

Universidade de Brasília  
Departamento de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Arte  
Instituto de Artes

**STAR WARS OU ENSAIO PARA UM BALÉ DAS COISAS**

Disciplina: Seminário Avançado 2  
Professora Suzete Venturelli  
Aluna Yana Tamayo Sotomayor  
Período: 1º/2012  
Matrícula: 10/0059074

## Resumo

O presente trabalho busca fazer uma reflexão acerca da produção de uma obra artística e articulá-la à produção de um pensamento filosófico acerca do sujeito implicado no discurso da obra. Busca articular conceitos presentes nas matérias residuais da vida cotidiana, no lixo, com imagens presentes na própria natureza ou ainda na indústria cultural.

Palavras chave: Artes visuais; cotidiano; precariedade; contemporaneidade; marginal.

## Abstract

*The present work seeks to reflect on the production of an artistic work and link it to the production of a philosophical thinking about the subject of the work involved in the speech. Seeks to articulate concepts present in the waste materials of everyday life in the trash, with images found in nature or in the cultural industry.*

*Key words: Visual Arts; everyday life; precarious; contemporaneity; marginal.*

## Apresentação

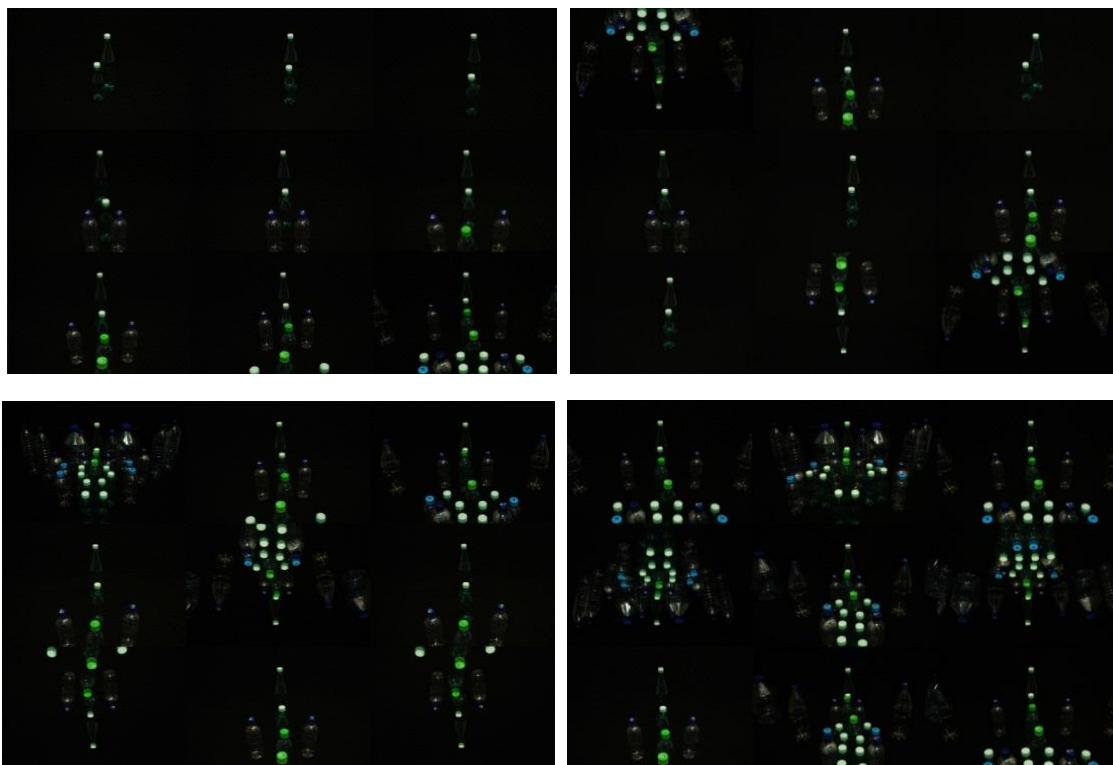
Pensar a própria produção artística não parece das tarefas mais fáceis a serem realizadas. Contudo, torna-se um exercício de fundamental importância na constituição do corpo de trabalho de um artista-pesquisador que almeja compartilhar o exercício de tomada de consciência dos processos que envolvem o surgimento da obra de arte e de suas motivações.

