



ESPECIALIZAÇÃO EM

EDUCAÇÃO E PATRIMÔNIO  
CULTURAL E ARTÍSTICO

FELIPI SOUZA DOS SANTOS

## **CAIXOTE: CARGAS SENSÍVEIS PARA [SOBRE]VIVÊNCIA**

Goiás - GO

2018

FELIPI SOUZA DOS SANTOS

**CAIXOTE: CARGAS SENSÍVEIS PARA [SOBRE]VIVÊNCIA**

Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico, lato sensu – a distância, do Programa de Pós-graduação em Arte – PPG Arte, Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

**Orientadora:** Profa. Ma. Anna Paula da Silva

Goiás - GO

2018

Polo Goiás – GO

## **O ENGRADADO**

A meio caminho de engraçado e degradado a língua portuguesa possui engradado, simples caixote de ripas espaçadas fadado ao transporte dessas frutas que, com a mínima sufocação, adquirem fatalmente urna moléstia.

Armado de maneira que no termo de seu uso possa ser quebrado sem esforço, não serve duas vezes. Desse modo, dura menos ainda que os gêneros fundentes ou nebulosos que encerra.

Assim, em todas as esquinas das ruas que levam aos mercados, reluz com o brilho sem vaidade do pinho branco. Novinho em folha ainda, no entanto aturdido por se encontrar numa pose desajeitada na via pública jogado fora sem retorno, esse objeto é, em suma, dos mais simpáticos, - sobre a sorte do qual, todavia, convém, não repisar muito.

***Le Cageot, Francis Ponge***

Por Adalberto Müller Jr. e Carlos Loria

## SUMÁRIO

1	A saber, uma figura.....	12
2	DAS CARGAS QUE CABEM A UM TRANSPORTAR.....	17
2.1	Os limites da forma.....	25
2.2	Do que pode conter.....	28
3	CONTEÚDO SENSÍVEL NÃO É FRÁGIL.....	33
3.1	Planta, colhe, transporta.....	37
3.2	Alimento para todos.....	39
4	SOUVENIR.....	43
4.1	Do que recebeu, está o que se pode entregar.....	47
4.2	O que somos ou as construções por pequenas partes.....	51
4.3	O que nos importa ou os afetos que conseguimos reconhecer.....	54
5	MODO DE [SOBRE]VIVÊNCIA.....	61
6	As quebras e reconstruções – Escrito pós Banca.....	65
7	REFERÊNCIAS.....	67

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES E FIGURAS**

As imagens e diagramas neste trabalho de conclusão de curso realizam função de objeto. Elas não ilustram o texto, são obstáculos percebidos pelos sentidos para a qual convergem um pensamento, um sentimento ou uma ação. Pertencem à linguagem e escolhemos não citar fontes nem colocar títulos. Assim como o escrito apresentado, todas as imagens são da autoria do pesquisador e apresentadas pela primeira vez neste texto. A escolha por não as referenciar permite à imagem um papel mais ampliado de interpretações e relações com o texto antes e após a sua aparição.

## DEDICATÓRIA

*Como lidar com cargas sensíveis se estamos quebrados?*



Aos meus pais, que me montaram para ser forte.  
Aos professores, que me reconstroem todos os dias.  
Aos artistas, que me ensinaram a [sobre]viver.

## **AGRADECIMENTOS**

Essa é a última parte da escrita de todo este trabalho. Eu serei breve.

Sou grato porque hoje sou diferente. Não outra natureza, mas a mesma natureza, com uma nova forma. Esse tipo de exercício de pensar, parar, nos descontrói, nos deixa expostos, permitindo oportunidade de outros nos reconstruírem. Aos que estiveram neste processo, sou grato.

Obrigado à Universidade de Brasília e a Universidade Aberta do Brasil pela oferta do curso de Especialização em Educação Patrimônio Cultural e Artístico. Obrigado à coordenadora do curso, professora Dra. Thérèse Hofmann Gatti, além de profissional incomparável, sabe muito bem reconstruir todos à sua volta e os torna aptos para o trabalho. Obrigado à Elaine Ruas por sua destreza e sua potência de reconstruções com suas palavras e agilidade em soluções. Gratos a todos que tornaram real este curso.

Obrigado aos meus familiares que estiveram presentes em todas as minhas idas ao Polo de Goiás. Obrigado à minha orientadora, que mesmo sem saber, é responsável direta pela minha decisão de realizar este trabalho e finalizar o curso ao reconhecer sua importância para além de um título.

Aos que me ouvem apesar das minhas palavras confusas, aos que me veem pelas entrelinhas do que escrevo, ao que sabem sobre mim coisas que eu não sei, obrigado.

## RESUMO

Tratando da natureza do (a) artista visual em comparação com um caixote, as noções de si e do outro serão abordadas como as brechas para atravessamentos entre o (a) artista e outros (as) profissionais, considerando os limites da forma e as finalidades estabelecidas pelo que pode conter e transportar.

Voltando-me para o interior, relaciono as cargas como contribuições que artistas visuais, ao exercerem seus processos, podem contribuir com as discussões sobre valorização do Patrimônio Cultural e Artístico por meio das potências sensíveis pertencentes aos (às) artistas, seu proceder e seus modos de apresentação ao mundo.

Inserido na investigação baseada em arte, esclareceremos nossas negociações metodológicas que caminham entre diagramas, sínteses poéticas e objetos de relação. Com interpretação do conhecimento pela metonímia, pela abertura e reverberações, trataremos do sensível que há nos processos artísticos específicos para esta pesquisa pelas estratégias de: Receber, conter, transportar e entregar.

Com objetos característicos de lugar, que se vende como lembrança, souvenirs serão exercícios de pensar as experiências e questões de acesso, oportunidade e sensibilidade aos saberes e patrimônios culturais e artísticos. Observa-se nesta prática as características e compromisso do artista em estabelecer relações estéticas por meio da abertura para o sensível.

Por fim, as preocupações do Artista como um profissional que necessita sobreviver em conflitos internos e externos, com a entrega de um objeto artístico, pensaremos na restauração do artista pela simplicidade da cura do caixote.

**PALAVRAS CHAVES** - Caixote, Carga Sensível, Artista, Objetos de Relação.



## RESUMEN

Tratando de la naturaleza del artista visual en comparación con un cajón, las nociones de sí y del otro serán abordadas como las brechas para atravesamientos entre el artista y otros profesionales, considerando los límites de la forma y las finalidades establecidas por lo que puede contener y transportar.

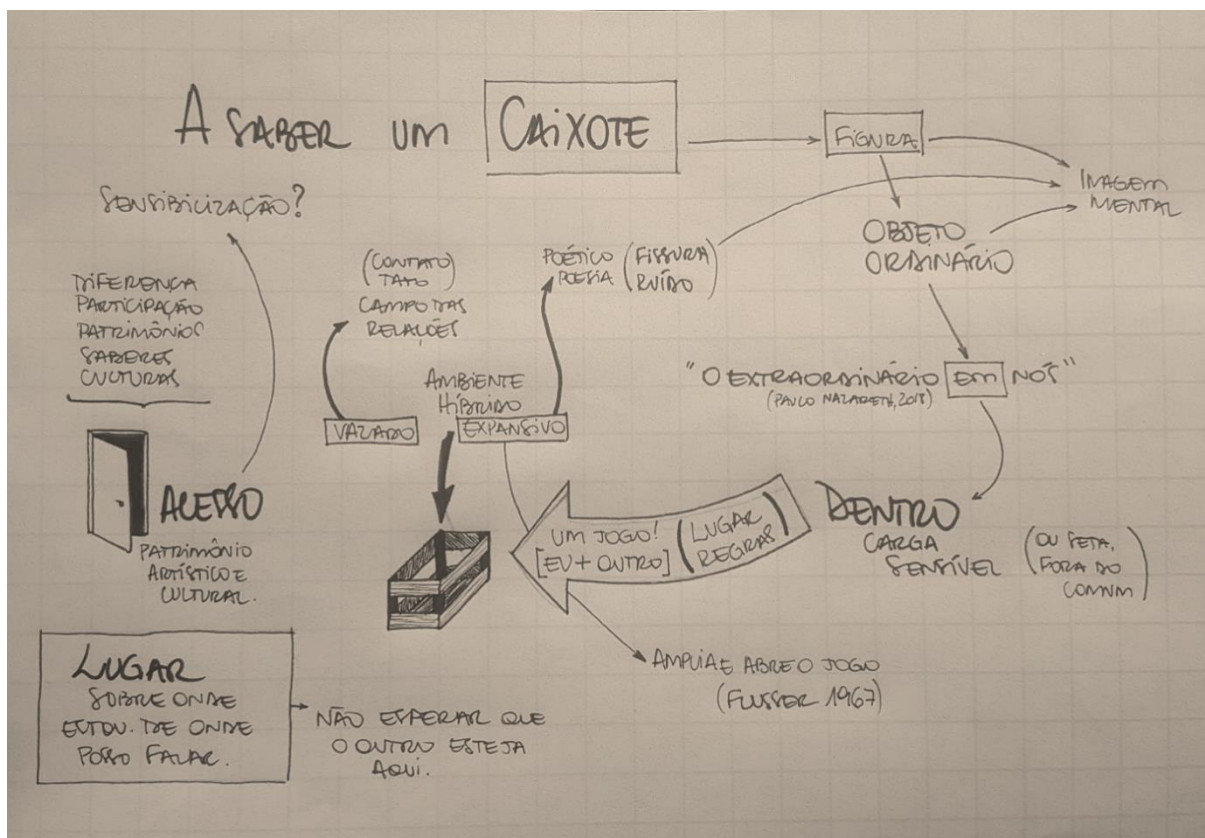
Volviendo al interior, relaciono las cargas como aportaciones que artistas visuales, al ejercer sus procesos, pueden contribuir con las discusiones sobre valorización del Patrimonio Cultural y Artístico por medio de las potencias sensibles pertenecientes a los artistas, su proceder y sus modos de presentación al mundo.

Inserido en la investigación basada en arte, aclararemos nuestras negociaciones metodológicas que caminan entre diagramas, síntesis poéticas y objetos de relación. Con interpretación del conocimiento por la metonimia, por la apertura y reverberaciones, trataremos de lo sensible que hay en los procesos artísticos específicos para esta investigación por las estrategias de: Recibir, contener, transportar y entregar.

Con objetos característicos de lugar, que se vende como recuerdo, souvenirs serán ejercicios de pensar las experiencias y cuestiones de acceso, oportunidad y sensibilidad a los saberes y patrimonios culturales y artísticos. Se observa en esta práctica las características y compromiso del artista en establecer relaciones estéticas por medio de la apertura hacia lo sensible.

Por último, las preocupaciones del Artista como un profesional que necesita sobrevivir en conflictos internos y externos, con la entrega de un objeto artístico, pensar en la restauración del artista por la simplicidad de la curación del cajón.

**PALABRAS CLAVES** - Cajón, Carga Sensible, Artista, Objetos de Relación.



# CAIXOTE

*substantivo masculino*

**caixa tosca, de tamanho pequeno ou médio**

- Carga de 1 indivíduo
- Do que pode conter
- Possui seus limites
- Memória (passado e presente)
  - Uma forma
- Material x imaterial
  - Madeira e farpas

## 1. A saber, uma figura

Extraordinário. Me encontrei com essa palavra hoje, quase que por acaso, na letra de uma música qualquer. Ela seria qualquer se seu autor não a intitulasse de “O Extraordinário que há em nós” e não fosse hoje uma segunda-feira triste pós segundo turno das eleições de 2018. Extraordinário. Palavra criada para o que esteja fora do comum, do ordinário. Em exceção às comemorações declaradas, faço minhas as palavras de Paulo Nazareth “*Tanta coisa pra contar a história / Se for por inteiro a vida aqui / É o começo do extraordinário em nós / Pra sempre!*”<sup>1</sup>. O que pode haver fora do comum em nós?

Me sentei hoje aqui para tratar das diferenças, do participativo, dos nossos patrimônios, culturas e saberes, no intuito de abordar a sensibilização como a porta para acessarmos os patrimônios artísticos e culturais como formadores de nossa identidade pessoal, a partir do nosso local de fala e de interações. Ao ver o evidente modo como as pessoas fazem suas escolhas nestas eleições, suponho que nem todas as pessoas podem ser sensibilizadas. Nem todos podem encontrar o extraordinário em si. Me peguei pensando nesta não totalidade. Devo considerar que o sensibilizar seja algo extraordinário? Ou o sensibilizar seja encontrar o extraordinário em si?

