

O Objeto no Teatro e o Teatro de Objetos

Felisberto Sabino da Costa (USP)

Igor Gomes Farias (USP)

Em memória de Jéssica Santoro Gallo e Laura Wilbert Gedoz

Às vezes temos ideias felizes

O território cênico que costuma circunscrever o Teatro de Animação, abriga o Teatro de Objetos, cujas experiências artísticas tanto aproximam-se como distanciam-se dele ao assumir operações focadas no objeto, sem necessidade de conferir-lhe uma ânima — se em alguns casos ainda se tem experimentos que atravessam a ideia de ânima, na maioria, os experimentos envolvem sua “objetude”.

É importante ressaltar que o Teatro de Objetos não se resume a essas duas perspectivas porque vem se tornando múltiplo e há possibilidades radicais que o direcionam a um lugar próprio, com contornos inauditos no trato com o objeto, enquanto o Teatro de Animação busca no objeto possibilidades de invenção, contaminação, performatividade.

Nessa vastidão de olhares, ao passo que Aníbal Pacha, numa proposição de exercícios de animação, intitula-os *Rastros de um caminhar do corpo com o objeto-boneco* (2019, p. 53), Ana Maria Amaral cunha o termo BonecObjeto para nomear parte do seu grupo, apontando para experiências diversas; ela nos diz que “os objetos, quanto mais ricos em funcionalidade, mais pobres em significado. Exemplo contrário são os objetos antigos que quase não têm função, mas estão carregados de significados” (1993, p. 207). Ligados por “funções e por afetos” (1993, p. 208), dentre outras possibilidades, os objetos evocam memória, ancestralidade ou um estar presente. Já Beltrame, ao se referir à “máscara-objeto” no teatro de Bertolt Brecht, afirma que o(a) atuante precisa incorporá-la ao seu corpo, ou seja, “quando o ator não tem convivência profunda e suficiente com a máscara, a mesma transforma-se em estorvo, impedindo a representação adequada” (2009, p. 121). O pesquisador conclui que em Brecht a máscara atua como “recurso visual e também é conteúdo narrativo (fábula)”. (2009, p. 114).

No que tange à dramaturgia do Teatro de Objetos, Larios & Hernandez, tendo como protagonistas objetos cotidianos, nominam *texto-objeto/objeto-texto* uma série de reflexões sobre tipos de escritura dramática que,

além de questionar o lugar da autoria, intenta propor-se como “uma caixa de estratégias e provocações” suscetível de “ser compartilhadas simultaneamente com outros coletivos de trabalho” (2018, p. 117). Sob essa perspectiva, o texto se configura como um artefato/objeto. A diretora e pesquisadora Ana Alvarado observa que, no “Teatro de Objetos”, o ator é um manipulador. “Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto” (2009, p. 80). E acrescenta: “La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetal” (2009, p.80/81)⁷³. Por sua vez, em Kantor, o objeto é um ator material que joga com outro ator de carne e osso, este trabalhado como uma espécie de *ready-made* corporal, encontrado pelo diretor em suas incursões pela cidade no transcorrer das montagens dos seus espetáculos. No campo da dança, a presença do objeto serve, tal como no teatro, para o treinamento do(a) dançarino(a) ou como experiência estética na cena. Há ainda um caráter pedagógico ou terapêutico que invoca o objeto como parceiro. A dançaterapia proposta por Maria Fux utiliza objetos que podem atuar como disparadores para os moveres do corpo e a criação dançante. Mediante o contato do papel de seda com a pele, desenvolve-se uma escuta do corpo, possibilitando que sonoridade, textura, cor e temperatura atuem como componentes nesse ato-escuta. Krenak nos diz que “para poder contar uma história da criação do mundo e o mundo ter muitas histórias, e não uma, é preciso que as nossas memórias estejam encorpadas, a gente não pode ser um corpo vazio, a gente tem que ser um corpo de memória” (2023, n.p.) Essa invocação de um corpo-memória, tem a ver também com a expressão “nosso corpo, nosso território” (2023, n.p.). O corpo e o território “se constituem da mesma nave, o mesmo veículo da gente instituir memória, sentido, contando histórias da origem das coisas e experimentando também transmitir, de geração em geração, uma memória social, não só dos objetos, mas uma memória dos nossos afetos, dos nossos sentidos de vida”. (2023, n.p.) Para o antropólogo Jöel Candau, “vivemos em sociedades com uma multitude de objetos”, e estes agem como sociotransmissores. Para além da concretude objetal, o ato de falar, por exemplo, é também um sociotransmissor:

⁷³ “É uma força externa intensa e emocional que impuliona o objeto”. “A manipulação é uma montagem de corpos: o corpo do ator e o do objeto. Ambos são fragmentos de um corpo maior que juntos constituem o sistema do teatro objetal”. (Tradução nossa)

Basta olhar ao nosso redor para observar que existem muitos objetos em nossa vida, mas durante uma vida sempre fazemos uma seleção de certos objetos com a função de lembrar as pessoas com quem nos relacionamos, as profissões que desempenhamos, por acontecimentos diversos etc. E o resultado é que há objetos que são mais investidos que outros com nossos afetos. Esses objetos que são mais investidos que outros com nossos afetos nos são muito úteis quando tratamos de dar uma coerência a nossa vida, pois é uma maneira de operar. (2015, p. 15)

No investimento desses artefatos, a maneira de operá-los no Teatro de Objetos não deve ser pensada como códigos que se replicam nas diversas dramaturgias propostas pelos artistas, mas antes como um processo que se articula ao objeto posto em jogo como invenção e possibilidades. Atuando como sociotransmissores, há certos objetos “que são melhores transmissores que outros” (Candau, 2015, p. 15). Sob essa perspectiva, constitui tarefa do dramaturgo efetuar escolhas. Para o professor e antropólogo,

A primeira explicação é porque um objeto se vê muito bem, tem uma forma, tem uma cor, tem uma história e, além disso, o fato que ocorra um investimento afetivo dentro do objeto faz com que ele seja mais eficaz, por exemplo, quando se trata de estabelecer uma relação com o outro. Por exemplo, dentro da família, a fotografia de um avô, um livro que pertenceu à família desde muitas gerações; esse objeto vai ter um conteúdo afetivo muito grande e isso favorece a união da família ao redor da memória afetiva. (2015, p. 15)

A possibilidade da lembrança, para além do visual, invoca outros domínios corporais, como o sonoro ou olfativo. Os odores podem evocar recordações não apenas nos artistas quando em contato com o objeto em processos de descobertas criativas, mas também ao ser posto em partilha cênica na qual se inclui o(a) espectador(a). Ao sentir o cheiro, abrem-se possibilidades além do implicado momentaneamente, resultando dessa ação performativa uma forte evocação que tanto agrega à dramaturgia cênica outros aportes como traz recordações que extrapolam o espaço-tempo em que se situa. Tal como observa o antropólogo, “esse poder de evocação estabelece uma estreita associação entre lembrança olfativa e o sistema límbico” (Candau, 2015, p. 16), operando no corpo do(a) espectador(a) estados mnemônicos e sensitivos diversos.

Ao concluir essas breves notas iniciais, que servem como sinalizadores da extensão e da complexidade que envolvem a questão do objeto no vasto campo do Teatro de Animação, valendo-se da poesia de Fernando

Pessoa, na voz de Álvaro de Campos em “Às vezes temos ideias felizes”, indagamo-nos: “Seremos nós neste mundo apenas canetas com tinta com que alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos?” (2019, p. 81). Se o objeto pode ser conceituado como “qualquer artefato que resulte da aplicação da vontade do sujeito, consubstanciada no processo de conformação da matéria”, (Bomfim, 1997, p. 36), no vasto território cênico da animação ele incorpora outras perspectivas.

O Objeto no Teatro

Neste texto⁷⁴, buscamos pensar o objeto sob duas miradas: num primeiro momento, dedicamos algumas reflexões sobre o objeto no teatro contemporâneo, sem, contudo, ter em mente abarcar todo o universo; num segundo momento, concentramo-nos numa abordagem que contempla o Teatro de Objetos Documental, uma das vertentes desse campo que vem se expandindo. O esteio para pensar as questões relativas a ambos situa-se num Laboratório realizado no primeiro semestre de 2023, no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Dessa forma, na primeira parte — **o objeto no teatro** — tecemos algumas considerações sobre a sua presença no teatro contemporâneo, para em seguida — **o teatro de objetos** — abordarmos esse universo numa perspectiva documental. Se, num determinado período histórico, o objeto foi empregado num caráter “fictício”, no sentido de se constituir como “objeto cênico”, imitando a “realidade”, em outros ele passa a ser elaborado como objeto real, com presença corpórea destituída de uma operação mimética representacional, perfurando o real com o seu corpo, pois “os artefatos possuem essa ontologia interessantemente ambígua: são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não material”. (Viveiros de Castro, 2002, p. 361)

⁷⁴ Esse trabalho foi concebido num período em que um objeto ganha protagonismo na cena brasileira. O presidente Luís Inácio Lula da Silva assina sua posse com a caneta que lhe foi dada de presente pelo piauiense Fernando Menezes. Antes da assinatura do documento, Lula diz que ganhara a caneta em 1989 para que um dia assinasse o termo de posse como presidente da República. “Quase caí da cadeira!” Foi a reação do piauiense, que estava assistindo pela televisão o evento. Essas duas situações se ligam a passagens desenvolvidas sobre o objeto neste texto.

Duas abordagens: Pavis e Ubersfeld

Ao focar os *elementos materiais da representação*, em sua obra *A Análise dos Espetáculos* (2010), Pavis elabora uma escala objetual que se estende da materialidade à espiritualidade. Conforme observa, “por objeto entendemos tudo o que pode ser manipulado pelo ator. Termo que tende a substituir adereço, por demais, ligado à ideia de um utensílio secundário que pertence ao personagem” (2010, p. 174). Como se pode observar, o pesquisador amplia a perspectiva quanto ao objeto no teatro e destitui a ideia de ser somente um “utensílio secundário”, adquirindo certo “protagonismo” na cena. Ao classificar os *diferentes graus de objetividade*, ele parte dos elementos naturais – fogo, terra, água etc. e cita a areia presente nas encenações do poema épico *Mahabharata* e em *A Tempestade*, de Shakespeare, realizadas por Peter Brook, colocando a seguir as formas não figurativas – cubos, praticáveis – e a *materialidade legível*, na qual destaca os objetos “brechtianos”, perspectiva que pode ser lida na textura da tela da roupa da personagem Mãe Coragem. Pavis acrescenta ainda a essa escala o objeto reciclado, como os tonéis que atores manipulam em *Camlann*, espetáculo da Brith Gof Theatre Company. Temos ainda o objeto concreto criado para o espetáculo que “toma traços emprestados aos objetos reais, mas é adaptado às necessidades da cena” (2010, p. 176). O objeto real é, às vezes, igualmente nomeado pelo texto, “tanto que podemos percebê-lo concretamente e concebê-lo abstratamente” (2010, p. 176). Tal é o caso da gaiivota referida e apresentada na peça homônima de Anton Tchekov. “A partir do momento em que é evocado pela palavra, o objeto tem um estatuto completamente diferente, que pode ser classificado como objeto nomeado no texto pronunciado; assinalado pela rubrica, fantasiado pelo personagem e objeto sublimado, semiotizado, posto em memória” (2010, p. 177). Seja na cena, quando posto em jogo, seja no texto, o objeto perfaz a dramaturgia por intermédio da palavra ou pela sua concretude. Porém, há autores que, ao proporem sua dramaturgia, não se ligam ao objeto concretamente, situando-se numa esfera logocêntrica na qual a palavra é o móvel da ação. Como já discorreu Anne Ubersfeld, no seu livro *Semiótica Teatral* (1989), acerca da dramaturgia de Racine, seus textos se caracterizam pela carência de objetos cênicos. No primeiro ato de *Andrômaca*, o autor apenas se refere a partes do corpo – coração, olhos, lágrimas. Há ainda a utilização de termos como torres, cidade, campo, porém figurados não como objetos,

mas como cenários (1989, p. 139). Nesse processo, há empregos abstratos envolvendo metonímias ou metáforas de elementos cênicos. A autora nos diz tratar-se de uma dramaturgia em que nada toca em nada, como se as personagens carecessem de mãos. No seu livro, ao elaborar um estudo sobre a presença do objeto na dramaturgia, no qual conceitua como objeto teatral em seu estatuto textual aquilo que é um sintagma nominal não-animado e suscetível de ser figurado em cena (Ubersfeld, 1989, p. 138), observa que o espaço teatral não está vazio, pois é ocupado por uma série de elementos “cuja importância relativa é variável” (1989, p. 137). São eles: os corpos dos atores e atrizes, os elementos do cenário e os acessórios:

Por diversas razones, unos y otros merecen el nombre de objetos; un personaje puede ser un locutor; pero puede ser también un objeto de la representación, al igual que lo es un mueble; la presencia muda, inmóvil de un cuerpo humano puede ser tan significativa como un objeto cualquiera; un grupo de comediantes puede configurar un decorado; es posible que sea mínima la diferencia entre la presencia de un guardia en armas y la presencia de las armas como figuración de la fuerza o de la violencia (1989, p. 137)⁷⁵.

Nessa abordagem do objeto no teatro, mais profunda e extensa se comparada à de Pavis, a presença do objeto, discutida por Ubersfeld, situa-se num apêndice do capítulo IV, fato que, de certa forma, coloca a discussão num âmbito secundário. Porém, a autora aborda questões interessantes sobre seu estatuto na cena. Ao buscar uma classificação textual do objeto, bem como a relação texto-representação e o funcionamento do objeto, Ubersfeld traz aportes significativos, sob uma perspectiva semiótica, quanto ao jogo (dramaturgia) objetual, tanto na encenação quanto no texto “dramático”. Segundo a pesquisadora, no trato com o objeto,

Un determinado modo de ocupacion del espacio, una determinada relación de los personajes consigo mismos y con el mundo viene indicada de modo inmediato.

⁷⁵ Por diversas razões, ambos merecem o nome de objetos; um personagem pode ser locutor, mas também pode ser objeto de representação, tal como uma peça de mobiliário; a presença muda e imóvel de um corpo humano pode ser tão significativa quanto qualquer objeto; um grupo de atores pode configurar um cenário; a diferença entre a presença de um guarda armado e a presença de armas como representação de força ou violência pode ser mínima. (Tradução nossa)

Este estudio elemental sobre el objeto es una de las primeras tareas del «dramaturgo», en el sentido brechtiano del término⁷⁶ (1989, p. 139).