O ensaio que iniciamos aqui propõe algumas ponderações a respeito de minha produção recente como artista visual tomando como ponto-de-partida um trabalho realizado no ano de 2012 e que pode servir de baliza para uma compreensão mais ampla de questões caras a trabalhos realizados anteriormente.

*Star Wars ou Ensaio Para Um Balé Das Coisas* dá nome a uma recente série fotográfica realizada no primeiro semestre de 2012 e será nosso objeto de análise para uma reflexão teórica sobre minha produção artística recente.

O trabalho em questão é composto de quatro fotografias em que cada imagem é composta por nove fotografias.

As fotografias que serviram de módulos para a composição de cada imagem foram produzidas com o intuito de realizar um filme *stop motion* em que teríamos a ilusão de movimento numa espécie de coreografia ensaiada por garrafas *pet* sobre um fundo preto. O título escolhido para o trabalho faz alusão à coreografia pensada para as garrafas. O filme, ainda em processo, deu então origem a esta série, numa outra composição com as fotografias em que buscou-se evidenciar, por contraste, as tampinhas das garrafas desenhando uma constelação ou mesmo simulando um possível jogo de *videogame* em tons de branco, azul e verde.



Yana Tamayo. *Star Wars ou Ensaio Para Um Balé Das Coisas*, 2012. Fotografia. Série de 4, 25x37 cm cada.

Esta série foi produzida no primeiro semestre de 2012 durante a disciplina Produção e Realização Artística, ministrada pelo professor Dr. Geraldo Orthof no Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília e exibida na exposição de final de curso *Gambiarra*, em junho de 2012, na galeria do Espaço Piloto da UnB.

### Olhar as sobras,<sup>1</sup> por exemplo<sup>1</sup>

Garrafas plásticas, utensílios de cozinha de plástico, caixas de papelão, folhas de papel *contact* coloridas e de imitações de padronagens naturais. Olhar para o lixo ou para objetos industrializados produzidos em larguíssima escala que chegam às lojas de 1,99 feitos pelas mãos de chineses. Catar caixas de papelão descartadas após serem abertas nos grandes supermercados e lojas de departamento. Catar garrafas plásticas que depois de esvaziadas foram parar no lixo. Fazer coleções de inutilidades. Buscar o movimento da vida no murmúrio das coisas sem vida.

<sup>1</sup> Referência ao texto de Moacir dos Anjos “Olhar a poeira, por exemplo” sobre o trabalho da artista Rivane Neuenschwander. Texto publicado em catálogo de exposição individual da artista no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, MAMAM, Recife, setembro de 2003. Também disponível em [http://www.mamam.art.br/mam\\_exposicoes/rivane.htm](http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/rivane.htm)

A opção por uma narrativa visual fantasiosa, mas que envolva um imaginário familiar, se faz presente como forma de buscar contar as mesmas histórias sob outros ângulos e evidenciar a presença do absurdo que existe no cotidiano.

Os trabalhos, apesar de possuírem um referente na “realidade”, buscam em sua maioria subverter o significado usual das imagens das quais falam. Nesta ficção subsistiriam possibilidades estéticas que ao lidar com o humor, a ironia, o estranhamento e a empatia, visam reconstruir uma paisagem “real” a partir da construção de um duplo dessa mesma paisagem, no entanto, evidentemente artificial e falso.

Uma maneira de pensarmos sobre o mundo contemporâneo poderia estar assentada na imagem de um aglomerado de espaços e pessoas percorrendo o tempo através da relação com os objetos. O fluxo da vida como ciclo de temporalidades e de durações particularizadas passa bem distante de uma grande maioria de viventes urbanos em face do ritmo do consumo num tempo marcadamente convencional e sintético, destituído dessas particularidades<sup>2</sup>.

Em “Olhar a poeira, por exemplo”, o crítico e curador Moacir dos Anjos discorre sobre a experiência do tempo ao analisar a obra da artista brasileira Rivane Neuenschwander<sup>3</sup>. Segundo o autor, haveria na obra da artista um teor de desconfiança com relação à convenção da própria linguagem e dos símbolos utilizados por nós para marcar o tempo, o espaço e até mesmo a língua.