Quando eu, como artista pesquisador, me sento neste lugar onde estou, nesta cidade, neste país e nesse dia opaco, penso sinceramente ser extraordinário! Não superior ou especial, mas como o mais insignificante interlocutor. Pode parecer a você, leitor, que eu esteja exagerando, mas isso fala mais forte sobre meu lugar, um lugar simbólico, muito importante para os discursos com quem conversarei e o modo como isto de dará em escrita nesta pesquisa.

Não procuro empatia, não tenho esta perspectiva metodológica. Não é preciso se pôr em meu lugar. Espero contribuições ou não às minhas cargas sensíveis que são as questões a serem discutidas aqui. Pode ser que minha posição política seja oposta à sua e este meu espaço de escrita imponha que eu esteja certo, que eu seja

---

<sup>1</sup> Letra, música e interpretação de Paulo Nazareth com produção musical de Jota Cohen publicado em 26 de outubro de 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=o9\\_rs7IZrg4](https://www.youtube.com/watch?v=o9_rs7IZrg4)>. Acesso em 10 de novembro de 2018

assertivo. Sei que diálogos não existem em ambientes autoritários, por isso, façamos algumas fissuras nesta estrutura da linguagem escrita. Não pense que minha abertura me torna imparcial. Não! Eu estou em meu espaço de fala, propondo uma relação entre imagens, ideias, conceitos e pessoas. Não há aqui intenção de convencimento. Há sim manifestação de diferenças que vem pelo sentir. As imagens e permissões de discordância serão estas fissuras da linguagem escrita e importa que nelas estejamos ancorados no pensar nossas identidades e perceber nossas diferenças, e o quanto a nossa não semelhança contribui às nossas cargas sensíveis mutuamente.

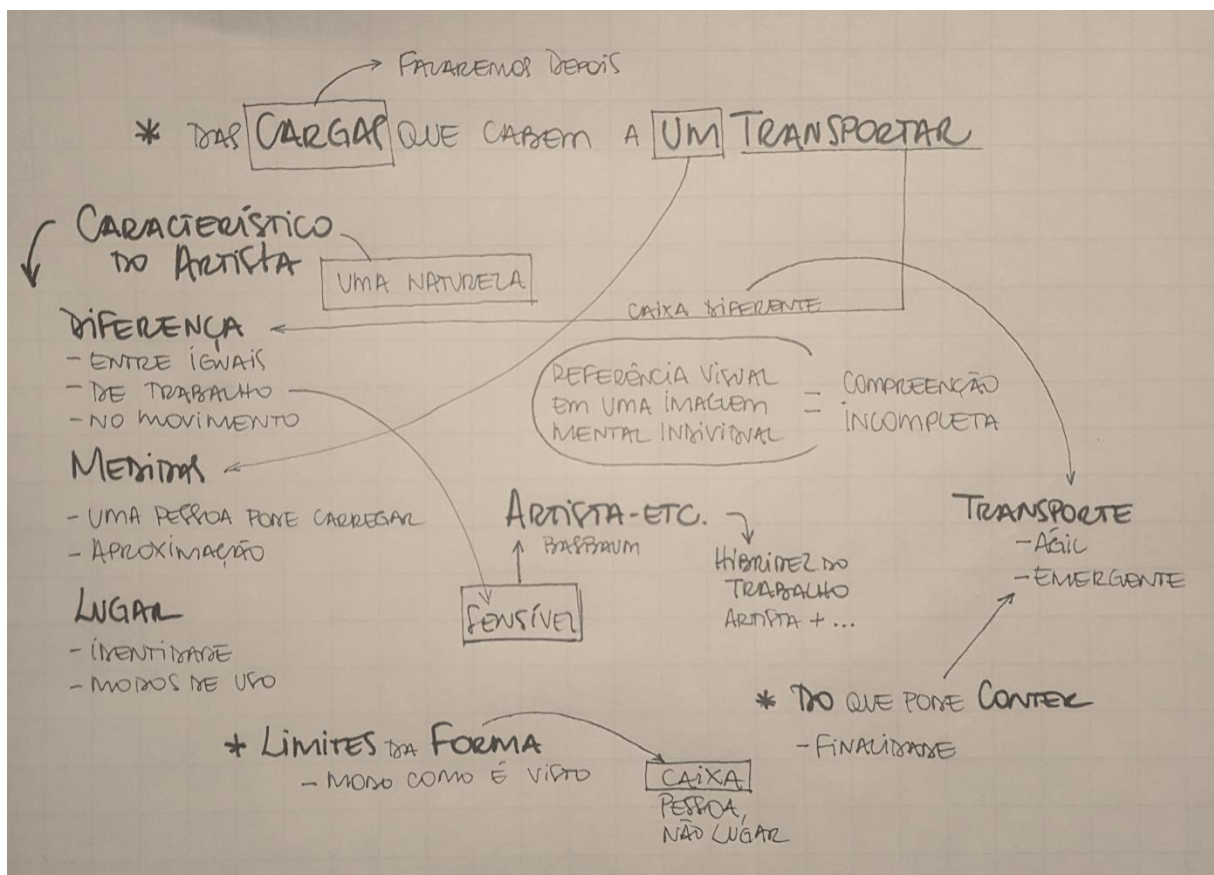
Para isto, antes de qualquer consideração, nos coloco um jogo<sup>2</sup>. Neste jogo há uma imagem mental. Ela será objeto de representação, falará de coisas externas a si para todos e todas que procurarem se aproximar, se sensibilizar. Será o repertório do jogo. Ciente das nossas diferenças, tenho pensado como cada situação, cada pessoa e cada lugar geram ruídos em minhas buscas por entender o mundo e me relacionar com ele. Quando este ruído se torna elementos do jogo, o jogo se torna aberto. Esta abertura é chamada por Flusser de “poesia” feitas por poetas “aumentadores de universos” (FLUSSER, 1967).

Na ideia de poesia dentro do jogo, a imagem mental não é ilustração. Ela é Figura. Há um desejo em pensar a imagem como objeto de identificação. Tratar de imagem pelo viés das memórias de nossa experiência permite liberdade ao saber que cada indivíduo, com suas percepções, possui referências e produz imagens mentais diferentes para uma mesma figura. Ainda mais porque a figura caminha, como linguagem, entre a palavra, seus sentidos e significados,

Enfim, a saber, a figura desse nosso jogo é o CAIXOTE.

---

<sup>2</sup> Segundo Flusser em JOGOS: “Que ‘jogo’ seja todo sistema composto de elementos combináveis de acordo com regras. Que a soma dos elementos seja o ‘repertório do jogo’. Que a soma das regras seja a ‘estrutura do jogo’. Que a totalidade de combinações possíveis do repertório na estrutura seja a ‘competência do jogo’. E que a totalidade das combinações realizadas seja o ‘universo do jogo’.” (FLUSSER, 1967, p. 3)



# CARACTERÍSTICA

*substantivo feminino*

**traço, propriedade ou qualidade distintiva fundamental**

- Natureza
- O Artista é diferente?
- Não cair no campo da genialidade
- O que distingue?
- Forma de caixa

*Esta primeira seção tratará da natureza do (a) artista visual, como se constitui em sociedade, as funções que exerce, o que pertence ao seu proceder e o que seu trabalho se diferencia de outros trabalhos. Reconhecendo o papel social político do (da) artista e as questões de diferença, medidas e lugar, podemos atravessar assuntos de valorização do Patrimônio Cultural Artístico, iniciando a ideia de, pela noção de si e do outro, o (a) artista pode tornar-se patrimônio, culturas e saberes.*

*As noções de si e do outro serão abordadas como as brechas para atravessamentos entre o (a) artista e outros (as) profissionais, considerando os limites da forma e as finalidades estabelecidas pelo que pode conter e transportar. Neste ponto, o (a) artista sai do ambiente de ser visto como objeto de preservação e idealização.*



## 2. DAS CARGAS QUE CABEM A UM TRANSPORTAR

Este texto seria excelente se começássemos com um histórico de como o caixote foi criado e como ele se transformou no decorrer da história até os dias atuais com suas mudanças de formatos e materiais. É interessante como alguns objetos do nosso cotidiano não exigem permanência na história, porque, por mais que se alterem, ainda permanecem.

Este objeto de formato cúbico com finalidade de somar cargas em si para transporte pôde estar em muitos lugares. Quantos idiomas o chamam de modos diferentes ao redor do mundo? Quanto comércio e produtos passaram pelos seus interiores? Quantos trabalhadores o transportaram nas costas?

Em um lapso de devaneio, pensei propor tombar o caixote em um dos 4 livros de registro do tombo. Poder defender e salvaguardar o caixote seria um trabalho artístico ousado. Ele poderia se acomodar entre os patrimônios históricos devido sua permanência em seu tempo de existência. Mas a complexidade desses processos de tombamento e registro me trouxeram de volta deste devaneio e concluí que não há necessidade destas formas de proteção, porque sempre haverá caixotes.

Sem uma referência visual do caixote que estamos falando, você leitor, por meio das suas memórias e experiências, tens uma imagem mental de um caixote. Essa sua imagem é diferente da minha e das de outros leitores. Bergson (1963<sup>3</sup>) diz que:

Por mais profundas que sejam as diferenças que separam duas imagens, encontrar-se-á sempre, em se remontando o suficientemente alto, um gênero comum ao qual elas permanecem e, conseguinte, uma semelhança que lhes serve de traço de união (BERGSON *apud* DELEUZE, 2012, p. 122).

A diferença nos é muito importante porque, ao não ilustrarmos com uma única imagem, as várias imagens mentais criadas só podem ser vistas pelos seus autores, nos lembrando que não temos o domínio total da figura que abordaremos. Nesta perspectiva de aproximação das noções de artista visual com o caixote, estamos

---

<sup>3</sup> Bergson, *Matière et mémoire*, 25ª ed., pp.178-9. [Édition du Centenaire, Paris, PUF, 1963, p. 303. (N. do T.)]

cientes que cada indivíduo tem uma imagem mental do (da) artista visual diferente um dos outros.

Hume (1946<sup>4</sup>) nos lembra que os “Objetos exteriores são vistos e tocados, tornam-se presentes ao espírito: isto é, no sítio de um amontoado de percepções conjuntas, eles adquirem uma conexão” (HUME *apud* DELEUZE, 2012, p. 105).

Nisto, nossa abordagem da figura não será completa, mas, ao comparar o Artista<sup>5</sup> com um objeto, buscamos contribuir com a formação dessa conexão por meio de “traços de união” buscando semelhanças entre as imagens individuais em relação ao todo inacessível.

Assim, sabemos que o caixote não é nosso interesse, ele é uma figura para nosso encontro. Nele teremos características para conversarmos sobre a relação do Artista com o Patrimônio Cultural e Artístico. Na verdade, o caixote é o Artista.

Mas quem é o Artista? Poderíamos escrever muitas páginas com definições de muitas pessoas que pensaram e escreveram sobre o Artista, mas assim como não o fiz em relação ao caixote, as definições sobre o Artista, nos tomariam um tempo precioso neste escrito, pois importa mais a esta pesquisa as características do Artista do que sua definição.

Ao tratar das características do Artista em comparação ao caixote, ambos possuem diferenças entre seus iguais, possuem medidas para cargas que uma pessoa possa carregar e, dependendo dos lugares em que estão, exercem funções diferentes.

Na característica da diferença entre iguais, cada caixote, apesar de ter tamanhos semelhantes, são diferentes e únicos. Caixotes feitos manualmente são fisicamente irregulares e desalinhados de seus pares. Os industrializados se diferem

---

<sup>4</sup> David Hume [1711 - 1776] *Traité de la nature humaine* [A Treatise of Human Nature, 1739-40], tradução francesa de André Leroy, Paris, Aubier, 1946, p.513.

<sup>5</sup> Ao comparar o (a) artista com o caixote, utilizo em gênero masculino para se aproximar ao gênero masculino do caixote. Apesar de ter muita vontade de utilizar o artigo “a” antes de Artista, o gênero feminino reduz a generalização proposital buscada. A palavra “Artista” inicia com letra maiúscula para que não se confunda a função/trabalho com a pessoa (individualidade) do (a) artista. A palavra “Artista” neste texto está vinculada exclusivamente aos (as) artistas visuais, podendo ser aplicado, com as devidas análises, às outras áreas das artes.

pelo seu tempo de trabalho, marcas e cores da publicidade de suas cargas e tipos de cargas que transportou. Ainda que possamos comparar os caixotes pelas suas semelhanças visuais, eles continuam não sendo iguais.

