

Pedro Elias da Silveira¹
Eduarda Azevedo
Gonçalves²

Gambiarra e outros métodos para esculpir uma paisagem: modos de pensar e produzir arte a partir da vida no campo

Gambiarra and other methods
for carving a landscape: ways of
thinking and producing art from
country life.

Gambiarra y otros métodos para
esculpir un paisaje: formas de
pensar y producir arte a partir de la
vida en el campo.

Resumo

Este artigo apresenta prospecções entorno de um conceito de gambiarras sulinas e dos modos de vida encontrados na zona rural de Piratini, interior do Rio Grande do Sul, e que funcionam como motivadores de uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. A partir da dialética entre a minha presença e o lugar, concebo paisagens, objetos, desenhos, fotografias e reflito sobre os modos de fazer arte. Assim, meu olhar atenta ao cotidiano da lida campesina e o reinventa, acentua o que é próprio e possível de ser mote para a criação. Verso sobre os processos construtivos utilizados pelos moradores da localidade, que atribuem singularidade a paisagem, onde enxergo elos entre arte e vida. Para pensar abordagem do lugar essa investigação comenta trabalhos dos artistas: Robert Smithson Hélio Oiticica, Allan Kaprow. Além de apresentar reflexões pessoais, inclui-se a contribuição de autores como: Francesco Careri, Michel de Certeau, Paola Berenstein, entre outros.

Palavras-chave: Deslocamentos; zona rural; Gambiarra; arte-vida; paisagem.

¹ Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (2019). Atualmente é mestrando e bolsista CAPES do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pela linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano da Universidade Federal de Pelotas. Email: pepsilveirarts@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7951-3954>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4771367073671520>

² Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Líder do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Cartografias e Observâncias Contemporâneas (DESLOCC, CNPq/UFPel). Email: dudaeduarda.ufpel@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5374-9638>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4375817269121969>

Abstract

This article presents prospects surrounding about a concept of southern gambiarras and ways of life found in Piratini, countryside of Rio Grande do Sul, and which motivate a research developed in the Post-Graduate Program in Visual Arts of the Federal University of Pelotas in line of Creation Processes and Daily Poetics. From the dialectic between my presence and the place, I conceive landscapes, objects, drawings, photographs and reflect on the ways of making art. Thus, my look attentive to the daily life of the peasantry and reinvents it, accentuates what is proper and possible to be a motivation for creation. I speak about the construction processes used by the locals, who attribute uniqueness to the landscape, where I see links between art and life. To think about approaching the place this investigation comments the works of artists like: Robert Smithson Hélio Oiticica, Allan Kaprow. I combine personal reflections with authors such as Francesco Careri, Michel de Certeau, Paola Berenstein, among others.

Key-words: Displacement; countryside; Gambiarra; Art and life; landscape.

Resumen

Este artículo presenta prospecciones acerca un concepto de gambiarras del sur y las formas de vida que se encuentran en la zona rural de Piratini, en el interior de Rio Grande do Sul, y que motivan una investigación desarrollada en el Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Pelotas em la línea de Procesos de Creación y Poética del Cotidiano. A través de la dialéctica entre mi presencia y el lugar, a través del cual concibo paisajes, objetos, dibujos, fotografías y otras formas de hacer arte. Por lo tanto, mi mirada enfocada a la vida cotidiana del trabajo campesino y la reinventa, enfatiza lo que es apropiado y posible ser el lema de la creación. Hablo sobre los procesos de construcción utilizados por los habitantes, que atribuyen singularidad al paisaje, donde veo vínculos entre el arte y la vida. Para pensar en el enfoque de lugar comento el trabajo de los artistas: Robert Smithson, Hélio Oiticica, Allan Kaprow. Combino reflexiones personales con autores como: Francesco Careri, Michel de Certeau, Paola Berenstein, entre otros.

Palabras-clave: Desplazamiento; zona rural; Gambiarra; Arte y vida; paisaje.

1. Primeiro deslocamento: procedimentos de artista no extremo sul do Brasil (Pelotas-Piratini)

O presente artigo tem como pressuposto questões de pesquisa¹ presentes em minha produção artística, onde, em âmbito prático do estudo, realizo deslocamentos físicos e mentais como uma maneira pela qual me (re)conecto ludicamente à circunstâncias cotidianas. Assim sendo, os movimentos propulsionadores desta escrita partem do olhar e reflexão acerca de objetos, arquiteturas e ações utilizados para auxiliar no plantio e demais afazeres da vida no campo, de meu pai e outros moradores da zona rural de Piratini, município que se localiza na região sul do Rio Grande do sul.

Estes objetos e arquiteturas são tratados neste texto² como *gambiarra sulinas*, por serem produzidos a partir de uma determinada situação e contexto, onde muitas vezes o imprevisto é o principal e único método possível de ser empregado, e pelo fato deles atribuírem singularidade ao lugar, revelando uma retórica da paisagem local. Assim, o objetivo geral das práticas que envolvem as investigações por meio de deslocamentos aqui relatadas é conceber a cidade, o campo, ou seja, os locais de vivência a partir de um ponto de vista e processo cognitivo que tem a arte como fator norteador. Conseqüentemente, estabeleço aproximações dos processos de feitura dessas gambiarras com procedimentos da artistas.