O importante pressupõe o prosaico e dele depende para existir. A experiência moderna do tempo, entretanto, é de síntese, não de particularização. Não mais se marca a duração dos acontecimentos - sejam eles individuais, sociais ou físicos - em função do que lhes é específico, tal como são o sono, as colheitas ou as marés. Através de gradual aprendizado e da construção de símbolos reguladores numéricos (calendários, relógios), a consciência social do tempo foi-se desgarrando do que era singular para se transformar em meio sintético de orientação no fluxo de eventos em que se tece a vida<sup>4</sup>.

É justamente numa reflexão sobre o tempo e espaço presentes que a série fotográfica *Star Wars ou Ensaio Para Um Balé Das Coisas* pode se situar. A obra que dá nome a este breve ensaio servirá de pretexto para discorrer sobre pequenos deslocamentos e procedimentos artísticos que motivam a continuidade e o questionamento do próprio fazer artístico como pesquisa e processo em constante movimento. Interessa-nos discutir a possível relevância de se subverter, poeticamente, visualmente, a eficácia e ordem produtivistas ao olharmos para o mundo a partir de seus excedentes, de suas sobras, do próprio lixo, como outra maneira de constituir uma vivência de tempos e espaços na contemporaneidade. O mundo em que vivemos é pródigo em produzir sobras. Não olhar apenas para o que se situa ao centro, mas

---

<sup>2</sup> Não cabem aqui saudosismos românticos nem a nostalgia de tempos imemoriais, no entanto, faz-se necessário discorrer sobre uma diferença marcante em nossa forma de apreender a realidade a partir de novas formas de subjetividade alimentadas pela simultaneidade e aparente disponibilidade de meios de comunicação.

<sup>3</sup> Rivane Neuenschwander nasceu em Belo Horizonte, 1967, onde vive e trabalha.

<sup>4</sup> ANJOS, Moacir dos. *Olhar a poeira, por exemplo*. Texto da exposição Rivane Neuenschwander no MAMAM, Recife. Disponível em [http://www.mamam.art.br/mam\\_exposicoes/rivane.htm](http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/rivane.htm) e acessado no dia 14/02/2009.

olhar para o que se situa à margem pode ser uma forma de compreender também questões centrais da vida em sociedade.

E se olhamos para as sobras, olhamos para o que é rejeitado, para o que se tornou inútil e, de alguma maneira fracassou no mundo da opulência. Uma relação direta e inevitável existe entre os conceitos de opulência e carência, ou entre vencer e fracassar. Seguindo por esse raciocínio, é inevitável não nos remetermos à figura do anti-herói como grande personagem desse discurso, sujeito e imagem onipresente e multiplicada nas cidades do mundo precarizado afora. Desde a década de 60 o anti-herói emerge como um lugar de interessantes discursos onde repousam liberdade e auto ironia. No Brasil, bem antes dos 60's, *Macunaíma*<sup>5</sup> produzia através da literatura o que a Tropicália e o Cinema Marginal retomariam com vigor estético e discursivo no final da década de 60. Hélio Oiticica transformou o marginal em herói<sup>6</sup> ao discutir os meios opressivos utilizados pelo Estado brasileiro à época.

Ora, por que razão falar do marginal, do anti-herói? Por que motivo desistir de dar crédito apenas aos sacerdotes do saber ou dos poderes institucionalizados? Não estaríamos experimentando, já há algum tempo, um momento em que a marginalidade se torna majoritária e em que os poderes se centram cada vez mais em alguns poucos lugares e indivíduos? Não seria essa uma das faces da sociedade pós-industrial do capitalismo avançado? Um poder enraizado na trama, não mais direcionado, mas enraizado em todos os indivíduos e instituições?

### O “outro”, todo mundo e ninguém

Uma maneira de abordar o tema seria abirmos uma discussão sobre os discursos da alteridade na arte, tema sempre presente como uma das formas encontradas para relativizar o lugar de fala dos autores, ou produtores de cultura, dentro da sociedade. O Ocidente sempre buscou no Oriente, e depois em outras “alteridades”, um espelho para suas incoerências e conflitos internos. Autores como Walter Benjamin<sup>7</sup> e Hal Foster<sup>8</sup>, em tempos distintos, também discutiram esse lugar de fala do autor (artista) quando o tema da obra envolvia a apropriação de vozes “outras” no discurso da obra. No caso de Benjamin, o proletariado, “outro” social, e no de Foster, um “outro” cultural.

