



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CAROLINA FEITOSA BOMFIM

**POR UMA POÉTICA DAS COISAS: PROCESSOS CRIATIVOS ENTRE
MATERIALIDADES, OBJETOS E CORPO**

FORTALEZA

2026

CAROLINA FEITOSA BOMFIM

POR UMA POÉTICA DAS COISAS:
PROCESSOS CRIATIVOS ENTRE MATERIALIDADES, OBJETOS E CORPO

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Arte da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do título de mestre em Arte.
Área de concentração: Teatro e
Performance

Orientador: Prof. Dr. Hector Briones

FORTALEZA

2026

CAROLINA FEITOSA BOMFIM

POR UMA POÉTICA DAS COISAS: PROCESSOS CRIATIVOS ENTRE
MATERIALIDADES, OBJETOS E CORPO

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Arte da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do título de mestre em Arte.
Área de concentração: Teatro e
Performance.

Aprovada em: 26 /02/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.Hector Briones (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr Francis Wilker de Carvalho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Renata Kely da Silva Lemes
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos, imprescindível para a realização desta pesquisa, de acordo com o disposto no Art. 25 do Decreto nº 8.977/2017: “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

À Universidade Federal do Ceará (UFC), pelo apoio institucional e pelas condições oferecidas para o desenvolvimento deste trabalho, especialmente ao Instituto de Cultura e Arte e ao Programa de Pós-Graduação em Arte, pela acolhida acadêmica e pelo estímulo à pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Hector Briones, pelas preciosas conversas, pela orientação precisa e pelo incentivo constante, que têm sido fundamentais nesse percurso de escrita.

Aos professores participantes da banca examinadora Prof. Dr Francis Wilker de Carvalho e Prof^a. Dra. Renata Kely da Silva Lemes, pelo tempo e colaboração.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Arte, pelas trocas de saberes, reflexões e experiências que ampliaram minha visão acadêmica e artística.

À minha família, pelo amor incondicional, paciência e incentivo ao longo de todo o processo. Aos meus amigos, pela escuta, apoio e por compreenderem as ausências durante os períodos mais intensos da pesquisa.

A todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho, deixo registrado meu sincero reconhecimento e gratidão.

O tempo perdeu o sentido de tempo.

Ceguei ao amorfo.

Posso ter sido mineral, animal, vegetal.

(...)

A história não existia mais.

Celeida Tostes.

RESUMO

O trabalho investiga a potência poética da materialidade na cena contemporânea e busca por metodologias de criação conjunta entre corpo e objetos. A análise desenvolve-se em três eixos: 1. Por uma poética das coisas; 2. Objetos; 3. Devir Coisa. Na primeira parte, a pesquisa problematiza a noção moderna de objeto, convocando a perceber o mundo material através da perspectiva das “coisas” (Ingold, 2018) e dialogando com os estudos de André Lepecki (2019) sobre a presença das coisas na arte contemporânea para esboçar caminhos de libertação da subjetividade contemporânea. Depois, aprofunda-se nos estudos em Cultura Material, através de Daniel Miller (2013), Turgeon (2007) e Violette Morin (1969), dialogando suas respectivas teorias aos experimentos artísticos próprios da autora para analisar diferentes aspectos atribuídos aos objetos, especialmente as funções simbólicas, documentais e mercadológicas da materialidade. Por fim, retorna-se à noção de “coisa” como um caminho de libertação, tanto dos objetos como do próprio sujeito, acompanho Lepecki (2019) na proposição de um Devir Coisa, abrindo conexões com a noção de Encantamento (SIMAS; RUFINO, 2020) para pensar a arte como possibilidade de resistência às políticas de morte herdadas da colonialidade e do capitalismo.

Palavras-chave: poética; coisa; materialidade; encantamento.

RESUMEN

El trabajo investiga la potencia poética de la materialidad en la escena contemporánea y busca metodologías de creación conjunta entre el cuerpo y los objetos. El análisis se desarrolla en tres ejes: 1. Por una poética de las cosas; 2. Objetos; 3. Devenir cosa. En la primera parte, la investigación problematiza la noción moderna de objeto, convocando a percibir el mundo material desde la perspectiva de las “cosas” (Ingold, 2018) y dialogando con los estudios de André Lepecki (2019) sobre la presencia de las cosas en el arte contemporáneo, con el fin de esbozar caminos de liberación de la subjetividad contemporánea. A continuación, se profundiza en los estudios de la Cultura Material, a partir de las contribuciones de Daniel Miller (2013), Turgeon (2007) y Violette Morin (1969), poniendo en diálogo sus respectivas teorías con los experimentos artísticos propios de la autora para analizar los distintos aspectos atribuidos a los objetos, especialmente las funciones simbólicas, documentales y mercadológicas de la materialidad. Por último, se retoma la noción de “cosa” como un camino de liberación, tanto de los objetos como del propio sujeto. Siguiendo a Lepecki (2019) en la proposición de un *Devenir cosa*, se abren conexiones con la noción de Encantamiento (Simas; Rufino, 2020) para pensar el arte como una posibilidad de resistencia frente a las políticas de muerte heredadas de la colonialidad y del capitalismo.

Palabras clave: poética; cosa; materialidad; encantamiento.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Saia rodada, 2024	10
Figura 2 – Quintal, 2025	11
Figura 3 – Guias, 2025	12
Figura 4 – Esteira de palha, 2025	13
Figura 5 – Rede de Criação, 2026	20
Figura 5 – O que é poética?, 2025	26
Figura 6 – O que são as coisas?, 2025.....	30
Figura 7 – Uma e Três Cadeiras, 1965.....	33
Figura 8 – Registro de Oficina - PPGArtes UFC, 2025.....	39
Figura 9 – Coisas da Oficina, 2025.....	40
Figura 10 – Feitos de plástico, 2025	41
Figura 11 – Objetos redondos, 2025	41
Figura 12 – Bonecos, 2025	41
Figura 13 – Objetos compridos, 2025	42
Figura 14 – Coisas do mar, 2025	42
Figura 15 – Meu Orí, 2025	44
Figura 16 – O viajante, 2025	45
Figura 17 – Lembranças do mar, 2025	46
Figura 18 – Memórias de lá, 2025	50
Figura 19 – Objetos documentais - turma 1, 2025	56

Figura 20 – Objetos documentais - turma 2, 2025	56
Figura 21 – Objetos documentais - turma 3, 2025	57
Figura 22 – Experimentos materiais 1: memórias, 2024	60
Figura 23 – Experimentos materiais 2: memórias, 2024	61
Figura 24 – Experimentos materiais: memórias, 2024	61
Figura 25 – Peças da exposição UANGA, 2023	63
Figura 26 – Esboço teórico, 2025	68
Figura 27 – “Rito de Passagem”, Celeida Tostes, performance, 1979. Frame do vídeo “O Relicário de Celeida Tostes”	72
Figura 28 – A escuta sensível das plantas de Lys Vedras, 2024	73
Figura 29 – As três cabaças, 2024.....	78
Figura 30 – Cabaçal, 2024.....	78
Figura 31 – Máscaras de cabaça, 2025.....	79
Figura 32 – Ateliê de produção, 2025.....	79
Figura 33 – Instalação: máscaras, 2025	80
Figura 34 – CORPO-CABAÇA - frame 1, 2025.....	82
Figura 35 – CORPO-CABAÇA - frame 2, 2025.....	82

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	POR UMA POÉTICA DAS COISAS.....	26
3	OBJETOS.....	32
3.1	<i>Objeto Signo</i>	35
3.2	<i>Objeto Memória</i>	50
3.3	<i>Objeto Mercadoria</i>	60
4	DEVIR COISA.....	69
5	CONCLUSÃO.....	83
	REFERÊNCIAS	89

1 INTRODUÇÃO



Figura 1: Saia rodada, 2024.

Foto: Elen Andrade . Fonte: Arquivo pessoal



Figura 2: Quintal da casa de minha avó, 2025.

Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal.

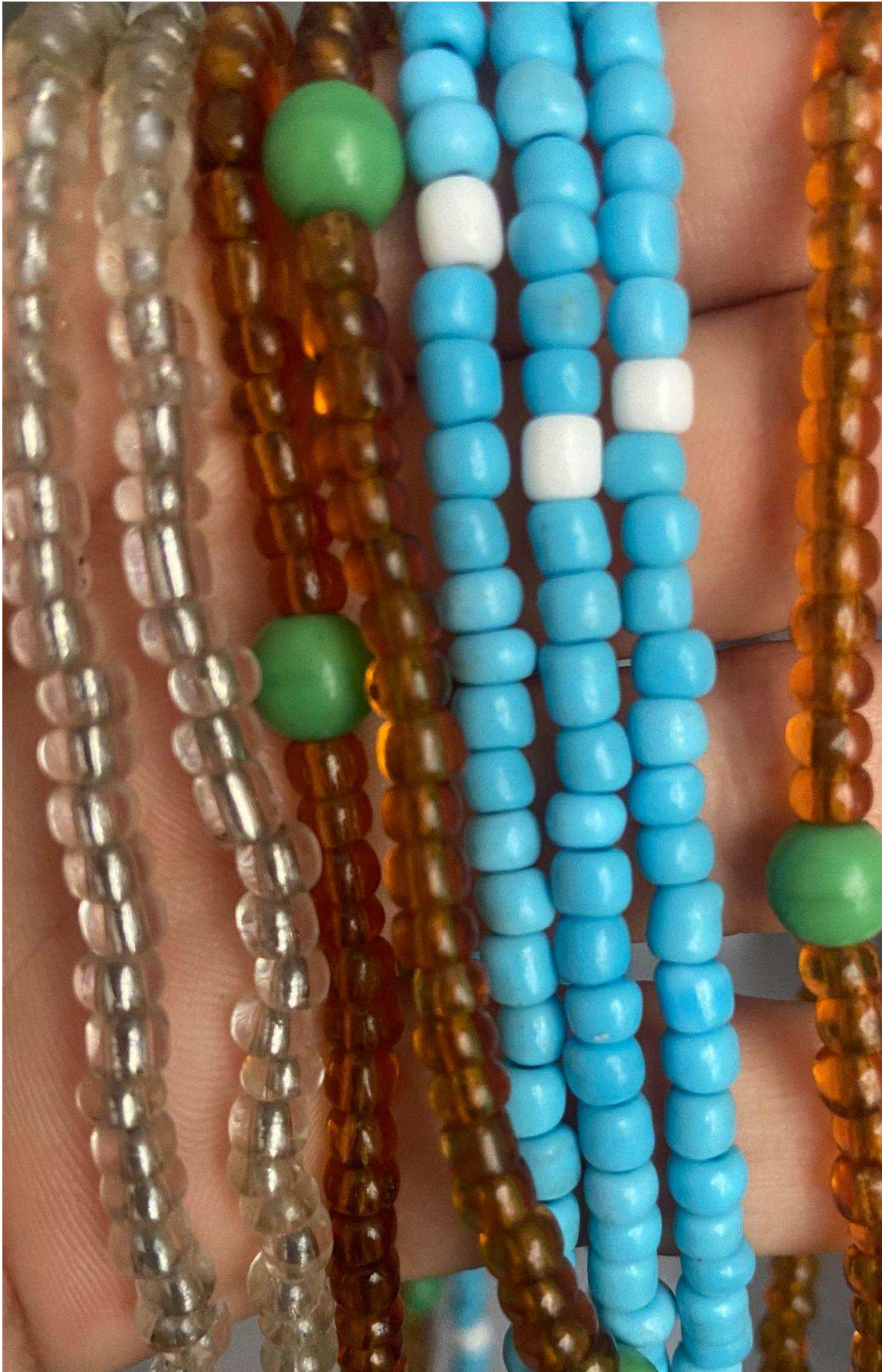


Figura 3: Guias, 2025.

Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal.



*Figura 4: Esteira de palha, 2025.
Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoa*

Lembro das saias rodopiando nos corpos encantados em noites de festa na casa de minha avó, Dona Lourdes. Lembro do quintal cheio de plantas, da bananeira, da mangueira e dos dendezeiros. No meio das plantas ficam os orixás e caboclos, materializados em louças de barro e cerâmica, rodeados de velas e enfeites. Lembro de passar por eles e admirar com meus olhos de menina. Lembro das cores e do barulho dos fios de contas. Lembro do cheiro de palha nos cômodos da casa, do cheiro de alfazema, do barulho das águas sagradas...

Gostava de observar o cotidiano no terreiro de minha avó (UNZÓ MUTALAMBÔ). Lembro dela me levando ao quarto dos santos para mostrar os assentamentos, explicando tudo o que podia sobre os materiais, seus significados e origens. Aprendi que o assentamento não era apenas um objeto, mas a morada do sagrado, o ponto onde a força do inquice se fixa e passa a caminhar conosco. Cada pedra, cada ferro, cada búzio ali colocado carrega uma história antiga e uma energia despertada pelo fundamento e pelo cuidado. O assentamento é presença: é o elo entre o mundo visível e o invisível, entre os mais velhos, os ancestrais e aqueles que seguem aprendendo a pisar no chão com fé e responsabilidade.

Nas lembranças que carrego, as coisas aparecem intimamente vinculadas aos modos de vida das pessoas de terreiro, tanto na dimensão do cotidiano quanto na esfera espiritual. No candomblé, as coisas não se restringem a significados ou simbologias previamente atribuídos; elas convocam à relação, à interação e ao cuidado, participando ativamente da construção dos vínculos, dos rituais e das experiências compartilhadas.

No livro “Enredos, Feituras e Modos de Cuidado: Dimensões da Vida e da Convivência no Candomblé” (2014), a autora Miriam C.M. Rabelo explora a complexidade das relações dentro do contexto do candomblé. Contando a vida no terreiro, Rabelo(2014) convida a uma cosmopercepção em que o indivíduo está em constante diálogo/experiência com o meio. Em que “as coisas falam no diálogo que mantemos com elas, e a experiência sensível é o campo por excelência em que este diálogo se desenrola”(RABELO, 2014).

Nessa perspectiva, os objetos rituais deixam de ser compreendidos como elementos passivos e passam a ocupar um lugar ativo na constituição das relações que tecem no terreiro. Ao interagir com as coisas, o praticante não apenas age sobre elas, mas também é por elas conduzido, aprendendo a reconhecer seus

ritmos, demandas e formas de expressão. Pois, como aponta Rabelo (2014), “dialogar com as coisas é a um só tempo deixar-se levar por elas e completar seu movimento expressivo”.

Assim, concluo através de Rabelo(2014) que esse “diálogo” é também um movimento criativo. Pois, segundo a pesquisadora, “não há correspondência ou expressão sem criação. O artista bem sabe disso: as coisas só falam para quem logra recriar o estilo ou melodia que propõem”(Rabelo, 2014. p 221). Portanto, compreendo através da autora e das minhas memórias que as relações que se estabelecem no candomblé, são tanto de correspondência sensível do corpo em relação a fisicalidade da matéria, quanto de expressividade das coisas.

Para aprofundar essa questão da correspondência, proponho uma breve reflexão sobre a noção de “materialidade”, pois será uma palavra muito utilizada ao longo desta escrita e deve ser compreendida como um emaranhado de propriedades físicas, sensíveis e simbólicas, para discutir a existência das coisas no mundo, como ocupam espaço, como afetam e como são afetadas.

No sentido físico, a materialidade diz respeito às propriedades concretas da matéria, como peso, volume, textura, temperatura, flexibilidade, fragilidade e durabilidade. Justamente por seus aspectos físicos é que proponho entendê-la como experiência sensível, pois suas qualidades só podem ser atribuídas de forma relacional: algo só passa a ser quente quando em relação ao frio, o peso existe diante da leveza, o macio existe em relação ao áspero e assim por diante. Assim, a materialidade não se define como essência estática, mas como acontecimento que emerge no encontro entre corpos. Nessa perspectiva, a materialidade é essencialmente relacional.

Portanto, é no contato, no gesto e na proximidade que a materialidade se atualiza e produz sentido, ela atravessa o corpo, evoca lembranças, dispara afetos e estabelece relações. Defendendo essa perspectiva, este trabalho propõe uma expansão da noção de materialidade, reconhecendo que ela não se limita ao campo do visível ou do funcional, mas se inscreve em um campo ampliado de relações sensoriais, temporais e corporais que tensionam os modos hegemônicos de conhecimento e percepção.

Nesse aspecto, dialogo com o conceito de cosmopercepção como uma chave teórica que permite reconhecer que os modos de perceber a materialidade e de se relacionar com o mundo não são universais, mas se constituem a partir de diferentes

concepções de cosmos, situadas histórica, cultural e corporalmente. Formulado pela socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí, o conceito de cosmopercepção emerge como um contraponto crítico à noção de cosmovisão, amplamente utilizada em contextos ocidentais para designar formas de compreensão do mundo centradas prioritariamente no olhar.

Portanto, a cosmopercepção propõe uma ampliação dos modos de perceber o mundo, entendendo que esse processo não somente visual e cognitivo, mas sim uma experiência incorporada, na qual corpo, sentidos, memória e práticas culturais operam de forma indissociável. Ao operar como fundamento conceitual desta pesquisa, a cosmopercepção torna-se uma via para reconhecer e valorizar outras epistemologias e ontologias, possibilitando o acolhimento de saberes que emergem de relações específicas com a terra, com os objetos, com os ciclos naturais e com os modos de vida.

É nesse campo de cosmopercepções múltiplas que se inscrevem minhas memórias de infância, assim como diversas outras experiências de vida que atravessam esta pesquisa. Entre elas, destaco o modo de viver relatados por Ailton Krenak e Nego Bispo, duas figuras muito importantes no pensamento contemporâneo brasileiro, cujas reflexões tensionam os fundamentos do pensamento ocidental moderno ao propor outras formas de relação entre humanos, território, natureza e cosmos, a partir de saberes indígenas e quilombolas.

Ailton Krenak, intelectual indígena, escritor e líder do povo Krenak, originário da região do vale do rio Doce, em Minas Gerais, apresenta em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) uma narrativa que se mostrou particularmente significativa para esta pesquisa. A partir de sua experiência e de seu lugar de fala enquanto sujeito indígena, Krenak compartilha uma história que revela uma concepção de mundo na qual a separação entre humano e natureza é dissolvida, evidenciando relações pautadas na escuta, na reciprocidade e no respeito entre humanos e os demais elementos do cosmos. A história é a seguinte:

Quando foi encontrá-la, ela estava parada perto de uma rocha. O pesquisador ficou esperando, até que falou: “Ela não vai conversar comigo não?”. Ao que seu facilitador responde: “Ela está conversando com a irmã dela”. “Mas é uma pedra.” E o camarada disse: “Qual é o problema?”. (KRENAK, 2019, p.17.)

