

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

LINDOLFO CAMPOS SANCHO

**ANTROPOLOGIA NO CAMPO EXPANDIDO: INTERSECÇÕES
ENTRE ANTROPOLOGIA E ARTE NO ESTUDO DO ESPAÇO SOCIAL**

LINDOLFO CAMPOS SANCHO

**ANTROPOLOGIA NO CAMPO EXPANDIDO: INTERSECÇÕES
ENTRE ANTROPOLOGIA E ARTE NO ESTUDO DO ESPAÇO SOCIAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito para obtenção do título de
Bacharel em Ciências Sociais
Universidade Federal de São Paulo
Escola de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas
Orientação: Andréa Barbosa

**GUARULHOS
2016**

Sancho, Lindolfo.

Antropologia no campo expandido : Intersecções entre antropologia e arte no estudo do espaço social / Lindolfo Sancho. Guarulhos, 2016.

1 f.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016.

Orientação: Andréa Barbosa.

Título em inglês: Anthropology in the expanded field : intersections between anthropology and art on the study of social space

1. Antropologia do espaço. 2. Paisagem. 3. espaço social. Andréa Barbosa. II. Título.

Lindolfo Sancho
ANTROPOLOGIA NO CAMPOS EXPANDIDO: Intersecções entre antropologia e arte
no estudo do espaço social

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito para obtenção do título de
Bacharel em Ciências Sociais
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: Antropologia

Aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Manoela Rossinetti Rufinoni
Universidade Federal de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Em uma tarde de Julho de 2010 eu decidi que não iria mais à faculdade. Das cinco disciplinas que eu cursava para um dia me formar em economia, sociologia era a única que não me fazia perguntar de novo se valia a pena trocar minha cama por 30 minutos em um ônibus e algumas horas de aula. Então decidi tornar esta matéria de um único semestre em uma graduação de quase seis anos.

Seguindo o padrão que adotei desde que meus pais decidiram que eu tinha a voz final no que diz respeito aos rumos da minha vida, tomei esta decisão por impulso. Não havia decidido onde iria estudar ou o que faria até este momento chegar.

Passava os dias em casa exercitando minha mente inventando desculpas para contar aos meus pais no fim do dia porque não estava na aula. O orgulho que eles tinham por ter um filho estudando economia em uma universidade federal sempre fez pulsar no meu peito o peso do meu egoísmo, o que me levou a adiar por semanas o momento de contar a verdade. E então, sentindo mais por meus pais do que pelo medo de escolher uma carreira tão “pouco instrumental”, criei forças para contá-los sobre minha decisão.

Meu pai respondeu dizendo que este novo curso era muito legal, que antropologia é muito legal então “vai fundo”. Minha mãe perguntou se dava dinheiro. Disse que não, e ela respondeu “ah, tudo bem. Então é só se dedicar”.

Não sei se me dediquei o máximo que pude, ou se fui tão fundo o quanto pude. Mas em todos estes anos em que o ônibus de 30 minutos se tornou dois ônibus e dois metrô de incontáveis horas, nunca questionei se deveria ter ficado onde estava. Nunca questionei se tomei a decisão certa porque minha família nunca questionou se tomei a decisão certa. Meus pais e minha irmã sempre estiveram ao meu lado enxergando uma importância no que eu faço que muitas vezes eu falho eu enxergar. E é por isso que se as páginas que vêm a seguir possuem qualquer conteúdo digno destes anos na Unifesp, o que tenho a agradecer a vocês - Décio, Lourdes e Josi, é algo que sou incapaz expressar.

Sou incapaz de expressar também o quanto sou grato a todas as pessoas que fizeram com que minha passagem pela Unifesp tenha me feito tão confiante quanto a decisões tomadas por impulso.

Minha orientadora, Andréa, sempre tão paciente, animada e receptiva com os mil projetos que eu e todos ao seu redor propomos. Obrigado por não me abandonar com a mesma facilidade com que abandonei tantas propostas de pesquisa.

Aos colegas de Visurb que proporcionaram tantos momentos de discussão em que me senti como se estivesse descobrindo o mundo, obrigado por manhãs tão produtivas.

Aos vários professores que conheci e que, mesmo sem se dar conta, tiveram uma enorme influência nos temas que decidi estudar nesta monografia e na vida: Andréa mais uma vez, Ana Lúcia, Fernando Atique, Lilian Sales, Carolina Pulicci, Rufino, Elena...

Ao clube do coqueiro, que sempre virá à mente quando eu ver ou ouvir a palavra UNIFESP. Barbos, Pamella, Liz, Roberta e minha parceira intelectual Janaína, muito obrigado.

RESUMO

Ao eleger “A produção do Espaço” de Henri Lefebvre como obra central de um ponto de virada no qual o espaço deixou de ser mero contexto para assumir protagonismo como objeto de estudo das ciências sociais, esta monografia procura conectar os textos a seguir em uma unidade que reflete sobre o potencial dos principais conceitos da obra de Lefebvre para o estudo do espaço pela Antropologia.

Intrigado com a proposta de constituição de uma “ciência do espaço”, os quatro textos que compõem esta monografia propõem uma reflexão sobre o espaço enquanto produto cultural sujeito a interpretações oriundas de diversas áreas do conhecimento, o que convida o cientista social a apreender este objeto em diálogo com estas outras áreas, indo de encontro com uma abertura vinda do campo das artes no qual o “campo expandido”, tal como proposto por Rosalind Krauss, refere-se a um momento histórico no qual as fronteiras entre as práticas artísticas foram flexibilizadas em uma série de práticas espaciais híbridas.

Palavras-chave: antropologia do espaço. Paisagem. land art. espaço social. campo expandido

ABSTRACT

Having “The production of Space” by Henri Lefebvre as a key work of a decisive moment on which the space has ceased to be used as simply a background in order to assume a leading role as a study subject for the social sciences, this monograph seeks to connect the following essays as a single unity reflecting on the potential of Lefebvre’s main ideas for the study of the space by the field of Anthropology.

Intrigued by the proposition of constitution of a “science of space”, the four essays that constitute this monograph propose a reflection on the space as a cultural product subjected to interpretations from several areas of expertise, which happens to invite any social scientist to examine this particular subject while in dialogue with this same other areas , which comes to agree with a similar opening from the arts where the “expanded field”, as proposed by Rosalind Krauss, refers to a historic moment when the boundaries between different artistic practices became more flexible.

Keywords: anthropology of space. Landscape. land art. social space. expanded field

SUMÁRIO

Introdução	08
Capítulo 01: Uma ciência do espaço	10
01.1: Uma Antropologia do espaço	13
01.2: O espaço cotidiano	21
Capítulo 02: O espaço no campo expandido	24
02.1: Um exemplo	27
02.2: O espaço de representação e a representação do espaço	32
Capítulo 03: A paisagem	38
03.1: Um exemplo	38
03.2: Natureza e paisagem	41
03.3: A paisagem urbana	42
Capítulo 04: Conclusões finais – duas cidades	45
Referências	49

INTRODUÇÃO

Em 2012 realizei uma pesquisa de iniciação científica chamada “Espaço público e moradia: as construções simbólicas do centro de São Paulo”. Nesta pesquisa, as palavras do título, que deveriam resumi-la, acabaram sendo negligenciadas pelo meu interesse nas transformações da paisagem arquitetônica da região central da cidade. Aproveitando a disponibilização do acervo fotográfico da revista Life pelo Google, decidi investigar as transformações de São Paulo a partir das fotografias de Dmitri Kessel (1902-1995), que visitou a cidade em diferentes décadas durante o século XX.

Obcecado com o assunto, continuei a graduação procurando montar projetos de pesquisa que elegiam o centro da cidade, ou alguns de seus símbolos, como objeto de estudo. Entretanto, as mudanças constantes de objeto me fizeram dar conta de que não era o centro de São Paulo que instigava minha curiosidade, mas as reflexões sobre o espaço que ele suscitava em mim. Assim, se é verdade que poderia agregar toda a reflexão teórica que me interessa a um objeto concreto, com um problema de pesquisa palpável, para não correr o risco de manipular a construção de problema segundo a bagagem teórica acumulada nestes anos de graduação, decidi pautar minha reflexão nas questões que muitos destes autores colocaram a minha frente.

A ideia de uma Antropologia do Espaço, ou de uma Antropologia da Arquitetura me pareceu cada vez mais instigante na medida em que notava conexões entre textos de Antropologia, de Arquitetura, e de Arte. Até que notei que os contornos deste campo estavam dados no livro da antropóloga portuguesa Filomena Silvano - “Antropologia do Espaço” (2010). Neste livro, Silvano oferece ao leitor um percurso de leitura com um resumo de autores fundamentais à trajetória do “espaço” nas ciências sociais, culminando com o momento em que esta categoria se tornou um objeto de estudo autônomo para muitos intelectuais, entre os quais Henri Lefebvre que, em “A produção do Espaço” (1991), chega a propor em sua reflexão teórica a possibilidade de existência de uma ciência do espaço.

É a partir desta possibilidade que esta monografia ganhou forma. Procuo evidenciar aqui o caráter antropológico desta “ciência”. Não com a intenção, que seria um tanto pretensiosa, de definir o que é a antropologia do espaço e sobre como a “ciência do espaço” é uma “antropologia do espaço”, mas de defender como este caráter unificador de uma ciência em torno de um objeto social abre a possibilidade de costurar as questões do espaço levantadas pela antropologia, pela arquitetura, pelas artes e por quaisquer áreas do

conhecimento lidando com problemas do espaço em sua dimensão social. É claro que em uma monografia de graduação não é possível apontar as intersecções em cada uma dessas áreas. É por isso que, nos textos apresentados a seguir, destaco conexões com o mundo das artes, usando as ideias de Lefebvre como chave de entendimento de uma intervenção artística.

Assim, começo a monografia com uma revisão bibliográfica sobre o espaço na antropologia, seguindo o roteiro de Filomena Silvano. Neste mesmo capítulo destaco as ideias de Lefebvre e seu potencial para formação de questões de relevância antropológica.

No capítulo seguinte, parto do campo das artes para evidenciar esta mesma tendência agregadora em que campos de conhecimento diversos se interseccionam. A experiência de Tony Smith e o impacto da arte minimalista e da Land Art na formação do que Rosalind Krauss (1979) chama de “campo expandido” são os pontos chave desta intersecção.

O terceiro capítulo foca em conceito intimamente relacionado ao espaço: a paisagem. A importância da paisagem para o estudo do espaço na antropologia, e sua relação intrínseca com a arte, ajuda a destacar, mais uma vez essa possível conexão entre campos. E por fim, no quarto capítulo, trago os panoramas de São Paulo e Buenos Aires feitos por Antônio Augusto Arantes (2000) e Beatriz Sarlo (2010) como exemplos de jornadas etnográficas pelo espaço urbano nas quais estas conexões são articuladas pelos autores para apresentar estas cidades como artefatos culturais.

01 Uma Ciência do Espaço

“There are spaces today of every kind and every size, for every use and every function. To live is to pass from one space to another, while doing your very best not to bump yourself.”¹

Georges Perec – Species of Spaces and other pieces (1997)

Quarto, escada, casa, calçada. Rua, avenida, quadra, estrada. Cidade, Estado, fronteira. Do continente ao espaço interior. Entre o espaço de discussão e o espaço da escrita. Com as formas de um triângulo, quadrado, ou octógono... a vida cotidiana é permeada por uma série de termos e conceitos que limitam e nos orientam pelo ambiente físico no qual vivemos. Há termos mais ou menos concretos, há termos que se referem diretamente a uma porção limitada de nosso mundo material, há termos que, de tão abstratos, podem se referir a qualquer coisa. Todos estes termos citados, e uma infinidade de outros, limitam de forma mais ou menos precisa o ambiente físico, e metafísico, no qual conduzimos nossas vidas conhecido como 'espaço'.