Shakespeare e o objeto

Ao nos debruçarmos sobre uma leitura do objeto a partir dos textos de Shakespeare, verificamos uma paisagem inestimável quanto às inúmeras possibilidades de operação na sua dramaturgia. Jan Kott (2003) nos diz que em Shakespeare a imagem do poder está figurada na coroa. Ela é pesada, carrega-se com as mãos, coloca-se na cabeça. Ricardo II, após a cena da abdicação, brada para que lhe tragam um espelho. E logo que nele percebe o seu rosto inalterado, quebra-o, ao lançá-lo ao chão. O rei tornou-se um homem; arrancaram a coroa da cabeça do ungido senhor. Em sua análise, Kott nos diz que Ricardo III é mais inteligente do que Ricardo II porque reclama um espelho, mas ao mesmo tempo chama seus alfaiates para que lhe talhem um novo hábito. O pesquisador nos diz ainda: “Hamlet é como uma esponja. A menos que seja estilizado ou representado como uma Antiguidade, ele absorve todo o nosso tempo” (2003, p. 74). E acrescenta, citando uma frase do pintor, dramaturgo e encenador Stanislas Wyspianski, que assim definia Hamlet em 1904: “Um rapaz infeliz com um livro na mão...” (2003, p. 78). Ao tecer comentários sobre a contemporaneidade de Shakespeare, por intermédio da constante possibilidade de atualização de *Hamlet*, Kott sublinha que o espetáculo fora “apresentado na Cracóvia, algumas semanas depois do XX Congresso do Partido Comunista da URSS” (2003, p. 71). Conforme observa: “Hamlet de Cracóvia é moderno não apenas porque o problema é atualizado. Ele é moderno em sua psicologia e em seu caráter dramático. Desenvolve-se sob pressão, assim como nossa vida” (2003, p. 74). A peça oferece a possibilidade de atravessar tempos e espaços, numa espécie de fluxo do tempo condensado em sua dramaturgia, e leva-nos a pensar como trabalhá-la como peça-objeto. A ideia da esponja, aventada por Kott sobre o personagem, pode ser transposta para a concepção de um Hamlet que é literalmente uma esponja ou talvez um livro num possível teatro de objetos.

⁷⁶ Um determinado modo de ocupação do espaço, uma determinada relação dos personagens consigo mesmos e com o mundo vem indicada de modo imediato. O estudo elemental sobre o objeto é uma das primeiras tarefas do “dramaturgo” no sentido brechtiano do termo. (Tradução nossa)

A questão que se coloca, quanto a essa última possibilidade, leva-nos a inquirir, tal como Kott o faz em sua obra: “mas qual é o livro lido pelo Hamlet de hoje?”. Há que se buscar, como também sinaliza Kott, por intermédio de uma citação do *Pequeno Órganon para o Teatro de Bertolt Brecht*: a perspectiva na qual “o teatro deveria estar sempre consciente das necessidades de sua época”⁷⁷ (2003, p. 76). Observamos ainda, seguindo Brecht, que o objetivo da apresentação é divertir, entreter, em que o sentido das imagens cênicas articula à perspectiva política prazeres intensos e complexos. (Brecht, 2005, p. 126)

Beckett-objeto

Ao provocar fissuras no regime dramático, na concepção dramaturgica beckettiana, a ação torna-se esgarçada, percebida de modo multifacetado. Distanciando-se de uma premissa da ação teatral referenciada no modelo aristotélico, o autor irlandês busca, em sua dramaturgia, elaborar situações nas quais as microações realizadas pelos personagens adquirem dimensões intensas em sua aparente simplicidade, como, por exemplo, o trato de um personagem com um simples objeto. Conforme observa Ryngaert:

Assimila-se às vezes, erradamente, a ação ao conflito, o que é um modo de só levar em consideração uma forma de dramaturgia. É difícil definir as ações das personagens em *Esperando Godot*, pelo menos se buscamos uma que pareça evidente e importante. Com frequência se disse que elas só fazem esperar, e conclui-se um pouco precipitadamente que são vazias de desejo. Um exame atento mostra que uma série de microações ocupa as personagens, tais como tirar os sapatos, contar histórias, espreitar os restos da refeição de Lucky. O fato de não serem “grandes ações” nem por isso as anula e ajuda a construir a personagem se admitimos, excluído todo idealismo, que tirar os sapatos pode ser tão importante para um personagem quanto entrar em guerra é para outra. (1995, p. 138)

Tal como acontece com a manipulação de simples objetos por Winnie, em *Dias Felizes*, a tensão ante a dificuldade do personagem com as botas, em *Esperando Godot*, revela situações que fraturam o paradigma que privilegia as grandes ações ou o conflito de estatura elevada; no caso, a ação

⁷⁷ A tradução do tópico # 68 do *Pequeno Órganon para o Teatro*, realizada por Fiana Pais Brandão, em *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005, nos diz que: “O teatro pode e deve defender vigorosamente os interesses de sua época”.

torna-se grande pela envergadura de sua aparente pequenez. Trata-se mais de jogar com o objeto do que buscar nele um caráter representativo, pois ele não é percebido como um simples artefato, mas como um companheiro de jogo na consecução da cena. Em G.A.L.A., com texto e direção de Gerald Thomas, a situação pós-beckettiana proposta na dramaturgia remonta levemente a *Dias Felizes* – em seu desabafo existencial, tal como Winnie, a personagem “dialoga” com um homem. O autor-diretor é também o interlocutor de G.A.L.A., porém fisicamente ausente da cena. O cenário perfaz uma paisagem – um barco que naufraga – na qual um mar revoltado expande a cena. Nela, uma embarcação submerge, deixando à vista parte de sua estrutura. Durante sessenta minutos, a atriz compartilha com a plateia um fato já acontecido e, ao mesmo tempo, um porvir, que ela (re)conta valendo-se muitas vezes de objetos – telefone, garrafa de bebida, leque, plumas, caveira, espelho etc. Se em *Dias Felizes* Winnie manipula objetos enquanto fala de seu passado amoroso, semienterrada num monte, um corpo que se afunda com o passar do tempo, restando ao final da peça somente a cabeça, ela chega a amaldiçoar a mobilidade. Já em G.A.L.A., a personagem não está presa ao navio e trafega pelo mar revoltado, um corpo movente que anda sobre as águas, que atira ao mar objetos depois de usados, um corpo liberto de antigas amarras. Em *Dias Felizes*, Winnie é engolida enquanto recorda passagens de sua vida e do encontro com seu marido Willie, homem que assiste ao processo de desaparecimento/esquecimento de Winnie, lê reportagens trágicas no jornal e não consegue se conectar com o drama da sua mulher. Enterrada num monte de terra, no primeiro ato Winnie movimenta a parte superior do corpo e manipula diversos objetos guardados numa sacola: escova de dente, tubo de pasta dental, espelho, óculos, revólver, vidro de remédio, batom, chapéu, lupa, caixa de música, sombrinha, dentre outros. Às vezes, dirige-se à plateia, tomando-a como interlocutor. No segundo ato, com apenas a cabeça à vista, só lhe resta a voz e o olhar. Se a trajetória de Winnie encaminha-a à imobilidade, G.A.L.A. é um corpo dançante que se movimenta freneticamente. O tempo é da ordem das redes sociais e das plataformas digitais, que mudam a cena continuamente. Nesse processo, a fala dirigida à plateia remete à constante veiculação das imagens nas redes. Já em Beckett, o jornal empunhado por Willie é indicador de uma temporalidade na qual a cronologia ainda não se superpõe em diversas camadas como na atualidade. Segundo o dramaturgo-diretor de G.A.L.A.: “Eu vejo qualquer peça como uma pessoa em uma esteira rolante de um

aeroporto sendo bombardeada por uma série de anúncios aleatórios, nutrida de muitas informações diferentes e reagindo pela sua empatia ou não a elas” (G.A.L.A., 2023, n.p.). Sob essa perspectiva, a dramaturgia não produz um teatro que se reduz a um lugar estático de onde se vê, mas faz um convite ao espectador como se estivesse numa esteira rolante de um aeroporto sendo bombardeada por imagens, o movimento provém do espectador – no ato de ver o que passa; a ordem seria do *travelling* e não do olhar (câmara) num suporte estático que se movimenta a partir de um ponto fixo. Daí a personagem não se apresentar enterrada, mas como um ser movente e em movimento, como a passarela do aeroporto, o que acaba sendo “enterrado”, ou, antes, em processo de naufrágio, é a parte exposta de uma embarcação e não o corpo da personagem. Nessa ambiência, há que sorver o acontecimento, porque a dramaturgia é da ordem da deglutição e não tanto do abocanhamento pelo logos, como sinaliza o dramaturgo.

Uma criação luminar

O Lume Teatro, abrigado na Unicamp, completou trinta e quatro anos de fundação em 2019, ano da criação do espetáculo *Kintsugi*, composto por fragmentos – pedaços, estilhaços – da trajetória do grupo, de recordações familiares de seus integrantes e da política brasileira recente. Corpo/memória articula o trabalho do atuante, numa dramaturgia finalizada por Pedro Kosovski⁷⁸. A direção de Emílio Garcia Wehbi, integrante do El Periférico de Objetos, fundado em Buenos Aires, juntamente com Ana Alvarado, na década de 1980, contribui para uma perspectiva latino-americana, composta por um entretido grupal na qual atores-criadores, dramaturgo, criadores da trilha sonora e da encenação elaboram uma obra que tem como disparadores os objetos. Quatro atuantes — dois homens e duas mulheres — são uma espécie de quatro vértices de um quadrado/retângulo, num espaço cênico em que cem objetos são dispostos ao longo do espetáculo, convertendo-se numa instalação cênica.

⁷⁸ Autor de “Trilogia da Cidade”, composta pelas seguintes peças: *Cara de Cavalo* (2012), que enfoca a favela do Esqueleto, onde atualmente está edificada a UERJ; *Caranguejo Overdrive* (2015), que se desenrola num mangue carioca, aterrado em meados do século XIX durante as reformas urbanas da cidade do Rio de Janeiro; *Guanabara Canibal* (2017), que discute, dentre outros temas, a questão indígena na contemporaneidade e uma batalha naval ocorrida no século XVI que resulta na fundação da cidade; *Tripas é uma autoficção*, na qual o dramaturgo aborda a relação com o seu pai, ator presente em cena.

O fato que costura a trama é um jantar turbulento, regado a comida japonesa, no ano de 2009. Os artistas buscam reconstituir um acontecido naquele encontro, episódio que é narrado/contado, em sucessivas versões, pelos atuantes delineando diferentes interpretações possíveis diante de um fato, como se fossem clarões do tempo que iluminam o presente e sinalizam um futuro. Conforme observa Candau,

Mesmo que exista em uma determinada sociedade um conjunto de lembranças compartilhadas pelos seus membros, as sequências individuais de evocação dessas lembranças serão possivelmente diferentes levando em consideração as escolhas que cada cérebro pode fazer no grande número de combinações da totalidade de sequências. (Candau, 2011, p. 36)

Sob essa perspectiva, as distintas versões/combinções/arranjos do encontro regado a comida japonesa atuam como partículas que friccionam a articulação dramaturgica. Há, quanto às categorias organizadoras das representações, quatro vértices que se entrecrocaram, quatro corpos-memórias que se friccionam na tentativa de acordar ou recordar um acontecimento passado. Candau, ao perscrutar a memória, nos diz que:

Denomino memória forte uma memória massiva, coerente, compacta e profunda, que se impõe a uma grande maioria dos membros de um grupo, qualquer que seja seu tamanho, sabendo que a possibilidade de encontrar tal memória é maior quando o grupo é menor. Uma memória forte é uma memória organizadora no sentido de que é uma dimensão importante da estruturação de um grupo e, por exemplo, da representação que ele vai ter de sua própria identidade. Quando essa memória é própria de um grupo extenso, falarei de uma grande memória organizadora. (2011, p. 44)

Como já dito, o Lume é um coletivo que existe há trinta e quatro anos, um grupo pequeno de artistas que convive intensamente, no distrito de Barão Geraldo, na cidade de Campinas. Sob essa perspectiva, poderíamos conjecturar que na produção de suas experiências cênicas e pessoais, a memória forte é um dado a ser considerado se seguirmos as análises de Candau, ao abordar a memória coletiva: “as sociedades caracterizadas por um forte e denso conhecimento recíproco entre seus membros são, portanto, mais propícias à constituição de uma memória coletiva — que será nesse caso uma memória organizadora mais forte do que as grandes megalópoles anônimas” (2022,

45). Há lócus propício ao componente que galvaniza as ações, uma vez que “não pode haver construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação”. (Candau, 2011, p. 48). Sob essa perspectiva, a tensão operada no entrechoque dos olhares compõe o combustível que imanta uma das camadas da dramaturgia. A memória forte, ao mesmo tempo que os faz um coletivo, opera ruídos em sua reconstituição.

Ao adentrarmos o espaço cênico, um palco vazio e sem objetos se nos apresenta, e apenas uma cerâmica habita o centro — uma espécie de ponto que condensa os trinta e quatro anos de existência do grupo —, e ela explode durante um brinde, como um *big bang*, povoando aquele universo com cem objetos. O termo Kintsugi, tal como indicado no Programa, significa “emenda de ouro”, uma técnica japonesa em cerâmica empregada para colar as partes quebradas de um artefato com uma liga composta por pó de metais preciosos. A técnica enfatiza a (im)perfeição do objeto, e as fissuras/rachaduras ganham destaque pelo processo de restauração/colagem dos estilhaços. A metáfora — vaso quebrado — desvela relações humanas que precisam ser restauradas depois das fissuras, mas se liga também à fatura da dramaturgia: cenas que são coladas com tênues fios de ouro na busca de um artefato-dramaturgia, de um *objeto-texto*, valendo-nos da terminologia empregada por Larios e Hernandez referida anteriormente. A peça pode ser vista também como um inventário, um relicário em jogo de fricções: cem/sem memórias, lembrar/esquecer, memórias individuais/memória coletiva/memória sociais de um país também fragmentado que se organizam na formação de uma memória no agora — o momento da (re)apresentação. A concepção dramaturgica também poderia ser pensada como a articulação de uma lista⁷⁹ que se inicia com o evento

⁷⁹ Ao comporem uma lista de objetos para o fim do século XX, o cineasta Peter Greenway e a diretora de teatro holandesa Saskia Boddeke realizam “100 objetos para representar o mundo”, uma ópera-pop, apresentada no Brasil em 1998. O trabalho é inspirado nos objetos levados ao espaço pelos astronautas estadunidenses em 1977 para representar o mundo. A ópera, sem se constituir como uma história narrativa, perfaz associações entre as cenas e/ou objetos. Tal como Kintsugi, poder-se-ia pensar numa perspectiva de “instalação dramaturgica”. Por sua vez, *The hot one hundreds coreographers*, autoria de Cristian Duarte e Rodrigo Andreoli, foi concebido em 2011 para o Festival Cultura Inglesa e tem como uma de suas referências precípuas *The Hot one Hundred*, de Peter Daves. Listagem dependendo do contexto em que é elaborada e como ela se traduz como valor estético, actante, f(r)iccional por exemplo, pode endereçá-la a uma dimensão poética, a um estatuto cênico ou dramaturgico, por exemplo. A listagem pode invocar a memória, o espírito do tempo, um determinado olhar sobre o mundo. Listas não necessariamente indicam um olhar definitivo, podem vir a ser um trânsito no

