<sup>22</sup>

18 Tese de Doutorado *Nossa Terra é Indígena: sobre terras originárias e a metamorfose de seus povos em caboclos*, da historiadora Helena A. P. de Almeida (Almeida, 2022)

19 (Ibid. 2022)

20 O sistema cartesiano foi concebido por René Descartes.

21 (Silva, 2018, p. 88)

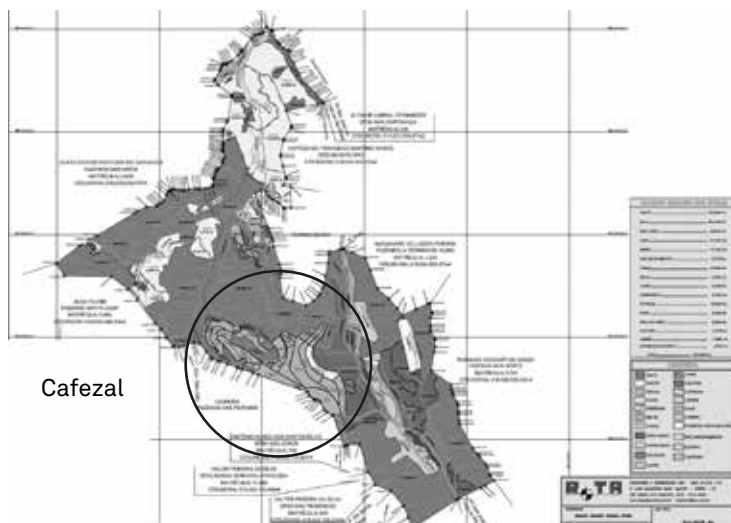
22 (Ibid, 2018, p. 88)



^ acima

Imagem de satélite do cafezal da Fazenda São João  
Plantio alinhado.

São José do Vale do Rio Preto, 2022



< à esquerda

Planta da Fazenda São João.  
Em destaque, a área do Cafezal que  
aparece na imagem de satélite acima.

São José do Vale do Rio Preto, 2022

Fonte: Antonio Sobral



A racionalização, como um artefato humano, além das dimensões do corpo, sempre se dá à custa de outros corpos, impondo um modo de ser e de relacionar com as terras. O plantio alinhado na vertical configurou a paisagem cafeeira e promoveu a devastação acelerada de seus recursos naturais. A erosão causada pelo alinhamento vertical reduzia a vida útil dos cafezais a no máximo duas décadas. Quando a cobertura do solo original desaparecia por completo, os fazendeiros deviam plantar um novo cafezal em matas de derrubada. Mas os fazendeiros tinham consciência das implicações ecológicas desses esquemas de administração da paisagem que empregavam. E o ciclo do café termina com uma crise originada do esgotamento do solo, da libertação dos escravos e a queda do preço dos produtos (de 1888 a 1929).

A expansão europeia ocasionou o primeiro grande desmatamento global. O estabelecimento de latifúndios de colonização agrícola pressupunha a derrubada prévia das árvores e a caça de animais de estima econômica. Em seguida, a queimada do que sobrou daquele retângulo imenso de floresta, ao mesmo tempo que fertilizava com carbono o solo, eliminava a diversidade de espécies vegetais e animais da área, simplificando e homogeneizando brutalmente esses ecossistemas.

A simplificação e homogeneização do ecossistema natural e social: dominância de uma única cultura sobre as outras. Modelo devastador: depende da exploração de homens, plantas e animais, redução de suas existências a recursos, valorados pelo mercado, transportados e comercializados mundialmente lógica de commodities latifundiárias gerou a acumulação que possibilitou o capitalismo como sistema produtivo dominante.

Tal modelo devastador, enraizado no desprezo pelas dinâmicas ecológicas das vidas no planeta, depende da exploração de homens, plantas e animais, que têm suas existências reduzidas a recursos, valorados pelo mercado, transportados e comercializados globalmente.

Essa lógica de *commodities*, que gerou a acumulação que possibilitou o capitalismo como sistema produtivo dominante e que vem sendo por ele reproduzida desde então, segundo Donna Haraway e Anna Tzing, nos trouxe à situação de colapso sócio-ambiental

atual, que elas denominaram de *Plantationoceno*,<sup>23</sup> como alternativa à palavra emergente da geografia Antropoceno.

O plantationoceno prossegue na atualidade com a agroindústria também a pecuária industrial e as demais atividades mineradoras e extrativistas de alta intensidade. Mas o atual regime de colapso ecológico começa a borrar limites entre humano e natural. O homem vira uma força geológica e Gaia começa a reagir, a responder às agressões. Deixa de ser um mero cenário para atuação e desfrute do homem, se torna sujeito de direito (ou que luta por ele).

**Se o plantationoceno é o desdobrar de uma concepção plantada no jardim judaico cristão, como cultivar a imaginação com a aparição de outras narrativas de mundos, que expandam as percepções em direção a outras humanidades, borrando o limite entre o natural e o cultural?**

23 (Haraway, 2016)

24 Avistado pela primeira vez por um cientista, em um voo de avião. (Ranzi, 2004)

25 (Rampaneli, 2016)

26 (Schaan, 2010)

27 Os geoglifos mais famosos são as linhas de Nazca são desenhos no solo de grandeza monumental feitos com pedras ou ricos na terra, cuja totalidade só pode ser vista do alto pelo contraste de cores.

O desmatamento da Floresta Amazônica tem revelado os Geoglifos amazônicos: desenhos geométricos no solo esculpido, de grandeza monumental.<sup>24</sup> São estruturas de terra formadas por valas largas e profundas [cujas largura média é de 12m, com até 5m de profundidade], contornando os perímetros de platôs centrais [de 1 a 3ha]. Os geoglifos eram permeados por caminhos cercados por árvores e sistemas agroflorestais, atalhos que os interligavam às aldeias e a cursos d'água.<sup>25</sup> Interpreta-se que os geoglifos eram locais de eventos rituais que reuniam diversos povos ciclicamente. Diferentemente, na Bolívia, os vestígios encontrados pelos pesquisadores indicam que havia ocupação de moradia nestes locais.

Comum fronteira entre distintos povos conectados,<sup>26</sup> os geoglifos se tratam de uma cultura tectônica compartilhada, baseada em tradições construtivas de desenho de espaço, a partir da qual perdurou por pelo menos dez mil anos. No Brasil, desde 1.200 aC até 12.000 dC, os geoglifos foram implantados em planaltos interfluviais, em uma região que abrange parte dos estados do Acre, Roraima e Amazonas.

Espalhados em diversas localidades do planeta, apesar de a maioria dos geoglifos estarem implantados em áreas desérticas,<sup>27</sup> com qualidades de amplitude, recentemente, foram descobertas cente-



Geoglifos na Fazenda Colorado  
(Acre, 1275 AD)  
Figuras em forma retangular, circular e de 'u'

Fonte: [https://revistapesquisa.fapesp.br/  
povos-interligados-da-amazonia-antiga/](https://revistapesquisa.fapesp.br/povos-interligados-da-amazonia-antiga/)  
Acesso em: 20/12/2023



nas destas estruturas em áreas florestais, na Amazônia.<sup>28</sup> Sendo as sobrevivências espaciais mais antigas dos povos amazônicos, a construção desses lugares gigantes envolvia um profundo conhecimento da geometria, uma organização e população suficientes para realizar grandes movimentações de terra.

Apesar de pouco se saber desses povos que desapareceram antes da invasão europeia no continente, a poética tectônica dos geoglifos parece responder com uma escala cósmica ao desafio de uma comunicação comunitária sensível. Essas misteriosas estruturas significantes empenhavam uma dupla função de canto: como recinto arquitetônico no território e como voz de uma autopoiesis coletiva, na expressão do povo por meio do seu ambiente.

O arqueólogo e professor Eduardo Góes Neves<sup>29</sup> defende que os povos antigos da floresta promoviam a fartura naquele ambiente, com práticas que propagaram a diversidade. Na sua fala *Amazônia e o manejo da abundância*<sup>30</sup> ele apresenta um quadro dos conhecimentos acumulados sobre a história profunda da ocupação humana na Amazônia e sobre a sua relação direta com as formas contemporâneas de habitar a floresta, por indígenas, ribeirinhos e quilombolas.

Ele credita aos povos da floresta o cenário de abundância e hiperbiodiversidade atual da Amazônia. Um estudo feito pelo biólogo Hans ter Steege recentemente<sup>31</sup> e seu grupo de pesquisa apontou que existem atualmente 390 milhões de árvores, entre 16.000 espécies diferentes. Do total de espécies, apenas 227 delas abrangem quase a metade das árvores que compõem esta vasta selva. São as espécies hiperdominantes, manejadas e selecionadas pelos antigos habitantes ao longo dos milênios, entre elas o açaí-do-mato, o araçá (goiaba), o murumuru, o cacau, a castanheira, o buriti, a pupunha, o bacuri, a seringueira. A maioria é palmeira.

A ocupação humana na região remonta há pelo menos 11.000 anos, como a datação das pinturas rupestres em Serro Azul (Colômbia) ou na Caverna da Pedra Pintada (Monte Alegre-PA) comprova. Em algumas delas, há desenhos de animais gigantes da megafauna, que foram extintos no final da Era do Gelo.

Na transição do Pleistoceno para o Holoceno (atual era geológica), a paisagem era muito diferente da presente: era uma floresta nativa onde predominava o bambu. Contudo, nestes sítios arqueológicos já foram encontrados restos de plantas que consumimos e que têm grande relevância econômica ainda hoje, como a castanha-do-pará e o jerimum.

28 (Guimarães, 2017)

29 Eduardo Góes Neves é arqueólogo e professor do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE\_USP) e pesquisa a região amazônica há 30 anos.

30 Vídeo *Ciclo Regenerantes de Gaia - Amazônia e o "manejo da abundância"* - Eduardo Neves e Valdely Kinupp. Visto em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3G4pVMgfLIA&t=4779s>> Acesso em 3/05/2023.(Neves, 2022)

31 (Neves, 2022)

Assim, as sociedades geoglíficas e suas descendências foram domesticando uma variedade imensa de espécies vegetais, principalmente os tubérculos, como a mandioca, a batata-mairá, a batata-doce, a abóbora. Também difundiram o cultivo de outras espécies, sem as ter necessariamente modificado, como a castanheira ou as palmeiras de açaí. Em outras palavras, a população ribeirinha amazônica edificou a floresta, como um exuberante e imenso pomar<sup>32</sup> pré-histórico compartilhado,<sup>33</sup> modificando a paisagem vegetal amazônica, convertendo uma floresta de bambu em uma floresta de palmeiras.

Eduardo Neves salienta que o cultivo de tubérculos e árvores assegurava uma “fruta sempre ao alcance da mão”,<sup>34</sup> ou seja, uma produção de alimento contínua, complementada pelas roças de milho, feijão, pimenta, taioba, etc., que exigem um ritmo mais sincronizado de plantio e colheita.

A terra-preta é outra inovação desses mestres da fertilidade, por meio da compostagem de lixo orgânico. É um solo escuro, com o cheiro forte do grande acúmulo de material orgânico depositado ali, às vezes, por milênios. A criação destes ambientes geológicos, a terra-pretação do solo amazônico, promoveu as fecundas condições para o plantio das roças, desde a ancestralidade até agora.

A “mata virgem”,<sup>35</sup> considerada como floresta primária até o final do século passado, se revela como produto do trabalho indígena no desenho territorial e no manejo da paisagem, por milênios no período pré-colonial. As práticas de transportar, substituir e privilegiar certas espécies das matas originais modificou substancialmente a composição das florestas existentes nas rotas migratórias dos diversos povos, desde a Amazônia até o litoral atlântico.<sup>36</sup>

O arqueólogo manifesta sua inquietação ao constatar que aquela selva copiosa, arquitetada pelos povos que substituíram o bambu por uma infinidade de espécies, está sendo substituída por grama, em uma velocidade avassaladora. Em 40 anos, 20% do rico bioma milenar já foi consumido pelo pasto. É preciso se abrir à sensibilidade. Mergulhar na suculência de uma filosofia multiespécie, baseada no respeito aos ciclos renováveis da terra e a todos os seres visíveis e invisíveis que colaboram coletivamente para compor e recompor as diferentes ambientidades que formam seus mundos.

A poética da florestania, a ecologia dos saberes destas populosas ocupações humanas pré-colombianas, é uma espécie de urbanismo gustativo, uma rede de aldeias circundadas por paisagens comestíveis, interconectadas por estradas largas e com centros

32 No artigo *Um imenso pomar*, a jornalista Mariana Guimarães apresenta dados das pesquisas da bióloga Carolina Levis (INPE), do arqueólogo Eduardo Tamanaha (MAE-USP), Publicado em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-imenso-pomar/>. Acesso em 22/10/2021. (Guimarães, 2017)

33 (Cunha, 1965, p. 7).

