

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:

TEATRO DE OBJETOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Florianópolis, v. 1, n.29, p. 323 - 340, Maio 2024

E - ISSN: 2595.0347

# Os artefatos (re)contam a cidade: o público como coautor do teatro de objetos documentais

**Igor Gomes Farias**

Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil)



**Figura 1** – “Cantinho de memória” na casa de Alexandre Rocha, um dos moradores que emprestou sua história para a oficina *ArteFatos(?)*: *recontando a cidade pelo teatro de objetos*.  
Fotógrafo: Alexandre Rocha

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701292024323>

## Os artefatos (re)contam a cidade: o público como coautor do teatro de objetos documentais<sup>1</sup>

Igor Gomes Farias<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo reflete sobre como os artefatos podem engendrar maneiras de (re)contar a cidade pelo Teatro de Objetos Documentais, considerando o espectador como coautor da experiência artística. Debruçando-se sobre o workshop virtual *ArteFatos(?)*, de 2022, busco analisar o processo de abertura das memórias pessoais ao nível coletivo, pensando a cidade por meio do espaço de recordação concretizado pela cena documental com objetos. Ao explorar narrativas sobre bens materiais que resistem ao tempo graças a uma relação afetuosa com seus proprietários, o projeto teve como principal material provocativo doze relatos biográficos de moradores de Araranguá/SC. Assim, através de diferentes procedimentos artísticos, o trabalho oferta caminhos para refletir sobre a cidade e sobre a busca por um público-participante.

**Palavras-chave:** Teatro de Objetos Documentais; Memória; Cidade; Espectador; Artefatos.

## The artifacts (re)tell the city: the public as co-author of the Theater of Documentary Objects

**Abstract:** The article reflects on how artists can develop ways of (re)telling the city through the Theater of Documentary Objects, considering the spectator as co-author of the artistic experience. Focusing on the virtual workshop *ArteFatos(?)*, from 2022, I seek to analyze the process of opening personal memories at a collective level, thinking about the city through the recording space embodied by the documentary scene with objects. By exploring narratives about material goods that resist time thanks to an affectionate relationship with their owners, the project's main provocative material was twelve biographical accounts of residents of Araranguá/SC. Thus, through different artistic procedures, the work offers paths for reflection on the city and the search for a participating public.

**Keywords:** Theater of Documentary Objects; Memory; City; Spectator; Artifacts.

---

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 06/11/2023. | Data de aprovação do artigo: 13/12/2023.

<sup>2</sup> Igor Gomes Farias é ator e pesquisador. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (PPGAC/USP) com bolsa da CAPES. Atualmente pesquisa a relação do Teatro de Objetos com o Teatro Documentário. Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit/UFSC), com o tema "Tecituras Mnêmicas: os fios da memória na dramaturgia visual de Tadeusz Kantor", em 2021. Possui graduação em Artes Cênicas pela UFSC, pesquisando as intersecções entre o trabalho do encenador Tadeusz Kantor e o Teatro de Animação, em 2014. Possui experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em Teatro de Animação e Teatro de Objetos. Membro da equipe editorial da Revista ASPAS, publicação do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP). Integra desde 2011 a equipe de produção do Festival Internacional de Teatro de Animação - FITA, em Florianópolis/SC, onde atua como curador desde 2023. Participa do grupo "O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena", na USP, além do grupo de pesquisa "A máscara, o ator e o objeto - Experimentando métodos" (CNPq), ligado à UFSC. E-mail: [igorgomes1605@gmail.com](mailto:igorgomes1605@gmail.com) / ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7585-3380>

## Preâmbulos

[...] O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo [...]  
(Barros, 2015, p. 77).

Qual objeto você guarda consigo e não se desfaria nem pelo maior preço do mundo? O que o diferencia das outras materialidades que te rodeiam? Foi a partir de perguntas similares a estas que nasceu este relato, anterior a sua própria ideia de se tornar texto, quando “escritura” era tão somente sinônimo de um anseio pelo encontro – pela reconexão com a cidade e com seus habitantes depois de tempos tão sombrios. O contexto da experiência que divido nestas linhas, é de um mundo ainda buscando se entender após o auge da pandemia de Covid-19, a qual todos fomos submetidos. Neste período, retornei a morar na minha cidade natal, Araranguá/SC<sup>3</sup>, fato que me instigou a olhá-la de outras maneiras possíveis. E foi justamente pelo Teatro de Objetos Documentais que escolhi (re)conta-la, convidando diferentes moradores dela a um processo artístico que, acima de tudo, ensinou “transvê-la”. Por meio deste procedimento, as materialidades se convertem em matéria imaginativa/narrativa capaz de dar amplitude às memórias individuais, articulando assim um espaço de recordação<sup>4</sup> (Assmann, 2011) em que o público se torna coautor da experiência artística.