Na história contada por Krenak, se evidencia uma cosmopercepção relacional de si com o mundo, em que o humano está em constante relação com a natureza, podendo inclusive conversar com ela. Esse modo de habitar o mundo, embora possa parecer distante ou romântico sob o olhar do colonizador, está presente em diversas culturas. É nessa mesma perspectiva relacional entre humano e natureza, que percebo a experiência de Nego Bispo, cuja trajetória como liderança da comunidade quilombola Saco-Curtume, localizada no município de São João do Piauí, no estado do Piauí, revela formas de aprendizagem fundamentadas na escuta atenta da natureza, no convívio com os ciclos do ambiente e na observação sensível dos ritmos do viver.

Como relata o pensador, logo no início de seu livro *A terra dá, a terra quer* (2023): “Os pássaros nos avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria nublado. Informado por eles, ainda antes de me levantar, eu já tinha noção de como seria o dia.” (NEGO BISPO, 2023). Portanto, compreende-se a partir de seus relatos, que é no trato cotidiano com a terra, com as plantas e com os demais seres que compõem o território que se aprende sobre o tempo, sobre o cuidado e sobre a própria existência (NEGO BISPO, 2023).

Além de nos presentear com suas histórias, Bispo também mobiliza conceitos fundamentais para a construção desta pesquisa, como por exemplo a biointeração, que expande a compreensão das relações entre corpo, materialidade e mundo. A biointeração refere-se à ideia de que a vida se constitui na interação contínua entre humanos, natureza, objetos e territórios, recusando a separação entre sujeito e ambiente. Esse conceito oferece um campo teórico fértil para pensar a materialidade como agente relacional, compreendendo-a para além da sua existência em si mesma e afirmando-a como algo em constante movimento, que não se esgota em sua forma ou função, mas se manifesta como presença sensível que convoca o corpo inteiro à experiência.

É a partir dessas perspectivas que desenvolvo a minha prática artística e que chego ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Ceará. A elaboração dessa pesquisa é atravessada por diferentes marcas da minha trajetória, passando pelas memórias da convivência com minha avó, pelas brincadeiras da infância, pela graduação em Teatro na Universidade Federal do Ceará e pela minha atuação como arte-educadora. Nesse caminho, fui progressivamente me aproximando do campo das materialidades da cena, que se

consolidou como território central da minha investigação artística e acadêmica, reverberando em projetos diversos, como espetáculos, performances e instalações.

Para mapear essas experiências, recorro à noção de rede para analisar o meu processo criativo como um ponto de intersecção entre influências metodológicas, teóricas e subjetivas. Essa noção é desenvolvida por Cecília Salles, referência fundamental no campo da pesquisa em arte, que propõe a compreensão do processo criativo a partir da análise de seus vestígios (registros, anotações, imagens, materiais e resíduos do fazer artístico), entendendo-os como indícios fundamentais do ato criativo, pois evidenciam as escolhas, os deslocamentos, as tensões e as relações que constituem a obra em seu estado processual.

Cecília Salles é referência nos estudos dos processos de criação artística, e ao longo de sua produção teórica, Salles tem se dedicado a compreender a criação como um percurso aberto, instável e em constante transformação. Em sua obra *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), a autora rompe com a ideia de obra concluída e enfatiza o caráter processual do fazer artístico, e aprofunda essa compreensão em *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006), quando propõe a noção de rede como chave conceitual para pensar o processo criativo como um sistema dinâmico de relações, atravessado por múltiplas conexões entre pensamento, prática, memória, referências e contexto.

Portanto, a noção de rede permite compreender a criação artística como um campo em permanente construção, atravessado por múltiplas conexões e relações dinâmicas. Como afirma Cecília Salles, “o processo de criação pode ser compreendido como uma rede em permanente construção, composta por conexões múltiplas e não lineares” (SALLES, 2006). Nessa perspectiva, o processo criativo configura-se como um sistema aberto, no qual diferentes elementos se articulam, se deslocam e se transformam ao longo do percurso.

Fui apresentada às proposições de Cecília Salles já no percurso do mestrado, e além de visitar seus textos, fui convidada a aplicar a noção de “rede” ao meu próprio processo criativo, de modo que conseguisse perceber os atravessamentos presentes na minha investigação. Essa aproximação me permitiu perceber os diversos elementos que atravessam o meu caminho como pesquisadora, compreendendo o meu processo criativo como um conjunto de relações em constante construção.

Tomando como referencial teórico-metodológico as proposições de Cecília Salles para a análise e compreensão desta pesquisa, parto da afirmação de que “cada registro é um vestígio de relações que se estabeleceram em determinado momento do processo criativo” (SALLES, 1998). Tal perspectiva evidencia a importância dos materiais produzidos ao longo do percurso como documentos do processo, compreendidos não apenas como registros formais, mas como marcas de pensamento, de experiência e de tomada de decisões ao longo da criação. Impulsionada por essa perspectiva, passei a reunir esboços, livros, anotações e outros elementos que foram surgindo ao longo da pesquisa, reconhecendo-os como partes constitutivas do próprio processo. Assim, chego a este momento com uma série de materiais que se cruzam, se tensionam e convergem na pesquisa enquanto obra em construção.

Ao longo desta escrita, foi recorrente a necessidade de revisitar registros antigos, voltar algumas páginas do caderno para retomar uma referência, buscar citações em livros, rever desenhos, vídeos, fotografias e objetos. Desse modo, fui constituindo uma bagagem composta por materialidades múltiplas, em consonância com a compreensão de Salles de que “a rede de criação é composta por elementos de naturezas diversas.” (SALLES, 2006). Para reunir todos esses elementos num texto como esse, alguns recursos podem ser utilizados, como a digitalização das imagens, a descrição de experiências, a articulação teórica...mas a verdade é que pela natureza do que venho discutindo, essa pesquisa é essencialmente material.

Escrevo agora sentada numa cadeira de madeira diante de uma mesa, utilizando um notebook. No lado direito da mesa tem uma pilha de livros, e no lado esquerdo há uma caixa com diversos objetos como artesanatos, amuletos e brinquedos. Daqui também consigo ver a estante onde guardo as fotografias de família e a caixinha de memórias. Durante os dias de escrita, muitas vezes precisei bagunçar minha casa, espalhar os objetos para fotografá-los, pegar livros na estante, fazer e refazer a mesa de estudos, deixando próximo aquilo que poderia corroborar com a escrita.

É importante ressaltar que, à luz da noção de rede proposta por Cecília Salles, o processo de criação do texto se constitui como um campo dinâmico de relações, e não como uma estrutura fixa. Assim, a cada vez que monto o espaço de escrita, delimitado pela mesa, a configuração se modifica, diferentes elementos

Ao observar os elementos que constituem a rede de afetações da qual emerge esta dissertação, destacam-se alguns nomes e imagens. Desses, saúdo primeiramente aos mestres: minha avó Dona Lourdes, Nego Bispo e Ailton Krenak, cujos pensamentos e modos de existir semearam imaginários e inspiraram a construção de outras formas de relação com a natureza.

Nesse movimento retro reflexivo, analiso os relatos, imagens e vestígios da minha trajetória artística, valorizando a influência de referências bibliográficas e artísticas que atravessaram meu caminho, destacando o Teatro de Objetos, os objetos documentais, o encantamento e a ecoperformance como práticas e conceitos que impulsionam a minha prática artística e constituem a minha poética de criação, por contribuírem para compreender a materialidade como eixo mobilizador do ato criativo.

Assim, seguirei essa escrita relatando algumas dessas experiências de forma mais aprofundada, articulando práticas artísticas e elaborações teóricas. Para isso, primeiro elaboro uma fundamentação teórica a partir dos estudos em Cultura Material e Arte Contemporânea para reivindicar um método criativo mais atento às materialidades. Essa parte do texto, intitulada “POR UMA POÉTICA DAS COISAS” reflete sobre o atual cenário de produção artística e caminha por cosmopercepções que resgatam o aspecto relacional entre indivíduo e meio, para afirmar uma forma de criar que seja adequada aos meus valores éticos e estéticos, esboçando assim uma poética.

Nesse tópico tento elucidar as dinâmicas contemporâneas de captura do sujeito através da sua relação com os objetos (que serão compreendidos pela lógica do dispositivo). Também, busco apontar para a possibilidade de emancipação do sujeito, justamente através de sua interação com as coisas. Nesse percurso, destaco as proposições de Lepecki sobre a presença das coisas na arte contemporânea como possibilidade de profanação dos dispositivos de dominação social.

Em seguida, no tópico “OBJETOS”, a escrita reflete sobre os modos de existência das coisas no cotidiano, analisando diferentes classificações atribuídas a eles, e compreendendo que essas classificações funcionam também como dispositivos de dominação das coisas. Assim, separo o estudo em subtópicos para refletir sobre como a materialidade pode ser aprisionada ou libertada a partir de seus

aspectos físicos, simbólicos, documentais, espectrais e mercadológicos. Portanto, para desencadear essa reflexão proponho três perspectivas de análise: Signo, Memória e a Mercadoria.

Essa segmentação ocorre para mapear os diferentes modos de captura das coisas, mas também para propôr estratégias de resistência e rotas de libertação, para isso, desenvolvo cada eixo a partir do cruzamento entre fundamentação teórica, inspirações artísticas e experiências pessoais. Principalmente, analiso o meu processo criativo durante o período de realização do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (PPGArtes UFC), para demonstrar a aplicação prática do pensamento que venho desenvolvendo enquanto pesquisadora.

Mais especificamente, na perspectiva do Signo, irei dialogar os meus estudos em Teatro de Objetos, tomando como principal referência o Grupo Sobrevento, com a semiótica dos objetos, teoria proposta pela pesquisadora Violette Morin, em que apresenta o objeto cotidiano como mediador simbólico entre o sujeito e o mundo, pois considera que o objeto constitui uma gramática própria, capaz de expressar valores, afetos e narrativas. Impulsionada por essa discussão, analiso minha prática pedagógica a partir de relatos e registros da oficina “Poética das Coisas” que realizei em parceria com a minha turma de mestrado.

Já no eixo da Memória, a materialidade é apresentada como um arquivo vivo das práticas humanas, capaz de revelar tanto identidades individuais quanto processos coletivos. Nesse sentido, os objetos deixam de ser apenas vestígios do passado para se tornarem dispositivos vivos de relação, capazes de conectar experiências e produzir sentido. Para desenvolver essa argumentação, inicio apresentando alguns objetos pessoais, como fotografias de família, amuletos e artesanatos trazidos da minha cidade de origem. São coisas de grande valor afetivo e que são guardadas como pontes entre o lá e o aqui, o antes e o agora. A partir desses objetos, reflito sobre conceitos como Objeto Memória (TURGEON, 2007), Objeto Testemunha (TURGEON, 2007), Objeto Biográfico (MORIN, 1969) para compreender as relações entre objetos, memória e identidade.

Trazendo essa reflexão para o campo da arte, apresento práticas e projetos que abordam os objetos em sua potência de registrar, narrar e ativar memórias, estabelecendo relações entre materialidade e experiência humana no mundo. O

objetivo deste tópico é compreender de que modo as coisas inscrevem marcas na experiência do indivíduo, possibilitando o acesso a camadas de sua identidade cultural, bem como a valores, crenças e modos de pertencimento. Nesse percurso, compartilho inspirações artísticas e relato um pouco mais da minha prática pedagógica, dessa vez através da vivência enquanto professora de arte na escola pública. A articulação entre memória e materialidade se torna muito importante no cenário da educação, pois abre caminho para a compreensão de si, enquanto indivíduo e enquanto sociedade.

Somando essas compreensões, tanto da perspectiva do signo quanto da memória, percebe-se que os objetos, mesmo que capturados pela instrumentalização na esfera cotidiana, ainda possuem força expressiva e ativam processos de construção e reconhecimento de si. As coisas ainda resistem. No entanto, no contexto capitalista, os modos de controle da subjetividade se atualizam constantemente, operando pela mercantilização da experiência, pela aceleração do consumo e pela ruptura das relações sensíveis com o mundo. Como aponta Ailton Krenak, esse modelo de existência reduz a vida a um recurso explorável e empobrece as formas de vínculo entre humanos, objetos e territórios. Diante desse cenário, reinscrever os objetos em práticas artísticas e pedagógicas torna-se um gesto político de retomada da experiência, capaz de reativar memórias e afirmar outras formas de estar no mundo.

A partir dessa reflexão, a escrita avança em direção a uma crítica aos efeitos da lógica do consumo nas relações, inclusive no campo da arte. Esse é o eixo da Mercadoria, que se inicia com uma sequência de composições imagéticas desenvolvidas por mim, como uma forma materializar o incômodo diante da captura das coisas pela lógica mercadológica. A partir disso, desenvolvo uma crítica aos regimes contemporâneos, refletindo sobre as reverberações dessa relação nos processos de subjetivação. Para elaborar essa argumentação, dialogo com o pesquisador André Lepecki em seus estudos sobre a presença das coisas na arte contemporânea. Lepecki afirma que a lógica mercadológica não se restringe aos objetos, mas atravessa também os corpos e as práticas artísticas, condicionando modos de circulação, visibilidade e reconhecimento. Assim, a mercantilização tende a empobrecer as relações, reduzindo as potências de encontro e criação.

No capítulo “DEVIR COISA”, esse empobrecimento é compreendido a partir da noção de desencanto, elaborada por Luís Antônio Simas e Luiz Rufino, que no

livro *Encantamento: políticas de vida* (2020) usam o termo para descrever um mundo organizado pela lógica da exploração, da produtividade e do controle, no qual os vínculos com o sensível, o simbólico e o ancestral são progressivamente enfraquecidos. O desencanto não se refere apenas à perda de magia ou de sentido, mas à interrupção de modos de relação que sustentam a vida em sua dimensão coletiva, ritual e imaginativa. Nesse contexto, objetos, corpos e territórios são reduzidos a funções utilitárias e valores de troca, o que limita sua capacidade de gerar encontros transformadores. Diante desse cenário, os autores defendem a necessidade de práticas de encantamento como gestos de resistência, capazes de criar brechas no desencanto e valorizar outros modos de viver e criar.

Motivada pela noção de encantamento, busco por experiências que trabalhem nessa perspectiva de ativação da sensibilidade e encontro pistas no trabalho de artistas como Celeida Tostes, Lys Vedras e Vinícius Ferreira Viana, que me inspiram a tentar restabelecer essa conexão entre corpo e materialidade a partir do meu próprio corpo. Nessa perspectiva, realizo ao longo de 2025 uma série de experimentações cênicas e visuais com materialidades diversas, até chegar às cabaças que ganham espaço no percurso por sua versatilidade e capacidade de transmutação. Para finalizar esse capítulo, trago alguns registros e reflito sobre minhas impressões.

No capítulo final, desenvolvo um aspecto conclusivo para o texto, no entanto, adianto que essa pesquisa não pretende chegar a conclusões fechadas, mas apontar novas direções. Portanto, para realizar esse processo de análise do percurso, recorro à noção de rede de criação, conforme formulada pela pesquisadora Cecília Almeida Salles, uma grande referência nos estudos sobre processo criativo. Salles compreende a criação como um processo não linear, constituído por conexões, recorrências e deslocamentos, no qual teoria, prática, referências e experiências se articulam de forma dinâmica.

A partir dessa perspectiva, realizo um mapeamento do percurso da pesquisa, destacando os pontos que se mostraram mais significativos ao longo do processo: as perguntas que orientaram a investigação, as respostas provisórias que emergiram, as referências teóricas e artísticas mais recorrentes...Esse mapeamento não tem a função de organizar resultados, mas de tornar visível a rede de relações que sustenta a pesquisa, permitindo compreender como os diferentes elementos se conectam e produzem sentido. Assim, a rede de criação opera como um dispositivo

de leitura do processo investigativo, evidenciando sua natureza aberta, relacional e em constante transformação.

2 POR UMA POÉTICA DAS COISAS

No mundo contemporâneo, a busca por novas poéticas reflete o desejo de reinventar modos de expressão diante das transformações sociais, tecnológicas e culturais que marcam o nosso tempo. Nesse cenário, atravessado pela necessidade de inovação e pela disputa de narrativas, a arte afirma-se como um campo de experimentação, que reflete não apenas o que é dito, mas também como se diz, explorando linguagens híbridas, suportes digitais e experiências sensoriais.

Uma vez que todo processo de criação envolve escolhas sobre como agir no mundo, as escolhas de linguagem, materialidade e método passam a carregar implicações éticas, ao mesmo tempo em que produzem regimes específicos de sensibilidade. Nesse contexto, a poética pode ser compreendida como um espaço de intersecção entre ética e estética.

Quando encarada dessa forma, a poética constitui-se como um território relacional, pois ao tensionar os limites entre sujeito, obra e meio, evidencia que o ato criativo é constituído por uma rede de conexões. Conforme propõe Cecília Salles, o processo criativo deve ser compreendido como uma rede de relações em permanente construção, na qual cada escolha deixa vestígios e evidencia conexões entre pensamento, experiência e materialidade. Assim, criar não é apenas produzir objetos ou imagens, mas instaurar modos de relação, percepção e coexistência, nos quais ética e estética se encontram e se redefinem continuamente, e a poética não se apresenta como um resultado fechado, mas como um campo em movimento, atravessado por desvios, retomadas e negociações constantes.

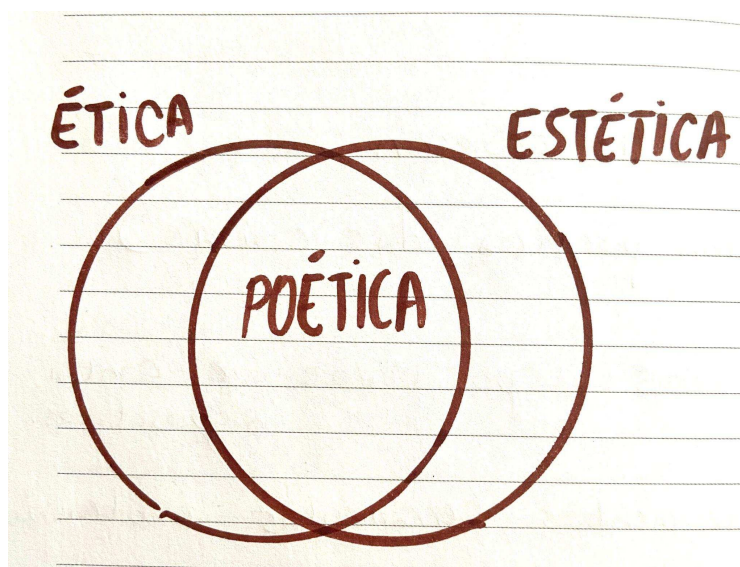


Figura 6: O que é poética? 2025. Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Caderno de anotações; arquivo pessoal

Ao analisar meu percurso criativo a partir dessa compreensão, identifico articulações diretas entre meus valores éticos e as técnicas e procedimentos que venho exercitando. Ou seja, observo que minhas escolhas metodológicas revelam-se coerentes com minha cosmopercepção de que o indivíduo constitui-se a partir de suas relações com o meio. Assim, na medida em que aprofundo minhas convicções sobre os modos de convivência entre corpo e materialidade, busco horizontalizar essas relações em meus discursos e práticas artísticas.