34 (Neves, 2022)

35 Gaspar da M. Deus (Southle, 1948, p. 65)

36 (Piveta, 2018) Ver mais em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/mais-gente-na-floresta/>

cerimoniais. Imprimiram as linguagens da abundância e da heterogeneidade no DNA da nossa flora.

próxima página >

Desenho de Joseca Mokahezi Yanomami

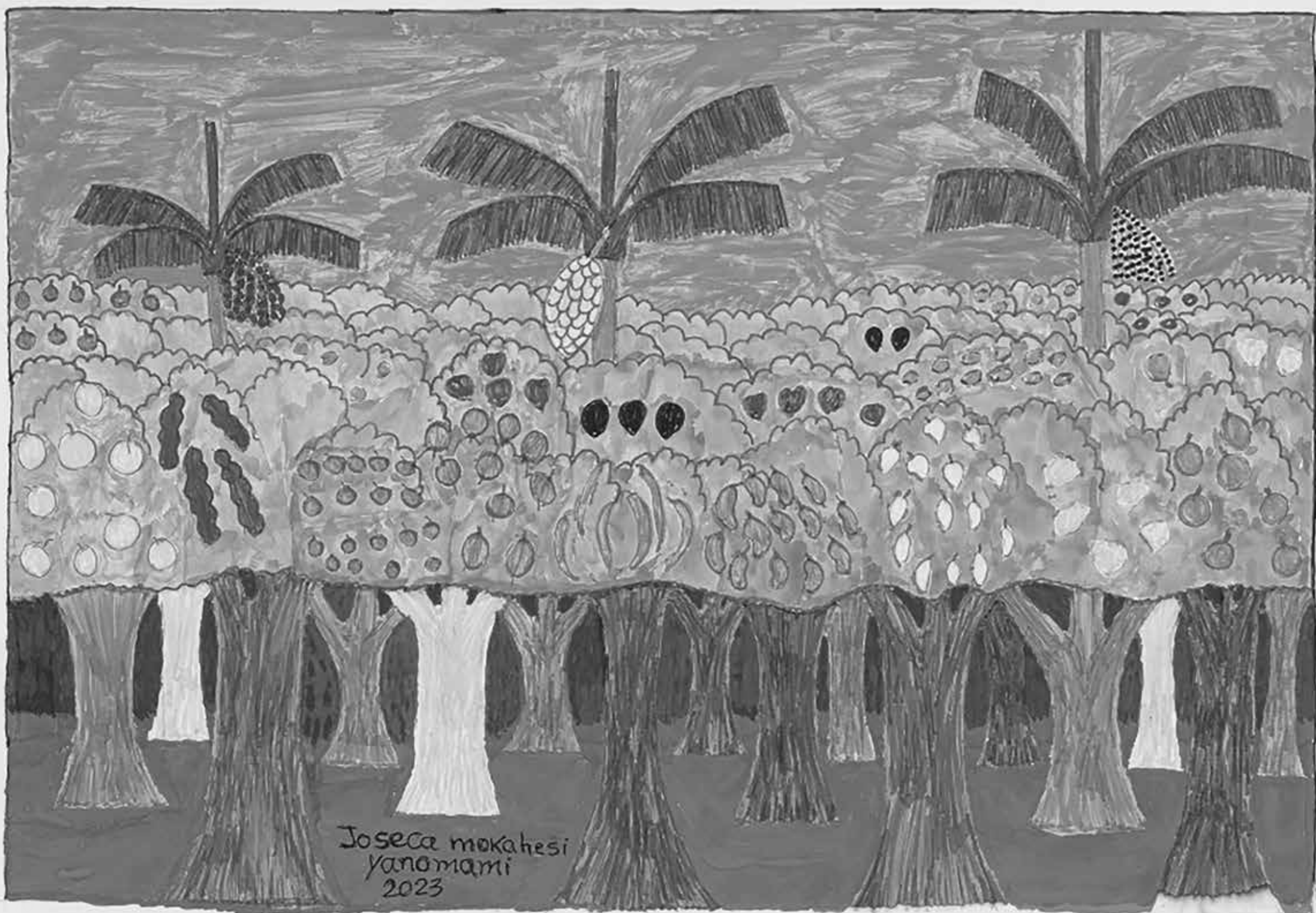
*Ně ropeyoma aně urihi aně ropëmapuuwi inaha thë kuaí,  
komi hoyamě wamotima tihipě kua. Hokosipě, maimasipě,  
okarasisipě, roapě, haipě, hawaripě, wapupě, ruapaě,  
apiapě, kariata asipě, moramapě, krepuupě, wakamapě,  
uruxipě. thi komi ně ropeyoma aně thëpě raromai.*

Lápis e caneta hidrográfica sobre papel, 2023

Fotografia de Filipe Bernd

Fonte: Mllan Galeria, disponível em: <https://millan.art/artistas/joseca-mokahezi-yanomami/>. Acesso em: 20/11/2023





Je ne suis pas Duchamp, je suis de la ville  
obra musical em processo  
Letra: Amanda Costa e Vitor Wutski  
Música: Bruno Iozzi, Ela Kam e Vitor Wutski



Ouvir em:  
<https://soundcloud.com/amanda-costa-186/je-ne-suis-pas-duchamp>

Je ne suis pas Duchamp  
Je suis de la ville  
Je ne suis pas des champs  
Je suis dans une île

Eu não sou Duchamp  
Eu sou da cidade  
Eu não sou do campo  
Eu estou numa ilha

Eu não sou Duchamp  
Eu sou lá da Vila  
Eu não sou do campo  
Eu estou numa ilha

Je ne suis pas Duchamp  
J'en ai bu un litre  
Je suis dans mon coin  
J'ai rêvé, je suis libre  
Com les amigues

Eu não sou do chão  
Eu sou sua filha  
Eu estou no meu canto  
Eu sonhei, eu sou livre  
Com les amigues

Eu não sou do chão  
Eu o bebi num litrão  
Eu estou no meu canto  
Eu sonho com alegria  
Com as amigas

**je ne suis pas Duchamp  
je suis de la ville**



**conchichos**  
**balada das conchas**



Seria a memória do  
mar a única manifestação que emana de  
uma concha vazia? A dureza da água que poliu em sua intimidade uma matéria  
perolada? O abraço da pedra, que acolheu a ostra, aderindo e arrochando seu casco? Ou  
ainda o carnudo contato que estabelecia como uma ossada aparente de uma deliciosa criatura? Muito  
se procurou os tesouros jesuítas escondidos no Morro do Castelo, onde foi traçada a primeira rua do Rio - a  
Misericórdia - e em torno do qual a cidade de São Sebastião cresceu, a partir da sua Igreja. Era ali do outro lado,  
dava para ver daqui. Mas pouco se fala, meu tesouro, dos refúgios escuros do Outeiro da Glória: as pérolas do Ostreiro.  
“Uruçu-mirim, Uruçu-mirim, também chamado morro da Ostreira”, que nada mais era, “que um trecho do Outeiro da  
Glória”. Ora, ostreira, todos sabemos, é frequentemente sambaqui.”<sup>1</sup> Sim, tem muito samba aqui. Mas não é só esse samba dos  
blocos que sobem, mas não descem. Com minha vocação transcendente, desde sempre fui festejada. Mas o sambaqui da Glória  
tem outro ritmo. Ou uma montanha construída com uma espécie de peles de crustáceos: camadas sobrepostas de sepultamentos  
cobertos por mantas de conchas. Uma colina edificada por milênios pelo povo que ganhou o nome de seus feitos: o povo Sambaqui. Eles  
foram os primeiros aqui. Apresentaram aos Tupinambás, chegados da terra, o mar. Para eu nascer, lhes mostrei na carne que seus corpos,  
atravessando a onda, faziam dela uma concha. Para mim era como uma troca: me eram oferecidos os seus mortos, saciando a minha fome, enquanto  
eu me vestia, em altura, de tempo. Ou de ponte. Nunca soube bem, mas começou na minha boca. marulho das conchas é a reverberação de todos  
os sons que adentram e se rebatem nas suas paredes espelhadas. Você acredita que ela nada retém nos cômodos da sua costela? Se você quiser escutar,  
você pode ouvi-las. Na aparente calma das fachadas das construções coloniais, na alva argamassa de cal marinha de seus estuques e rebocos, as conchas  
deixam escapar suas puerofonias. Pergunte sobre suas persistências. “(...) Encontravam-se aqui ostras de tão demarcado tamanho, que suas conchas servem de  
pratos, e uma vez, quando um bispo de Bahia visitou esta província, em uma delas lhe lavaram os pés, como numa bacia. (...) das conchas se haviam formado ostreiras,  
sobre as quais, acumulando-se a terra tinham nascido e crescido arvores até perfeita maduresa. Estas eminências, chamadas ostreiras, têm fornecido toda a cal que desde a  
sua fundação até ao dia de hoje (...)”<sup>2</sup> Ramos tantas. Em uma transição barulhenta da dominação, depois de absorvermos os rios vermelhos dos da terra e de alguns dos recém-  
chegados do mar, nós fomos massivamente comidas pela exploração mineral até ontem. Fizeram liquid-paper de nós e com ele construíram e pincelaram uma nova cidade, como uma  
página em branco. Não fomos só os sambaquis que fomos comidos e regurgitados. Muitas montanhas tiveram seus volumes distribuídos pela costa. Uma batalha contínua da cidade contra  
a água, com aterros que soterraram rios, escureceram lagoas e afastaram o mar. E os pobres. Seria a formação do território desta cidade uma compensação horizontal para suas ambições elevadas?  
Obcecados com os mecanismos de crescimento da concha, que se forma acompanhando o molusco, a partir de uma espiral logarítmica, desvendaram uma sequência de números que são o resultado  
da soma dos dois precedentes. Projetaram aí uma lei natural que rege o universo, uma matemática sensível da perfeição evolutiva, um padrão divino que se reflete em beleza. Coincidência ou não, à medida que  
podiam, os abrigos foram crescendo e ficando cada vez mais altos, torres, prédios, arranha-céus. Passaram a minha altura. Eu, que fui o pioneiro a sobrepor camadas em elevação. Agora que cada um  
experimentou viver na sua concha e alguns até voltaram a acreditar no invisível, no silêncio da cidade será que poderiam voltar a me ouvir? Vocês que não me conhecem de dentro, podem duvidar  
de minhas palavras. Já pensam logo em cavar o meu corpo para ver o monte, o edifício, a paisagem ao avesso. Não se trata, porém, de virar a casaca, nem é uma troca de pele. É ser ambiente.  
Se eu fosse mais brincalhona, ou sentisse formigar as minhas bases, com uma cambalhota te mostrava a minha duna-dentadura conchífera.  
De vez em quando, eu sinto a pressão baixa, me dá uma vertigem e quase desmaio no mar. Como aquelas crianças que  
lambem as paredes brancas num achado intuitivo que apaziguasse a sua deficiência mineral. Mas não.  
Eu permaneço em meu ostracismo, tranquila, porque o mar prometeu voltar.

Este é um projeto de caminhada sonora no morro do Outeiro da Glória, Rio de Janeiro.

Fixação de dispositivos sonoros em forma de conchas, feitos com tecnologia de impressão 3d, em algumas fachadas da Ladeira de Nossa Senhora da Glória, para a escuta das construções.

Alguns deles estarão encrustados, com caixa de som, emitindo a voz do sambaqui.

Distribuição de sinalização de QRcodes para acesso online, pelo celular, aos áudios (escritos acima).

Instalação efêmera com concha inflável na escala humana, de modo que se possa vesti-la e experimentar a espacialidade dessa arquitetura animal, materializada com a leveza do plástico.

O projeto nasce com uma informação que eu li num artigo na Revista Brasileira de Geografia, 1965, onde o autor Ernesto de Mello Salles Cunha insinuava que o Outeiro da Glória seria um sambaqui. Desde então, eu não achei nenhum outro documento que confirmasse, nem fui buscar os especialistas. Não tem importância, não se trata somente de um evento arqueológico, é sobretudo sobre uma arquitetura selvagem que eu quero trazer – na sua dimensão animal, serrana, indígena e urbana, entre semelhanças e diferenças.

Partindo do não-saber, da dúvida sobre o monumento e sobre esse povo misterioso, de uma força semi-ficcional, imaginar a paisagem envirando-se a manifestação de uma sobrevivência, um fenômeno de animalidade, cujos sopros de uma corporeidade informe poderiam, quem sabe, ondular a solidez da arquitetura e do homem do antropoceno por alguns instantes.

O Sambaqui, cuja ruidosa presença se fará ouvir sob o pavimento e sobre as fachadas, se apresenta enquanto uma entidade mista, pertencente a vários reinos e eras. Um Monumento-Chão, Arranha-Céu-Falante, Pedra-Ostra, Urbana-Pré-histórica, uma Montanha Antropofágica que devora os corpos humanos e depois é devorada ou dilacerada por eles – Ela não, as suas irmãs. Ela sobrevive como Outeiro e compartilha a sua digestão.