Ao longo das últimas décadas, o Teatro de Objetos<sup>5</sup> se destaca como uma das derivações mais jovens do Teatro de Animação, que também engloba bonecos, máscaras, sombras, etc. Sua ascensão foi impulsionada por uma série de transformações que permitiram novas relações entre o objeto e as artes no século passado, tais como o *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) e

---

<sup>3</sup> Localizada no extremo sul de Santa Catarina, com uma população estimada de 69.493 pessoas, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2021.

<sup>4</sup> Assmann (2011) conceitualiza os chamados “espaços da recordação”, que se valem de uma visão do espaço além de sua materialidade. Nessa perspectiva, obras artísticas que partem do real e da busca por entendimento sobre a memória coletiva para sua concepção funcionam como uma espécie de “artefato” que incorpora a memória, isto é, agem como meios de transformação dela na atualidade.

<sup>5</sup> O termo foi criado em 1980, pela atriz e diretora Katy Deville em um encontro entre artistas de três companhias de teatro da França (Théâtre de Cuisine, Vélo Théâtre e Théâtre Manarf), após assistirem ao espetáculo *Pequenos Suicídios*, de Gyula Molnár (Vargas, 2010).

outras tantas apropriações vanguardistas, como as de Tadeusz Kantor (1915-1990), que deslocou ações e objetos pobres para a cena substancialmente biográfica do seu Teatro da Morte. Após crescente difusão pelo mundo, o Teatro de Objetos se multiplica em diversas experimentações na atualidade, dentre as quais ressaltamos uma corrente que explora suas potencialidades mnêmicas. O chamado Teatro de Objetos Documentais (TOD) surge da junção dos campos do Teatro de Objetos e do Teatro Documentário, e tem como sua principal pensadora a mexicana Shaday Larios. Sua própria nomenclatura já ressaltava uma escolha terminológica em que o adjetivo “documental” surge atrelado às materialidades, e não ao teatro – fato que evidencia um processo em que o objeto será convertido em documento por meio da cena. Em parceria com Jomi Oligor, Larios atua artisticamente na companhia Oligor y Microscopía (Espanha), que apresenta o Teatro de Objetos Documentais da seguinte maneira:

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 (Oligor y Microscopía, 2021, p. 9 – tradução própria<sup>6</sup>).

---

<sup>6</sup> Tradução livre do original: Un modo de hacer atravesado por el teatro documental y el teatro de objetos que crea su propia poética. Trasladada 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 relacional.

Atualmente, vemos proliferar obras e companhias que cada vez mais se valem das inúmeras narrativas mnêmicas das materialidades, como é o caso do Grupo Sobrevento (São Paulo/SP), uma das principais referências do segmento no Brasil – cujas pesquisas práticas nortearam a proposta da oficina *ArteFatos(?): recontando a cidade pelo teatro de objetos*<sup>7</sup>, objeto central das investigações que resultam neste texto. No espetáculo *Noite*, de 2018, o grupo desenvolveu o projeto *Museu-Teatro da Vizinhança*, que consistiu no recolhimento de depoimentos relacionados a diferentes objetos, fundamentalmente os de moradores dos bairros do Brás e do Belenzinho, em São Paulo/SP. Tendo influência direta do Teatro de Objetos Documentais difundido por Larios, o principal procedimento dramatúrgico da obra surgiu da escuta de histórias sobre artefatos, que muitas vezes eram capturadas por meio de estratagemas, como uma placa convidando os passantes a dividirem seus relatos sobre objetos previamente expostos. Sandra Vargas, diretora do grupo, descreve que as materialidades foram expostas na sede do grupo, cada qual trazendo uma moldura onde era escrita a história compartilhada sobre elas: “Durante a abertura do museu, os vizinhos podiam sentar ao lado de cada um dos seus objetos e, se quisessem, eles mesmos podiam contar a sua história pessoalmente, resultando num Museu-Teatro” (Vargas, 2018, p. 431). Logo após a estreia de *Noite*, na circulação do espetáculo, os diretores do Sobrevento ministraram a oficina *Museu-Teatro (das Coisas Guardadas) da Vizinhança*, na qual dividiam sua prática com artistas de diferentes partes do país – sendo eu um dos participantes em uma das edições<sup>8</sup>. A oficina consistia em experimentações práticas relacionadas ao Teatro de Objetos, mas se direcionava fundamentalmente ao recolhimento e tratamento de histórias de

---

<sup>7</sup> Realizada de maneira online nos dias 17, 18, 19 e 22 de fevereiro de 2022, sendo um projeto selecionado pelo Edital Aldir Blanc 2021 – executado com recursos do Governo Federal e Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural, por meio da Fundação Catarinense da Cultura.