Nas sociedades ocidentais, tais termos também se relacionam diretamente com campos específicos de produção do conhecimento. Enquanto a rua e a avenida podem estar mais presentes no discurso do urbanista, o Estado e as divisões do território são objetos de preocupação da política e da economia. Em termos mais abstratos, a geometria é objeto da matemática, sem contar a própria palavra 'espaço' que é objeto de definições entre diversos campos do conhecimento, como a filosofia, a matemática a arquitetura...

O espaço, portanto, a exemplo do resto de nossa realidade socialmente traduzida, é objeto da divisão da produção de conhecimento da sociedade ocidental.

Henri Lefebvre (1991, p.02), em “A produção do espaço”, aponta um problema neste cenário que remonta a uma cisão entre a filosofia e a matemática no que diz respeito ao espaço. A matemática se apropriou de um “espaço” mental e abstrato que se tornou seu objeto privilegiado. Assim, como é possível, por exemplo, relacionar um discurso sobre um espaço abstrato, com o espaço físico e material no qual vivemos, e mesmo com o espaço social que, enquanto sociedades, construímos? Nas palavras do autor, “[...] Como seria possível

1 Há espaços hoje em dia de toda espécie e tamanho, para todo uso e função. Viver é transitar de um espaço ao outro com o cuidado de não tropeçar. (PEREC, Georges. *Species of spaces and other pieces*. 1997, tradução nossa)

estabelecer conexões entre um espaço matemático e a natureza em primeiro lugar, entre estes e o espaço praticado em segundo, para então ligá-los a uma teoria da vida social – que, presume-se, também deve se revelar no espaço? (1991, p.03, tradução nossa)”

Lefebvre começa a delinear uma “ciência do espaço” que tem esta categoria como objeto de estudo autônomo, por este ser um meio sobre o qual a vida social se revela. A diversidade de definições sobre o que é o espaço, e o monopólio que algumas áreas do conhecimento exercem sobre suas definições, impõem dificuldades para relacioná-lo com todas as dimensões da sociedade. Esta distância entre um espaço mental/abstrato, a natureza e a sociedade “prende no nível da linguagem propriedades que pertencem ao nível do espaço social” (1991, p.07).

Para a existência de uma “ciência do espaço”, uma teoria que aponte seu objeto de estudo privilegiado é necessária. E sendo este objeto tão fragmentado, a resposta de Lefebvre é o de uma teoria unificadora: “[...] o objetivo é descobrir, ou construir, uma unidade teórica entre 'áreas' que são apreendidas separadamente. [...] Nossas áreas de interesse são, primeiro, a física – natureza, o Cosmos; em segundo lugar, a mental, incluindo aí as abstrações lógicas e formais; e, em terceiro lugar, a social. (1991, p.11, tradução nossa).”² Em meio à diversidade de conceitos e definições, portanto, deve haver um ponto de fuga que permita relacionar todo este conhecimento fragmentado a seu respeito.

Lefebvre é um autor fundamental para estudar o “espaço” a partir das ciências sociais porque em sua obra esta palavra não apenas se torna um objeto de estudo autônomo – no lugar de um simples cenário onde os problemas de interesse dos cientistas sociais se apresentam, o “espaço” se torna objeto de uma “ciência própria”.

A proposta de fundação de uma “ciência do espaço” pode, tal como a intenção de seu autor, unificar sob esta teoria todas as questões relacionadas ao espaço e a sociedade, ou se tornar mais um campo de conhecimento a compartilhar para este processo de divisão/setorização do processo de produção do conhecimento. De qualquer forma, mais do que refletir sobre a necessidade de fundação de uma ciência do espaço, é mais produtivo apontar para o caráter essencialmente antropológico desta proposta de Lefebvre. Sua teoria nasce como resposta a um problema identificado por antropólogos que desenvolveram respostas parecidas.

2 “[...]the aim is to discover or construct a theoretical unity between 'fields' which are apprehended separately [...] The fields we are concerned with are, first, the physical – nature, the Cosmos; secondly, the mental, including the logical and formal abstractions; and, thirdly, the social (1991, p.11)”

Quando lança a pergunta sobre como seria possível lançar uma ponte entre um espaço matemático e a natureza, e entre estes e a vida social (1991, p.3), Lefebvre se coloca dentro de um problema conhecido da Antropologia: como lidar com a dicotomia entre natureza e cultura em uma sociedade onde o processo de produção do conhecimento separa o que é humano do que é não humano, o que é da natureza e o que é da sociedade. (LATOURE, 1994)

Em “Jamais fomos modernos” (1994), Bruno Latour demonstra ser possível identificar, na vida cotidiana, um mesmo assunto sendo abordado simultaneamente a partir de uma série de frentes. Um objeto das ciências da natureza “traduzido” segundo os termos desta disciplina específica (química, física, biologia...), ao mesmo tempo em que ganha “traduções” pelos termos da economia, da política, mesmo das artes e etc.

Por exemplo, na passagem de um dia é possível observar uma ação política sendo exercida com base na ciência, ou um discurso político que se vale do discurso científico para se legitimar. Também é possível verificar como a produção científica, ainda que totalmente direcionada ao mundo dos objetos, é influenciada pela política e pela economia – seja no que diz respeito ao seu financiamento, divulgação e etc. Ao mesmo tempo em que a divisão do trabalho na produção do conhecimento separou o domínio que se ocupa da natureza do domínio que se ocupa do social (DESCOLA, 1996, p.19), tal divisão produziu elementos híbridos visíveis quando observamos como é possível que um mesmo objeto seja “traduzido para o mundo” em diferentes discursos, como se fossem diferentes idiomas. O buraco na camada de ozônio enquanto problema da química, da política e da economia é como a diferença entre Fazenda, Farm e Bauernhof. Temos um mesmo objeto traduzido de diferentes formas. Com a especificidade de que, diferentemente de uma tradução entre idiomas, nesta rede de conhecimento, o objeto é tratado por diferentes setores de forma separada.

Sob a marca destas variações, muitas análises antropológicas foram pautadas pela busca desta divisão em sociedades estrangeiras, e como aponta Latour, “Mesmo o mais racionalista dos etnógrafos, uma vez mandado para longe, é perfeitamente capaz de juntar em uma mesma monografia os mitos, etnociências, genealogias, formas políticas, técnicas, religiões, epopeias e ritos dos povos que estuda.” (1994, p.12) E aí está uma solução para lidar com este cenário nas sociedades ocidentais: “A tarefa da antropologia do mundo moderno consiste em descrever da mesma maneira como se organizam todos os ramos do nosso governo, inclusive os da natureza e das ciências exatas, e também em explicar como e por que estes ramos se separam, assim como os múltiplos arranjos que os reúnem. O etnólogo do nosso mundo deve colocar-nos no ponto comum onde se dividem os papéis, as ações, as

competências que irão enfim permitir definir certa entidade como animal ou material...” (1994, p.20)

Apesar destas variações não serem um problema de fato para Lefebvre em “A produção do espaço”, seu objetivo é bastante semelhante ao de Latour: “O projeto do qual faço os contornos, entretanto, não procura produzir um (ou O) discurso sobre o espaço, mas sim expor a verdadeira produção do espaço ao unir vários tipos de espaço e as modalidades de suas origens sob uma única teoria.” (1991, p.16, tradução nossa) ³

Na prática, a “ciência do espaço” demanda uma abordagem antropológica sobre o espaço em que as mais diversas formas de lidar com este objeto são interligadas em um escopo mais amplo de uma teoria social. Um antropólogo, assim, tal como feito com o Kula ou Mana, pode tomar o espaço como chave de entendimento mais amplo de uma sociedade estudada.

01.1 Uma Antropologia do Espaço

Em 2010 foi publicado o livro “Antropologia do Espaço” da antropóloga portuguesa Filomena Silvano. Nas palavras da autora, este livro foi “concebido como um guia para um possível percurso de leitura” (2010, p.97). Nele, Silvano organiza a principal bibliografia que da forma ao campo de estudo que ela reconhece como antropologia do espaço. Partindo de autores que não reconheciam tal campo, mas que são fundamentais para seu reconhecimento, Silvano relaciona as abordagens do espaço pelas ciências sociais a partir do século XIX até o ponto de virada no qual o espaço, uma chave de entendimento de “questões maiores”, começou a aparecer como objeto de estudo autônomo.

Enquanto tema que sempre teve relevância na antropologia, quando entendido como manifestação ou suporte físico do universo sociocultural estudado, o espaço, na antropologia clássica, foi mobilizado por antropólogos que interpretaram as respostas que as sociedades davam ao seu ambiente físico, ou à relevância da organização espacial para a vida social e suas cosmologias.

Um exemplo influente desta relação na antropologia clássica é a atenção dada por Evans-Pritchard aos conceitos de tempo e espaço na sociedade Nuer.

³ The project I am outlining, however, does not aim to produce a (or *the*) discourse on space, but rather to expose the actual production of space by bringing the various kinds of space and the modalities of their genesis together within a single theory. (1991, p.16).

Logo no início do capítulo “Tempo e Espaço” (1999, p.107) Pritchard declara que sua descrição relacionará a ecologia Nuer com sua estrutura política. Mas que apesar das duas direções de análise que se abrem, está interessado na “influência das relações ecológicas sobre as instituições políticas, mais do que na influência da estrutura social na conceituação das relações ecológicas” (idem). Desta forma, o autor demonstra neste capítulo que a organização da sociedade Nuer no tempo e no espaço sofre influências físicas e estruturais - ainda que a organização conceitual deste tempo e espaço não seja seu foco de análise.

Remetendo a uma imagem aérea das terras habitadas pelos Nuer, Pritchard traz à mente do leitor a forma como as aldeias, choupanas, e estábulos estão organizados pelo território. Longe de ser aleatória, tal organização pelo espaço, que parece não seguir nenhum padrão específico, está dotada de uma série de valores de ordem ecológica e estrutural. (1999, p.122):

[...] seria possível medir a distância exata entre choupana e choupana, aldeia e aldeia, área tribal e área tribal, e assim por diante, e o espaço ocupado por cada uma. Isso nos forneceria uma relação de medidas espacial apenas em termos físicos. Em si mesma, ela teria uma significação muito limitada. O espaço ecológico é mais do que a mera distância física, embora seja afetado por ela, pois também é calculado por meio do caráter da região que se situa entre grupos locais e por meio da relação dessa região com as exigências biológicas de seus membros. Um rio largo divide duas tribos nuer de modo mais claro do que muitos quilômetros de mato abandonado. A mesma distância que parece pequena na estação da seca possui aparência diversa quando a área está alagada pelas chuvas. [...] A distância ecológica, nesse sentido, é uma relação entre comunidades definida em termos de densidade e distribuição, e com referência a água, a vegetação, vida animal e de insetos e assim por diante. (idem)

Não sendo a concepção ecológica do espaço o foco da análise, Pritchard a relaciona com a distância estrutural, que é sempre influenciada pela distância ecológica. Assim, se é verdade que um rio que separa duas aldeias nuer estabeleça uma distância entre estas duas aldeias, estruturalmente, a aldeia da outra margem está mais perto para a aldeia nuer do que uma “aldeia não nuer” na mesma margem do rio.

Se a distância ecológica é expressa em valores determinados por obstáculos naturais, a distância estrutural é expressa em valores determinados por “parentesco, linhagem, sexo,

idade”, entre outros termos que “separam grupos de pessoas dentro de um sistema social” (1999, p.123).

Este é apenas um capítulo de todo um livro dedicado às instituições políticas dos Nuer. Mas o uso do tempo e do espaço como chave de entendimento dessas instituições marcou o potencial que essas categorias abstratas apresentam ao antropólogo.

