

ARQUITETURAS/ESCULTURAS ESPONTÂNEAS SULINAS: COTIDIANO E ARTE NA ZONA RURAL DO RIO GRANDE DO SUL *SPONTANEOUS SOUTH ARCHITECTURES / SCULPTURES: DAY TO DAY AND ART AT THE COUNTRYSIDE OF RIO GRANDE DO SUL*

Pedro Elias Parente da Silveira^a
Eduarda Azevedo Gonçalves^b

^a Centro de artes/ Universidade Federal de Pelotas/ pepsilveirarts@gmail.com

^b Centro de Artes/ Universidade Federal de Pelotas/ dudaeduarda.ufpel@gmail.com

RESUMO

Apresentamos neste artigo, prospecções entorno de elementos encontrados na zona rural de Piratini, interior do Rio Grande do Sul, aos quais nomeamos de: arquiteturas/esculturas espontâneas sulinas. A presente pesquisa é oriunda de ações vinculadas ao projeto Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas (DESLOCC-CNPq) e teve seu início em setembro de 2017. Através de incursões à região atentamos para os modos construtivos dessas arquiteturas. Sendo realizadas por meio de materiais coletados nas cercanias, possuem o não planejamento e a espontaneidade como característica principal do processo de erguimento. Por meio disso, identificamos qualidades estéticas que se situavam próximas ao campo da arte e do conceito de bricolagem apresentado por Paola Berenstein em *Estética da Ginga*. Apontamos o autor da *arquitetura/escultura espontânea sulina* como o Bricoleur Rural devido a sua engenharia singular que surge do contexto onde está inserido. Sua arquitetura que advém do processo de agregar materiais remete a de Kurt Schwitters. A partir desse primeiro paralelo, fomos em direção a conceitos de escultura contemporânea apresentados por Francesco Careri e Rossalind Krauss. Esses versam sobre as obras da Land art como esculturas que se situam no limiar, entre arquitetura e escultura e que remontam toda a historicidade dos monumentos erguidos pelo homem. Assim, buscamos identificar as potencialidades e latências de arte presentes nesses objetos situados na paisagem sulina.

Palavras-chaves: Deslocamento; arquiteturas/esculturas espontâneas; zona rural.

ABSTRACT

We present in this article reflections surrounding elements found in the rural area of Piratini, in the countryside of Rio Grande do Sul, to which we name: southern spontaneous architectures / sculptures. The present research originates from actions linked to the DESLOCC-CNPq project and began in September 2017. Through incursions into the region we look at the constructive ways of these architectures. Being carried out by means of materials collected in the vicinity, they have the non-planning and the spontaneity as the main characteristic of the construction process. Through this, we identified aesthetic qualities that were close to the field of art and the concept of bricolage presented by Paola Berenstein in *Aesthetics of Ginga*. We point out the author of the *spontaneous southern Architecture/sculpture* as the Bricoleur Rural due to its unique engineering that arises from the context where it is inserted. Its architecture that comes from the process of adding materials refers to that of Kurt Schwitters. From this first parallel, we went towards concepts of contemporary sculpture presented by Francesco Careri and Rossalind Krauss. These relate to the works of Land art as sculptures that are situated on the threshold, between architecture and sculpture and that go back to all the historicity of the monuments erected by man. Thus, we seek to identify the potentialities and latencies of art present in these objects located in the southern landscape.

Keywords: Displacement; spontaneous architectures / sculptures; countryside

Introdução

Neste artigo apresentaremos a partir de um olhar da arte, prospecções referentes às *arquiteturas/esculturas espontâneas sulinas*, para cultivo e proteção de plantas, encontradas na zona rural de Piratini, interior do Rio Grande do Sul. A presente pesquisa teve seu início em setembro de 2017, período no qual Pedro Elias Parente, bolsista de Iniciação científica (CNPQ) vinculado ao Projeto de Pesquisa Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas inicia um processo de atentar as características da zona rural quando se desloca para Piratini.

O deslocamento e a experiência de trânsito entre lugares opostos, no caso, campo e cidade, serviram como gatilhos para desencadear a sensibilidade em torno do local explorado. Assim como, questões suscitadas junto ao grupo de pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas – DESLOCC (CNPq/UFPel), que utiliza o deslocamento como mote para o processo de criação. Do mesmo modo, a leitura de textos de artistas e a análise de produções que revelem o deslocamento como motivação e como obra.