De modo semelhante, é característica dos Artistas a diferença. Eles podem produzir trabalhos próximos, mas, apesar de processos e técnicas parecidos, suas perspectivas no desenvolvimento são diferentes. Assim como os caixotes se distorcem com o tempo e pelos seus tipos de cargas, a perspectiva do Artista diante de seu próprio trabalho muda constantemente com o tempo mesmo que o trabalho já esteja encerrado. O Artista se remodela a cada novo processo e trabalho.

As diferenças fazem o Artista.

Ao citar Hume (1946), “Tudo o que é separável é discernível e tudo o que é discernível é diferente” (HUME *apud* DELEUZE, 2012, p.101), Gilles Deleuze trata do princípio da diferença em relação sujeito. O sujeito, segundo o autor, “se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo”, mas ressalta que “cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete”. Nisto, é característica da natureza humana a “inferência e a invenção” e a “crença e o artifício”, “em resumo, crer e inventar, eis o que faz o sujeito como sujeito” (DELEUZE, 2012, p. 99,100).

Em sequência, para entendermos esse movimento de desenvolvimento, o autor trata do “dado” definindo-o como “o fluxo do sensível, uma coleção de impressões e de imagens, um conjunto de percepções”, acrescentado que ao mesmo tempo o sujeito pode, julgar e ser sujeito, ultrapassando o dado, afirmando mais do que se sabe (DELEUZE, 2012, p. 101).

Segundo esta lógica apresentada do sujeito que reflete e se reflete, o autor conclui que:

Daquilo que o afeta em geral, ele [o sujeito] extrai um poder independente do exercício atual, isto é, uma função pura, e ele ultrapassa sua parcialidade própria. Por isso tornam-se possíveis o artifício e a invenção. O sujeito inventa, ele é artificioso. É esta a dupla potência da subjetividade: crer e inventar; presumir os poderes secretos, supor poderes abstratos, distintos. [...] Crer é inferir de uma parte da natureza uma outra parte que não está dada. E inventar é distinguir poderes, é constituir totalidades funcionais, totalidades que tampouco estão dadas na natureza (DELEUZE, 2012, p. 100).

Toda esta contextualização filosófica feita acima funciona como alicerce para os pensamentos da diferença na identidade do Artista. Não de modo universal, não para uma tese, mas pensamentos que eu, como artista e observador de outros e outras artistas, existimos pela capacidade de crer e inventar poeticamente (*poiésis* e *práxis*) como modo de vida.

Retornando aos dados, como “fluxo do sensível”, destacamos sua importância na identidade do sujeito, pois sua constituição “cede lugar a constituição do sujeito. O dado já não é dado a um sujeito, este se constitui no dado” (DELEUZE, 2012, p. 101). Penso que as diferenças da identidade do Artista com seus modos trabalhos em comparação a outros modos de trabalhos esteja neste fluxo do sensível. Suas impressões e suas percepções são geradoras de outra forma de linguagem que se afasta da crítica, da história, formadora de uma outra escrita, uma “escrita de artista”. “Esses escritos oscilam entre a experiência pessoal e a interrogação teórica”. Eles “guardam em comum a necessidade de tornar problemas estéticos ou técnicos precisos para si mesmos e para seus pares e o público cultivado” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.11).

Com foco em suas próprias questões cotidianas e sua própria produção, foi percebido por Gloria Ferreira e Cecília Cotrim ao organizarem escritos de artistas dos aos 60 e 70 que seus domínios de discursos assumem diferentes modos e

[...] indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.10)

Nesta perspectiva, suscita-se um novo posicionamento do Artista como “o primeiro a dever se pronunciar sobre as questões artísticas”, destacando “seu caráter político quanto à dimensão ética e o questionamento do mito da arte pela arte ou do artista em sua torre de marfim”. Para as autoras, “mudar a arte é também mudar a vida, o homem e o mundo” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.13).

O Artista em sua *práxis* e *poiésis*, não passa de mais um sujeito em constante movimento de desenvolver-se a si mesmo. É um caixote que possui suas semelhanças com seus pares, mas é composto do mesmo material que vários outros

objetos de madeira. A sua diferença está em seu trabalho que acontece na visualidade, na subjetividade e como suas cargas internas interferem em suas formas.

Não se pode negar que o Artista exerceu e exerce posições específicas no sistema da arte em seus períodos. Mas se defendemos que o movimento permite o sujeito se ultrapassar (inventar), concordo com as inquietações de Luiz Sérgio Oliveira ao discutir a mundanidade na arte provocada pelas novas práticas do Artista e sua movimentação para a “posição central (mesmo que fictícia) no território da arte para afirmar que a instauração da arte é produto do encontro entre o artista e o ‘outro’ ” (OLIVEIRA, 2012, p.145).

Para além dessas questões do estado da arte, esse movimento na posição do Artista é pertinente às questões de memória, culturas e saberes, pois

Uma parcela expressiva da arte contemporânea tem se articulado com as comunidades, permanecendo radicalmente dependente, literalmente enraizada nos contextos sociais, políticos e culturais nos quais se insere, rejeitando contundentemente a noção de autonomia em favor da mundanização da arte (OLIVEIRA, 2012, p.140).

Esses trabalhos artísticos do encontro, do diálogo e da articulação que entendemos como a utilização do dado como fluxo do sensível, serão importantes para pensarmos o trabalho do artista na valorização do Patrimônio Cultural e Artístico.

A segunda característica do Artista e do caixote estão em suas medidas. Mesmo não existindo um padrão, caixotes possuem medidas para que uma pessoa possa carregar. Não existe caixote do tamanho de contêiner para grandes e pesadas cargas, nem pequenos caixotes que caibam vários em outro caixote.

As medidas do Artista, assim como as do caixote, são as aproximações possíveis apesar das diferenças. São as suas preocupações em comum, seus modos abertos de apreender o mundo e suas questões poéticas que os aproxima, mas que também diferencia o trabalho do Artista de outros trabalhos.

Fayga Ostrower (2014), ao tratar do potencial criador, considera que dentro dos processos de criação, há um “ser sensível”. Para ela, sensibilidade é “uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós” (OSTROWER, 2014, p. 12,13). A

organização e articulação desses dados sensíveis é tratado pela autora como percepção.

A sensibilização é o ponto de partida do trabalho do Artista. Sua inventividade não vem apenas nas percepções como elaboração mental das sensações, não passa por espectros da apreensão e compreensão dos dados, mas na abertura constante e criação de novos mundos, do acaso, utopias e devaneios. “A imaginação, a inspiração, a intuição e o desejo levam as pessoas a sentir que esses outros níveis também têm um papel no entendimento”, trazendo à tona “a complexidade das áreas criativas” considerando a arte como “a única atividade capaz de desalienar o homem, cuja potência criadora e política estaria recalcada pela estrutura social capitalista” (BEUYS<sup>6</sup> *apud* FERREIRA, 2012, p. 26).

Bourriaud (2009) concorda, ao tratar em “Estética Relacional”, que “hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos” (BOURRIAUD, 2009, p. 13), podendo tocar questões de métodos de pesquisa baseadas em arte (PBA) “que utiliza elementos da experiência das artes criativas, incluindo o fazer arte por parte do pesquisador, como maneiras de compreender o significado do que nós fazemos dentro da nossa prática” (McNIFF<sup>7</sup> *apud* HERNÁNDEZ, 2013, p. 45).

Não podemos deixar de complementar com o conceito de “artistas-etc”<sup>8</sup>, definido por Basbaum (2005), que relaciona o trabalho do Artista com outras formas de trabalho. Uma hibridização comum às (aos) artistas não inseridos nos moldes do mercado de arte que o moderno “privatizou” onde a “experiência artística, tem centrado a dinâmica da arte na criação de um único indivíduo – o artista –, ensimesmado em suas certezas e imaginações.” (OLIVEIRA, 2012, p.138). A hibridez do “artista-etc” reforça as diferenças que o trabalho do Artista pode contribuir ao se relacionar com outros trabalhos.

---

<sup>6</sup> BEUYS. Joseph. Wie man demtoden Hasen die Bilder erklärt, Düsseldorf, 1965 [Trad. ing. Statement or how to explain pictures to dead here, in Caroline Tisdall, Londres, Thames e Hudson, 1979.]

<sup>7</sup> McNIFF, S. Art-based research. London: Jessica kingsley Publisher, 1998.

<sup>8</sup> Ricardo Basbaum (2005) nos chama a atenção ao vocabulário pois “Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc.’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.) (BASBAUM, 2005, p.1)

Até este ponto observamos que o Artista pode ser caracterizado pela diferença onde suas crenças e inventividade existem no movimento de desenvolver-se a si mesmo. Cheio de artimanhas, tem nos dados o fluxo do sensível e estão em constante ultrapassagem de si. Mas, não em contraponto, os Artistas também se assemelham em suas medidas. Seus trabalhos são diferentes de outros trabalhos e isto se incorpora em seu modo de enxergar o mundo, suas respostas às crises, seus modos de escrita e hibridizações com outros trabalhos.

Tais características não se contradizem porque a diferença trata do indivíduo. Na diferença há impossibilidade de clareza de definições de “o que é o Artista” devido suas mudanças no decorrer da história e do modo como ele é visto e como exerce suas funções. Já a medida do artista trata da semelhança do trabalho dos (as) artistas em referência a outros trabalhos das humanas e ciências da natureza por exemplo. Apesar do Artista ter seu campo de investigação ampliável e muitas vezes híbrido, seu trabalho está sempre propondo, questionando, articulando questões do mundo no campo da imagem, sons e conceitos.

A Terceira característica é o lugar. O lugar onde o caixote está inserido fala muito sobre a sua identidade e como ele é utilizado. O lugar onde o caixote está inserido é capaz de mudar sua aparência, funções e modo como que é tratado. O lugar onde o caixote está pode pôr em xeque a utilidade dele de conter. O lugar trata de proteção, conservação e afeto, mas também abandono, esquecimento, rejeição. O lugar é capaz de modificar a natureza do caixote. Artistas podem ser modificados pelo lugar.

Glória Ferreira (2006) ao tratar dos espaços discursivos do sistema museu-galeria afirma que

O lugar ou a situação em que o artista exercita sua prática, assim, como o discurso sobre essa prática, torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas. [...] O lugar ou a situação torna-se assim um espaço de reiteração de seu próprio discurso. Ao mesmo tempo, o discurso, enquanto garantia das intenções, dos projetos e de sua interpretação, se inscreve como um elemento que poderíamos chamar de práxis e da poética *in situ* (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.19).

Embora possamos destacar a potência do lugar e posição na qual o artista tem se direcionado, assim como as suas outras características, esta também não seria estática, mas movente no tempo e situações no mundo. As culturas, diferentes ao

redor do mundo, são locais de formação de identidade e, a identidade cultural, antes de ser uma ontologia, “é uma construção fincada em tempo e espaço específicos (todavia moventes) e em permanente estado de formação” (ANJOS, 2005, p. 13).

Como qualquer outro sujeito, o artista possui sua identidade cultural. Mas seu trabalho se diferencia em relacionar o seu local e posição em relação ao mundo e ao outro. Os próprios termos “global e local” de Moacir dos Anjos são relacionais. Ele solicita que essas instâncias não sejam “estabelecidas de modo polarizado, havendo entre elas extensa rede comunicativa destinada à “negociação da diversidade” (ANJOS, 2005, p. 15).

É inevitável a este texto, escrito em um idioma colonizado, que não pensemos no Artista em áreas coloniais e seu papel não muito definido. Camnitzer (2006), ao discutir a arte contemporânea colonial, afirma que o Artista tem um problema a resolver, a tarefa permanente de “construir sua própria cultura, achar uma identidade cultural”, haja vista que a diferença “cresce de momento a momento, entre as necessidades culturais dos países economicamente desenvolvidos e aquelas dos subdesenvolvidos ou em desenvolvimento” porque:

[...] em circunstâncias normais, o artista não pode viver de suas habilidades. Ele tem um ou mais empregos sem relação com sua arte. [...] Ele tem sempre diante de si a opção permanente entre seus princípios, a corrupção e as esmolas (CAMNITZER, 2006, p. 272).

Como opção, o autor apresenta duas possibilidades. A primeira é moderada e não interfere em áreas subdesenvolvidas e a segunda possibilidade é “afetar estruturas sociais e políticas, aplicando a mesma criatividade normalmente usada para a arte” e, por fim, levar “o indivíduo a ser um criador permanente, a ficar em um estado de percepção constante. [...] a determinar o seu ambiente de acordo com as suas necessidades e a lutar para alcançar as mudanças.” (CAMNITZER, 2006, p. 272-74).