Em outro exemplo deste patrimônio, Lévi-Strauss dedica uma parte de seu capítulo sobre os Bororo, em *Tristes Trópicos* (1996), a uma descrição sobre a organização espacial da aldeia. Percebe as funções de cada porção do espaço ocupado, abstrai formas de sua organização espacial e aponta a relação íntima entre a forma característica de ocupar o espaço e a cosmologia e organização social dos Bororo:

A distribuição circular das cabanas em torno da casa-dos-homens é de tal importância, no que se refere à vida social e à prática do culto, que os missionários salesianos da região do rio das Garças logo aprenderam que o meio mais seguro de converter os Bororo consiste em fazê-los trocar sua aldeia por outra onde as casas são colocadas em fileiras paralelas. Desorientados em relação aos pontos cardeais, privados da planta que fornece um argumento a seu saber, os indígenas perdem rapidamente o sentido das tradições, como se seus sistemas social e religioso fossem complicados demais para dispensar o esquema planteado pela planta da aldeia e cujos contornos são perpetuamente reavivados por seus gestos cotidianos (1996, p.207)

O espaço, portanto, sempre teve relevância para os estudos empreendidos pela antropologia. Em íntima relação com a organização social e com as cosmologias das sociedades estudadas, é uma categoria útil para o entendimento das sociedades – seja em suas maneiras de utilizá-lo ou em concepções intelectuais a seu respeito. Nas palavras de Silvano, “são autores (os dois citados aqui entre outros) que não elegeram o espaço como seu objeto de trabalho central, mas que, num momento ou noutro, se dedicaram a ele, produzindo textos que possibilitaram o aparecimento posterior de obras em que o espaço surge como um objeto autônomo” (2010, p.02).

A autora prossegue seu inventário do patrimônio intelectual da Antropologia do Espaço relatando os desafios colocados sobre a antropologia pelo fenômeno urbano (2010, p.27).

Frente aos desafios da cidade, o espaço físico continuou a ser interpretado como uma correspondência imediata de uma sociedade, e cultura. Mas os recortes operados à maneira de

uma sociedade isolada criaram uma imagem bastante fragmentada da grande cidade, em que os universos de dimensão microssociológica estudados apareciam segregados do contexto urbano maior, tal como aponta Graça Índias Cordeiro em sua reflexão sobre o peso da herança da antropologia clássica sobre a antropologia urbana (2003).

Segundo Silvano (2010, p.34), os sociólogos da Escola de Chicago abordaram a questão do espaço da cidade a partir das ideias de Simmel, em que a mobilidade e a experiência de liberdade do indivíduo são investigadas em um espaço “fixista” herdado da morfologia social da Escola Sociológica Francesa onde “a organização social é tida como modelo da organização espacial (2010, p.14)”.

Esta intersecção entre mobilidade e um ambiente fixo e ao mesmo tempo fragmentado aparece no programa de estudo da vida urbana sugerido por Robert Park, onde a organização física, as ocupações e a cultura da cidade são relacionadas (1979, p.27).

À semelhança de Pritchard, guardadas suas devidas proporções, Park entende a cidade em sua dimensão ecológica e humana/social (estrutural). A partir da geografia da cidade, e de sua ecologia, levanta problemas de pesquisa nos quais a constituição formal da cidade ganha relevância junto aos fatores humanos que a dotam de sentido:

Muito do que normalmente consideramos como a cidade — seu estatuto, organização formal, edifícios, trilhos de rua, e assim por diante — é, ou parece ser, mero artefato. Mas essas coisas em si mesmas são utilidades, dispositivos adventícios que somente se tornam parte da cidade viva quando, e enquanto, se interligam através do uso e costume, como uma ferramenta na mão do homem, com as forças vitais residentes nos indivíduos e na comunidade (1979, p.26).

Assim, tal como um antropólogo investigando uma sociedade de pequena escala, em seu programa de investigação da vida urbana, Park sugere questões de investigação na qual a cidade se torna um objeto de dimensão social completo – um fato social total. Sua organização geográfica e ecológica é também econômica e moral (1979, p.25).

Influenciado por Simmel, neste artefato humano chamado cidade o indivíduo ganha protagonismo no programa de Park. As influências econômicas e culturais que organizam a geografia urbana, formando, transformando ou descaracterizando vizinhanças, guetos ou regiões morais são “um mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram” (1979, p.61), facilitando a mobilidade do indivíduo (idem). Aqui a relação entre mobilidade e espaços fixos e segregados - que segundo Silvano é herança da Escola

Sociológica Francesa fica clara. A proposta de Park confere à imagem da cidade maior fluidez sem se desvencilhar da referência espacial.

Na sequência do projeto de Park, alguns antropólogos fizeram ressalvas quanto as possíveis consequências em ter o espaço como referência primária. Michel Agier, por exemplo, alertou que esta maneira de pensar a cidade torna difícil apreender a relação entre a vida urbana mais ampla e os muitos “universos” que a compõem. Tendo estas limitações em vista, afirma que é necessário “se desvencilhar do *a priori* da referência espacial (1998, p.14)”. Ou seja, não mobilizar o espaço como se seu sentido correspondesse exatamente ao universo sociocultural estudado.

Agier então propõe o conceito de redes para dar conta tanto da dimensão microsociológica, quanto do contexto global no qual o antropólogo está. Na análise antropológica sob esta perspectiva a referência espacial continua relevante, mas seu significado não está dado à priori. E é justamente a pesquisa sobre as significações dadas ao espaço, e a circulação de suas representações para além dos limites de um grupo específico que o utiliza que permite a apreensão desta relação entre um contexto específico e outro mais amplo.

Desta forma, à diversidade da vida urbana corresponde uma diversidade nos sentidos e representações do espaço urbano, que não podem ser isolados tal como numa “cidade-mosaico” ou sociedade isolada.

Lefebvre também afasta esta concepção, tida por ele como simplista, de que há uma correspondência exata entre a forma social e a forma espacial, justamente porque sua preocupação central é investigar a produção social do espaço, as relações entre sociedade, seu modo de produção e o espaço que ocupam como um processo:

[...] do ponto de vista desses sujeitos, a conduta de seus espaços é de uma vez só vital e mortal; nesses espaços eles se desenvolvem, dão expressão a si mesmos, e encontram interdições; e então eles perecem, e esse mesmo espaço contém seus túmulos. Do ponto de vista do Conhecimento (*connaissance*), espaço social funciona (junto a seus conceitos) como uma ferramenta de análise da sociedade. Aceitar tudo isso elimina, de uma vez só, o modelo simplista que indica uma correspondência exata, um a um, entre comportamento social e local social, entre função espacial e forma espacial. (1991, p.34, tradução nossa)⁴

4 “From the point of view of these subjects, the behavior of their space is at once vital and mortal; within it they develop, they give expression to themselves, and encounter prohibitions; then they perish, and that same

Enquanto produto da sociedade, o espaço existe na linguagem e nos discursos em que a sociedade dota seu entorno de significado. O espaço existe concretamente nas ações e transformações que a sociedade realiza na natureza. Mais que um objeto concreto ou abstrato, Lefebvre apresenta o espaço como um conjunto de relações de percepção, concepção e vivência entre os indivíduos que compõem a sociedade e sua realidade material. Há uma tríade conceitual que as expõem: a prática espacial; as representações do espaço; e os espaços de representação:

- Prática espacial, que abrange produção e reprodução, e determinadas localidades e conjuntos espaciais característicos de cada formação social. A Prática espacial assegura continuidade e certo grau de coesão. Em termos de espaço social, esta coesão implica certo nível de competência e um nível específico de performance.
 - Representações do espaço, que estão ligadas as relações de produção e a 'ordem' que tais relações impõem. E assim, ao conhecimento, aos signos, aos códigos, e as relações 'frontais'.
 - Espaços representacionais, incorporando simbolismos complexos, às vezes codificados - às vezes não, ligados ao lado clandestino e oculto da vida social, como também a arte (que pode, eventualmente, vir a ser definida menos como um código do espaço e mais como código de espaços representacionais).
- (1991, p.33, tradução nossa) ⁵

A prática espacial está associada com a relação de percepção entre o indivíduo e o espaço físico. Ainda que não seja necessariamente coerente, há uma coesão entre a performance de um indivíduo em um espaço com uma competência específica (1991, p.38). Basicamente, a forma como os membros da sociedade conseguem perceber o espaço sem necessidade de códigos abstratos. O que nos leva às representações do espaço, produto de conceptualizações sobre o que é o espaço. Lefebvre identifica estas representações com cientistas, planejadores urbanos e tecnocratas que submetem a experiência vivida e

space contains their graves. From the point of view of knowing (connaissance), social space works (along with its concept) as a tool for the analysis of society. To accept this much is at once to eliminate the simplistic model of a one-to-one or 'punctual' correspondence between social actions and social locations, between spatial functions and spatial forms." (1991, p.34)

5 "Spatial practice, which embraces production and reproduction, and the particular locations and spatial sets characteristic of each social formation. Spatial practice ensures continuity and some degree of cohesion. In terms of social space, this cohesion implies a guaranteed level of competence and a specific level of performance/ Representations of space, which are tied to the relations of production and to the 'order' which those relations impose, and hence to knowledge, to signs, to codes, and to 'frontal' relations/ Representational spaces, embodying complex symbolisms, sometimes coded, sometimes not, linked to the clandestine or underground side of social life, as also to art (which may come eventually to be defined less as a code of space than as a code of representational spaces). (1991, p.33)

percepcionada do espaço a construções intelectuais que tendem a ser dominantes na tradução do espaço físico. As representações do espaço são basicamente o que o usuário consegue entender sobre o espaço a partir de construções textuais, signos e etc. Os espaços de representação, por outro lado, são os que mais se aproximam do espaço da vida cotidiana, pois estão ligados a forma como a sociedade “vive” o espaço. É o espaço usado e, no caso de pensadores e artistas, descritos sem comprometimentos com explicações sobre o que é ou deve ser. É o “espaço que a imaginação busca mudar e apropriar” (1991, p.39). Há uma tripla relação dialética aqui, mas com oposição mais forte entre as representações do espaço, que tendem a dominá-lo e os espaços de representação, que tendem a subvertê-lo e mesmo transformá-lo.

De forma a ilustrar esta relação, suponha-se que um urbanista projete uma grande praça retangular com vasto gramado separando duas avenidas importantes. Para passar de uma avenida a outra a pé é necessário atravessar a praça e, devido à escolhas baseadas em “eficiência” e estética, o planejador desenhe dois caminhos de concreto perpendiculares que permitam aos pedestres atravessar a praça de norte à sul e leste à oeste, além de postar placas sinalizando ser proibido pisar no gramado, de forma a protegê-lo. Desta forma, para ir de um lugar na avenida ao sul da praça a outro na avenida a norte é possível atravessá-la pelo caminho de concreto que corta a praça ao meio. Entretanto, suponha-se que ao chegar ao lado norte da praça, para atravessar a avenida haja apenas uma faixa de pedestres na vértice leste do retângulo – entre os caminhos que cortam norte-sul e Leste-Oeste. De acordo com o que foi planejado, um pedestre pode atravessar a praça inteira até seu lado norte e então virar a direita até a faixa de pedestres, ou pode seguir pelo caminho sul-norte até sua metade, virar à direita seguindo pelo caminho Leste-Oeste em direção ao lado leste da praça para seguir até a faixa de pedestres.

Ao pensar em uma praça, o planejador então recorreu a uma representação tradicional de uma praça (square), esta representação foi materializada no espaço com sinais claros que dizem aos usuários como atravessá-la, além de caminhos em concreto que os permitem perceber como o espaço deve ser usado. Vê-se uma relação entre uma representação do espaço, um espaço físico com uma competência e uma performance esperada dos indivíduos em relação a este espaço.