Por meio disso, a abordagem do local remete ao *Passeio Pelos Monumentos de Passaic* de Robert Smithson sobre a qual o artista relata em escrita criativa o seu trajeto de New York a Passaic New Jersey. Seu texto é publicado na revista Artforum em dezembro de 1967, onde ele narra especificamente suas incursões a terrenos baldios e canteiros de obras, aos quais denominava de *Sites*.

O bricoleur Rural e sua engenharia

Ao entrar em imersão no ambiente rural o foco de interesse voltou-se para o estranhamento, causado por aquilo que identificamos como: *Arquitetura/escultura espontânea sulina* de cultivo e proteção. Criadas por Pedro Luiz Garcia da Silveira, morador do local, se encontram dispostas de maneira aleatória pelo campo, e servem para: proteger plantas, sinalizar postes de energia, muitos dos quais, feitos pelo próprio morador, que realiza também, outras construções que desempenham alguma função na lida diária do

homem do campo. Seu processo de erguimento decorre da utilização dos restos de outras edificações, onde sobram materiais como: ripas de madeira, portas, janelas, troncos de árvores, arames, pregos, redes de plástico ou ainda arquiteturas rurais em desuso e que foram alteradas com a finalidade de funcionarem como essa *arquitetura/escultura* de proteção e cultivo (Figuras 1 e 2).



Figura 1. Arquitetura/escultura espontânea sulina (cultivo) N°1, 2017. Fonte: Pedro Elias Parente



Figura 2. Arquitetura/escultura espontânea sulina (cultivo) N°2, 2017. Fonte: Pedro Elias Parente

O processo construtivo empregado é de: agregar, juntar, amarrar materiais encontrados ao acaso e que se constitui a partir de elementos e das situações oferecidas pelo contexto. Assim, remete ao fazer de um “*bricoleur*”, o qual, segundo a definição de Levi-Strauss “trabalha com as mãos, que parte do que a situação lhe oferece para a realização de seu trabalho” (1962 apud BERENSTEIN, 2001, p.24).

O não planejamento e acaso presentes no processo de construção dessas *arquiteturas/esculturas sulinas* de cultivo e proteção, se assemelham ao conceito de *Bricolagem* de STRAUSS. Termo utilizado por Paola Berenstein em “Estética da Ginga” para dar a ver o processo de construção dos barracos das favelas. Conforme a autora, essas arquiteturas se constituem “sem projeto, ao acaso, com a coleta de materiais que se apresentam ao redor dos moradores”. De acordo Berenstein, “são esses fragmentos de cidade, restos de materiais o ponto de partida e o que determina a configuração final destas construções” (2001, p.24). A autora revela também que:

Bricolar é, então, ricochetear, enviesar, ziguezaguear, contornar. O *bricoleur*, ao contrário do homem de artes (no caso, o arquiteto), jamais vai diretamente a um objetivo ou em direção à uma totalidade: Ele age segundo uma prática fragmentária, dando voltas e contornos, numa atividade não planejada e empírica. A construção com pedaços de todas as providências, a bricolagem, será, portanto, uma arquitetura do acaso, do lance de dados, de uma arquitetura sem projeto. (BERENSTEIN, 2001, p. 24)

As arquiteturas (barracos) das favelas e as *arquiteturas/escultura espontânea sulina* – nome que atribuímos à engenharia singular de Pedro Luiz Garcia da Silveira – revelam-se arquiteturas espontâneas, pois não seguem um projeto ou planejamento previamente definido. Surgem a partir das necessidades apresentadas na vida diária do seu construtor e da busca de materiais no seu entorno, bem como do modo de agregá-los, devido à inacessibilidade a materiais específicos para essa função. A subjetividade do construtor se faz presente nas

arquiteturas/esculturas sulinas, bem como a relação deste com a paisagem circundante, revelando-se através dos elementos singulares das construções aqui apresentadas. E anteriormente analisadas. De acordo com Levi-Strauss, a bricolagem “ ‘fala’, não somente com as coisas, mas também, por meio das coisas: Conta por meio das escolhas feitas, entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor” (1962, p.32 apud BERENSTEIN, 2001, p.25).