Nesse percurso, encontro as proposições do antropólogo britânico Tim Ingold, que em seu artigo “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” reflete sobre a relação entre indivíduo e meio ambiente, de modo a compreender que as coisas que nos cercam estão nos constituindo como sujeitos e influenciando nossos modos de viver. Uma interconexão entre o indivíduo e as coisas, que desafia a visão tradicional de “objeto” ao propor uma compreensão radicalmente diferente, afastando-se da visão tradicional que os vê como entidades fixas, inertes e separadas do mundo e das pessoas. Para Ingold, não há um indivíduo que se relaciona com um ambiente externo, mas sim um processo contínuo de habitar o mundo, onde o ser humano e o ambiente estão em constante e mútua transformação.

Tim Ingold defende uma visão em que os humanos estão profundamente incorporados ao seu ambiente, e não separados dele. A vida, para ele, é um fluxo de processos e relações, uma “teia de vida” na qual todos os seres, humanos e não-humanos, estão entrelaçados: “quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (INGOLD, 2018).

Assim, Ingold elabora uma crítica à noção clássica de criação. Partindo da formulação aristotélica, o autor apresenta o chamado modelo hilemórfico, no qual a produção de algo resulta da combinação entre forma e matéria. Ingold explica como, ao longo da tradição filosófica, essa concepção foi se consolidando e, ao mesmo tempo, se tornando desequilibrada, pois ao atribuir à forma uma função, a matéria passa a ser entendida como passiva e inerte.

“Para criar algo, refletiu Aristóteles, deve-se juntar forma (morphé) e matéria (hyle). Na história subsequente do pensamento ocidental, esse modelo hilemórfico da criação arraigou-se ainda mais, mas também se desequilibrou. A forma passou a ser vista como imposta por um agente com

um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte" (INGOLD, 2018)

Me aproximo do pensamento de Ingold principalmente a partir de sua diferenciação entre objetos e coisas. Baseando-se nas proposições de Heidegger, que em seu ensaio "A Coisa" (1971) buscou delinear justamente o que diferenciaria uma coisa de um objeto, diagnosticando que "o objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Enquanto a coisa, é um "acontecer", ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam" (INGOLD, 2018). Portanto, para Ingold, o mundo não é feito de "objetos" no sentido de coisas acabadas, mas sim de "coisas" que estão em constante "vir-a-ser".

Nessa perspectiva, a "coisa" (no sentido que Ingold usa, vindo da palavra "thing" em inglês, que tem a ver com "reunir") é algo que está vivo e em constante desenvolvimento. Uma coisa não existe sozinha; ela é um nó em uma rede de relações e processos. Ela carrega sua história, seu material, e a forma como interage com o mundo.

Ao invés de focar no produto final, Ingold enfatiza os processos de criação, transformação e vida. Essa abordagem é nomeada pelo autor como "antropologia das linhas" ou "antropologia da correspondência", onde os materiais não são passivos, mas têm suas próprias "agências" e propriedades que interagem com a intenção e as ações.

Esses conceitos discutidos pelo autor, correspondem a uma cosmopercepção em que o mundo material não é um conjunto de itens estáticos, mas sim um fluxo constante de processos e transformações. Para Ingold, a experiência e a percepção são centrais para entender como nos relacionamos com o mundo e como as coisas ganham forma e significado nesse fluxo constante. Ele nos convida a pensar "através do fazer" e a ver o mundo como um lugar de "fluxos de materiais" e "acontecimentos" em vez de um conjunto de objetos estáticos, ao propor uma percepção de um mundo que estamos cercados de "coisas" porosas, fluidas e permeadas por fluxos vitais, integrando-se aos ciclos naturais e ambientais. Assim, quando me referir a uma "coisa", estarei dialogando com esse conceito defendido por Ingold.

Nessa perspectiva, quando proponho uma “Poética das Coisas” me refiro a um modo de se relacionar com o mundo material que mobilize os aspectos simbólicos e práticos da vida, compreendendo a própria vida cotidiana como uma criação, como uma dança ou um jogo.

É também através desses pensamentos, que busco compreender meu movimento criativo, assumindo que o ato criativo nasce da relação com o outro. Essa máxima vale para todas as linguagens, como na arte visual em que a tela, a tinta e o artista entrelaçam-se durante horas, dias e meses, ou na criação cênica, onde o ator interage com o chão, com o espaço, com o figurino, com a luz...ou seja, criar não é um ato solitário.

Essa perspectiva sobre o processo criativo como um processo relacional também está presente no trabalho da arte-educadora Celida Salume, que investiga os modos de criação cênica a partir do encontro com as materialidades no contexto da escola. Conheci as proposições da autora através de seu texto *Saboreando materialidades: processos de criação cênica no contexto da escola* (2010) e essa se tornou uma referência importante no desenvolvimento do meu trabalho enquanto professora. Ao refletir sobre o ensino de arte, Salume enfatiza a importância de deslocar a criação para além dos limites físicos da sala de aula, defendendo a necessidade de “discutir conteúdos vivos, visões de mundo, ensinar a ver, tocar, sentir, experimentar, criticar, ‘apalpar as intimidades do mundo’, como diria Manoel de Barros” (SALUME, 2010, p. 03).

Nessa abordagem, Salume compreende o impulso criativo não como uma aptidão individual ou inata, mas como um processo que se constrói no contato com elementos externos. Pois, segundo a autora “a criatividade não é um dom, podendo assim ser alimentada com jogos, imagens, músicas, objetos, textos. [...]O ato de criar traz em si esse apetite pelas formas”. Assim, a criação se afirma como um campo relacional, atravessado por experiências sensíveis e pelo diálogo entre corpo, materialidade e contexto.

Esse entendimento aponta para uma visão menos hierárquica do ser humano em relação às coisas, pois nos convoca a estar em relação com as materialidades, experimentando novas formas de habitar o mundo. Reitero, que essa é uma percepção presente nas reflexões de Celida Salume (2010), mas também em Cecília Salles (2006), Tim Ingold (2018), Nego Bispo (2023), Ailton Krenak (2021), e

outros autores citados até aqui. Amparada teoricamente por eles, ganho fôlego para refletir sobre as relações entre as coisas a partir da minha vivência como artista.

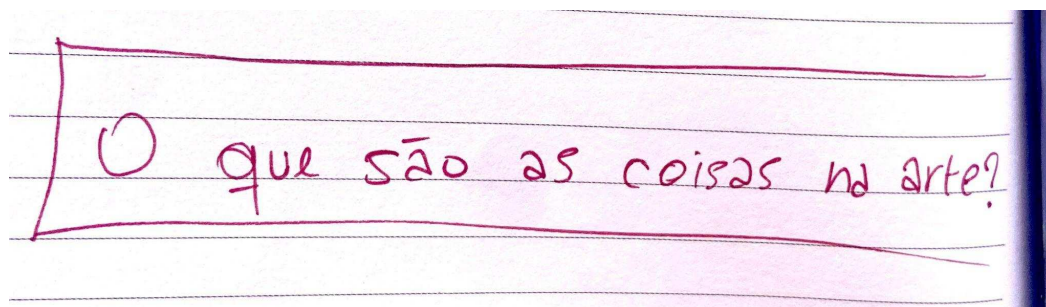


Figura 7: O que são as coisas? 2025.

Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Caderno de anotações; arquivo pessoal

Impulsionada por essa questão, tento compreender as dinâmicas de interação entre artista e materialidades, refletindo sobre os tipos de relação que estabelecemos com as coisas. Para isso, guio-me também pelo pensamento de André Lepecki, baseando-me em seu artigo “9 variações sobre coisas e performance” (2012), em que comenta sobre a crescente presença das coisas na dança experimental e performance art, apontando o deslocamento das noções de sujeito e objeto como um dos efeitos dessa proliferação, diante de uma ligação profunda entre performatividade e coisidade.

Lepecki parte do conceito de “dispositif” elaborado por Giorgio Agamben (2009), para compreender a subjetividade contemporânea. No ensaio “O que é um dispositivo?” Agamben (2009) propõe a divisão do mundo contemporâneo em dois grandes domínios: de um lado, os “organismos vivos”, de outro, os “dispositivos”. Segundo o filósofo, é a partir do confronto entre essas duas partes que o “sujeito” emerge como um terceiro elemento desse jogo.

“temos assim duas grandes classes, os seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo de sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre vivos e os dispositivos. (Agamben, 2009, p. 41)

Nessa cosmopercepção, um mesmo indivíduo (uma mesma substância), pode gerar múltiplos processos de subjetivação a partir de sua relação com os diferentes dispositivos: o artesão, a ceramista, a rendeira, o maquinista, o usuário de smartphone. Ao refletir sobre essa lógica, penso na separação de atividades manuais por papéis de gêneros na sociedade, e tomo como exemplo o estímulo que ocorre desde a infância para que meninas brinquem com utensílios de cozinha e

com o passar dos anos deixa de ser uma brincadeira e se torna uma imposição à mulher, de modo a condicionar esses indivíduos a essa função social.

De fato, todo dispositivo implica um processo de subjetivação, e numa sociedade disciplinar, “os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento.”. (AGAMBEN, 2009). Essa lógica se intensifica no contexto do capitalismo contemporâneo, pois “Não seria provavelmente errado definir a fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos” (AGAMBEN, 2009). Nessa perspectiva, a multiplicação de artefatos técnicos e sistemas materiais corresponde à expansão de mecanismos de governamentalidade que atravessam o cotidiano.

Aliado às proposições de Agamben, Lepecki segue suas considerações afirmando que o dispositivo é “literalmente qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos”(Agamben, 2009, p. 14), e aponta um crescente acúmulo de dispositivos e consequentemente de processos de subjetivação na sociedade contemporânea como consequência da expansão extrema do capitalismo.

Nessa perspectiva, compreende-se que os gestos e comportamentos são influenciados pela relação com o externo, num processo de subjetivação contínua, e embora isso venha sendo apontado por autores como Agamben e Lepecki, na vida cotidiana essa conexão tende a ser invisibilizada, de modo que o sujeito não a perceba, pois assim pode ser controlado mais facilmente.

Essa invisibilidade não ocorre ao acaso, pois ao não reconhecer as forças que atravessam sua experiência diária, o indivíduo torna-se mais facilmente capturado por lógicas de controle e normatização. É nesse contexto que incorporo à essa fundamentação teórica o pensamento de Daniel Miller, antropólogo britânico e um dos principais teóricos da cultura material contemporânea. Miller dedica sua obra a investigar como os objetos e as coisas que compõem o cotidiano não apenas refletem a vida social, mas atuam ativamente na constituição das relações, dos valores e das subjetividades. Para o autor, os objetos exercem sua maior influência justamente quando passam despercebidos, quando se tornam parte do pano de fundo da experiência cotidiana.

Sobre essa capacidade que a cultura material tem de sair de foco, de se manifestar sempre de forma periférica à percepção humana, mas mesmo assim determinar nosso comportamento, Miller (2013), diz que: “os objetos são importantes, não por serem evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justamente pelo contrário. Muitas vezes é, precisamente, porque nós não os vemos”. “Funcionam porque são invisíveis e não mencionados, condição que, em geral, alcançam por serem familiares e tidos como dados” (MILLER, 2013).

Nesse sentido, me parece ser necessário reaprender a ver os objetos que nos cercam, enxergando além de sua funcionalidade e percebendo-os como dispositivos de captura e controle do sujeito contemporâneo. Ao invés de compreendê-los apenas como ferramentas ou utilidades práticas, é preciso reconhecê-los como dispositivos que organizam comportamentos, moldam desejos e orientam formas de vida. Essa tomada de consciência rompe com a lógica que reduz as coisas a objetos fechados em funções pré-determinadas, evidenciando seu papel ativo nos processos de controle e captura do sujeito contemporâneo.

Fazer ver o que estava invisível, desestabilizar o que parecia natural, interromper o fluxo automático do cotidiano — eis o papel da arte. Ao deslocar, tensionar e reconfigurar os objetos, ela permite que voltem a agir como coisas: instáveis, ambíguas, abertas ao encontro e à transformação. Nessa fricção, não apenas os objetos se reinventam, mas também os modos de perceber, sentir e subjetivar-se. Uma “poética das coisas” é, portanto, um chamado à reapropriação do mundo material como campo de resistência aos dispositivos de captura da subjetividade, e um posicionamento ético diante da separação entre o ser e o meio.

3 OBJETOS

Se acompanho Ingold na sua proposição de que “o mundo em que habitamos é composto não por objetos, mas por coisas”, o que seria o objeto afinal?

Para responder a esta questão poderia tomar vários caminhos, através do Design, da Antropologia, das Ciências Sociais...em cada uma dessas áreas foram propostas definições e classificações para compreender os diferentes modos de existência dos objetos na sociedade.

Primeiro, pelo caminho da Arte, lembro da instalação artística *Uma e três cadeiras* (1965) de Joseph Kosuth, que consiste na composição de três elementos:

uma cadeira, a fotografia impressa de uma cadeira e um cartaz com um verbete apresentando o significado da palavra “cadeira” segundo o dicionário.



Figura 8: Uma e Três Cadeiras. 1965. Joseph Kosuth. Instalação com cadeira, fotografia e texto.

A obra reflete sobre as noções de realidade e representatividade, seguindo as discussões do contexto histórico-cultural em que se insere. Nascida num período marcado pelo questionamento das formas tradicionais de arte e pela afirmação da arte enquanto representação da realidade, a obra dialoga diretamente com as proposições vanguardistas que buscavam romper com a centralidade da forma e da técnica, deslocando o foco para os processos de significação.

Na minha leitura, a obra *Uma e três cadeiras* traz uma reflexão sobre o que consolida um objeto. O que faz uma cadeira ser uma cadeira? Sua forma? Sua imagem? Seu significado? Talvez seja sua usabilidade que a torne o que é. Mas quando a coisa perde sua funcionalidade ela deixa de ser o que era? Uma cadeira quebrada continua sendo cadeira? Se a função da cadeira é apoiar o corpo, um tronco de madeira não poderia exercer a mesma função? Portanto, o que transforma as coisas em objetos?

Partindo da bibliografia que venho mobilizando ao longo desta escrita, proponho compreender o objeto como uma “coisa capturada”: algo que foi retirado

de seu regime de circulação para ser enquadrado, fixado e tornado legível dentro de determinados sistemas de valor, uso e significação. Nesse sentido, o objeto passa a existir como dispositivo de ordenamento e, frequentemente, de controle.

Diante dessa lógica de controle, cito agora a obra *Estruturação do Self*, realizada pela artista visual brasileira Lygia Clark, para inspirar outras formas de perceber e interagir com os objetos, buscando ilustrar como a arte pode expandir as dinâmicas de subjetivação para além do controle.

A obra em questão, consiste numa série de sessões regulares na casa da referida artista, ao longo das quais Lygia aplica os Objetos Relacionais¹ no corpo do “cliente”(ROLNIK, 2002). Esses objetos atuam como mediadores de experiências sensoriais e afetivas, deslocando a obra do campo da representação para o da vivência, e enfatizando a dimensão relacional e processual. Para isso, a artista vai colocando o objeto sobre diferentes partes do corpo, ora acariciando, ora esfregando, ora massageando, ora simplesmente o deixando ficar ali em repouso no corpo por um tempo. Ao realizar essa obra, Lygia questiona o lugar dos objetos e o modo como nos relacionamos com eles, deslocando a experiência de lugares predeterminados, como a funcionalidade, e expandindo as interações sensíveis. Nesta perspectiva da obra *Estruturação do Self*, pode-se expandir a percepção sobre os objetos, retirando-os da banalidade cotidiana e compreendendo a temos capacidade de produzir novas significações para eles. Assim afirma Suely Rolnik² ao comentar sobre essa obra de Lygia:

Os objetos: são banais ou feitos de materiais banais que compõem o cotidiano; eles são essencialmente “relacionais”, o que quer dizer que o sentido do objeto depende inteiramente de sua experimentação. Isto impede que o objeto seja simplesmente exposto, e que o espectador simplesmente o consuma. Para que o objeto ganhe sentido, é preciso que o espectador se exponha ele também àquilo que o objeto encarna (um certo condensado de signos) e por ele seja afetado. (ROLNIK, 2002, p. 05)

Rolnik nos mostra que é preciso romper com o preciosismo pelos objetos e nos permitir brincar, tecer as nossas subjetividades com os sentidos das coisas. Esse não é um movimento simples, pois, reitero que culturalmente tendemos a olhar para os objetos de modo utilitário, definindo imediatamente um lugar, função e modo de se relacionar a partir daquilo que culturalmente nos foi passado.

¹ Objetos Relacionais é o termo utilizado por Lygia Clark para designar os materiais mobilizados em suas experiências artístico-terapêuticas a partir da década de 70.

² Suely Rolnik, nascida em 1948 na cidade de São Paulo, é uma escritora, psicanalista, curadora, crítica de arte e da cultura e professora universitária.

Para expandir as noções sobre os objetos, observo a classificação elaborada pelo sociólogo e historiador canadense Laurier Turgeon (2007), cujo os estudos se concentram nas relações entre cultura material, memória e práticas sociais. O autor identifica quatro categorias analíticas: o objeto social, o objeto signo, o objeto memória, o objeto testemunha, que permitem analisar como os objetos operam simultaneamente como articuladores das dinâmicas sociais, mediadores simbólicos, registros do passado e suportes de lembrança.

Nessa classificação, o “objeto social” representa justamente a dinâmica que venho apontando através de Lepecki, Ingold e Agamben, que coloca o objeto como meio de construção social, conferindo à materialidade o poder de afetação e transformação social. Mais adiante, voltarei a refletir sobre os conceitos de “objeto memória” e “objeto testemunha”, mas primeiro abordarei o “objeto signo”.

3.1 Objeto Signo

O “objeto signo”, segundo a classificação de Turgeon, é uma categoria que reflete especialmente sobre o potencial comunicacional e representacional do objeto. Concebê-lo enquanto signo implica deslocá-lo do campo exclusivo da funcionalidade para o da produção de sentidos, compreendendo-o como um elemento passível de leitura, análise e interpretação. Nessa perspectiva, o objeto passa a operar de modo semelhante a um texto, portador de significados que podem ser decodificados a partir de seus usos, contextos e inscrições culturais.

Ao buscar compreender melhor esse processo de “significação do objeto” encontro ressonância nas proposições de Violette Morin, socióloga e semióloga francesa vinculada aos estudos da comunicação e da cultura no contexto do pós-guerra. Morin trabalho dedica-se à análise dos objetos e das práticas cotidianas como sistemas de significação que estruturam a vida social, permitindo compreender como os objetos, para além de sua materialidade, funcionam como mediadores simbólicos e narrativos nas experiências individuais e coletivas.