Tais perguntas nos fazem pensar na problematização da autonomia da obra de arte e na do próprio artista. Assim, tanto Benjamin como Foster cobraram dos artistas seu lugar de produtores culturais e sociais, seu lugar de fala e as implicações de seus discursos justamente quando estes pretendem assumir vozes reivindicatórias na luta de classes. Em seu texto, Walter Benjamin ataca o escritor burguês que se apropria ideologicamente do proletariado, alimentando, a outros interesses de classe que não

<sup>5</sup> Em 1928, mesmo ano de publicação do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, Mário de Andrade publica *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*.

<sup>6</sup> A célebre frase transformada em bandeira “Seja marginal, seja herói” em que utiliza a imagem de Cara-de-Cavalo, assaltante assassinado brutalmente pela polícia em

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor” in *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1994.

<sup>8</sup> FOSTER, Hal. “El artista como etnógrafo” in *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Ed. Akal, Madrid, 2001.

os da classe operária e critica a *Nova Objetividade*, um movimento de caráter realista que surge em oposição à ascensão dos preceitos que nortearam o caminho da abstração<sup>9</sup>.

Foi partindo do texto de Walter Benjamin que Hal Foster publicou *O artista como etnógrafo* em 1996 (62 anos após a publicação de *O autor como produtor*). Neste texto, o autor discorre sobre a produção artística realizada desde a década de 60 à década de 90 e que começa a diferenciar-se, precisamente, pela ênfase dada à diferença cultural. O discurso do “outro” invade o meio da produção artística sem ser devidamente problematizado, questionado, tarefa esta realizada cuidadosamente pelo autor neste texto que chega quase a interditar tais discursos na arte.

No entanto, se for possível concordarmos com a opinião de Benjamin ou com a de Foster quanto à crítica ao aparelho cultural burguês e quanto aos “deveres” de um artista engajado ideologicamente com um pensamento de esquerda, podemos também perceber o quão complexa é a rede que envolve o sistema da produção da arte e da cultura atualmente.

A alteridade, como é citada no contexto referido por Hal Foster, circunscreve o universo da arte produzida em países ricos, nos grandes centros urbanos destes países. Hoje, passado um primeiro momento em que os discursos multiculturais<sup>10</sup> tiveram grande importância, visibilidade e ascensão, seria possível destacarmos uma diminuição da importância das diferentes subjetividades culturais para pensarmos num sujeito da arte mais geral, urbano, coletivo. Embora este possa também ser reconhecido por suas idiossincrasias culturais, políticas e de gênero, não mais seriam esses os elementos de destaque da “alteridade transformadora”<sup>11</sup> à qual se refere Foster.

Poderíamos dizer que esse anti-herói se multiplicou, habita e trabalha nas cidades, consome os produtos da indústria cultural e de outras naturezas. De alguma maneira, Michel de Certeau debateu sobre essa nova configuração sociocultural ao pensar sobre uma cultura das práticas cotidianas na contemporaneidade em que os atores e praticantes são anônimos capazes de criar pequenos desvios no que seria considerado apenas como recepção e consumo passivos na cadeia da produção cultural. Para o autor:

A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma

---

<sup>9</sup> A *Nova Objetividade* [*Neue Sachlichkeit*] surge em oposição ao grupo *A ponte* [*Die Brücke*], de tendência mais abstracionista. A *Nova Objetividade* também possui uma herança expressionista e tem como características a sátira social e uma crítica mordaz à sociedade burguesa e ao nazismo.

<sup>10</sup> O texto de Foster se refere principalmente à produção artística das décadas de 80 e 90, quando é de vital importância para a arte questionar a própria representação e seus modelos tradicionais, até então prevalecia um modelo pautado numa referência ocidental, masculina, branca e heterossexual. Por este motivo, na Europa e nos Estados Unidos, principalmente, inicia-se um momento de politização nas artes plásticas que questionava o sujeito da representação e a própria instituição legitimadora da arte. O “outro cultural” ganha especial atenção neste momento escolhido por Foster como contexto de sua análise das condições de produção artística.