Os fatores divergentes no aspecto formal da *arquitetura/escultura espontânea sulina* em relação à arquitetura da favela se apresentam, na função por elas exercida e nos materiais empregados. Ressaltamos que, nos referimos à arquitetura espontânea da favela, em diferentes períodos. Os referidos por Berenstein inspiraram Hélio Oiticica nos anos 70, e as atuais construções que embora tenham utilizado materiais menos precários ainda são marcados pela diversidade de materiais e o design do dono. Pois, a arquitetura rural que nos referimos é realizada num contexto no qual os meios deixam de ser os dispositivos construtivos encontrados no comércio da cidade, onde predominam: o concreto, o plástico e o aço, e passa a ser conduzido pelos meios da lida rural, onde os materiais mais empregados são: a madeira e o arame. Os mesmos utilizados nas arquiteturas que servem para os “afazeres do campo”, como: Galpões, mangueiras, galinheiros, chiqueiros, cocheiras, e estufas. Arquiteturas de auxílio a subsistência do homem do campo. No que tange o aspecto funcional, o barraco, possui como objetivo: abrigar e proteger o corpo humano, e por isso, necessita ser uma estrutura fechada, ao mesmo tempo penetrável. Já a *arquitetura/escultura espontânea sulina* tem objetivo de cultivar plantas, assim, se apresenta mais aberta, porém, nega a entrada ou a passagem, permitindo uma interação apenas através do olhar e pela circulação em seu entorno, fatores que realçam seu caráter de objeto. Nesse ponto, as *arquiteturas/esculturas rurais* se aproximam da escultura. “A escultura, por natureza, é objeto, no mundo, de uma maneira que a pintura e a música e a poesia não são;” (TUCKER, 1999, p.107). Contribui também para o aspecto escultórico seu processo de

construção, a maneira inusitada e singular atribuída ao uso de materiais encontrados no local que são agrupados, agregados, e que revelam o seu processo de erguimento, bem como”, sua interferência na paisagem local.

Estabelecendo paralelos com a arte

Buscamos então, uma forma de nomear e definir no contexto da pesquisa a relação com a linguagem construtiva, considerando correlação entre; arquitetura e arte e o que elas são. Através de conceitos, como: a relação arquitetura/escultura, chegamos num primeiro momento a Kurt Schwitters, pioneiro da instalação ao realizar a fusão entre escultura e arquitetura, dando origem à sua arquitetura, intitulada de *Merzbau* (*casa merz*) (Figuras 3 e 4). Num segundo momento, fomos em direção ao conceito de *escultura Inorgânica* de Hegel, utilizado por Francesco Careri ao teorizar sobre as obras minimalistas e da Land Art.

Assim como as *arquiteturas/esculturas sulinas*, a obra de Schwitters se constitui a partir da junção de fragmentos, atributo presente até mesmo no termo que utiliza para nomear sua arte *Merz*. “A palavra *Merz* surgiu, como todos sabem, em uma colagem de Schwitters de 1919, enquanto fragmento de uma publicidade impressa do banco *COMMERZBANK*”. Para Elida Tessler, o que Schwitters tenta, “é desenvolver a integração de todos esforços artísticos em um pensamento central que é *Merz*. (TESSLER,1996, p.62).



Figura 3. Kurt Schwitters. *Merzbau*, foto: Wilhelm Redemann, 1933. Fonte:

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>. Acesso: 02/05/2018



Figura 4. Kurt Schwitters. *Merzbau*, foto: Wilhelm Redemann, 1933. Fonte:

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>. Acesso: 02/05/2018

Da feitura de quadros, Schwitters passou a construir ambientes, também compostos por fragmentos do mundo selecionados ao acaso. Esses eram acoplados na arquitetura de sua própria casa, gerando *Merzbau*, uma arquitetura em constante mutação, sem fim.

As pilhas de “lixo” livres de suportes que constituem a assemblage arquitetural de Schwitters estavam em constante fluxo, desde que o artista acrescentava ou subtraía itens e criava novas configurações com o uso de madeira, papelão, pedaços de ferro, mobília quebrada, tíquetes de trens, cartas de jogar e assim por diante. (PERLOFF, 1993, p.149 apud Barrios, 2009, p.1316).