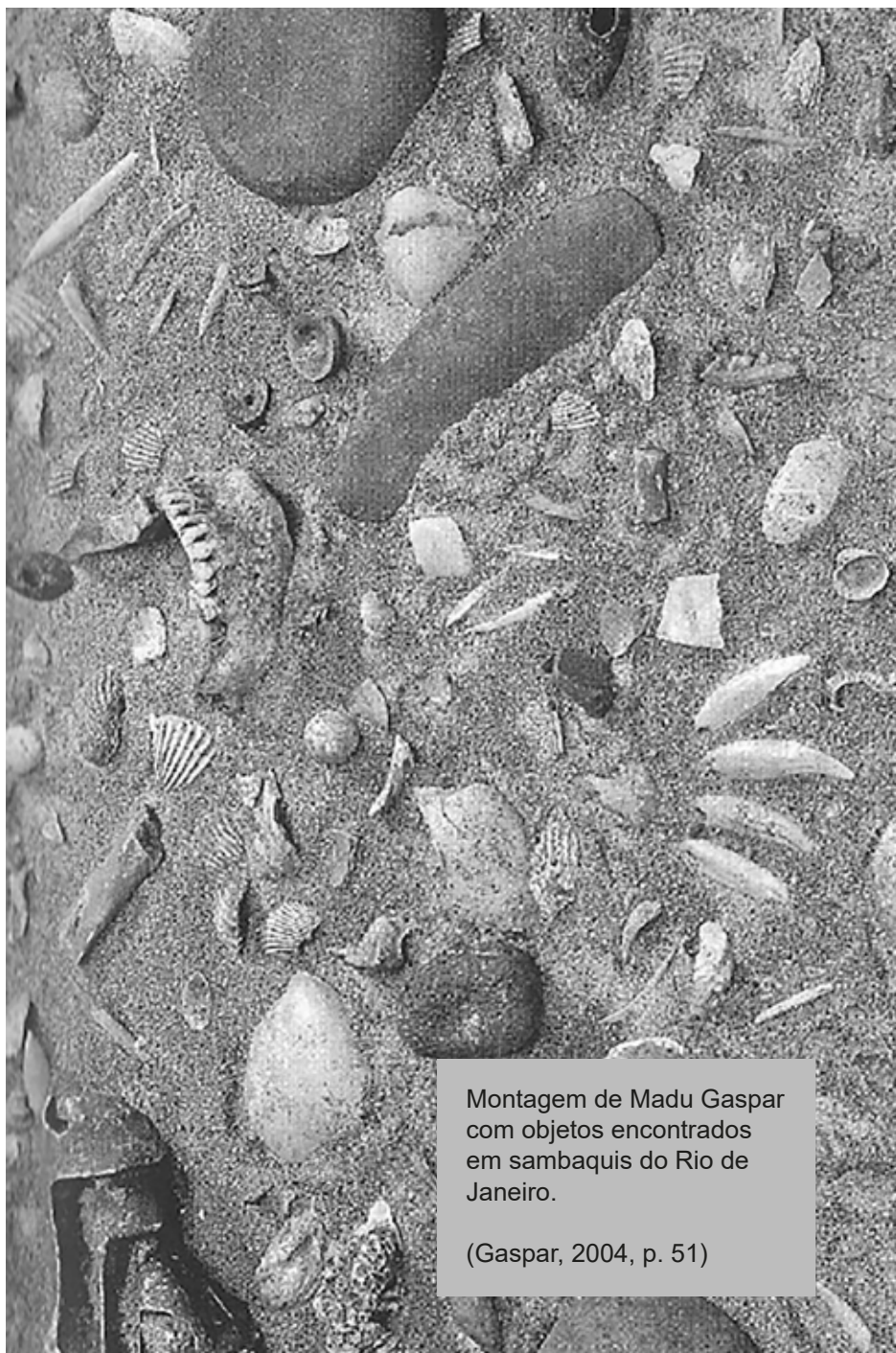


## o ostreiro

Quem aceita os pequenos espantos prepara-se para imaginar os grandes. Na ordem imaginária, torna-se normal que o elefante, animal imenso, saia de uma concha de caracol.

*Gaston Bachelard*





Montagem de Madu Gaspar  
com objetos encontrados  
em sambaquis do Rio de  
Janeiro.

(Gaspar, 2004, p. 51)

*Sous les pavés, la plage*<sup>2</sup>. Esse é um dos slogans mais vibrantes do terreno passional e comportamental que foi o Maio de 1968, cuja pavimentação contou com a ativa participação do querido e já citado Guy Debord. Eu pego emprestado essa expressão revolucionária da contracultura e a uso literalmente para introduzir esse trabalho ambiental.

Outeiro é Ostreiro: Sambaqui, um monte de conchas, em tupi. Sambaqui é uma tecnologia ancestral de enterrar para cima. Cemitério formado pela sobreposição de pavimentos de diversas covas individuais, construído com concha, areia e estacas de madeira. Foi o primeiro Arranha-céu.<sup>1</sup> Uma montanha antropofágica. Um desejo de elevação, de visibilidade, de integração e de preservação.

Os sambaquis são uma poética tectônica de povos da água, que dominavam o mar, os rios, as lagoas, os mangues. Seus construtores, os sambaquianos, eram comunidades ancestrais bastante numerosas que habitavam o litoral brasileiro. Se assentavam nos encontros de bacias hídricas, viviam da pesca e da coleta abundante e construíram seus monumentos celebrativos e funerários na forma da paisagem.

Suas montanhas serviam como marcadores territoriais e também eram sua moradia, “geralmente em locais que se debruçam sobre a água, como apartamentos de frente para o mar”.<sup>2</sup>

1 Muitos deles com proporções monumentais, de até 60m de altura, como estima-se que tenha tido o sambaqui Garopaba do Sul, Santa Catarina.

2 Os sambaquianos se assentaram em todo litoral brasileiro, com maior incidência entre São Paulo e o Rio Grande do Sul, havendo também no Pará e no Recôncavo Baiano,



*Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, c.1817*

Nanquim e aquarela sobre papel de Franz Joseph Fröhbeck  
Coleção Martha e Erico Stickel / Acervo IMS

Fonte: <<https://ims.com.br/titular-colecao/franz-joseph-fruhbeck/>>



Altamente habilidosos, produziam uma variedade de esculturas (zoólitos e formas geométricas), adornos e artefatos, como o ar-  
pão, o machado, o anzol, a agulha, o perfurador, a espátula, o  
quebra-coco, o moedor e triturador de alimentos, além de rodas  
dentadas, engrenagens, e canoas, trabalhando bem em pedra, o  
osso, a concha e a madeira.

Por volta de 2.000 anos atrás, as conchas deixaram de ser o prin-  
cipal material de construção. Pesquisadores supõem que altera-  
ções ambientais, devido a uma progressiva redução e assorea-  
mento dos corpos lagunares, com a redução do nível das águas,  
a partir do Holoceno médio, reduziram também a quantidade de  
moluscos disponíveis naqueles ambientes. Esse período é o mes-  
mo da chegada de novos povos no litoral.

O contato com outros grupos indígenas ceramistas se intensifica-  
ram com a sua gradual expansão migracional dos grupos macro-jê  
e tupi-guarani,<sup>3</sup> sociedades de caçadores e agricultores com po-  
pulações densas, ocupando os territórios sambaquianos. A partir  
dessa época, o hábito de construir com conchas deu lugar a um  
acúmulo de terra-preta em alguns dos sítios, indicando uma mu-  
dança social, com atividades de plantio no topo dessas monta-  
nhas. Também há o “aparecimento de uma nova maneira de tratar  
os mortos: que passam a ser cremados”.<sup>4</sup>

A antropóloga, arqueóloga e pesquisadora MaDu Gaspar desta-  
ca que o elemento estrutural da sociedade sambaqueira pare-  
ce ter sido garantir a preservação dos corpos, pois a morte tinha  
um valor privilegiado em sua cultura. Construíram locais que se  
destacam e integram na paisagem, simbolizando a perenidade.  
Por serem feitos com conchas, um material que modifica a acidez  
do solo, conseguiam preservar melhor seus mortos, que também  
eram protegidos de animais carniceiros pelas cercas no entorno  
do corpo.

Neste novo contexto social, com intensa interação cultural com  
os macro-jês e os tupi-guaranis — “guerreiros e ávidos pela des-  
truição e/ou ingestão dos corpos ‘dos outros’”,<sup>5</sup> acontece paulati-  
namente uma série de mudanças espaciais e o desaparecimento  
dos sambaquis e dos modos de vida e de morte sambaquiano.

Mas essa nova cultura reconheceu e ressignificou essas estru-  
ras visíveis de longe, que exprimem ainda hoje uma perspectiva  
de mundo impregnada do ambiente habitado. Os sítios jês e tu-  
pi-guaranis eram ocupações nas encostas dos sambaquis, tendo  
incorporado muitas práticas e um pouco a visão do mundo dos  
primeiros habitantes do nosso litoral.

---

além de sambaquis fluviais, principalmente na região da Lagoa Santa, em Minas Gerais. (Gaspar, 2004, p. 56)

3 Vindos do interior, os Tupinambás e Una se instalaram no território sambaquieiro do Rio de Janeiro e Espírito Santo, dos Itararés no Paraná e Santa Catarina, e os Taquara em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. (Gaspar e DeBlasis, 2012, p. 106)

4 (Gaspar e DeBlasis, 2012, p. 106)

5 (Gaspar e DeBlasis, 2012, p. 106)



Já a chegada dos colonizadores europeus em seu processo de expansão marítima e comercial, não trouxe nas naus a mesma sensibilidade ambiental. A esperança extrativista dos grandes navegadores promoveu esse modelo de apropriação desrespeitoso. Essas construções milenares foram interpretadas oficialmente como lixeira. Seriam acúmulos de rejeitos alimentares. E as conchas abandonadas se tornariam para esse novo invasor um recurso com alto valor comercial e político, pronto para ser apropriado por ele, que também se apoderou dos corpos dos trabalhadores escravizados abrasados nas altas temperaturas das caieiras.

A vinda da Família Real para a cidade do Rio de Janeiro, em 1808, intensificou a urbanização da cidade e, com ela, a extração de cal devorou a maioria dessas montanhas antropofágicas até a década de 1980, quando os sambaquis passaram a ser protegidos por lei, sendo proibida essa exploração.<sup>6</sup>

“Daí, onde entra a civilização, vão desaparecendo aceleradamente, ou são mutilados os grandes sambaquis, por vezes (sic), pequenas jazidas conservadas em lugares de difícil acesso, ou passando despercebidas, sem interesse, em algum ponto apartado dos agentes de destruição.”<sup>7</sup>

Em sua pesquisa sobre os Sambaquis do Litoral Carioca (1965), o geógrafo Ernesto de Mello Salles Neto verificou que o Outeiro da Glória é possivelmente um sambaqui. Assim como descobriu possíveis regiões onde havia sambaquis, de acordo com registros cartográficos e escritos: a região de manguezal, hoje aterrada, do atual Canal do Mangue, que ia desde o Morro da Favela até a Praça da Bandeira, o entorno da Lagoa Rodrigues de Freitas, do Humaitá até a Gávea; a região entre a Lagoa de Jacarepaguá e a Restinga de Marapendi, o Recreio até o Pontal de Sernambetiba, em Guaratiba e Sepetiba, na Restinga de Marambaia, na Barra do rio Itaguaí, e em diversos caminhos hídricos de Santa Cruz.

Contudo, embora o processo de urbanização do litoral tenha destruído muitos sítios, a arqueóloga MaDu Gaspar e sua equipe investigaram quarenta e nove sambaquis na Baía de Guanabara,<sup>8</sup> onde foi localizado o mais antigo dos sambaquis da Guanabara, com 7.000 anos.<sup>9</sup> A Região dos Lagos também conserva aproximadamente 160 sambaquis, entre Cabo Frio e a baía da Ilha Grande.

Ao longo do século XX, a paisagem carioca se alterou profundamente, inspirada nos modelos de urbanismo parisiense e norte-americano. Além dos sambaquis, diversos morros da

6 A cal é usada nas construções que conformam as cidades e na pavimentação de estradas, mas também destinado para adubo e como farinha da ostra, entre outras.

7 (Cunha, 1965, p. 5)

8 Há Sambaquis na Baía de Guanabara desde o Centro do Rio de Janeiro, Ilha do Governador, Duque de Caxias, Magé, Guapimirim, Itaboraí, São Gonçalo até Niterói. (Gaspar, 2019)

9 No litoral carioca, o sambaqui Sernambetiba é o caçula, com 2000 a 1800 anos.

cidade, como o do Castelo e do Senado, foram demolidos para o aterramento de praias e lagoas, a canalização de rios e a expansão territorial da cidade moderna.<sup>10</sup>

Na direção horizontal, a cidade portuária se expande para todos os lados, se apropria das terras do mar e, ao mesmo tempo, afasta-se dele e passa a lucrar com a sua imagem, que, na maioria das vezes, é meramente ilustrativa, não correspondendo ao cenário paradisíaco que suscita. As belas e grandiosas novas avenidas da metrópole ocultam as suas águas doces que desembocam no mar, poluídas com o despejo de águas sujas in natura — sem tratamento — em seus fluxos reduzidos. Mas as águas escapam de toda contenção e se dão a ver sob a forma de alagamentos e enchentes, destruindo suas prisões.