Busco, por meio das linguagens da arte – fotografia, desenho, vídeo e performance – reinventar concepções de paisagem que se apresentam neste contexto sulino, particularmente em objetos, narrativa e fatos que me provocam e instigam a pensar a arte. Assim, procuro a partir do encontro com o cotidiano e sociedade, uma conjunção de operações locais que daqui e por meio da arte, conectam o sul a outras coordenadas poéticas e a constituição de produção com saberes e meios singulares. As *gambiarra sulinas* são a minha resposta à pergunta recorrente sobre: Como que, o centro de uma outra história e a colocação do mapa a revés, do sul na posição norte, assim como o fez Joaquin Torres García, pode fundar em Pelotas/RS³ uma poética sulina, uma produção no/do sul e universal?

2. Relato de percurso

Um conjunto de ações e objetos comuns no meio rural onde cresci, impulsionam meus processos artísticos quando passo a observá-los de outra maneira, com um olhar, que indaga o entorno. Por volta de setembro de 2017, iniciei o processo⁴ de atentar a constituição natural e humana do local, utilizando o caminhar como um modo de prospecção e afeição de artista, redescobrando o lugar que fizera parte do

1 Esta é uma pesquisa vinculada ao Projeto de Pesquisa Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas (CNPq/UFPel) e ao Programa de Pós- Graduação (Mestrado) em Artes Visuais da UFPel.

2 Saliento que por se tratar de uma pesquisa com metodologia de pesquisa em Poéticas Visuais, que contém experiências particulares, e que se refere a uma produção artística autoral e individual, a escrita se dá em primeira pessoa do singular, com acuidade para que não se torne demasiadamente autocentrada.

3 Local onde resido atualmente.

4 Na época, bolsista de Iniciação científica, CNPq no projeto de pesquisa Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas.

meu passado e suas mais variadas peculiaridades. Desta maneira, retornando a velha casa com olhos bem abertos, envolvido pelo apreço que lá ficou, me coloquei a olhar o que eu já tinha visto. Assim, minha percepção do lugar se deu de modo semelhante ao que revela a artista e pesquisadora Karina Dias em *Notas sobre paisagem, visão e Invisão*, ao tratar sobre uma dualidade entre o ver - uma capacidade fisiológica, ligada a uma exterioridade - e *olhar* - um movimento de questionamento realizado no interior do sujeito. Segundo a autora, "experimentar a paisagem no cotidiano seria ativar um movimento do olhar onde ver e não ver se articulariam, onde os pontos de não-visão, de um certo estado de cegueira se transformariam em *inviso*, em uma visão interna [...]", de acordo com Dias, "[...] não se trata de ver tudo, de ver em panorama, mas sim de se aproximar para habitar, de detalhar para se situar, para olhar no mesmo a diferença" (2012, p. 130).

Com um olhar alerta para este lugar que me era familiar, andei pela zona rural do município de Piratini-RS. Guiado por uma vontade pessoal e artística, me desloquei com o intuito de redescobrir e buscar potencialidades de arte no campo. Me deparei com cercas, tapumes, escoras, postes improvisados, arquiteturas e objetos (Fig. 1,2 e 3) realizadas por meu pai e outros moradores da região. Seus procedimentos construtivos têm como base a reutilização de materiais descartados, madeiras, arames, sobras de outras construções, que são coletados, estocados e posteriormente a partir de uma necessidade, articulados ao acaso.

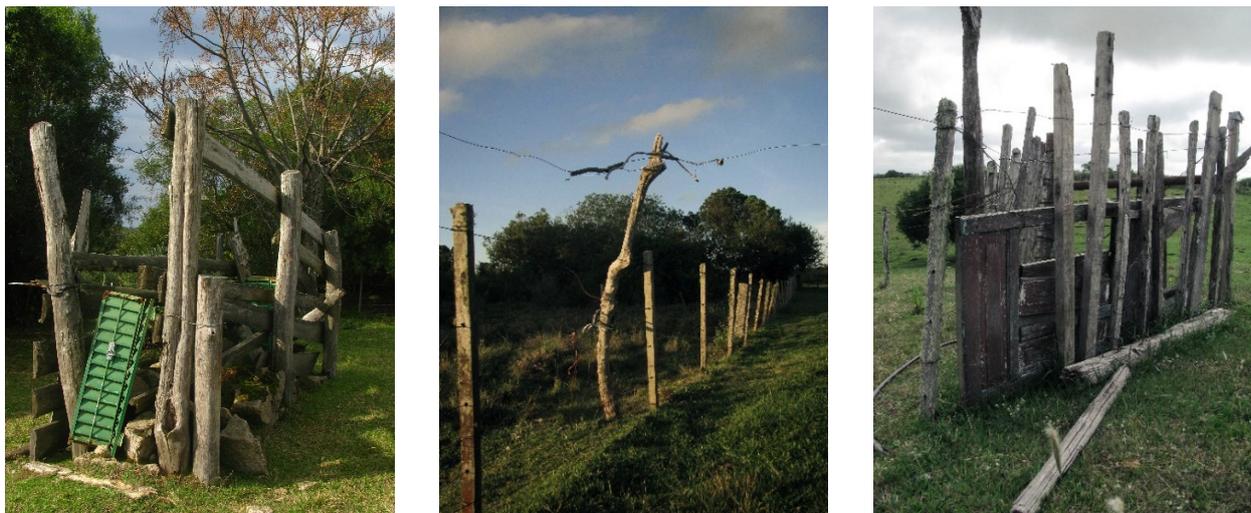


Fig.1 a 3: *Gambiarra sulinas*: nº 1 (Gambiarra para cultivo), nº 3 (Poste de energia improvisado) e nº 11⁵, (Gambiarra para cultivo). 2018.