1 — brinde com o saquê —, finalizando no # 100, com um poema de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa): “mas poderei eu levar para outro mundo o que me esqueci de sonhar?”. Para povos ameríndios que habitam o território brasileiro, antes de existir algo que adquire um corpo, esse algo foi sonhado. Entre o número 1 e o 100, descortina-se um espaço-tempo no qual transcorrem 98 outros objetos-textos, como, por exemplo, vaso que quebra, pasta de recortes, retrato 3x4, garrafa quebrada, carta do pai da atriz, bordado, máquina fotográfica, *time-capsula* da Apple, dispositivo de *back up*. Concreto/abstrato, em constante mudança, 98 existências que foram sonhadas. Memória pessoal, memória do grupo e memória político-histórica perfazem as linhas actantes da dramaturgia, um modo operativo em fragmentos — uma dramaturgia *Kintsugi* —, cuja colagem pela dramaturgia textual configura-se também como dramaturgia presencial performativa pela continuidade, durante todo o espetáculo, da colagem do vaso quebrado num constante revezamento dos quatro atuentes, em determinado canto da cena. Nesse arranjo cênico, não se trata de dizer que o corpo tem memória, ele é memória, que pode se configurar como um ato de criação/destruição, lembrança/esquecimento, como recordação em sístole-diástole, um modo de juntar memórias de corpos-texto, corpos-sonoros e corpo-visuais, levando-nos a experienciar uma dramaturgia que opera em arranjos que se consubstanciam a cada incursão do objeto. A revista *Angostura*, objeto #3, indica-nos uma pesquisa do grupo, que veio sendo desenvolvida desde 2012. Uma das integrantes do quarteto, em seus dizeres, revela um modo de operar do coletivo, cujas obras são gestadas num tempo expandido de maturação. Sob essa perspectiva, podemos ver na lista uma almofada de Luís Burnier,

tempo; elaboradas como fundamento conflitivo, geram dramaturgias. Traduz-se também em memórias individuais, sociais e coletivas. Eco, ao lançar o livro “A vertigem das listas”, publicado no Brasil em 2010, coopera para a perspectiva da lista como possibilidade de criações artísticas neste século; ao propor a diferenciação entre “listas práticas” e “listas poéticas”, aponta para essa possibilidade. Na peça-dança da dupla Duarte/Andreoli, um objeto propriamente dito encerra o espetáculo. O dançarino Christian Duarte coloca no palco um montinho de purpurina em frente a um pequeno ventilador. Ao ligá-lo, o pequeno monte desfaz-se lentamente. Trata-se de uma alusão à performance-dança *Vestígios*, de Marta Soares. Nela, presenciamos o aparecimento do corpo soterrado da dançarina por uma quantidade expressiva de sedimento, que vai sendo desvelado, aos poucos, pela ação do vento proveniente de um robusto ventilador. A performance de Soares toma como referência os sambaquis, sítios ameríndios encontrados no litoral brasileiro. Na cena final de *The hot one hundreds coreographers*, além da referência à peça *Vestígios* poderíamos experienciar também a revelação dos corpos/coreografias apresentadas anteriormente no suave desfazimento do montinho de purpurina, lampejos de corpos/danças que chegam ao presente por meio das imagens passadas, tanto sentido temporal, das ações originais, quanto no da operação cênica presente realizada por Duarte.

um dos fundadores do grupo. A partir desse objeto deparamo-nos com o corpo-memória do falecido diretor. São também memórias referentes ao processo criativo do grupo, a recuperação de canções e partituras corporais de espetáculos anteriores, nas quais a mimese corpórea, um dos procedimentos criativos do grupo, é posta em relevo. Ao criar operações mimético-corpóreas, a partir de um objeto, uma imagem, uma figura ou uma palavra, por exemplo, o atuante performa mundos, teatraliza situações, reinventa memórias, configura estados mediante processos de afetação, através — no sentido mesmo de ser atravessado — de arranjos no e do corpo.

A atriz, ao recordar uma reportagem veiculada na publicação acima referida sobre um tipo raro e precoce do Alzheimer, toca na imagem disparadora que resultou a peça. “A doença foi um disparador para colocarmos a memória como algo valioso e por isso a sua perda é irreparável. Usamos isso como uma costura dramática e ampliamos as memórias pessoais, mas sempre tensionando a fronteira entre o que é real e ficcional” (Colla, 2023, n.p.). Seguindo essa trilha, há uma camada, na “proposta cênica” de Kintsugi, que é perpassada pela fricção memória/lembrança e esquecimento/desaparecimento. “Para recordarem qualquer coisa, as pessoas têm de esquecer, mas o que é esquecido não precisa, necessariamente, de se perder para sempre” (Assmann, 2016, p. 84/85). Nessa aproximação de uma ideia de “memória não linear, nem bucólica, mas sim uma memória que apresenta o gesto da vontade no ato de lembrar” (Kintsugi, 100 memórias, 2019), às vezes, o esquecido ronda a cena, e nesse vão podemos pressentir o que jaz na sombra. Recordar envia-nos, como imagem, a outro lugar do corpo que não a mente. Seguindo a sua etimologia “re” (de novo) ao unir-se a “cor” (coração) abre-se a possibilidade de vislumbrarmos outro lugar de onde brota a lembrança, pois por muito tempo o coração foi considerado a sede da memória. A leitura dos diários dos atuantes tanto poderia ser algo proveniente da mente quanto do coração. Como “poetas da cena”, que escrevem corporalmente suas memórias, o quarteto transita por suas histórias pessoais, pelas do coletivo e, nesses atos de memória, revelam-se contadores. Daí a intimidade que requer a escuta dos espectadores, que não apenas veem, mas são convidados à partilha, pois nela é possível uma conversa. O caráter autoficcional da dramaturgia colabora para a eclosão dessa proximidade. Na vivência do coletivo, as “cicatrices pessoais e coletivas que a história” lhes deixou, segundo o grupo, remetem-nos à imagem do vaso quebrado, da técnica de colagem kintsugi, como numa espécie de metáfora,

uma vez que o tecido fibroso, que é a cicatriz, forma-se ao longo do tempo. Quando ocorre uma ruptura na derme, o colágeno vai sendo remodelado ao longo do tempo, num processo de colagem de um local ferido. As cicatrizes, não necessariamente físicas, permanecem e, embora às vezes nos esqueçamos delas, podem permanecer como objetos incrustados de memória.



Figura 1: Kintsugi, 100 memórias

Fonte: Lume Teatro/Divulgação.

“Sou poeta. É justamente por isso que sou interessante”, nos diz Maiakovski (2017, p. 53) em um poema. Como “poetas da cena”, podemos dizer que as quatro figuras em *Kintsugi*, ao configurarem temporalidades e memórias invocando a cumplicidade do espectador, tal como o poeta russo, tornam-se interessantes. Recorrendo à origem do termo em latim, *intersans* significa, literalmente, “estar entre”, junção de “inter” (entre) e “esse” (ser, estar). Sob essa perspectiva, estão entre memória/esquecimento, lembrança/recordação, arte/vida, coletivo/pessoa; enfim, num contínuo transitar, sem/cem objetos perfazem um entretecido de mundos e existências possíveis.

Um objeto: a cadeira

O que pode (ser) um objeto? Há objetos que pela sua possibilidade na cena teatral ou expandida são experimentados em diversas concepções. Citamos, por exemplo, a cadeira que, pela sua conformação plástica e ao jogar com a oposição estabilidade/instabilidade, como objeto cênico que não se destina apenas ao ato de sentar, instaura a presença em inúmeras situações na cena artística, bem como no cotidiano. Numa manifestação pública, por exemplo,

além de uma presença estética, ela pode converter-se numa arma que interrompe o fluxo da cidade, revelando uma existência política e cênica:

A técnica do bloqueio é essencial para a efetividade da greve biopolítica quando esta se torna realmente metropolitana, ou seja, quando excede as especificidades [das lutas particulares] e se estende por toda parte como paralização do controle, como bloqueio da circulação, como irradiação das contracondutas, como suspensão da produção e da reprodução, como interrupção da fábrica da comunicação... em suma, como impedimento do curso normal da valorização capitalista. (Tari, 2022, p. 37)

Figura 2 irradiação das contracondutas



Fonte: M. Bergamo/Folhapress.

Figura 3: cada bloqueio metropolitano libera outras estradas, outras passagens, outras vidas



Fonte: Felipe Betim

Visando o “bloqueio da circulação”, as cadeiras dispostas por estudantes de escolas públicas, numa importante via da cidade de São Paulo, durante

manifestações estudantis dos secundaristas, coloca em jogo as contracondutas que interrompem o fluxo da metrópole através de um objeto que, na estabilidade revelada por sua condição objetual, busca interromper o fluxo cotidiano, desestruturar as convenções. Sentar-se na cadeira torna-se ato que bloqueia a circulação, ao mesmo tempo que irradia um corpo-político em fúria.

Na cidade contemporânea, e mesmo em outras épocas, a luta pela afirmação do corpo-sujeito liberto da opressão é algo que trespassa o tempo. Marx e Engels, em seu manifesto de 1848, já nos apontavam que o modo de produção capitalista toma o planeta, e produtos são consumidos não apenas no lar, mas em todos os cantos do globo. Jogos vorazes destroem tradições e aceleram a história: “O operário torna-se um simples apêndice da máquina, e dele só se requer o manejo mais simples, mais monótono e mais fácil de aprender” (2005, p. 46). A presença do objeto no teatro poderá contribuir para desvelar contradições de toda ordem, indo de encontro ao ideário do ser humano como “simples apêndice da máquina”. Para David Harvey: “se a cidade é o mundo que o homem criou, é também o mundo onde ele está condenado a viver daqui por diante. Assim, indiretamente, e sem ter nenhuma noção clara da natureza da sua tarefa, ao fazer a cidade o homem refaz a si mesmo” (2013, n.p.) nesse (re)fazer a si mesmo, a relação com a máquina não deveria ser da ordem da submissão, daí a necessidade de sempre reinventar a cadeira como metáfora desestabilizadora.

Figura 4: uma nova educação sentimental está em curso nas comunas rebeldes



Fonte: Marivaldo Oliveira/FuturaPress

Na dramaturgia tchekoviana, o objeto pode desempenhar um papel dramático, como nos mostra o encenador Giorgio Strehler ao analisar diferentes encenações da peça *O Jardim das Cerejeiras*. Ao focar a presença ativa dos objetos na cena, o diretor, quando aborda o primeiro ato da peça, chama a atenção para o quarto das crianças, onde as carteiras de estudantes em que Gaev e Liubov fizeram seus deveres e o grande armário-mãe-memória, cheio de toda uma vida ou de tantas vidas, são elementos significativos para adentrar o universo proposto pelo dramaturgo (2005, p. 80). Por sua vez, no terceiro ato, “o bilhar é outra imagem típica: como a do armário-mãe no primeiro e no quarto ato” (2005, p. 80). Para Strehler, o terceiro ato é o do presente, o da festa, dos jogos, enquanto que longe ocorre outra coisa. Como bem observa sobre a cena, “Fora”, todos os elementos sonoros — música, bilhar, dança, vozes etc.—; “Dentro”, somente as ações importantes. Ademais, indaga Strehler, o que supõe para os personagens o elemento plástico simbólico-realista do salão? (2005, p. 83). Ao tentar responder essa questão, o diretor aponta, como elemento significativo na composição da cena, a cadeira:

Evidentemente, o que “serve para sentar-se”: poltrona e cadeira ou bem poltronas e cadeiras. Esses objetos são elementos típicos que podem fornecer um ponto de apoio à ação, contar uma história, dar o sentimento da propriedade em ruínas, e também o sentido metafísico da cadeira vazia, do tempo. Alguma, a cadeira ou a poltrona, se está sozinha na cena, representa um elemento insólito: não significa nunca somente sentar-se. Muitas cadeiras vazias são “angústia”, incerteza, mistério: quem se sentará? Alguém se sentará alguma vez nelas? Que esperam essas cadeiras? A quem? Vazias podem ser também solidão; ocupadas, podem ser a conversação, a vida social, as pessoas. Pessoas que podem fazer muitas coisas: fazer amor ou morrer nelas. (2005, p. 83)

Ao concluir sua análise, Strehler observa que a ideia de Tchekov – situar o primeiro e o último ato de *O Jardim das Cerejeiras* no “quarto das crianças” – não se deve ao acaso. Nem tampouco a presença do armário nessa peça. Como observa, é estranho que ninguém tenha dado a devida importância a este objeto no quarto, tão simbólico: o armário centenário. (2005, p. 80) A partir dessa constatação, ele pontua: “o armário é uma coisa intermédia entre as gentes que reagem e o jardim verdadeiro ou imaginado, o simbólico que é muito antigo. A interpretação do tempo está aqui amplificada pelo armário e não é por casualidade que Gaev faz um longo discurso justamente ante o armário. (2005, p. 81). Tchekhov parece conferir certa ânima a esse objeto, dotando de qualidades “humanas” o centenário

artefato. Ao chamar atenção para a rubrica, na qual Tchekov escreve “Vânia abre o armário, que range”, Strehler sublinha que o dramaturgo “nunca escreve suas indicações cênicas por nada. Há, portanto, aí uma indicação cômica de uma coisa “velha” que sofre, que tem males, que evoca o sentimento de tempo. (2005, p. 81)

Num espetáculo de dança ou teatro, o objeto pode adquirir os contornos de um parceiro de cena do performer. Quando povoa um cenário, opera nele deslizamentos visuais, conceituais, estéticos, dentre outras inúmeras possibilidades. Em *O Retorno de Ulisses*, peça de Wispianski, encenada por Tadeusz Kantor, Penélope, ao sentar-se numa cadeira de cozinha destruída pela guerra, manifesta/mostra, ostensivamente – o estado de estar sentada – como um primeiro ato humano. O objeto adquire uma função histórica, filosófica, artística; a promoção do objeto real, elevado à condição de objeto de arte, redimensiona o estatuto meramente utilitário do objeto (Kantor, 1990). Conforme observa Cintra, “ao se utilizar de uma cadeira quebrada, destinada ao lixo por sua falta de utilidade, esse ato de sentar-se torna-se um ato único, primordial e em meio aos escombros, a arte, o teatro escreve um novo capítulo de gênese”. (2008, p. 31-32). Em outro momento histórico, o jovem artista-professor Lucas Elias, da cidade de Araranguá (SC), anuncia num objeto vazio – a pintura de uma cadeira escolar – a ausência do corpo causada pelo período pandêmico. O corpo se coloca nesse vazio.

Figura 5 – Ofício #4 (Aquarela sobre papel)



Fonte: FSC

Tal como na peça de Tchekov, a carteira/cadeira escolar traz em si memórias, temporalidades de vivências não mais ativas. Num outro modo de jogar com a cadeira, o artista cearense Leonilson veste os espaldares de duas cadeiras com camisas brancas de mangas longas, numa espécie de antropomorfização do objeto, possível corporificação de existências humanas postas lado a lado, entregues ao peso do tempo. Em um dos lados de uma das camisas é possível perceber bordado: “*do bom coração*”.

Figura 6 – “O negócio da mão é o prazer de dar o ponto, de errar”.



Fonte: Pinacoteca/Divulgação

Por sua vez, em *Otro*, espetáculo inspirado na obra de Clarice Lispector, montagem do Coletivo Improvise e dirigida por Enrique Diaz e Cristina Moura, dentre várias outras ações com objetos, a cadeira emerge num corpo a corpo com o dançarino, colocando em jogo a materialidade de ambos.