Não é possível, ao ser comparado a um caixote, o Artista que estamos pensando apenas reforçar desejos do “Império”, da “Metrópole”. Lembremos que “a América Latina tem cinco séculos de história de ser uma colônia, sem nenhuma pausa para assumir a si mesma”. Que sejamos artistas moventes, já que a principal natureza dos caixotes é que eles são objetos para transportes e entregas, sejamos “a



integração da criatividade estética com todos os sistemas de referência usados na vida cotidiana.” (CAMNITZER, 2006, p. 269,274).

É possível que nem todos os Artistas sejam representados neste tipo de comparação que estamos fazendo, pois eu, como artista, não intento exercer trabalhos de sociólogos e historiadores. Concordo quando Roberto Jacoby profetiza em seu manifesto *Mensaje en el Di Tella*: "O futuro da arte está ligado não a criação de obras, mas para a definição de novos conceitos de vida"<sup>9</sup> (JACOBY, 1968). Nisto, Ana Longoni articula que:

Esses *conceitos* podem ser pensados como traços de uma trama complexa, que, embora seja transformada e afetada pelos acontecimentos da história coletiva e da biografia pessoal e por novos paradigmas ou leituras teóricas, apoia a articulação entre um fio forte e tenso. Pensamento e uma práxis."<sup>10</sup> (LONGONI, 2011, p. 10).

Como artista, observo as definições dos “novos conceitos de vida” como o trabalho do Artista. Este trabalho é composto de pensamento e práxis que tencionam toda uma trama complexa que pertencem aos Artistas.

Caixotes possuem fissuras, espaços de passagens, para entradas e saídas, brechas para respiração de seus conteúdos. Um caixote não é um baú. Nessas brechas do caixote e nessa ideia de objeto de transporte e entrega, abordaremos as características das diferenças, medidas e lugares com os pensamentos sobre “os limites das formas” e “do que pode conter”.

## 2.1 Os limites das formas

Em minha banca de diplomação em Licenciatura em Artes Visuais realizada em 2017, tive a oportunidade de formar uma banca de professores e professoras que me darem aulas e influenciaram minha formação. A partir daquele trabalho final híbrido (objeto de arte e material educativo) chamado “ELO” recebi um comentário feito por

---

<sup>9</sup> Tradução livre. Texto original: “El futuro del arte se liga no a la creación de obras sino a la definición de nuevos conceptos de vida”

<sup>10</sup> Tradução livre. Texto original: “Estos conceptos pueden ser pensados como trazas en una urdimbre compleja, que, sin dejar de transformarse y ser afectada por los acontecimientos de la historia colectiva y la biografía personal y por nuevos paradigmas teóricos o lecturas, sostiene con hilos fuertes y tensos la articulación entre un pensamiento y una praxis.”

um professor, integrante da banca, que esclareceu uma questão recorrente em minhas práticas durante anos. A seu modo, ele comentou que era muito interessante a relação que eu tinha com caixas, porque todas as vezes que eu entregava algo, as suas caixas tinham muita importância e cuidado. Mesmo minhas relações e assuntos estarem envolvidas com os líquidos e o sentimento humano, toda finalização e apresentação para o mundo estavam dentro de caixas. Esse professor comentou que não entendia como eu tinha capacidade de encaixotar líquidos até mesmo em meu modo de escrita. Finalizou dizendo para eu pensar nisto para o futuro.

No semestre seguinte, enquanto eu tentava ser aprovado na seleção do Mestrado, me inscrevi como aluno especial em uma disciplina da pós-graduação da linha de pesquisa de Poéticas Contemporâneas que seria lecionada por uma professora integrante da banca mencionada acima. Desencantado, meio quebrado por duros impactos, escolhi inventar algo para pensar meus processos.

Pela liberdade que tinha com a professora, propus, com certo receio, paralelamente à ementa da disciplina, produzir objetos semanais. Pequenas caixas para cada colega de sala. Uma inserção local de intensa prática poética. Não cabe a este texto descrever todo o processo que este trabalho gerou de dados e o quanto ele expôs o sensível em mim, mas seus resultados me foram muito importantes porque desta experiência específica, com um prazo determinado, com um público selecionado, me fez pensar meu papel como artista, as possíveis relações que um ambiente de sala de aula podem estabelecer para além do convencional e como os discursos e escritas acadêmicas podem ser atravessadas pelo sensível.

Caixote é um tipo de caixa que eu escolhi para nomear meu ateliê. Ainda presente apenas no campo das ideias, o planejo como espaço que possibilite acessos, contatos, afetos e relações, mediadas pelo fazer arte. O ateliê poderia ser um lugar diferente do resto do mundo e este lugar, esse caixote, mudaria o Artista. Me mudaria. A verdade, para mim hoje, é que o caixote não pode mais ser um lugar, ele sou eu. O caixote é a caixa mais sensível que posso imaginar.

A forma dos caixotes, com suas ripas espaçadas, nos leva ao pensamento do limite das formas onde as fronteiras e brechas permitem atravessamentos e contenções entre artistas e outros profissionais nas discussões sobre a valorização

do Patrimônio Cultural e Artístico. Para além do “artista-etc” buscamos tratar neste momento as possibilidades do Artista, ainda que com trabalhos híbridos, poder produzir relacionado com outros tipos de trabalho, como o dos professores, dos críticos e museólogos, por exemplo.

Sinto (o que é diferente de percebo) que o Artista, mesmo com seu movimento de lugar, continua no pedestal para apreciação pelo modo como seus escritos são carregados de afirmações que raramente são contestadas. Falo isso por experiência própria. Me parece que nossa individualidade como artista nos tem feito inventores de conceitos e articuladores do impossível, voltando os olhares para nós em nossa especificidade, e nos colocando outra vez na posição de objetos de desejo nesse jogo. A relação é a escapatória do Artista, porque “toda relação é exterior aos seus termos” (DELEUZE, 2012, p.118).

Há dois tipos de relação. Segundo Hume a primeira são aquelas relações “que podem variar sem qualquer variação das ideias”, como por exemplo “identidades, relações de tempo e lugar, causalidade.” Esta relação já foi apresentada nas características do Artista, onde, mesmo havendo variações e individualidades, todos permanecem voltados para um ponto imutável. O segundo tipo de relações “são aquelas que dependem inteiramente das ideias que comparamos entre si”. Como exemplo podemos citar as relações de “semelhança, contrariedade, graus de qualidade e proporções de quantidades e de número”. “Põe em relação tão somente as características de duas ou várias ideias consideradas individualmente” não surpreendendo que as relações não possam mudar sem que mudem as ideias. (DELEUZE, 2012, p.118).

Neste segundo tipo de relação, que pensaremos o trabalho do Artista com outros trabalhos. Até que ponto a ideia do Artista está estática, imutável e cheia de certezas? A que ponto o Artista permitirá interferências em seus processos por outros processos externos ao seus? “Toda relação é exterior aos seus termos”.

Já foi escrito até este momento sobre crer e inventar, articulação, movimento e desenvolver-se a si. Agora importa observar quem cede mais. Como caixotes os artistas são relacionais pois eles cedem para receber, conter, transportar e posteriormente entregar.

## 2.2 Do que pode conter

Caixote é uma caixa e toda caixa tem a finalidade de conter (até o vazio?).

A minha primeira experiência profissional foi em um laboratório de papel artesanal pertencente a Universidade de Brasília, entre as atribuições do estágio que cabiam a mim, monitoria em disciplina, a manufatura do papel, a encadernação e a cartonagem, foi nesta última que me destaquei. Foi neste laboratório que aprendi a fazer caixas.

Normalmente quando recebemos encomendas de caixas, elas sempre têm a finalidade de conter algo. Fizemos caixas para medalhas de uma premiação, fizemos outra para perfumes e fotografias de uma artista, outra foi para uma coletânea de DVDs e a mais recente para sabonetes. Todas com medidas claras, cores escolhidas, formatos exclusivos, mas nenhuma foi pedida para permanecer vazia, para estar no mundo com nada dentro.

Caixas não são cofres, sua natureza está em receber e conter em seu interior para posteriormente entregar. O caixote também. A diferença do caixote está no movimento. Nem todas as caixas transportam, há caixas que são estáticas.

Este segundo pensamento “do que pode conter” deseja pensar no Artista como este transportador de cargas.

Rosa Martínez (2006) ao planejar o seminário “Trocas” da 27ª Bienal de São Paulo enfocou na “ideia de transferência e intercâmbio, como parte do que poderia ser considerado um novo ‘paradigma relacional’”. Dentre os participantes citados, Bourriaud ao levantar o conceito de “estética relacional” considera que “além de objetos, a obra de arte se converte em elemento de perpétuo fluxo e transformação a partir do encontro e da interação entre as subjetividades dos participantes na sua criação.” Essa percepção acolhe muitas práticas artísticas. Outro participante, Ernesto Neto contribuiu ao seminário com uma proposta de inclinar-se “amavelmente em direção ao outro”, revelando essa capacidade do artista ser generoso (MARTINEZ, 2008, p. 279 e 282).

A generosidade está na base do estabelecimento das relações comunitárias, já que se sustenta em um “eu” que afeta e é afetado pelos outros e se inscreve na ética do cuidado, que por sua vez referenda a vida pessoal. [...]

A ideia de generosidade também deve ser recuperada, como impulsora de novos intercâmbios não guiados pela lógica do benefício imediato (MARTÍNEZ, 2008, p.281-82).

“Entendendo que o valor político da arte também reside em mostrar a precariedade da sociedade”. Bourriaud questiona a necessidade de representação pela arte ao invés de “pensar que as sociedades em que vivemos hoje não são versões definitivas da realidade” (BOURRIAUD, 2006, p.337)

Em termos de estética relacional, a interação de subjetividade é fundamental para a produção de novas formas de sociabilidade. Emoções, trocas discursivas, generosidade e negociação entre indivíduos são as principais questões dessa metodologia criativa que leva a arte a oscilar entre algo que alguns veem como entretenimento e outros legitimam como reinvenção de uma nova ética de mudança social (MARTÍNEZ, 2006, p. 281).

Os caixotes costumam ter agilidade em seus transportes por causa da comum sensibilidade de suas cargas. Assim, os Artistas que se encontram neste campo inter-humano têm emergência em seu modo de fazer. Como até este momento não trouxemos definições para o Artista e nem para o caixote, tampouco desejamos saber as definições das cargas sensíveis que o caixote recebe, contém, transporta e entrega.

Podemos caracterizar as cargas sensíveis como conteúdo que não é frágil, não perecível, que suporta. O trabalho do artista não está medido em sua perenidade, mas dentro de um regime que vincula “modos de produção, formas de visibilidade e modos de conceituação” e se articula com as “formas de atividades, organização e saber que têm lugar em um universo histórico determinado” (LADDAGA, 2012, p. 29). Caracterizado também como um conteúdo móvel e mutável, ele é vivo, amadurece, respira. Enfim, as cargas sensíveis não são exclusivas, podem ser acessadas por todos considerando que o Artista entregue.

CARGA  
SENSÍVEL

NÃO É FRÁGIL

NECESSÁRIO  
ESCLARECIMENTO

COMO  
ALIMENTOS EM  
CAIXOTES

CAIXA COM  
CONTEÚDOS  
VISÍVEIS

O MÉTODO DIRECIONA  
A PESQUISA PARA OS  
RELATOS PESSOAIS

NÃO A TOMOS, AOS QUE SE  
INTERESSAM, COMO QUEM  
ESCOLHE FRUTOS DENTRO DE  
UM CAIXOTE.

Patrimônio  
Cultural

Memória

Individual — Social

RECEBER — SENSÍVEL AO MUNDO

CONTER — ORGANIZAÇÃO DOS OBJETOS SIGNIFICATIVOS

TRANSPORTAR — DIAGRAMA — TRANSPORTE ENTRE  
IMAGEM | ESCRITA

ENTREGAR — FALA DAS IDENTIDADES PRÓPRIAS.