<sup>11</sup> Aqui, nos remetemos a um dos pressupostos de Foster em “O artista como etnógrafo”: a ideia de que a transformação política estaria sempre em “outro lugar”, delegando a responsabilidade de uma transformação de magnitude revolucionária sempre ao campo do “outro”, pois dentro do modelo do produtor de Benjamin, é a cultura do dominado que pode subverter a ordem dominante e transformar o aparelho da cultura burguesa (e não o contrário).

atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que no entanto pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos onde se soletra uma economia produtivista. Ela se universaliza. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa<sup>12</sup>.

Se chegamos a um tempo em que a vida cotidiana parece se uniformizar cada vez mais nos centros urbanos, de alguma maneira nos aproximamos uns dos outros pela precariedade da vida urbana e do fluxo veloz do consumo nas grandes cidades. “Só a Antropofagia nos une”, diria o manifesto<sup>13</sup> de Oswald em 1928. E hoje, o que é que nos une?

Certa quantidade de artistas preocupa-se com as condições de manutenção da vida, esteja ela onde estiver. O sujeito da arte, mesmo que deslocado socialmente ou culturalmente num mundo de ideologias globalizantes, passa a localizar-se em centros urbanos que crescem sob condições cada vez mais semelhantes, seja na Europa ou na América do Sul, as cidades crescem de maneira cada vez mais parecida. A vida passou a ser essencialmente urbana e cresce nos últimos anos o índice de precarização das cidades em todo o mundo. As favelas não são mais privilégio de países africanos, asiáticos ou latino-americanos; elas estendem-se pelas áreas metropolitanas de cidades como Paris, Madri, Lisboa...

A cidade passa a ser o centro das atenções para muitos artistas na medida em que se configura como o espaço contraditório em que se expressam tanto as liberdades individuais, quanto as patologias sociais e a violência gerada pela segregação sócio espacial nestes grandes centros.

### **Novamente, uma questão de escala**

Há algum tempo a questão da escala se apresenta de maneira proeminente em minha pesquisa artística. Seja visualmente, quando contraponho numa fotografia objetos de cozinha em primeiro plano à arquitetura<sup>14</sup> ou quando decido optar por utilizar como materiais objetos produzidos em massa, com qualidade suspeita e sem nenhum rigor no controle de sua produção. Um jogo de escala visual é atravessado por um jogo de escalas reais, em que o indivíduo comum, anônimo, é a medida escolhida como referência central. Ele seria a medida, minúscula, na tentativa de criar um espaço de fala que busca se agigantar pela empatia e o lugar comum de onde parte.

---

<sup>12</sup> CERTEAU de, Michel. *A invenção do cotidiano. Vol. 1 Artes do fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998, p.44.

<sup>13</sup> O *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade tinha na imagem do canibalismo uma eficiente metáfora deste desejo de apropriação, assimilação e transformação das informações vindas da metrópole, informações estas legitimamente herdadas e mescladas às idiosincrasias e cores locais. Mesmo que este olhar sobre o nosso “outro” indígena, negro ou caboclo possa ter tido sua origem em Paris – resultado do contato destes artistas que lá buscavam uma complementação em sua formação com um clima de valorização da arte considerada “primitiva”, vista tanto através da obra de Picasso quanto da de Brancusi – serviu-nos de motor para iniciar um processo de análise de nossos condicionamentos culturais e de auto representação.

<sup>14</sup> Estamos nos referindo a *Eclipses (Ocupações)*, série fotográfica de 2007 selecionada para o programa Rumos Visuais do Instituto Itaú Cultural 2008-2009. A série é composta de dois grupos, cada um composto por quatro fotografias.

Através de deslocamentos conceituais (dos objetos que saem de dentro do espaço privado, se “agigantam” e competem com a arquitetura) e de um jogo quase lúdico entre miniaturas coloridas análogas aos edifícios, foi possível criar uma atmosfera estranha, porém inteligível em termos de significação e de seu conteúdo formal. Neste sentido, a inteligibilidade do trabalho deve-se ao fato da especificidade da localização escolhida para a elaboração das imagens. O prévio conhecimento da cidade e destes edifícios faz com que a obra possa ser compreendida em maior grau por seus habitantes ou por quem conheça previamente esta paisagem.