Figura 7: Outro – Coletivo Improvise



Fonte: Pedro Antônio Caravaglia/Olivia Ferreira

A proposta de pesquisa atoral, utilizada por Diaz, previa percursos pela cidade, experiência que abria possibilidades de se encontrar em lugares inauditos. Numa cena da peça, o ator-diretor senta-se numa cadeira tendo à sua frente uma mesa, onde se vê um laptop. Ao fundo, imagens documentais são projetadas, enquanto Diaz descreve/narra um dos percursos realizados pela cidade, no qual revela um “estado-coisa” que assume a profundidade e a superfície do trajeto-corpo em sua finalização:

Parecia um filme de ficção científica, é muito bonito, a matéria se reorganizava, um estado de coisa, estado de mesa, de cadeira, um estado de lava, que tinha uma potência tão grande, uma espécie de gozo calmo, desapegado total, e eu não ouvia o que ela falava, mas eu sabia que eu tava entendendo tudo, eu sabia que eu não tava no que eu via, o que eu via tava fora de mim, mas que eu tava profundamente no que eu via, impregnando as coisas que estavam ali e sendo afetado por elas, eu sabia que aquilo era na direção de um pertencimento maior, que a pele das coisas não servia para separar mas para juntar, se você for caminhando pela pele das

coisas, você vai se ver numa hora pelo lado de dentro da pele sem rasgar nenhum tecido, você vai estar dentro e vai estar fora e vai estar dentro de novo, você vai ver que não tem dentro, não tem fora [...] eu não me alcançava mais, o que eu via não precisava mais de mim, o que eu via estava cheio de mim, eu era de graça, eu era de pura graça, eu era sim. (Apud Monteiro, 2014, p. 153)

A tevê e um liquidificador

Como propulsor da dramaturgia, o Coletivo Ce, de Votorantim (SP), no espetáculo *1989*, reflete sobre o cotidiano de uma família de uma cidade do interior paulista frente aos acontecimentos durante a primeira eleição direta para presidente da República após a ditadura militar. A tessitura dramática é figurada por trechos originais das imagens veiculados naquele momento pela televisão, porém ouvimos apenas o som, enquanto as imagens são corporificadas pelo gestual da família em frente ao aparelho de tevê, dispositivo que implica a imaginação do espectador ao dar corpo às imagens sonoras. Conforme nos diz o dramaturgo:

Queríamos entender desta vez como a arquitetura proposta pelas casas geminadas, da pequena vila operária, com as portas para a rua, refletiam nas subjetividades daqueles sujeitos. Percebemos durante a pesquisa, caminhando pelas ruas, que a televisão era o único objeto presente em todas as casas, e o mais curioso, na maioria delas a mesma ficava de frente para a rua. Chegamos então ao enredo do espetáculo: uma televisão que conta os principais acontecimentos de 1989 a partir de recortes da sua própria programação (Mello, 2023, n.p.)

Fundada na experiência com máscaras teatrais e manipulação de bonecos, as figuras em cena funcionam como bonecos manipulados por fios invisíveis. A pintura facial nos envia ao conceito de *masquillage*, citado por Ivernel (1988), em sua análise sobre a máscara na obra de Bertolt Brecht. Se, de um lado, tem-se a máscara rígida e, do outro, a maquiagem, entre a rigidez do objeto-máscara e a maleabilidade da máscara facial, a *masquillage* se apresenta como uma zona intermédia em diálogo com os dois polos. Na “gramática textual” de *1989*, o processo de marionetização do ator/atriz propõe uma dramaturgia corporal articulada à atuação imagética. A sonoplastia, que desempenha o papel de dramaturgia acústica, numa fusão de sons e vozes, busca uma experiência sensorial imersiva. A compilação de áudios do ano de 1989 envia o espectador àquele tempo específico: “o palco é dominado por uma

presença onipotente: a tevê. Ela é a única que fala durante a peça inteira.” (Mello, 2023, n.p.). Tal como acontece em *Kintsugi*, a operação sonora funciona como dramaturgia que se articula com a atuação. Nominada “desenho sonoro”, a experiência sinestésica promovida pela obra convida o espectador a ver sons e sentir cores. O jogo que se pode experimentar em *Kintsugi*, envolve atuantes, objetos e espectadores implicando também a sinestesia, que pode ser lida no subtítulo do espetáculo: “bordado sonoro” ou “vapor de som” com potência de acordar memórias (Lume Teatro, 2019, n.p.), uma trama/traquinice que dispara percepções de movimentos no corpo. Haja vista que Janete El Houlli e José Augusto Manis, responsáveis por esse “desenho”, trabalham com criações radiofônicas, nas quais a imagem-som engendra objetos acústicos, imagem do som e/ou o silêncio da imagem, elementos fundantes desse vapor sonoro que se espalha no ar.

Figura 8: 1989, Coletivo Ce



Fonte: Luiz Cláudio Antunes – Portal BR3

Se, em 1989, a televisão é o aparelho que galvaniza as situações dramáticas, uma outra perspectiva de objeto-narrador pode ser vislumbrada em *Reflexões de um liquidificador*, com direção de André Klotzel. A história é narrada por um velho liquidificador que, após consertado, adquire consciência. O aparelho reflete sobre a convivência de seus proprietários, um casal de idosos — Onofre e Elvira —; o desaparecimento do marido faz com que a esposa vá à delegacia procurar ajuda e se torna a suspeita de um crime. Na realidade, saberemos posteriormente que ela triturou/moeu o marido no liquidificador após descobrir que Onofre, aos 77 anos, a traía com uma mulher mais jovem

— uma enfermeira. Ante o acontecido, o liquidificador torna-se confidente e cúmplice de Elvira. Logo nos primeiros *takes* do filme, um *travelling* passeia por diversos objetos dispostos na pia da cozinha: escorredor de pratos, copo, martelo para bater carne, talheres, tampa de panela, enfim, objetos do cotidiano de uma família de classe média baixa da periferia paulistana. Na sequência, a câmara corta para um relógio, enquadrado como um marcador do tempo que tanto se refere à memória dos personagens quanto à de uma cidade em transformação — aquele bairro da periferia paulistana começa a mostrar os sinais da verticalização, processo que sinaliza a transferência da população pobre para lugares ainda mais distantes. Nessa ambiência, os tradicionais botecos estão desaparecendo e é numa encruzilhada/esquina que se situa a lanchonete do casal, onde eram vendidos sucos e vitaminas. A falência do pequeno empreendimento força o casal a mudar-se de casa. Nesse entretempo, a voz do liquidificador-narrador se dá conta de sua condição: “maldita febre que me afasta da geladeira, do fogão, da pia, do relógio. Todos esses objetos que trabalham maquinalmente, como diz o homem, que não se importa, e sem salamaleques são chamados de objetos, coisas, utensílios de cozinha”. O liquidificador, como testemunha da máquina de moer dos nossos tempos, é “cúmplice de todos os acontecimentos que mudaram a vida dos donos da casa” e a dele; objeto quase posto em desuso pela idade, argumenta: “Por que enfiaram no meu motor essa capacidade de perceber a tragédia das pessoas? Não me lembro como eu, os motores não têm memória, não precisam, não ser gente já é uma forma de ser feliz. E foi essa tal de consciência que me deram, quando trocaram algumas peças do meu mecanismo”. A consciência, espécie de elemento trágico que caracteriza o ser humano antropomorfiza aquele objeto: “moer é pensar, pensar é moer”. Moendo pensamentos e conversando com D. Elvira, que ganha alguns trocados com o ofício de taxidermista, embalsama animais, espécie de tentativa de preservação do tempo e da memória em entes encapsulados no transcorrer da vida. A certa altura, o liquidificador nos diz: “É uma história simples, uma trajetória em linha reta, servimos quando estamos bons, somos trocados quando a máquina estraga”. Sob o jugo de Cronos, a vida cotidiana expande-se de forma retilínea, o que não acontece com a montagem do filme.

Ante a obsolescência programada para os objetos, a troca de hélices possibilita ao liquidificador durar por mais 7 meses. Para Elvira, a nova hélice parece um escorpião e, para Onofre, uma harpia, evocando possibilidades de um teatro de objetos. Na conversa em que tece com o liquidificador, Elvira nos

diz: “caduquice é isso, eu ficar conversando com uma máquina; trocando ideia com um liquidificador”.

Figura 9: Os motores não têm memória, não precisam, não ser gente já é uma forma de ser feliz



Fonte: André Klotzel/Uli Burtin

Um corpo

Autoacusação é uma exposição-instalação dramaturgicamente elaborada pela atriz Bárbara Paz cujo título remonta à peça homônima de Peter Handke. Numa articulação que se verifica a partir de falas sucessivas que se entrecam, Handke perfaz um arranjo em que as imagens evocadas pelas palavras convidam o espectador a adentrar-se naquele imaginário. O dramaturgo inicia o texto com o seu nascimento engendrando diversas temporalidades ao longo da narrativa, estruturação que sinaliza uma perspectiva autobiográfica. Esse parece ser o mote que leva a atriz a conceber sua performance-instalação. Por intermédio de diversos objetos — vidros moídos, agulhas de sutura, ataduras que cobrem a cabeça, bolsas de soro, fotos, documentos que são recuperados com o médico que a operou, objetos que não mais existem fisicamente restando apenas a memória ou uma fotografia como possibilidades de recuperação —, a artista organiza uma exposição sobre um acidente de automóvel que sofreu na década de 1990. Conforme relata em entrevista, o “hospital queimava os arquivos a cada vinte anos”, mas o cirurgião que a operou “tinha tirado fotos e guardado após a remoção dos 434 pontos” necessários à recomposição

do rosto da atriz (apud BACHEGA, 2023, p. C7). O cabelo e a maquiagem facial (uma espécie de *masquillage*), num determinado momento da sua existência, são os elementos que possibilitam a atenuação das cicatrizes da face, um processo de encobrimento dos rastros do acidente, esquecimento-lembrança que veio trabalhando ao longo de trinta anos. Se em *Kintusgi* o conceito de cicatriz utilizado pelo grupo situa-se no campo da memória corporal, de algo que perdura no pensamento, no imaginário grupal, na instalação *Autoacusação* a cicatriz está ligada efetivamente à pele, ao corpo da atriz. Nesse processo, ela vai se reconstruindo, como mostram as imagens do acontecimento instaladas num corpo-espaço de uma galeria, uma espécie de colagem das fraturas físicas e mentais. “Quando você se reconstrói fisicamente, não tem como não ficar reconstruído por dentro também. É como o vaso quebrado”. A exposição poderia ser pensada também como uma “peça-objeto”, na qual artefatos entrelaçam um acontecimento que decorre num dado instante e ao mesmo tempo perdura ao longo do tempo. Não se trata exatamente de um tempo contínuo, cronológico, mas sedimentos que habitam distintas temporalidades.

Ao perfazermos uma espécie de peça-objeto ou objeto-texto, que poderia sintetizar a manipulação dos objetos pela expositora, recortamos partes do texto que o dramaturgo Peter Handke joga com o objeto em sua dramaturgia. Na exposição, a atriz elabora um filme performado apenas por uma boca — a sua boca —, como parece propor o autor alemão numa passagem do seu texto⁸⁰.

Autoacusação (Selbstbeichtigung) — uma citação em formato de peça-objeto

Eu vim ao mundo. Eu fui concebido. Eu fui gerado. Meus ossos me formaram. Eu nasci. Eu abri os olhos. Eu vi os objetos. Eu olhei para os objetos que me foram mostrados. Eu aprendi. Eu me lembrei. Eu me lembrei dos signos que eu aprendi. Eu me tornei objeto das frases. Eu me tornei o complemento das frases. Eu me tornei o objeto e o complemento da oração principal e da oração subordinada. **Eu me tornei o movimento perpétuo de uma boca.** Eu aprendi meu ofício de homem. Jogar, como um homem. Destruir como um homem. Destruir os objetos como um homem. Imaginar os objetos, como um homem. Falar objetos, como um homem. Lembrar dos objetos, como um homem. Eu me expressei através dos movimentos. Eu me expressei através da minha imobilidade. Eu me

⁸⁰ A performance cinemática nos remete à montagem teatral *Eu não (Pas moi)*, de Samuel Beckett. Espetáculo dirigido por Rubens Rusche, nele há um dispositivo cênico no qual um pequeno foco de luz ilumina apenas a boca da atriz Maria Alice Vergueiro.

desmascarei. Eu me desmascarei em cada um dos meus atos. Eu cuspi sobre os objetos para os quais era uma ofensa pessoal aos homens. Eu armazenei objetos nos lugares onde era repreensível depositar os objetos. Eu não entreguei objetos onde a entrega estava de acordo com a lei. Lancei objetos pela janela de um trem em movimento. Eu maltratei objetos que seria preciso tratar com doçura. Eu toquei os objetos que eram repugnantes e sacrílego manipular. Eu brutalizei objetos frágeis. Eu empreendi a escalada de uma montanha com sapatos inadequados. Eu joguei com a vida, com os sentimentos comigo mesmo. Eu não pude esperar. Eu não pensei no futuro. Eu não considerei minha alegria de viver como um sinal de parada do tempo. Eu [não] fui ao teatro. Eu [não] escutei essa peça. Eu [não] escrevi esta peça. A recortamos como um objeto-texto ou uma peça-objeto para elaborar essa citação.

É através dos objetos que Bárbara Paz expõe o seu corpo-acontecimento como pedaços-fraturas a serem colados. Tal como nos diz: “o pó de vidro foi o que me cortou. Convivi com ele durante 10 anos. Saía de minha pele”. Espécie de poeira que o tempo leva numa constante negociação entre o corpo e o vivido, não necessariamente mensurado, mas aquilo que passa e permanece, um vir-a-ser sendo a cada momento como Cicatriz.

Um Objeto

Le Breton nos diz que “o sujeito é uma autorização para a experimentação de possíveis” (2003, p. 146) e, nesses possíveis, pensar as articulações sujeito-objeto como processos históricos, imagéticos, mnemônicos, estéticos, dentre outros, são atos postos em jogo em diversas perspectivas no teatro. Kantor costumava dizer que não representava o texto de determinado autor, antes jogava com ele. O jogo, pensado também como possível, aponta igualmente para diversas miradas, pois “o espaço de jogo, como espaço potencial, é um lugar ao qual se experimenta a escuta do outro, como tentativa de relação entre o dentro e o fora” (Ryngaert, 2009, p. 56). O jogo com o objeto, ainda na trilha dos possíveis, instaura histórias a serem narradas, contação que coloca em movimento atuante e espectador, friccionando o espaço-tempo onde essa ação opera. Krenak nos diz que “para poder contar uma história da criação do mundo e o mundo ter muitas histórias, e não uma, é preciso que as nossas memórias estejam encorpadas, a gente não pode ser um corpo vazio, a gente tem que ser um corpo de memória” (2023, n.p.), uma vez que

Essa invocação de um corpo cheio de memória, ela tem a ver também com a expressão “nosso corpo, nosso território”. O corpo e o território se constituem da mesma nave, o mesmo veículo da gente instituir memória, sentido, contando histórias da origem das coisas e experimentando também transmitir, de geração em geração, uma memória social, não só dos objetos, mas uma memória dos nossos afetos, dos nossos sentidos de vida. (Krenak, 2023, n.p.)