<sup>8</sup> Participei da edição de Santa Bárbara d'Oeste/SP, nos dias 24, 26 e 27 de novembro e 1º de dezembro de 2020, coordenada por Sandra Vargas e Luiz André Cherubini. Foi inspirado nesta vivência, aliada às minhas pesquisas sobre a relação do teatro de Kantor com a memória, que pensei a oficina-artística *ArteFatos(?)*.

moradores das cidades que o grupo visitou. Deste modo, cada artista foi instigado a dialogar com pessoas residentes no município, sob o pretexto de capturar um relato sobre um objeto especial que elas guardavam em suas casas. Ao final, criamos cenas (em videoteatro) inspiradas nesses relatos, apresentando-as aos moradores por meio de uma transmissão ao vivo.

Pode-se notar que, cada vez mais, os princípios norteadores do Teatro de Objetos Documentais têm inspirado pesquisadores e artistas do segmento das formas animadas em todo o mundo. Ao longo da última década, com uma pesquisa que também é de natureza prática, Larios tem desenvolvido uma série de projetos que buscam trabalhar esta estreita relação entre o objeto e a memória. De acordo com a visão da diretora, “os objetos dentro do teatro de objetos são uma espécie de ‘palimpsestos’, escritos sobre escritos onde uma trajetória pode prevalecer sobre a outra. Coerente com isso, a particularidade criativa do TOD é descobrir a memória original dos objetos [...]”<sup>9</sup> (Larios, 2018, p. 46). Neste caminho, Vargas relata as contribuições que todos esses princípios têm dado ao trabalho do seu grupo nos últimos anos:

Percebemos que o Teatro de Objetos ligado à memória nos levou a fazer um outro teatro, a estabelecer uma outra forma de comunicação com o público, mais delicada, mais visceral e mais frágil. Para isso tivemos de nos despir, aprender a ouvir o objeto, a investigar, com respeito e delicadeza, a história que ele carrega, pois há um exercício de exposição que deve ser tratado com muito cuidado e deve fazer sentido para a poesia e a forma de expressão que buscamos. **A poética não está somente no depoimento ou na história que ouvimos do objeto, mas no tratamento que damos a ele no teatro e no quanto ele nos transforma como artistas** (Vargas, 2018, p. 433).

Para o Sobrevento, o teatro contemporâneo demanda uma nova postura do ator-criador, que, dentre outras necessidades, precisa exercitar uma maior reflexão sobre o seu entorno, se colocar mais na sua criação. Esta visão tem

---

<sup>9</sup> Tradução livre do original: Cada objeto es una máquina de escritura susceptible de 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 TOD es descubrir la memoria primigenia de los objetos [...].

guiado o grupo em suas pesquisas artísticas, que encontram no Teatro de Objetos Documentais um pulsante aliado para fomentar tal discussão. “São histórias recolhidas e compartilhadas em um Teatro que mal supúnhamos que morava em tais objetos. Com essas histórias [...] esperamos montar um quadro que espelhe a alma de uma vizinhança” (Grupo Sobrevento, 2020). Além dos objetos documentais de Larios, o Sobrevento também se inspira no trabalho de outros artistas, entre os quais o francês Roland Shön (1942-), que há vários anos se debruça sobre os chamados “museus caseiros” — que nada mais são do que os objetos que trazemos expostos em nossas casas, tais como em prateleiras e/ou móveis diversos. De acordo com o diretor, essas materialidades protegem do esquecimento alguns momentos importantes de nossas vidas, e, ao falar delas, essencialmente falamos (de maneira distanciada) de nós mesmos. Neste ponto, o próprio ato de escolher qual objeto ficará à exposição, como que na espera de outra pessoa questionar o porquê de ele estar lá, já revela uma ação com enorme potencial dramático. Vargas nos descreve o processo artístico de Shön, que resultou no museu-teatro *Musées Maison* (1999) e inspirou a criação do *Museu da Vizinhança* do seu grupo:

O seu projeto consistia em marcar um encontro com uma pessoa da sua cidade, podia ser num café, numa biblioteca ou num teatro, e essa pessoa trazia um objeto e lhe contava a história do objeto; depois ele perguntava se podia gravar, e todos aceitavam. Ele gravava enquadrando somente os objetos e as mãos do dono da história, e dessa forma a pessoa se mantinha anônima (Vargas, 2018, p. 430-431).