Agora, suponha-se que ao atravessar a praça em direção à faixa de pedestres um usuário decida cortar caminho pelo gramado simplesmente por ser mais prático. Sua percepção do espaço o permite entender tanto o caminho que deve seguir quanto as opções que tem a seguir, e por questão de praticidade decide atravessar por cima do gramado em uma

linha diagonal. Este exemplo ilustra que experiências no espaço permitem que no dia a dia os códigos e objetos que traduzem o espaço físico sejam manipulados e transformados. A cada momento que um usuário corta caminho pelo gramado, aquele espaço abre uma válvula pra um espaço de representação em que as representações dominantes são, ainda que não propositalmente – ou sim, questionadas e transformadas. Tal como uma performance artística em um espaço público com uma função específica que não aquela. Pode-se interpretar que espaços de representação surgem quando a performance de um indivíduo se desalinha da competência do espaço.

A distinção (entre representações do espaço e espaços representacionais) seria ainda mais útil se fosse possível mostrar que os teóricos e profissionais de hoje trabalham ou para um lado ou para o outro, alguns desenvolvendo espaços representacionais e os outros elaborando representações do espaço. [...] Talvez devêssemos ir além, e concluir que os produtores de espaço sempre atuaram de acordo com uma representação, enquanto os 'usuários' experienciaram passivamente o que quer que tenha sido imposto a eles desde que tenha sido mais ou menos minunciosamente inserido, ou justificado, em seus espaços representacionais. (1991, p.44, tradução nossa) ⁶

Lefebvre tem como ponto de partida uma concepção do espaço que o toma como produto de um modo de produção específico. Esta tríade em relação dialética, em sua obra, aparece de maneira mais ligada a estas mudanças ou contestações do modo de produção de uma sociedade. Logo, espera-se que toda esta ciência do espaço seja capaz de expor este modo de produção ligado à sociedade que produz seu espaço (1991, p.36). Sua teoria direciona-se, então, a buscar a produção social do espaço social - Quando e como o espaço social é produzido?

Apesar deste foco, sua ideia de espaço abre caminhos que vão além da investigação da produção. Sob uma perspectiva antropológica, é possível realizar uma análise que procura identificar estas relações em ação na vida cotidiana. Tal como no exemplo, realocar o foco do produtor do espaço para o usuário do espaço. Investigar a relação do homem com o espaço em

6 “The distinction (between representations of space and representational spaces) would be even more useful if it could be shown that today's theoreticians and practitioners worked either for one side of it or the other, some developing representational spaces and the remainder working out representations of space. [...] Perhaps we shall have to go further, and conclude that the producers of space have always acted in accordance with a representation, while the 'users' passively experienced whatever was imposed upon them inasmuch as it was more or less thoroughly inserted into, or justified by, their representational space. (1991, p.44)

seu dia a dia de forma a relacionar sua percepção do espaço, seu entendimento do espaço, e sua vivência prática do espaço.

A distinção feita entre “representação do espaço” e “espaços de representação”, junto com esta teoria que distancia o olhar sobre o espaço de forma a relacionar de forma unificadora as diversas formas de a sociedade lidar com seu ambiente físico, formam a base teórica desta reflexão que busca apontar o potencial do “espaço enquanto objeto autônomo das ciências sociais” para as investigações da Antropologia em um contexto social diversificado e multimídia.

01.2 O Espaço Cotidiano

Aqui faço uso das ideias de Lefebvre para construir uma ponte com um teórico cuja reflexão poderia ter surgido desta relação tripla que se desenrola no espaço, Michel de Certeau.

Em “A invenção do cotidiano” (1996), Certeau traz para a Antropologia a questão da circulação do poder na vida cotidiana, sendo reafirmado ou desafiado nas práticas do dia a dia, nos modos de agir.

Procura demarcar um campo de pesquisa na Antropologia em que o foco de análise é transferido das grandes instituições ou representações oficiais para a circulação e consumo dessas representações na vida cotidiana. Em suas palavras, “a presença e a circulação de uma representação [...] não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam” (1996, p.40).

Nesta relação entre representação e práticas em que relações de poder são identificadas, o consumo do espaço é eleito por Certeau um objeto de investigação privilegiado.

Aponta que há um descompasso entre o conhecimento existente sobre a cidade e o conhecimento sobre a vida urbana que nela ocorre – poderíamos dizer, entre as representações do espaço da cidade e as vivências de seus usuários neste espaço. É uma crítica ao discurso sobre a cidade produzido pelo planejamento urbano. Um discurso que cria espaços geometrizados, ordenados e controlados. Que dá a cidade uma forma física que transmite a quem a utiliza as maneiras “certas” de utilizá-la, o que ele chama de “saber ótico da cidade”. É um saber que permite conhecer a cidade a partir da apreensão de sua paisagem urbana, em que o conhecimento sobre seu espaço depende do que é possível ler da forma do território, do sistema de ruas e avenidas, da altura dos prédios, e etc. É um saber nascido do voyeurismo

que, aponta Certeau, tem como “condição o esquecimento e desconhecimento das práticas” (1996, p.171).

Relacionando com Lefebvre, é como se ao investigar o espaço em sua dimensão social, tivéssemos o foco sobre as representações hegemônicas do espaço, ignorando as práticas espaciais e os espaços de representação que tais representações podem provocar ao serem materializadas ou comunicadas por meio de símbolos.

Opondo este modo panorâmico de representar à cidade ao que pode ser descoberto por um engajamento no próprio espaço urbano, ao nível da rua, Certeau diz:

[...] eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panóticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (maneiras de fazer), a ‘outra espacialidade’ (uma experiência antropológica, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade **transumante**⁷, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível (1996, p.172).

A partir disto, há um campo demarcado pela oposição entre o “estratégico” e o “tático” (para usar um termo de Certeau), entre o planejado e o não planejado, entre a tensão do poder entre a produção de representações oficiais e o seu consumo e ressignificações pelas pessoas comuns no cotidiano. E essa oposição ganhou clareza no espaço urbano. Na oposição entre as pedras que dão forma à cidade, e as pessoas que dão forma à vida urbana.

Estas oposições, inclusive, criam a percepção de que o saber produzido pelo urbanismo, por estar ligado ao planejamento do espaço para ser executado pelas instituições responsáveis pela cidade, se opõe ao saber que a antropologia pode criar ao se ocupar desses problemas levantados por Certeau.

Desenhado aqui os contornos de um campo da Antropologia do Espaço, graças às ambições de Lefebvre é possível apontar uma série de problemas antropológicos que podem ser investigados em relação com outras diversas áreas do conhecimento nas quais o espaço é objeto de estudo privilegiado. É possível que o Antropólogo, frente ao “espaço” enquanto objeto de investigação autônomo, levante questões e busque respostas sobre a sociedade em diálogo com outras áreas de produção intelectual: O que uma performance no espaço, por

7 A cidade transumante é a cidade em movimento. A realidade urbana que não se lê de imediato na forma física da cidade, mas em seus modos de uso.

exemplo, pode dizer sobre a sociedade que a modela e utiliza? Como a Arquitetura opera sob e sobre uma representação do espaço que demanda uma prática espacial específica? O que o espaço urbano presente na literatura, na fotografia ou no cinema nos permite descobrir sobre a sociedade que o habita?

02 O espaço no campo expandido

Enquanto por um lado o espaço social como objeto antropológico convida o investigador a flexibilizar as fronteiras entre áreas do conhecimento, buscando a dimensão social do “espaço objeto” nessas outras áreas, simultaneamente, algumas dessas outras áreas também buscam embaçar estas fronteiras criando um campo propício para uma abordagem baseada neste princípio unificador.

Em artigo publicado na revista *Artforum* em 1966, o escultor Tony Smith diz ao seu interlocutor (Samuel Wagstaff Jr.) que a “arquitetura lida com espaço e luz, não com a forma – esta responsabilidade é da escultura.” (WAGSTAFF JR. 1968). Ainda assim, Smith reconhece que as fronteiras entre estas duas áreas não são tão claras: “Habilidades práticas e arte estão muito mais próximas do que artistas estão dispostos a admitir, mas a questão é, onde esta distinção acontece?” e continua, “Eu penso em arte em um contexto público e não em termos de mobilidade de obras de arte” (1968, p.384, tradução nossa).

Esta reflexão de Tony Smith é fruto de um momento seminal da história da arte em que, segundo Francesco Careri (2013), uma inesperada tomada de consciência levaria a arte para fora das galerias e dos museus a fim de reconquistar a experiência do espaço vivido (p.112):

Quando eu lecionava na Cooper Union no começo dos anos 50, alguém me disse como eu poderia entrar na ainda inacabada New Jersey Turnpike. Eu levei três estudantes e dirigi de algum lugar no campo até New Brunswick. Estava uma noite escura e não havia iluminação ou acostamento ou faixas de rolamento, ou qualquer coisa além de pavimento seguindo entre a paisagem da planície rodeada por colinas à distância, pontuadas por chaminés, torres, fumaça, e luzes coloridas. Este passeio foi uma experiência reveladora. A estrada e muito da paisagem era artificial, mas ainda assim aquilo não poderia ser chamado uma obra de arte. A princípio, eu não sabia o que era aquilo, mas seus efeitos me liberaram de muitas das minhas opiniões sobre a arte. Parecia que havia ali uma realidade que nunca encontrou expressão na arte. (1968, p.386, tradução nossa) ⁸

8 “When I was teaching at Cooper Union in the first year or two of the fifties, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first, i didn't know what it was, but its effect was to liberate me

Francesco Careri aponta que a experiência de Tony Smith abriu caminho para muitas perguntas e possibilidades que seriam exploradas pela arte minimalista e pela Land Art nos anos seguintes, em especial se a expressão artística repousaria sobre a estrada enquanto objeto/escultura ou sobre a experiência do artista naquele espaço.

Na sequência desta experiência artística, Rosalind Krauss (1979) definiu um ponto de virada na história da arte onde a diluição do termo escultura e a tentativa de críticos, como a própria, em amarrar esta diluição em uma trajetória histórica fragilizou as fronteiras entre as diferentes artes e as esparramou pelo espaço para encontrar a paisagem, a arquitetura e, mais a frente, o urbanismo e o próprio espaço social.

Durante a década de 70, os principais nomes ligados ao movimento minimalista e à “Land Art” atuaram em um campo no qual a escultura se expandiu até encontrar seus limites (1979, p.32).

Para tornar esta expansão mais clara, Krauss conecta este período a uma narrativa histórica da escultura. Diz ela que, de início, este termo estava estreitamente ligado ao monumento, a um lugar específico em que um monumento, como uma estátua, teria a função de amarrar o passado e o presente àquele lugar específico. Sendo assim, a escultura sempre foi uma arte profundamente enraizada no espaço, feita para um lugar, a traduzir este espaço e dotá-lo de significados que endurecem no tempo. Isto até que monumento e escultura se separassem, processo que, segundo a autora, aconteceu gradualmente, mas com dois momentos que merecem destaque:

Isto aconteceu gradualmente. Mas dois exemplos me vêm à mente, ambos carregando as marcas de seu status de transição. Tanto “as portas do inferno”, quanto à estátua de Balzac, de Rodin, foram concebidas como monumentos. A primeira foi encomendada em 1880 para servir como portas para um museu de artes decorativas em projeto; a segunda foi encomendada em 1891 como um memorial a um gênio literário a ser colocado em um lugar específico em Paris. O fracasso de ambos como monumento é sinalizado não só pelo fato de que múltiplas versões desses trabalhos são encontradas em uma série de museus em vários países, enquanto nenhuma versão se encontra em seus lugares de origem – as encomendas não se concretizaram. Seu fracasso também é codificado sobre

A exploração deste campo expandido durante as décadas de 60/70 por diversos artistas sob o termo “escultura” levou ao alargamento deste termo até a medida do possível, flexibilizando as fronteiras internas do campo das artes para que diversas formas de expressões artísticas ganhassem vida em ações no espaço. Ações que iam da manipulação da relação entre o que era paisagem e o que não era, à produção de lugares enquanto produto da manipulação da arquitetura junto à paisagem.