Desta forma, saltava diante dos meus olhos de pesquisador em arte este método de construir que se apresentava muito singular e próprio da cultura rural, inato e sem nome para os que o realizam. Ocorrendo na maior parte das vezes, de modo espontâneo e natural, constatei paralelos com o que comumente tem sido denominado por *gambiarra*. Percebo que estes objetos, ou pequenos arranjos construtivos, revelam o contexto cultural e estético do lugar onde são criados e uma consonância entre um modo de viver e transformar a paisagem. Desta maneira, nesta pesquisa os nomeio de: *Gambiarra sulinas*.

⁵ Durante a pesquisa s gambiarra são enumeradas por ordem de descoberta.

O geólogo Rualdo Manegat ao discorrer sobre aspectos topográficos e geográficos que compõem a paisagem do Rio Grande do Sul, trata sobre a relação entre comunidade e paisagem:

A paisagem não é formada por objetos que podemos tirá-los sem que ela se modifique. Tudo o que se toca, tudo o que se introduz, tudo o que se tira da paisagem, muda a sua totalidade. A paisagem é realmente um sistema notável, porque ela é ao mesmo tempo o embasamento e a envoltória da nossa existência. Ela é o todo que nos envolve e que ao modificarmos suas partes também podemos modificar o modo como essa envoltura se apresenta [...]. As formas com que um grupo humano estabelece com a paisagem definem identidades recíprocas: da comunidade e da paisagem, de sorte que podemos tomar um pelo outro. (MANEGAT, 2016, p. 247)

Por meio desses objetos e processos de construir, percebo o contexto social, econômico e geográfico que incidem sobre a organização espacial, modos de habitar e atuar dos moradores da região, na qual meu pai está inserido. Essas invenções indicam operações como: cultivar, erigir, sustentar, amarrar, cavar, socar a terra. Ações que ao serem nomeadas evidenciam modos de atuação que modelam e esculpem a paisagem, revelando uma retórica do lugar, funcionando como elementos enunciativos da vida na zona rural de Piratini.

Me desloco para perceber o entorno e elenco as *gambiarrras sulinas* e suas relações com a paisagem como foco do estudo e as registro por meio de: fotografias, desenhos e anotações. Neste processo de coletar imagens e informações, reflito e constato potencialidades e latências de arte, ou ainda uma certa origem de meu raciocínio criativo. O olhar para este lugar surge a partir do trânsito entre campo e cidade e por uma construção de repertório, de olhar e perceber o mundo por meio da arte. Karina Dias fala que “é o olhar do viajante que vê o novo no familiar, o caótico na ordem, incluindo o imprevisível no previsível, o imprevisto no previsto [...]”, ou seja, preciso me colocar quase como um estrangeiro, e, ainda de acordo com a autora, “[...] fixar a atenção para além dos contornos já experimentados, entrevendo na evidência a possibilidade de reestruturar o espaço da rotina” (2012, p.133).

Assim, o caminhar é uma das situações de base da minha abordagem, é por meio dele que exploro o espaço ao meu redor, a cidade e o campo. Francesco Careri⁶, ao discorrer sobre o ato de caminhar, resume que: “uma vez satisfeita as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite e modifique mundo [...]”. Ainda segundo Careri, “[...] o caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território” (2013, p. 27).

A relação que estabeleci entre corpo e paisagem por meio do caminhar faz-se presente não só na minha abordagem, como também a percebo na forma que os moradores e meu pai praticam o lugar. Às vezes, em porções relativamente grandes de terra, adentrando matas, atravessando sangas, num caminhar silencioso à procura

⁶ Arquiteto Italiano, que possui pesquisas sobre o caminhar e sua relação com a arte e arquitetura. Membro fundador do grupo Stalker, que reúne arquitetos, artistas e estudantes para realizar deambulações por Roma, Itália e outros lugares do mundo.

do gado ou de outros animais que se escondem ou que se desgarram do rebanho. É dessa atividade de pastoreio aliada ao caminhar que Careri aponta enquanto uma operação transformadora do território, da qual “[...]deriva um primeiro mapeamento do espaço, bem como a atribuição de valores simbólicos e estéticos do território que levará ao nascimento da arquitetura da paisagem” (2013, p. 36).

Caminhar que se configura como uma forma de atuar nestes campos, se coloca como parte inerente ao processo de feitura dos objetos advindo de gambiarras realizados por meu pai e que encontro em meio a esta paisagem. Por outro lado, enquanto construções precárias, segundo Lisete Lagnado baseada na falta de recursos, a “gambiarra não se faz sem nomadismo nem inteligência coletiva” (2003). Ou seja, o caminhar coletor é necessário para a construção de um espaço, bem como dos objetos que nele se fazem presentes.