Para Berenstein, “quando não há projeto, a construção não tem uma forma final pré-estabelecida e por isso nunca termina”. (2001, p. 24). Esse fazer, sem projeto, sem um fim

pré-estabelecido, conecta o construtor dos barracos com Schwitters e esses com o construtor das *arquiteturas/esculturas espontânea sulinas*. Porém, ser uma construção sem fim, era um fator movente de Merzbau, sendo que essa arquitetura deveria se transformar continuamente até a morte de seu autor. É nessa intensão, de fazer arte que Pedro Garcia se diferencia do artista Kurt Schwitters. Entretanto as relações são evidenciadas por nós, artistas e pesquisadores, que somos afetados pelas coisas cotidianas, e pela relação dessas com arte. O que move o processo do “*bricoleur rural*” é o cultivo de plantas e a mudança da paisagem ao seu redor para facilitar a sua vida.

As mudanças de configurações que ocorrem nas *arquiteturas/esculturas rurais* decorrem do período de crescimento da planta. As estruturas são desmanchadas ou abandonadas até ruírem completamente quando a planta se encontra formada, robusta e não precisa mais de proteção para sobreviver, ou ainda, quando elas morrem e o cultivo falha. Há muitas diferenças em relação ao *Merzbau*, uma construção de um artista, que se misturava a arquitetura da casa e que tinha intenção de ser arte. As *arquiteturas rurais espontâneas*, não possuem essa intenção em sua gênese, funcionam como obstrução para corpo, é realizada com intuito de isolar o que protege. A estética é que se assemelha aos aspectos construtivos das obras de Schwitters.

Assim, no âmbito da pesquisa, buscamos situar então, as *arquiteturas/esculturas rurais* a partir de paralelos entre arquitetura e escultura que elas apresentam. Francesco Careri ao discorrer sobre a escultura da Land Art e do Minimalismo a estabelece entre as duas categorias, e busca em Hegel a definição para esse tipo de obra: Segundo Careri, Hegel propõe uma “*Divisão de funções*”. Essa divisão seria dada entre: “lugar de abrigo e culto (arquitetura) apresentação de imagens, do homem e de Deus (escultura)”. Para Careri, “os artistas da Land Art buscariam então, retornar as origens dessa mesma teoria, no ponto de cisão, nomeado por Hegel de esculturas inorgânicas [*unorganische Skulptur*]”. (CARERI, 2013, p.118,).

Nas *arquiteturas/esculturas rurais* o conceito arquitetônico é mais aparente, já que ela serve para abrigar plantas ou proteger outros elementos do campo. Já o escultórico, se daria através do fracasso em ser uma arquitetura completa, de como a subjetividade do seu construtor aparece, bem como ela se apresenta na paisagem, com uma característica quase objetual. *O escultor contemporâneo não está mais preso a representação de uma figura humana ou divina. Rossalind Krauss explana que a escultura contemporânea “através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia” (KRAUSS, 2008, p.132).* Elas são um objeto estranho em meio a paisagem sulina, que quando nos depararmos, parecemos estar diante de um monumento primitivo.

A origem da escultura e da arquitetura estaria conforme Careri no menir, bem como no ato de caminhar. O menir seria o arquétipo da escultura inorgânica, bem como o obelisco e a pirâmide. (2013, p.120) A retomada a um estatuto original da escultura e arquitetura vai de encontro então a esses primeiros monumentos. Krauss, ao explicar sobre escultura afirma que:

A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. (KRAUSS, 2008, p.131)

A partir de Gilles Tiberghien, Careri elucida que ao “buscar uma autonomia para a escultura os artistas minimalistas teriam chegado a elementos compartilhados com a arquitetura”

Graças aos quais lhe foi possível retornar a uma espécie de forma originária. Para Tiberghien, “muitas das obras da Lan Art situam-se ‘aquém do próprio simbólico, na esfera de indivisão da arquitetura e da escultura, que corresponde ao que Hegel chama a necessidade primitiva e arte. [...] Onde o campo de ação comum é a atividade de transformação simbólica do território” (CARERI, 2013 p.120,)

Através de suas *arquiteturas/esculturas* o *bricoleur rural* muda lentamente a paisagem ao seu redor. Ele não depende delas para sobreviver ou subsistir. São recursos, gambiarras, onde exerce sua criatividade, e transforma a paisagem ao seu redor, sem o objetivo de ser arte, mas por uma vontade de criar e modificar o seu mundo.