02.1 Um exemplo

Em 1975, Gordon Matta-Clark, artista de Nova Iorque conhecido por suas intervenções em estruturas arquitetônicas, realizou uma série de cortes nas paredes e coberturas do galpão do Píer 52 – parte da área portuária de Manhattan que, naquela época, encontrava-se desligada do resto da cidade após a perda de relevância do transporte marítimo de cargas e passageiros na cidade.

A intervenção de Matta-Clark, ao ser notada pela imprensa local, chamou a atenção das autoridades que não só fecharam o acesso ao píer, como também chegaram a emitir uma ordem de prisão ao artista que, nesta altura, estava em Paris realizando outro projeto no qual realizava cortes nas estruturas de prédios centenários que seriam demolidos para a construção do Centre Pompidou. Devido à atenção dada pelas autoridades da cidade, Matta-Clark escreveu uma declaração à Nova Iorque a respeito do Píer. Jessamyn Fiore⁹, ao comentar a declaração, chama atenção para a dimensão política da obra, esclarecida quando Matta-Clark diz que, “enquanto artista, está reclamando uma área rejeitada e a transformando em um espaço público a ser reintegrado à cidade (apud FIORE, 2014, p.66)”.

A relação de Matta-Clark com esta área da cidade foi abordada em uma exposição em 2014 na Open Eye Gallery de Liverpool, dedicada a uma intersecção entre este artista e o fotógrafo Alvin Baltrop¹⁰ no que diz respeito à ligação de seus trabalhos com os píeres na década de 70.

Em “The piers from here: Alvin Baltrop and Gordon Matta-Clark” (2014), os organizadores da exposição refletem sobre a transformação, física e simbólica, operada por esses dois artistas naquele mesmo espaço.

9 Jessamyn Fiore é codiretora do acervo de Gordon Matta-Clark.

10 Alvin Baltrop foi um fotógrafo americano que documentou o cotidiano dos píeres de Nova Iorque entre 1975 e 1986. Seu trabalho tem sido reconhecido por focar, junto às estruturas decadentes dos píeres, uma população invisível da cidade que se apropriou daquela área – em especial a população gay.

Um píer, pelo próprio nome, remete a uma estrutura arquitetônica específica com uma função específica. Um corpo sólido que se estende sobre a água a partir da terra firme, permitindo que pessoas e mercadorias se aproximem da água e de outros objetos que nela estão, como barcos, navios cargueiros ou de passageiros.

Sendo que por séculos as áreas portuárias foram o principal ponto de chegada e partida de pessoas e mercadorias nas cidades, todo um conjunto de equipamentos urbanos também foram construídos para atender esta área vital para a economia. Em Nova Iorque durante a época de apogeu do transporte marítimo não foi diferente. Todo o contorno do lado sul de Manhattan foi adaptado para receber pessoas e mercadorias. Dezenas de píeres foram construídos com galpões ou terminais de passageiros.

Entre o fim do século XIX até depois da Segunda Guerra, Nova Iorque tinha como parte de seu sistema urbano uma vibrante área que caracterizava o porto mais movimentado do mundo (WEINGBERG, 2014, p.25). Entretanto, o sistema de píeres da cidade se tornou obsoleto com o surgimento do transporte aéreo, e do transporte marítimo de containers que demandavam grandes áreas livres que já não estavam disponíveis em Manhattan (idem). Uma parte dos píeres, então, foi abandonada e sua estrutura, sem uso para a cidade, entrou em colapso.

A partir do fim dos anos 60 Nova Iorque tinha em sua área portuária uma série de estruturas arquitetônicas que, pelo próprio design, deveria atender a uma demanda de um sistema de produção que já não existia. O píer era a materialização de um espaço planejado para atender uma função e abrigar uma série de performances e competências de seus usuários. E sem a prática espacial que deveria abrigar, seus códigos (estrutura arquitetônica) perderam significado prático.

Antes de prosseguir, vale ressaltar que esta situação, quando pensada a partir de Lefebvre, levanta uma questão importante: De que maneira uma mudança no sistema de produção da cidade e nas práticas espaciais relacionadas a este sistema contribuem para a produção de um outro espaço social?

Os píeres perderam sua função original e deixaram de representar o que sua estrutura arquitetônica permitia ler. E sem dinheiro para demolir a estrutura e construir um parque para reincorporar a área à cidade, a prefeitura abondonou a área, colocando placas de não ultrapasse para que ninguém ocupasse as ruínas (WEINBERG, 2014, p.26).

Do ponto de vista da cidade planejada e visível (CERTEAU, 1996, p.172), portanto, a área portuária foi desligada da cidade. Mas nas palavras de Weinberg: “E ainda em uma cidade onde espaço é raro, os píeres não ficaram vazios, particularmente em meio a uma

recessão econômica. Muitas pessoas sem moradia acamparam nos prédios dos píeres durante os anos 70 e 80.” (WEINBERG, 2014, p.27, tradução nossa) ¹¹

Se a cidade possui, como diz Robert Park (1979), uma organização moral, além de uma segregação baseada em interesses ocupacionais e econômicos, os píeres nos anos 70/80 indicam esse tipo de organização da cidade. Pois além das pessoas sem moradia, estas áreas passaram a ser ocupadas, ainda que de forma não permanente, pela população LGBT que encontrou nesses espaços vazios um ambiente livre do controle social de seus corpos, e também por grupos de artistas que fizeram dos píeres uma extensão do East Village – área da cidade onde já se concentravam (WEINBERG, 2014, p.27).

Weinberg aponta que inicialmente estes artistas que ocuparam os píeres realizaram obras que poderiam ser feitas em qualquer outro lugar. Uma intervenção artística nos píeres em diálogo com o espaço não foi realizada até 1971, quando Willoughby Sharp¹² reuniu 27 artistas para um projeto de arte coletivo naquela área.

Todas as intervenções feitas no Píer 18 foram documentadas pelos fotógrafos Harry Shunk e János Kender para serem exibidas no Museu de Arte Moderna (MOMA).

Com este grupo em 1971, Gordon Matta-Clark fez sua primeira performance no píer – antes de intervir de fato em sua estrutura física com Day's End em 1975. Colocou uma árvore sobre uma pilha de entulho e pendurou-se de cabeça para baixo em direção à árvore, amarrado a uma corda na cobertura do píer em uma posição que fazia referência ao “homem enforcado” das cartas de tarô – simbolizando rebelião e transição (FUSI, 2014:29).

Matta-Clark era arquiteto por formação, mas como diz Lorenzo Fusi (2014, p.08), interpretava a arquitetura de um modo bastante singular. “ele estava mais interessado em transformação do que em construção”. Disse Matta-Clark (apud FUSI, 2014, p.09, tradução nossa): “Por que eu deveria construir algo novo quando há tantos prédios que simplesmente não podem ser acessados e que repousam inertes em estado de abandono e dilapidação?” ¹³

Dentro do campo expandido, Matta-Clark estava em sintonia com outros artistas do período que se voltaram para o espaço e suas possibilidades. Indo além dos limites do espaço

11 “And yet in a city where space is always at premium, the piers did not stay empty, particularly in the midst of an economic recession. Many homeless people camped out in the pier buildings throughout the 1970's and 80's. (2014, p.27)

12 “This avant-garde impresario and editor of the magazine AVALANCHE first recognize the potential of the abandoned piers as a vehicle for a new kind of conceptual/or performance artist who wanted to break out of the studio and the traditional art system. (2014, p.8).”

13 “Why should I build anything new? When there are so many buildings that simply cannot be accessed and lie inert in a state of abandonment and dilapidation?”

das galerias e museus e mantendo-os em contato com os espaços abertos por meio da integração de diferentes meios como a fotografia e o filme, tal como na exposição do MOMA.

Em Cornell, Matta-Clark participou de uma exibição seminal do movimento “Land Art”¹⁴ chamada “Earth Art” na qual artistas como Robert Smithson¹⁵ exibiram seus trabalhos. Esta associação com estes artistas é elucidativa porque, apesar de suas intervenções terem sido pontuais e em ambientes urbanos (Nova Iorque, Nova Jersey, Paris), sua forma de interpretar o espaço é bastante próxima dos princípios da Land Art. O que Francesco Careri (2013, p.138) diz sobre Robert Smithson expõe esta semelhança: “Smithson compreende que com a Earth Art se abriam novos espaços a ser experimentados física e conceitualmente, e que os artistas podiam modificar o olhar do público em relação a esses territórios, voltar a propô-los sob uma nova ótica, revelar os seus valores estéticos...”.

Com a Land Art, o artista levou seu corpo em busca de uma reelaboração da relação entre a escultura a arquitetura e a paisagem – uma exploração do campo expandido. Matta-Clark, por outro lado, levou seu corpo para o coração da cidade e chamou atenção para a organização do sistema urbano, procurando reelaborar a relação entre a cidade e suas áreas abandonadas. Ainda que seguindo um caminho distinto da Land Art, sua obra também extrapolou os limites físicos dos museus e das galerias e se propôs a modificar o olhar do público sobre o território. Este relato de Guilherme Wisnik elucida bem esta relação:

Em 1976, Matta-Clark foi convidado a participar de uma exposição coletiva no edifício do Institute for Architecture and Urban Studies (Iaus), dirigido por Peter Eisenman, considerado o templo da arquitetura nova-iorquina de então. Expondo fotos de prédios com vidros estilhaçados em áreas violentas do Bronx, o artista quebrou inadvertidamente todas as janelas do Instituto durante a noite que antecedia a inauguração do evento, numa ação extremamente polêmica, que chamou de *Window blow-out*. Trata-se de uma das obras pioneiras de crítica institucional, em que o artista coloca em xeque o conteúdo simbólico da própria organização que o suporta. Através dessa metáfora é como se a arte, ao ter definitivamente invadido o espaço do mundo comum, antes "território" da arquitetura, quisesse incutir nela a sua crise, tentando arrastá-la para uma "morte" a dois. Morte que, no entanto, nada mais é do que um renascimento.

14 A “Land Art” é um movimento artístico nascido nos Estados Unidos no começo dos anos 70. Dentro da categoria de arte ambiental, este movimento é visto como um ramo que se ocupa da natureza. “Desertos, lagos, cânions, planícies e planaltos oferecem-se aos artistas que realizam intervenções sobre o espaço físico.” <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3649/earthwork>

15 Robert Smithson foi um escultor e escritor americano. Tido como expoente do movimento da land Art.

Nem arte, nem arquitetura *stricto sensu*, a partir de então. Mas sim, aquilo que Rosalind Krauss chamou de "campo ampliado": ações críticas no espaço que já não se encerram em campos disciplinares puros e autônomos. Atividades contaminadas pela heterogeneidade imperfeita do mundo real, da qual elas são ao mesmo tempo parte e contraponto. (2010)

Voltando a questão da produção do espaço social, é possível tomar suas duas ações – a de 1971 e a de 1975 – e analisá-las segundo as categorias de Lefebvre para detectar esta cidade transumante que habita a cidade visível e a transforma.

02.2 O espaço de representação e a representação do espaço

Em diálogo com Jessamyn Fiore a respeito do artista, Lorenzo Fusi nota que em 1971, Matta-Clark estava mais interessado em performance condicionada pelo tempo do que em realizar transformações físicas no espaço (2014, p.60).

De fato, em 1971 Matta-Clark explorou as potencialidades do espaço do Píer 18 ao se pendurar a partir do teto sobre os escombros no galpão. Foi de fato uma performance que, ainda que baseada no contexto espacial, não visava transformar aquele lugar para além do período em que lá estava. Seu trabalho, junto aos dos outros 26 artistas trabalhando no píer, deveriam ser documentados para uma exibição posterior no MOMA.

A performance de Matta-Clark potencializou uma reorganização simbólica daquele espaço, independente de sua composição material/arquitetônica. O corpo do artista pendurado, flutuando em um galpão - vazio de gente e uso - possui uma potência de transformação equivalente ao que Francesco Careri destaca nos movimentos artísticos baseados no ato de caminhar em ambientes e espaços específicos.