Em um caminho que dialoga com os experimentos do Sobrevento, da companhia Oligor y Microscopía e de Roland Shön, a oficina *ArtesFatos(?)* igualmente se concentrou na busca de objetos que resistem ao tempo graças à uma relação afetuosa de seus proprietários. Através de exercícios tradicionais do Teatro de Objetos, ressaltando as metáforas e as diferentes leituras cênicas do objeto na contemporaneidade, buscamos revelar as qualidades cênicas das narrativas sobre determinadas materialidades cotidianas. Dessa maneira, estimulei cruzamentos que objetivaram a abertura das memórias, da esfera pessoal a coletiva, contrapondo-me a uma visão “imóvel” sobre a memória,

destacando-a enquanto um organismo com leis próprias (Assmann, 2011), em constante (re)atualização no presente. Segundo a pesquisadora alemã Aleida Assmann (2011), a categoria de potência (*vis*) da memória contrasta com a visão dela enquanto arte (*art*), mecanicamente direcionada a uma recuperação fidedigna das informações. Dessa maneira, a memória desvendada enquanto potência considera a ação do tempo sobre as recordações. Nela, “o caráter processual e a reconstrutividade da lembrança ocupam o centro de interesse” (Erll, 2012, p. 41 – tradução própria<sup>10</sup>), em um caminho no qual o esquecimento e a imaginação também passam a ser importantes cúmplices da recordação — características que parecem se aliar perfeitamente ao caráter “fabulativo” da arte. Com todo o exposto, na oficina *ArteFatos(?)*, objetivei uma criação artística que, partindo de relatos reais, também considera os constantes deslocamentos e elaborações imaginativas da memória, preterindo uma verdade dos fatos em prol de uma “essência cênica” dos objetos. Assim, o projeto, tal como as buscas de Shön, também atualiza a ideia de um museu vivo, do teatro como um legítimo espaço de recordação (Assmann, 2011), onde depoimentos sobre distintas materialidades (retrabalhadas artisticamente pelos atores até se tornarem documentos cênicos) constituem um mosaico de cenas capaz de revelar e recontar a cidade por meio do Teatro de Objetos Documentais.

### Os artefatos (re)contam a cidade

O retorno para minha cidade natal, Araranguá/SC, está intrinsecamente relacionado às motivações da criação da oficina *ArteFatos(?)*. Foi nela que, de maneira online, participei da oficina do Sobrevento, bem como integrei um dos grupos de estudos desenvolvidos por eles no primeiro semestre de 2021. Tais experiências foram norteadoras para o desenvolvimento das minhas práticas enquanto pesquisador nos últimos anos, resultando no meu atual projeto de doutoramento<sup>11</sup>. Percebendo que o conhecimento sobre o Teatro de Objetos se

---

<sup>10</sup> Tradução livre do original: el carácter procesual y la reconstructividad del recuerdo ocupan el centro de interés.

<sup>11</sup> Projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP



restringia às grandes cidades, tendo uma difusão praticamente nula na região sul catarinense, e impulsionado por uma necessidade de uma maior reflexão sobre meu entorno — tal como apontado pelo Grupo Sobrevento — fui motivado a desenvolver os princípios artísticos com os quais tive contato nas experiências relatadas. Além de permitir um intercâmbio entre diferentes profissionais das artes, meu objetivo foi, sobretudo, o de ter maior aproximação com os moradores da cidade em que nasci, bem como promover uma ação com real capacidade de ampliar o senso de pertencimento dos participantes. Conforme bell hooks (2022, p. 26), “Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança”. Ao incentivar a abertura de memórias pessoais ao coletivo, neste museu-teatro capaz de dar movimento às recordações por meio da arte, percebi que a oficina teve inúmeras implicações positivas para os participantes, bem como para o público geral. A partir do recolhimento de doze relatos biográficos de seus moradores, desenvolvemos experimentações práticas que exploraram essas narrativas sobre objetos que resistiram ao tempo a partir de uma atenção especial de seus proprietários.



**Figura 2** – Frame do vídeo-relato da moradora Sayonara Araújo Pessoa.

---

(PPGAC), com ingresso no primeiro semestre de 2022, que se propõe a investigar a relação entre a memória e as materialidades cotidianas como impulsionadora dramaturgicamente das formas animadas. A pesquisa segue em andamento e é orientada pelo Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Felisberto Sabino da Costa.

Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

A primeira fase da oficina, correspondeu ao registro (em vídeo) de doze histórias que pudessem representar o município – sendo que os vídeos foram gravados (vide a figura 2) em um princípio similar ao de Shön, onde o foco da câmera estava nas mãos de cada pessoa segurando seu objeto. Guiado pelo ensejo de materializar um retrato diverso e, ao máximo, inclusivo dos moradores, de maneira empírica selecionei todos os participantes do projeto. Fixei este número pois ele era também o número de vagas da oficina, que posteriormente abriu vagas para artistas de todo o país — sendo cada um deles o “herdeiro” de uma das narrativas. A maioria dos moradores já era conhecida por mim, mas no geral eu não tinha muita proximidade com eles, sendo que critérios raciais, de gênero e diversidade foram fundamentais para a seleção final. Além disso, fiz uma chamada pública na qual anunciei (pelas redes sociais) que estava em busca de histórias sobre objetos. Após uma prévia seleção, o trabalho consistiu em entrar em contato com os araranguenses escolhidos e agendar visitas a suas casas ou locais de trabalho. Cada um deles era provocado com a indagação de qual objeto considerava especial em sua vida, e que de preferência também tivesse relação com a própria história da cidade. A maior parte deles prontamente apontava um objeto específico, outros apresentaram um gama maior de materialidades, que após nosso diálogo (que durava, em média, duas horas) eram reduzidas finalmente a um único artefato. Ao final, apenas um dos moradores não tinha mais seu objeto (uma tesoura), que havia se perdido com o tempo. Ainda assim mantivemos a escolha, dada a riqueza da história e a essa subjetividade, que só contribuiu ao projeto.

Entre as principais curiosidades desta etapa, na qual realizamos a gravação dos vídeos-relatos<sup>12</sup>, está o fato de a maioria dos objetos ter uma relação direta com parentes (falecidos) de primeiro grau (pai, mãe, avô e avó)

---

<sup>12</sup> Os vídeos tinham em média 5 minutos cada, iniciando com uma breve apresentação do morador — onde era possível ver seu rosto e objeto — e depois se concentravam nos relatos das histórias do objeto, em que a câmera (em um plano mais fechado) focava o objeto nas mãos do morador.

dos moradores. Dentre eles, tivemos um anel de formatura, uma leiteira, uma forma de pirulitos (para fogão à lenha), um manto, um chapéu, uma bengala, livros de arte e uma tarrafa (rede de pesca). Este último, por sinal, está relacionado a uma narrativa sobre uma tradicional localidade de Araranguá, o Balneário Ilhas, originado de uma população pesqueira que fundou o município, sendo ribeirinha do rio que nomeia a cidade. Durante os encontros, a visualização de um “museu caseiro” também ficou evidente na maioria das residências a qual estivemos. Logo na primeira visita, a moradora Marta Grechi nos apresentou um arsenal riquíssimo com distintas materialidades, todas com histórias fascinantes. Em outro caso, logo que convidado a integrar o projeto, o morador Alexandre Rocha nos enviou a imagem de seu “cantinho da memória” (vide figura 1) – onde já reunia itens com forte valor afetivo para ele.



**Figura 3** – Moradores participantes da oficina *ArteFatos(?)*. Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Ao entrar em contato com cada morador, ficou evidente para mim que o projeto também se prestava como uma espécie de homenagem à história de vida de cada participante. Além disso, até certo ponto, também ficava visível um caráter “terapêutico” que a oficina cumpria para estas pessoas. Afinal de contas,

mais do que falar dos objetos, cada uma delas<sup>13</sup> abriu sua vida para nosso projeto, relatando memórias e acontecimentos muito íntimos. A promessa de que as narrativas seriam transpostas para uma cena teatral animou muito os moradores, que no geral se mostraram muito receptivos e abertos para falar sobre si por meio de seus bens materiais. Esta, de fato, era só uma desculpa para eles confienciarem seu passado, revisitando situações que, no dia a dia, pareciam não encontrar tanto espaço para extravasar de dentro de si. O psicólogo João Antonio Fernandes Evaldt<sup>14</sup>, que acompanhou todo o processo do workshop, descreve suas impressões:

Nas conversas com os moradores, que facilmente se estendiam por algumas horas, me ficava explícita a riqueza de memórias e afetação que um simples objeto cotidiano, mas com grande valor afetivo, poderia enunciar. Me envolvia naquela trama de lembranças, por vezes travessas e iluminadas, ora confusas e profundas, me deixando guiar pelo narrador, aquele que viveu tudo o que contava. Nesses momentos, distinguia claramente a diferença entre a materialidade do objeto, que por diversas vezes era ordinário, surrado ou aparentemente insignificante, e o seu sentido afetivo, essencial para a oficina. Aqui, memória e sentimento se conjugavam a ponto de que pouco importavam os fatos verídicos daquelas histórias, mas sim a maneira pela qual o narrar o objeto permitia com que esses afetos fossem evocados, uma vez mais, no presente.<sup>15</sup>