# SENSÍVEL

*Adjetivo de dois gêneros*  
**capaz de sentir e captar o que existe e de expressá-lo.**

- Cargas
- Interior
- Metodologia e proceder
- Patrimônio
- Memória
- Objetos

*Após relacionar a natureza e o trabalho do Artista com o caixote, esta segunda seção se volta para o interior, relacionando as cargas como contribuições que artistas visuais, ao exercerem seus processos, podem contribuir com as discussões sobre valorização do Patrimônio Cultural e Artístico por meio das potências sensíveis pertencentes aos (às) artistas, seu proceder e seus modos de apresentação ao mundo.*

*Inserido na investigação baseada em arte, esclareceremos nossas negociações metodológicas que caminham entre diagramas, sínteses poéticas e objetos de relação. Com interpretação do conhecimento pela metonímia, pela abertura e reverberações, trataremos do sensível que há nos processos artísticos específicos para esta pesquisa pelas estratégias de: Receber, conter, transportar e entregar.*



### **3. CONTEÚDO SENSÍVEL NÃO É FRÁGIL**

Estávamos tratando das características do Artista pela figura de um caixote. Neles evidenciamos a diferença entre seus pares e suas formas de trabalho em comparação a outros trabalhos, percebemos que possuem formas que cabem a um transportar e que o lugar é um importante fator para a identidade, formada pela compreensão do eu e do outro. Como ampliação pensamos sobre a formas como relacional e sobre as cargas sensíveis que, diferentes de outras caixas, tem emergência em transportar e entregar.

Quando transportamos produtos em caixas, é importante que se revele a fragilidade do que há dentro. Quando mais novo, trabalhava com meu pai embalando em uma empresa de mudanças. Quando colocava itens dentro das caixas, eu precisava destacar a fragilidade do que continha naquela caixa lacrada. Havia diferenças de fragilidades, não sendo suficiente escrever em sua face superior apenas “frágil”. Precisava trazer esclarecimentos sobre os conteúdos. “Frágil – cristais”; “Frágil – equipamentos eletrônicos”; “Frágil – louças.” Caixas com cristais sempre são transportados sem nenhuma outra caixa sobre elas, equipamentos eletrônicos são produtos que os contratantes consideram mais valiosos e normalmente são colocados à vista. Louças são frágeis, mas muito pesadas para colocar sobre outras caixas.

O conteúdo das caixas determina como lidamos com elas.

As cargas dos caixotes são comumente alimentos perecíveis. Necessitam emergência no transporte. A diferença do caixote em relação a outras caixas é a visibilidade. Não é preciso escrever externamente sobre a fragilidade da carga porque seu conteúdo é visível. As cargas sensíveis dos artistas também são visíveis.

Diferente dos cristais, as cargas dos caixotes não são frágeis, caixotes podem ser sobrepostos em grandes quantidades sobre caminhões abertos, frutos e verduras não necessitam que embalagem individual para preservação. Pelo contrário, ao adquirir produtos de caixotes as pessoas exercem pressão sobre o fruto, visualizam sua maturidade, seus perfumes, experimentam, selecionam, e quando não se

interessam, descartam. As cargas dos caixotes precisam ser sensíveis porque estão passíveis a se relacionarem com outros.

Para continuarmos a falar sobre o Artista se faz preciso relacionar tais características com um contexto. Esta pesquisa observa as relações que existem entre o Artista e o Patrimônio Artístico e Cultural e os Saberes.

Para Dantas (2015), “A noção de patrimônio surge quando o indivíduo ou grupo de indivíduos reconhece como seu um objeto ou grupo de objetos.” Nesta afirmação a autora considera que “Essa concepção traz embutida a ideia de apropriação pelos indivíduos, e sugere que ele possui valor, apreço individual ou social atribuído aos bens de uma circunstância histórica”. Nisso, “o patrimônio cultural é uma construção social (constructo), que depende daquilo que um determinado grupo humano, em dado momento, considera digno de ser legado às gerações futuras.” Mas essa noção não é permanente, pois os bens culturais “são heterogêneos e condicionados por fatores ambientais, econômicos e sociais que dão ensejo à diversidade” (DANTAS, 2015, p. 31-32).

Não mais baseado no “histórico”, “artístico” e “belo”, o patrimônio cultural passou a englobar “utensílios, hábitos, usos, costumes, crenças e a vida cotidiana de todos os segmentos que compuseram e compõem a sociedade”. Segundo a autora, não se trata de um conjunto de todas as coisas e sim, “uma seleção consciente ou inconsciente, pelo desejo de legá-las ao futuro” (DANTAS, 2015, p. 32).

Por esta perspectiva o Patrimônio Cultural, pode ser compreendido pelo seu “processo de criação de significados que oferecem sentido ao modo de vida das sociedades humanas” (VECHIATTI, 2004, p. 94).

Destacado no artigo 216 da Constituição Brasileira de 1988,

[...] o patrimônio cultural é formado por bens de natureza material e imaterial, tomadas individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988)

É recorrente aos estudos de preservação e valorização do Patrimônio Cultural e Artístico estarem acompanhados com conceitos de memória e identidade. Ana Schirru (2017), ao tratar sobre a importância do patrimônio cultural para a cidade destaca que “A memória vem da percepção, [...] vem carregada de informações que estão nas lembranças dos indivíduos”. Para ela, “é como se a memória fosse o lado subjetivo do conhecimento do indivíduo sobre as coisas” (SCHIRRU, 2017). Ela conclui que

Depois de tantas classificações e identificações da memória com a experiência, com a percepção e com a sociedade, podemos entender, acima de tudo, que a memória avança sem cessar para o futuro, sendo a percepção, a interseção do corpo com o mundo e, a memória, a conservação que o espírito faz de si mesmo, do espaço onde vive e da história de seu grupo. Na história de vida, perder o tempo é perder a “identidade”, é perder-se a si mesmo (SCHIRRU, 2017).

A construção da memória está vinculada com o sentimento de identidade, ainda que individual, a memória é social. “A memória de um indivíduo depende do seu relacionamento familiar, da classe social em que está inserido, escolaridade, ritos, profissão, ou seja, com os grupos de referências desse indivíduo”. Quando inserido em uma sociedade “onde são compartilhados, sentimentos, comportamentos, linguagens e experiências,” essa memória individual é social, porém não é geral (SCHIRRU, 2017). Para ela, mesmo que relatos individuais não substituía a história, eles complementam, pois

O relato da memória, narrado por um indivíduo que viveu o episódio, vem carregado de paixões individuais, emoções e entusiasmos que dão veracidade ao conteúdo, diferentemente do relato histórico pois, este se apoia somente em documentos oficiais, podendo deixar escapar muitos fatos importantes, desprezados pela racionalização das ideias (SCHIRRU, 2017).

Nossas memórias individuais e sociais podem estar nos relatos e nos objetos. A preservação do relato diz muito sobre a experiência do indivíduo dentro de seu contexto social. Os objetos portadores de memórias, são os patrimônios culturais material e imaterial e sua manutenção é direito de todos os cidadãos pois “configura-se como testemunho da herança de gerações passadas, dando origem e significado ao que se tem no presente, proporcionando aos seus descendentes uma identidade”. A relevância da preservação desses bens mantém “referências de um tempo e de um espaço singular, que jamais serão revividos, mas revisitados, quando lhes atribuímos determinados valores” (SCHIRRU, 2017).

Como indivíduos, não nos é possível guardar todos os objetos que passam por nossas mãos ou no cotidiano ao longo da nossa vida. Ana Guzzo (2008) infere que é assertivo supor que haja uma seleção dos objetos que são guardados. Para ela, “a significação simbólica atribuída ao objeto é o que possibilita a sua conservação, num primeiro momento em casa e, posteriormente, no museu”.

Zita Rosane Possamai (2002) Considera que:

Pode-se encontrar, assim, no mínimo três momentos em que são dados significações ou valores diferenciados ao objeto: o primeiro, de ordem subjetiva, é conferido pelo indivíduo a um determinado objeto, a ponto de garantir-lhe a preservação junto de si (afetivo, lembranças da infância, elo com mortos) pelo decurso de certo tempo; o segundo, quando passado um tempo mais prolongado, o detentor do objeto “desconfia” do valor potencial do objeto como peça de museu, devido à observação de suas características de antiguidade, geralmente; o terceiro, finalmente, quando ele é admitido no interior do museu, recebendo as significações do corpo funcional do museu, transformando-se em um dos objetos do seu acervo (POSSAMAI, 2002 grifo nosso).

Desses três momentos de significações, procuramos nos ater ao primeiro deles, o de ordem subjetiva, onde a preservação está garantida junto de si. Este é o momento inicial da sensibilização onde um indivíduo confere valor e afetividade a um objeto, que pelo tempo, pode adquirir outras potencialidades. Penso, ao considerar estas afirmações, que também é necessário que refaçamos esses momentos de significações com objetos já consolidados em acervos de museus. Reconhecemos que não se pode voltar no tempo e reviver os objetos do passado, mas podemos nos sensibilizar como um novo objeto que conferimos subjetividade como se pudéssemos preservá-lo conosco, porque “Preservar é uma atualização constante da memória e dos valores que definiram aquele objeto ou expressão cultural como representativos e patrimônio da coletividade” (GUZZO, 2008).

Ao afirmar que nossas cargas sensíveis não são frágeis, defendemos que os artistas, em seus trabalhos, possuem cargas sensíveis onde, ao significar objetos para preservar em si, sua natureza expõe suas cargas e a disponibiliza como alimento para outros. Nisto, o Artista pode reiterar seus discursos baseados em seu lugar, dialogando, articulando e encontrando com outros profissionais sensíveis aos patrimônios culturais e artísticos, onde sua potência de inventar e criar possa afetar estruturas políticas e sociais pelos seus modos de trabalho.

Esta pesquisa teórico prática escolheu seguir modo de trabalho iniciados pela visualidade para que o pesquisador trate de suas percepções dos patrimônios, como um artista que se abre à sensibilidade, significando suas experiências, como pilares para entender sua função, a função do Artista em relação ao patrimônio que não passe pela educação, pela crítica ou pela história.

As próximas subseções tratarão dos métodos que serão utilizados para levantamento dos dados e formas de análises e interpretações, como o lugar do Artista é complexo e como se dão suas entregas de cargas sensíveis.

### **3.1. Planta, colhe, transporta**

Segundo Barone e Eisner (2006), a Investigação Baseada em Arte (IBA) pode ser configurada como

[...] um tipo de pesquisa de orientação qualitativa que utiliza procedimentos artísticos (literários, visuais e performativos) para dar conta de práticas de experiência em que tantos os diferentes sujeitos (investigador, leitor, colaborador) como as interpretações sobre suas experiências desvelam aspectos que não se fazem visíveis em outros tipos de pesquisa (BARONE; EISNER, 2006).

Seguindo esta perspectiva, outros pesquisadores que formam o grupo de pesquisa “A/r/tografia” da *University of British Columbia*, no Canadá (Leggo, Grauer, Irwin e Gouzouasis), expandem os limites das práticas da pesquisa em Ciências Sociais, pesquisando como estas formas de Pesquisas Baseadas em Artes (PBA) podem ser utilizadas. Para Huss e Cwikel (2005) “a finalidade da PBA é utilizar as artes como um método, uma forma de análise, um tema, ou todos esses elementos dentro da pesquisa qualitativa” Barone e Eisner (2006) caracterizam a PBA pelo modo como ela “Utiliza elementos artísticos e estéticos, [...] Busca outras maneiras de olhar e representar a experiência, [...] Trata de desvelar aquilo do qual não se fala.” (BARONE; EISNER, 2006)

Inserido na IBA, esta PBA segue um procedimento de Receber, Conter, Transportar e Entregar. Cada uma dessas etapas faz uso de estratégias diferentes para a construção de um trabalho teórico prático. Desse modo:

## RECEBER (planta)

Receber pertence ao campo da significação. Sobre o que nos importa nesta pesquisa. A sensibilização diante dos objetos nos quais eu poderia me relacionar para melhor entender o papel do Artista na valorização do Patrimônio Cultural e Artístico é o ponto de partida para todos os diálogos desenvolvidos. O momento de receber não permite que dominemos o fluxo de dados a serem organizados dentro de nós. O problema inicial desta pesquisa estava em: Como o Artista pode contribuir às questões pertinentes aos Patrimônios Culturais e Artísticos pelo seu modo de trabalho na visualidade? Nesta etapa a revisão de literatura e compreensão de conceitos contribuem à compreensão dos fluxos de informações e, ao ser relacionada com minhas experiências se apresenta uma figura para visualidade e organização das informações recebidas. A saber, um caixote.

## CONTER (colhe)

Recebido os sensíveis dos escritos de outros, pela visualidade buscamos responder à pergunta feita na etapa anterior sobre os objetos de memória, seus afetos e significados. Em conter está o primeiro ponto de visualidade e a primeira resposta. Não se pode comparar todos os artistas. Outra questão destacada pelo conter é o modo como se faz necessário rememorar experiências para compreender e organizar o modo como as cargas sensíveis são possíveis. Até esta etapa não há escrita, apenas imagens e objetos significativos.