Porém, meu caminhar se dá com outro intuito, o de prospectar, de coletar informações e imagens, e de buscar uma experiência de arte em meio à paisagem sulina. Desta maneira, a minha abordagem do local remete ao *Passeio Pelos Monumentos de Passaic* de Robert Smithson⁷. Sobre esse acontecimento, o artista relata em escrita criativa⁸ a experiência de seu trajeto de *New York a Passaic New Jersey* e narra especificamente suas incursões a terrenos baldios e canteiros de obras, elencando referenciais da literatura, física, química para dar a ver a potência de arte que percebia nos monumentos daquela paisagem entrópica (SMITHSON, 2003). No caso, ao me deter nos objetos e gambiarras tento compreender o processo de sua feitura, como compõem o espaço do lugar e dialogam com conceitos e procedimentos de arte.

O local funciona como um laboratório de onde retiro subsídios para minha produção, por isso, esse acoplamento entre as coisas e a paisagem se aproxima dos conceitos de Site e Non-site desenvolvidos por Smithson. O Site, seria o local da experiência, onde o artista é afetado. Desse local, o artista colhe recursos para apresentá-los num outro espaço, em galerias, nomeando esses espaços de dispositivos *Non-sites*.

Nesses locais são apresentados, fotografias, mapas, textos articulados com materiais coletados da paisagem, como: pedras, areia, etc; A pesquisadora Fernanda Junqueira, ao discorrer sobre o conceito de instalação a partir dos trabalhos de Smithson afirma:

Smithson desenvolve seus conceitos de “Site” e “non-site” – em tradução literal, “lugar” e “não lugar” – para explicitar esse campo de convergência formado pela bipolaridade mente e matéria, arte e realidade.” “É o real do mundo presentificado na matéria física, areias ou pedras, coletadas no “site” pelo artista, que vem a instalar-se na galeria. “Container” abstrato, o “Non-site” reconduz por sua vez à experiência dialética do lugar – “Site”. Pois o “estar aqui”, à volta desses largos e abstratos mapas espaciais convoca o sujeito a reexperimentar a imensidão de suas possibilidades espaciais. (JUNQUEIRA, 1996, p. 551, grifo do autor)

7 Artista norte-americano, expoente do movimento Land Art. Nos anos 1960 desenvolveu trabalhos inicialmente inspirados pela Minimal Art e Conceptual Art. Morreu prematuramente aos 35 anos.

8 Texto publicado originalmente na revista norte-americana Artforum, em dezembro de 1967.

Ainda contribuí para esta investigação o artista brasileiro Marcelo Moscheta, que trabalha a partir de questões semelhantes à poética de Smithson, desdobrando a experiência de uma paisagem ao deslocar elementos como pedras e apresentá-las em um outro contexto que é o das galerias e outras instituições do sistema da arte. Moscheta trabalha a partir de noções como território, representação e paisagem (SOBRAL, 2017, on-line). Quanto aos objetos que coleta, o artista resume suas escolhas da seguinte maneira: "Gosto da ideia de uma existência latente, algo que não se revela por completo, que está ali, e talvez de forma invisível ou incompleta, mas que não é percebida num primeiro contato mais distraído." (MOSCHETA, 2015, on-line⁹). O artista acrescenta, que vê a paisagem como um contraponto para medir a si mesmo e que busca em sua produção "abarcando todas as possibilidades de entender um local, não só por meios sensíveis, como o desenho ou a fotografia, mas através de formas racionais de se entender o lugar: latitude, longitude, altitude, cálculos matemáticos, e referências técnico científicas"(MOSCHETA, 2015, on-line). Seu trabalho revela um embate entre o corpo e a paisagem, como uma tentativa de compreender o sujeito. Assim, a poética de Moscheta se aproxima das práticas *Site* e *Non-site* do artista norte-americano Smithson, onde, "a dialética do lugar, compreende assim a unidade dual da fisicalidade do mundo e sua espiritualidade implícita, constituída pela experiência do sujeito no mundo" (JUNQUEIRA, 1996, p.551).

A abordagem destes artistas me ajuda a pensar os meus modos de dar a ver o que encontro e percebo nos campos do sul do Rio Grande do Sul. Como tenho uma experiência de arte em um lugar e como apresento o resíduo disso em um local expositivo. Encontro também nesses artistas, uma proximidade com meus modos de operar por meio do desenho, já que o utilizam como uma prática seja de anotação, projeto, ou ainda enquanto forma de experienciar ou transportar o lugar explorado.

2.1 Percurso: desenho para olhar

Ao refletir sobre minha interação com a paisagem da local, noto que o corpo sempre fora requisitado por completo, a paisagem sempre esteve ao alcance da mão, sendo manipulada, modificada, vivenciada através de brincadeiras, onde, conforme minhas memórias, utilizava cascas de árvores, tocos, ossos de animais e arames como brinquedos. Estes procedimentos também estavam presentes nas relações de trabalho como: plantar, colher, desmatar, estabelecer cercas, erigir galpões. Ações que alteravam a espacialidade do lugar, que o transformaram em uma paisagem praticada para mim.