Além de conversarem comigo e com Evaldt, cada morador também ficou à disposição do artista que herdou sua história, o qual foi incentivado a conhecer melhor aquele relato registrado no vídeo. Nesta segunda etapa, ao final do primeiro encontro da oficina, cada participante teve acesso (individualmente) a este material, tendo que posteriormente relatá-lo ao grupo. Neste momento ficou ainda mais explícito o quanto a veracidade não nos importava tanto, uma vez

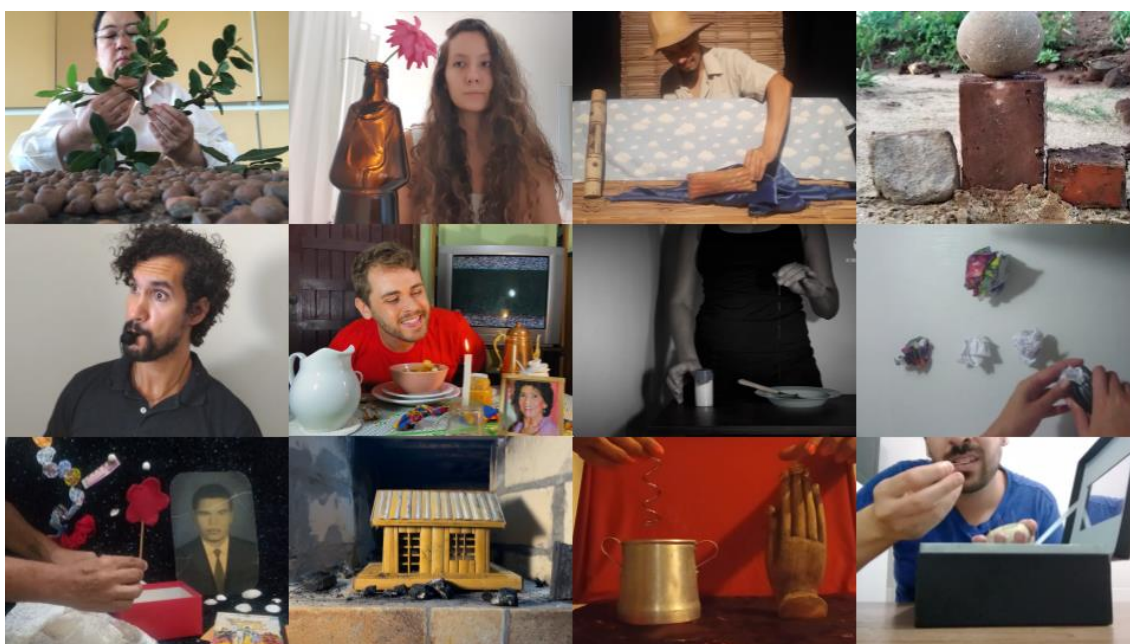
---

<sup>13</sup> Na ordem dos quadros da Figura 3 (enfileirados, da esquerda para a direita): *em cima* - Alexandre Rocha (historiador), Betinho (cabeleireiro e comunicador), Edina Lemos e Juliano Passos (lojistas), Hildo Santana (atleta e funcionário público); *no meio* - José Luis Farias (árbitro e pintor), Léia Batista (escritora e diretora), Marta Grechi (escritora), Maria Nelma Costa Gomes (professora aposentada); *embaixo* - Red Silveira (sindicalista), Sayonara Araújo Pessoa (assistente social), Sérgio Hipólito (professor) e Zaga do Caverá (repentista e escultor).

<sup>14</sup> João Antonio é psicólogo (CRP 12/22902) formado pela Universidade Federal de Santa Catarina com especialização clínica em Gestalt-terapia pelo Instituto Granzotto de Psicologia (Florianópolis/SC). Ele acompanhou todo o processo da oficina, desde a coleta de relatos dos moradores até a fase prática e de apresentação pública dos resultados.