Morin se interessa especialmente por aquilo que é aparentemente banal: os objetos de uso comum, os artefatos técnicos, o mobiliário, os utensílios e os dispositivos que organizam silenciosamente os gestos e comportamentos sociais.

Ao pensar os objetos a partir de uma semiótica da vida cotidiana, Morin desloca o foco do objeto enquanto entidade isolada para o objeto enquanto signo,

isto é, enquanto elemento inserido em sistemas de significação socialmente compartilhados. Assim, todo objeto carrega consigo um enunciado: ele diz algo sobre quem o produz, quem o utiliza e sobre o sistema cultural de que faz parte. Sua forma, sua matéria, seu modo de uso e sua posição em determinado contexto constroem uma gramática silenciosa que organiza práticas, comportamentos e dinâmicas sociais. Nessa perspectiva, os objetos participam de sistemas simbólicos que codificam valores, normas e hierarquias, atuando como mediadores entre os sujeitos e a ordem social.

Esses pensamentos são particularmente relevantes porque deslocam o objeto do campo exclusivo da utilidade para pensá-lo como um operador de sentido. No entanto, é válido ressaltar que a fuga da instrumentalidade, nesse caso, ainda não significa a liberdade da coisa contida no objeto, pois a lógica de significação é também uma dinâmica de controle. Pois, ao reduzir a coisa àquilo que elas comunicam, perde-se de vista suas outras potencialidades baseadas na experiência sensível, no corpo e na convivência.

Portanto, como exercitar a capacidade simbólica dos objetos sem impôr a eles novas dominações? Como conversar com os objetos ao invés de usá-los para falar?

Nesse desafio, recorro ao Teatro de Objetos para resgatar exercícios e treinamentos que permitam relacionar-se com as possibilidades simbólicas dos objetos sem perder de vista a correspondência sensível entre corpo e materialidade. Acertadamente, o Teatro de Objetos propõe dar protagonismo aos objetos na cena – algo que só é possível a partir da relação ator-objeto, sensível e aberta às possibilidades poéticas que surgem na troca. A partir da minha experiência, noto que ao trabalhar com o Teatro de Objetos, ocorre um processo de reeducação dos sentidos para que seja aberta uma atenção subjetiva, tornando possível estabelecer relações poéticas com os objetos na cena.

A partir da década de 1980, diversos grupos teatrais passaram a desenvolver trabalhos nessa perspectiva, aprofundando pesquisas sobre a autonomia dos objetos em cena e suas possibilidades expressivas. Internacionalmente, companhias como as de Philippe Genty e o Théâtre de Cuisine contribuíram de forma decisiva para consolidar o Teatro de Objetos como linguagem, explorando relações sensoriais, poéticas e performativas entre atores e coisas. Entre os grupos

brasileiros que dialogam com essas referências, destaco o Grupo Sobrevento, cuja atuação foi fundamental para a disseminação do Teatro de Objetos no país.

Pessoalmente, entrei em contato com as práticas do Grupo Sobrevento através de uma oficina ministrada por Sandra Vargas, da qual participei em 2021. Os exercícios vivenciados durante a oficina tiveram impacto significativo em meu processo formativo e permanecem incorporados ao meu repertório de procedimentos de criação.

Lembro que o primeiro exercício proposto por Sandra Vargas foi uma rodada de apresentação, para que cada participante pudesse falar um pouco de si, mas isso deveria ocorrer através de um objeto, utilizando palavras ambíguas para descrever ao mesmo tempo o objeto e a si mesmo. Ou seja, naquele momento fomos convidados a olhar para os objetos ao redor e reconhecer em algum deles uma característica nossa. Por exemplo, buscar uma pena para apresentar-se como uma pessoa leve, ou um sino para alguém barulhento, um relógio para alguém metódico e pontual...através desse exercício passei a compreender melhor as conexões simbólicas entre os objetos cotidianos e nós mesmos.

Esse exercício também é importante para o processo de horizontalização das relações entre indivíduo e materialidade, pois demonstra de forma muito concreta que não há como anular as características dos objetos para impor simbologias a ele. As correspondências existem e o jogo nos convida a encontrá-las. Para Vargas, todas essas associações constituem figuras de linguagem, transitando entre analogias, metáforas e metonímias.

Quando, no Teatro de Objetos, usamos um lenço de seda para retratar uma mulher bonita, associamos a suavidade da seda para caracterizar a maciez e, por conseguinte, a beleza desta mulher. Assim, vemos que não podemos escolher qualquer objeto para expressar a personagem ou idéia que buscamos: o objeto escolhido deve criar no espectador uma associação metafórica que o transforme em outra coisa além do que ele é, sem que deixe de ser o que ele efetivamente é. Precisáramos, portanto, encontrar em um objeto algo que justificasse associá-lo à idéia ou à imagem que escolhemos. (VARGAS, 2010, p.34)

Nessa perspectiva, as características de um objeto — como sua origem, cor, forma ou tamanho — podem suscitar associações simbólicas. No entanto, é importante ressaltar que a proposição não é limitar os objetos a uma função ilustrativa, mas sim evidenciar as correspondências que emergem no encontro entre corpo e materialidade. Nesse sentido, os objetos não operam apenas como

portadores de significados, mas como agentes sensoriais, capazes de ativar percepções, memórias e modos de relação que escapam à lógica estritamente discursiva.

Para desenvolver um olhar atento a esses atributos, existem diversos exercícios voltados a evidenciar tanto os aspectos físicos quanto os simbólicos dos objetos, como a comparação, a oposição ou agrupamento e reagrupamento de materiais a partir de características.

Em minhas experiências posteriores com o Teatro de Objetos assumi algumas das técnicas aprendidas e venho experimentando e readaptando alguns jogos, buscando por um estado de atenção aos signos presentes nos objetos. Desde 2022 venho realizando oficinas em Teatro de Objetos nas quais proponho exercícios e brincadeiras que articulam as referências teóricas e práticas com o desejo de estabelecer uma relação de escuta sensível dos objetos, rumo a um estado criativo relacional.

Por exemplo, há um exercício que considero muito interessante para exercitar o olhar aos objetos de modo a destacar as suas propriedades que consiste em dispor uma boa quantidade de objetos cotidianos aparentemente aleatórios e sem nenhuma conexão entre si, e depois tentar formar conjuntos de objetos de acordo com suas características. O exercício lembra uma brincadeira, em que se experimenta diversas possibilidades, reconfigurando a disposição dos objetos no espaço.

Ao organizar e reorganizar, as características dos objetos tornam-se mais evidentes, pois desvincula-se a coisa de sua função única e desloca nossa percepção sobre ela para o campo sensorial, pois para executar esses “agrupamentos” inicia-se uma investigação das formas, texturas, cores e pesos. Nesse jogo, as combinações são infinitas, e podem ser estabelecidas por aspectos físicos como tamanho, formato, cor, textura, peso, temperatura, densidade...Ou ainda, podemos buscar conexões simbólicas como por exemplo “Objetos de infância”, “Objetos de afeto” ou “Objetos sagrados”.

Para compreender como esse exercício se aplica à minha prática artístico-pedagógica, trago como exemplo a oficina “Poética das Coisas”, a qual ministrei dentro da disciplina de ARTE E PROCESSO DE CRIAÇÃO: POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS, sob orientação do Prof. Dr. Hector Briones. Antes de descrever os procedimentos, ressalto a importância dessa experiência para meu

processo formativo de mestrado, pois me convocou a compartilhar intuições e me permitiu encontrar companhia nas reflexões.



Figura 9: Registro de oficina- PPGArtes UFC, 2025. Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal

- Em seguida, pede-se que o coletivo realize conexões entre os objetos, separando-os em subgrupos de acordo com suas características. Resultando em exemplos como esses:



Feitos de Plástico.

*Figura 11: Grupo de Objetos de plástico: régua, dados, caneta, pente garfo e brinquedos, 2025.
Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal*



Objetos Redondos.

*Figura 12: Grupo de Objetos redondos: pilão, novelo, potes, jarro e rolo de fita, 2025.
Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal*



Bonecos

*Figura 13: Grupo de Objetos com formato humanóide: bonecos, 2025.
Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal*



Objetos compridos

*Figura 14: Grupo de Objetos compridos: faca, pincel, lápis e caneta, 2025.
Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal*



Coisas do mar

*Figura 15: Coisas do mar: conchinhas, pedras e peixe, 2025.
Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo Pessoal.*

Além de destacar as características dos objetos, pretende-se compreender através desse exercício que um mesmo objeto pode assumir posições distintas na teia de conexões, evocando diferentes correspondências físicas e simbólicas. Portanto, ao realizar esse experimento, desejo enquanto pesquisadora testar minha tese de que quando o objeto é percebido através da noção de materialidade, ele passa a estabelecer conexões múltiplas, retornando ao estado de coisa. Nesse exercício, essas conexões se demonstram infinitas, pois além da probabilidade de combinações dos objetos entre si, há também a relação com o espaço e com o

indivíduo. Para destacar os aspectos da relação espacial e da subjetividade individual dou seguimento à oficina da seguinte forma:

- Proponho que cada participante escolha quatro ou cinco objetos, de acordo com alguma conexão que deseje, coloque-os num canto da sala, atentando inclusive para a organização deles no espaço.
- Após um tempo, convido os autores a deixar suas composições e trocar de lugar com outra pessoa, assim observando o trabalho do outro e buscando perceber quais as conexões presentes no conjunto de objetos.

Ao observar, diferentes afetações e significações podem aparecer, dependendo dos elementos presentes, da forma como a composição foi realizada e também do repertório do observador. Nessa perspectiva, a troca de lugares é importante para descentralizar a interpretação, permitindo que outros olhares e fios narrativos componham a obra.

- A partir dessa rede de afetações, proponho que o observador nomeie o conjunto observado, dando um título para a obra do outro.

É importante pontuar que a titulação decorre de um processo de interpretação da obra, e corre o risco de limitar-se ao aspecto simbólico, mas aposta-se que a partir dos exercícios e debates anteriores tenha se estabelecido uma relação mais aberta. Ressalto também que o processo de expansão das relações entre corpo e materialidade é um exercício contínuo e não linear, pois ao mesmo tempo em que os dispositivos de captura da subjetividade são desmontados, novos se erguem. Inclusive, dependendo do tempo disponível, a oficina poderia seguir adicionando camada e propondo novas abordagens, por exemplo incorporando novos elementos além do título, como a sonoridade, o gesto, o texto...No caso desta oficina realizada com a turma de mestrado, seguimos até a titulação.

- Para encerrar a ação, após a titulação das obras, convido o grupo a passear livremente pela sala, observando as obras, como numa exposição. Também aproveitei esse momento para realizar os seguintes registros:

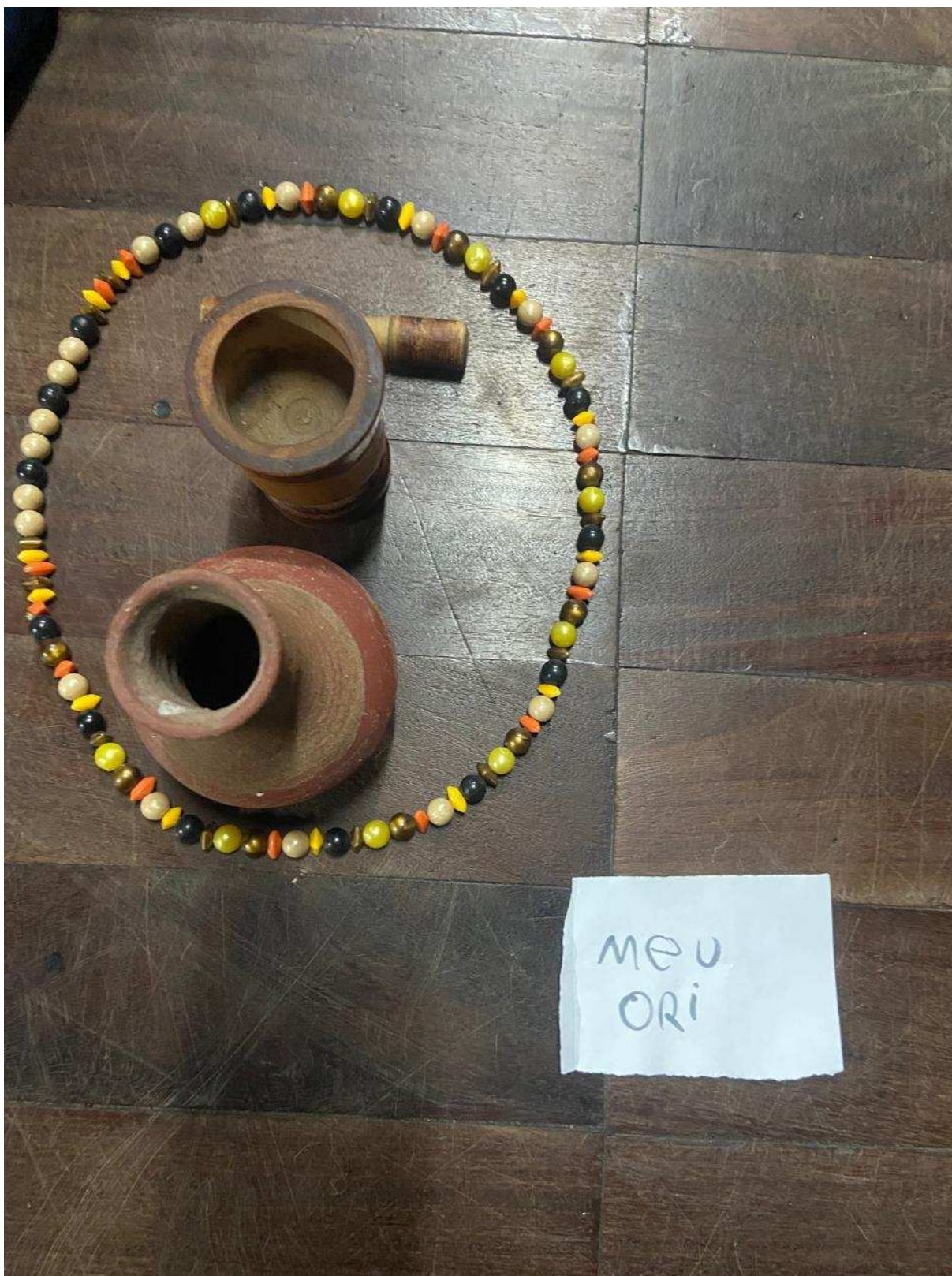


Figura 16: Meu Ori. Composição material produzida durante workshop, 2025.
Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 17: O Viajante. Composição material produzida durante workshop, 2025.
Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 18: Lembranças do mar. Composição Material produzida durante Workshop 2025.
Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal.

Ao final, a turma se reuniu para comentar as percepções sobre a experiência, e o retorno que recebi dos colegas foi crucial para entender as reverberações dessa prática. Alguns dos comentários apontaram que o exercício de organizar e reorganizar os conjuntos de objetos fez lembrar uma brincadeira, o que considero como algo muito positivo, visto que parto das minhas memórias de infância para proclamar uma relação sensível com as materialidades, libertando-as da categoria de objetos utilitários e devolvendo-as à perspectiva da coisa.

Outro aspecto recorrente nos relatos é que, mesmo sem intenção, os quadros imagéticos remetem à lembranças dos participantes. Esse efeito evidencia que a interpretação dos signos contidos nos objetos ocorre a partir de sua capacidade de ativar camadas de memória, associação e afeto. Nessa dinâmica, o objeto deixa de operar como mero signo representacional e passa a atuar como um disparador de presenças e ausências, instaurando sentidos que não se apresentam de forma literal, mas que emergem como evocações, numa lógica próxima ao que pode ser compreendido como fantasmagórica.

Essa dimensão fantasmagórica do objeto encontra ressonância no pensamento do filósofo Jacques Derrida (1930 - 2004), especialmente em sua noção de espectralidade. Para Derrida, o espectro rompe com a lógica da presença plena e introduz uma temporalidade desajustada, em que passado, presente e futuro se contaminam mutuamente. No contexto das práticas artísticas, essa força espectral faz com que o objeto deixe de ser apenas um instrumento funcional para se tornar um elemento capaz de mobilizar memórias e afetos.

Decerto, muitos dos princípios e procedimentos que atravessam o Teatro de Objetos encontram suas origens nas formulações desenvolvidas por artistas e pensadores do teatro do século XX, entre eles Tadeusz Kantor, que dialoga com Derrida. Em suas obras, Kantor propõe uma ruptura radical com a função utilitária e ilustrativa do objeto cênico, defendendo sua liberação dos usos cotidianos e de sua submissão à ação do ator. Ao deslocar o objeto de sua finalidade original, o encenador passa a moldar, por meio dele, o espaço-tempo da cena, abrindo caminho para a construção de uma realidade outra, marcada pelo estranhamento e pela suspensão das lógicas habituais.

No teatro de Kantor, o objeto deixa de ser um elemento secundário para assumir uma presença ativa e autônoma. Essa operação encontra um de seus eixos centrais no que o próprio Kantor denomina Teatro da Morte, no qual a cena se

organiza a partir da convivência entre o vivo e o morto, o presente e o que retorna como vestígio. Cadeiras, malas, manequins e estruturas precárias não servem para representar o mundo, mas para instaurar fricções entre memória, matéria e corpo. Esses objetos carregam vestígios de uso, desgaste e abandono, funcionando como restos de experiências passadas que insistem em permanecer em cena. Ao invés de estabilizar sentidos, eles produzem rupturas, descontinuidades e afetos, obrigando o espectador a se relacionar com aquilo que não se deixa apreender de imediato.

Para Kantor, o objeto não simboliza de forma fechada, nem se submete à psicologia do personagem. Ele existe como coisa, dotada de peso, resistência e memória, interferindo na ação e reorganizando o tempo da cena. Assim, o Teatro de Objetos herda de Kantor não apenas uma técnica, mas uma postura ética e poética: a de reconhecer nos objetos uma potência própria de criação, capaz de reconfigurar o espaço cênico e deslocar o lugar central do humano na experiência teatral.

A emergência dessa poética em Kantor está diretamente relacionada ao contexto histórico, político e cultural no qual o artista viveu e produziu. Nascido na Polônia, país profundamente marcado pelas duas guerras mundiais, pela ocupação nazista e pelos traumas do pós-guerra, Kantor desenvolveu sua obra em meio a um cenário de destruição, perda e apagamento de vidas, objetos e memórias. O Teatro da Morte, nesse sentido, não se configura como uma metáfora abstrata, mas como uma resposta estética e ética a uma experiência histórica marcada pela violência e pela interrupção. Ao trazer para a cena objetos abandonados, desgastados ou obsoletos, Kantor reinscreve os fantasmas de sua época, fazendo do teatro um espaço onde o passado retorna não como reconstrução nostálgica, mas como presença espectral que interpela o presente e exige um trabalho contínuo de memória.