Ao trabalharmos os objetos como afetos e sentidos de vida, em diálogo com o corpo podemos elaborar teatros de mundos possíveis. Tendo como marco de sua eclosão o início da década de 1980, o Teatro de Objetos, como já dito, constitui um território de múltiplas perspectivas. Se nos referirmos a Teatro de Objetos ou Teatros de Objeto, não necessariamente estaremos falando da mesma perspectiva. De igual modo, podemos dizer que Teatros de Objeto Documental, Teatro de Objetos Documentais ou Teatro de Objetos Documental não é meramente uma questão plural no sentido gramatical, mas plural considerando-se as possibilidades dos seus afetos. Em seu processo histórico, há uma linha franco-belga do teatro de objetos tida como inaugural — aquela que primeiro o pensou num encontro entre amigos, numa certa noite, no princípio dos anos 1980 —, mas há também outros olhares desse mesmo território que buscam outras vias, como, por exemplo, a do artista Roland Shön. As vertentes desenvolvidas na América Latina absorvem e também operam outros modos, como o Periférico de Objetos, surgido na Argentina nos anos 80 do século XX. A mesa, como possível campo de atuação, torna-se um lócus no qual muitos grupos buscam realizar suas experiências. Como espaço da encenação, a mesa abre-se à convivialidade, ao encontro em que os corpos — performer, objeto e espectador — se aproximam e a fala pode ser proferida no registro de uma “conversa” com o espectador, na partilha de algo colocado à mesa por um contador de histórias, um mestre de cerimônias, um(a) atuante que se apresenta numa ambiência espetacular. A mesa remete àquele encontro inaugural já referido, um grupo de amigos contando histórias, numa certa noite, se encontram e encontram nos objetos os dispositivos para contá-las e/ou saboreá-las.

O Teatro de Objetos

Para falarmos do Teatro de Objetos, comumente partimos de uma imagem provocativa, ao mesmo tempo estranha, que advém da sua própria nomenclatura. Afinal de contas, amparados por uma visão socialmente comum, contaminada por um modo moderno de perceber o mundo, também

podemos interpretar inconscientemente esse rótulo como uma provocação à nossa condição humana – algo que, reservadas as suas proporções, pode se assemelhar à desconfiança gerada pelo *Übermarionette* de Edward Gordon Craig (1872-1966), no início do século passado. De sobressalto, é natural que a nossa testa franza levemente enquanto microchoques elétricos buscam por imagens capazes de servir como modelo dessa inquietante elucubração no nosso cérebro. Onde fica o ator (humano) em um teatro feito de objetos? Todo teatro já não seria feito com eles? Questões como essas parecem ser espontaneamente suscitadas em nós quando, antes mesmo de conhecer, idealizamos o Teatro de Objetos. Uma reação que sobretudo diz respeito à maneira pela qual somos condicionados a nos relacionar com a matéria na nossa sociedade contemporânea.

Giovanni Starace (2015) observa que, quando convidadas a dividirem as suas histórias sobre as materialidades, as pessoas geralmente buscam se afastar discursivamente destas, quase como se quisessem se defender. Produzindo discursos que ora tendem a dar uma função ideacional e mental ao objeto, ressaltando-o como algo que lhe é diferente, ora se prendem ao seu puro materialismo, o autor constata uma dicotomia narrativa que “tem raízes distantes, atravessa o pensamento filosófico e incide também sobre as teorias científicas e, certamente, sobre as psicológicas” (Starace, 2015, p. 19). Fato é que certa resistência a uma integração dialética com os objetos parece ser ainda mais reforçada pela relação estritamente utilitarista que estabelecemos com eles cotidianamente, na qual a ideia da posse (um dos valores máximos do sistema capitalista) amplia em nós um sentimento de superioridade, que muitas vezes nos impede de perceber um universo próprio e rico em sentidos nas “coisas” – aspecto que alicerça idealmente toda manifestação do Teatro de Animação e, em especial, do Teatro de Objetos.

Para nós, modernos, as coisas não falam; mas para muitas culturas e para muitos grupos em nossas próprias sociedades contemporâneas, o problema não é exatamente que as coisas não falem; é que desaprendemos os idiomas em que se expressam. Pois, se isolamos as coisas na lógica da “razão prática”, na condição de instrumentos estritamente utilitários ou ornamentais, nos afastamos da possibilidade de estabelecer com elas relações de comunicação. Ao atribuir-lhes uma alma, mesmo que imaginariamente, resgatamos essa possibilidade (Gonçalves; Sampaio; Bitar, 2013, p. 8).

No rastro dessa convicção, o Teatro de Objetos se revela como um instrumento criativo que permite que (re)aprendamos a nos comunicar com os nossos bens materiais, destacando-os enquanto verdadeiras testemunhas da nossa passagem pelo mundo. Adentrar a sua essência, no entanto, exige a sensibilização do nosso olhar para elementos que muitas vezes passam despercebidos. Ou melhor, a compreensão profunda sobre o Teatro de Objetos é condicionada pelo resignificar da relação que instituímos com a maior parte das materialidades que nos cercam, em que precisamos abdicar de uma visão utilitarista para que uma “poesia da matéria” floresça em nós. Inicialmente, esse movimento implica o “estranhar a coisa como se pela primeira vez a víssemos” (Lispector, 2020, p. 135), isto é, em estarmos disponíveis para que “novos mundos sejam possíveis” a partir desse deslocamento. Desse modo, semelhante ao célebre poema de Eduardo Galeano, podemos nos sentir tal como uma criança descobrindo a imensidão do mar pela primeira vez e, diante de um horizonte de materialidades, podemos enfim clamar: “— Me ajuda a olhar! ” (Galeano, 2002, p. 11). Olhamos a coisa, e a coisa também nos vê. A inelutável cisão do ver assim se impõe, nesse paradoxo no qual “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (Didi-Huberman, 2010, p. 29). E é com esse paradoxo que a coisa nos devolve um convite: implora-nos a uma percepção tátil do seu corpo-matéria, (des)habitado pelo vazio do utilitário, onde a alegoria do “fechar os olhos para ver”⁸¹ se transmuta em uma chave poética pela qual acessamos o idioma dos objetos.

Somos filhos da sociedade do objeto, pensamos através do objeto. Ele é simples, suave, bonito, barato e nos fascina pela sua aparente inofensividade. O objeto é um ogro de olhos gentis, ele vai nos pegar, ele vai nos ter. Os artistas se interessam por ele, porque somos feitos dele (Carrignon, 2010, n.p. – tradução nossa⁸²).

⁸¹ Didi-Huberman indica: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (2010, p. 31).

⁸² Do original: “Nous sommes les enfants de la société de l’objet, nous pensons à travers l’objet. Il est simple lisse beau pas cher et il nous fascine sous son apparente innocuité. L’objet est un ogre aux yeux doux, il va nous avoir, il nous aura. Les artistes s’intéressent à lui, parce que nous sommes faits de lui”.

Durante *workshops* promovidos pelo grupo Sobrevento, de São Paulo/SP, o diretor Luiz André Cherubini compartilha a visão⁸³ de que o Teatro de Objetos se constitui muito menos como uma linguagem, com técnicas específicas, e muito mais como uma provocação ao dito “teatro tradicional”, isto é, aquele centrado no texto dramático – onde os objetos são costumeiramente percebidos apenas como adereços de cena. Podemos aceder à sua colocação de fato constatando uma pluralidade de maneiras de se tratarem os objetos na cena contemporânea, algo visível nas formas singulares com que diversas companhias teatrais desenvolvem os seus trabalhos artísticos. Esse fato reforça a hipótese de que o Teatro de Objetos não está preso a um sistema fechado em si, abrindo trilhas para um fazer teatral sensível, ancorado pela liberdade criativa, que estimula distintos artistas a construírem os seus próprios teatros de/com objetos. Desse jeito, torna-se essencial considerarmos o Teatro de Objetos muito mais como um “campo” do que como uma linguagem – sem refutar o seu característico potencial de “produzir linguagens” (Carrignon, 2010). Nesse sentido, Soler (2013) aduz que um campo de conhecimento é marcado pela busca de um lugar de fronteiras flexíveis, fundamentado e direcionado à reflexão, onde o cerne das discussões está muito mais na necessidade de estabelecer princípios norteadores do que em sistematizar e ordenar práticas artísticas. Tal condição, no entanto, não anula a importância de debatermos alguns fundamentos do Teatro de Objetos, especialmente tendo como base a sua linha mais tradicional, oriunda das suas “percepções fundantes”, na década de 1980. Caso contrário, tal como expressa a diretora Katy Deville⁸⁴, a falta de definições também poderia nos levar a uma visão equivocada de que “tudo pode ser Teatro de Objetos”. Como indica Soler (2013, p. 131), “A existência de um termo, associado a uma tradição e a determinadas práticas, afasta a generalização, que é tão perniciosa quanto a criação de definições restritivas e simplificadoras”.

⁸³ Tomamos como referência uma fala do diretor, proferida durante a oficina *Museu-Teatro (das Coisas Guardadas) da Vizinhança*, edição Santa Bárbara d’Oeste/SP, que ocorreu virtualmente nos dias 24, 26 e 27 de novembro e 1º de dezembro de 2020, sob coordenação de Sandra Vargas e Luiz André Cherubini.

⁸⁴ Em sua visita mais recente ao Brasil, Deville, que é fundadora da Cia. Théâtre de Cuisine, da França, realizou uma oficina de Teatro de Objetos no Espaço Sobrevento, em São Paulo/SP. Os encontros ocorreram de 30 de agosto à 2 de setembro de 2023, em uma vivência na qual a diretora (a quem atribuímos a criação do termo *Teatro de Objetos*) compartilhou alguns princípios do seu trabalho com os objetos.

A partir daqui, poderíamos enfim nos perguntar: o que então fundamenta o campo do Teatro de Objetos? Para além da pretensão por respostas capazes de esgotarem o tema, debatemos sobre alguns pontos que nos dão pistas para pensar o Teatro de Objetos enquanto um campo artístico próprio. Isso posto, podemos reformular a questão para: o que diferencia o Teatro de Objetos dos demais teatros? Nesse sentido, o convite a perceber o objeto enquanto um organismo autônomo, naturalmente rico em significados, parece ser um bom lugar de partida. Um teatro de objetos somente se constitui como tal quando não deslocamos as materialidades da sua função original, isto é, quando nos livramos de uma tendência natural em querer transformá-las concretamente em coisas que não são⁸⁵. Em vista disso, ao fixar determinado objeto, objetiva-se a busca por qualidades (interiores e exteriores) que ele próprio nos sugere, dada a sua forma, cor, material, função (para o que foi feito) e a demais correlações que fizemos socialmente com ele. Contrário à lógica que ampara o trabalho com bonecos, em que se aspira a personificação da natureza humana por meio de personagens, o Teatro de Objetos requer uma postura diferente diante do objeto, pois é da poética da matéria que nasce a sua dramaturgia. Nesse sentido, a função da coisa passa a ser a de evocar sentimentos no espectador, algo que somente se efetiva através do jogo entre um objeto reconhecível⁸⁶ e um ator generoso, deslocado da posição de “manipulador” – onde a ideia do manipular pode sugerir, mesmo que equivocadamente, uma possível relação de poder entre criador e criatura. No Teatro de Objetos é importante que não haja o estabelecimento de hierarquias entre o humano e a matéria na cena. Ambos surgem em nível de igualdade nela, tornando-se cúmplices de um processo no qual a articulação de objetos reconhecíveis também encaminha o ator e o espectador ao reconhecimento deles próprios (Carrignon, 2011). Essa característica, embora também visível em outras experimentações

⁸⁵ De modo a evitar interpretações equivocadas sobre essa colocação, é importante destacar que a ressignificação do objeto é algo bem-vindo no Teatro de Objetos. No entanto, não podemos confundir esse ato com a mudança concreta em sua natureza (algo que geralmente ocorre quando tentamos atribuir um personagem a ele). Resignificar, no Teatro de Objetos, é sinônimo de trabalhar simbolicamente para que outros sentidos sejam atribuídos aos objetos, algo que ocorre sempre em um plano sutil, poético.

⁸⁶ Para a plena leitura das materialidades pelo espectador, torna-se fundamental que o objeto colocado em cena seja facilmente reconhecível por nós, isto é, faça parte de nossa vida cotidiana. Tal condição destaca a importância no ato de escolha do artista, ainda indicando uma preferência por objetos produzidos em massa (*made in China*), verdadeiros portadores de cargas sociais.

do Teatro de Animação, se explicita aqui mediante um manejar cotidiano da coisa, onde se abdica da necessidade em lhe dar qualidades humanas, tais como andar, respirar, etc. Dessa maneira, ao contrário do que preliminarmente se supõe de um teatro feito de objetos, esse campo teatral também promove a exaltação do trabalho do(a) atuante que se mostra através dos objetos, principalmente, quando o jogo entre ambos é articulado como artefato a(u) torial, ou seja, condição que nos leva a construções dramatúrgicas intimistas, povoadas por um caráter pessoal, autobiográfico.

Palimpsestos

Ao apresentar a sua perspectiva sobre o Teatro de Objetos, Christian Carrignon, diretor da companhia Théâtre de Cuisine, defende uma concepção do objeto enquanto um “palimpsesto”. O seu raciocínio parte da constatação natural de que em um teatro de objetos as materialidades são retiradas da vida cotidiana para serem inseridas em um novo e desafiador contexto: o da cena. Sob a ótica do francês, esse ato implicaria certo esvaziamento socioemocional do objeto, que é destituído dos seus “afetos originais” (da vida prática) para o estabelecimento de novas relações – em um processo em que o artista é, sobretudo, “agente suscitador de potências da matéria”.

O objeto esvaziado da sua carga emocional pode ser preenchido com falsas memórias, falsas histórias, falsas emoções: estamos no teatro, não em terapia. O objeto falsamente pessoal é uma caixa para inventar sonhos. É um objeto que teve o seu uso, a sua função. Foi utilizado, mas não por mim. É um palimpsesto. Feliz é o monge copista que apaga o manuscrito para o cobrir com outro texto. O que é que estes dois textos dizem um ao outro? É aqui que reside o devaneio. Essa procura do objeto quase desfeito tem a ver com as minhas origens oníricas e com a morte real do antigo proprietário. Entre esses dois tempos passados, a imagem poética é do aqui e do agora (Carrignon, 2010, n.p. – tradução nossa⁸⁷).

⁸⁷ Do original: “L’objet vidé de sa charge émotionnelle peut être re-rempli de faux souvenirs, de fausses histoires, de fausses émotions: nous sommes au théâtre et pas en cure. L’objet faussement personnel est une boîte à s’inventer des rêves. C’est un objet qui a eu son usage, sa fonction. Il a été utilisé, mais pas par moi. C’est un palimpseste. Heureux est le moine copiste qui efface le manuscrit pour le recouvrir d’un autre texte. Que se disent ces deux textes? Là, se situe la rêverie. Cette quête de l’objet presque désamorcé a à voir avec mes origines oniriques et la mort réelle de l’ancien propriétaire. Entre ces deux temps passés l’image poétique est d’ici et maintenant”.