<sup>15</sup> Trecho de relato textual encaminhado por João Antonio após finalização da oficina, em 2022.

que era perceptível como cada artista se apropriava da história que lhe foi designada, recontando-a com os devidos desvios inerentes da recordação. Cada um dos artistas ressaltava as informações que mais o haviam atravessado, bem como abdicava de outras que lhe pareciam menos relevantes. Com essa filtragem, iniciou-se a apropriação singular que cada um deles fez, sendo que, após dinâmicas com exercícios do Teatro de Objetos, tudo resultou nas nossas cenas finais (em videoteatro) — apresentadas em uma *live* pública, o nosso *Mosaico de Cenas*, onde moradores e artistas finalmente dialogaram sobre todo o processo. Neste ponto, podemos ter maior noção sobre o impacto do projeto em todos os envolvidos, que articularam uma rede de afetos mesmo estando distantes fisicamente um dos outros. Após intensa divulgação do projeto através da imprensa (em mídias online, impressa, radiofônica e de televisão), pudemos compartilhar essa vivência com o público geral, que assistiu às cenas juntamente dos moradores.



**Figura 4** – Frames das cenas finais criadas pelos participantes da oficina.  
Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Nossa live de exibição teve duração de quase quatro horas, concretizando um espaço sem hierarquias, onde pudemos conhecer intimamente tanto o

processo criativo de cada artista como a história dos moradores – o que, consecutivamente, permitiu com que a cidade de Araranguá fosse cartografada de uma maneira totalmente inovadora por meio do Teatro de Objetos Documentais. A oficina contou com participantes de seis estados brasileiros (Santa Catarina, Rio Grande do Sul, São Paulo, Distrito Federal, Ceará e Roraima), muitos deles nunca sequer haviam ouvido falar sobre o município homenageado. Deste modo, o projeto permitiu que, por meio dos objetos, muitos deles tivessem seu primeiro contato com a localidade, além de conhecerem pessoas que provavelmente nunca cruzariam suas vidas. Assim, ao promover um espaço de diálogo entre os moradores e os artistas, incentivando um cruzamento de vivências por meio da arte, percebo que o trabalho cumpriu com seu objetivo inicial, edificando este fértil espaço de recordação — que segue disponível<sup>16</sup> para ser acessado por quem desejar se aventurar por ele.

### **O público como coautor do Teatro de Objetos Documentais**

Ao descrever o processo criativo do Sobrevento, que inspirou a oficina *ArteFatos(?)*, Vargas expressa: “Foi uma experiência muito rica: o teatro, para nós, estava no encontro, estava no ouvir os vizinhos, estava no laço afetivo que criamos com a vizinhança (Vargas, 2018, p. 431). Tais colocações igualmente espelham com profundidade o que foi nossa experiência, em uma vivência marcada pela presença de um público-participante, plenamente envolvido no processo de construção da obra artística. Assim, entendo que, para além de uma oficina visando a apresentação final de cenas, o workshop se destaca acima de tudo como uma “ação artística” – proposta com forte valor pedagógico, muito comum no campo documentário. Compreende-se que as ações artísticas articulam processos que, além de lidarem exemplarmente com dinâmicas de abertura das memórias individuais ao coletivo, evidenciam um convite ao jogo às pessoas que costumeiramente não atuam na elaboração de discursos

---

<sup>16</sup> Assista na íntegra a exibição das cenas resultantes da oficina, bem como os diálogos entre artistas e moradores participantes: <https://youtu.be/95EysikeOcl>

cênicos. Semelhante ao que visualizamos na oficina *ArteFatos(?)*, tal operador costumeiramente “faz com que os artistas percam o controle total sobre a dinâmica criativa, disponibilizando-se para tomar rumos imprevistos, tanto na abordagem de temas quanto na investigação de linguagens e maneiras de articular a escrita cênica, que surge da ação artística em curso” (Desgranges, 2017b, p. 46). Sabemos que na segunda metade do século passado, diversas reverberações artísticas se rebelaram contra a tradicional estrutura cênica da forma dramática, em uma cena cada vez mais fragmentada, onde a imagem acabou predominando sobre o texto. Tais movimentos, que também inspiram o surgimento do Teatro de Objetos na década de 1980, estimularam o espectador a sair de uma recepção meramente contemplativa para uma relação mais participativa e subjetiva com a obra artística, em que ele também se assume como um “criador em processo” (Desgranges, 2017a, p. 35). De acordo com o Sobrevento, os procedimentos de criação de *Noite* permitiram “a inovação e renovação do grupo em um processo de criação teatral baseado na pesquisa e fundamentado na descoberta” (Grupo Sobrevento, 2019). Exemplos como esse expõem o impacto que os processos de criação acabam tendo, antes mesmo do público, nos artistas e nos moradores participantes do projeto. Desse jeito, também podemos visualizar uma espécie de “poética” da memória na cena documental com objetos, algo que igualmente sugere uma alteração na relação do espectador com a obra artística. Desgranges (2017b, p. 22) nos auxilia a pensar essas características:

As táticas e estratégias definidas nos processos de produção artística estabelecem condições marcantes e indelévels para os modos de recepção, influenciando decisivamente as operações perceptivas que são deflagradas no espectador, criando condições para que **a escrita cênica seja percebida como poética**. Desde a gênese do espetáculo, durante o processo criativo, são gerados os operadores estéticos que serão partilhados mais tardes com os espectadores. Podemos dizer que são genes – como DNA – surgidos no processo de criação, que podem mostrar-se potencialmente provocativos e fecundos. Ou seja, **para que algo aconteça nos espectadores em processo de leitura, faz-se necessário que algo tenha se passado (e esteja se passando) com os artistas em processo de criação**.

Os apontamentos de Desgranges nos atentam para o fato dos processos de criação interferirem diretamente na recepção – dinâmica que afeta tanto os artistas em processo quanto o espectador-participador. Ao efetivarem um processo criativo onde o público também se destaca enquanto agente colaborativo, agindo efetivamente enquanto coautor da obra (durante e após abertura dela ao grande público), os artistas criadores inscrevem um procedimento que reduz as hierarquias entre seus elementos constituintes. Deste modo, ambos se propõem a uma experiência participativa, condição que impactará diretamente em sua recepção, uma vez que é articulada por uma escritura cênica fundamentada no “jogo”, que, por sua vez, possibilita “farto potencial de leitura e de produção de conhecimentos” (Desgranges, 2017a, p. 35) – elementos muito perceptíveis em nosso workshop.

Sabe-se que, nas práticas documentais, o entendimento do papel do espectador se distancia da de um receptor contemplativo e “passa a ser o de coautor que dialoga e atribui significado ao que assiste. Considera-se, pois, a atividade dos espectadores como algo ativo, um criar-ativo” (Ferraz, 2014, p. 35). Desgranges (2017b) ressalta o “inacabamento” e a “ação artística” como importantes operadores artísticos de coletivos teatrais documentais contemporâneos. Acima de tudo, essas características parecem enfatizar os imprescindíveis “rastros” que o espectador é provocado a deixar nos processos, isto é, a aspiração por uma obra que “só se configura de fato na produção de corpo-consciência com quem dialoga” (Desgranges, 2017b, p. 43). Assim, percebo que nossa vivência seguiu princípios muito parecidos, concretizando-se em um projeto no qual, ao dividirem relatos sobre os objetos que mantêm uma relação de afeto ao longo da sua vida, os moradores puderam integrar uma ação artística sensível, capaz de catapultar suas memórias pessoais ao coletivo. Neste ponto, Candau expressa 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” (2011, p. 48). Deste modo, entendo que o Teatro de Objetos Documentais pode se constituir enquanto esse horizonte comum, capaz de incentivar experimentos artísticos



igualmente capazes de (re)contar a nossa cidade no presente. Afinal de contas, ao falarem de si por meio de seus objetos, cada participante também acaba falando do lugar a qual pertence, da sua cidade, incitando assim maneiras outras de “transvermos” o nosso mundo.

## Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior do que o mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2017a.

DESGRANGES, Flávio. **A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito**. In: O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec, 2017b.

ERLL, Astrid. **Memoria colectiva y culturas del recuerdo**: estudio introductorio. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales: Uniandes, 2012.

FERRAZ, Aline Oliveira (Org.). **Cia. Teatro Documentário: encontros e perdas nas casas e ruas da cidade de São Paulo**. São Paulo: Design Editorial, 2014.

GRUPO SOBREVENTO. **Museu-Teatro (das Coisas Guardadas) da Vizinhança - Santa Bárbara d'Oeste**. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/65028573/museu-teatro-das-coisas-guardadas-da-vizinhanca-de-santa-barbara-doeste/37>. Acesso em: 20 jun. 2022.

GRUPO SOBREVENTO. **Noite**. São Paulo, 2019. Disponível em: [http://www.sobrevento.com.br/espet\\_noi.htm](http://www.sobrevento.com.br/espet_noi.htm). Acesso em: 20 set. 2022.

HOOKS, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. São Paulo: Elefante, 2022.

LARIOS, Shaday. **Teatro de objetos documentales**. Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro. Cidade do México: Paso de Gato, n. 74, p. 46-50, 2018.

OLIGOR Y MICROSCOPIA. **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.

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, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010027>. Acesso em: 22 ago. 2021.

VARGAS, Sandra. **A força poética na memória dos objetos.** Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 425-434, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018425>. Acesso em: 17 ago. 2021.