Parte disso se apresenta na despreensão de durabilidade e efemeridade, aspectos que as difere das demais arquiteturas, isso advém da sua função de servir como “útero”, um abrigo para outro elemento, que será “definitivo” na paisagem, no caso (plantas). Por isso, as *arquiteturas/escultóricas rurais* geralmente estão dispostas em áreas desmatadas, onde essas auxiliam na geração de árvores de sombra, de frutos, ou plantas que possam embelezar áreas onde é realizada a lida diária do homem do campo. São plantadas e cultivadas espécies variadas; nativas ou não-nativas, ocasionando na transformação da flora, evidenciando a presença humana na paisagem. A reutilização de materiais descartados revela os aspectos de reciclagem e sustentabilidade presentes neste processo.

Encontram-se também em locais descampados, *arquiteturas/esculturas* que protegem postes de energia. Funcionam como barreira para impedir os animais de se encostarem, bem como, servem de sinalização para carros. Essas *arquiteturas/esculturas* de proteção possuem uma configuração única durante anos, pois protegem um elemento “morto” como postes de metal, (Figura 5). Há uma oposição formal nesse caso, o poste, de ferro é um elemento claramente industrial, geométrico, duro e frio. Enquanto a estrutura ao seu redor possui uma característica subjetiva, artesanal e orgânica. Há também, casos, onde o poste é feito pelo próprio morador, possuindo então as mesmas características das demais *arquiteturas/esculturas sulinas* (Figura.6).

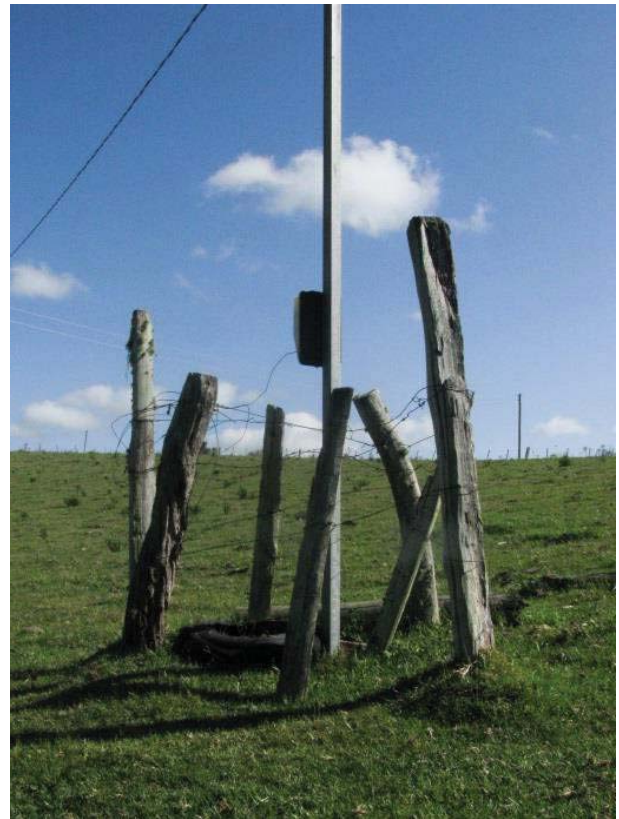


Figura 5. Arquitetura/escultura espontânea sulina (proteção e condução). N°12, 2017. Fonte: Pedro Elias Parente

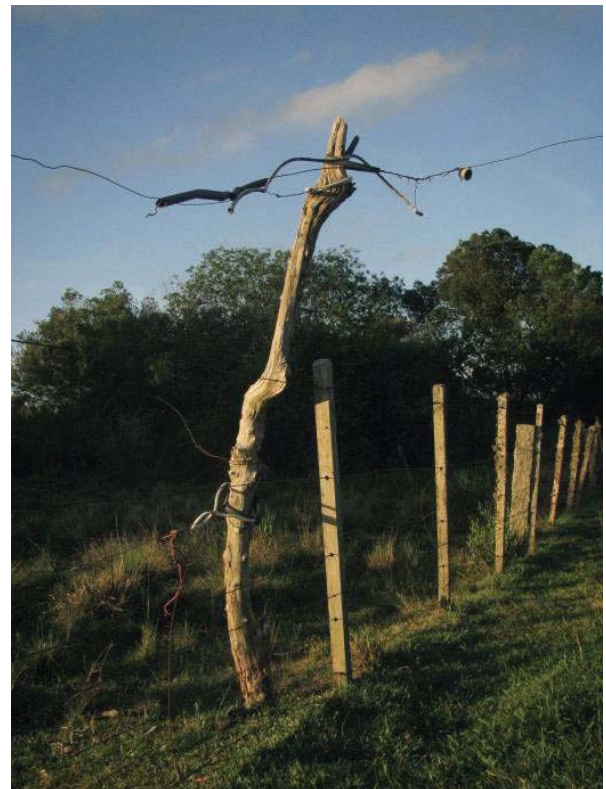


Figura 6. Arquitetura/escultura espontânea sulina (proteção e condução). N°3, 2017. Fonte: Pedro Elias Parente