Na direção vertical, depois de feita a tábula rasa para o assentamento de uma nova concepção empilhada de habitar o mundo moderno, a cidade se afasta do chão e cresce para o alto.<sup>11</sup> No skyline urbano, construído artificialmente, os Arranha-céus substituíram muitas montanhas, na utopia do elevador.<sup>12</sup>

10 (Barreto, 2017)

11 O espírito proliferante da modernidade atrai para a cidade um grande fluxo de pessoas, produtos e saberes extracitadinos, em sua busca de concentrar tudo e todos em seu pequeno território artificial.

12 Essa utopia do elevador se refere ao que o já mencionado arquiteto Rem Koolhaas escreve em seu livro *Nova York Delirante*, atribuindo uma origem ficcional às “tecnologias da eficiência” aplicadas na construção dos Arranha-céus, como alegorias científicas que embasaram a criação da utopia de crescimento ilimitado nas cidades modernas norte-americanas. Elas surgiram como uma “parafernália da fantasia”, para atender às demandas de um parque de diversões, e seguiram criando cenários artificiais para as ambições infinitas do capitalismo. Ver mais no primeiro capítulo, *Infinisterra*.



*Edifício Palácio Gustavo Capanema, em 1957*

Projeto de Le Corbusier, Lucio Costa, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, Oscar Niemeyers, Affonso Eduardo Reydi, Jorge Moreira e Burle Marx. (1945)

Baixado em: <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/palacio-gustavo-capanema/>. Acesso em: 8/05/2023

Em um terreno remanescente do Morro do Castelo, foi erguido o Palácio Gustavo Capanema, inaugurado em 1945 como sede do Ministério da Educação e da Saúde. O ministro homônimo, insatisfeito com o resultado de um concurso público para a elaboração do projeto de seu ministério, convidou o arquiteto Lúcio Costa para montar uma equipe, sob a supervisão do arquiteto franco-suíço Le Corbusier.

Esta lâmina de 16 andares é o primeiro grande edifício brasileiro que aplica todos os princípios da arquitetura moderna de Le Corbusier — a planta livre, os pilotis, fachadas de vidro, terraço-jardim, que pretendiam inaugurar uma relação íntima entre interior e exterior no contexto urbano.<sup>13</sup>

A poucas quadras deste primeiro Arranha-Céu moderno, quase um século depois, da cobertura de seu apartamento no topo do Outeiro da Glória, com o ar-condicionado ligado pela Alexia, o carioca, um personagem urbano, contempla, através de um vidro, a maravilhosidade de uma paisagem dominada. Se sente satisfeito, mas não sabe que talvez esteja prestes a escutar a voz da montanha na qual se aterra. Uma experiência breve que, como o olhar

da Moça Aikewara,<sup>14</sup> lhe convidaria a sair também de sua prisão e o conduziria a uma abertura radical para uma perspectiva do baixo.

Os povos yanomami, assim como os povos dos sambaquis, também têm Arranha-Céu. Um dos trabalhos do seu xamã é o de convidar os *xapiris*<sup>15</sup> a vir morar perto dele, em sua Casa de Espíritos, que cresce à medida que novos *xapiris* aderem àquele lugar. São os próprios espíritos construtores que, depois de dançarem no ritual da *yãkoana*,<sup>16</sup> abrem a clareira e trazem a nova casa de espírito pronta.

Cada família de *xapiri* tem uma habitação própria, que se colam uma à outra “de todos os lados”. “Com o tempo, a casa dos espíritos de um xamã antigo se parece com os edifícios de uma cidade grande (...) escoradas em postes”<sup>17</sup> altos.

Os Arranha-Céus Divinos não estão perto da Terra, mas “(...)noutro lugar, penduradas bem alto no peito do céu”, para a total visibilidade dos *xapiris* para a floresta. A casa vem pronta e os espíritos trabalham para fincar suas estacas no céu: “postes” de madeira

13 Vídeo do IPHAN. *Palácio Gustavo Capanema - Patrimônio Nacional*, 2013. Publicado em: <https://www.youtube.com/watch?v=p2DUgFmOo0E>. Acesso em: 8/05/2023.

14 Ver mais no capítulo Infiniterra.

15 Os *xapiris* são as imagens dos animais ancestrais yarori, são os espíritos guardiões da floresta.

16 *Yãkoana* é a bebida sagrada que os pajés dão aos *xapiris* para fazê-los dançar para eles.

17 (Kopenawa, Albert. 2015, p. 162)



com troncos imensos da árvore Komatima hi e Aro Kohi,<sup>18</sup> “resistentes como barras de metal”.<sup>19</sup>

A praça central onde os *xapiris* dançam é como uma vasta superfície de vidro. “Os ancestrais dos brancos há muito resolveram imitar esse vidro dos espíritos. Em sua língua, dizem que é transparente. Nós dizemos que possuem valor de brilho.”<sup>20</sup> São feitos de *mireko*, objetos exclusivamente divinos, transparentes e sólidos, “espelhos para brilhar”,<sup>21</sup> não para se ver.

Os *xapiris* acham o chão “imundo”, nunca se deslocam pela terra, somente sobre seus espelhos forrados com penugem e perfumados com urucum, que ficam suspensos nos ares enquanto eles apresentam suas danças.

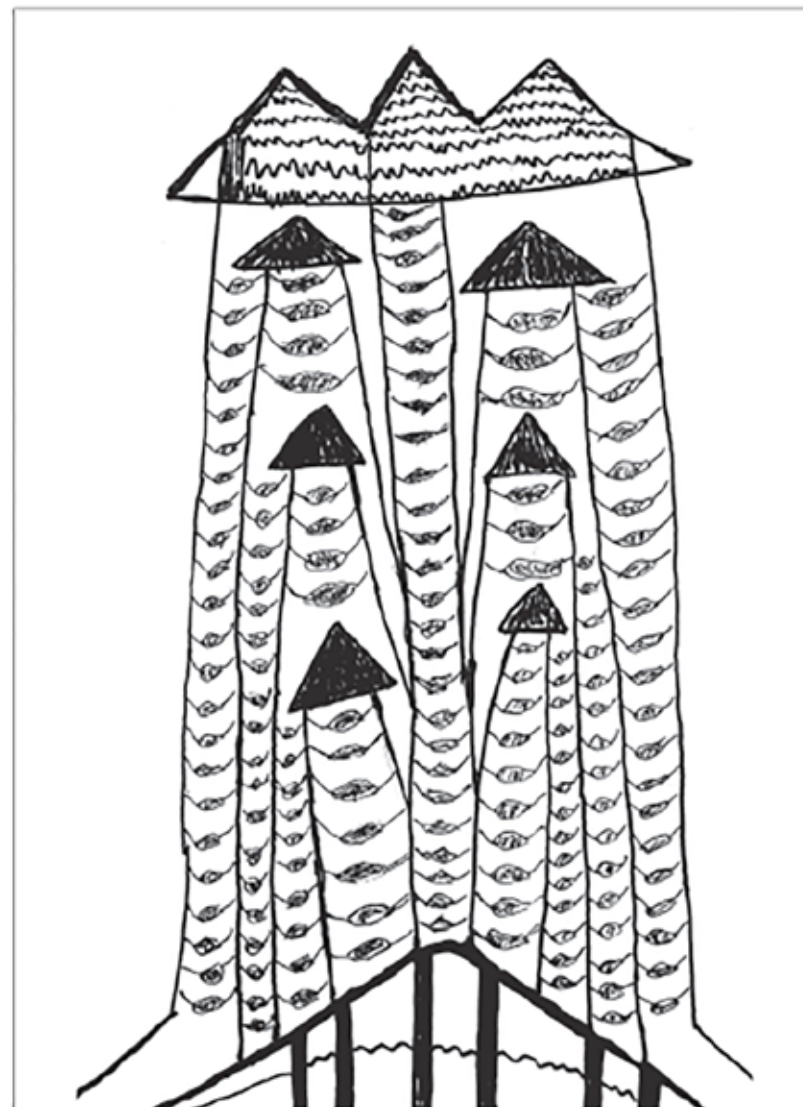
A Casa dos Espíritos deve ser bem cuidada, ter o teto renovado, a clareira limpa. Se a casa é abandonada pelo xamã, ele pode adoecer, pois a casa também será abandonada pelos espíritos-imagens, que se sentem enganados e fogem para outra morada onde se sintam melhor cuidados, desaparecendo daquele local sagrado.

18 (Ibid. p. 162)

19 (Ibid. p. 160)

20 (Ibid. p. 392)

21 (Ibid. p. 119)



*Casa de espíritos.*

*Casa de espíritos*

Desenho de Davi Kopenawa Yanomami

Fonte: (Kopenawa, Albert, 2016, p. 488)

A imagem dos *xapiri* é muito reluzente. (...) Têm um porte muito imponente! Foi Omama que os ensinou a se enfeitar assim. Quis que fossem magníficos para vir nos mostrar sua dança de apresentação.”<sup>22</sup>

Os *xapiris* existiram na juventude da floresta e se transformaram no primeiro tempo. À noite, esses espíritos de luz brincam na floresta, com seus cantos e danças intermináveis. São muitos e imortais. Para os *xapiris*, nós somos a *pore thê pê wei*, pequena gente fantasma. Dada a nossa vulnerabilidade e finitude, a nossa propensão ao desaparecimento, somos imagens fracas da nossa breve existência, por isso aparentamos ser espíritos.

No atual regime de extremos, uma das principais consequências do aquecimento global nas cidades litorâneas é líquida e se faz ouvir nas últimas palavras proferidas pelas bocas do Sambaqui do Outeiro da Glória: O mar prometeu voltar. A intensidade das tempestades tem gerado inundações cada vez mais devastadoras, assim como o aumento gradual do nível promete desabrigar milhares de famílias, incrementando um fluxo migracional já consistente. Nunca estivemos tão próximos desses antigos que construíram suas montanhas há cinco milênios, quando o nível do mar era dois metros mais elevado do que agora.<sup>23</sup>

22 (Ibid. p. 112)

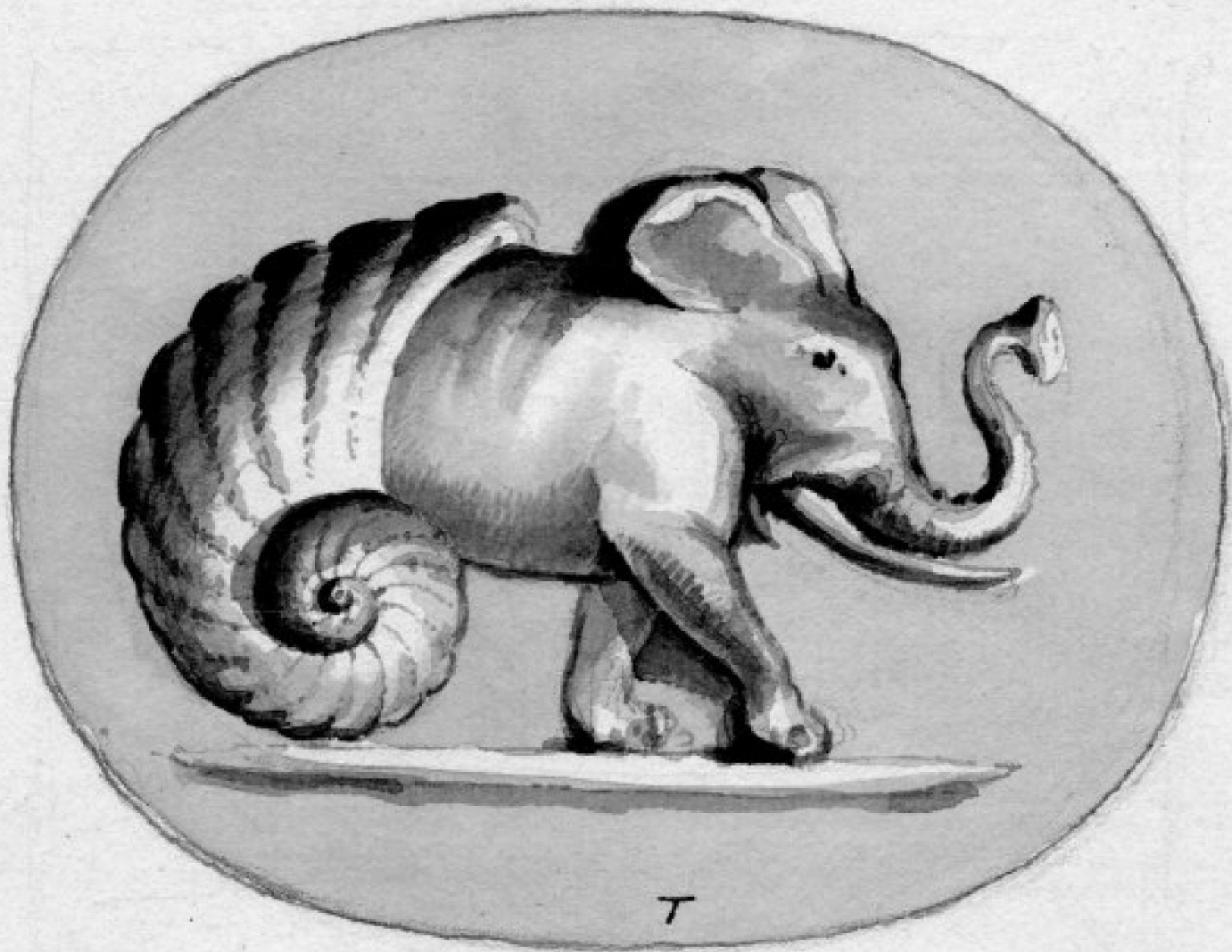
23 Observando o mapa de previsão do aumento do nível do mar na orla Carioca, em 100 anos, as águas salgadas vão crescer 2 metros na altura. O mapa foi produzido e divulgado por um grupo de cientistas e comunicadores que investem em pesquisar e transmitir as mudanças extremas do nosso clima, como elas afetam as nossas vidas e como podemos responder a esses fenômenos, criou o website que leva seu nome, o Climate Central. Publicado em: <https://www.climatecentral.org/>



Mapa de previsão do aumento do nível do mar na orla Carioca. Em 100 anos, as águas salgadas vão crescer 2 metros na altura.