Careri, um arquiteto, relaciona o caminhar na história da arte com a errância primitiva e o nomadismo (2013, p.50), nomadismo que implica uma maneira específica de habitar o mundo e conceber o espaço. A organização simbólica do espaço, independente de uma intervenção física duradoura, é fundamental na relação do nomadismo com o espaço. Lugares e paisagens nascem no percurso, são construídos pelas referências que os homens tomam para reconhecer o território enquanto o habitam. Uma vez que não estão lá, não há mais espaço, lugar ou paisagem.

Segundo este autor, o assentamento permanente da população humana em espaços delimitados levou a uma nova forma de habitar o mundo e conceber o espaço. O território foi submetido ao uso humano, que nele construiu arquitetura e paisagens cujo valor simbólico

repousa em intervenções permanentes. Careri não aponta isso especificamente, mas é possível pensar que é justamente com o nascimento desta arquitetura permanente que tenha nascido o espaço objetivo – a cidade visível de que fala Certeau. Um espaço cujas referências são “permanentes”, compartilhadas por todos.

Enfim, com esta raiz pré-histórica, e com a separação entre os modos nômade e sedentário de habitar o mundo, Careri relaciona o último com a arquitetura e o urbanismo, e parte em busca do primeiro na história da arte. Neste percurso histórico destaca momentos cruciais de passagem da história da arte em que o espaço, ainda que sedentário e objetivo, foi sujeito e protagonista de intervenções que recuperam o modo nômade de ocupar o mundo. Indicando como um dos momentos de relevância, a Land Art (2013, p.111).

Este percurso culmina na “transurbância” praticada por seu grupo Stalker nos arredores da cidade de Roma.

Com a “transurbância”, Careri se retira da cidade espacializada na arquitetura e no urbanismo, renuncia à paisagem que apresenta objetivamente o que é aquela porção do território. Nos vazios urbanos, onde não há arquitetura, onde não há ocupação permanente, o vazio se torna pleno de possibilidades de uso. O caminhar por esses territórios funciona como uma intervenção em que lugares e paisagens surgem. Paisagens são, antes de tudo, fruto de uma organização simbólica do território através daquilo que se abarca com a visão. São fruto da presença humana no espaço, mais que do espaço em si.

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. (2013, p.51)

Careri busca a “cidade transumante” nos espaços vazios de uso e arquitetura permanentes, fora dos limites da cidade oficial. Entretanto, nos exemplos que busca nas artes, não faltam casos de intervenções simbólicas no território por meio de performances e percursos no coração da cidade, desde os movimentos dada e surrealista (2013, p.71), ao percurso de Robert Smithson por uma rodovia de Nova Jersey (2013, p.111).

Assim, é possível pensar na performance de Matta-Clark no Píer 18 a partir deste conjunto que destaca as potencialidades do corpo em movimento em transformar o território, reorganizar o espaço simbolicamente, construir lugares.

A performance que responde a um contexto espacial, e o próprio ato de caminhar são vivências do espaço localizadas no tempo que exibem suas potencialidades de transformação. O píer com o corpo de Matta-Clark pendurado deixa de ser apenas um espaço cuja arquitetura respeita códigos específicos de funcionalidade. Os códigos perdem sentido frente ao corpo que experiência o espaço. O espaço se torna um espaço de representação.

Lefebvre diz que a distinção entre “espaços de representação” e “representação do espaço” seria mais útil se considerarmos que teóricos e usuários trabalham para uma ou outra dessas categorias. Alguns podem desenvolver espaços de representação, enquanto outros podem desenvolver representações do espaço (1991, p.44).

Isso também vale para os artistas, que podem trabalhar em direção a uma ou outra categoria. As duas intervenções nos píeres de Nova Iorque podem ser diferenciadas segundo esta divisão, estando a performance do Píer 18 sob a categoria do espaço de representação.

Em 1975, a intervenção no Píer 52 não foi apenas simbólica, mas também física. Seu corpo não era o centro da ação, mas o próprio prédio que sofreu os cortes operados pelo artista para que a luz e o tempo estivessem presentes em seu interior.

Quando processado pela cidade por “vandalizar o píer”, Matta-Clark se referiu as pessoas que utilizavam aquele espaço para justificar sua ação. “Ao defender o que fez, Matta-Clark escreveu que ao encontrar o píer, o local havia se tornado em um autêntico playground de assaltantes, tanto para aqueles que gostavam de caminhar por lá quanto para um recentemente popularizado segmento sadomasoquista¹⁶ (WEINBERG, 2014, p.36, tradução nossa).

Apesar de se referir à população dos píeres, estas pessoas não aparecem na obra de Matta-Clark – não são objeto de sua intervenção, nem aparecem nos registros do que foi feito. Em 1975, seu interesse no Píer 52 está direcionado ao espaço em si. As intersecções no prédio são uma manipulação dos códigos de representação daquele espaço. A estrutura funcional do galpão agora vai servir a um parque público. O espaço de representação que nasce da vivência cotidiana do espaço, às margens da cidade oficial, está a cargo dos assaltantes, sem-teto, gays

¹⁶ Defending his actions, Matta-Clark wrote that when he found the pier it had 'become a veritable mugger's playground, both for people who enjoy walking there and for a recently popularized sadomasochistic fringe' (WEINBERG, 2014, P.36)

e drag queens que designaram uma nova função àquele espaço. Já o artista, diferentemente de 1971, está em diálogo com a representação do espaço, transformando-o fisicamente, manipulando seus códigos. A prática dos usuários fez surgir um novo espaço social às margens da cidade oficial. E Matta-Clark interviu diretamente neste descompasso entre a prática espacial e a representação do espaço.

Pensando nestas duas performance sob o esquema do campo expandido, pode-se apontar para um acontecimento nas artes que, relacionado ao espaço, é paralelo ao que é defendido nesta monografia para uma abordagem antropológica do espaço, uma flexibilização das fronteiras do conhecimento para poder conectá-las em torno de problemas específicos. O artista-arquiteto conectou performance, paisagem, arquitetura e escultura, explorou o campo expandido abrindo espaço para questionamentos sobre a própria arte, sobre aquele espaço específico, sobre a arquitetura industrial e sua relação com a organização urbana da cidade.

Este exemplo reforça a ideia trabalhada nesta monografia de que a autonomização do espaço nas ciências sociais convida o investigador a abordar seu objeto de estudo segundo um olhar mais holístico e que, ainda que mantenha as fronteiras entre os saberes (ou expressões artísticas) dialogue com outros campos em torno deste mesmo objeto conhecido como espaço.



New York, 1932: New York Daily News. February 8, 2012



Shunk/Kender
Gordon Matta-Clark, Pier 18
1971, 2012
Digital C print (exhibition reprint)
8 x 10"

The Shunk-Kender / Harry Shunk Photography Archives of the Roy Lichtenstein Foundation Exhibition Reprint, 2011



Gordon Matta-Clark

Day's End (Pier 52)

1975

Silver dye bleach print (Cibachrome)

Diptych

Ed. of EP 1, estate stamped

56 x 49" each

David Zwirner Gallery

Relato de Tony Smith, Artforum 1966.

The Museum of Modern Art

11 West 53 Street, New York, N.Y. 10019 Tel. 956-6100 Cable: Modernart

NO. 80
FOR IMMEDIATE RELEASE

PROJECTS: PIER 18

Pier 18, the current exhibition in the series of recent experimental work at The Museum of Modern Art, will be on view through August 2. The exhibition consists of series of photographs by Shunk-Kender, documenting the work of 27 artists on an abandoned pier in the Hudson River last February and March.

The artists were invited to use the pier by Willoughby Sharp, and each work was recorded in photographs upon their instructions. The works take a variety of forms but all relate to the pier. Some artists used the location to carry out an activity or stage an event: Dan Graham was photographed while himself making a series of photographs dictated by shooting with the camera positioned against parts of his body, from the feet to the head. Bill Beckley played 8 notes on a trumpet. Others responded to the physical characteristics of the site itself: George Trakas paddled around the pier in his boat to make drawings of it. In some cases the idea was executed entirely by the photographers, such as Michael Snow's work with simultaneous shots from 2 cameras placed in varying positions, or Jan Dibbet's series from light to dark as the sun goes down.

Other artists in the exhibition are: Vito Acconci, David Askevold, John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Daniel Buren, Terry Fox, Douglas Huebler, Lee Jaffe, Richards Jarden, Gordon Matta, Mario Merz, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Allen Ruppersberg, Italo Scanga, Richard Serra, Keith Sonnier, Wolfgang Stoerchle, John Van Saun, William Wegman and Lawrence Weiner.

The exhibition was installed by Jennifer Licht, Associate Curator, Department of Painting and Sculpture.

Additional information available from Elizabeth Shaw, Director, Department of Public Information, The Museum of Modern Art, 11 W. 53 St., New York, N.Y. 10019. Phone: (212) 956-7501.

July 1971

03 A paisagem

Ainda que o espaço se torne um objeto de estudo autônomo, os problemas de investigação levantados dependem da articulação de seus componentes pelo investigador. Como um antropólogo, por exemplo, constrói e investiga problemas de relevância antropológica a partir do espaço? Dado o que já foi dito nesta monografia, a relação entre os usos cotidianos do espaço e a circulação de códigos que dotam seus componentes de significado em uma dada cultura aparecem como uma opção óbvia.

Mas para investigar a forma como uma pessoa - ou grupo de pessoas, utiliza, entende e transforma seu ambiente físico é necessário, como já dito, articular uma série de elementos que vão além do indivíduo no espaço – há pessoas, arquitetura, natureza e uma infinidade de objetos sendo articulados e rearticulados por outras pessoas, seja em um trajeto rotineiro, em uma narrativa literária, em uma performance, em um filme e etc.

Isto implica que para o estudo do espaço em sua dimensão social/cultural, é preciso também estudar a paisagem.

Espaço e paisagem são duas faces da mesma moeda. Dois termos presentes no vocabulário do cotidiano . Estudar o espaço por meio da paisagem é necessário porque entre uma série de definições sobre este termo, a única característica constante é seu caráter visual, o que permite ao investigador um estudo do espaço pela sua forma. O relato etnográfico a seguir, no qual narro um percurso rotineiro, procura articular os componentes do espaço em um campo visual fechado – para fazer surgir uma paisagem.

03.1 Um exemplo

Na plataforma à espera do metrô, a única possibilidade de meu olhar se deparar com algo que me faça consciente de estar naquele lugar é a de que alguém ou algo que consiga se destacar da massa de pessoas que entra e sai dos vagões, chamando minha atenção por qualquer coisa fora do comum naquele percurso rotineiro.

A placa azul na parede de concreto nu indica que ali é a Estação da Luz. A princípio é o único elemento que indica ser aquele espaço cinzento, de formas rígidas, cujo colorido surge apenas das roupas dos passantes, um lugar diferente da igualmente cinzenta Estação Tiradentes, Parada Inglesa, Jabaquara ou qualquer outra daquela linha quase padronizada. No subsolo, onde não chega a luz do dia, onde não se vislumbra a paisagem, não há outra maneira de se localizar no espaço da cidade senão pelas orientações das placas e dos mapas.

As escadas rolantes me levam ao pavimento superior, onde um grande espaço vazio é percorrido por pessoas em direção às várias passagens que as prometem emergir na cidade. As placas apontam com setas a direção a seguir para se chegar à linha amarela, à CPTM, e ao Museu da Língua Portuguesa. Em direção à CPTM, me coloco no fluxo de pessoas que, tal como no impulso de uma correnteza, me desloca até lá. Sob a cidade há apenas fluxos, direcionados por placas e funcionários, que fazem do espaço escavado um emaranhado de passagens. Um espaço de deslocamento entre os lugares aos quais deveremos chegar após renunciar à paisagem e “cortar caminho” por corredores sem luz.