As *arquiteturas rurais*, assim como grande parte das obras da *land art*, incorporam a paisagem e transformam-na. Não envolvem ou inserem nosso corpo em outro ambiente, como no caso de *Merzbau*, com quem compartilham a imprevisibilidade, e a junção de materiais ao redor. Elas se misturam com o ambiente onde são construídas, paisagem sulina, causando desvios de uso, como nas “mangueiras” – uma arquitetura que possui como função a triagem do gado. Em uma mangueira foram feitos nichos para plantação de plantas, que ganharam um aspecto de “parasita”, pela forma que interferem na arquitetura que estava dada. (Figura 7). Na arte, podemos tomar como exemplo os trabalhos do artista japonês Kawamata Tadashi, que realiza instalações utilizando ripas de madeira e restos de materiais e inserindo-os na arquitetura urbana (Figura 8 e 9). Com sua *arquitetura parasita*¹, transforma em “canteiro de obra” edificações já estabelecidas, como no caso da obra “*Destroyed Church*”, na qual Tatahsi se apropria de uma catedral na cidade de Kassel, Alemanha durante a Documenta de Kassel de 1987. A igreja da qual o artista toma conta foi destruída durante a segunda Guerra Mundial, e Tadashi ao realizar seu trabalho, transforma o ambiente numa espécie de canteiro de obras, como se dali fosse eclodir uma nova igreja, reconstruída. Tatashi ao instalar sua “arquitetura parasita” gera tensão entre uma arquitetura sólida e outra com um caráter instável, frágil, acentuada pelo aspecto de desequilíbrio causado por sua instalação. Suas estruturas também são efêmeras e “remetem às transformações e/ou decadências no espaço urbano” (TESSLER, 1996. p.58). Tadashi utiliza como referência para seu trabalho, “imagens de desastres e de cenas caóticas, onde a desordem é muito grande”².



Figura 7. (Arquitetura/Escultura espontânea sulina (cultivo) N°6, 2017. Fonte: Pedro Parente.



Figura 8. *Destroyed Church*. Kawamata Tadashi. 1987
Ripas de madeira. Foto: Leo Van der Kleji. Fonte: [www. Kammelmennour.com](http://www.Kammelmennour.com)



Figura 9. *Destroyed Church*. Kawamata Tadashi. 1987
Ripas de madeira. Foto: Leo Van der Kleji. Fonte: [www. Kammelmennour.com](http://www.Kammelmennour.com)

Desordem para transformar

Podemos constatar que o processo de erguimento, bem como o efeito causado pelas *arquiteturas/esculturas sulinas* na paisagem é de desordem, semelhante aos que se apresentam tanto nas obras de Tadashi quanto Schwitters. Assim como nas

arquiteturas/esculturas espontâneas sulinas de Pedro Garcia elas incrementam um aspecto de desordem, e transformação nos contextos onde estão inseridas, aumentando a entropia dos lugares que se situam. No caso “o termo entropia vem da segunda lei da termodinâmica que observa nos sistemas fechados o aumento irreversível da desordem, a transformação da energia em formas que diminuem sua força de trabalho. A entropia é uma indicação quantitativa de aleatoriedade. (CAPRA, 1982, apud, ALLAIN, 2009, p1). O termo é difundido também no campo da arte, com Robert Smithson, que o utiliza ao abordar conceitualmente os monumentos de Passaic, bem como para dar a ver os processos e materiais empregados por seus contemporâneos, como: Frank Stella, Dan Flavin, Robert Morris, Donald Judd, etc. “O trabalho de muito desses artistas celebra o que “Flavin” chama de “história inativa”, ou o que os físicos chamam “entropia” ou esgotamento energético”. (Smithson, 1966).