Valendo-se de uma analogia que nos remete aos pergaminhos medievais, que, após passarem por um complexo processo de raspagem, eram reaproveitados para a escrita de novos textos, Carrignon indica o Teatro de Objetos como um lugar onde conseguiríamos efetivar uma outra escritura por meio da matéria, isto é, uma “escuredeira das coisas”. Para ele, portanto, “[o] palimpsesto é um dos abridores de latas do teatro de objetos. O objeto contém memória, claro, mas, através da distância que nos separa dele, é também uma máquina de escrever. O objeto produz um novo texto” (Carrignon, 2010, n.p. – tradução nossa⁸⁸). Distante das relações que marcaram a sua “vida cotidiana”, o objeto surge no teatro de objetos predisposto para que narrativas imaginárias sejam inscritas sobre ele. De ordem fundamentalmente poética, essas narrativas são condicionadas pelo presente da cena, instância capaz de amparar um processo que, acima de tudo, surge da escuta diligente da matéria. Nesse ponto, também podemos sugerir que o Teatro de Objetos permite uma espécie de “lavagem” das materialidades, em que as “imundices” da vida cotidiana – fomentadoras de uma lógica de descarte cada vez maior – são (re)trabalhadas através de um sistema que converte a sua utilidade meramente prática em uma utilidade poética. Entretanto, antes de acreditarmos em um completo desbotar dessa memória primeira do objeto, é inevitável lembrarmos de outra característica intrínseca aos palimpsestos: o apagamento da sua primeira inscrição nunca é total. Logo, conforme nos aponta Gérard Genette, ainda será possível visualizar os seus vestígios, a sua sombra, “de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (Genette, 2006, p. 7). Tal especificidade se revela inteiramente compatível com o campo do Teatro de Objetos, em que o artista “vai compor com o objeto dinâmicas que o particularizam para aquele trabalho, em diálogo com a carga de sentido comum – social e matérica – que ele já carrega, reescrevendo seu uso, agora cênico, na produção de sentido” (Holanda, 2018, p. 206). Falamos de processos onde, evidentemente,

Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou, mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo

⁸⁸ Do original: “Le palimpseste est un des ouvre-boîtes du théâtre d’objet. L’objet contient de la mémoire, bien sûr, mais par la distance qu’on prend avec lui, c’est aussi une machine à écrire. L’objet produit un texte nouveau”.

que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir (Pesavento, 2004, p. 26).

A ideia do objeto como palimpsesto pode se desdobrar em outros sentidos quando pensamos na sua vertente documental, em que o desvelar desses vestígios se convergem muito mais em uma busca mnêmica, isto é, pela sua “escrita primeira”. Disso falaremos mais à frente. É fato que alguns traços desses procedimentos, nos quais desvelamos diferentes camadas simbólicas da matéria, já eram perceptíveis na cena moderna antes mesmo de o Teatro de Objetos se constituir como um campo específico. Nesse sentido, o trabalho artístico de Tadeusz Kantor (1915-1990) é um dos exemplos de estilo que mais incentivaram artistas teatrais a se aventurarem pelo “universo das coisas” no século passado. Revelando cruzamentos explícitos com as demais apropriações do seu período histórico, especialmente com as suas vanguardas artísticas, o polonês desenvolve um teatro que evidentemente bebe na fonte (ou seria no urinol?) de Marcel Duchamp e das artes plásticas em geral. Em um fértil diálogo com o *ready-made*, o encenador revela apreço pelos ditos “objetos de realidade mais baixa”, isto é, objetos pobres, materialidades que já estavam condenadas às lixeiras (muitas vezes oriundas da realidade catastrófica da guerra). Tal característica evidencia um modo operativo em que “[o] que os outros esquecem e deixam cair é justamente o que o artista destaca e traz à lembrança dos espectadores, mesmo contra a sua vontade” (Assmann, 2011, p. 408). Ao analisar o teatro kantorianiano, Cintra destaca uma prática artística que tem muitas semelhanças com a percepção “palimpsesta” do objeto. Em espetáculos que tentam arquitetar uma nova dimensão espaço-temporal ao público, Kantor priva o objeto das suas funções socialmente reconhecíveis e atribui a ele um novo peso e uma nova existência. Desse modo, “as relações imediatas entre os significantes e os significados são destruídas em função da reconstrução de um novo conteúdo, ou seja: o objeto não ilustra mais o conteúdo. Ele é o próprio conteúdo” (Cintra, 2012, p. 13).

A aura da coisa: entre a dádiva e o animismo

Compreende-se que os debates em torno das materialidades podem perpassar inúmeros campos do conhecimento. A antropologia, por exemplo, se revela como uma das áreas que melhor amparam discussões sobre as

relações que diferentes sociedades historicamente estabelecem com os objetos. Conforme nos diz Dohmann,

O homem e o artefato constituem um par inseparável que caminha em direção a uma dupla evolução. Todas as esferas – biológica, psicológica e social – estão constantemente permeadas pela massiva presença do objeto, comprovando que não há atividade humana que dispense a suporte material, a começar da sua condição mais básica: a do espírito existir e, sobretudo, manifestar-se (2013, p. 31).

Nesse contexto, o *Ensaio sobre a dádiva*, de Marcel Mauss (2003), é uma das obras que melhor nos introduzem ao pensamento em torno de uma “aura das coisas”, ou, ainda, em diferentes modos de “sacralização da matéria”. Ao analisar primitivos sistemas de trocas entre povos da Polinésia, da Melanésia e os indígenas da América do Norte, o antropólogo desenvolve a sua “teoria sobre a dádiva”, que ressalta três valores fundamentais desses grupos: dar, receber e retribuir. Descrivendo trocas (materiais e imateriais) entre diferentes coletividades, realizadas de maneira “espontânea” e desvinculadas dos interesses estritamente comerciais, Mauss destaca uma inerente aglutinação entre as pessoas e os seus bens materiais, em uma relação longe de beirar ao utilitarismo. Sugerindo a existência de uma “substância moral das coisas”, o autor a correlaciona a uma espécie de “alma ligada à matéria espiritual do doador, que tende a retornar ao seu antigo dono que, ao doá-la, também se doa” (Sertã; Almeida, 2016, p. 2). Os estudos de Mauss são referenciais para a área da antropologia social, que, sob a ótica americana, converte-se também na área da antropologia cultural – mais direcionada a pensar os indivíduos dentro das coletividades. A partir deles, ainda somos provocados ao conceito de *hau*, o “espírito das coisas”, algo que acompanharia todo artigo de troca (*taonga*) desde o seu primeiro donatário. Ao reflexionar sobre algumas práticas dos povos maori, o antropólogo constata que “o vínculo de direito, vínculo pelas coisas, é um vínculo de almas, pois a própria coisa tem uma alma, é alma” (Mauss, 2003, p. 200). Logo, a coisa e o humano são percebidos de maneiras tão intrínsecas que “apresentar alguma coisa a alguém é apresentar algo de si” (Mauss, 2003, p. 200). Aqui, a “alma” (*hau*) é entendida como uma característica própria tanto da matéria como do humano, e não se desvincula da sua rede coletiva de relações. Afinal, “enquanto portadoras de uma ‘alma’, de um ‘espírito’, as coisas não existem isoladamente, como se fossem entidades autônomas” (Gonçalves; Sampaio; Bitar, 2013, p. 8).

Com base nas trocas de dádivas entre os maoris, Mauss (2003, p. 202) nota uma “mistura de vínculos espirituais entre as coisas, que de certo modo são alma, e os indivíduos e grupos que se tratam de certo modo como coisas”, algo semelhante ao que muitas vezes percebemos no campo do Teatro de Animação. A partir disso, também podemos ampliar os nossos horizontes para conceito de “animismo”, que “pode ser definido como uma ontologia que postula o caráter social das relações entre as séries humana e não-humana” (Viveiros de Castro, 2002, p. 364). Desse modo, acessamos um modo pensar no qual,

Ao invés de estar numa posição de transcendência com relação ao mundo dos objetos, o sujeito é a coisa mais comum do mundo. O animismo é isso: o fundo do real é a alma, mas não se trata de uma alma imaterial em oposição ou em contradição com a matéria. Ao invés disto, é a própria matéria que está infundida de alma. Subjetividade não é propriedade exclusiva do humano, mas a base do real (Viveiros de Castro, 2011, p. 8).

Ao atualizar o conceito de “animismo” para uma noção mais ocidental, já sob uma ótica que pressupõe uma troca mercadológica com a matéria, David-Ménard (2022) analisa os seus princípios segundo a lógica “vontade e coisa” teorizada por Hegel. Assim, temos um caminho complementar de pensamento em que as coisas igualmente se destacam como mediadoras das relações sociais. A autora parte do pressuposto de que, quando afirmamos ser proprietários de determinada coisa, a habitamos de uma “vontade”, algo que consecutivamente instaura uma identificação nossa para com a matéria. Logo, emprestamos vigor (ânima) a ela: “É essa identidade afirmada com uma coisa metafisicamente diferente de si que ‘faz pensar’ em animismo. Não que a coisa seja dotada de uma alma (justamente não), mas a vontade a habita de certa forma” (David-Ménard, 2022, p. 89-90). Tomando a questão como modelo para o Teatro de Objetos, poderíamos supor que uma “vontade imaginativa” seria plenamente capaz de habitar as nossas materialidades cotidianas na arte. Nesse sentido, centramos a nossa atenção na prosa de Clarice Lispector, que igualmente aposta na dualidade para professar que “[a] aura da coisa vem do avesso da coisa. [...] A coisa é pelo avesso e contramão” (Lispector, 2020, p. 116). Atualizando a dinâmica que coloca o campo da animação em uma linha tênue entre o animado e o inanimado, vida e morte, tal como nos exemplos de Amaral (1997) e Kantor (2008), poderíamos pensar o “avesso” do objeto cotidiano como a própria cena teatral – aqui inserida nos limites entre o campo do

imaginário (apontado por Amaral) e o do real. Dessa forma, entendemos que a qualidade “palimpsesta” do objeto também indica que, uma vez integrado ao campo das formas animadas, o Teatro de Objetos impõe a ele uma ampliação na sua noção de “ânima”. Com isso, recorreremos a definições mais esgarçadas sobre a palavra, dando amplitude para as suas outras definições, em que “animar” se torna sinônimo de “Dar ânimo, coragem ou valor a” (Animar, 2023). Logo, sem a necessidade do humano como modelo, no Teatro de Objetos o ato de dar ânima a determina matéria simboliza dar um valor afetivo-poético à coisa, habitando-a de uma vontade artística, que, através da imaginação, é inserida em um novo e potente mundo: o da cena.

Sobre importâncias: uma dramaturgia de metáforas

No seu livro derradeiro, Clarice Lispector profetiza o surgimento de um “mundo de objetos”, que nasce do momento ao qual eles negam a sua própria essência, isto é, a sua “objetude”: “Mas os objetos não querem mais ser objetos. É a revolta da ‘coisa’” (Lispector, 2020, p. 126). Instaurando instigantes diálogos entre o seu narrador-escritor e a personagem Ângela – que, ao se dizer em plena comunhão com o mundo, anuncia a escrita de um “romance das coisas” –, a autora tangencia as fronteiras sutis entre criador e criatura a partir de uma metáfora objetual, na qual ambos os personagens estão presos em uma espécie de “espelho invertido”. Quase que em uma fusão com Ângela, fazendo uso de dados autobiográficos, Lispector se expõe ao leitor e desenha um relato íntimo referente à sua relação criativo-pessoal com os objetos:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920 (Lispector, 2020, p. 113).

Com Lispector somos inseridos nesse mundo poético e imaginativo que fundamenta toda a dramaturgia com objetos. Seguindo o pensamento de que “a aura seria a seiva da coisa”, a autora articula uma linguagem metafórica

que nos provoca a perceber que, ao falar da matéria, Ângela acaba falando de si mesma: “quando observa as coisas, age com um liame que a une a elas” (Lispector, 2020, p. 114). Esse princípio parece igualmente servir como um paradigma às experimentações do Teatro de Objetos, em que os artistas envolvidos, ao permitirem se expor pelas materialidades, se tornam poetas cênicos de uma dramaturgia orientada por figuras de linguagem (especialmente pela metáfora e pela metonímia), que permitem que novas associações simbólicas com o objeto sejam possíveis. Assim, o Teatro de Objetos é capaz de suplantiar a escrita de um “livro das coisas” para os domínios das artes da cena, ato que essencialmente parte desse olhar de fascínio para com a matéria: “[o] objeto eleva-se em esplendor quando olhado” (Lispector, 2020, p. 179). Ao elegermos determinado objeto (ou um conjunto deles), somos convidados a explorar um amplo campo semântico por meio de laboratórios criativos, onde os limites são impostos tão somente pela imaginação, a quem é dada a tarefa de “voar”. Ao refletir sobre a própria terminologia do Teatro de Objetos, Carrignon (2010, n.p. –tradução nossa⁸⁹) observa que, “[e]ntre a grandeza da palavra teatro e a pequenez do objeto, há um precipício. É preciso *energia poética* para fechar os lábios retóricos do abismo”. Para entendermos de onde pode nascer essa força poética apontada por Carrignon, voltamos a nossa atenção aos procedimentos da escrita poética, uma vez que a temos enquanto uma fundamental base dramática do Teatro de Objetos. Ao dirigirmos a nossa atenção sobre a escrita de Manoel de Barros, podemos perceber que o poema *Sobre Importâncias* nos serve como um importante guia da nossa discussão:

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: Veja que pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. **Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.** Assim um passarinho nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes. Que um osso é mais importante para o cachorro do que uma pedra de diamante. E um dente de macaco da era terciária é mais importante para os arqueólogos do que a Torre Eiffel. (Veja que só um dente de macaco!) Que uma boneca de trapos que abre e fecha os olhinhos azuis nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que o Empire State

⁸⁹ Do original: “Entre la grandeur du mot théâtre et la petitesse de l’objet, existe un précipice. Il en faut, de l’énergie poétique pour refermer les lèvres rhétoriques de l’abîme”.

Building. Que o cu de uma formiga é mais importante para o poeta do que uma Usina Nuclear. Sem precisar medir o ânus da formiga. Que o canto das águas e das rãs nas pedras é mais importante para os músicos do que os ruídos dos motores da Fórmula 1. Há um desagero em mim de aceitar essas medidas. Porém não sei se isso é um defeito do olho ou da razão. Se é defeito da alma ou do corpo. Se fizerem algum exame mental em mim por tais julgamentos, vão encontrar que eu gosto mais de conversar sobre restos de comida com as moscas do que com homens doutos (Barros, 2015, p. 152).

Ao engendrar um poema que nos impulsiona a reavaliar a maneira pela qual atribuímos importância à coisa, condicionada por um olhar interessado para aquilo que nos cerca, Barros parece complementar o pensamento de Alvarado, que também expõe:

La variedad del mundo se presenta ante nosotros, la miramos o creemos verla realmente como es, está bajo nuestro control. Pero cuando prestamos atención, cuando aislamos, por obra del azar, “algo” en este mirar a nuestro alrededor, cuando la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, cuando es una mirada atenta, se produce una especie de cesura en donde la espacialidad y la temporalidad anterior se ve alterada. La cosa mirada se separa de su paisaje y “es” para el sujeto que mira, se distingue como figura y posee un significado⁹⁰ (Alvarado, 2015, p. 11).

Os escritos de Barros e Alvarado convergem para que a mirada atenta e encantada (tal como uma criança vendo o mundo pela primeira vez) sobre o objeto desponte como uma porta de entrada para a “poética da matéria” que nos rodeia. Tal característica não é própria do Teatro de Objetos, ela conduz inúmeros artistas das mais distintas categorias artísticas (como as artes plásticas, a literatura, etc.) e parece encontrar a sua real origem na própria essência humana. O ensejo de ressignificar o mundo nos move, nos leva a conferir utilidade poética para aquilo que a sociedade julga equivocadamente ser “inútil”. Assim, o Teatro de Objetos permite que possamos inverter a lógica dominante, em uma criação onde “[a]s coisas que não levam a nada têm grande

⁹⁰ A variedade do mundo se apresenta diante de nós, olhamos para ela ou acreditamos que realmente a vemos como ela é, está sob nosso controle. Mas quando prestamos atenção, quando isolamos, por acaso, “alguma coisa” neste olhar que nos rodeia, quando o olhar não é um simples deslizar sobre as coisas, quando é um olhar atento, produz-se uma espécie de fissura onde a espacialidade e a temporalidade anterior se percebem alteradas. A coisa vista separa-se da sua paisagem e “é” para o sujeito que olha, distingue-se como figura e tem um significado (tradução nossa).

importância. Cada coisa ordinária é um elemento de estima. Cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral” (Barros, 2015, p. 45). Essa crença parece guiar os artistas do Teatro de Objetos a inúmeros caminhos, onde a coisa “sem importância” ganha valor poético e político: “Lo que nos interesa en el objeto es su valor metafórico, su poder de evocación, de sugestión, su fuerza poética y política⁹¹” (Limbós, 2018, p. 28).