Assim, minha experiência da paisagem se diferencia daquela culturalmente estabelecida pelo meio imagético da pintura e do artifício da perspectiva, que prescinde de um afastamento, de ver de longe algo que se encontra alhures. Essa concepção que surge a partir do quadro de paisagem e que permeia boa parte dos modos de olhar e condiciona a percepção do real (CAUQUELLIN, 2007), não comporta minhas vivências do campo, na qual o corpo está sempre em conjunção com o entorno. Onde a mão toca a terra para cavar. Disponível ao toque, minha paisagem se encon-

⁹ Material sobre o artista disponível em: <https://www.marcelomoscheta.art.br/TXT>

trava repleta de sons, texturas, cheiros etc.

Deste modo, elenco o desenho como modo de olhar, que funciona como anotação e possibilidade de imersão na estrutura desses objetos, lugares e reviver sua feitura por meio da linha. O desenho, segundo o crítico de arte e desenhista inglês John Berger, é o reflexo de um conjunto de experiências, de múltiplos olhares sobre uma determinada coisa, que permite examinar a estrutura das aparências, olhar de fato:

Um desenho de uma árvore não mostra apenas uma árvore, mas uma árvore-sendo-olhada. [...]o que envolve, deriva e se refere a muitas experiências prévias do olhar. Dentro do instante da visão de uma árvore, se estabelece uma experiência de vida. É desse modo que o ato do desenho refuta o processo de desaparecimento e propõe a simultaneidade da multiplicidade de momentos. (BERGER, 1993, np)

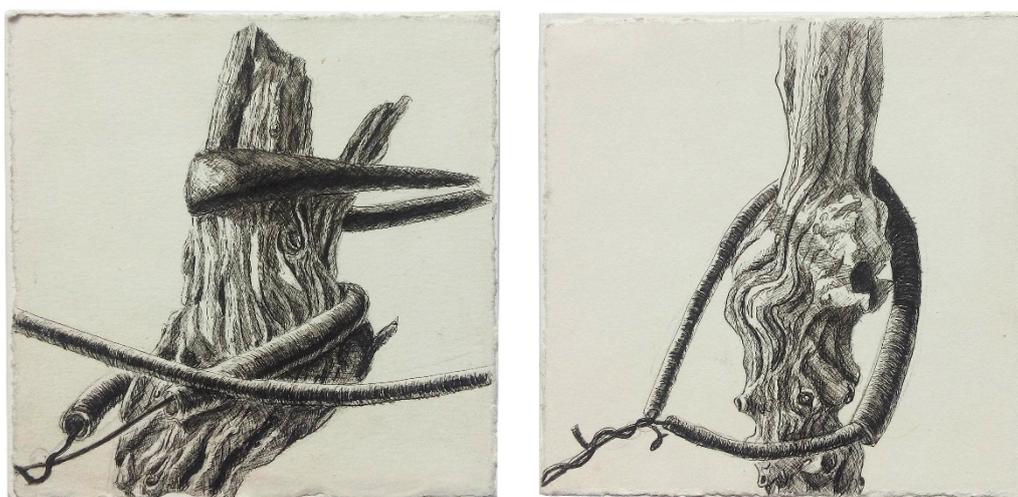


Fig. 4 e 5. Pedro Elias Parente. Arquiteturas/esculturas espontâneas sulinas e suas amarrações na linha. 2019. Nanquim e papel. Acervo Fundarte, Montenegro - RS.

Desta forma, desenhar o observado é um modo de trazer para perto, transpor da retina para o tátil, aproximando do meu corpo o que se apresenta apenas ao olhar. O processo de passar do olho para a mão e rerepresentar ao olhar novamente, serve para mim como uma transmutação que permite deter de maneira corpórea o observado, através do qual obtenho partes do mundo. Assim, o desenho se apresenta como um meio de reter experiências, de guardar ou lembrar o vivido. Desenho como uma forma de refazer os objetos, de entender seus mecanismos construtivos. Desse modo, revela-se uma vontade construtiva da linha.

Percebo durante meu desenhar, que na paisagem estão presentes linhas físicas, que são amarradas, torcidas, esticadas e que costuram uma enorme quantidade de objetos e outros elementos que ditam a espacialidade do lugar. É o arame, uma linha de aço que passa rente ou adentra madeiras, canos, pedras e que ajuda a desenhar boa parte do que me rodeia. Assim noto um desenho no espaço e que faz com que meu desenhar passe a buscar uma constituição física fora do plano bidimensional.

2.2 Percurso: Plantar é desenhar/esculpir é plantar

A imersão nos campos da zona rural portando um corpo afetado pela cidade, pelos saberes da arte, permitiu perceber que os arranjos construtivos ali presentes se assemelhavam a esculturas. Essa percepção se estende para os objetos de trabalho desenvolvidos para o plantio a partir de uma relação com o corpo de seu construtor, e permite aproximar essas ferramentas de um instrumento de desenhar.

Concebidas a partir de restos de materiais, madeiras e cordas, misturados e articulados ao acaso, os *estacões*¹⁰ (Fig. 6 e 7), utilizados para esquadrear a lavoura e delimitar os canteiros onde se realiza o plantio de milho e feijão, são constituídos por duas partes. Uma funciona como uma estaca carretel, de onde sai uma linha que possui pequenos pedaços de tecidos (borboletinhas) amarrados a ela, para ter uma maior visibilidade em meio ao campo. Essa linha é ligada a uma outra estaca. O manuseio deste instrumento geralmente é realizado por duas pessoas que desenrolam a linha a partir de uma extremidade da lavoura percorrendo o caminho até a outra. Ao desenrolar por completo da linha, as duas estacas são alinhadas por meio do olhar e inicia-se o processo de plantio, utilizando a linha enquanto guia para os carreiros.