## TRANSPORTAR

Levando de um lugar para outro, transportamos todas as visualidades para diagramas “porque o diagrama não é uma fórmula codificada, esses dois casos extremos devem nos permitir extrair as dimensões complementares da operação.” Nisto, “poderíamos pensar que o diagrama nos faz *passar de uma forma a outra*” (DELEUZE, 2007. p.157). O diagrama transporta a visualidade para a “escrita de artista”. Não há interesse em traduções, mas a passagem de uma linguagem para outra. Por meio do diagrama visualizamos formas de escritas que tragam o sensível para mais próximo daquele que lê.

## ENTREGAR

A entrega acontece quando percebemos que podemos construir laços de significados e afinidade com outros e suas identidades. Antes de responder ao problema, a entrega é objeto de experiência e memória. A entrega conta sobre o Artista em seus processos, seus trabalhos, porque o interesse pelo vínculo da memória é social.

### **3.2 Alimento para todos**

Como caixote, o artista necessita que suas cargas sensíveis sejam usufruídas. O artista entrega seu sensível para todos. Sempre exposto ao tato e à agressão.

Como frutos em caixotes, o outro seleciona para si (voluntariamente ou não) os frutos que mais agradam seu paladar. Raramente compramos frutos que não conhecemos, a não ser que os experimentemos gratuitamente antes.

Eu gostaria muito que esta pesquisa respondesse que o artista teria capacidade de suas cargas sensíveis sensibilizar a todos, que o Artista é memória fundamental e faz parte do patrimônio de um local ou uma comunidade. Mas os caminhos metodológicos nos direcionaram para o interior de minhas cargas sensíveis para que, ao me reconhecer como artista, pudesse, em minha posição de fala, tratar das fragilidades de minhas estruturas apesar das potências do sensível.

É possível que esta pesquisa não apresente nada de inovador às discussões do patrimônio em relação ao artista de modo direto, mas o deslocamento da fala, e exposição do íntimo de um artista pode levar outros artistas e outros profissionais a repensarem suas identidades e seus modos específicos de trabalho para compreensão, valorização, e preservação de patrimônios culturais e artísticos formadores de suas identidades.

- DO QUE RECEBEU, ESTÁ O QUE SE PODE ENTREGAR.

→ CIDADE DE GOIÁ

MOLE DE CAJU EM  
PANELA DE BARRO

- O QUE SOMOS OU AS CONSTRUÇÕES POR PEQUENAS PARTES.

→ BRASILÉIA - ACRE

BOANANA CUIRÁ DE  
RIO BRANCO

- O QUE NOS IMPORTA OU OS AFETOS QUE CONSEGUIMOS RECONHECER.

→ LITORAL DO NOROESTE

COCAINA CAPEIRA  
SOBRE PANO

NÃO PENSO POR LÓGICO  
TRATAR DE TODAS AS QUESTÕES  
SEM APRESENTAR MUITAS  
FALHAS E BIFURCAÇÕES...  
ESPERO POR  
PEUZ.

Sentível  
NÃO FOMENTE  
SEU  
TRABALHO

SOUVENIR



CONTATO P/  
MEMÓRIA

PREVIAS, POIS NÃO  
SE INSEREM EM  
SOUVENIRS.

- NÃO SABER
- TER TEMPO
- VALE MENOS
- NÃO ENTENDER



# ENTREGA

*substantivo feminino*

**declaração sobre algo que se mantinha  
secreto; denúncia, revelação**

- Meu sensível funcionaria como modelo?
- Não tenho escolha

*Em minha casa, sempre que viajamos, levamos “lembrancinhas” para os que moram conosco. Aprendemos com essa prática que comida é sempre garantia de satisfação. A comida é uma das memórias mais intrínsecas de um lugar que se pode transportar. Mas há uma regra, não pode ser uma comida qualquer, a comida tem que ser exclusiva daquele lugar.*

*A terceira seção tem como título “SOUVENIR”, um objeto característico de um lugar e que se vende como lembrança.*

*Como um exercício de pensar as experiências e questões de acesso, oportunidade e sensibilidade aos saberes e patrimônios culturais e artísticos, observa-se as características e compromisso do artista em estabelecer relações estéticas por meio da abertura para o sensível.*

*Com uma redação de cartas para si, importa a essa seção a diferença de um mesmo caixote tornar suas cargas mais sensíveis.*

#### 4. SOUVENIR

Toda vez que chego a um momento de finalização de processo, normalmente porque os prazos coordenam minhas entregas, eu preciso parar e olhar tudo que construí. A escrita deste trabalho final é um desses momentos. Mesmo registrando todas as partes, o exercício de lembrar é tão importante quanto qualquer registro, pois nele a memória e o esquecimento operam de modo a conservar a parte mais sensível.

Parar para lembrar nos leva para antes, para pensar o porquê das coisas, como chegamos até aqui e como as escolhas que fizemos são atravessadas por outras pessoas e experiências. Antes de realmente iniciar esta seção queria abrir uma brecha para memórias que não se aplicam a pesquisa, mas são importantes porque nos levaram até o porquê dela.

Essas memórias serão pequenas anotações para mim mesmo como mensagens inseridas em cápsulas e enviada para meu “eu” do passado, não na tentativa de mudar minhas escolhas, mas as conclusões dos pensamentos abertos naqueles dias que ainda não tinham sido respondidos.

##### MEMÓRIA 1: VOCÊ NÃO SABE

*Felipi, você está na disciplina Ateliê 1, descobrindo as possibilidades de ser artista além da pintura. Você está mandando muito bem! Mas não se desgaste, nada do que você materializar vai durar. A chuva será cruel com seus perecíveis. No final desse semestre você fará sua primeira caixa, buscará correspondência, desejará a troca, mas não acontecerá, porque você ainda não sabe que nem todo mundo pensa como você. É normal, você vai aceitar. Mas isso não pode te impedir de pensar assim, porque isso é você. É sua carga sensível.*

##### MEMÓRIA 2: VOCÊ TEM TEMPO

*Felipi, pela primeira vez você encontrou uma disciplina apaixonante pela ementa, entrou nela e experimentou objetos poéticos segundo uma perspectiva latino-americana que expandiria não apenas suas noções de arte, mas as suas potências.*

*Você se encontrará fora do desgastante mercado de arte que conhecia. Mas você desistiu e se arrepende. Felipi, não pense mais que oportunidades são objetos. Lembre-se que que pessoas permanecem além dos poucos encontros. Hoje você está mais maduro e possui um reencontro. Você não perdeu nada. Você tem tempo.*

### MEMÓRIA 3: VOCÊ VALE MENOS

*Felipi, você conhecerá um trabalho artístico chamado “Souvenir” de uma artista chamada Karina Dias. Uma caixa linda com um vídeo de paisagem dentro, exposto em um espaço expositivo de Brasília. Anos depois, uma professora sua te comentou durante uma performance, enquanto você entregava pequenos objetos: “todo mundo adora um souvenir!”. Felipi, hoje você está pensando que o “Patrimônio Cultural e Artístico” é uma espécie de experiência que podemos guardar em souvenir. Felipi, lembra do que eu te falei sobre guardar objetos? Você vai entender que as pessoas não amam o souvenir, elas amam as memórias envolvidas nele. Por isso as pessoas guardam bilhetes de transportes. Felipi o objeto vale menos que a sua memória. Felipi, você vale menos do que o que você entrega.*

### Memória 4: VOCÊ NÃO VAI ENTENDER

*Durante um trabalho intenso, você não tinha tempo para pensar em seus processos porque suas entregas eram feitas semanalmente. Cada semana um novo objeto. Nesse caminho, você foi arguido sobre a idiotice do seu trabalho. Sobre o quão inútil era seu esforço já que um trabalho artístico sem conceito não faz sentido. Lembra como, algumas pessoas foram fundamentais para sua não desistência. Se eu estivesse naquele grupo que segurou em suas mãos e tirou os obstáculos do seu caminho enquanto você estava cego te diria que o resultado do que você construiu foi o cumprimento do desejo inocente que você tinha quando começou com aquela primeira caixa que não gerou correspondência. Felipi, já pensou que nossos patrimônios só permanecem pela relação. Pelos poucos que se preocupam, todos são beneficiados. Felipi, não é porque parece não ser papel dos artistas a valorização e preservação do patrimônio que seu exercício de ver e entregar precisa ser entendido. Você não vai entender, porque continua caminhando cego e isso não vai mudar. Resta saber quem estará retirando os obstáculos do caminho para que você não caia. O que*

*você está reunindo Felipi? Pessoas ou guardando seu sensível em caixas de souvenir que nunca serão entregues?*

Ciente que continuo sem saber tudo, que ainda tenho tempo, que valho menos do que o que entrego e que nem tudo precisa ser entendido, elaboro três objetos para ser entregue a mim mesmo. Pensei no momento que decidi isto, nossa, que narcisista! Posteriormente percebi que não há escolha. Mais do que olhar para mim mesmo, preciso abrir um caminho de reflexão onde eu possa testar minhas cargas sensíveis; onde minhas falhas me ensinem a sensibilizar minhas cargas; onde eu perceba que aquilo que se recebe pode se tornar pesos e não cargas; onde seja preciso carregar cargas que nós mesmos não entendemos; onde a entrega possa não significar nada ao outro; onde não haja correspondência; onde erros do eu e do outro leve ambos a pensar que nunca saberemos qual será o nosso fim, a não ser receber, conter, transportar e entregar.

Souvenir é um tipo de transporte de memórias. São objetos de um lugar que possui história, mas também tem suas próprias histórias. Comumente eu compro um souvenir por causa da sua própria história e quase sempre são inúteis em suas finalidades. Na minha última viagem comprei uma molheira de barro pintada com barro de outras cores. Ela é linda. Mas comprei porque ela foi feita por uma mãe de família capacitada por uma instituição que usa a possibilidade turística da cidade para desenvolvimento social. Nunca usei. Provavelmente darei de presente para outra pessoa por outras questões diferentes, não menos carregada de sentidos. Quando compramos um souvenir, não compramos um objeto, compramos uma história, compramos suas cargas sensíveis.

Durante todo o texto tratamos do caixote enxergando características do artista. Neste método o souvenir é figura para minhas cargas sensíveis. De todas as características que eu poderia citar que serviriam de parâmetros para discutir, a única que destaco está ambos (souvenir e cargas sensíveis) possuírem uma história própria apesar de suas referências de lugar. Histórias estas que pensarão que do que recebeu, está o que se pode entregar, sobre o que somos ou as construções por pequenas partes e sobre o que nos importa ou os afetos que conseguimos reconhecer.



#### **4.1 Do que recebeu, está o que se pode entregar**

Conheci a cidade de Goiás por causa de um evento acadêmico. Eu tinha uma comunicação de uma pesquisa sobre o uso do Toner como material para trabalhos artísticos. Como a cidade é relativamente perto de Brasília, fui de carro com meus pais. Pela primeira vez eu conhecia uma cidade histórica conscientemente. Anos antes estive no Pelourinho em Salvador – BA, mas eu não sabia da importância daquele lugar. Até entrar na graduação em Artes Visuais com 19 anos, eu não tinha noção da importância de um lugar histórico, mesmo morando a poucos quilômetros de Brasília (tombada 4 anos antes do meu nascimento).

A primeira pergunta que me fiz ao chegar foi: porque essa cidade “mais ou menos” é um patrimônio nacional? O que que tem ali de tão importante que foi reconhecido pelas instâncias responsáveis como importante para ser preservado? Fiquei na cidade apenas 6 horas e conheci seus principais pontos turísticos segundo recomendações da internet. O coreto, a grande catedral meio suja de fora e um museu esquisito que pagamos para entrar.

Não sei se você leitor já conheceu a cidade de Goiás, desculpe as duras palavras. O que quero revelar é que minha percepção sobre a cidade fala mais sobre mim do que sobre a cidade. Revela o quanto eu tinha de estudo, os apagamentos culturais que eu e minha família havíamos passado, as poucas oportunidades de viagens para lugares históricos quando, a cada dois anos, escolhíamos conhecer a praia para aproveitar a oportunidade. O que dizer para alguém que se formou em duas graduações e entrou no mestrado, mas ainda não conhece as capitais São Paulo nem Rio de Janeiro?