Desse modo, os objetos passam a funcionar como suportes de presenças ausentes, acionando camadas temporais sobrepostas e instaurando um campo de aparições sutis, no qual passado e presente se contaminam. O potencial fantasmagórico dos objetos não reside em uma ideia de espectro como algo sobrenatural, mas na capacidade que eles possuem de convocar vestígios, narrativas interrompidas e memórias que persistem de forma latente. Os objetos tornam-se, assim, mediadores entre aquilo que foi vivido e aquilo que pode ser reativado no encontro sensível com o outro.

Nessa perspectiva, memória e materialidade se entrelaçam de modo indissociável. Os objetos documentais, tal como os objetos cotidianos deslocados para o campo da arte, não encerram sentidos em si mesmos; ao contrário, ativam processos interpretativos que dependem do repertório, da experiência e da escuta sensível do observador. Ambos operam como dispositivos de rememoração e fabulação, capazes de produzir conhecimento não apenas sobre o passado, mas também sobre as formas contemporâneas de relação com o tempo, a história e a experiência.

3.2 Objeto Memória



Figura 19: Memórias de lá. 2025.
Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal.

Uma caixinha dourada;

Uma fotografia do rio Pojuca;

Uma guia de Oxum e Oxossi;

Uma fita: lembrança de Santa Bárbara;

Uma baiana pintada pelo artista Roque Coelho;

Uma fotografia de uma família ao pé de uma grande gameleira, árvore ancestral;

Alguns búzios e pedras;

Um pequeno berimbau enfeitado de verde, amarelo, vermelho e preto.

Quando criança mudei de cidade junto com minha família, e nesse trânsito carregamos algumas lembranças, como fotografias, artesanatos e amuletos. Cresci olhando para esses objetos e através deles me reconectando com minhas origens.

A partir dessas coisas, proponho uma reflexão sobre o objeto a partir de sua inscrição nos campos da memória, do testemunho e do documento, compreendendo-o como um elemento ativo na produção de sentidos, narrativas e sensações.

Para isso, pondero sobre os conceitos de “objeto memória” e “objeto testemunha”, propostos por Turgeon (2007). O “objeto memória” refere-se à capacidade das coisas de evocar lembranças, experiências e narrativas do passado, atuando como um suporte material da memória individual e coletiva. Já o “objeto testemunha” corresponde a percepção do objeto enquanto vestígio da experiência humana e da sua interação com o mundo.

Ambos representam uma ruptura da dinâmica de funcionalidade que delimita os processos de subjetivação, pois o valor do objeto não está no uso cotidiano, mas na relação temporal e afetiva que estabelece com o sujeito ou com um grupo. Nesse sentido, o objeto passa a atuar como um mediador entre passado e presente, permitindo que experiências passadas sejam reavivadas por meio da materialidade.

Nessa perspectiva, o objeto deixa de ser apenas instrumento de uso cotidiano e passa a atuar como mediador entre passado e presente. O “objeto memória” evoca lembranças e experiências, permitindo que experiências individuais e coletivas sejam reativadas, enquanto o “objeto testemunha” materializa vestígios da ação humana, funcionando como registro da interação entre sujeito e mundo.

No entanto, Turgeon observa que, ao considerar o objeto apenas como um arquivo, corre-se o risco de tratá-lo como algo estático, sem reconhecer sua dimensão viva e relacional. Na antropologia, por exemplo, os objetos muitas vezes foram entendidos como dados ou documentos, servindo como vestígios das vivências de diferentes povos e culturas. Portanto, é preciso apontar que esse processo de “leitura” dos vestígios, foi apoiado na concepção de um Evolucionismo Cultural³, atravessado pelo eurocentrismo e colonialismo. Segundo Turgeon, corresponde claramente à uma divisão entre um “nós” considerado civilizado, cuja história poderia ser registrada e verificada por documentos escritos, e um “Outro”

³ Teoria da sociobiologia que parte do princípio de que as diferenças entre os diversos povos representam estágios de desenvolvimento distintos.

visto como não civilizado, sem escrita e sem história própria, que precisava ser decifrado através dos objetos. Os objetos extraídos desse Outro eram tratados como dados brutos, usados para documentar de forma objetiva tradições e costumes, sem considerar seu contexto social, afetivo ou simbólico. Dito isto, objetiva-se aqui, reivindicar o objeto não somente como registro, mas também como possibilidade de invenção de narrativas e memórias.

Voltando a dialogar as proposições de Turgeon (2007) com os estudos de Violette Morin, apresento uma classificação semelhante elaborada pela autora: os “objetos biográficos” (MORIN, 1969). O conceito refere-se a coisas do cotidiano que adquirem significado a partir de sua ligação com a trajetória de vida de uma pessoa ou de um grupo. Esses objetos não são importantes apenas por sua função material, mas por condensarem experiências, lembranças e afetos, funcionando como mediadores da memória e da identidade.

Esse conceito pode ser explorado em diversas áreas do saber, como a museologia, a antropologia, a comunicação e as artes, uma vez que propõe uma leitura dos objetos para além de sua funcionalidade, enfatizando suas dimensões simbólicas, afetivas e narrativas. Ao reconhecer os objetos como portadores de memória e experiência, essa abordagem abre espaço para práticas e pesquisas que investigam os modos pelos quais o cotidiano, a vida privada e as histórias individuais podem ser incorporados a processos de preservação, exposição e criação artística.

Há um projeto muito interessante, chamado “Museu das Coisas Banais”⁴, vinculado ao Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas. Buscando evidenciar que objetos considerados banais podem ser portadores de memória e passíveis musealização, o projeto convida a compartilharmos nossos objetos biográficos ali naquele espaço virtual de preservação da memória cotidiana, de modo que qualquer pessoa possa contribuir para o acervo enviando uma foto do objeto e um relato de sua história.

Portanto, o Museu das Coisas Banais reforça a ideia de que os objetos do cotidiano, tantas vezes esquecidos, carregam histórias e memórias. Ao compartilhar esses objetos e seus relatos, o projeto transforma experiências individuais em um

⁴ Museu virtual, desenvolvido através de projeto de extensão da Universidade Federal de Pelotas, disponível em: <https://museudascoisasbanais.com.br/museu/>

acervo coletivo, no qual a memória se constrói a partir da troca e do reconhecimento das histórias do outro.

No contexto do Teatro de Objetos, Sandra Vargas observa a crescente presença do aspecto memorial dos objetos também na trajetória do Grupo Sobrevento, e escreve sobre isso no artigo “O Teatro de Objetos do Grupo Sobrevento”, publicado pela revista Moin Moin em 2024. Vargas conta que a partir de 2013 a pesquisa do grupo foi caminhando do simbólico para a memória, pois aquilo que “havia atraído por parecer uma possibilidade de ruptura revelara-se, também, uma armadilha, uma convenção” (VARGAS, 2024). Assim, o grupo passou a buscar por outras referências e “para fugir do uso do objeto como uma ilustração daquilo que é narrado e desta forma chegar a cenas em que o ator passaria a ser o centro da situação dramática e, portanto, seria claramente um personagem.”(VARGAS, 2024).

Nesse movimento de ampliação de referências e aprofundamento da pesquisa, o Grupo Sobrevento participou de intercâmbios, orientações e oficinas com criadores e companhias reconhecidas no campo do Teatro de Objetos, como o Théâtre de Cuisine, a Companhia Irmãos Oligor. Os encontros funcionaram como espaços de troca, aprendizagem e experimentação, nos quais o grupo pôde entrar em contato direto com procedimentos poéticos e metodológicos que articulam objeto, memória e documento, desenvolvendo espetáculos e criando suas próprias metodologias. Decerto, o Sobrevento tornou-se um grande difusor do Teatro de Objetos no país, e através dos intercâmbios incorpora às suas práticas elementos de diversas culturas. Assim, o grupo consolida sua prática e a difunde pelo país através de diversas oficinas presenciais e virtuais, como a que eu participei em 2021, durante a pandemia:

Na pandemia organizamos encontros virtuais onde formamos grupos de estudos sobre o Teatro de Objetos. A procura foi imensa e nesse momento nos demos conta do tremendo interesse que o Teatro de Objetos vem ganhando na América Latina. Devemos isso a pesquisadores como Javier Swedsky, Leo Volpedo, Ana Alvarado, Rafael Curci, Shaday Larios, entre outros tantos que compartilham artigos, reflexões e trechos dos seus trabalhos fortemente nas redes, contribuindo para a difusão desta linguagem. (VARGAS, 2024, p. 412)

Para compreender a presença da memória nas investigações materiais em territórios colonizados, como é o caso do Brasil, está ligada à noção de “objeto testemunha” (TURGEON, 2007). Ou seja, no contexto de colonização, as comunidades e seus saberes sofrem um apagamento, pela força física e também pela imposição de outra cultura, assim o que resta para contar história é a cultura material, desde monumentos a acessórios e utensílios. No entanto, historicamente as narrativas construídas a partir dos artefatos foram criadas pelo colonizador, e agora o Teatro de Objetos abre possibilidades para contarmos nossa história.

A ligação entre objetos e memória fortemente é explorada pela artista e pesquisadora mexicana Shaday Larios, dentro do conceito de Teatro de Objetos Documentais (TOD), desenvolvido pela mesma a partir de série de abordagens que buscam colocar o objeto como eixo mobilizador da dramaturgia cênica. Ela é co-fundadora da companhia de teatro Oligor y Microscopía e da Agência El Solar, onde atua como uma espécie de "detetive de objetos", desenvolvendo trabalhos de pesquisa em campo, visitando comunidades e realizando residências artísticas com os moradores locais, proporcionando um teatro participativo e comunitário intrínseco de cada lugar.

O Teatro de Objetos Documentais dá vazão a uma nova forma de teatro que mistura a ficção da encenação com a realidade dos objetos-documentos, explorando a dimensão simbólica dos objetos para falar de temas como cultura material, memória e identidade, conectando o público a histórias que, de outra forma, seriam esquecidas. No TOD, um objeto não necessita de manipulação ou animação para ganhar vida ou potência, pois já possui uma vitalidade imanente, ou seja, possuem uma presença cênica mesmo que imóveis e intocados. Ou seja, os objetos são como arquivos vivos e protagonistas de suas próprias histórias. Nessa perspectiva, os objetos não são itens inertes, mas sim repositórios de memória, afeto e história.

Assim, os processos de investigação do objeto “ se vinculam à observação de como os objetos se convertem em documentos pelas relações que mantêm com as pessoas, contextos, memórias e tempo” (Larios, 2024. Tradução minha).

“Ser detectives de objetos nos ha llevado a expandir el fenómeno de las transferencias dadas entre las cualidades de lo humano y lo no-humano, fundamento de todo teatro de formas animadas; a estudiar cómo las transferencias corporales, anímicas, sensoriales y simbólicas ocurren ya de por sí en la vida cotidiana entre las personas y sus posesiones tanto en el ámbito privado como público.” (LARIOS, 2024, p.91)

Esse processo de “arqueologia cênica” envolve questionar a origem, o uso e as marcas do tempo que cada objeto carrega, assumindo uma postura investigativa diante da materialidade. O que ele representa? Quem o usou? Que histórias ele presenciou? Tais perguntas deslocam o olhar habitual sobre os objetos e convidam à escuta de suas camadas silenciosas, muitas vezes invisibilizadas pela rotina. Ao observar atentamente um objeto, é possível perceber nele rastros de gestos, hábitos, contextos sociais e relações afetivas que o constituíram.

Ao direcionar essas perguntas aos objetos, ocorre uma inversão da lógica teatral tradicional. Em vez de os atores contarem uma história usando objetos como suporte ou adereço, dá-se voz aos próprios objetos, que passam a orientar a construção narrativa. Uma caixa de costura, uma fotografia antiga ou um pedaço de tecido podem revelar narrativas sobre vidas, relações e contextos sociais, funcionando como disparadores de memória e como testemunhos materiais de experiências humanas.

Buscando pôr em prática essa perspectiva documental dos objetos, há um exercício que gosto de realizar com meus alunos para refletir sobre a conexão entre os objetos, memória e identidade:

Primeiro comento sobre a importância de perceber as materialidades que nos cercam e como isso tem relação com as nossas memórias e com a cultura em que estamos inseridos. Nessa conversa, apresento o objeto como um espelho da sociedade, de modo que podemos nos reconhecer a partir deles. E lanço a pergunta: Que memórias estão guardadas em minha casa? Após debater sobre, peço que no próximo encontro cada um traga um objeto-documento para apresentar à turma. Depois, proponho que as peças sejam reunidas numa mesa conforme são reveladas por seus portadores, de modo que ao final, temos uma pequena exposição, que dialoga memórias pessoais e coletivas:

marcas do fazer manual, do tempo investido em sua elaboração, ou a presença de materiais e técnicas já não tão comuns num contexto industrial tomado pelo plástico.

Feitos de barro, argila, madeira, resina, gesso, palha, fios, ferro, entre outros materiais, esses objetos passam por procedimentos técnicos como modelagem, moldagem, trançado e pintura, transformando-se em coisas embebidas de memórias, simbolismos e tradições. As irregularidades, os desgastes e as imperfeições não são falhas, mas vestígios de um encontro específico entre matéria, gesto e contexto. Cada objeto revela, assim, uma história própria, tanto de quem o produziu quanto de quem o utilizou, tornando visível a relação entre técnica, cultura e experiência sensível.

O reconhecimento dessa dimensão simbólica e documental dos objetos também fomenta uma crítica à lógica do consumo massificado e à homogeneização estética promovida pela produção industrial. A singularidade dos objetos feitos à mão evidencia a importância da criatividade, da habilidade técnica e da relação sensível entre o artesão, a matéria e o ambiente em que essa produção se insere. Ao valorizar aquilo que é único, situado e carregado de sentido, essa perspectiva contribui para o reconhecimento da diversidade cultural e incentiva práticas mais sustentáveis, baseadas na produção local, na circulação de saberes tradicionais e no uso consciente dos recursos.

Ainda, outro ponto importante que surge do exercício é que alguns estudantes relataram ter tido dificuldade para encontrar objetos que carregassem histórias e não fossem exclusivamente funcionais, o que convida à reflexão sobre a relação proporcional entre o aumento do consumo de produtos industrializados e a diminuição das conexões afetivas com a materialidade.

Se os processos de subjetivação estão ligados à interação com as substâncias do mundo, como Lepecki afirma através de Agamben, quando deixamos de nos relacionar com as elas ocorre uma interrupção da produção de si, e essa falta tem sido suprida pelo consumo de objetos prontos, deslocando o sujeito do processo de elaboração da coisa e condicionando-o a receptor passivo da subjetivação. Ou seja, ao fomentar o desejo de posse como possibilidade de preenchimento da identidade, cria-se um panorama social em que “ser” e “ter” ganham equivalência.

Aí está um problema. A instauração da lógica mercadológica na subjetivação gera um looping em nome da manutenção da máquina capitalista, pois segundo

Lepecki, “ao produzirmos objetos, produzimos dispositivos que subjagam e diminuem a nossa própria capacidade de produzir subjetividades não subjugadas.”(LEPECKI, 2012). Assim, a Mercadoria atua como dispositivo de aceleração e hiperestimulação dos processos de subjetivação, e consequentemente de dessubjetivação do sujeito.

Decerto, a transformação da identidade em mercadoria corresponde ao aprisionamento desses em um único destino: “tornar-se um objeto utilitário anexado a toda uma economia de excesso, regida por um modo espetacular de aparição e demandando firmemente e sempre o “uso correto” de objetos” (Lepecki, 2012). Assim, a Mercadoria aparece como mais um dispositivo de captura das coisas.

A captura das coisas pela lógica da mercadoria alimenta uma falsa ideia de dominância do indivíduo sobre o meio. No entanto, a relação do indivíduo com a Mercadoria também é inversamente dominante.

3.3 Objeto Mercadoria



Figura 23: Experimentos materiais: memórias, 2024. Foto: Carolina Bomfim. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 24: Experimentos materiais: memórias, 2024. Foto: Carolina Bomfim. Fonte: arquivo pessoal.

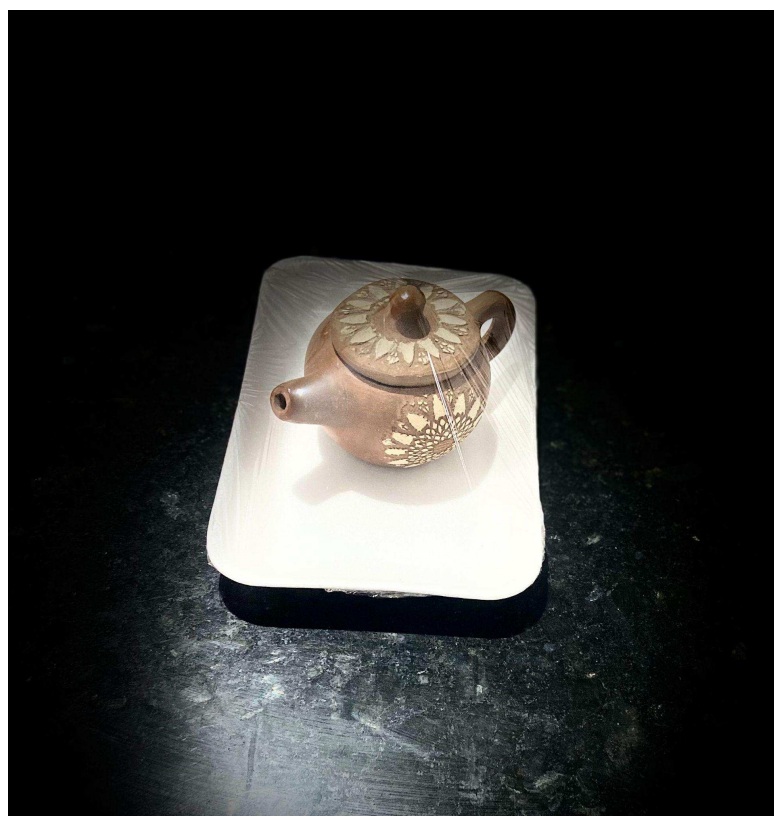


Figura 25: Experimentos materiais: memórias, 2024. Foto: Carolina Bomfim. Fonte: arquivo pessoal.

A sequência de objetos embalados em plástico filme e isopor recebeu o título de “Memórias” e faz parte da minha argumentação sobre o atrito entre as coisas (carregadas de simbologias, saberes e memórias) e a idéia de Mercadoria discutida por André Lepecki. Com essa composição desejei estabelecer uma crítica à lógica produtivista e consumista instaurada na sociedade moderna e esgarçada na contemporaneidade.