Figura 6 e 7. Pedro Elias Parente, Marco 1. Método para medir e alinhar territórios. 2019.

Essa ferramenta é como um grande instrumento de desenhar, e da ação de desenrolar a linha e movê-la pela paisagem para criar os canteiros, é gerado um grande ato de esculpir que altera o desenho da paisagem. Um corpo performático se apresenta nesse fazer, esticando a linha e fincando a estaca no chão, delimitando espaços e repetindo esses gestos várias vezes. A paisagem é então, medida, cavada e reorganizada espacialmente quase como se os habitantes fossem escultores de uma espacialidade. Desta maneira, meu interesse vai em direção a objetos que esculpem esta paisagem, que delimitam e desenham esse lugar.

Após perceber a poética desses objetos, e pensar no que o meu encontro com os mesmos havia causado em mim, surgiram questionamentos. O que aconteceria se eu realocasse esses objetos em outros contextos? Qual o efeito disso no espaço

¹⁰ Forma como meu pai nomeia os marcadores utilizados para esquadrear a lavoura.

urbano? Levando em conta as características de performatividade e de desenho, comecei a confeccionar objetos que podem disparar ações que envolvem o corpo (ou não) e se configuram como formas de (re)apresentar e ressignificar ações e objetos ordinários encontrados nas caminhadas pelo interior de Piratini em um outro contexto. Estes objetos surgiram a partir da síntese formal dos referenciais coletados, onde é levado em consideração a ação ou retórica por estes apresentada. Aponto como exemplo a série *Marco – Métodos para medir e alinhar territórios*.

Em *Marco 1* (Fig. 6 e 7) busquei reconstituir o objeto utilizado por meu pai como *marco* (estaca) e linha guia na lavoura. O primeiro processo se deu como uma reconstrução da memória da infância, tendo em vista que o original se perdera. Trabalhar a partir do espaço da memória, onde tudo se modifica, abre possibilidades para novas invenções e configurações do mundo. Ao final do processo de cortar a madeira percebo que o formato do objeto do meu pai era relativamente diferente, bem como a escala e o peso, e que, havia feito era algo que se distanciava do referente. Nos demais desdobramentos busco levar essa característica adiante, por recriar o objeto, acentuando algumas funções e retirando outras, reiterar suas proximidades com o desenho e com o corpo, deformando minha memória. No caso de *Marco 2* (Fig. 8 e 9) utilizando compensado naval, busquei acentuar a característica de carretel, deformando o objeto e repetindo a forma para que ele ganhasse massa e se sustentasse de pé sem a necessidade de perfurar o chão.



Fig. 8 e 9. Pedro Elias Parente, Marco 2. Método para medir e alinhar territórios. 2019.

Esta abordagem, das estacas confeccionadas por meu pai e dos objetos da série Marco 1 e 2, remete aos de artistas da corrente da Land Art, americana como Robert Smithson (citado anteriormente), Andy Goldsworth, Richard Long entre outros. Muitos desses atuavam diretamente na paisagem, modificando-a, e as vezes inscrevendo o corpo nesses espaços naturais. De modo semelhante, esses artistas buscavam transportar os lugares explorados para um espaço expositivo por meio de materiais coletados. Porém, em minha produção meu processo está mais ligado à captação da ideia, da reflexão acerca da construção de uma retórica da paisagem a partir da ação dos moradores e dos objetos que encontro nela, para a partir disso criar uma síntese

para interferir em um outro contexto, no caso, o espaço urbano. Além disso, o resultado pode ser pensado como um instrumento de desenho ou escultura. Ressalto aqui, que durante minha adolescência trabalhei com esses objetos, ajudando meu pai a plantar e a colher. Assim, noto uma aproximação entre arte e vida nesta pesquisa.

O pesquisador e artista brasileiro Ricardo Basbaum ao discorrer sobre o tensionamento dos termos arte e vida, remete a partir das proposições do artista norte-americano Allan Kaprow¹¹:

[...] o quanto é decisiva uma articulação rigorosa dos dois termos e o quanto nem a arte e nem a vida devem permanecer as mesmas a partir das experiências que realizam. Há um desejo efetivo de transformação de um e de outro campo. (BASBAUM, 2017, p. 241)

Em determinado momento da história da arte, desde as vanguardas históricas, o termo *arte* segundo Basbaum, passou a ser um equivalente a *artevida*. Para não neutralizar os termos e os contextos dos campos, o artista/pesquisador propõe uma flexão no plural, para “artes/vidas” (2017, p.242). Assim, leva-se em conta as subjetividades presentes nos processos de cada um. Vejo potência e arte nos processos de meu pai, porém compreendo que seu contexto é outro e sua intenção também. Suas invenções saltam ao meu olhar de artista e pesquisador, como uma forma de abordar e viver o mundo, de evidenciar as constituições sociais, afetivas presentes no processo criativo. Assim, o que mais caracteriza o processo construtivo que faz surgir esses objetos encontrados na zona rural do Rio Grande do sul? Como isso revela a retórica do lugar onde são feitos?