Fazendo um paralelo com o que Breton nos indica sobre o corpo, os objetos também se mostram como “uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais” (Breton, 2012, p. 29). Além de naturalmente serem produtos da ação humana, as materialidades são culturalmente simbolizadas por nós, uma vez que integram a nossa passagem pelo mundo. Nesse caminho, a casa se revela como um espaço condensador de afetos, onde fica evidente uma relação singular do homem com a matéria, e, por isso mesmo, talvez seja dela que nasce a essência de todo teatro de objetos. Ao ampliar o seu olhar sobre as materialidades que as pessoas expõem nas suas moradas, a partir das quais percebe pequenos “museus caseiros”, Roland Shön⁹² ressalta que “[e]ssas pequenas coisas protegem do esquecimento alguns de nossos momentos significativos ou encontros arrebatadores. Mas essas coisas também nos permitem pensar sobre o mundo e nossa presença no mundo, pensar em nós mesmos”. Em um caminho similar, Ecléa Bosi (2003) destaca que é comum as pessoas estabelecerem uma espécie de “desejo de imobilidade” para com as coisas que as cercam, e o que envelhece conosco também pode nos oferecer a pacífica sensação da nossa continuidade no tempo. Bosi diz que a casa (de dentro) muitas vezes se consagra como um lugar em que nos isolamos da hostilidade do mundo (de fora), e as materialidade nos ajudam na urdidura desse mundo mais acolhedor. O conceito de “objetos biográficos” surge desse contexto, sendo bens materiais que “envelhecem com o possuidor e se encorpam à sua vida” (Bosi, 2002, p. 26). Desse modo, passam de meras utilidades a elementos insubstituíveis, que trazem consigo um arsenal rico em

⁹¹ O que nos interessa no objeto é o seu valor metafórico, o seu poder de evocação, de sugestão, a sua força poética e política (tradução nossa).

⁹² O excerto pertence ao programa de uma das experimentações das “Musées Maison” de Roland Schon, sendo extraído do site da companhia Théâtre en Ciel há alguns anos atrás – embora não mais disponível. A tradução para o português foi realizada pelo Grupo Sobrevento, de São Paulo/SP, que disponibilizou o material durante a oficina *Museu-Teatro (das Coisas Guardadas) da Vizinhaça*, em 2020.

narrativas – tanto pessoais como coletivas. É justamente com base nessa constatação que as perspectivas de trabalho sobre os objetos podem ir desde aquelas que dizem respeito ao íntimo dos sujeitos, em que o ator faz quase que uma confissão diante do público, até as que buscam fomentar um fértil processo de abertura de memórias ao coletivo, fazendo um processamento documental dos objetos. Sob esse segundo modo operativo, vemos o Teatro de Objetos se convergir em ricos experimentos etnográficos, em que a maneira que compreendemos o objeto também pode catapultar um gesto político.

O Teatro de Objetos Documentais

Após descortinarmos um território mais delimitado do Teatro de Objetos, em que, seguido de uma primeira visão dilatada sobre o trabalho com materialidades, procuramos pensá-lo via tradição instituída pela sua perspectiva preambular, torna-se fundamental falarmos do panorama documental dos objetos. Para Katy Deville⁹³, enquanto o Teatro de Objetos trata da “história com h minúsculo”, objetivando narrativas de cunho íntimo/pessoal, o Teatro de Objetos Documentais dá mais enfoque à “História com H maiúsculo”, em que as narrativas são essencialmente de ordem coletiva. Essa imagem nos introduz a um melhor entendimento dessa vertente em exponencial crescimento nas últimas décadas, em que a cena com objetos também passa a aspirar aspectos do real, motivando a transmutação dos objetos em “documentos cênicos”. Antes de avançarmos pelo Teatro de Objetos Documentais, entretanto, é indispensável considerarmos que tal conjectura somente se torna possível graças a uma alteração conceitual sobre a ideia de “documento” no século passado, em que percebemos o rompimento de uma convencional ideiação dele como um “registro objetivo da realidade”, isto é, como indício de uma “verdade absoluta”. Desse jeito, passando a questionar a parcialidade do documento, abrimos trilhas para pensar as intenções que cercam o seu estabelecimento como tal.

Le Goff afirma que, acompanhado ao questionamento, começaram progressivamente a ser entendidos como documentos outros materiais – objetos, relatos orais gravados em fita, vídeos, fotos – além dos papéis escritos. Longe da imparcialidade que muitos lhe atribuem, **o documento é encarado contemporaneamente**

⁹³ Durante a participação de Deville no IX Festival Primeiro Olhar, em Brasília (2023), questionamos a diretora a respeito de como ela percebe a diferença entre o Teatro de Objetos e o Teatro de Objetos Documentais. Esta afirmação diz respeito a resposta que ela nos deu.

como o produto de um olhar sobre determinado fato, havendo um esforço para decifrar as informações contidas nele e manifestadas no suporte material do registro, no processo de elaboração, na realidade em que ele foi produzido e, sobretudo, nos interesses de sua construção (Soler, 2013, p. 139).

Ressaltando os jogos de poder envolvidos no processo em que os registros ganham uma amplitude social e assim se tornam documentos, essa nova percepção descrita por Soler igualmente destaca a “intencionalidade” como sendo uma qualidade fundamental dos processos artístico-documentais. Tal percepção dialoga com perspectivas mais modernas da memória, categorizada enquanto potência (*vis*) por Assmann. Aliada ao processo de recordação e se opondo aos procedimentos de armazenamento, ela é compreendida “como uma força imanente, como uma energia com leis próprias” (Assmann, 2011, p. 34). Ao evidenciarmos o caráter processual dos atos de memória, abrimo-nos à compreensão de que o passado não é algo finalizado, isto é, não é uma coisa estanque no tempo. Pelo contrário, ele é visto enquanto móvel, em constante (re)construção no presente, instância que permanentemente confere a ele novas camadas – inclusive (para não dizermos principalmente) as de natureza imaginativa. É desse princípio que parte toda a obra documental, em que o que move criativamente os artistas é sobretudo a possibilidade de articular novos olhares para determinado fato da nossa realidade. Em uma criação documental, “objetiva-se construir asserções sobre a realidade, em uma exploração diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais” (Soler, 2013, p. 140). Tão logo, o Teatro Documentário se constitui em um campo amplo, que se destaca como outra maneira de fazer e pensar a arte, em que a intencionalidade de documentar fomenta experimentos que dão novos tratamentos ao “real”⁹⁴. Através dele a cena teatral passa a intermediar a mutação dos registros em documentos, uma vez que ela proporciona o contexto fundamental para que essa nova leitura seja possível. Dessa maneira, o Teatro Documentário se revela como uma espécie de “fábrica de documentos”, atribuindo sentido a diversos fragmentos de nossa realidade – que, quando pensados sob a perspectiva do

⁹⁴ Neste ponto, é imprescindível que não percebamos o real enquanto sinônimo de verdade. Soler (2013) nos alerta para o fato de que erroneamente se atribui uma impressão de autenticidade às obras documentais, algo que precisa ser questionado, uma vez que o Teatro Documentário é tão somente uma espécie de editor da realidade, em um processo que pode contar com elemento ficcionais e imaginativos.

Teatro de Objetos Documentais, são as nossas próprias materialidades cotidianas. “Pensamos que el teatro documental tratado en este caso con objetos, puede constituir un recurso alternativo de búsqueda, un dispositivo para encontrar otras formas de contar e investigar la Historia como parte de las Humanidades Emergentes”⁹⁵ (Oligor y Microscopía, 2014, n.p.).

Destacando-se como a principal pensadora do Teatro de Objetos Documentais, Larios conceitua esse campo com base na junção de características do Teatro de Objetos e do Teatro Documentário. Em parceria com Jomi Oligor, a dupla de artistas da companhia espanho-mexicana Oligor y Microscopía, enunciam o Teatro de Objetos Documentais como:

Un modo de hacer atravesado por el teatro documental y el teatro de objetos que crea su propia poética. Traslada a la esfera social - íntima y colectiva - la observación del fenómeno de las transferencias entre lo animado y lo inanimado, propia de todo teatro de formas animadas. Investiga cómo se da la singularidad de esas transferencias entre las personas y la cultura material que las rodea (a través de los afectos, los usos de la memoria, el inconsciente material o todas aquellas relaciones con los objetos que no percibimos en la inercia del consumo, los usos de los objetos en las políticas de la memoria, etc.) y las traslada a dispositivos estéticos que tienen a los objetos como protagonistas, agentes de impactos culturales y relaciones sociales. En el TOD se da una performatividad del objeto-documento, ya que se crea una poética que busca que un objeto - a veces aparentemente insignificante - se convierta en “documento”, testimonio de un contexto situado, que crea sus propias relaciones poéticas con el sujeto que lo asiste en escena u otro dispositivo relacional⁹⁶ (Larios; Oligor, 2021, p. 9).

⁹⁵ Pensamos que o teatro documental, tratado neste caso com objetos, pode constituir um recurso de busca alternativa, um dispositivo para encontrar outras formas de contar e investigar a História como parte das Humanidades Emergentes (tradução nossa).

⁹⁶ Um modo de fazer atravessado pelo teatro documentário e o teatro de objetos que cria sua própria poética. Expressa a esfera social – íntima e coletiva –, a observação do fenômeno das transferências entre o animado e o inanimado, própria de todo teatro de formas animadas. Investiga como ocorre a singularidade dessas transferências entre as pessoas e a cultura material que os rodeia (através dos afetos, do uso da memória, o inconsciente material ou todas aquelas relações com os objetos que não percebemos na inércia do consumo, o uso de objetos nas políticas de memória, etc.) e os transforma em dispositivos estéticos que percebem os objetos como protagonistas, agentes de impactos e de relações culturais e sociais. No TOD ocorre uma performatividade do documento-objeto, uma vez que se cria uma poética que busca que um objeto - às vezes aparentemente insignificante - torna-se um “documento”, testemunho de um contexto situado, que cria suas próprias relações poéticas com o sujeito que o assiste no palco ou em outro dispositivo relacional (tradução nossa).

Já na escolha da sua nomenclatura percebemos uma opção terminológica consciente que ressalta o adjetivo “documental” como atrelado às materialidades, e não ao teatro – o que também corrobora para a evidenciação do objeto como sendo o protagonista da cena. Nela, as narrativas documentais estão totalmente vinculadas à matéria, dizem respeito à sua “memória primeira”. Dessa forma, mesmo ainda compactuando com a visão “palimpsesta” do objeto de Carrignon, o Teatro de Objetos Documentais parece fazer uma trajetória pelo avesso, onde o foco artístico está justamente naquele rastro cultural que determinado objeto carrega consigo. “Así pues, en el tod el objeto se convierte en documento del contexto presente en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multitemporal”⁹⁷ (Larios, 2018a, p. 47). Falamos de um procedimento essencialmente arqueológico, norteado pelo propósito de uma reelaboração estética da realidade, que, neste caso, se concentra na própria materialidade do objeto e nas relações que ele estabeleceu com o mundo desde o seu fabricar. “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (Didi-Huberman, 2017, p. 41). Nildo Viana salienta que através dos bens materiais podemos perceber o conjunto de memórias de uma sociedade, característica que também os destaca enquanto portadores das nossas lembranças coletivas e sociais. Dessa maneira, “a partir do momento que são produzidos ou transformados pela ação humana, ou mesmo quando são alvos da consciência humana, [...] passam a fazer parte da memória social e podem ser alvo da evocação de lembranças dos seres humanos” (Viana, 2020, p. 104). O Teatro de Objetos Documentais se aproveita dessa propriedade “mnêmicoletiva” dos objetos para cartografar as suas relações com a realidade, em um caminho no qual cada artista se vale de estratégias próprios, tais como seguir as pistas que a própria coisa nos dá (através do seu conteúdo, marcas, origem, etc.), da coleta de depoimentos/relatos em torno dos objetos, entre outros.

Todos sabemos que los objetos ya tienen una memoria de por sí, que puede ser falsificada para el teatro. Cada objeto es una máquina de escritura susceptible de

⁹⁷ Assim, no TOD o objeto se converte em um documento do contexto atual em que é construído, testemunha de múltiplas interações políticas e culturais que deixam de pertencer a um tempo linear para se tornar “multitemporal” (tradução nossa).

generar un nuevo texto aparte del que le es inherente; por lo tanto, los objetos dentro del teatro de objetos son una suerte de “palimpsestos”, escrituras sobre escrituras en donde puede primar una trayectoria sobre la otra. En congruencia con esto, la particularidad creativa del todo es descubrir la memoria primigenia de los objetos, antes que inventarle una nueva historia a la materia que presuponga distanciarla de la riqueza socio-afectiva que pueda ofrecer su memoria original al confrontarse con el presente de quien la desvela⁹⁸ (Larios, 2018a, p. 46-47).

Ao revelar as particularidades do Teatro de Objetos Documentais, Larios nos adverte para algumas diferenças entre esse teatro e o Teatro Documentário. As suas observações dizem respeito às especificidades no trabalho com os registros, isto é, com todo material que surge como evidência para o trabalho cênico documental (objetos cotidianos, entrevistas/relatos, imagens, notícias, etc.). Diferentemente do Teatro Documentário, em que esse material é reduzido a uma espécie de “pretexto” para o testemunhar dos atores em cena, o Teatro de Objetos Documentais enxerga os registros como companheiros de uma viagem criativa. Portanto, as materialidades (enquanto registros) não são meros subterfúgios à mercê do ator ou da atriz, a quem supostamente caberia retirar delas certa “impessoalidade” natural, elevando-as a uma potência de documento. No Teatro de Objetos Documentais, os registros, independentemente da sua natureza, devem estar condicionados ao objeto, pois tudo ali gira em torno dele. Por conseguinte, estes não são vistos como algo menor (subordinados ao humano), eles estão longe de ser apenas um conjunto de signos destinado a constituir determinada verdade cênica: “ellos son los depósitos mismos de esa verdad construida y son matrices por las que siempre se tiene que pasar para accionar las distribuciones espacio-temporales del dispositivo”⁹⁹ (Larios, 2018a, p. 48). Vale destacar que todos esses princípios seguem reforçando o papel do(a) atuante como um(a) fundamental mediador(a) de potências das materialidades. Aliás, no Teatro de Objetos Documentais tanto o ator ou a atriz

⁹⁸ Todos sabemos que os objetos já têm uma memória própria, que pode ser falsificada para o teatro. Cada objeto é uma máquina de escrever capaz de gerar um novo texto à parte daquele que lhe é inerente; portanto, os objetos dentro do teatro de objetos são uma espécie de “palimpsestos”, escritas sobre escritas onde uma trajetória pode prevalecer sobre a outra. Em congruência com isto, a particularidade criativa de todo é descobrir a memória primordial dos objetos, antes que inventem uma nova história para a material que pressupõe afastá-la da riqueza socioafetiva que a sua memória original pode sofrer ao ser confrontada com o presente de quem a desvenda (tradução nossa).