Tal consciência possui relevância na constituição da obra na medida em que promove o embate entre uma consciência coletiva deste espaço em que nos inserimos e uma consciência privada, mais íntima, da experiência cotidiana e de nossa relação com os objetos necessários à manutenção mínima da vida.



Yana Tamayo. *Eclipses (Ocupações)*, 2007. Grupo de 4 fotografias. 33 x 45 cm cada

A partir daí poderia se estabelecer a possibilidade do exercício de um olhar mais crítico perante os elementos que constituem a realidade cotidiana; sejam elas de ordem privada, doméstica, ou de ordem pública, como é o caso do espaço da cidade e das relações de poder que se estabelecem dentro dela.

Em *Star Wars ou Ensaio Para Um Balé Das Coisas* essa operação feita a partir da alteração da percepção da escala dos objetos também é utilizada como tática na tentativa de dialogar com essa ambiguidade das formas e dos materiais empregados. As tampas das garrafas estão impressas nas fotografias quase que na escala real do objeto (das garrafas plásticas). No entanto, os corpos das garrafas quase desaparecem em relação com o fundo preto. As tampinhas se sobressaem como pontos luminosos, buscando fixar-se num lugar entre a realidade e a ilusão de uma paisagem celeste ou mesmo de uma tela de videogame.

Se desde 1989 não há mais no mundo dois polos ideológicos claros<sup>15</sup>, estaríamos todos, de certa forma, embarcados “na apertada nau humana dos insensatos e dos mortais, inversão da Arca de Noé, pois leva ao extravio e à perda<sup>16</sup>”. A personagem literária que antes tinha a função de generalizar um conhecimento sobre a alteridade (a “massa”, o “proletariado”, o “marginal”, o “Povo”, etc.) passa a ser o que Michel de Certeau chama de “todo mundo e ninguém”, ao citar a descrição de

<sup>15</sup> Estamos nos referindo aqui à queda do muro de Berlim e à abertura econômica dos países socialistas ao sistema capitalista de produção. 1989 é considerado o ano do fim da última grande utopia moderna, o Socialismo.

<sup>16</sup> CERTEAU de, Michel. *A invenção do cotidiano. Vol. 1 Artes do fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998, p.60.



Freud sobre o “homem ordinário” em *Mal-estar na civilização*. Para Certeau, o próprio Freud realiza esse deslocamento, de seu lugar de saber específico e de elite, para desconfiar desse lugar; logo, “o homem ordinário representa em primeiro lugar a tentação moralista de Freud, o retorno de generalidades éticas ao campo profissional, um acréscimo ou decréscimo em relação aos procedimentos psicanalíticos. Deste modo, explicita uma inversão do saber<sup>17</sup>”. A contribuição de Freud estaria justamente em insinuar a presença do ordinário nos campos do saber constituído:

Uma irônica e sábia loucura se acha ligada ao fato de perder a singularidade de uma competência e de se achar, não importa se todo mundo ou ninguém, na história comum. No conto filosófico que é *Mal-estar na civilização*, o homem ordinário é o locutor. Ele é no discurso o ponto de junção entre o sábio e o comum – o retorno do outro (todo mundo e ninguém) no lugar que dele se havia cuidadosamente distinguido. Uma vez mais, traça ali a ultrapassagem da especialidade pela banalidade, e a recondução do saber a seu pressuposto geral: não sei nada de sério. Sou como todo mundo<sup>18</sup>.

### A vida nas coisas sem vida

A escolha pelos objetos de massa é tática. A estratégia, segundo Certeau, é da ordem do poder instituído, do controle. A tática é o desvio, a articulação de saberes não relacionados, como o trabalho do *bricoleur*<sup>19</sup> que consegue combinar elementos cotidianos de natureza muito distinta e extrair deles uma combinação criativa resultante da instrumentalização de conhecimentos em prol de uma necessidade eminente.

Também poderíamos descrever a cultura dita “de massa”, com relação ao seu sistema de produção, como de qualidade algo suspeita e sem rigor no controle de produção? Se o interesse primeiro é a saída de mercado, é a circulação, a venda, talvez sim. Se esses objetos, físicos ou culturais, passam a existir como marca de uma existência barata e tão acessível que se tornou quase que outra linguagem, por que não transformá-los em protagonistas em situações ou trabalhos de arte? Por que não utilizar tais objetos do consumo barato como atores principais na tentativa de tentar criar outro tipo de aproximação da realidade?