3. Percurso construtivo: gambiarra x bricolagem x construir um espaço/paisagem

Na sequência, pretendo tentar compreender o método construtivo da gambiarra empregado para confeccionar esses objetos compõem a paisagem sulina. Feitos a partir da junção de materiais heterogêneos, com encaixes quase impraticáveis, esses elementos são articulados de modo que funcionem juntos. Encontrados muitas vezes ao acaso, ou estocados com o pensamento de que podem vir a suprir necessidades de um determinado momento e contexto. O processo como um todo se assemelha ao da *Bricolagem*, conceito que me era familiar na época e sobre o qual o antropólogo Levi-Strauss, discorre em *O Pensamento Selvagem*, escrito nos anos 1960.

O termo de Levi- Strauss é utilizado por Paola Berenstein Jacques em *Estética da Ginga* para explicar o processo de construção das casas 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” (2001, p. 24).

Ainda de acordo com Berenstein, “são esses fragmentos de cidade, restos de materiais o ponto de partida e o que determina a configuração final destas constru-

¹¹ Artista pioneiro na produção de Happenings e das cenas da performance dos anos de 1950 e 1960. Trabalhou também com pintura, colagem e assemblages e desenvolveu outros procedimentos, como as *Activites*.

ções” (2001, p. 24), na mesma síntese, a autora revela, que:

Bricolar é, então, ricochetear, enviesar, zigue-zaguear, 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)

O *bricoleur*, para Levi-strauss é um sujeito que se situa entre a arte e a engenharia, que possui um saber que é constituído por sua relação com os materiais e o mundo (LÉVI-STRAUSS, 1989). Portanto, essa definição, segundo Ricardo Rosas vai ser essencial para entender também o mecanismo de funcionamento da gambiarra, que se comporta de maneira semelhante à bricolagem, como uma “livre criação além dos manuais de uso e restrições projetuais da funcionalidade” (2006, p. 20).

A proximidade entre os modos construtivos, gambiarra e bricolagem revelam a condição cultural, econômica e política do contexto onde são manufaturados. No caso das favelas, são pessoas em sua maioria negras, com baixa renda salarial, que são afastadas dos centros urbanos, jogadas para as extremidades da cidade, para as periferias, por um urbanismo que visa atender as necessidades de uma elite branca dominante. Por outro lado, os habitantes da zona rural de Piratini, um município do interior do Rio Grande do Sul, que se encontra em uma das regiões mais pobres do estado, são em sua maioria de baixa renda. Como não possuem acesso à materiais de primeira mão ou a projetos arquitetônicos, precisam inventar tecnologias de desvio para conseguir constituir um teto sob onde morar, fazem uso da astúcia para sanar suas necessidades.

Deste modo fica explícito o aspecto de tática que envolve a gambiarra. Michel de Certeau em a *Invenção do Cotidiano* utiliza os termos estratégia e tática para dar a ver a relação de poder entre produtores e consumidores. Certeau comenta especialmente de um âmbito dos atos de enunciação por meio da fala. Contudo, em uma licença poética, podemos levar suas considerações para um contexto da paisagem, pois de certa maneira, os materiais e os modos construtivos são enunciadores dos modos de habitar e viver nessas localidades. No entanto, de acordo com Certeau a tática é própria do fraco, um sujeito que é preso por determinadas circunstâncias, sem autonomia, que segundo o autor:

[...] deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha[...] a tática é movimento dentro do campo de visão do inimigo e no espaço por ele controlado. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende [...] cria falhas na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. É um jogo constante com os acontecimentos para transformar as ocasiões. (1998 p. 99, grifo do autor)

Desta maneira, a gambiarra assim como a bricolagem, advém de um modo de construir que é próprio de uma inventividade popular, que se dá a partir das oportunidades, e acaba por gerar uma lógica construtiva oposta à do sistema de produção

industrial capitalista. Ou seja, pode-se deduzir que há uma prática de sucata, onde o “trabalho com sucata” subtrai à fábrica tempo (e não tanto bens porque só se serve de restos) em vista de um trabalho livre, criativo e precisamente não lucrativo[...], ainda segundo Certeau “reintroduz no espaço industrial (ou seja, na ordem vigente) as táticas “populares” de outrora ou de outros espaços. (1998, p.88).

Por outro lado, retomando novamente o conceito de Lévi-Strauss, o universo instrumental do bricoleur pode ser entendido como:

fechado, e a regra do seu jogo é sempre arranjar-se com os meios limites, isto é com um conjunto sempre finito de utensílios e materiais bastante heteróclitos [...] onde a composição do conjunto é o resultado de um contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque [...] princípio de que isso sempre pode servir (STRAUSS, 1989, p.33)

As arquiteturas das favelas e as *gambiarrras sulinas* – nome que atribuímos à engenharia singular de Pedro Luiz Garcia da Silveira – surgem a partir das necessidades apresentadas na vida diária de seus construtores com a 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 bem como a relação deste com a paisagem circundante, revelando-se através dos elementos singulares das construções e ações aqui apresentadas.