Ainda, nessas composições tentei apontar como a tendência identitária e autobiográfica da arte contemporânea faz com que a experiência pessoal e cultural do artista seja a matéria a ser explorada, ou o produto a ser vendido.

De certo, observo um aumento de obras autobiográficas no panorama geral da arte contemporânea, e penso que talvez isso ocorra por influência de movimentos que visam diversificar o referencial teórico e estético nos espaços de produção e validação do conhecimento, como a academia e os museus. Cito o pensamento decolonial como exemplo, na medida em que ele questiona a universalização de valores, narrativas e critérios estéticos herdados do projeto moderno-colonial, propondo a valorização de saberes situados, experiências singulares e epistemologias plurais.

Para colocar em prática o pensamento decolonial, percebo princípios como a representatividade e a localidade⁵, operando como força motora de diversos processos criativos, o que considero ser algo muito positivo, no entanto, acho necessário me manter atenta ao uso desses princípios como critério de inserção no mercado da arte. O fato é que noções como o “lugar de fala”⁶ quando aplicadas ao contexto da arte, nos convoca a criar a partir de quem somos, de onde viemos e do território que ocupamos.

Nessa perspectiva, para ocupar algum espaço dentro da produção cultural atual, somos estimulados a partir de nossas vivências pessoais para criar, transformando a nossa vida em matéria prima a ser lapidada, e posteriormente vendida, considerando que estamos inseridos num sistema capitalista e a lógica da mercadoria captura tudo em seu entorno. É como se a mercadoria funcionasse como um corpo de grande massa gravitacional, em torno do qual tudo passa a

5 Segundo o filósofo Yuk Hui, a *localidade* refere-se ao caráter situado de toda produção de conhecimento e técnica, sempre enraizada em contextos culturais, históricos e cosmológicos específicos, em oposição à ideia de universalidade da modernidade ocidental.

6 O termo *lugar de fala*, difundido pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro, refere-se à compreensão de que toda enunciação parte de uma posição social, histórica e política específica, atravessada por relações de poder, as quais influenciam quem pode falar, sobre o quê e com que legitimidade. Cf. RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

orbitar. Valores, relações e modos de vida são progressivamente atraídos por essa força, reorganizando-se segundo a lógica do consumo e do lucro.

Mesmo vivenciando cotidianamente essa mercantilização da vida, em que tudo é transformado em produto para ser consumido, inclusive as tentativas de desmonte da estrutura capitalista, só compreendi de fato essa dinâmica durante uma visita ao Museu de Arte Moderna de Salvador, a partir da exposição “UANGA” do artista baiano J. Cunha. A obra em questão, era um grupo de ratoeiras que tinham estampadas em suas superfícies conceitos e pautas presentes no século XXI, como a noção de ecologia, sustentabilidade, cultura e educação. Essas peças me impactaram bastante e me levaram a questionar a maneira como o sistema capitalista captura questões importantes e resume discussões complexas à noções prontas e limitadas para serem replicadas.



Figura 26: Peças da exposição UANGA, 2023. Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal.

Em outras palavras, as obras parecem evidenciar o fato de que noções como cultura, por exemplo, recebem um significado fomentado pela mídia que estagna o conceito naquela imagem ou parâmetro, impedindo que as discussões avancem, como armadilhas. Foi inspirada pelas obras de J. Cunha que passei a atentar para

as coisas que habitam o meu entorno, desde o livro na cabeceira até o tapete da entrada, agora tudo parecia me chamar atenção.

Tenho uma caixa dourada onde guardo algumas lembranças, como fotografias, bilhetes, sementes, conchas e pedras coletadas por onde passei, e várias outras tralhas que venho juntando com o passar do tempo. Olhando para aquelas coisas dentro da caixa, incluindo a própria caixa meio amassada e enferrujada, me vieram várias memórias: viagens, família, amigos, amores, territórios...

Aquelas coisas pareciam resistir à força da Mercadoria (Lepecki, 2012), no entanto, numa sociedade capturada pelo consumismo, onde há um adormecimento da sensibilidade em função de uma hiperestimulação, não parece distante imaginar que a própria memória possa se tornar um produto nesse sistema. Talvez em breve estarão expostos em prateleiras produtos como a felicidade, o sonho, o amor, o pertencimento, ou será que já estão?

Particularmente, observo com frequência aspectos, práticas e símbolos relativos à identidade tornarem-se produtos de consumo. Esse movimento parece ainda mais evidente no contexto das redes sociais, que estão lotadas de influencers que promovem/vendem um modelo de vida. Por exemplo, se desejo ser alguém que apoia a agricultura familiar e a alimentação saudável, devo comprar os produtos orgânicos, ou se desejo ser um intelectual, preciso comprar aquele livro. Desse modo, tudo entra no balaio, inclusive o gênero, classe social e raça.

Ainda, penso que, na complexa ordem forjada pelo colonialismo e capitalismo, o epistemicídio funciona como combustível para o desejo de consumo, pois, diante do apagamento de saberes, desperta-se uma ânsia de autoafirmação. Eu mesma algumas vezes me percebi pensando que para me autoafirmar como mulher negra, precisaria comprar minhas roupas naquela feira afro, ir aquela festa afro e comprar os livros daquela autora negra feminista de que todos estão falando na cidade.

Retornando a Lepecki, para compreender essa necessidade de consumo, o autor alia sua reflexão às proposições Karl Marx e Guy Debord.

Sobre a aparente dominância do sujeito sobre o objeto, Karl Marx (1983) observa que a atividade humana é capaz de estabelecer transformações na matéria transformando-a em objetos de uso. Numa sociedade capitalista em que, tudo que é feito para o uso de seres humanos é transformado imediatamente em mercadoria.

“a mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da fantasia, não altera nada na coisa” (Marx, 1983, p. 45)

Já Guy Debord, nota que neste modo peculiar de transformação, “obtemos o princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por coisas cujas qualidades são ‘ao mesmo tempo perceptíveis e imperceptíveis pelos sentidos’” (Debord, 1994, p. 26). Debord toma o princípio de dominação da mercadoria sobre o indivíduo para elaborar sua definição de “sociedade do espetáculo”, teoria que argumenta que o capitalismo, em sua fase mais avançada, transformou a vida social em um espetáculo, onde a mercadoria e sua imagem dominam a experiência humana. “o espetáculo corresponde ao momento histórico em que a mercadoria completa a sua colonização da vida social. Não é apenas que a relação de mercadorias é agora fácil de se ver; o mundo que vemos é o mundo da mercadoria” (Debord, 1994, p. 29).

Assim, o destino político da mercadoria (muito próximo, como vemos, da noção de Dispositivo de Agamben) é, então, completar o seu domínio total sobre a vida social, sobre a vida das coisas, mas também sobre a vida somática (Lepecki, 2012).

Nessa perspectiva, a mercadoria infiltra-se em diversos campos da vida e governa, regendo até mesmo as possibilidades de se imaginar o que seria governamentalidade. De fato, a mercadoria domina não apenas as coisas, mas também a esfera do perceptível, do imperceptível, do sensível e do infra-sensível, o domínio do desejo, até mesmo o domínio dos sonhos (Lepecki, 2012).

“Além disso, a mercadoria regula não apenas sujeitos, mas também a própria vida dos objetos, a vida da matéria - a vida da vida e da vida das coisas. Sob seu domínio, seres humanos e coisas encontram a sua capacidade de abertura para infinitas potencialidades esmagadas ou substancialmente diminuídas. Mesmo sendo a mercadoria um objeto material, seu poder se constitui por impedir que coisas sejam deixadas em paz. Ou seja: que coisas possam existir fora de regimes de instrumentalidade, de uso, e de mercantilização total do mundo (incluindo afetos).” (LEPECKI, 2012)

A incessante produção e consumo de objetos na sociedade contemporânea causa uma hiperestimulação do sujeito, condicionando-o às mesmas lógicas mercadológicas, utilitaristas e descartáveis. Pois na medida em que produzimos

objetos acabamos sendo produzidos por eles. Na luta entre o vivo e o inorgânico, não é apenas como se objetos estivessem assumindo o comando – é a própria subjetividade que se torna algo de “objetal” (LEPECKI, 2012).

Ao aceitar essa narrativa, intui-se também que o movimento inverso possa ser possível, ou seja: “talvez a contra-força dos objetos (sua resistência) reside exatamente em ser e querer ser mera coisa.”(Lepecki, 2012).

Ou seja, o autor aponta a necessidade de um movimento de co-liberação de sujeitos e objetos, apontando a “busca por um devir-coisa na dança e performance recente, onde tanto objetos como sujeitos se libertam do jugo do dispositiv-mercadoria e de noções de instrumentalização” (LEPECKI, 2012).

Proponho que objetos, quando libertos de utilidade, valor de uso, valor de troca e significação revelam a sua capacidade liberadora, a sua capacidade de escapar totalmente de dispositivos de captura. Livres, objetos deveriam ganhar outro nome próprio: não mais “objeto”, não mais “dispositivo”, não mais “mercadoria”, não mais “lixo” mas simplesmente coisa. (LEPECKI, 2012)

Portanto, Lepecki aponta a coisificação como possibilidade de fuga/quebra do condicionamento dos processos de subjetivação. [...] Um devir não é nem um nem dois, nem a relação entre os dois; é o entre, a [...] linha de fuga [...] que corre perpendicular a ambos.” (Deleuze; Guattari, 2004, p. 323).

Antes de tentar esboçar rotas de fuga, comentarei brevemente sobre uma outra armadilha apontada por Lepecki: o lixo.

O “lixo” aparece na análise de Lepecki como mais um dispositivo de manutenção do capitalismo e consequentemente de produção de subjetividade. Em um contexto em que as coisas estão aprisionadas à lógica da mercadoria, torna-se indispensável a existência de uma rota de descarte para completar o caminho linear das coisas (produção, consumo e descarte).

Nesse sentido, o “lixo” é um operador simbólico que institui a descartabilidade como valor social. Ao naturalizar o fim rápido dos objetos, essa lógica faz pairar sobre a sociedade uma força que produz a ideia de finitude, reforçando a substituição constante e a impossibilidade de permanência, reparo ou transformação.

Assim, a permanência dos objetos é desencorajada, pois ela interrompe o fluxo do consumo; por isso, o descarte passa a ser parte estrutural do processo,

exigindo a substituição contínua por modelos considerados mais atuais, modernos e eficientes, ainda que os anteriores não tenham perdido totalmente sua função.

Para isso, a produção de objetos está fatalmente direcionada (desde a sua concepção) a se tornar lixo, “de preferência num prazo inferior a seis meses, quando ele se tornará novamente mera coisa, ou seja, matéria sem valor para o capital”(Lepecki, 2012).

Essa lógica cria um ciclo contínuo de obsolescência, no qual o valor dos objetos não está vinculado à sua durabilidade, mas à sua capacidade de serem rapidamente substituídos. Assim, o descarte deixa de ser uma consequência eventual do uso e passa a ser um elemento estrutural do próprio sistema produtivo. O lixo, nesse contexto, não é um acidente, mas um destino previamente programado, inscrito na vida útil dos objetos e naturalizado pelas práticas de consumo.

Ao mesmo tempo, aquilo que é classificado como lixo sofre um processo de invisibilização simbólica: perde seu status de objeto e passa a ocupar uma zona de indiferença social, onde já não merece cuidado, atenção ou permanência. Essa desvalorização não se limita à matéria em si, mas se estende às relações e aos modos de existência que não se adequam à lógica da eficiência e do rendimento. Desse modo, o lixo revela-se não apenas como um problema material ou ambiental, mas como uma categoria política e cultural, capaz de expor os mecanismos de exclusão e hierarquização que sustentam o capitalismo contemporâneo.

Portanto, repensar o lixo implica questionar as próprias estruturas que definem o que merece continuar existindo e o que deve ser descartado. Ao tensionar essas fronteiras, abre-se a possibilidade de imaginar outras formas de relação com os objetos, baseadas na permanência, no reaproveitamento e na atribuição de novos sentidos. Nesse deslocamento, a arte atua como um campo de ativação das coisas, ao suspender seus usos utilitários e reinscrevê-las em uma experiência sensível. O que foi abandonado, gasto ou considerado sem valor volta a operar como presença, vestígio e matéria de relação. Não se trata apenas de reutilizar o objeto, mas de criar condições para que ele seja novamente percebido, escutado e atravessado por afetos. Então, me questiono:

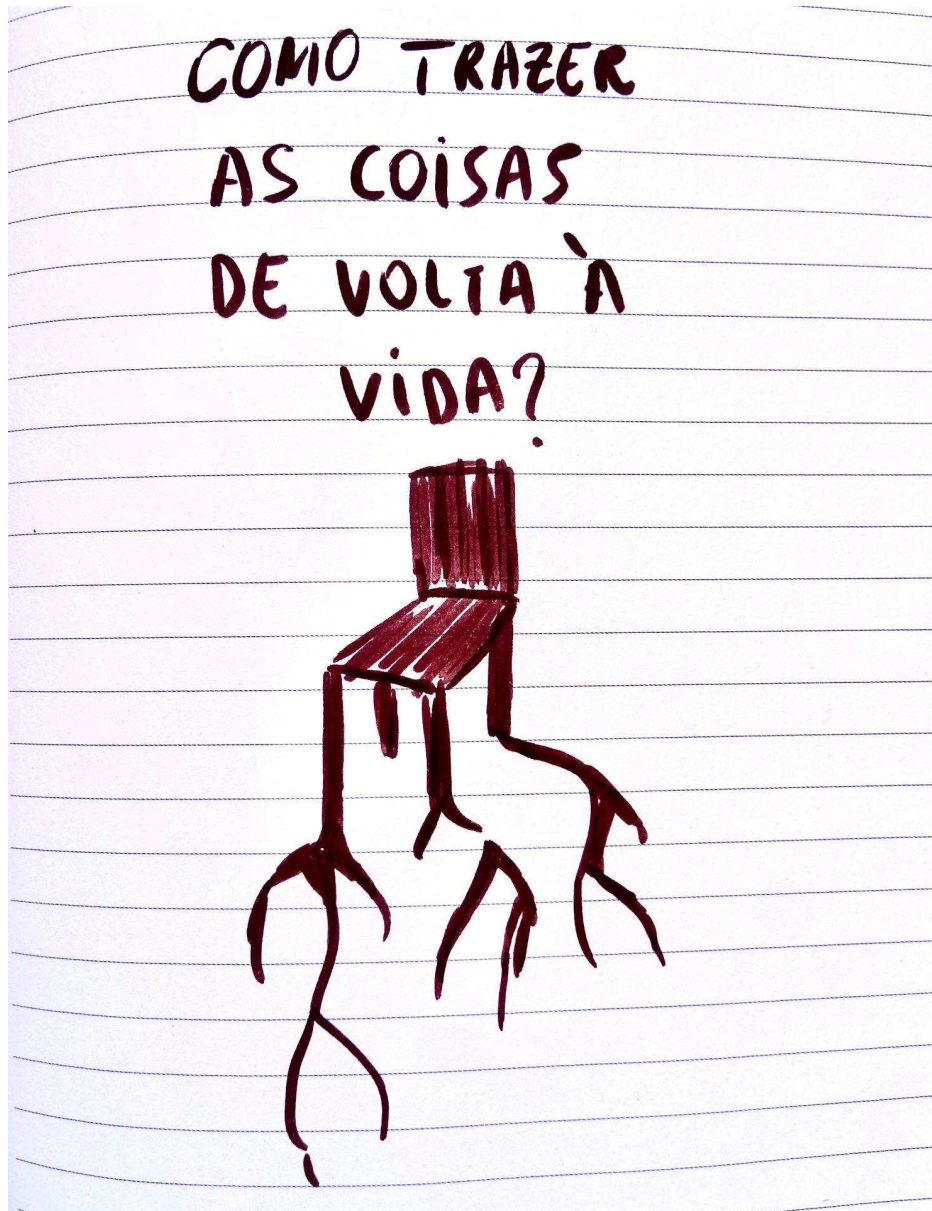


Figura 27: Esboço teórico, 2025.

Foto: Carolina Bomfim. Fonte: Arquivo pessoal.

Essa indagação me conduz novamente ao texto “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, de Tim Ingold, no qual o autor propõe uma crítica à concepção moderna que entende os objetos como entidades inertes, encerradas em si mesmas e destinadas ao uso ou ao descarte. Pois, para Ingold, as coisas não são matérias mortas, mas processos em contínuo devir, atravessados por fluxos de materiais, forças e relações. Trazer as coisas de volta à vida, portanto, não significa restaurá-las a um estado original ou atribuir-lhes

um novo valor de uso, mas reconhecer sua vitalidade imanente e sua capacidade de continuar a se transformar em relação com o mundo.

4 DEVIR COISA

Seguindo a perspectiva de reavivamento, traço conexões com o livro “Encantamento: sobre política de vida” (2020), de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, que propõe o encantamento como uma forma de afirmação e revitalização da vida diante das lógicas coloniais e capitalistas que marcam nossa sociedade. Para os autores, o encantamento não se trata de um mero devaneio poético, mas de uma “gira política e poética que articula estratégias e táticas de resistência, invenção e reconexão com outras formas de existir e saber no mundo”(SIMAS e RUFINO, 2020).

O encantamento, nessa perspectiva, confronta a chamada “política de morte”, ao insistir em uma “política de vida”, capaz de restituir sentido, relação e potência à existência humana e às suas interconexões com a natureza e a ancestralidade. Assim, cabe falarmos em mortandade e vivacidade, considerando que a primeira é um estado de desencanto da vida e a segunda é a experiência do ser integrado como a natureza,

“A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade)” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 7).

Assim, o encantamento, na obra de Simas e Rufino, aparece como “astúcia de batalha e mandinga em um mundo assombrado pelo terror” (SIMAS; RUFINO, 2020). É a capacidade de transcendência da condição de morte, configurando, portanto, uma resposta ao epistemicídio, à colonização e ao capitalismo. Ou seja, é uma possibilidade de reavivamento das potências criativas a partir das interações entre corpos distintos. Nessa pesquisa em particular, o encantamento aparece como um estado de afetação sensorial e perceptiva por meio do qual flui a criação artística, instaurando uma atmosfera onde o humano e a materialidade se entrelaçam de forma significativa e transformadora.

É nesse campo de sensibilidade ampliada que convoco novamente as proposições André Lepecki, focando na noção de “devir-coisa” como abertura para outras formas de relação entre corpo e materialidade no processo criativo. Assim como o encantamento suspende a lógica instrumental e utilitária, o “devir-coisa” opera como um gesto de desaceleração e escuta, no qual corpo e matéria passam a coexistir em um mesmo plano de afetação, possibilitando modos de criação que escapam às hierarquias tradicionais entre o humano e as coisas.