O trabalho que escolhemos como objeto de análise joga então com todas as questões abordadas anteriormente neste ensaio. Busca articular o conceito presente nos resíduos da vida cotidiana, no lixo, com imagens presentes na própria natureza ou ainda na indústria cultural (videogame).

Nessas articulações conceituais, tem importância o prosaico, o cotidiano, como elemento formador do conceito que determina as regras formais do jogo visual que se empreende a cada movimento de criação. A partir de ações banais e da referência a objetos do cotidiano, comuns à maioria das pessoas, espero poder acessar algo da memória e da experiência individual em relação a essas ações ou objetos.

---

<sup>17</sup> *Ibidem* p.63

<sup>18</sup> *Ibidem* p.63

<sup>19</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP. Ed. Papyrus, 1997. p. 32-33.

As artes visuais têm como peculiaridade articular formalmente elementos próprios de cada linguagem artística, mas também de apropriar-se de toda uma gama de objetos e atividades que compõem a visualidade presente em nossas vidas cotidianas.

Sobre essa disposição da percepção e sua relação com a afecção e memória das coisas, Bergson aponta que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Que aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”<sup>20</sup>.

Isto quer dizer que aqui estaria um dos elementos de maior significância para a composição de um trabalho de criação visual: a escolha dos elementos compositivos, tanto visuais quanto sonoros, se dá imediatamente em função de sua potência enquanto deflagrador da memória e da experiência de cada um em relação ao objeto da representação. Sua potência está inevitavelmente situada nesta articulação entre os objetos e sua potência empática dirigida à subjetividade do outro que vê o trabalho e o aciona, em diferentes direções de sentido.

A partir destas considerações, tornou-se mais evidente o processo que envolve o surgimento de uma nova obra, desde sua elaboração conceitual e delimitação de regras à pesquisa de materiais que irá formalizar e concretizar uma ideia. A memória seguramente é um dos elementos de apoio em que me sustento para pensar os materiais e sua disposição na composição total de objetos visuais e não visuais.

A busca de acesso à memória é um dos pilares da construção criativa e constitui, segundo Bergson, “o principal aporte da consciência individual à percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas (...)”<sup>21</sup>.

Também a presença de relações dadas por binômios, ou contraposições, como privado X público; descartável X perene; objeto de uso X objeto de culto; precariedade X opulência são constantes não apenas nessa série, mas em outras séries de trabalhos. É a partir dessas relações que o trabalho busca encontrar um lugar de encontro e conflito com quem o vê. Busca o reconhecimento (a empatia), mas também deseja o estranhamento e o absurdo que cabe no despercebido movimento dos dias.

É a partir de objetos sem vida, ordinários e anônimos, que o trabalho busca travar um diálogo com a própria vida tomando-lhe emprestado o dinamismo e o movimento, assim como as qualidades mais humanas possíveis. Um ensaio para um balé das coisas só existe se pudermos pensar a própria realidade circundante da maneira mais absurda e maravilhosa, da maneira mais estranha e ao mesmo tempo mais familiar, sem sentido e ao mesmo tempo possuidora das razões mais caras à existência humana na Terra. Mesmo que isso possa parecer tarefa impossível, não seria isso, lugar da arte?

---

<sup>20</sup> Tradução livre do original: “De hecho, no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada”. In: BERGSON, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 90.

<sup>21</sup> Tradução livre do original: “En resumen, la memoria, (...) constituye el principal aporte de la consciencia individual a la percepción, el lado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas”. Op. Cit., p. 91.

## Bibliografia

ANJOS, Moacir dos. *Olhar a poeira, por exemplo*. Texto da exposição Rivane Neuenschwander no MAMAM, Recife. Disponível em [http://www.mamam.art.br/mam\\_exposicoes/rivane.htm](http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/rivane.htm) e acessado no dia 14/02/2009.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

BERGSON, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor" in *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. Ed. Brasiliense, 1994.

BLOCH, Ernst. *Princípio Esperança, Vol.1*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

CERTEAU de, Michel. *A invenção do cotidiano. Vol. 1 Artes do fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

FOSTER, Hal. "El artista como etnógrafo" in *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Ed. Akal, Madrid, 2001.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP. Ed. Papyrus, 1997.