

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
TEATRO DE ANIMAÇÃO, ECOLOGIA E SUSTENTABILIDADE
Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 121 - 138, dez. 2021
E - ISSN: 2595.0347

Teatro de Objetos Documentais e Objetos pós catástrofe: a construção dramática do filme *Os Invisíveis*

Vanessa dos Santos Dias

Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)



Figura 1 – *Still* do filme *Os invisíveis*, lançado em abril de 2021 no *youtube* da Companhia Arteira (Nova Friburgo, Rio de Janeiro). A bandeira brasileira foi um dos objetos selecionados para a construção da dramaturgia do filme.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702252021121>**Teatro de Objetos Documentais e Objetos pós catástrofe: a construção dramática do filme *Os Invisíveis*¹**Vanessa dos Santos Dias²

Resumo: Ao longo da pesquisa sobre os objetos documentais para o filme *Os Invisíveis*, realizado em março de 2021, foi levantado um panorama material das reminiscências relacionadas à catástrofe climática ocorrida na região Serrana do Rio de Janeiro em 2011, temática central do referido filme. O artigo reúne reflexões sobre as experiências vividas no processo de construção da dramaturgia do filme, que englobam, especificamente, categorias de objetos que possuem relações com a catástrofe Serrana. O artigo está dividido por seções que refletem a relevância dos grupos de estudos realizados com moradores da região Serrana e a relação dos objetos e as suas memórias.

Palavras-chave: Cultura material; Objetos; Memória; Catástrofe; Teatro de Objetos Documentais.

Documentary Objects Theater and post catastrophe Objects: the dramaturgical creation of the film *The Invisibles*

Abstract: During the research on the documentary objects for the film *The invisibles*, held in March 2021, was raised a material overview of the reminiscences related to the climatic catastrophe that occurred in the Mountain region of Rio de Janeiro in 2011, that is the central theme of the film. The article brings reflections on the experiences lived in the creation process of the film's dramaturgy, which specifically encompass categories of objects that are related to the Mountain catastrophe. The article is divided into sections that reflect the relevance of the study groups carried out with residents of the Mountain region and the relationship of objects and their memories.

Keywords: Material culture; Objects; Memory; Catastrophe; Documentary objects theater.

¹ Data de submissão do artigo: 01/09/2021. | Data de aprovação do artigo: 19/11/2021.

² Vanessa Dias é niteroiense (RJ), atua nas áreas do Teatro como atriz, pesquisadora, educadora e bonequeira. Formada como atriz pela Escola de Teatro Martins Penna, formada como educadora em Artes Cênicas na UNIRIO. É integrante há 9 anos da premiada cia *Amok Teatro*, grupo de 24 anos de intensa pesquisa no Rio de Janeiro e da *Companhia Les Trois Clès* (Brasil-França). Foi contemplada pelo edital Retomada Cultural-RJ (2020) ao idealizar o espetáculo Circo-Teatro Estrela Prateada. E-mail: vanessadias91@hotmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7165-3330>

A companhia Arteira é um grupo teatral fundado em 2008 em Nova Friburgo, município da região Serrana do Rio de Janeiro. Em 2020 fui convidada pelo Miguel Vellinho³ para colaborar com a minha pesquisa acadêmica sobre o Teatro de Objetos Documentais⁴ no filme *Os invisíveis*, que tem como contexto o maior desastre climático do país, ocorrido em janeiro de 2011, na região Serrana do Rio de Janeiro.

O Teatro de Objetos Documentais (TOD), termo cunhado pela artista e doutora mexicana Shaday Larios⁵, surgiu como uma potente ferramenta para entendermos como abordar as diversas categorias de objetos que eram disparadas nos relatos da Companhia. O TOD nos revelou que os objetos, situados dentro de seus contextos, poderiam nos servir como base de nossa construção dramatúrgica ao disparar relatos biográficos e nos levar em direção a grandes assuntos pertinentes acerca dos conceitos de História, Memória, Cultura Material e disparou, por fim, reflexões sobre os impactos da crise climática.

No ano da tragédia, os artistas da *Companhia Arteira* acompanharam de perto o ocorrido, ao ajudar as comunidades que foram completamente devastadas. Já nos primeiros ensaios do projeto, os relatos dos atores faziam referência a diversa gama de materialidades perdidas - atterramento das casas, desaparecimento de corpos, os desvios de doações de objetos como roupas, móveis, alimentos - por fim as reverberações que a região ainda vive hoje, dez anos após a tragédia. A população continua a sofrer com as disputas por moradias, desvios de recursos financeiros por parte das prefeituras e com os

³ Doutor e Mestre em Artes Cênicas e professor do curso de Licenciatura em Teatro da UNIRIO. Fundou o Grupo Sobrevento e desde 1990 ministra oficinas, palestras, publicando artigos no Brasil e Exterior. Em 1999 fundou a *Cia PeQuod Teatro de Animação*, hoje com um repertório sólido de peças premiadas.

⁴ Vertente do Teatro de Formas Animadas criada em meados dos anos 2000.

⁵ Doutora de Artes Cênicas pela *Universidad Autónoma de Barcelona*, onde desenvolve seus estudos sobre processos criativos que utilizam o objeto cotidiano como protagonista. É Lic. em Letras Espanholas pela Universidade de Guanajuato. É diretora do grupo de pesquisa de teatro de objetos documentais, pequena escala, sombras e brinquedos *Microscopía Teatro*, fundado em 2004 em Barcelona. Atualmente circula com sua peça sobre o objeto-carta *La máquina de la soledad* com seu sócio Oligor de España (www.lamaquinadelasoledad.org) e resolvendo casos com *El Solar. Agencia de detectives de objetos* (www.agenciaelsolar.org), intersecções entre objetos, memória e comunidade.

escombros que sobrevivem nas ruas como um memorial latente de um apocalipse.