O nome “Estação da Luz” designa um lugar bastante específico em São Paulo. Remete a um prédio singular e a uma memória que conta uma história da cidade. E ainda que naquela plataforma profunda eu não o veja, ao ler ou ouvir o nome “Estação da Luz”, consigo visualizar aquele prédio longo com uma torre com relógio. Vejo uma fachada de tijolos cor de laranja contornadas por colunas pintadas de amarelo que intercalam várias janelas arqueadas. Naquele espaço em que não existe forma sem função, consigo associá-lo, pelo nome, a um lugar cujo espaço consigo ver claramente de vários ângulos e cores. Consigo associá-lo a um marco da memória da cidade, a um ponto que se impõe na paisagem e há mais de um século é tomado como referência espacial pelos paulistanos.

Apenas pelo nome, todo aquele espaço de fluxo auto referenciado se torna também o lugar que habita aquele espaço alguns metros acima, construído como ponto de referência por meio de cartões-postais e mais uma infinidade de imagens que habitam a memória coletiva de paulistanos.

Ao passar pelas catracas e subir mais um lance de escadas, ascendo em um grande saguão dominado pelo branco das grandes colunas brancas que sustentam o teto. No chão há um conjunto de ordens geométricas; vários quadrados cercam um quadrado maior no centro do átrio, dentro do qual há um círculo ornado sobre o qual colocaram um piano para os passantes tocarem.

A ornamentação do saguão cria um cenário clássico que destoa tanto das profundezas da qual acabava de emergir quanto da vibração da rua que se anunciava do outro lado das portas. Parado no saguão, habitava o cartão-postal que para tantos que passavam não parecia diferir das plataformas para as quais seguiam.

Após um tempo parado, meus olhos puderam percorrer os detalhes do salão, contei suas colunas, percebi que quem tocava o piano colocado ali para o público era realmente alguém que “fazia parte do público”. Pude também olhar mais atentamente os corpos em trânsito naquele espaço, reconhecer neles estudantes, trabalhadores, funcionários de escritório,

jovens, velhos, homens, mulheres... Naquele fluxo de pessoas pude ver que não era o único em um ritmo diferente do da maioria. Alguns se destacavam por percorrer o espaço em um passo mais lento, com olhar contemplativo, com a câmera na mão a procura de algo que se destacasse para ser fotografado. Outros utilizavam as câmeras para registrar sua presença naquele lugar que, além de lugar de passagem, é ponto turístico.

Mais interessante ainda, notei que algumas mulheres que passavam, passavam mais de uma vez. Em um momento seguiam com o fluxo para dentro da estação, no seguinte estavam mais uma vez à porta da entrada. Não estavam de passagem, vagavam pelo saguão em passo lento, a olhar para os que passavam a procura de contato visual.

Um pouco depois notei que se não estavam de passagem, também não vagavam sem rumo pelo saguão. Essas mulheres travavam contatos esporádicos umas com as outras e tinham limites nos espaços em que circulavam. Cada uma andava pelo saguão, mas voltava a um ponto específico daquele espaço, separadas uma das outras.

Eram prostitutas e tinham a estação como lugar de trabalho. Sua presença naquele lugar, quando identificada, transformava mais uma vez a paisagem, alteravam o significado do lugar. Ou melhor, adicionavam um novo significado.

Desta forma, temos na Estação da Luz um espaço arquitetônico que, pelo próprio arquétipo de uma estação de trem de meados do século XIX, permite a identificação de sua função. Temos um lugar que no decorrer do tempo tem sido reinventado por seus administradores, que submetem seu espaço a novas funções, e destacam características específicas - seja de seu uso ou de sua arquitetura, para divulgar uma imagem que diz o que este lugar é e como seu espaço é utilizado. E temos a Estação enquanto parte do cotidiano da cidade, um lugar amplamente conhecido, cujo espaço, que pelo nome abarca desde o prédio na superfície até a plataforma do metrô metros abaixo, é palco dos vários usos que se articulam as suas referências oficiais, criando uma rotina diversa, e abrindo a possibilidade de várias construções simbólicas que coexistem aos significados oficiais.

Georg Simmel diz que “raramente nos damos conta de que ainda não há paisagem quando todo tipo de coisas se encontram justapostas sobre um pedaço de solo, e são ingenuamente olhadas” (1996, p.15). A paisagem é um conjunto, um pedaço da natureza que, ao formar uma unidade em si, cativa o espírito (idem).

Ao passar por aqueles corredores, qualquer pessoa pode olhar tudo o que o forma e ainda assim não associá-lo a nada, ou limitar seu significado a uma passagem sem importância. Da mesma forma, não é simplesmente o elemento estético que destaca a Estação da Luz de seu entorno ao observar o horizonte do centro da cidade. Além da arquitetura que a

distingue, há uma série de referências construídas no tempo que destacam sua importância histórica, cultural, econômica e etc. permitindo que o observador a enquadre num campo de visão fechado e significativo. Não é apenas minha presença naquele espaço, ou meu olhar sobre seu entorno que descortinam uma paisagem, mas todas as referências mediadas por cartões-postais, filmes, vídeos, relatos literários e uma série de mídias que dotam aquele espaço de significado.

03.2 Natureza e paisagem

O exemplo acima está relacionado com a ideia de uma paisagem urbana, mas muito antes de esta subcategoria existir – entre outras, a paisagem esteve intimamente ligada à natureza, como forma de representá-la em um gênero de pintura que oferecia acesso a esta “unidade de um todo” (1999, p.15), por meio de seu pedaço emoldurado.

Simmel entende a paisagem como uma manipulação dos elementos da natureza que, quando dotados de uma individualidade significativa, ganham este estatuto. São, portanto, produtos do espírito humano. Anne Cauquelin (2007), além de entender a paisagem como produto cultural, procura demonstrar como a paisagem, ou a criação da “perspectiva” que a consolidou como gênero de pintura, deu “forma as nossas categorias cognitivas e, conseqüentemente, a nossas percepções espaciais” (2007, p.07).

Diz Cauquelin que, Tomada exclusivamente no contexto da pintura, a paisagem se reduziria, pois, a uma representação figurada, destinada a seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão da perspectiva (2007, p.37).

Graças às leis da perspectiva – geometria abstrata que permite apreender a realidade do espaço, a natureza que não se conhece se torna acessível ao olhar que se aprofunda na terceira dimensão emoldurada em um quadro. A paisagem, como atestam Simmel e Cauquelin é não apenas a natureza, “mas um conjunto de valores ordenados em uma visão” (2007, p.16), o que coloca uma questão interessante: “O material da paisagem que nos entrega a natureza bruta é tão infinitamente diverso, tão mutável de caso em caso, que os pontos de vista e as formas que, com esses elementos, compõem a unidade da impressão, serão também muito variáveis” (1996, p.17). Se esta organização simbólica do território oferece tantas possibilidades de variações, por que as imagens que nos remetem a paisagem mobilizam os mesmos elementos?

Imagens que reproduzem a natureza são referências óbvias de paisagem devido à herança deste gênero de pintura. Mas há algo mais, mesmo nessas pinturas os motivos se repetem. Uma as pinturas flamengas de paisagem do século XVII e então gelo, neve e

patinadores aparecerão nas paisagens de inverno de Rubens, Brueghel entre outros. Una as narrativas de viagem com as pinturas sobre o Rio de Janeiro do século XIX, e o verde e as montanhas em torno da Guanabara serão motivos constantes – motivos que se repetem até hoje em diversos meios como cartão-postal, vídeos e etc. Dentre o “infinitamente diverso material que a natureza bruta oferece ao olhar humano”, há aqueles se consolidam como referência para mimetizar o todo. “Temos de admitir que se trata de uma trama de elementos heteróclitos que governa a sensibilidade de uma época a esse ou àquele aspecto da “Natureza”. Também temos de admitir a importância da arte nessa fabricação.” (2007, p.93).

A paisagem é fruto de um processo histórico em que os elementos dispostos no espaço são constantemente articulados e rearticulados de modo a dotar um trecho do território de sentido. E como construção cultural, é em grande parte tributária das artes, seja da pintura a partir do século XV, da literatura de viagem do século XIX, da fotografia, do cinema e até mesmo dos videogames nos dias de hoje.

Como no gráfico do campo expandido feito por Rosalind Krauss, o lugar (site-construction) surge da relação positiva entre arquitetura e paisagem (entendida como natureza). É resultante da alteração formal do território feita pelo homem, e da articulação simbólica dos elementos identificados com a natureza.

Para a Antropologia do Espaço, pode-se partir do princípio de que os espaços de representação surgem nos momentos em que certos conjuntos de valores ordenados em uma visão são reordenados, ou questionados – como na intervenção de Matta-Clark que alterou a paisagem daquela área de Nova York, ou na narrativa de meu percurso pela Luz onde articulei ao espaço conhecido práticas não tão óbvias ao lugar (as prostitutas em trabalho).

O espaço é apreendido/mediado por esse ordenamento visual. Por isso a apreensão holística do espaço, como demanda “a ciência de Lefebvre”, requer um estudo da paisagem enquanto produto cultural que media a percepção do homem sobre a realidade.

03.3 A paisagem urbana

Em um contexto urbano, a paisagem oferece ao Antropólogo um meio de investigar a forma como referências individuais e coletivas se relacionam nas práticas cotidianas no espaço da cidade.

Ainda que, em um senso comum, a paisagem esteja intimamente relacionada com a visão panorâmica e fixa sobre a forma de um território, reduzindo a paisagem urbana ao contorno dos prédios que se põem a frente do horizonte infinito, ao nível da rua cada escolha que um indivíduo faz em seu trajeto o leva ao encontro de diferentes elementos da vida

urbana que, espacializados nas ruas e na arquitetura, o oferecem a possibilidade de articulá-los simbolicamente de forma a construir um cenário específico daquele lugar que lhe é familiar.

A partir disso, não é possível pensar em uma paisagem objetiva independente e completamente externa a subjetividade dos indivíduos que a criam. Uma paisagem urbana pode existir para a cidade independente das subjetividades dos indivíduos que vivem em seu espaço, mas esta paisagem não pode ser incorporada pelos indivíduos sem passar pelo filtro de suas subjetividades pois, como diz Andréa Barbosa ao se referir a relação entre cidade e personagem no cinema, “É na objetividade do espaço que se exercem as possíveis subjetividades” (2012, p.147). A partir de um indivíduo, ou de um personagem, o espaço e os lugares são construídos e reconstruídos na experiência da vida, pela articulação entre o que é coletivo e individual, entre o objetivo e o subjetivo/intersubjetivo. O cinema, inclusive, nos oferece o privilégio de acompanhar esta construção da paisagem simultaneamente objetiva e subjetiva, quando acompanhamos o trajeto (narrativo e espacial) dos personagens pela paisagem.

Aliás, não apenas o cinema, mas as artes no geral continuam a afirmar que a paisagem é uma construção simbólica do espaço, antes mesmo de ser física.

O tratado sobre o caminhar enquanto prática estética, feito por Francesco Careri, apresenta claramente esta dimensão simbólica da construção da paisagem. E também o papel das artes como guardião desta paisagem simbólica quando a arquitetura e o urbanismo pareciam a ter renegado em favor de uma paisagem física e objetiva, solidificada na volumetria das construções e nos traçados das ruas.

O caminhar como “arquitetura da paisagem” introduz um elemento de dinamismo ao que se entende por paisagens. Pode-se pensar nessa como um produto de escolhas, feitas enquanto se ocupa o território – seja de forma mais permanente ou efêmera. Assim, se em um primeiro momento o relato da experiência de Careri nos vazios urbanos podem nos induzir a pensar nestas paisagens do caminhar em oposição à paisagem solidificada da cidade, sua reflexão é, em essência, direcionada a “reintroduzir” estas paisagens do caminhar, este modo nômade de habitar o mundo, no sistema urbano hegemônico.