Fonte: <https://www.climatecentral.org/>. Acesso em: 13/12/2022





*Gem with elephant emerging from snail shell, c1768-1805*  
Aquarela lavada  
Townley Charles (collector) / (British-Museum)



Pequenos espantos. O Molusco é um uma vida que surgiu há mais de 540 milhões de anos. É um arquiteto invertebrado das águas. Para produzir a concha, seu corpo mole secreta um composto calcário e proteico que o envolve e o sustenta. É literalmente um fruto do mar (ou do rio): o carbonato de cálcio que usa é obtido pelo animal no meio aquático. Seu búzio é um eterno puxadinho: vai se ampliando à medida do corpo que a habita e a fábrica: sua casa é um canteiro de obras. Depois de abandonada, a concha ainda beneficia de espaço vários seres de outras espécies, como as cracas ou outros seres frágeis que se encrustam nas carapaças vazias que o mar cintila na areia da praia.<sup>24</sup>

No seu próprio ato de construir suas formas, aperfeiçoado por milênios, o molusco constrói sua concha e está também ensinando à vida como construir a si própria. Lendo o naturalista J. B. Robinet pelas palavras do poeta do espaço Gaston Bachelard, conclui-se que “tudo o que tem forma conheceu então uma ontogênese de concha”.<sup>25</sup> A concha seria o fóssil ancestral do esqueleto humano e o molusco, de sua carne. Nesta perspectiva ensaiada ao longo da evolução das vidas, “o homem é um acúmulo de conchas”.<sup>26</sup>

Bachelard propõe uma “fenomenologia da concha habitada”.<sup>27</sup>

Na dimensão da fantasia, sem se saber como, um elefante, um “animal inesperado”, pode simplesmente despontar de uma concha. Bachelard descreve a monstrosidade de um ser de corpo flácido e indefinido que se esconde em sua interioridade, “apri-sonado a formas geométricas”, quando prepara sua saída. A emergência da animalidade de um ser misto, uma vida peixe-pedra-bolsa, que só se mostra pela metade, causa espanto na “imaginação paradoxal de um molusco vigoroso”,<sup>28</sup> agressivo. “O grande pode sair do pequeno”.<sup>29</sup>

O sambaqui é uma poética tectônica triplamente selvagem. Construída por comunidades originárias, os primeiros habitantes do litoral, cujo material construtivo principal — a concha — é de origem animal, e sua forma cria a visualidade de uma estrutura mineral, uma montanha plenamente integrada ao seu ambiente.

O que parece uma sólida paisagem inerte, do domínio da geologia, do nada, assopra do âmago de seu ventre uma voz, que escapa entre os dentes sem cárie dos fósseis humanos, animais e vegetais. Sobreviventes nas fachadas, nos calçamentos e sob nossos pés, ela apresenta sua monstrosidade como consciência, memória e tecnologia selvagem, não civilizada e animal. Monta-

24 (D’ávila e Rocha, 2016)

25 J. B. Robinet era uma naturalista e psicanalista, escreveu o livro *Ensaio da Natureza que Ensina a Fazer o Homem* (Amsterdam, 1768). (Bachelard, 1993, p. 271)

26 (Bachelard, 1993, p. 271)

27 (Bachelard, 1993, p. 267)

28 (Bachelard, 1993, p. 270)

29 (Bachelard, 1993, p. 298)

nha fala? Nesta fenomenologia da montanha de conchas habitada, na animação de um sopro humanizante, você pode se espantar ao perceber que a cultura pode sair da natureza.

Inspirado na Sequência de Fibonacci, Le Corbusier submeteu o corpo humano às proporções áureas de uma concha com seu *Modulor*,<sup>30</sup> para sistematizar um sistema de medidas universal. Atendendo a uma demanda da Associação Nacional Francesa para Estandarização, elaborou um dispositivo regulador dimensional, a partir da escala humana.

O sistema proposto apresentava duas escalas paralelas relacionadas, uma azul e outra vermelha, estabelecendo uma ponte entre dois sistemas métricos — o sistema anglo-saxônico de pés e o métrico-decimal, que dimensionavam todos os elementos interiores e exteriores de uma construção. Ambicionando ser replicado em escala universal, a princípio, as proporções do sistema corbusiano seguiam a altura do homem médio francês (1,75 m), mas depois foi alterada para seis pés (1,829 m).

E conseguiu orientar milhares de seguidores mundo afora, que projetaram em seu manual uma verdade absoluta, deixando as mulheres europeias e as populações de todo o mundo com problemas ergométricos, por terem que adaptar-se a medidas estrangeiras impostas às suas corporeidades.

Sua arquitetura encarada como um microcosmo de leis naturais regidas pela matemática. O Modulor parte da sequência de Fibonacci, uma sequência muito conhecida que recebeu o apelido de um matemático renascentista italiano, Leonardo Pisa. É uma sucessão de números inteiros, começando por 0 e 1, “na qual cada termo subsequente corresponde à soma dos dois anteriores”.<sup>31</sup> Os termos da sequência estabelecem entre si a proporção áurea, muito usada na arte, na arquitetura e no design por ser considerada agradável aos olhos.

Os moluscos, desde séculos, aplicam a matemática da série de Fibonacci em suas obras de habitação unicelulares. Os números áureos sequenciais aparecem no padrão geométrico do crescimento das conchas e em diversas outras configurações biológicas, como nos padrões das flores, das frutas, das folhas, e também nos algoritmos digitais e nos cartões de crédito.

Você também pode encontrar a sequência áurea nos pés de Richard Long, na sua *Fibonacci Walk* — Continuous walks on consecutive days (2009). Uma caminhada que, segundo o artista, “começa fácil — andando uma milha, uma milha, duas milhas... e então acumula 89 milhas — é bastante difícil”.<sup>32</sup> Long percebeu que uma jornada também poderia ser obra de arte, introduz a ideia

30 O livro *Modulor I* foi publicado em 1948 e o livro *Modulor II* em 1957 (Le Corbusier, 1948) (Idem, 1957)

31 O número áureo - o número irracional  $\Phi$  (phi)- equivale a 1,618033989. O número é um paraíso de relações matemáticas, onde uma série de divisões proporcionais que resultam no número  $\Phi$ . É a razão áurea. O retângulo áureo, cuja razão entre os lados é  $\Phi$ , é tido como o retângulo perfeito, e foi utilizado pelos artistas clássicos e mesmo pelos modernos racionalistas de maneira mítica.

32 (Long, 2020)

de tempo e de distância nesta obra, que ganha essa “quarta dimensão” da duração.

Le Corbusier, assim como Long, se encantou com o poder do molusco de construir e perceber o espaço, empregando a geometria áurea. Atraindo essa experiência para os campos de seus limites, a sequência de Fibonacci, que é infinita, foi visitada por Long em uma determinada duração, mas Le Corbusier resolveu fazer dela sua morada. Na tentativa de alcançar um pensamento lógico, racional e disciplinador, suas obras foram o laboratório de sua teoria das proporções áureas.<sup>33</sup>

página seguinte >

*Fibonacci Walk, Continuous Walks on  
Consecutive Days*  
Somerset, England, 2009

Richard Long

Fonte: [http://www.richardlong.org/  
Textworks/2012textworks/fibonacci.html](http://www.richardlong.org/Textworks/2012textworks/fibonacci.html)  
Acesso em: 4/07/2022



*Modulor*

litografia em 9 cores executada no Mourlot Workshop, a partir de uma colagem original feita por Le Corbusier. No livro *Poem of the right angel*.

Fonte: Fondation Le Corbusier, Paris. <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-art/engraving-le-modulor-1955/>. Acesso em: 18/07/2023.

33 Notadamente na Unidade de Habitação de Marseille.



# F I B O N A C C I W A L K

|   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |
|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|
| 1 | 1 | 2 | 3 | 5 | 8 | 13 | 21 | 34 | 55 | 89 |
| M | M | M | M | M | M | M  | M  | M  | M  | M  |
| I | I | I | I | I | I | I  | I  | I  | I  | I  |
| L | L | L | L | L | L | L  | L  | L  | L  | L  |
| E | E | E | E | E | E | E  | E  | E  | E  | E  |
|   |   | S | S | S | S | S  | S  | S  | S  | S  |

CONTINUOUS WALKS ON CONSECUTIVE DAYS

SOMERSET ENGLAND 2009

De dentro do já visitado verbete Arquitetura de Georges Bataille, aparece aqui uma nova pergunta:

**Os homens representam,  
no processo morfológico,  
apenas uma etapa intermediária  
entre os Moluscos e o Arranha-Céu?**

Essa operação desproporcional seria a insubordinação de um ser acostumado a ser devorado por nós.

Naquele seu dicionário crítico da *Documents* (1930), Georges Bataille, “sem que possamos dizer por quê”, no verbete Espaço,<sup>34</sup> apresenta uma fotografia zoológica como um “espaço crítico” para “afirmar que o espaço pode se tornar um peixe que come outro”. Ele encharca a “dignidade do espaço”, idealista e transcendental, como o “filósofo-papai” Kant propunha, atribuindo-lhe a forma da pureza de uma intuição sensível e indicando como “o espaço deve se comportar”.

O espaço batailliano é um “vadio”, “descontínuo” e “escroque” e “bandido”, exterior a qualquer condição prévia filosófica. A “forma

espacial da experiência”, percebida por seu xará Didi-Huberman,<sup>35</sup> ao contrário, “é a espacialidade familiar atacada (...) por um ‘peixe de rapina’ que devorasse um peixe menor numa água azul aparentemente tranquila e clara”.<sup>36</sup>

Neste texto, Bataille dá a ver os sintomas do espaço, a partir de semelhanças paradoxais, para trabalhar sua abordagem morfológica. Tais procedimentos de construir semelhanças na violência pressupõem “catástrofes espaciais”, como a do “peixe capaz de devorar seu semelhante, desde que menor que ele”,<sup>37</sup> envolvendo a predação e a devoração. Malandramente, Bataille apresenta a imagem de “um peixe de goelas abertas prestes a devorar seus congêneres” para dar forma a “um processo morfogenético que engajaria, a cada vez diferentemente, todas as maneiras, pensáveis e impensáveis, de estar dentro”.<sup>38</sup>

Na imagem do peixe canibal, que parece voar para se alimentar de seu igual, centralizada em seu bocal aberto, a forma se desdobra (na multiplicação dos peixes), desproporciona (na figura dos peixes menores) e incorpora (na devoração) o seu semelhante. A

34 Verbo Espaço, revista *Documents*, N° 1 do 2° ano, 1930. (Bataille, 2018, p. 165.)

35 (Didi-Huberman, 2015, p. 94-102)

36 (Didi-HUberman, 20, p.98)

37 (Didi-HUberman, 20, p. 99)

38 (Didi-Huberman, 2015, p. 102)

pscifagia espacial batailliana é o sintoma do “espaço em agonia”, cuja forma impura e singular, como a boca, se abre a uma crise das formas familiares, com “a soberania do que pode (...) ter lugar e desaparecer ao mesmo tempo”.<sup>39</sup>

Aliás, a *Boca*, outro verbete desse Dicionário, “é a parte mais viva”<sup>40</sup> dos bichos. Esse orifício se encontra no “prolongamento do sistema vertebral”, no extremo superior e inferior da constituição animal. Mas a “arquitetura dos homens civilizados” é mais complexa e, nele, os olhos assumiram a importância que a mandíbula tem para os animais.