⁹⁹ São os próprios depósitos dessa verdade construída e são matrizes pelas quais sempre se tem que passar para ativarem as distribuições espaço-temporais do dispositivo (tradução nossa).

quanto o público são convidados a perceber o objeto enquanto um organismo culturalmente rico em vitalidade mnêmica, algo que influi sobre os seus próprios procedimentos cênicos. “O objeto é, portanto, uma prova documental que imprime suas insofismáveis marcas nos indivíduos, criando interna e externamente um processo dinâmico, comunicativo e intercultural” (Dohmann, 2013, p. 34). Assim se torna imprescindível citarmos que, na trilha das práticas do Teatro Documentário, muitas vezes o Teatro de Objetos Documentais também se inscreve enquanto uma espécie de “exercício etnográfico”. Com isso, insere-se enquanto um meio de mapeamento cultural de determinadas localidades, provocando buscas por narrativas que foram suprimidas da dita “História com H maiúsculo”. “Pienso que el TOD es un observatorio idóneo para explorar las relaciones de la sociedad contemporánea con su cultura material”¹⁰⁰, salienta Larios (2018a, p. 47). Nessa trilha, Picon-Vallin (2011) considera o campo documental como um espaço de informação alternativa, que não sucumbe ao excesso de informações dos nossos tempos, pensando e organizando de maneira sensível a realidade na qual estamos inseridos. Marcelo Soler, diretor e membro da Cia. Teatro Documentário (São Paulo/SP) também expressa que “[d]ocumentar algo é ter uma perspectiva histórica sobre as coisas e não se eximir de opinar sobre a realidade” (2010, p. 70). Com todo o exposto, entendemos que o Teatro de Objetos Documentais se revela enquanto uma atividade artística que percebe os objetos como vestígios vivos do passado, isto é, uma superfície sobre a qual ainda é possível esmiuçar narrativas escondidas, que nos ajudam a um maior entendimento da nossa própria sociedade. O Teatro de Objetos Documentais vai na contramão de um caminho em que a contemporaneidade segue a nos encaminhar, em que a profusão de informações, aliada a um descarte imprudente dos vestígios do nosso passado vivo, cada vez mais soterra as nossas memórias e nos impede de percebê-las como algo vivo no nosso presente.

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse

¹⁰⁰ Penso que o tod é um observatório ideal para explorar as relações da sociedade contemporânea com a sua cultura material (tradução nossa).

tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados (Didi-Huberman, 2017, p. 61).

Cenas esquecidas para objetos perdidos: uma carta ao futuro

Voltamos ao início, pois, **às vezes temos ideias felizes**. As reflexões deste texto foram facilitadas por uma vivência que, enquanto professor e estagiário, tivemos durante um laboratório cênico do primeiro semestre de 2023. Partindo de olhares mais amplos sobre as materialidades, especialmente de uma perspectiva dialogante com domínios como as artes visuais, a performance e a literatura, provocamos um lugar de experimentação onde o objeto foi o principal fio condutor das buscas e das descobertas. Somaram-se a esse processo noções específicas sobre o Teatro de Objetos. Em um primeiro momento, os encontros partiram de uma sensibilização dos alunos para com os objetos cotidianos, jogando com as suas características materiais e poéticas. Adentrando o campo do Teatro de Objetos, o laboratório intitulado *O Objeto no Teatro e o Teatro de Objetos* instigou os discentes por meio de inúmeros exercícios práticos, que enfatizaram a relação singular de cada um deles com as materialidades, pensando o objeto enquanto um parceiro de cena do ator. Assim, intencionamos a instauração de espaços de jogo e de compartilhamento entre os participantes. Em um segundo momento, os encontros se concentraram em explorar as potencialidades do objeto como um documento cênico. Objetivando a criação de pequenas cenas individuais, que finalizaram o laboratório, cada estudante foi incumbido de capturar registros possíveis de um “objeto perdido”, do resto de um resto. Quais são os vestígios de um além matéria? O material passível de orientar as respostas para essa questão se converteu em um fecundo estímulo criativo aos alunos-artistas, que passaram por uma intensa dinâmica grupal de abertura de memórias – etapa fundamental para a melhor compreensão de como os registros atravessavam as singularidades pessoal e coletiva de todos nós. Posteriormente, sob o título de *Cenas esquecidas para objetos perdidos*, apresentamos os resultados dessa incursão em variados espaços físicos da Escola de Comunicação e Artes da USP, corporificando cenas que foram assimiladas a partir dessas perspectivas múltiplas sobre o objeto que expomos no texto.

Figura 9: Cenas finais do laboratório “O Teatro de Objetos e o Objeto no Teatro” (ECA/USP)



Figura 10: Cenas finais do laboratório “O Teatro de Objetos e o Objeto no Teatro” (ECA/USP)



Fonte: imagens Igor Gomes, 2023.

A dinâmica dessa vivência artístico-pedagógica evidencia objetivamente para nós a noção do que podemos denominar como sendo “espaços de recordação” (Assmann, 2011), espaços simbólicos, aqui incorporados pela cena com objetos, que contribuem para o constante processo de transformação da memória na contemporaneidade. De natureza coletiva, tais lugares são definidos por Assmann (2011) como uma “estranha teia de espaço e tempo”, onde presença e ausência se unem substancialmente. Assim, a consagração

do nosso espaço de memória, tal como naquele apontamento de Candau (2011), só foi possível graças a um processo de abertura de memórias individuais ao coletivo, onde o nosso horizonte de ação foi de ordem inteiramente artística – visando a um trabalho simbólico e mnêmico com o objeto na cena. Para Alvarado (2015, p. 15), “[en] el objeto, el pasado y el presente están unidos en forma inseparable¹⁰¹”. O nosso experimento ensinou explorar essa ideia, expandindo o pensamento em torno das potencialidades do objeto para além da sua própria sobrevivência material no tempo. Desse modo, notamos que, ainda que perdidas, as nossas materialidades seguem a inspirar o nosso imaginário e a servir como potentes suscitadores de memória. Enquanto recordação, a matéria segue viva no corpo e no imaginário daqueles a qual testemunhou passagens importantes da sua vida, surgindo através de evocações emocionadas, com relatos carregados de afeto. Consecutivamente, é também perceptível como as lembranças sobre determinadas materialidades, aqui convertidas em relatos e fotografias, seguem preservando uma vitalidade genuína, de tal maneira que se torna inevitável não ser fígado por elas.

Por fim, pudemos perceber que, mesmo perdidos no tempo, os objetos ainda podem ser evocados artisticamente através do Teatro de Objetos, materializando-se em “corpos cênicos” cheios de “ânima”. Em cena, eles são desvelados através dos seus vestígios, das marcas imateriais que inversamente deixam no humano. E somente assim se transmutam em narrativas múltiplas, em “novos mundos possíveis”, que consecutivamente darão origem a muitos outros – para além deste aqui: uma carta ao futuro, indício de uma experiência que jamais começa e jamais termina. Isso posto, só temos mais uma coisa a declarar: “O que realmente começou, para nós, foi a percepção de que alguma coisa já estava acontecendo” (Rhyne, 2000, p. 121).

¹⁰¹ No objeto, o passado e o presente estão inseparavelmente ligados (tradução nossa).

Referências

- ALVARADO, Ana. **El teatro de objetos**: manual dramaturgico. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2015.
- ALVARADO, Ana. El actor en el teatro de objetos. **Móin Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 6. Florianópolis, v. 1, n. 6, p. 75–86, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701062009075>. Acesso em: 29 set. 2023.
- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 2004.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação**: da teoria à prática. São Caetano do Sul: Ateliê, 1997.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 1993.
- ANIMAR. **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=animar>. Acesso: 10 set. 2023.
- ASSMANN, Aleida. Cãnone e Arquivo. In: ALVES et ali (Orgs). **Estudos da Memória**. Teoria e Análise Cultural. V. N. Famalicão (PT): Edições Húmus, 2016.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.
- BACHEGA, Diego. Bárbara Paz revisita objetos que cortaram seu corpo. **Folha de S. Paulo** (Ilustrada), 20 mai. 2023, p. C7.
- BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior do que o mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BELTRAME, Valmor. A máscara-objeto e o teatro de Bertold Brecht. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v1, n.1, 2009, p. 111-124. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009111/8932>. Acesso: 23 set. 2023.
- BOMFIM, Gustavo A. Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação. In: **Estudos em Design**, V.V. n.2. Rio de Janeiro: AEND, 1997, p. 27-41.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê, 2003.
- BRECHT, Bertolt. O Pequeno *Órganon* para o Teatro. In: **Estudos sobre Teatro**. Trad. Fiamma Pais Brandão Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2005.
- CANAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CANAU, Joël. O Museu das coisas banais entrevista o antropólogo Joël Candau. **Expressa Extensão**, 2015, p.13-16.
- CARRIGNON, Christian. Le théâtre d'objet: mode d'emploi. **Agôn**, n. 4, [s.n.], 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/agon/2079>. Acesso em: 2 out. 2023.
- CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **No limiar do desconhecido**: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor. 2008. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- COLLA, Ana Cristina. **Escala Cultural traz Lume Teatro em espetáculos sobre memórias**. (Entrevista). Disponível em: <https://noticias.maringa.com/storage/noticias/nJTE9-escala-cultural-apresenta-lume-teatro-de-campinas-com-o-espetaculo-kintsugi-100-memorias.webp>. Acesso: 23 set. 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

- DOHMANN, Marcus (Org.). **A experiência material**: a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.
- G.A.L.A. Programa do espetáculo. São Paulo: Sesc, 2023, s/p.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- GONÇALVES, José Reginaldo S.; SAMPAIO, Roberta; BITAR, Nina Pinheiro (Org.). **A alma das coisas**: patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.
- HANDKE, Peter. Autoacusação. In: SIGNEU, Samir (Org.) **Peças Faladas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HARVEY, David. O direito à cidade. **Revista Piauí** (2013). Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-direito-a-cidade/>. Acesso: 15 mai. 2022.
- HOLANDA, Caroline. Temas dramaturgicos sobre Teatro de Objetos: o retorno a Juberlano. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 197-215, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018197>. Acesso em: 2 out. 2023.
- IVERNEL, Philippe. *De Brecht a Brecht – Metamorphose du Masque, Masques de la Metamorphose*. In: ASLAN, Odette (Org.). **Le Masque - Du Rite au Théâtre**, Paris: CNRS, 1988.
- JURKOWSKI, Henryk. Prefácio. In: AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 2004.
- KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KANTOR, Tadeusz. **Leçons de Milan**. Paris: Actes-Sud Papiers, 1990, p. 19.
- KLOTZEL, André. **Reflexões de um liquidificador**. 2010. Brás Filmes e Aurora Filmes. Roteiro: André Klotzel/José Antônio de Souza. Disponível em: www.m.imdb.com/title/tt14. Acesso: 13 set. 2023.
- KOBIALKA, Michal. Sobre objetos e máquinas. In: **Máquina Tadeusz Kantor**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015, p. 69-86. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Consolação, em São Paulo, de 19 ago. - 14 nov. 2015). Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/kantorcatalog>. Acesso em: 22 jun. 2023.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Trad. Paulo Neves. S. Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KRENAK, Ailton. **Corpo de Memória**. (Memórias ancestrais. Selvagem Ciclo de Estudos sobre a Vida). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7m8C2fKAIX8>. Acesso: 3 jun. 2023.
- LARIOS, Shaday; OLIGOR, Jomi. **Cuaderno de mediación teatral**: oligor y microscopía. México: Bunkerlocus, 2021. Disponível em: <https://bunkerlocus.com/wp-content/uploads/2021/08/Oligor-y-Microscopi%CC%81a.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- LARIOS, Shaday. Teatro de objetos documentales. **Paso de Gato – Revista Mexicana de Teatro**, Cidade do México, Paso de Gato, n. 74, p. 46-50, 2018a.
- LARIOS, Shaday & HERNÁNDEZ, Angel. Texto-objeto/Objeto-texto: La dramaturgia como destitución del sujeto (2018b). **Investigación Teatral** – Revista de Artes Escénicas y Performatividad (Universidad Veracruzana). Disponível em: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/%20article/view/2547>. Acesso: 4 abr. 2023.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- LIMBÓS, Agnés. Le théâtre d’objet. In: **Paso de Gato – Revista Mexicana de Teatro**, Cidade do México: Paso de Gato, n. 74, p. 28-29, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LUME TEATRO. **Kintsugi – 100 memórias**. (Programa do espetáculo)

- MELLO, Júlio César. 1989 – Coletivo Ce. (Entrevista). Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=1989-coletivo-ce>. Acesso: 15 set. 2023.
- MAIAKÓVSKI. **Poemas**. Seleção de Boris Schnaiderman e Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Intermedialidade na cena contemporânea: o uso de dispositivos audiovisuais em “Justo uma imagem” e “Outro”. **Urdimento**, v.1, n.22. Florianópolis: Udesc, julho 2014, p.145-156.
- OLIGOR Y MICROSCOPÍA. **La máquina de la soledad**. Espanha, 2014. Disponível em: <https://oligorymicroscopia.org/lamaquina/la-maquina-de-la-soledad/>. Acesso em: 22 set. 2023.
- PACHA CORREIA, Aníbal José. Pequenas histórias para pequenos grandes mundos de uma meninagem arteira. Curitiba: CRV, 2019.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PESAVENTO, Sandra Jatay. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Esboços: Revista do Programa de Pós-Graduação em História**, Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 11, n. 11, p. 25-30, 2004.
- PESSOA, Fernando. **Sou do tamanho que eu vejo**. Antologia de Poesia. Amadora (PT): Fábula, 2019.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico. [Entrevista concedida a] Marcos Bulhões. **Sala Preta**, v. 11, n. 1, p. 193-211, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57479>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- RHYNE, Janie. **Arte e Gestalt**: padrões que convergem. São Paulo: Summus, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, Representar**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SERTÃ, Ana Luísa; ALMEIDA, Sabrina. Ensaio sobre a dádiva. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2016. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/sites/ea.fflch.usp.br/files/inline-files/Ensaio%20sobre%20a%20d%C3%A1diva%20.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.
- SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 130-143, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Acesso em: 9 set. 2023.
- SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- STARACE, Giovanni. **Os objetos e a vida**: reflexões sobre as posses, as emoções, a memória. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- STREHLER, Giorgio. Por qué otro Jardín de los Cerezos. In: Chéjov. A la vuelta de cien años. **Revista ADE**. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, n. 104, jan.-mar., 2005, p. 78-88.
- TARÌ, Marcelo. **20 teses sobre a subversão da metrópole**. São Paulo: Sobinfluencia edições, 2022.
- UBERSFELD, Anne. **Semiótica Teatral**. Murcia: Catedra/Universidad de Murcia, 1989.
- VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 27-43, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010027>. Acesso em: 10 ago. 2023.

- VIANA, Nildo. **Memória e sociedade**: a luta pela rememoração. Goiânia: Enfrentamento, 2020.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O animismo maquínico. [Entrevista concedida a] Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato. **Cadernos de Subjetividade**, n. 13, p. 7-27, 2011.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.