Para acompanhar a proposição de Lepecki sobre um “devir-coisa”, foi necessário adentrar de forma mais consistente no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, autores que oferecem a base conceitual para a noção de devir mobilizada por Lepecki. Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari rompem com a ideia de devir como transformação linear, evolução ou imitação. Para eles, o devir não consiste em tornar-se algo já dado, mas em entrar em um processo relacional que desloca identidades fixas e posições estáveis. Como afirmam os autores, “devir não é imitar, nem identificar-se; não é regredir-progredir; não é corresponder, instaurar relações correspondentes” (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

O devir opera, portanto, em uma zona de indeterminação, na qual os termos envolvidos se afetam mutuamente sem que um se transforme completamente no outro. Assim, o devir não aponta para um estado final, mas para um campo de forças em constante variação. Trata-se de um movimento que escapa às categorias rígidas de sujeito e objeto, humano e não humano, forma e matéria. O devir, em Deleuze e Guattari, sustenta assim uma política da criação baseada no processo, na relação e na recusa de formas fixas.

Para refletir sobre como o devir-coisa pode impulsionar os processos criativos na arte contemporânea, analiso as obras de artistas brasileiros que têm inspirado minhas experimentações e me fazem companhia na busca por uma poética das coisas. Trata-se de observar práticas artísticas nas quais a matéria não é compreendida como elemento passivo ou mero suporte da forma, mas como força ativa que participa da criação, tensionando as fronteiras entre sujeito e objeto, corpo e coisa, ação e materialidade. Nesses trabalhos, o gesto artístico emerge de uma relação de escuta, contaminação e co-produção, em que o artista se deixa afetar pela matéria e, ao mesmo tempo, a transforma.

Nesse contexto, destaco primeiramente o trabalho de Celeida Tostes, escultora e ceramista carioca cuja produção se ancora em um diálogo profundo e sensível com seus materiais (especialmente o barro e a argila, mas também o cimento, a sucata e outros elementos associados à terra e ao trabalho manual). Em suas obras, Celeida Tostes aborda questões ligadas ao universo feminino, como fertilidade, sexualidade, maternidade, fragilidade e resistência, bem como reflexões sobre ciclos vitais, nascimento e morte.

Conheci o trabalho de Celeida por meio do catálogo da exposição visual *Vênus Ancestral* (2024), e foi a partir da leitura do texto curatorial de Pollyana Quintella que emergiram pistas fundamentais para compreender a centralidade da matéria, do gesto e do vazio na obra da artista, especialmente no que diz respeito à relação entre interior e exterior, corpo e coisa. A partir da análise de Quintella (2024), fica evidente que no trabalho desenvolvido por Celeida, a matéria não é uma receptora passiva das formas, pois responde ao toque, impõe limites, sugere caminhos e inscreve no corpo gestos, ritmos e modos de fazer, assim, artista e matéria se constituem mutuamente em um processo de formação recíproca — uma formando a outra. Nessa perspectiva, o trabalho de Celeida Tostes oferece um campo fértil para pensar o devir-coisa como uma estratégia poética e política, na qual criar implica aceitar a instabilidade, a vulnerabilidade e a transformação como forças constitutivas do fazer artístico.

A exemplo disso, cito a série *Amassadinhos*, que foi desenvolvida por Celeida Tostes ao longo da década de 1970, no contexto de sua intensa atuação como ceramista e professora, e envolve várias pessoas, como alunos, artistas e a comunidade do entorno do ateliê. Na obra, a artista convida os participantes a trabalhar a argila por meio do gesto de amassar, pressionar, comprimir e deformar, produzindo formas que preservam as marcas do contato direto com o corpo. O ato de amassar, longe de ser apenas um procedimento técnico, torna-se um gesto expressivo que evidencia a resistência e a plasticidade da matéria, bem como sua capacidade de registrar o tempo, a força e a presença de quem a manipula. Assim, cada peça carrega vestígios de um encontro, como uma impressão digital. Nesse sentido, os *Amassadinhos* não se apresentam apenas como esculturas acabadas, mas como vestígios de uma experiência compartilhada entre corpos e coisas.

Portanto, percebo através dessa proposição, que a relação de Celeida com a matéria extrapola o domínio técnico e se configura como um vínculo corporal,

simbólico e existencial, no qual a artista se aproxima da condição da própria coisa, assumindo um estado de porosidade e entrega. Esses aspectos ficam especialmente evidentes, na performance *Rito de Passagem* (1979), em que a artista se coloca em contato total com o seu material de trabalho, formando em seu entorno uma espécie de ovo/incubadora de argila, para depois renascer de dentro do casulo. Encoberta pela matéria, Celeida permanece imersa até o momento em que rompe o casulo e renasce, em um gesto que articula criação, gestação e transformação. A ação parece evidenciar um aspecto fundamental das artesanias, um movimento cotidiano de entrelaçamento do artista com seu material de trabalho, nesse caso, da ceramista pela argila. Uma formando a outra.



Figura 28: “Rito de Passagem”, Celeida Tostes, performance, 1979. Frame do vídeo “O Relicário de Celeida Tostes”. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CkDzC5S0W4Q>.

Essa e as outras obras de Celeida Tostes ocupam um lugar fundamental no meu referencial poético e na minha compreensão sobre os processos criativos com materialidades a partir de uma perspectiva relacional, pois sua prática evidencia que criar não se reduz a impor uma forma à matéria, mas implica instaurar um campo de troca no qual corpo, gesto e material se afetam mutuamente. Essa abordagem desloca a noção de autoria para um território compartilhado, no qual a criação emerge do encontro.

Outra experiência que me afetou e inspirou nesse caminho de pesquisa, foi a exposição *Escuta Sensível das Plantas* (2024), da artista e pesquisadora cearense Lyz Vedra, a qual visitei no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE). Conforme anunciado pela curadoria, a exposição é resultado de uma extensa pesquisa em dança em conjunto da linguagem da ecoperformance, e visa proporcionar uma experiência imersiva estética e sensorial, em busca de sintonia com as plantas através de obras de fotoperformance, desenho e videodança. As obras e instalações que compõem a mostra articulam questões poéticas e políticas entre a corporeidade vegetal das plantas e a corporeidade da artista. Lyz Vedra é graduada em Dança pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestra em arte pelo Programa de Pós-graduação em Arte (PPGrtes) na mesma instituição. A artista desenvolve seu trabalho a partir do desejo de desenvolver estratégias de sobrevivência frente à violência transfóbica, e especificamente em a *Escuta Sensível das Plantas* (2024) explora as corporeidades desobedientes através do mundo vegetal.



Figura 29: A escuta sensível das plantas de Lyz Vedras, 2024. Foto: Jornal o Povo.

O interesse pela exposição me levou a pesquisar alguns termos como “Ecoperformace” e “Micropercepção”, que apesar de serem palavras novas para o meu vocabulário, me pareceram já presentes em minha prática. A Ecoperformance é conceito elaborado pela coreógrafa e pesquisadora em dança Maura Baiocchi para referir-se às práticas performáticas que exploram a relação poética e ética entre

corpo, ambiente e ancestralidade. Para Baiocchi, a ecoperformance implica um compromisso ético com a vida e com os modos de existência que extrapolam o humano, convocando práticas artísticas que se fundamentam na interdependência e na reciprocidade entre corpo e mundo. Como afirma a autora, trata-se de uma prática em que “o corpo se reconhece como parte da paisagem e a paisagem passa a agir sobre o corpo, instaurando um campo de troca contínua entre natureza, cultura e ancestralidade” (BAIOCCHI, s.d.). Assim, a ecoperformance se configura como um campo expandido da criação cênica, no qual a experiência estética está indissociavelmente ligada a uma ética do cuidado, da escuta e da convivência com o ambiente.

Já a micropercepção pode ser compreendida como o conjunto de alterações sutis, muitas vezes quase imperceptíveis, que se produzem no corpo a partir do contato com pessoas, objetos, materiais, espaços e situações. No campo das artes, as micropercepções emergem do encontro entre corpo e coisa: o peso que gradualmente se torna mais presente, a forma que modula gesto, o ruído que reorganiza a escuta, etc. Nesse sentido, o conceito de micropercepção ganha relevância nos estudos contemporâneos sobre percepção, corpo e sensibilidade ao enfatizar que a experiência não se constrói apenas a partir de grandes acontecimentos, mas também por meio de processos microscópicos de contato e atenção. Assim, as micropercepções constituem uma camada fundamental dos processos de subjetivação, na qual a transformação ocorre de modo gradual, relacional e contínuo, tornando-se particularmente evidente nas práticas artísticas que mobilizam a atenção sensível.

Para compreender melhor como esse conceito se aplica no território da arte, cito o texto “As micropercepções no trabalho do ator com a máscara” (2024), da atriz-pesquisadora Melissa dos Santos Lopes⁷, em que reflete sobre como o conceito de micropercepções está presente nas práticas com as máscaras. Lopes (2024) afirma que “a máscara se mistura a coluna, a pele, aos ossos, órgãos, a respiração, aos músculos, configurando, assim, uma ideia de composição corpórea”, ou seja, a máscara tende a afetar o corpo de modo a transmutar o estado, a forma e movimento. Nessa perspectiva, cada máscara carrega uma corporeidade que é

⁷ Melissa dos Santos Lopes é atriz-pesquisadora e Profa.Dra. do curso de Licenciatura em Teatro e da Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARc) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Desenvolve sua prática através da máscara em diversas vertentes como Máscara Neutra, Confecção de máscaras, máscaras expressivas, etc.

ativada através do contato com o corpo, conforme descreve a autora “Ao vestir a máscara, o ator deixa de ser, para estar em passagem” (Lopes, 2024).

O estado de passagem comentado por Lopes (2024) dialoga com o devir-coisa conforme venho elaborando e me leva a recordar das minhas próprias experiências em cena. Quando estou em cena, me percebo em diálogo constante com as materialidades, desde o chão em que piso ao figurino que uso, tudo contribui para deslocar meu corpo de sua cotidianidade. Talvez a máscara seja uma expressão máxima do potencial de metamorfose do corpo, mas considero que os outros elementos, como adereços, maquiagem, figurino e objetos contribuem igualmente para esse processo de alteração física. Na cena, todas as coisas estão produzindo afetações e confluem para evocar estados, sentidos, gestos e memórias.

Além da noção de micropercepções, tenho compreendido a interação entre corpo e materialidades na cena por meio do conceito de mascaramento, elaborado pelo artista maranhense Vinicius Viana Ferreira. No artigo “*Mascaramento para encantar-se: o baiar afro-maranhense e a in(corporação) em cena*” (2023), o artista relata e reflete sobre suas produções artísticas, propondo o mascaramento como um procedimento sensível no qual a relação entre corpo, objeto e adereços cênicos não opera apenas no campo da representação, mas atua diretamente na construção de estados, atmosferas e presenças:

Chamo de mascaramento a relação corpo/objeto que faço com elementos como fibras vegetais, couro, pedrarias, areia, argila ou máscaras de papel que coloco sobre o rosto ou pelo corpo, além dos demais adereços como saias e tecidos, que potencializam o transcender de minha identidade. Por meio desses elementos busco encontrar equivalência significativa para a representação da persona/entidade ao dançar. (FERREIRA, 2023, p.172)

Ao definir o mascaramento, Ferreira explicita que se trata de uma relação corpo/objeto construída por meio do contato, a partir dessa perspectiva, a interação do corpo com os diferentes elementos da cena é compreendida como um processo capaz de produzir uma metamorfose que se aproxima da incorporação, deslocando o intérprete de uma identidade fixa para um estado de atravessamento e transformação. Portanto, percebo também no trabalho do artista, um compromisso com a escuta sensível da materialidade, de modo a construir estados, gestos e danças a partir da relação, localizando o processo criativo entre o corpo e a matéria.

Inspirada pelos trabalhos de Celeida Tostes, Lys Vedras e Vinícius Viana Ferreira, realizei ao longo do período de mestrado algumas experimentações performativas, nas quais coloco meu corpo em contato direto com a materialidade a fim de compreender as reverberações poéticas, simbólicas, espectrais e ecológicas dessa relação. Primeiro me detive a refletir sobre quais materialidades experimentar e fiz algumas tentativas com materiais diversos como tecidos, linhas e plásticos. No entanto, há uma materialidade específica que esteve presente desde a consolidação do projeto de mestrado, e que retornou diversas vezes ao longo do período de pesquisa, que é a cabaça. As cabaças estão presentes no meu cotidiano de diversas formas, no terreiro de minha avó, na minha casa, e também no universo da capoeira, e sempre que vejo uma, me vem à memória uma história:

Contam que um dia Ifá chamou Exu e Ihe mostrou duas cabaças. Na primeira, estava todo o bem, todas as palavras, todos os segredos do corpo, todos os remédios, todo acolhimento, tudo que era doce, tudo que podia ser visto. Na segunda, estava todo o mal, todos os silêncios, todos os segredos do espírito, todos os venenos, todos afastamentos, tudo que era amargo, e tudo que não pode ser visto. Exu deveria escolher apenas uma para levar numa viagem até o mercado de Ifé.

Exu olhou as cabaças e antes de escolher, pediu uma terceira cabaça. Ele abriu todas elas e misturou intensamente o conteúdo das duas na terceira. Desde então, o chamam de “Senhor da Terceira Cabaça” e, desde então, aquilo que pode ser bem, também pode ser mal. Aquilo que é palavra, pode ser também silêncio. Aquilo que te cura, pode ser o que te mata. Aquilo que te acolhe, pode também afastar. E aquilo que você vê, pode ser algo que não vê.

Esse itã passou a me guiar na compreensão de que as coisas possuem múltiplas possibilidades e, portanto, não se encerram em uma única função ou valor. Decerto, a cabaça é uma materialidade que ocupa múltiplos lugares na cultura brasileira, assumindo diferentes funções e sentidos. Ela se transforma em instrumentos musicais, como o agbê, o berimbau e os maracás, atuando como elemento fundamental na produção sonora. No cotidiano, é utilizada como recipiente para água, alimentos e sementes, vinculando-se a práticas de subsistência e cuidado. Em contextos ritualísticos, especialmente nos terreiros de matriz afro-brasileira, a cabaça adquire significados simbólicos e cosmológicos, sendo associada à contenção de axé, à mediação entre dimensões e à preservação de

saberes ancestrais. Também pode assumir funções medicinais, integrando o preparo de remédios e banhos, bem como usos artísticos e artesanais.

Dessa forma, a cabaça se afirma como uma materialidade versátil e relacional, cuja potência reside na capacidade de transitar entre usos práticos, simbólicos, espirituais e poéticos, sem se fixar em um único significado. No contexto desta pesquisa, a cabaça se afirma, sobretudo, como um lembrete da possibilidade constante de transmutação. Assim, esse elemento torna-se central no desenvolvimento do trabalho e acompanha todo o processo investigativo, desdobrando-se em experimentos visuais e cênicos.

Certo dia fui a casa de um amigo capoeira que planta cabaças em seu quintal, era época de chuva e elas precisavam ser colhidas, então colhemos e levei algumas para casa. Primeiro lavei e tratei delas, e depois fiquei observando enquanto elas secavam ao vento, imaginando que destino dar a cada uma delas. Na observação de seus formatos, tamanhos, pesos e cores, fui encontrando caminhos. Realizei, então, uma série de experimentos visuais como fotografias, desenhos, esculturas e pinturas, que buscavam investigar as qualidades físicas, simbólicas e sensoriais da cabaça, explorando sua superfície, suas formas, suas texturas e suas possibilidades de transformação:

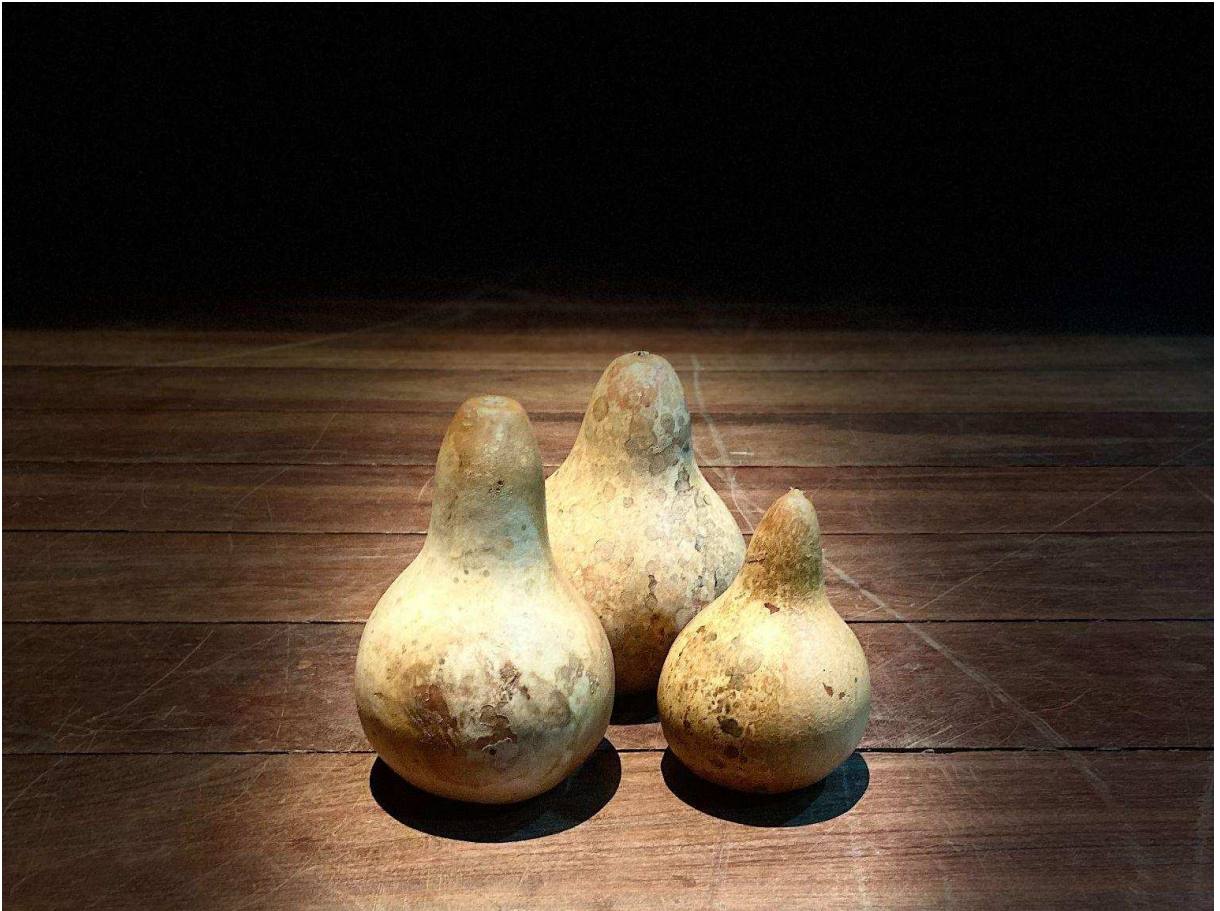


Figura 30: As três cabaças. 2024. Fonte: Arquivo Pessoal

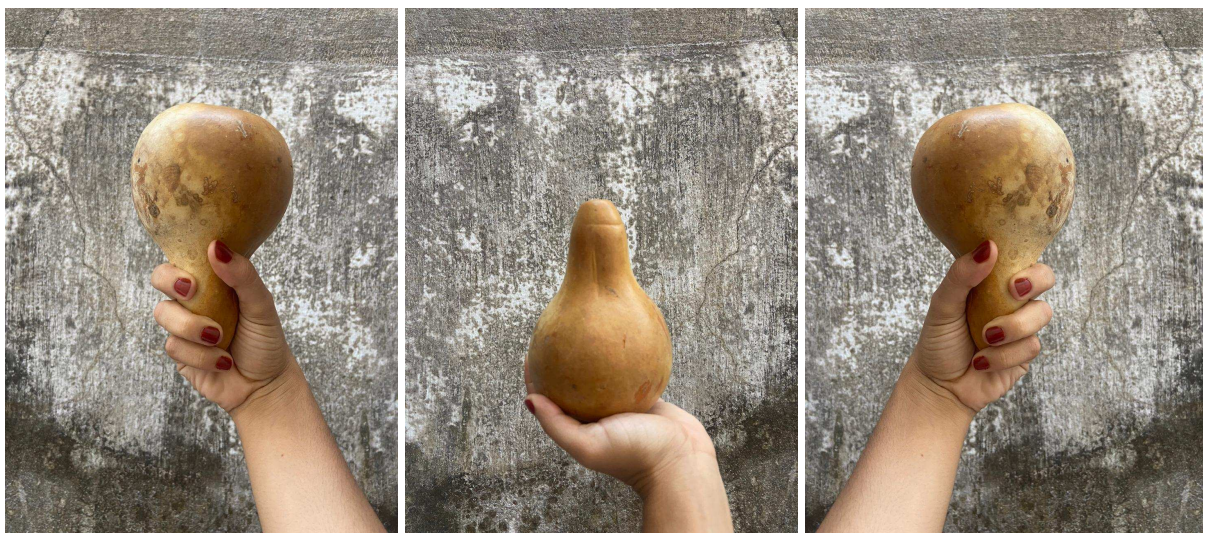


Figura 31: Cabaçal. 2024. Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 32: Máscaras de cabaça. 2025. Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 33 : Ateliê de produção. 2025. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 34: Instalação: máscaras. 2025. Fonte: Arquivo pessoal

Esses procedimentos permitiram observar como a materialidade se modifica a partir da técnica e como cada intervenção ativa camadas distintas de significado. É importante ressaltar que os processos de transmutação ocorrem também em mim, pois como venho desenvolvendo ao longo desta escrita, à medida que agimos sobre as coisas, elas agem sobre nós.