Para mim, a cidade de Goiás era uma cidade tosca sim. Porque os meus interesses estavam em usufruir algo que uma instituição reconhecida comprovou que era importante para todos. Queria aproveitar a oportunidade que nunca havia tido nos altos dos meus 23 anos.

A cidade de Goiás era insignificante porque eu conhecia Brasília e ela era mais “bonita”, mais monumental e mais organizada pra mim. Qualquer praia era mais

divertida, qualquer passeio em cachoeira era mais revigorante, qualquer acampamento de beira de rio era mais satisfatório.

Está conseguindo entender o que estou tentando explicar? Nós só podemos entregar a aquilo que recebemos. Naqueles dias eu só podia entregar o que eu já tinha recebido. Espero que ao ler isto sinta a mesma tristeza que sinto ao escrever, porque ao meu ver, eu ainda era perdoável.

Como eu poderia sensibilizar aquele áspero Felipi? Como poderia sensibilizá-lo já que sua família e seu sistema de ensino não puderam?

O Artista precisa entregar seu sensível.

Ao me inscrever para esta especialização à distância, vi que haviam dois polos. Um em Barretos – SP e outro na cidade de Goiás-GO. Era a chance de eu me reconciliar com Goiás, ainda mais com um curso que me ensinaria enfim o que é Patrimônio Cultural e Artístico. Neste momento, minhas cargas já eram outras.

Fui, novamente com meus pais, à cidade de Goiás ao primeiro encontro presencial deste curso para apresentar o projeto de pesquisa. Meu olhar era outro, olhava para as pedras daquele chão, cada porta, cada janela, como se eu estivesse conhecendo uma pessoa pela primeira vez. Quantos cajueiros invadem as ruas saídos de quintais, como eram inclinadas aquelas avenidas, como o rio parece vazio e como o movimento era diferente do que eu vivia. Cada doce que comprei, a toalha com bordados de poemas da Cora Coralina, as panelas de Barro de todos os tamanhos.

Mais do que a história daquele lugar que conheci por livros, me abri a estar sensível para receber o que aquele lugar poderia me oferecer. Me permitiu uma relação. Agora, a cidade de Goiás é o lugar onde quero levar todas as pessoas que conheço porque ela consegue ser viva apesar de sua trajetória. Mais do que a primeira cidade brasileira construída depois da linha do tratado de Tordesilhas, Goiás quer ser conhecida, vivida hoje como memória de um tempo onde a vivência era diferente.

O Artista tem o compromisso de ser sensível. O artista tem o compromisso de entregar seu sensível.



Para o Felipi daquele primeiro contato com a cidade de Goiás eu entrego meu primeiro souvenir. Uma pequena panela de barro cheia do doce mais delicioso que pude experimentar dos cajus das ruas daquela cidade. Falaria para ele: *Felipi, essa cidade é patrimônio porque não podemos nos esquecer de onde viemos. Ela é símbolo de um tempo que não mais existe. Ela te lembra da sua identidade que foi apagada. Mesmo que você se esqueça de onde você veio ela precisa permanecer. É o melhor lugar para estar.*

Junto com o souvenir, entregaria um comando, uma possibilidade de escolha escrito:

DO QUE RECEBEU, ESTÁ O QUE SE PODE ENTREGAR. ESSES DOCES NÃO PODEM SER GUARDADOS. TE CONVIDO A OFERECÊ-LO AOS SEUS FAMILIARES, AMIGOS OU CONHECIDOS. EM DIAS DE RETROCESSO, A NATUREZA HUMANA AINDA PODE SER SENSÍVEL. PERMITA QUE ELAS PERCEBAM.



## **4.2 O que somos ou as construções por pequenas partes**

Em uma oportunidade pude participar de uma residência artística na cidade de Brasiléia no interior no Acre. Éramos quatro estudantes, um fotógrafo e um artista convidado.

Por questões de organização teríamos duas semanas de trabalho. Na primeira semana faríamos levantamentos históricos e culturais sobre a cidade e na segunda semana cumpriríamos as ações artísticas que proporíamos baseadas no que aprenderíamos sobre a cidade.

Esta minha primeira experiência de residência foi totalmente desconfortável porque os modos de trabalhos não me interessavam e as ações me constrangiam. Não critico os processos e ações artísticas, eu quem estava no lugar errado, não estava interessado em saber a história de uma cidade indiferente. Ninguém havia me contado que eu precisaria entrevistar e tirar fotos de desconhecidos. Mais uma vez eu “vacilava” por não entender a importância dos lugares.

Tive a oportunidade de conhecer cada pessoa importante para aquela cidade, sua história, questões políticas e públicas de imigração haitiana, as comidas, o calor e a cartografia. O problema não foi porque não tinha recebido cargas, foi a falta de qualquer expectativa e interesse. Eu estava fechado.

Eu estava deslocado. Sensibilizar está em se reconhecer. Se reconhecer está em se construir em suas pequenas partes. As pequenas partes que formam nossa identidade.

Eu estava ali esperando que o lugar me dissesse o que fazer, estava como na cidade de Goiás, esperando ser sensibilizado. Em Brasiléia, minha posição era outra. Fui enviado como artista para realizar um trabalho com prazo determinado. Foi me entregue o dever de ser ativo em meu proceder. Diferente de receber para poder entregar, Brasiléia precisava que eu relacionasse o que eu já tinha com o que eu era.

Ao não entender minha posição, passei os maiores constrangimentos da minha vida. Podendo agir como proponente de experiências que realmente fariam significado, estive passivo.

Se reconhecer é uma tarefa árdua que deve acontecer como uma construção. Peça por peça, camada por camada. Isso só é possível com escoras e apoios de quem esteja mais alicerçado.

A esse Felipi eu entrego meu segundo souvenir, um cesto de palha com as bananas fritas mais crocantes que eu pude experimentar na minha vida. Não aguçará seu paladar, mas lhe dará um choque de realidade entre diferenças daquilo que se pode ler e daquilo que se podem experienciar. No Acre não vi nenhum cesto de palha, não vi índios nem florestas, não é um lugar rústico. É uma mistura complexa de colonizações e apagamentos. O Estado do Acre é criado na mesma data em que a Bolívia comemorava sua independência da Espanha. Dia 6 de agosto. A Bolívia sofreu um golpe enquanto comemoravam sua independência. Ambos os lugares comemoram feriados diferentes no mesmo dia, que também presenciei por estar na cidade em agosto.

Diria ao Felipi: *Você consegue perceber como essa cidade é complexa? Consegue ver alguém que se importa com o que aconteceu e acontece aqui? Esta história é muito parecida com a sua. Levaram tudo que essa terra podia oferecer e deixaram as pessoas aqui neste canto do mundo. Essas pessoas sofreram o mesmo apagamento que você e vivem indiferentes à sua história. O que você pode fazer?*

Juntamente com o souvenir entregaria um bilhete escrito:

ENCONTRE AS PESSOAS. NÃO PESSOAS IMPORTANTES, PESSOAS NA RUA, NO COTIDIANO, PERGUNTE A ELAS ONDE VOCÊ ESTÁ COMO QUEM PERDEU A MEMÓRIA, ENQUANTO COMEM ESSE PETISCO DE BANANA, NÃO ABANDONE ESTA PESSOA ATÉ QUE ENCONTRE AFINIDADE DELA COM O LUGAR. TALVEZ ASSIM CONSIGAM RECONSTRUÍREM-SE DE SUAS PEQUENAS PARTES ESQUECIDAS.



### **4.3 O que nos importa ou os afetos que conseguimos reconhecer**

Ano passado tive a oportunidade de viajar com minha família para o litoral nordestino para conhecer as capitais de Sergipe, Alagoas e Pernambuco. Viajamos de carro, porque nunca conseguimos viajar em família de avião. Muito caro.

Já estava cursando essa pós-graduação e sabia que os lugares que eu iria conhecer eram importantes para a história do Brasil e também minha.

Era final de ano, dias de festas, passamos vinte dias de viagem, cinco em cada cidade mais o tempo de chegar em cada uma delas de carro.

Nosso dinheiro permitia que nos hospedássemos longe da praia e dos grandes centros. Nos hospedamos em apartamentos mobiliados no interior ou nas cidades próximas. Normalmente percorríamos 15 km para chegarmos em cada local que queríamos conhecer. Pode ser que dávamos prioridade para o lazer em detrimento da cultura, mas normalmente reservávamos às tardes para conhecer os espaços históricos e culturais.

Serei sincero como venho sendo, bens culturais são de difícil acesso a quem viaja com muitas pessoas e pouco dinheiro. Gastávamos mais com custos de estacionamento e refeição do que com combustível para toda a viagem de Brasília até o litoral nordestino. Para conhecermos o sertão e o rio São Francisco próximo à cidade de Piranhas AL, custou o mesmo valor que a diária de cinco dias para cinco pessoas e ainda passamos doze horas de traslado para uma hora de banho no rio. Por mais que tentássemos conhecer lugares com comidas típicas, comer no shopping era mais barato do que em qualquer restaurante ou quiosque de praia.

Parecem desculpas, mas meus argumentos para conhecer os prédios históricos não convenciam nem a mim por saber que faltava mais uma cidade para conhecer e já tínhamos gastado três quartos do dinheiro que tínhamos.

A última cidade que conhecemos do litoral foi Olinda. Mas só chegamos lá ao meio dia e nenhum dos locais que fomos visitar estavam abertos. Eu vi cada igreja que estudei apenas da porta para fora e tive que mostrar o que tinha dentro para os meus familiares por fotos de celular.

Pode dizer que nos faltou planejamento, que fomos despreparados, que devíamos ter investido mais. Essa era a oportunidade da minha vida, a chance que eu tinha de ver o que só conheci por livros. Mas não pude. Não por falta de sensibilização, mas porque foram afetos que não pude reconhecer. Eu não tive acesso porque não me hospedei no lugar certo, porque tentei aproveitar mais do que meu dinheiro permitia. Não me importei o suficiente porque reconhecer depende de fatores externos ao meu controle.

Antes de concluir preciso acrescentar uma outra questão. Moro próximo de Brasília, uma cidade cheia de monumentos e espaços históricos e culturais para conhecer. Pessoas viajam para Brasília para conhecer lugares que não conheci. Nunca fui ao Panteão da Pátria, ao Itamaraty, ao Catetinho e Memorial JK e posso citar outras 30 pessoas que conheço que também não visitaram estes espaços morando tão perto.

Há questões que precisam ser pensadas com o olhar do outro. As degradações, esquecimentos, e abandonos dos Patrimônios Culturais e Artísticos não afetam as pessoas, assim como eles, em sua permanência, também não afetavam. Quem se importa? Quem se importa com um museu queimado quando podemos reconstruí-lo em tecnologia de impressão 3D? Os que se importam são aqueles que conseguem reconhecer afetos. Não bastam conhecimento, ou nos especializarmos na existência dos patrimônios diversos. Quantas pessoas realmente se importam? Quantas pessoas conseguem acesso para se importar? O problema não é apenas os custos, o problema é supor que todos tem os mesmos níveis de acessos a bens culturais. Não podemos, segundo nossa realidade, esperar que quem trabalha o dia inteiro de segunda a sábado não reconheça afetos, quando o que se deseja é descanso. Quem se preocupa com o que comer, com a segurança dos próprios filhos, com o próprio conforto possuem dificuldades em reconhecer afetos para se importar.

Meu pai me chama até hoje de “filhote”. A seu modo, sei que ele pode reconhecer afetos. Mas como policial, ele acredita que “bandido bom é bandido morto”. Minha mãe ama o fato de eu ser “intelectual”, mas escolheu se abster do voto porque o Partido dos Trabalhadores se perdeu no caminho. Meu irmão engenheiro, tenta se importar, eu vejo, mas o desemprego o afeta mais que nosso possível futuro na arte e tecnologia. Meu irmão mais velho experimentou a estética pelo fotográfico,

mas não se importa ainda, e por fim meu irmão mais novo, em sua angústia do pré-vestibular, se importa com suas angustias sobre o futuro. É mais difícil eles serem afetados porque o caminho para reconhecer passa pela educação.

Todos nós estamos cercados de pessoas com questões tão árduas que se importar para reconhecer afetos não parece uma opção.

Nesta viagem, nós comprávamos cocos verdes na para nos refrescarmos na praia. Depois os levávamos para “casa” e tirávamos a polpa ainda em formação para fazer uma cocada que mais parecia um doce de mamão verde.