A entropia presente nas *arquiteturas/esculturas rurais* é contraposta pela intenção do seu construtor, que é a de organizar a paisagem. Nisso reside um caráter dicotômico, entre; entropia e neguentropia, oposição que segundo Monique Allain, se apresenta também no processo e raciocínio dos artistas:

O artista, ao fazer uso da inteligência e colocar uma intenção em seu trabalho age contra a entropia. Mas, dotado de uma visão de longo alcance, também utiliza mecanismos entrópicos para quebrar estruturas e valores estratificados na busca de novas possibilidades. [...]O impulso criativo pode ser gerado ao mesmo tempo tanto pela vontade de romper com padrões ultrapassados e libertar-se de estruturas solidificadas como visando compor novas ordens. (ALLAIN, 2015).

Essa tensão ocorre, no caso das *arquiteturas rurais*, principalmente pelo acaso presente no processo de construção. Elas possuem um objetivo, porém, elas o transcendem e se configuram como uma transformação simbólica da paisagem, onde a marca e a subjetividade de seu construtor se materializa.

O estranhamento originado ao nos depararmos com essas *arquiteturas/esculturas* decorre do fato de que, muitas vezes não é possível ver o que elas protegem ou guardam. Gera-se assim questionamentos como: A planta ainda está viva? As *arquiteturas* protegem algo? O que se esconde no centro dela? Inquietações também provocadas pela obra de Tadashi, pois, não se sabe exatamente o que se esconde por trás de suas instalações. Nas *Arquiteturas rurais espontâneas*, isso ativa a curiosidade, nos incitando a aproximação para espiar o interior da *arquitetura/escultura*. Muitas vezes ao olharmos o seu interior, nos deparamos com um pequeno caule, que se confunde com o pasto ao redor. A estrutura bruta, e rude se opõe a delicadeza da planta que germina lentamente (Figura 10).



Figura 10. 2018. Fonte: Pedro Elias Parente

Essas construções, não se dão única e exclusivamente no local onde a pesquisa se realizou. Elas podem ser encontradas em outras chácaras, e até mesmo na cidade. Porém sempre possuem uma configuração diferente. Na cidade tendem a ser menos orgânicas e mais geométricas e com o emprego de metais e arames (Figura 11) e se apresentavam em um grau de organização ou planejamento maior em relação às *arquiteturas sulinas* aqui apresentadas. (Figura 12).



Figura 11. 2018. Fonte. Pedro Elias Parente



Figura 12. Arquitetura/escultura espontânea sulina (cultivo) N° 11. 2017. Fonte: Pedro Elias Parente

Arte e vida

As “arquiteturas/esculturas rurais” aqui analisadas ajudam a dar forma ao mundo desse “*bricoleur rural*”. Ele não tem por objetivo criar arte, mas transformar o espaço ao seu redor, e através dessas transformações evidencia a singularidade de um fazer. Buscamos então através da análise e comparação dessas arquiteturas com obras e conceitos da arte, estabelecer uma relação entre arte e vida, arte e cotidiano. Relação que pode ser estabelecida entre algo que se constrói no espaço da vida e na obra de artistas como Kurt Schwitters e Joseph Beuys, sobre os quais Elida Tessler discorre e atesta: “Todos os elementos que cercam o artista são passíveis de inclusão na obra, e caberia ao homem, sendo que “todo homem é um artista”, esculpir e a dar forma a este mundo.”(TESSLER,1996, p.64).

Interessou-nos dar a ver aqui o processo criativo por trás dessas construções, bem como a estética, as potencialidades ou latências de arte presente nas *arquiteturas/esculturas rurais espontâneas de proteção e cultivo*. Reflexionar sobre essas construções, sem deixar de considerar o contexto onde estas estão inseridas, além de utilizá-las como subsídio para pensar a arte e seus modos de nos fazer olhar de maneira potente, foram os fatores moventes desta pesquisa.

Notas

¹ Nomenclatura utilizada pelo artista em depoimento em vídeo.

² Fala do artista sobre seu trabalho, com tradução livre dos autores. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3aC_5orvBwg