A violência da boca, o “órgão dos gritos dilacerantes”, é uma força latente de impulsos bestiais, que se expressa de supetão, quando o sujeito fora-de-si, assombrado pelo terror ou sofrimento, jorra suas “vociferações”, liberando-as para o exterior.

Na operação batailliana do Informe, ele usa a forma Escarro, que, como o grito ou o ranger de dentes, é uma vergonha da boca, para desclassificar a forma Forma. Rebaixa o “homem civilizado”, nivelando sua figura à impureza “excremental” da qual ele tenta se destacar e dominar, a sua “monstruosidade bestial”.

Da mesma forma, como o escarro da boca, a concha é uma secreção do molusco. O sambaqui é uma montanha construída

com as sobras, os restos desses seres comidos. A cidade do Rio e seus edifícios se formam com a dilaceração desses corpos montanhosos. Aqui, a partir desses deslocamentos fósseis, “o espaço pode se tornar um peixe que come outro peixe”.

— ¿*Este oro comes?*<sup>41</sup>

Uma ilustração da série Conquista, do já mencionado manuscrito de Guaman Poma de Ayala, representa um encontro entre o inca Wayna Qhapaq e o invasor espanhol Candi, um diálogo entre duas autoridades.

— ¿*Kay quritachu mikhunki?* Questiona o indígena.

— *Este oro comemos.* Confirma o monstro barbudo europeu.

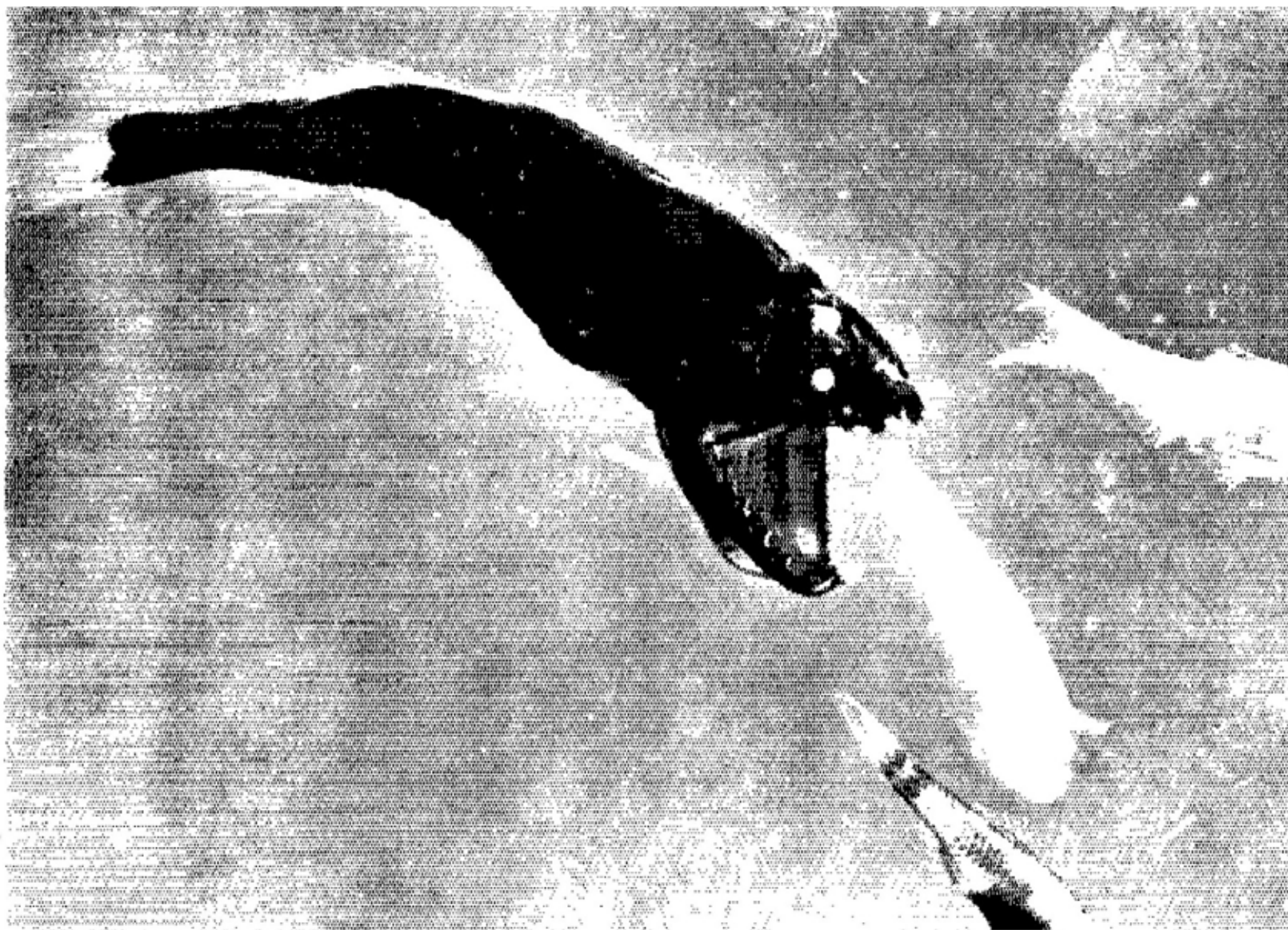
Silvia Rivera Cusicanqui reflete nesta imagem sobre o fundamento que, segundo ela, assegurou as relações coloniais retratadas nas Nuevas Corónicas: “a condição não-humana do outro”. O estranhamento do encontro dos espanhóis com os povos nativos andinos era recíproco.

39 (Didi-Huberman, 2015, p. 97)

40 (Bataille, 2018, p. 191-194)

41 (Ayala, 1615, p. 343 )





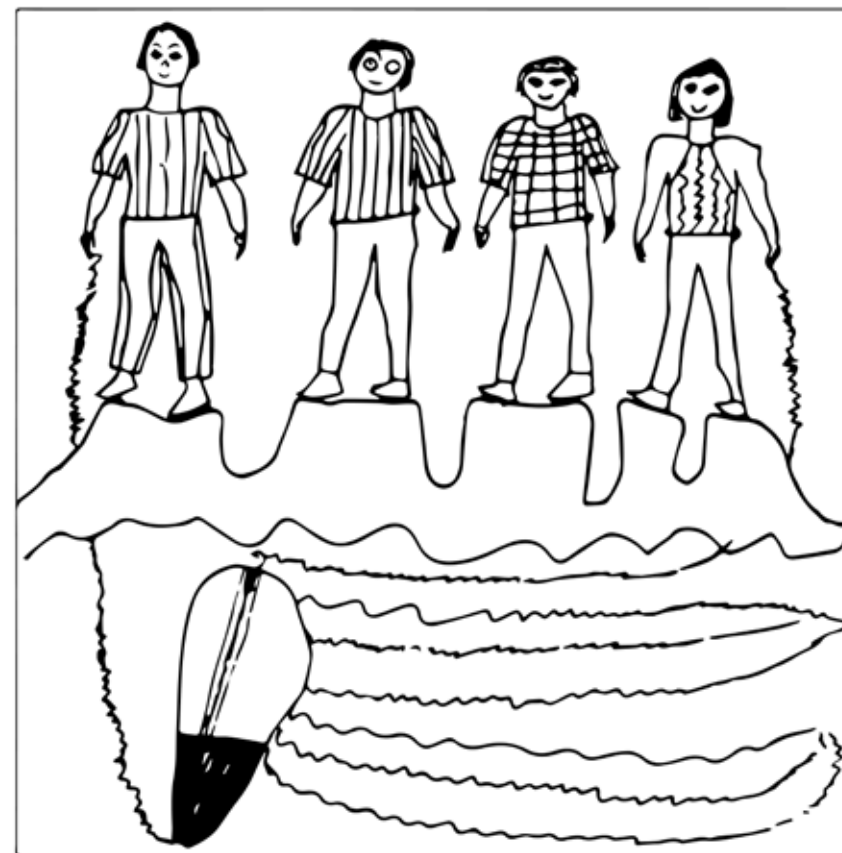
*... o espaço pode se tornar um peixe que come outro*

Ilustração do verbete *Espaço*, da revista *Documents* (1931)  
Fonte: (Bataille, 2018, p. 166)



CONQUISTA. GUAINA CAPAC, INGA, CANDIA, ESPAÑOL  
 Cay coritachu micunqui (¿Este oro comes?) /  
 Este oro comemos /  
 En el Cusco

Fonte: (Ayala, 1615, p. 343).



Os garimpeiros e o pai do ouro

Os garimpeiros e o pai do ouro  
 Desenho de Davi Kopenawa Yanomami

(Kopenawa, Albert, 2016, p. 334, Capítulo 15. Comedores de Terra)



A “visão da alteridade”<sup>42</sup> radical a partir dos olhos indígenas é também retratada por Davi Kopenawa, no livro *A Queda do Céu*, que, sobre a mineração de ouro em terras yanomamis, nos conta a história do *Ouro Canibal*<sup>43</sup> e dos homens comedores de terra. Os napêš, homens brancos, como se fossem “tatus canastras”, extraem das profundezas da terra os minérios que Omama, deus criador, escondeu sob a terra como seu esqueleto, por serem maléficas. A fumaça da epidemia xawara é “impregnada de tosses e febres”. Esses metais provem do primeiro céu que caiu sobre os antigos.

O Pajé yanomami receia o momento em que os brancos conseguirem chegar no “pai do ouro”, metal enterrado ainda mais profundamente na terra, que vai arrancar as raízes do céu, sustentadas por ele. E o Céu cairá novamente e seremos lançados à escuridão do mundo subterrâneo. “Os brancos não entendem que, ao arrancar minérios da terra, eles espalham um veneno que invade o mundo e que, desse modo, ele acabará morrendo.”

“No entanto, se pudessem me compreender, eu lhes diria em YĀIMUU: Parem de fingir que são grandes homens, vocês dão dó de ver! Farei calar suas más palavras! Se o seu

pensamento não tivesse tão fechado, vocês expulsariam os comedores de terra de nossas florestas!”<sup>44</sup>

No seu livro *Undermining*,<sup>45</sup> a partir do termo Minar, a curadora e escritora de arte Lucy Lippard emprega a imagem dos buracos dos Poços de Cascalho, os *Gravel Pits*, no Novo México, onde ela mora, como “cidades viradas de cabeça para baixo”. Apresenta a relação extrativista da cidade nos territórios extracitadinos pelos veios dos sulcos da mineração, que constituem um “espaço negativo”, degradado, dilacerado e são mais valiosos do que as infraestruturas distantes construídas com eles, nas “interseções das terras e vidas”.

Nos anos 60, Lucy e vários artistas urbanos foram arrebatados pelas possibilidades da *LandArt* ou *Earth Works*. Mas desde que se mudou para o Oeste rural, a escala das alterações desse “passado geológico em um futuro duvidoso” fez a sua atenção se voltar mais para o local, o uso da terra e as práticas que ela chama de *place-specifics* dos artistas contemporâneos que, por não poderem ter mais uma relação romantizada com a paisagem, têm buscado borrar fronteiras entre o natural e o antrópico “a favor de seus vivos”.

42 “Conversando à noite com seus papéis, envolto como cadáveres (por causa de suas barbas), dotados de atributos sexuais enormes contorcidos e comedores de ouro e prata, a corporalidade dos intrusos toca as fronteiras do não-humano. Mas suas formas relação não são menos incompreensíveis: a que os comandos não possuem nenhum símbolo que os distinga, apenas conversando ‘muito com todo mundo’, o oposto de comando silencioso e simbólico do Inka. A estranheza, estupor e a ideia de um cataclismo cósmico parecem estar no fundo da impotência que se aproxima sobre os milhares de soldados Inka, que não puderam derrotar um exército de apenas cento e sessenta homens, com armas e animais que nunca antes visto.” (Cusicanqui, 2010, p. 29)

43 (Kopenawa; Albert, 2015, p. 356-372)

44 (Kopenawa, Albert. 2015, p. 392)

45 (Lippard, 2014)





*A cascalheira de Helms logo ao norte da Rodovia 80*

Fotografia de Peter Goin  
Sparks, Nevada (1990)

Fonte: (Lippard, 2006) Baixado  
em: <https://wnhpc.com/details/fb10217611518501724>.  
Acesso em: 14/07/2022.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Helena Azevedo Paulo de. *Nossa Terra é Indígena*: sobre terras originárias e a metamorfose de seus povos em caboclos. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2022

ALMEIDA, F. O.; MONGELÓ, G. Introdução: arqueologia dos pioneiros e da diversidade do alto rio Madeira. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Ciências Humanas, 2020.

AMARAL, Izabel. Quase tudo que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar. *Revista Pós*, v. 16, n. 26, p. 147-167, 2009.