Essa dimensão da ativação corporal fica bastante evidente através dos experimentos cênicos, nos quais o corpo se relacionava diretamente com a cabaça por meio do contato, do gesto, do ritmo e da duração. Nessas práticas, a materialidade torna-se um agente que atravessa e reorganiza o corpo, instaurando estados físicos e afetivos específicos e produzindo uma experiência relacional entre corpo, coisa e espaço.

A experimentação recebeu o nome de “CORPO-CABAÇA”, e configurou-se como um exercício de improvisação que durou cerca de 30 minutos. Durante esse tempo, improvisei gestos, movimentos, ritmos, posturas e distâncias entre o corpo e a cabaça, de modo a testar possibilidades de interação, sem impôr narrativas, apenas me deixando afetar. Desse modo, não há como prever ou controlar as ações, sensações e imagens que surgem. A ação foi registrada em imagens e vídeos, que podem ser acessados através desta pasta: [CORPO-CABAÇA](#).

Ao analisar o experimento através dos registros, torna-se evidente a força poética que provém da suspensão de controle e da recusa a uma lógica representacional ou narrativa. Os vestígios do processo (vídeos, imagens e memórias corporais) indicam que a relação entre corpo e cabaça não se organizou como uma manipulação instrumental do objeto, mas como um campo de afetações, no qual fronteiras entre sujeito e coisa se diluem.

Retomando o disparador inicial da ação, a busca por um devir coisa se configura como um movimento contínuo sensibilização, no qual o corpo se deixa atravessar pela materialidade, pelo peso, pela textura, pelo ritmo, signos e memórias. Assim, a experiência aponta menos para a produção de formas estabilizadas e mais para a ativação de um modo de estar em relação, em que corpo e coisa coexistem em um mesmo plano de sensibilidade, revelando o devir como processo, e não como resultado.



Figura 35: CORPO-CABAÇA, frame 1. 2025.

Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 36: CORPO-CABAÇA, frame 2. 2025.

Fonte: Arquivo Pessoal

5 CONCLUSÃO

Insistir na criação conjunta entre corpo e materialidade é, portanto, insistir na possibilidade de outros modos de vida, nos quais a arte se afirma como gesto de escuta, resistência e encantamento do mundo.

Nesse movimento, surgem conexões que extrapolam o plano físico da obra e alcançam dimensões imateriais da experiência, fazendo emergir memórias, presenças, ausências e afetos inscritos na relação entre corpo e matéria. Desse modo, as materialidades não operam apenas como suporte da criação artística, mas como presenças capazes de instaurar relações, deslocar percepções e produzir pensamento.

A potência das materialidades reside justamente em sua capacidade de afetar e ser afetada. Há uma dimensão sensível que se revela no contato com os materiais, em suas marcas, desgastes, densidades, temperaturas e resistências. Cada elemento carrega temporalidades próprias e produz modos específicos de relação com o espaço e com o corpo, instaurando processos criativos que não se organizam pela linearidade ou pela previsibilidade. A criação acontece, então, como negociação contínua entre aquilo que se deseja construir e aquilo que a própria matéria convoca, impede, transforma ou desvia.

Os exercícios realizados ao longo desta pesquisa, e anteriormente relatados partem justamente dessa compreensão. São metodologias que apresentam a arte como experiência processual e relacional, nas quais matéria, corpo, memória e ambiente operam conjuntamente, sem hierarquias fixas.

Portanto, ao incorporar essas práticas ao meu trabalho como arte-educadora e artista, assumo uma perspectiva de criação que desloca a centralidade do controle e da reprodução técnica para valorizar os encontros, os atravessamentos e as experiências que emergem no contato com a matéria. Mais do que conduzir alguém a um resultado previamente estabelecido, interessa criar condições para que os processos aconteçam de maneira aberta, permitindo que os materiais também proponham caminhos, instaurando formas singulares de percepção, escuta e presença.

Nesse sentido, a prática artística e pedagógica passa a constituir-se como espaço de experimentação sensível, no qual o fazer não está dissociado da experiência vivida. As materialidades tornam-se dispositivos de relação capazes de

ativar memórias, provocar deslocamentos e ampliar os modos de perceber o corpo, o espaço e o outro. Há, nesse processo, uma compreensão da arte como experiência compartilhada, construída a partir das interações entre sujeitos, matérias, gestos e temporalidades distintas.

Essa perspectiva também implica reconhecer que a criação não se encerra na obra finalizada. O processo, os rastros deixados pela matéria, os desvios e transformações ocorridos ao longo do percurso tornam-se igualmente constitutivos da experiência artística. Assim, o fazer em arte afirma-se como campo de coexistência entre o material e o imaterial, entre presença e ausência, entre aquilo que se manifesta concretamente e aquilo que permanece reverberando como memória, sensação e afeto.

Tomando novamente como exemplo o experimento com os objetos de memória realizado em sala de aula, descrito na seção 2.2 desta dissertação, evidencia-se como a materialidade pode operar como elemento mediador de conexões entre indivíduos, favorecendo processos de identificação e a constituição de experiências coletivas. Os objetos compartilhados naquele contexto não operam apenas como elementos físicos ou ilustrativos de narrativas pessoais, mas como presenças capazes de ativar afetos, instaurar escutas e aproximar experiências distintas.

Assim, ao circularem entre os participantes, as materialidades deslocam memórias do campo íntimo para o espaço coletivo, fazendo emergir relações construídas a partir do reconhecimento, da troca e da sensibilidade compartilhada. As marcas do tempo inscritas nos objetos, seus desgastes, texturas e permanências acionam histórias que, embora individuais, encontravam ressonância no outro. Assim, a experiência evidenciou que as materialidades possuem a capacidade de criar zonas de encontro, nas quais memória e presença deixam de operar de maneira isolada para constituírem experiências coletivas de percepção e pertencimento.

Mais do que conduzir a relatos pessoais, o exercício revelou como o contato com a matéria pode produzir modos de convivência e elaboração sensível do mundo. Ao permitir que os objetos ocupassem um lugar ativo no processo, instaurou-se um espaço em que as experiências individuais se atravessavam continuamente, reafirmando a criação artística e pedagógica como prática relacional,

construída não apenas entre sujeitos, mas também entre corpos, memórias e materialidades.

Retomo a este exercício pois percebo que a ligação entre materialidade e identidade constitui um viés muito importante desta escrita, e abre caminho para a continuação da pesquisa em caminhos futuros. Desde as memórias de infância, até aqui, os objetos, texturas e imagens compõem um emaranhado, do qual emergo enquanto artista, pesquisadora e professora. Trata-se de um processo em que as experiências vividas, as práticas de criação e os atravessamentos cotidianos não se dissociam, mas se articulam continuamente na constituição de uma percepção de mundo e de uma poética própria.

Assim, ao revisitar memórias pessoais e práticas artísticas desenvolvidas ao longo da minha trajetória, compreendo que o encontro com determinadas materialidades mobiliza processos de reconhecimento e elaboração subjetiva. Esse entendimento reverbera diretamente em minha atuação docente, uma vez que reforça a importância de práticas pedagógicas que valorizem a experiência sensível, a imaginação e a relação criativa com os materiais. Pensar a arte a partir das materialidades implica reconhecer os objetos e os elementos da cena como dispositivos capazes de provocar encontros, estimular narrativas e ampliar possibilidades de expressão e pertencimento. Dessa maneira, a pesquisa aponta não apenas para reflexões no campo artístico, mas também para contribuições no âmbito pedagógico, sobretudo no que diz respeito à construção de processos de aprendizagem mais afetivos, relacionais e inventivos.

No entanto, ao tentar firmar uma poética atravessada por essa cosmopercepção, deparo-me com obstáculos produzidos pelo contexto neoliberal em que as relações entre identidade e materialidade são constantemente tensionadas pela lógica do consumo desenfreado. Em uma sociedade marcada pela aceleração, pela descartabilidade e pela mercantilização das experiências, os objetos tendem a ser reduzidos à sua dimensão utilitária ou ao seu valor de troca, esvaziando-se, muitas vezes, de suas potências afetivas, simbólicas e relacionais.

Nesse cenário, a própria experiência sensível com a materialidade sofre deslocamentos significativos. Os vínculos construídos com as coisas tornam-se cada vez mais mediados pela efemeridade do consumo e pela necessidade incessante de renovação, dificultando a permanência, a memória e a elaboração de relações mais profundas entre sujeitos e objetos. A lógica neoliberal, ao transformar tudo em

mercadoria, também atravessa os modos de perceber, produzir e experienciar a arte, instaurando formas de subjetivação pautadas no individualismo, na produtividade e na imediatividade.

Assim, pensar uma prática artística que reivindique a escuta das materialidades, da memória e do sensível configura-se também como gesto de resistência. Ao atribuir centralidade às experiências de encontro entre corpo e matéria, esta pesquisa busca tensionar modos hegemônicos de relação com os objetos e com o mundo, propondo outras possibilidades de percepção e existência que escapem, ainda que parcialmente, à lógica da obsolescência e do consumo contínuo. Desse modo, a materialidade deixa de ser compreendida apenas como recurso estético ou instrumento de criação, passando a operar como território de elaboração de memórias, identidades e pertencimentos. É justamente nessa tentativa de recuperar a dimensão relacional das coisas que a prática artística encontra potência para instaurar fissuras nos modos automatizados de viver, consumir e se relacionar, reafirmando a arte como espaço de desaceleração, presença e produção de sentido.

Nessa perspectiva, o mascaramento apresenta-se, para mim, como uma possibilidade de tensionamento dos processos de subjetivação instaurados pela lógica neoliberal, uma vez que desloca a centralidade do sujeito enquanto identidade fixa, coerente e continuamente afirmada. Ao instaurar uma relação de alteridade, a máscara rompe, ainda que momentaneamente, com a necessidade de estabilização do eu, permitindo a emergência de experiências de desidentificação e trânsito entre múltiplas possibilidades de existência. Mais do que um dispositivo de ocultamento, compreendo a máscara como prática de transformação.

A máscara, compreendida aqui em sentido ampliado, emerge como dispositivo de travessia: um meio pelo qual o sujeito pode experimentar outras formas de existência para além da fixidez do eu. Portanto, ao expandir a noção de mascaramento para abranger as relações entre corpo e materialidade, vislumbro uma poética de criação em que as coisas deixam de ocupar uma posição meramente instrumental e passam a atuar como agentes capazes de transformar percepções, afetar presenças e produzir deslocamentos subjetivos. Nesse processo, o corpo não utiliza a materialidade apenas como suporte expressivo, mas estabelece com ela uma relação de contaminação e reciprocidade, na qual fronteiras identitárias tornam-se mais porosas e instáveis.

Diferentemente da dinâmica neoliberal, ao invés de consolidar identidades através das coisas/bens de consumo, interessa-me investigar a possibilidade de tornar-se coisa, de estabelecer relações em que corpo e materialidade deixem de operar em uma lógica hierárquica e passem a coexistir em um campo de contaminações e atravessamentos mútuos. Trata-se de deslocar a percepção antropocêntrica que posiciona o sujeito como centro organizador da experiência, abrindo espaço para modos de existência mais relacionais, instáveis e sensíveis às presenças materiais.

Nesse sentido, o mascaramento instaura uma experiência que desafia a condensação identitária promovida pelas dinâmicas neoliberais, as quais constantemente demandam do sujeito definições fixas, performances de produtividade e coerência contínua de si. Em contraposição a essa exigência de permanência e reconhecimento, a máscara possibilita o trânsito, a metamorfose e a diluição das fronteiras entre sujeito e matéria, entre humano e objeto, entre interioridade e exterioridade.

Assim, ao buscar tornar-se coisa, ou ao menos permitir-se afetar pelas presenças materiais de maneira menos hierárquica, esta pesquisa reivindica a possibilidade de outras cosmo percepções e outros modos de habitar o mundo. Mais do que produzir respostas definitivas, interessa-me continuar investigando práticas artísticas capazes de instaurar experiências de presença, encantamento e transformação, nas quais o ser possa existir não como identidade fixa e acabada, mas como processo contínuo de relação, travessia e devir.

Assim, a minha prática artística passa a configurar-se como espaço de experimentação de outras formas de subjetividade, nas quais o ser não se estabelece pela fixação de uma essência, mas pela abertura às relações, aos afetos e às transformações. Interessa-me, portanto, continuar investigando os modos pelos quais as materialidades, os objetos e o mascaramento podem operar como dispositivos de expansão do sensível e de reinvenção dos modos de existência, instaurando possibilidades de experiência que escapem às estruturas normativas de individualização. Desse modo, esta pesquisa permanece aberta. Não como um desejo de um dia alcançar uma definição conclusiva acerca da identidade, da materialidade ou da prática artística, mas como continuidade de um percurso investigativo comprometido com a construção de outras formas de perceber e habitar o mundo. Um percurso que reconhece, na arte e na relação com as coisas, a

potência de produzir deslocamentos, instaurar alteridades e ampliar as possibilidades do ser.

Por fim, mais do que alcançar respostas conclusivas, este trabalho configura-se como parte de um percurso em constante transformação. As questões aqui levantadas permanecem vivas, impulsionando novas investigações acerca das relações entre corpo, memória, identidade e materialidade nas práticas artísticas contemporâneas. Compreendo, portanto, esta dissertação não como um ponto de encerramento, mas como um território de passagem, no qual experiências, referências e inquietações continuam a se reorganizar e produzir sentidos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** São Paulo: Boitempo, 2009.
- BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. ECOPERFORMANCE: Uma Política do Corpo. **Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 011–034 (PT/EN), 2023. DOI: 10.5216/ac.v9i1.77362. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/77362>. Acesso em: 22 jan. 2026.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1994
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DIAS, Vanessa dos Santos. Teatro de Objetos Documentais e Objetos pós catástrofe: a construção dramatúrgica do filme Os Invisíveis. **Móin-Móin**, Santa Catarina, ano 2021, v. 2, n. 25, p. 121-138, 2021.
- INGOLD, Tim. **TRAZENDO AS COISAS DE VOLTA À VIDA: EMARANHADOS CRIATIVOS NUM MUNDO DE MATERIAIS**. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jan/jun. 2012.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. Seleção e organização de Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2008. ISBN 978-85-273-0837-3.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LEPECKI, André; MAYER, Tradutora - Sandra. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 093–099, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012095. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>. Acesso em: 26 maio. 2025.
- LOPES, Melissa Santos. As micropercepções no trabalho do ator com máscara. *In*: **FIMC: festival internacional de máscaras do cariri**. Fortaleza: Substância, 2023. p. 78 - 89.
- MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 33-64, Jul/Dez. 2007
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MORIN, Violette. **Le théâtre d'objets**. Paris: Gallimard, 1969.

QUINTELA, Pollyana. **Celeida de Terra e Fogo**. São Paulo: Galeria Superfície, 2024.

RABELO, Miriam C. M. **Enredos, feitura e modos de cuidado**: dimensões da vida e da convivência no candomblé. Salvador: EDUFBA, 2014.

ROLNIK, Suely. Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark. In: CARVAJAL, Rina; RUIZ, Alma (org.). **The Experimental Exercise of Freedom**: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles, CA: The Museum of Contemporary Art, 1999. p. 55–108.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALUME MENDONÇA, Célida. Sobre importâncias: saboreando materialidades no processo de criação cênica. In: **IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade**, São Cristóvão – SE: Edições APEC, 2010. p. 1-10.

SILVA, J. A. do N., MENDES, T. M., & de OLIVEIRA, J. M. (2020). DE ÁFRICA, NZINGA; DA DIÁSPORA, DANDARA: COSMOPERCEPÇÃO DESCOLONIZANDO O CORPO NEGRO. **Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN)**, [s. l.] 12(33), 402–430. Recuperado de <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/956>

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

TURGEON, Laurier. **Patrimônios mestiços**: contextos, práticas e políticas culturais. São Paulo: Annablume, 2007.

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. DOI: 10.5965/2595034701072010027.

VARGAS, Sandra. O teatro de objetos do Grupo Sobrevento. **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 396–413, 2024. DOI: 10.5965/2595034701292024396.