Estes modos construtivos e de atuação, que reutilizam materiais descartados ou materiais como a madeira que são providas pelo lugar, e moldam uma paisagem ou espaço e revelam uma identidade da localidade. Assim, esses objetos/gambiarrras, tecnologias rurais criadas por meu pai podem ser identificadas como bricolagens, que surgem para suprir necessidades de um determinado momento. Deste modo nomeio o seu feitor como um *bricoleur rural*, um sujeito que atua nos campos, caminhando, construindo e interferindo no espaço e criando paisagens. De acordo com Levi –Strauss, a bricolagem “conta por meio das escolhas feitas, entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o bricoleur sempre coloca nele alguma coisa de si” (1989, p. 37)

Assim como a bricolagem como modo construtivo acaba reverberando na organização espacial da favela, cuja espacialização se dá em uma ordem rizomática, labiríntica, oposta à espacialidade da cidade planejada pelo urbanismo, que é uma pirâmide (BERENSTEIN, 2001). A paisagem sulina irregular, que surge da articulação de elementos nela presentes. Do corte de árvores e do plantio de outras, da utilização de materiais em desuso articulados com outros, de amarrações, que constituem todo um modo de organizar o espaço, de criar objetos e a própria paisagem habitada por esses *bricoleures rurais* ou ainda engenheiros da gambiarra sulina.

Considerações sobre o percorrido

Na paisagem do sul, do interior, nas chácaras, lotes de pequenas frações de terra erigem-se as *gambiarrras sulinas*. Neste contexto a gambiarra é uma astúcia, um

método de criação inato, uma afirmação de existência e um lugar de liberdade criativa que possibilita criar desvios nas situações adversas do consumismo capitalista e constituir uma forma de habitar e modificar um espaço, onde enxergo dados estéticos que reverberam em minha produção. O modo construtivo e a espacialidade urbana da favela, bem como os modos de se mover por ela influenciaram a obra de Hélio Oiticica. Considerando a distância temporal, as motivações e os modos de produzir de Oiticica, e reconhecendo um certo tipo de recontextualização de uma produção consagrada, ousou considerar que os objetos e as construções do meu pai, espontâneas, singulares são um mote para a constituição de minha produção artística.

Estes objetos constituídos por meio de gambiarra, 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. Mas é a singularidade do seu feitor que salta ao olhar e que ajudam a dar forma ao mundo desse *bricoleur rural*. Meu pai não é um artista, mas concede um tal modo de erigir coisas incomuns que fomentam e ensinam a mim mesmo, outros modos de pensar o desenhar, esculpir e construir. É neste movimento vivo, que busco atuar enquanto artista e pesquisador. Assim, essa escrita bem como minha produção em arte, se apresentam enquanto um resíduo e possibilidade de compartilhar uma experiência de arte no mundo.

Referências

- BERGER, J. *Draw to that moment. In: The sense of Sight: Writtings*. New York: Vintage books, 1993.
- CARERI, F. *Walkscapes: O caminhar como prática estética/ Francesco Careri*; prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]. – I. ed. – São Paulo: Editora G. Gill, 2013. p.188.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem / Anne Cauquelin*; tradução Marcos Marcionilo. – São Paulo: Martins, 2007. – (Coleção Todas as Artes). p.196.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano - 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ : Editora Vozes Ltda, 1998. p.351
- Dias, K. (2012). *Notas sobre paisagem, visão e invisão* - DOI 10.5216/vis.v6i1e12.18075. *Visualidades*, 6(1 e 2):<https://doi.org/10.5216/vis.v6i1e12.18075>
- JACQUES, P. B. *A Estética da Ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica/ Paola Berenstein Jaques*, – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, pág. 160.
- JUNQUEIRA, F. *Sobre o conceito de instalação*. Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura. RJ, v.14 set.1996.

LAGNADO, L. O malabarista e a gambiarra. *Revista Trópico*. Disponível em <http://p.php.uol.br/tropico/html/textos/1693.l.shl>. Acesso em: outubro de 2019.

LÉVI - STRAUSS, C. 1908 - *O pensamento selvagem* / Claude Lévi-Strauss; Tradução: Tânia Pellegrini – Campinas, SP: Papirus, 1989.

MANEGAT, R. In: *Nós outros gaúchos: as identidades dos gaúchos em estudo interdisciplinar* [recursos eletrônicos]/ Organizadores Jaime Betes [e] Sinara Robin – Porto Alegre, Editora UFRGS, 2017, p. 244-265 . Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/164107>. Acessado em: 07/08/2017.

MOSCHETA, M. *Anotações Sobre Desejos Classificatórios e Outros incômodos Criativos*. marcelomoscheta.art.br. Disponível em: <https://www.marcelomoscheta.art.br/TXT>. Acessado em: Novembro de 2018.

SMITHSON, R. *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.

SOBRAL, D. *Arrasto: Memória submersa ou retida nas margens do rio que corre para o interior*. marcelomoscheta.art.br. Disponível em: <https://www.marcelomoscheta.art.br/TXT>. Acessado em: novembro de 2018.

ROSAS, R. Gambiarra – alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: *Revista Gambiarra – nº 1*, ano 1. 2008, p.19-26. Disponível em: <http://www.periodicos.uff.br/gambiarra/article/view/29620>. Acesso em: outubro de 2019.

Submetido em: 30/10/2019

Aceito em: 08/04/2020