APETITOSA, Vanessa; DJ BATATA. Então vamos deixar baixo? Deixa baixo. Intérprete: APETITOSA, Vanessa. In: COMPOSITORES e INTÉRPRETES. Rio de Janeiro, 2022. Youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=stl21V4er\\_8&ab\\_channel=DJBatata](https://www.youtube.com/watch?v=stl21V4er_8&ab_channel=DJBatata). Acesso em: 07 set. 2023.

AYALA, Felipe Guaman Poma. *El primer Nueva corónica y buen gobierno*. Copenhague: Biblioteca Real de Dinamarca, 1615. Edição digital publicada em: <https://www.kb.dk/en/find-materials/collections/manuscript-collection/chronicle-guaman-poma>. Tomo I, Disponível em: <https://archive.org/details/guaman-poma-de-ayala-felipe.-nueva-coronica.-tomo-i-ocr-1980>. Tomo II, Disponível em: <https://archive.org/details/guaman-poma-de-ayala-felipe.-nueva-coronica.-tomo-ii-ocr-1980/page/12/mode/2up>. Acesso em: 21 set. 2023.

AYBAR-RAMÍREZ, María Dolores. O Éden americano de Guaman Poma. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANIWA, Denilson. Metro a metro, plantar uma floresta. In: MOULIN, Gabriela, MARQUES, Reanata; ANDRÉS, Roberto; CANÇADO, Wellington (org.). *Habitar o Antropoceno*. Belo Horizonte: BDMG Cultural / Cosmópolis, 2022. p.110-127.

BANIWA, Denilson. *Denilson Baniwa – Tyty memórias de um beija-flor*. Vídeo Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BkPOSeES31A>. Acesso em: 02 ag. 2023.

BARRETO, Lima. *O subterrâneo do Morro do Castelo*: um folhetim de Lima Barreto. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Dantes, 2017.

BATAILLE, Georges. *Documents*: Georges Bataille. Tradução João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização de Márcio Seligmann Silva. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. v. 1.

BENJAMIN, Walter. Passagens, magazines de nouveautés, calicots. *In*: TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi.; MATOS, Olgaia C. F.; ARON, Irene (org.). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.

BEVILAQUA, Camila. Cada apartamento uma oca. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 15, p. 104-111, dez. 2021. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/cada-apartamento-uma-oca/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

BONAN, Amanda; REZENDE, Renato (org.). *Flávio de Carvalho Expedicionário*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017. Catálogo de Exposição.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (a idade das fábulas): histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

CABRAL, Diogo de Carvalho. *O bosque das madeiras e outras histórias: a Mata Atlântica no Brasil colonial (Séculos XVIII e XIX)*. 2012. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CADOGAN, León. Ayvu Rapyta, os cantos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. *Revista de Antropologia - USP*, São Paulo, n. 5.

CALAZANS, Marília Oliveira. Sambaquis e edifícios coloniais: uma proposta de musealização integrada. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA, 15., 2016, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/35622069/Sambaquis\\_e\\_edifícios\\_coloniais\\_uma\\_proposta\\_de\\_musealização\\_integrada](https://www.academia.edu/35622069/Sambaquis_e_edif%C3%A7%C3%B5es_coloniais_uma_proposta_de_musealiza%C3%A7%C3%A3o_integrada). Acesso em: 29 abr. 2023.

CALHEIROS, Orlando. *Aikewara: esboços de uma sociocosmologia tupi-guarani*. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2014.

CALHEIROS, Orlando. Réquiem de um povo (ou o que os Aikewara têm a nos dizer sobre o desaparecimento dos queixadas). *Revista Desigualdade e Diversidade*, n. 17, p. 61-71, 2019.



CALHEIROS, Orlando; NODARI, Alexandre. *Purahai karuwara, ou da purgação ritual do fascismo*. (Blog) 2018. Disponível em: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/07/purahai-karuwara-ou-da-purgacao-ritual-do-fascismo-fotos-de-orlando-calheiros/>. Acesso em: 13 set. 2023.

CALHEIROS, Orlando; SANTOS, João Vitor. Totalitarismo como forma de existir. Um olhar aikewara sobre o “mundo branco”. Entrevista especial com Orlando Calheiros. *Instituto Humanitas Unisinos*, 2018. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/584861-totalitarismo-como-forma-de-existir-um-olhar-aikewara-sobre-o-mundo-branco-entrevista-especial-com-orlando-calheiros>. Acesso em: 14 set. 2023.

CAMPOS, Maria Aparecida N.; REIS, Alessandra Savazzini dos; TRISTÃO, Fernando Avancini; ROCHA-GOMES, Leila Verônica da. A Utilização da Cal Conchífera em Monumentos Históricos no Espírito Santo. *In: CONGRESSO NACIONAL DE ARGAMASSAS DE CONSTRUÇÃO*, 20., Lisboa, 2007. *Anais [...]*. Disponível em: [https://www.apfac.pt/congresso2007/comunicacoes/paper%2043\\_07.pdf](https://www.apfac.pt/congresso2007/comunicacoes/paper%2043_07.pdf). Acesso em: 26/07/2023.

CAMPUS, Bruno. *O Palácio de Cristal, 1851*. 2020. Disponível em: <http://letras.cidadescriativas.org.br/2020/11/19/o-palacio-de-cristal-1851/>. Acesso em: 27/10/2023.

CANÇADO, Wellington. *Sob o pavimento, a Floresta: Cidade e cosmopolítica*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – NPGAU, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

CANTALICE II, Aristóteles de Siqueira Campos. *Descomplicando a tectônica: três arquitetos e uma abordagem*. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2015.

CARVALHO, Flávio de. *A cidade do homem nu*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. *O museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2009.

CENTRE POMPIDOU. *Dreamlands*. Des parcs d'attractions aux cités du futur. Catálogo de exposição, com curadoria de Quentin Bajac, Didier Ottinger. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2010.

CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada*. Mitos e cantos sagrados dos índios guarani. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, Editora Papirus, 1990.

CLIMATE CENTRAL. Website. Disponível em: <https://www.climatecentral.org/>. Acesso em: 13 dez. 2022.

CORBUSIER, Le. *El Modulor*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1953.

CORBUSIER, Le. *Precisões sobre um estado presente de arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

COSTA, Alyne de Castro. (2019) *Cosmopolíticas da terra: modos de existência e resistência no antropoceno*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019.

COSTA, Alyne de Castro. O Antropoceno é o nosso tempo. In: MOULIN, Gabriela; MARQUES, Renata; ANDRÉS, Roberto; CANÇADO, Wellington (org.). *Habitar o Antropoceno*. Belo Horizonte: BDMG Cultural; Cosmópolis, 2022. p. 42-67.

COSTA, Amanda. *Ser é star*. Montemor-o-Novo: Rio de Janeiro: Deep Editora, 2017.

CUNHA, Ernesto de M. Salles. Sambaquis do Litoral Carioca. *Revista Brasileira de Geografia*, Rio de Janeiro, jan./mar. 1965. Disponível em: <https://www.rbg.ibge.gov.br/index.php/rbg/issue/view/12>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundos por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Ed. Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

D'ÁVILA, Sthefane; ROCHA, Carlota Augusta. Cadê a concha que estava aqui? *Revista Brasileira de Zootecias*, v. 2, n. 17, p. 16-21, 2016.

D'AYOUT, Catherine Dumont. *Machines à exposer*. Polytechnic University of Valencia Congress, LC2015 - Le Corbusier, 50 years later. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.1025>. Acesso em: 12 maio 2023.

DeBLASIS, Paulo. *Sambaquis: arqueologia no litoral sul do Brasil*. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bmbPEd0Lyco>. Acesso em: 12 fev. 2023.

DEBORD, Guy. *La planète malade*. Paris: Ed. Gallimard, 2004. (Collection Blanche).

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESPRET, Vinciane. *Autobiografia de um polvo*. E outras narrativas de antecipação. Coordenação da coleção: Alyne Costa, Fernando Silva e Silva, Tradução de Milena P. Duchiade. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe*, Ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges; GISINGER, Arno. *A memória dos Fantasmas*. In: SIMPÓSIO IMAGENS, SINTOMAS E ANACRONISMOS, 2013, Rio de Janeiro. *Palestra do projeto Histórias de Fantasmas para Gente Grande, do Museu de Arte do Rio*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UcQEIU-aY8E>. Acesso em: 15 mar. 2022.

FIGUEIREDO, Lucas. O segredo dos índios Aikewara. *Revista QG*, abr. 2011. Disponível em: <https://lfigueiredo.wordpress.com/2012/01/31/arquivo-de-reporter-o-segredo-dos-indios-aikewara/>. Acesso em: 11 dez. 2023.

FRACALOSSI, Igor. Ensaio sobre a Arquitetura / Marc-Antoine Laugier. *Archdaily*, 2014. Website. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-169735/ensaio-sobre-a-arquitetura-slash-marc-antoine-laugier>. Acesso em: 9 out 2023.

FRAMPTON, Kenneth. Rappel a l'ordre: em defesa da tectônica. *Revista Gávea*, v. 12, p. 306-319, 1994.

FRÜHBECK, Franz Joseph. *Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, c.1817*. Coleção Martha e Erico Stickel / Acervo IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/franz-joseph-fruhbeck/>. Acesso em: 12/11/2023.

GASPAR, MaDu. *Sambaqui: arqueologia do litoral brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (Coleção Descobrindo o Brasil).

GASPAR, MaDu; DeBlasis, Paulo. A ocupação da costa brasileira pelos sambaquieiros: uma síntese das pesquisas. In: MORALES, Walter Fagundes; MOI, Flávia Prado (org.). *Tempos Ancestrais*. São Paulo: Annablume, Ilhéus: NEPAB/UESC, 2012. p. 99-117. Disponível em: <https://leiaufsc.files.wordpress.com/2016/03/gaspar-m-e-de-basis-p-2012-a-ocupac3a7c3a3o-da-costa-brasileira-pelos-sambaquieiros-uma-sc3adntese-das-pesquisas.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2023.

GASPAR, MaDu; BIANCHINI, Gina Faraco; BERREDO, Ana Luiza; LOPES, Mariana Samor. A ocupação Sambaqueira no litoral da Baía de Guanabara. *Revista de Arqueologia* - Museu Nacional, Rio de Janeiro, v. 32, n. 2, 209 p, 2019.

GUIMARÃES, Maria. Os primeiros agricultores na Amazônia. *Revista Pesquisa Fapesp*. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/os-primeiros-agricultores-na-amazonia/>. Acesso em: 22 out. 2021.

GUIMARÃES, Maria. Um imenso pomar. *Revista Pesquisa Fapesp*, São Paulo, v. 253, 2017. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-imenso-pomar/>. Acesso em: 22 out. 2021.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Tradução de Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *Revista Clima com Cultura Científica* - pesquisa, jornalismo e arte, ano 3, n. 5, abr. 2016.



HARAWAY, Donna. *Manifesto das espécies companheiras – Cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Tradução Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

HARVEY, David. *Le capitalisme contre le droit à la ville*. Néolibéralisme, urbanisation, résistances. Paris: Éditions Amsterdam, 2011.

HOLLIER, Denis. O valor de uso do impossível. In: BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Trad. J. C. Penna e M. J. Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018. p. 3-35.

HUGHES, Elena Maria O Neil. *Carl Einstein: Por Uma Outra Leitura da Forma*. 2013. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2013.

HVATTUM, Mari. Rocky Starts – Ephemeral Beginnings. In STALDER, Laurent; AVERMAETE, Tom; DELBEKE, Maarten; URSPRUNG, Philip; HEINZE-GREENBERG, Ita (ed.) *Founding Myths: gta papers 3*. Zurich: gta Verlag, 2019, (p. 58–68)

HYLAND, Sabyne; HYLAND, William. Secret strings: the sounds of fibre and ply. In: SBUNN; V MITCHELL (ed.). *The material culture of basketry: practice, skill and embodied knowledge*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2020. p. 95-100. Disponível em: <https://doi.org/10.5040/9781350094062.ch-012>. Acesso em: 13 set. 2023.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Material. Vídeo: *Palácio Gustavo Capanema – Patrimônio Nacional*, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p2DUgFmOo0E>. Acesso em: 8 maio 2023.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre (org.). *Corpos e cenários urbanos*. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAU-UFBA, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: Tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018.

JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: Tomo II – modos de fazer. Salvador: EDUFBA, 2018.

JECUPÉ, Kaká Werá. *Tupã Tenondé - A criação do Universo, da Terra, e do Homem segundo a tradição oral Guarani*. São Paulo: Peirópolis, 2001. p. 25-31.

JENTZSCH, Christian. *Monsanto: patente do gene do porco*. Filme Documentário. HTTPV Produktion, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ssNtR3bhSek>. Acesso em: 22 abr. 2023.