O terceiro souvenir que eu entrego para o Felipi daqueles dias seria essa cocada dentro de um tecido de tramas que parecem com uma rede, o dizendo: *Felipi, calma, a culpa não é sua, não se culpe porque nem sua família se importa. Sabemos que isso leva tempo. Nem todas as suas perguntas serão respondidas. Você ainda não teve tempo para tirar conclusões, mas isso não impede de continuar questionando sem nunca responder. Sabe, Felipi, algumas vezes você não conseguirá se sensibilizar, a vida é assim, cheia de questões. Mas saiba que você não está sozinho. Pelos poucos que se preocupam, todos são beneficiados*

No objeto colocarei um bilhete escrito:

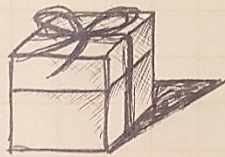
AINDA NÃO VENCEMOS. MAS TAMBÉM NÃO ESTAMOS VENCIDOS. ESTE OBJETO É UMA MEMÓRIA DO QUE PODEMOS FAZER A PARTIR DO QUE RECEBEMOS, QUANDO ESTAMOS IMPOTENTES. TE CONVIDO A TER UMA CONVERSA FRANCA COM QUALQUER PESSOA ENQUANTO COMEM ESTE DOCE. SIMPLES ASSIM. PODE SER QUE O QUE NOS FALTE ESTEJA NO OUTRO.



\* UM OBJETO A SER ENTREGUE.

- UM TIPO DE CAIXA
- PRIMEIRO S OCORRER
- POSSIBILIDADE DE RECONSTRUÇÃO
- SOBREVIVÊNCIA

[SONHEI COM UMA POSSIBILIDADE  
DE RETORNO PERMITIR RECE-  
BER, NÃO FAZ SENTIDO UMA LU-  
TA SOLITÁRIA PARA TÁIS  
OPACOS.]



ARTISTAS



CAIXOTES

PREÇOS FAZ A  
CURVA DO  
CAIXOTE.

**SOBREVIVÊNCIA**

↓  
EU E O OUTRO  
+  
MOVIMENTO

→ ENTREGAMOS O QUE PODEMOS ←

↳ ISSO TAMBÉM É SENSÍVEL.

# **SOBREVIVER**

*Verbo transitivo indireto*  
**resistir ao efeito de;**  
**continuar a existir depois de (algo)**

# **SOBRE/**

*Preposição*  
**a um limite concreto no espaço;**  
**a um limite concreto no tempo;**  
**à noção (assunto, questão, sensação)**

# **/VIVÊNCIA**

*Substantivo feminino*  
**o fato de ter vida; o processo de viver.**

- Retorno
- Relação efetiva
- Dar o que já foi recebido
- Cura do caixote
- Pregos

*Concluindo o trabalho, a quarta seção se destina a preocupações do Artista como um profissional que necessita sobreviver em conflitos internos e externos. Com a entrega de um objeto artístico, pensaremos na restauração do artista pela simplicidade da cura do caixote.*



## **5. MODO DE [SOBRE]VIVÊNCIA**

A partir deste trabalho, não consigo mais sair na rua e não ver um caixote quebrado, tomando chuva, inútil. Provavelmente seja mais fácil construir novos caixotes do que reformar os que foram danificados pelo trabalho. É possível também que a natureza do caixote seja a destruição, porque, substituível, quem o constrói prevê sua impermanência. Caixotes não passam de suporte para transporte de cargas.

Assim como caixotes, Artistas podem ser vistos em inutilidade, quebrados e disfuncionais. Esta seção final está ciente que os Artistas têm um futuro político no Brasil de duros conflitos porque sua natureza se opõe às políticas autoritárias. Essa posição é perversa, porque além das previsões de apagamentos culturais e identitários, os Artistas tem seus processos, formação, resultados e preocupações questionados e invalidados sistematicamente.

Apesar da força e resistência dos caixotes, eles são frágeis. Sua fragilidade cede às cargas e contenções internas, mas não suporta agressões deliberadas. Todas as características dos Artistas em suas formas e capacidades questionam um governo que espera de seu povo uniformidade, obediência e concordância, Artistas são perigosos porque questionam.

Lançados à sarjeta os Artistas perdem sua autonomia e precisam constantemente convencer outros sobre sua utilidade. Se tornam dependentes de comandos externos para sobreviverem. Não há questionamentos se um engenheiro é capaz de exercer seu trabalho, não há perguntas sobre as habilidades de um cirurgião de realizar um procedimento, mas nas artes é comum questionamentos sobre as habilidade e capacidades do profissional de cumprir seu trabalho. Ao questionar o trabalho do artista, questionam sua formação.

Fato é que construção de novos caixotes tem sido questionada pelo desmonte das universidades públicas, espaços culturais e escolas de arte que tem sofrido cortes de recursos e questionamento dos conhecimentos produzidos. Caixotes não são mais

necessários. Artista não são mais necessários. Mas não se pode esquecer que sempre existirá caixotes.

Por várias vezes eu tive crises existenciais que me levaram a pensar que ser artista era uma profissão inapropriada para mim. A cultura que envolve o processo de legitimação de um artista atinge pontos muito íntimos e instabiliza qualquer senso de confiança. Há dias de grandes resultados que trazem esperança. Há dias onde seria melhor termos escolhido outra carreira, outro estilo de vida por causa de erros tão graves capazes de destruir a carreira.

Se tornar artista é complexo porque é relacional, dependente e colaborativo. Não está apenas em se relacionar com espaços de artes, galerias, museus, curadores, críticos e historiadores, perpassa participações em grupos de trabalho, diálogos com outros artistas, formação de comunidades e o reconhecimento de um público. Mas como dito, não consigo parar de ver caixotes na rua. Os Artistas estão na rua. Muitos estão quebrados, mas todos estão lutando.

Com conflitos externos e internos, os artistas quebrados podem ser restaurados. Quando um caixote se quebra, não é exigido um profissional em marcenaria, não existem despesa para envernizar ou tratar as madeiras, não há custos ou materiais específicos. Qualquer caixote quebrado só precisa de pregos. Caso sua madeira quebre aos meios, uma simples substituição o torna novamente útil para seguir seu trabalho. Os artistas não precisam de recompensas, somente a possibilidade de trabalhar.

Leitor, a conclusão desse trabalho deseja sua participação. Digo por mim, mas sinto que assim como eu outros artistas também precisam ser curados quando quebrados. Passei por remontagens como essas e sei que se hoje eu sobrevivo, é por causa daqueles que me remontaram.

Te entrego um objeto. Não se engane, mais uma vez o objeto é uma figura. Para além das suas formas justificáveis que o torna objeto de arte, esta é uma entrega das minhas cargas sensíveis convidando-o a receber e não apenas guardar para si, mas entregá-lo em outras formas para outros que não posso alcançar.

Uma caixa de primeiros socorros, este objeto é para emergências, é urgente, esteja atento (a) e sempre reconstrua os artistas antes que suas situações de agravem. Reforce suas estruturas, esteja sensível a seu modo. Desde hoje sou grato, pois dessa forma, nós artistas, podemos [sobre]viver.



É possível que não tenhas recebido este pequeno objeto acompanhado com este texto. Desculpe-me por não conseguir tocá-lo diretamente. Realizei uma pequena edição de trinta unidades porque a ação artística da entrega dos objetos aconteceu durante a apresentação deste trabalho em locais específicos com pessoas envolvidas com o processo deste trabalho.

O fato de não conseguir te entregar um objeto físico não significa que esta leitura não seja uma relação. Lembra do que escrevi sobre encontros? Caso preciso, nos encontraremos para sensibilizarmos ainda mais nossas cargas. Nós temos tempo.





## **6. A saber, uma figura – Escrito pós banca**

Os processos avaliativos pertencentes a um trabalho final em âmbito acadêmico nos expõem, como estudantes, a situações de dúvidas e inseguranças. Compreendo a natureza desses sentimentos, e imagino que sem tais sentimentos não valeria a pena a experiência. Tanto presencial como a distância, é perceptível a generosidade nos cumprimentos, cordialidade aos conhecidos e zelo com os trabalhos por parte de todos os envolvidos.

Fazendo uso da figura do caixote, nesta terceira vez que participo de uma banca em âmbito de conclusão de curso, tive uma experiência diferente das demais. Considerava a situação banca um momento de quebra onde chegaríamos para ser desmontado, vasculhado, testado e, no fim, avaliado sobre as capacidades de ir para o mundo. Essa percepção me conduzia para uma perspectiva negativa desta experiência.

Mas bancas não são quebras de caixotes. Um artista em situação banca não se entrega ao desmonte, mas a reconstruções.

Encerrei este trabalho com um convite à reconstrução. Escrevi como resposta um objeto propositivo de uma abertura e percebi que a minha reconstrução aconteceu na banca. Eu não poderia escrever isto se estivesse quebrado agora.

Neste momento de revisão, posterior à avaliação da banca, algumas das correções foram feitas dentro do escrito, mas uma delas eu não poderia mudar no corpo do texto e permitir este tipo de apagamento. Por isso escrevo este texto pós banca, para que a função reconstrutiva de uma banca seja aproveitada nas discussões sobre quebras e reconstruções como partes de um mesmo processo.

No corpo do texto mencionei que não entregaria uma imagem de caixote para que não sejamos influenciados por uma mesma imagem, mas que tenhamos imagens mentais que pertençam a cada indivíduo em suas diferenças, estabelecendo relações com memórias pessoais. Não rejeitando, mas acrescentando ao pedido da banca sobre a necessidade de mostrar um caixote ao leitor, assim como me foi entregue pela banca, apresento meu eu atual em forma de caixote. A você leitor, reconstrutor de caixotes, entrego minha atual forma, com um bilhete:

*Há dias que nos sentimos tão potentes! Fortes por nós mesmos, seguros em nossas verdades. Aprendi com esta experiência que quebras e reconstruções são ações coletivas, é preciso um outro para que nossa finalidade tome maiores proporções. Dias que bancas atingem nossa segurança, podemos ser quebrados por causa de pequenos erros. Não é destruição, é tempo de se tornar forte. Apesar da pequena dimensão que hoje me sinto, saber que posso ser compartilhado torna a minha fragilidade em sensível.*



## REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. **Local/global**: Arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2005.
- BARONE, T.; EISNER, E. **Arts-Based Educational Research**. In: Green,J.; Grego,C.; BELMORE, P. (Org.). Handbook of contemplmentary methods in educational research. Mahwah, NJ: AERA, 2006.
- BASBAUM, Ricardo. **AMO OS ARTISTAS-ETC**. in MOURA, Rodrigo (Org.). Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. – (Coleção Todas as Artes)
- \_\_\_\_\_. **“Estética Relacional”, a política das relações**. in FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.); Escritos de artistas: anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil: 1988**.– Centro de Documentação e Informação Coordenação de Publicações – Brasília: 17. ed. 2001.
- CAMNITZER, Luis. **Arte contemporânea Colonial**. in FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.); Escritos de artistas: anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- DANTAS, Fabiana Santos. **O Patrimônio Cultural protegido pelo Estado brasileiro**. in CAMPOS, Juliano Bitencourt; PREVE, Daniel Ribeiro; SOUZA, Ismael Francisco (Org.). Curitiba: Multideia, 2015
- DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. – (Coleção TRANS)
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.); **Escritos de artistas**: anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **Jogos**. Suplemento Literário OESP. Disponível em < >. 1967

HERNÁNDEZ, Fernando H. **A investigação baseada em artes**: propostas para repensar a pesquisa em educação. DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org.) Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da Emergência**: a formação de outra cultura das artes. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

LONGONI, Ana. **El deseo nace del derrumbe**: Roberto Jacoby. acciones, conceptos, escritos. Barcelona: ed. La Central Elisabets 6, 2011.

MARTÍNEZ, Rosa. **Trocas**. in 27. Bienal de São Paulo: Seminário. Curadoria geral Lisette Lagnado; co curadores Adriano Pedrosa... [et al.] curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. **A mundanidade da arte**. Conferência. Seminário Internacional ARTE\_PESQUISA: Inter-relações. Instituto de Artes da UNESP. In: ARS. ano 10. n 20. 2012

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de criação**. 30. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2014.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Nos bastidores do museu**. Patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: Est. Edições, 2002.

SCHIRRU, Ana Carla C. **A importância do patrimônio Cultural para a cidade**: Identidade Social e Planos Urbanos. IX Mestres e Conselheiros. Agentes Multiplicadores do Patrimônio. Belo Horizonte. 2017).

VECHIATTI, Karin. **Três fases rumo ao desenvolvimento sustentável**: do reducionismo à valorização da cultura. São Paulo: São Paulo em Perspectiva, v. 18, n. 3, 2004.