Portanto, reconsiderando a relação entre a objetividade do espaço e as subjetividades que nele se exercem, a paisagem urbana ultrapassa os limites de um “cityscape”. Talvez seja justamente no “-scape” que este limite da linha do horizonte é ultrapassado. Um “scape” não apenas do olhar que procura ir além das sombras dos prédios que formam a linha do horizonte. Mas também dos corpos, libertos da ideia de uma visão panorâmica a partir de um ponto fixo, que saem a caminhar pela cidade, com seus indivíduos a articular os elementos

mais objetivos de seu mundo – aquelas referências coletivas da vida urbana, com sua experiência subjetiva na cidade. É quase como se, ainda que vários indivíduos olhassem um mesmo ponto no horizonte, o reconhecendo da mesma forma, ainda assim o significado deste ponto estaria sujeito às articulações e manipulações que formam as visões de mundo dos indivíduos. Ao explorar o espaço urbano, as escolhas dos indivíduos descortinam sobre seus olhos as mais diversas paisagens. Paisagens que são manipuladas, recortadas, articuladas, de acordo com as escolhas feitas em seus percursos.

04 Conclusões finais: duas cidades

“O deslocamento excita a imaginação, libera lembranças e emoções. Faz reviver narrativas e flagrantes de experiências passadas. Leva ao encontro de referências pessoais e dos lugares de memória social”.

Antônio Augusto Arantes – Paisagens Paulistanas (2000)

A articulação dos elementos espaciais que dão forma e sentido à paisagem, como visto no capítulo anterior, são fruto de uma experiência social em que a memória coletiva e as subjetividades dos indivíduos se articulam no tempo e no espaço. Práticas espaciais – com suas respectivas competências e performances, representações do espaço, e espaços de representação reforçam, contestam e transformam a experiência social espacializada cotidianamente. E como já dito nesta monografia, o desenrolar deste processo na produção do espaço social possui uma qualidade enriquecedora para uma abordagem antropológica. Veja o caso de “Paisagens Paulistanas: transformações do espaço público” (2000), de Antônio Augusto Arantes.

Focado no tema da “construção social do espaço público” (2000, p.10), Arantes oferece um conjunto de ensaios sobre a cidade de São Paulo em que uma variedade de referências e fontes que transbordam as fronteiras do campo antropológico o ajudam a articular cenas da vida paulistana (do presente e do passado) em campos fechados dotados de significado, formando um conjunto de paisagens que iluminam a dinâmica do espaço público desta cidade.

Um relato pessoal de quando garoto sobre uma tarde rotineira no centro da cidade, um panorama do cenário político as vésperas de uma eleição presidencial, a programação de eventos da cidade, e sua divulgação pela mídia, em comemoração ao quarto centenário, uma intervenção teatral por monumentos selecionados da região central, um relato sobre uma onda de saques na cidade, e a narrativa de uma caminhada pelo centro criam uma série de paisagens de São Paulo que conectam passado e presente, memória coletiva e experiências pessoais, articulando no tempo e no espaço uma experiência etnográfica sobre a cidade.

O espaço público enquanto produto social demandou de Arantes uma abordagem de São Paulo à maneira de um campo expandido no qual o patrimônio cultural da cidade, mediador da memória individual e coletiva, foi ponto de referência para mobilizar a paisagem, a arquitetura, práticas espaciais cotidianas e extra cotidianas, para evidenciar a construção de um lugar conhecido como São Paulo.

Sem falar sobre a possível existência de um campo da “Antropologia do Espaço”, Arantes contribui para o debate de Silvano ao chamar atenção para o paralelismo entre a

geografia e a antropologia em torno da questão de o espaço geográfico ser um constructo social (2000, p.84). Sobre o papel da antropologia nesta relação:

Consolidando o presente, testemunhando o passado ou mesmo explorando possibilidades que a história particular de um povo não teria chegado a consagrar, para o etnólogo a estruturação do espaço não antecede nem decorre do social, mas de fato o constitui, mantendo esses dois níveis, entre si, não relações de causa e efeito, mas, antes, de interdependência (2000, p.84).

“Paisagens Paulistas” é, portanto, um grande exemplo sobre as possibilidades que a reflexão desta monografia procura apontar. A experiência etnográfica de Arantes sobre São Paulo intersecciona o pensamento antropológico com o teatro, o patrimônio, a história e a política em torno de uma problemática comum: a da produção social de um espaço público.

O surgimento de uma cidade a partir de um olhar interdisciplinar é feito também por Beatriz Sarlo em “La Ciudad Vista” (2010). Sarlo, assim como Arantes, descortina Buenos Aires em uma série de paisagens separadas no tempo e no próprio espaço da cidade, e seu olhar que transborda fronteiras entre áreas do conhecimento a permitem construir¹⁷ uma Buenos Aires “entrecruzada entre uma cidade real e uma cidade imaginada” (2010, p.09).

De um ponto de vista econômico, social, de transporte, a cidade não está separada da conurbação. Porém, em termos culturais e de cultura urbana, ainda se pode falar de Buenos Aires dentro de seus limites históricos¹⁸ (2010, p.09, tradução nossa).

Este trecho resume a relação do espaço urbano com diferentes áreas do conhecimento na medida em que a cidade, enquanto corpo político, se espacializa no território segundo uma variedade de dinâmicas que ganham mais ou menos atenção a depender de onde o olhar posto sobre ela está. A cidade autônoma de Buenos Aires existe, politicamente, dentro dos limites de uma área de 202 quilômetros quadrados. Já econômica e socialmente sua área se estende por 2681 quilômetros quadrados. E uma vez que se procure mapear a cidade segundo sua história cultural, modos de vida da população, unidade arquitetônica ou qualquer

17 Afinal, quem escreve sobre uma cidade, por mais que procure representá-la, acaba por também criá-la.

18 Desde el punto de vista económico, social, de transporte, la ciudad no está separada del conurbano. “Sin embargo, em términos culturales y de cultura urbana, todavía se puede hablar de Buenos Aires dentro de sus límites históricos.”

outro critério, sua espacialização será diversa. O que demonstra a riqueza do espaço social e as muitas possibilidades de explorá-los.

A Buenos Aires de Sarlo tomou forma em um conjunto de percursos feitos pela autora pela cidade. Com uma câmera fotográfica, sua etnografia se resumiu a “ver e escutar” a cidade (2010, p.10). Seus percursos, tanto pela cidade quanto no livro sobre a cidade, articularam experiências individuais e coletivas na construção de paisagens que a permitem mostrar porções limitadas do espaço como produtos culturais. E não só isso, a “cidade real” que ela procurou ver e escutar pôde ser confrontada com uma série de outras cidades encontradas nas artes e na literatura. A cidade vista é polifônica, o olhar de Sarlo se entrecruza com os de Roberto Arlt, Borges e Cortázar. As práticas espaciais vistas no Parque Avellaneda ajudam a entender Buenos Aires tanto quanto a cidade de 1921 de um poema de Borges. As representações do espaço se chocam nos espaços de representação criados pela literatura:

Entre a cidade escrita [...] e a cidade real há uma diferença de sistemas materiais de representação [...] Os discursos produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de todo tipo. A cidade escrita é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia. [...] escrever a cidade, desenhá-la, pertencem ao campo da figuração, da alegoria ou da representação. A cidade real, por outro lado, é construção, decadência, renovação e, acima de tudo, demolição ¹⁹ (2010, p.145, tradução nossa).

Enquanto o espaço é o foco de Arantes ao falar sobre São Paulo, o mesmo não pode ser dito sobre o livro de Sarlo. Ainda assim, estes dois casos exemplificam bem como os problemas de pesquisa focados na relação entre sociedade e espaço podem ser enriquecidos por esse diálogo interdisciplinar. A literatura iluminou as transformações sofridas por Buenos Aires e seus efeitos na relação de seus autores com a cidade. As comemorações do IV centenário de São Paulo, um grande acontecimento político, ajudaram Arantes a mapear alguns dos marcos culturais da cidade que, relacionados à suas memórias de infância e

19 Entre la ciudad escrita [...] y la ciudad real hay una diferencia de sistemas materiales de representación [...] Los discursos producen ideas de ciudad, críticas, análisis, figuraciones, hipótesis, introducciones de uso, prohibiciones, órdenes, ficciones de todo tipo. La ciudad escrita es siempre simbolización y desplazamiento, imagen, metonimia. [...] escribir la ciudad, dibujar la ciudad, pertenecen al círculo de la figuración, de la alegoría o de la representación. La ciudad real, em cambio, es construcción, decadencia, renovación y, sobre todo, demolición...(2010, p.145)”

percursos pelo centro, tornou visível ao leitor uma paisagem que representa a cidade. As intervenções da Gordon Matta-Clark nos piores de Nova York também demonstraram um pouco da dinâmica entre representações hegemônicas da cidade e seus espaços de contestação.

O espaço enquanto objeto de estudo autônomo, como mostrado nos exemplos desta monografia, ainda que não seja - ou mesmo demande, uma ciência exclusiva, oferece em sua diversidade de abordagens um campo de investigação sobre a vida em sociedade no qual estas intersecções entre abordagens é sua maior riqueza. Mesmo em uma sociedade multimídia e de relações sociais cada vez menos dependentes do espaço onde, como diz Arantes, “os limites do objeto frequentemente não coincidem com as fronteiras físicas dos locais onde a pesquisa ocorre” (2000, p.85), o espaço ainda é um produto cultural significativo da sociedade que o cria, utiliza, transforma e etc.

Espera-se que esta reflexão teórica tenha conseguido reforçar as possibilidades deste campo.

Bibliografia:

- AGIER, Michel. **Lugares e redes: as mediações da cultura urbana**. In: GODOI, Emília Pietrafesa de; NIEMEYER, Ana Maria de (orgs.). **Além dos territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos**. Campinas: Editora Mercado de Letras, 1998.
- ARANTES NETO, Antonio Augusto. **Paisagens paulistanas: transformações do espaço público**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- BARBOSA, Andréa. **São Paulo cidade azul: ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980**. São Paulo: Alameda, 2012.
- CARERI, Franceso. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- CORDEIRO, Graça Índias. **A antropologia urbana entre a tradição e a prática**. In: BAPTISTA, Luís Vicente; CORDEIRO, Graça Índias; COSTA, Antônio Firmino da (orgs.). **Etnografias urbanas**. Oeiras: Celta Editora, 2003.
- DESCOLA, Philippe & PÁLSSON, G. **Natureza e sociedad: perspectivas antropológicas**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br
- EVANS-PRITCHARD, E.E. (Edward Evan). **Os nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- IORE, Jessamyn; FUSI, Lorenzo; REID-PHARR, Robert; WEINBERG, Jonathan. **The piers from here: Alvin Baltrop and Gordon Matta-Clark**. Liverpool: Open Eye Gallery, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. **Sculpture in the expanded field**. October Journal – MIT Press, n. 8, p. 30-44, 1979.
Available from <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>
- LATOURETTE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Blackwell Publishing, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PARK, Robert Ezra. **A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano**. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- PEREC, Georges. **Species of spaces and other pieces**. Penguin, 1997.
- SARLO, Beatriz. **La ciudad vista: mercancias y cultura urbana**. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2010.
- SILVANO, Filomena. **Antropologia do espaço**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem. Política e trabalho**, p. 15- 24, September 1996.
- WAGSTAFF Jr, Samuel. **Talking with Tony Smith**. In: BATTCKOCK, Gregory. **Minimal art: a critical anthology**. Dutton & Co. 1968.
- WISNIK, Guilherme. **Arquitetura arruinada**. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 87,p. 193-197, July 2010.

Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000200012#nt08

Imagens:

<http://www.nydailynews.com/opinion/readers-sound-new-york-working-docks-giants-article-1.1018589>

<https://leslielohman.org/exhibitions/2012/the-piers.html>