KLOKLER, Daniela M. Consumo ritual, consumo no ritual: Festins funerários e sambaquis. *Revista Habitus*. Goiânia, v. 10, n.1, jul./dez. 2012. p. 83-104. Disponível

em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/2483>. Acesso em: 12 mar. 2022

KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KOPENAWA, Davi; Albert, Bruce. *A queda do céu*. Palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

KRENAK, Ailton. Saíam desse pesadelo de concreto! In: MOULIN, Gabriela; MARQUES, Renata; ANDRÉS, Roberto; CANÇADO, Wellington (org.). *Habitar o Antropoceno*. Belo Horizonte: BDMG Cultural / Cosmópolis, 2022. p. 210-228.

KRENAK, Ailton; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Conversa na Rede: Partículas Particulares*. SELVAGEM - Ciclo de estudos sobre a vida. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI&ab\\_EMciclodeestudossobreavida](https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI&ab_EMciclodeestudossobreavida). Acesso em: 13 set. 2023.

LABORIE, Pierre-Joseph. *The coffee planter of Saint Domingo*. London: T. Cadell & W. Davies, 1798.

LAGROU, Els. O povo adorno e o homem nu. *Cadernos Selvagem*. Publicação digital da Dantes Editora, Biosfera, 2020. Disponível em: <https://dantes.com.br/selvagem/>. Acesso em: 31 jan. 2021.

LARAIA, Roque de Barros. *Aikewaras*. Povos Indígenas no Brasil. 2020. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Aikewara>. Acesso em: 20 dez. 2023.

LATOUR, Bruno. *INSIDE – A lecture-performance by Bruno Latour*. França, 2016-18. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gzPROcd1MuE>. Acesso em: 24 maio 2022.

LATOUR, Bruno. *Onde aterrar?* Como se orientar politicamente no Antropoceno. Posfácio Alyne Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LAUGIER, Marc-Antoine. *An essay on architecture*. London: Printed for T. Osborne and Shipton, 1755. Disponível em: <https://archive.org/details/essayonarchitect00laugrich/page/iv/mode/2up>. Acesso em: 9 out. 2023.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

LE CORBUSIER. *Arte decorativa de hoje*. Tradução Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LE CORBUSIER. *Oeuvre complete 1910-1965*. Zurich: Les Éditions d'Architecture Artémis.

LE CORBUSIER. *Musée à croissance illimitée*. (1939) Projeto de Arquitetura não realizado. Fotografias dos desenhos publicadas em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-a-croissance-illimitee-sans-lieu-1939/>. Acesso em: 18/07/2023.

LEIRIS, Michel. Crachat. *Revista Documents*, n° 7, Paris, 1929.

LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação*, v.1 e 2. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

LEONI, Claudio. Art, production and market conditions Gottfried Semper's historical perspective on commodities and the role of museums. *Journal of Art Historiography*, n. 11, Dec. 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Mitológicas 1. São Paulo: CosacNaify, 2004.

LIPPARD, Lucy R. *The Lure of the local – Senses of place in a multicentered world*. The New Press New York, 1997

LIPPARD, Lucy R. *Undermining: a wild ride through land use, politics, and art in the changing west*. New York: The New Press, 2014.

LONG, Richard. *Richard Long Slideshow / Q&A at Thelma Hulbert Gallery*. Apresentação comemorativa de quarenta anos de carreira, intitulada 'Being in the Moment', 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/v=TLPnvde71p4&t=1449s>. Acesso em: 4 jul. 2022.

LOPES, Reinaldo José. *1499, a pré-história do Brasil*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

LÜTTICKEN, Sven. Abstract Habitats: Installations of Coexistence and Coevolution. *Greyroom*, n. 59, p. 102-127, 2015. Inc. and Massachusetts Institute of Technology. Disponível em: <https://www.greyroom.org/issues/59/1/abstract-habitats-installations--of-coexistence-and-coevolution/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

MARQUESE, Rafael de Bivar. O Vale do Paraíba cafeeiro e o regime visual da segunda escravidão: o caso da fazenda Resgate. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 83-128. jan./ jul. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/JspcTj6sd5yhWw5hPd9vj7j/>. Acesso em: 12 nov. 2021.



MARQUESE, Rafael de Bivar. A Ilustração luso-brasileira e a circulação dos saberes escravistas caribenhos: a montagem da cafeicultura brasileira em perspectiva comparada. *História, Ciências, Saúde* – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.16, dez. 2019.

MOULIN, Gabriela; MARQUEZ, Renata; Andrés, Roberto; CANÇADO, Wellington (org.). *Habitar o Antropoceno*. Belo Horizonte: BMDG Cultural; Cosmópolis, 2022.

MOULIS, Antony. *Forms and techniques: Le Corbusier, the spiral plan and diagram architecture*. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/architectural-research-quarterly/article/forms-and-techniques-le-corbusier-the-spiral-plan-and-diagram-architecture/5BB0925640234A491178C20BE2C5C80>. Acesso em: 4 maio 2023.

MVRDV. Pig City. In: ALISON, Jane; BRAYER, Marie-Ange; MIGAYROU, Frédéric; SPILLER, Neil (org.). *Future City* – experiment and utopia in architecture. New York: Ed. Thames & Hudson, 2007. p. 258-261.

MVRDV. *Pig City*. Projeto arquitetônico. 2001. Disponível em: <https://www.mvrdv.com/projects/134/pig-city> e <https://vimeo.com/300779037>. Acesso em: 22 abr. 2023.

NETO, João Cabral de Melo. *Museu de Tudo: poesia, de 1966-1974*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

NEVES, Eduardo Góes; KINUPP, Valdely. *Ciclo regenerantes de Gaia - Amazônia e o “manejo da abundância”*. Ciclo Selvagem de Estudos, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3G4pVMgfLIA>. Acesso em: 3 maio 2023.

NOBLE, Jonathan. Material, Motif and Memory. *SAJAH*, v. 28, n. 2, p. 183-198, 2013.

OITICICA, Hélio. *Posição e programa / Programa ambiental / Posição Ética* (jul. 1966). Texto datilografado, Doc. no.0253/66. Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: [http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp\\_home.cfm](http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm). Acesso em: 30 jul. 2021.

OITICICA, Hélio. *Devolver a terra à terra*. (1980). Texto datilografado, Doc. no.0030.79. Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/home/dsphome.cfm>. Acesso em: 30 jul. 2021.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. *Prefeitura do Rio inaugura Museu do Amanhã*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.pcrj.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=5804466>. Acesso em: 05/04/2020.

OTLET, Paul. *Tratado de documentação: o livro sobre o livro: teoria e prática*. Antonio Agenor Briquet de Lemos (org.). Brasília: Briquet de Lemos Livros, 2018.

PALERMO, Lynn E. The 1925 Paris Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes and Le Pavillon de L'Esprit Nouveau: Le Corbusier's Manifesto for Modern Man. In: HOLLENGREEN, Laura; PEARCE, Celia; ROUSE, Rebecca; SCHWEIZER, Bobby (org.). *Meet me at the fair: a world's fair reader*. Pittsburgh, United States: ETC PressCarnegie Mellon University, 2014.

PASSO, Grace. *Vaga carne*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/grace-passo-vaga-carne-1pdf-pdf-free.html>. Acesso em: 5 set. 2021.

PIMLOTT, Mark. *The Public Interior as Idea and Project*. Prinsenbeek, Jap Sam Books, 2016.

PIMLOTT, Mark. *The Public Interior and its Purpose: a Re-evaluation*. Palestra no Webnário Social Infrastructure in The (Post)Covid City. Metrolab Brussels. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=shZ\\_\\_\\_C23kM&ab\\_channel=Metrolabbrussels](https://www.youtube.com/watch?v=shZ___C23kM&ab_channel=Metrolabbrussels). Acesso em: 16 dez. 2022.

RAMOS, Melissa Ferreira Ramos. *Re-existência e ressurgência indígena: Diáspora e transformações do povo puri*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2017.

RAMPANELLI, Ivandra. *Las estructuras de tierra delimitadas por zanjas en la Amazonía Occidental*. Tese (Dourado em Arqueologia) - Departamento de Prehistória, Arqueologia e Historia Antigua, Valencia, 2016

RANZI, Alceu; AGUIAR, R. Registro de Geoglifos na região Amazônica – Brasil. *Munda*, v. 42, p. 87-90, 2000.

RANZI, Alceu. *Geoglifos da Amazônia – perspectiva aérea*. Florianópolis: Faculdades Energia, 2004.

RANZI, Alceu. Geoglifos. *Patrimônio cultural do Acre*. [S.l.]: Renvall Institute Publications, University of Helsinki, 2003.

REINALDIM, Ivair; SOMMER, Michelle (org.). *Experimentar o experimental: onde a pureza é um mi(s)to, furor da margem*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020.

RIBEIRO, Job Antonio Garcia; CAVASSAN, Osmar. Um olhar epistemológico sobre o vocábulo ambiente: algumas contribuições para pensarmos a ecologia e a educação ambiental. *Filosofia e História da Biologia*, v. 7, n. 2, p. 241-261, 2012.

SCHAAN, Denise; BUENO, Miriam; RANZI, Alceu; BARBOSA, Antonia; SILVA, Arlan; CASAGRANDE, Edegar; RODRIGUES, Allana; DANTAS, Alessandra; RAMPANELLI, Ivandra. Construindo paisagens como espaços sociais: o caso dos geoglifos do Acre. *Revista de Arqueologia*, v. 23, n. 1, 2010.

SCHMIDT, Paulo; SANTOS, José Luiz dos. O uso dos quipus como ferramenta de controle tributário e de accountability dos incas. *Revista Brasileira de Gestão de Negócios*, São Paulo, v. 19, n. 66, p. 613-626, out./dez. 2017.

SCHUMACHER, Bárbara Tergolina. *Cabanon*: Quando o mundo cabe em uma concha. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/184520>. Acesso em: 2 ago. 2023.

SILVA, Breno. *O radicalmente outro nas cidades*. Salvador: EDUFBA, 2018.

SILVA, Breno. *A incompletude da construtura*: um espaço da tradução em arquitetura. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SILVA, Rafael Freitas. *O Rio antes do Rio*. Rio de Janeiro: Babilônia Cultura Editorial, 2015.

SILVA, Rafael Freitas. A Ilustração luso-brasileira e a circulação dos saberes escravistas caribenhos: a montagem da cafeicultura brasileira em perspectiva comparada. *História, Ciências, Saúde* – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.16, dez. 2019.

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Traduzido por Luis Joaquim de Oliveira e Castro. 2. ed. [S.l.]: Livraria Progresso Editora Aguiar & Souza, 1948. v. 1. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4783> e <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4607>. Acesso em: 14 out. 2022.

SOUZA, R.B. As estradas pré-colombianas dos sítios do tipo geoglifo no estado do Acre: o complexo viário do sítio Tequinho. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnografia*, v. 38, p. 259-284, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2022.194017>. Acesso em: 15 maio 2023.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*: resistir à barbárie que se aproxima. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

THE GUARDIAN. *China's 26-storey pig skyscraper ready to slaughter 1 million pigs a year*. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/environment/2022/nov/25/chinas-26-storey-pig-skyscraper-ready-to-produce-1-million-pigs-a-year>. Acesso em: 22 abr. 2024.

TSING, Anna Lowenhaupt; Mathews, Andrew S.; Bubandt, Nils. Patchy Anthropocene. Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology. *Current Anthropology*, v. 60, n. 20, Aug. 2019. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/703391>. Acesso em: 16 maio 2023.

VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: *OEUVRES*. Paris: Gallimard, 1960. v. 2, p. 1.290- 1.293. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).



VIANA, Alice de Oliveira. Em busca da casa perdida: a cabana primitiva segundo Laugier e Semper. *USJT*, arq. urb, n. 28, maio/ago. 2020.

VIRILIO, Paul. *Grey ecology*. Translation by Drew Burk. New York: Atropos Press, 2009.

VIRILIO, Paul. *Regard sur le Sport*. [S.l.]: INSEP, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtCL0bnqxpQ&list=PL64172E54817BCCB5>. Acesso em: 11 set. 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A revolução faz o bom tempo*. Palestra no seminário Os Mil nomes de Gaia – Do Antropoceno à idade da Terra. 2015. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CjbU1jO6rmE>. Acesso em: 10 ago. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

WUTZKI, Vitor. *Viagem de barco*. Compositor e intérprete. 2020. Ouvir em: [https://www.youtube.com/watch?v=IsO6ErAwqys&ab\\_channel=VitorWutzki](https://www.youtube.com/watch?v=IsO6ErAwqys&ab_channel=VitorWutzki). Acesso em: 11 nov. 2022.

WISNIK, Guilherme (org.). *Paraísos inventados*. Catálogo da Exposição de Burle Marx. [S.l.]: Almeida e Dale Galeria, 2020.

WISNIK, Guilherme; LUPINACCI, Heloisa. Coney Island e o divertimento irresponsável. *Revista Serrote*, n. 4, 2010. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2011/07/coney-island-e-o-divertimento-irresponsavel/>. Acesso em: 22 abr. 2023.

ZORZI, Maria Victória Gaburro De. *O “Dicionário de ‘Documents’ (1929-30) e a Antropologia de Georges Bataille*. 2013. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

QUALITY