REFERÊNCIAS

- [1] SMITHSON, Robert; *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, Nova Jersey. Publicado originalmente em Artforum, dezembro 1967: trad. Agnaldo Farias in. Espaço & debates v.23 São Paulo, NERU, 2003, p.121 -129.
- [2] JAKES, Paola Berenstein. *A Estética da Ginga*. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica/ Paola Berenstein Jakes, – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, pág. 160.
- [3] BARRIOS, Vicente Martínez; *Materialidade e Sentido*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais -21 a 26/09/ 2009 – Salvador, Bahia. pág. 1313-1324. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/vicente_martinez_barrios.pdf. Acessado em: 05/03/2018
- [4] TESSLER, Elida; *Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida*: Joseph Beuys e Kurt Schwitters. Porto Alegre: Porto Arte. V.7 n. 11. P. 57-67, mai. 1996.
- [5] TUCKER, Willian; *A linguagem da Escultura*. Objeto, cap.6. Cosac e Naify edições, São Paulo, 1999, p.174
- [6] CARERI, Francesco; *Walkscapes: O caminhar como prática estética*/ Francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jakes; [tradução Frederico Bonaldo]. – I. ed. – São Paulo: Editora G. Gill, 2013. p.188
- [7] KRAUSS, Rosalind. **Escultura em Campo Ampliado**. In. Caminhos da Escultura moderna. São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 128-137
- [8] ALLAIN, Monique; *Entropia e Arte: Como a entropia se processa na arte e qual o seu papel?* artemeioestecnologicos.files.wordpress.com. Disponível em: <https://artemeioestecnologicos.files.wordpress.com/2009/11/monique-allain.pdf>. Acessado em: 03/05/2018
- [9] _____; *Entropia e Arte II*. moniqueallain.blogspot.com.br. Disponível em: <http://moniqueallain-palavras.blogspot.com.br/2015/02/entropia-e-arte-ii.html>. Acessado em: 03/05/2018
- [10] SMITHSON, Robert; *Entropia e os novos monumentos*. Publicado originalmente em Artforum, junho 1966. Trad. Renata Lucas. Disponível em: https://www.academia.edu/9798362/Entropia_e_os_novos_monumentos_1966_Robert_Smithson_tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Renata_Lucas?auto=download. Acessado em: 24/9/2017

GRUPO PATAFÍSICA: UMA MEDIAÇÃO QUE ACONTECE PELA METODOLOGIA DO ENCONTRO

PATAFÍSICA GROUP: AN MEDIATION THAT HAPPENS BY THE METHODOLOGY OF THE MEETING

Carolina Corrêa Rochefort^a,
Carolina Mesquita Clasen^b,

^a Grupo Patafísica/Colegiado Arets Visuais/Bacharelado/Centro de Artes/Universidade Federal de Pelotas
,carol80cr@yahoo.com.br

^b Grupo Patafísica, carolina.mescla@gmail.com,

RESUMO

O artigo busca dissertar sobre a metodologia de mediação de exposições de arte realizadas pelo Grupo Patafísica: mediadores do imaginário. O grupo de mediadores é um projeto de extensão e pesquisa vinculado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas que acontece desde 2011. Por uma metodologia do encontro os mediadores patafísicos buscam uma mediação que acontece antes mesmo da visita a exposição, já no convite ao público. Realizando mediações por meio de proposições discute metodologias de experiência dos lugares da arte contemporânea e seus possíveis intercessores para a constituição da mediação como importante elemento para a arte. O encontro como obra de arte é vetor dos percursos que se darão no artigo e temos como referencial artístico práticas propositivas articuladas por artistas brasileiros neoconcretos como Hélio Oiticica e Lygia Clark. E para a reflexão teórica de nossa prática metodológica conversamos, principalmente, com os conceitos de encontro de Spinoza, de corpo e acontecimento em diferentes escritas de Deleuze, além de outros intercessores como Rancière, Jacques e Foucault que atravessam nossas leituras e estudos.

Palavras chave: mediação, arte, encontro, corpo

ABSTRACT

The article seeks to discuss the methodology of mediation of art exhibitions realized by the Pataphysics Group: mediators of the imaginary. The group of mediators is an extension and research project, linked to the Arts Center of the Federal University of Pelotas since 2011. Through a methodology of the meeting, the pataphysicians mediators intends a mediation that happens even before the visit to the exhibition, at invitation of public already. Performing mediations with propositions discusses methodologies of experience of places of contemporary art and their possible intercessors for the constitution of mediation as an important element for art. The encounter as a work of art is a vector of the paths that will be given in the article and we have as artistic reference propositive practices articulated by Brazilian neo-concrete artists such as Hélio Oiticica and Lygia Clark. And for the theoretical reflection of our methodological practice, we talk mainly about the concepts of Spinoza's encounter, body and event in Deleuze's different writings, as well as other intercessors such as Rancière, Jacques, and Foucault that cross our readings and studies.

Keywords: mediation, art, encounter, body