No decorrer do processo criativo, organizamos uma planilha *objetua*⁶ para definir as diversas categorias dos objetos disparados pelos relatos dos atores, com o objetivo de inventariá-los e assim reunir um extenso arquivo de materiais. Neste momento estabeleceu-se uma metodologia que foi consolidada a partir do aporte teórico dos textos de Shaday Larios, que nos forneceu uma gama de conceitos e proposições sobre a relação de objeto e memória. Seus conceitos abordados textualmente, nos serviram como ferramenta metodológica para analisar o material que fomos coletando durante o processo de criação, bem como o processo de análise posterior ao filme, que resultou neste referido artigo. Ao longo da pesquisa dos objetos, nós esquadrimos as seguintes categorias *objetuais* relacionadas a tragédia Serrana: objetos que representam a catástrofe de 2011, objetos ligados a uma pessoa falecida na época, objetos pré catástrofe, objetos pós catástrofe, objetos ausentes desde 2011, objetos doados em 2011, objetos encontrados nas ruas que remetem a 2011, dentre outros. A partir de então, pensamos como poderíamos traçar novas estratégias de coleta de relatos *objetuais*, utilizando-se das novas tecnologias digitais, que se revelaram como uma rica possibilidade de diálogo com as pessoas que ainda moram na região.

A relevância dos Grupos de Estudos

Busquei compreender, nessa prática artística e pedagógica de colaboração no filme *Os invisíveis*, como se dá a integração entre os discursos do sujeito e objeto. Quais são os caminhos para priorizar a premissa do objeto? Como exercitar a escuta material a partir de duas perspectivas simultâneas: o que ele (o objeto) diz e o que ele nos diz, deixando de lado a perspectiva do que eu desejo que ele me diga para que então eu possa dizê-lo?

⁶ Termo relativo a “objeto”. Variação: *objetuais*. O termo está em itálico por não ser traduzido para o português, ou seja, está em espanhol e é utilizado por Shaday Larios na maioria de seus textos.

No TOD, um objeto já possui uma vitalidade imanente, não precisamos manipulá-lo como um boneco para criar uma ilusão de que estão vivos, ou seja, possuem uma presença cênica mesmo que imóveis e intocados. Através desse prisma desantropomorfizador, dispomos os objetos como os protagonistas da cena e por meio de perguntas direcionadas a estes elementos inanimados e aos seus referidos contextos, as suas funções utilitárias ganharam outros sentidos a partir do momento em que suas memórias foram disparadas e revisitadas.

Junto ao diretor Miguel Vellinho, coordenei dois grupos de estudos sobre o Teatro de Objetos Documentais, sendo o primeiro grupo destinado exclusivamente a moradores e vizinhos da região Serrana afetada. O texto central para o nosso estudo foi o artigo de Shaday Larios chamado *El objeto 'Post-Catástrofe' y la 'Catastrofización' de la materia. Preguntas y evidencias para un Teatro de Objetos Documentales*⁷, em que ela explicita duas possibilidades de abordagem: os objetos pós catástrofe, que estão vinculados a contextos específicos relacionados a diversas concepções de catástrofe - podem ser catástrofes que acontecem a nível individual ou a nível coletivo - e o ato de catastrofização, que se refere ao exercício de investigação das histórias dos objetos.

Segundo o dicionário de língua portuguesa do lexicógrafo brasileiro Antônio Houaiss, o termo *Catástrofe* tem sua origem na palavra grega *katastrophe*, que significa “fim súbito, virada de expectativas”. *Kata* significa “para baixo” e *strophein* pode ser traduzido como “virar”. O termo foi muito utilizado no Teatro, no antigo drama grego, em que o personagem principal se defrontava com acontecimentos trágicos ao seu redor, comunicados num movimento feito pelo coro. No dicionário etimológico da língua portuguesa de Antônio Geraldo da Cunha, a palavra *catástrofe* diz respeito a um acontecimento desastroso e inesperado que afeta coletivamente uma população ou parte de uma população, causando danos, prejuízos, perda de vidas humanas. Pode ser entendido como acontecimento nefasto e decisivo que provoca o desenlace da

⁷ *O objeto 'Pós-Catástrofe' e a 'Catastrofização' da matéria. Perguntas e evidências para um Teatro de Objetos Documentais.*

tragédia. Sua etimologia, por conseguinte, sugere uma quebra de expectativas que obriga a instâncias tomarem providências.

O ato de catastrofizar o objeto, como menciona Shaday, pode consistir em uma ação que vai para além da investigação da sua história concreta, isto é, torna-se necessário identificar que tipo de transformação o objeto sofreu, para que ao identificar seu passado, possamos então gerar hipóteses sobre seu futuro. Esta noção do objeto pós catástrofe, cunhada por Shaday, seria, portanto, uma possibilidade de regeneração, uma experiência que permeia as fronteiras do impossível para a recriação de um novo rumo possível, ao investigar uma dúbia relação poética de terror e encantamento.

Nivea Semprini⁸, moradora de Muri, região Serrana afetada pelo desastre, nos contou que alguns estudos apontaram que o desastre da Serra foi um cataclisma, uma grande catástrofe ambiental. Nivea nos contou que uma quantidade imensa de pedras rolou em toda a região e ela guardou essa pequena pedra como recordação do momento. Ela diz:

Parecia que um bebê gigante tinha passado uma pazinha na montanha. Dizem que o PH do solo mudou. Nunca vai se saber a quantidade de pessoas que morreram. O solo de Nova Friburgo é um solo diferente, absorve muito a água, mas o que aconteceu dessa vez chama-se de rios aéreos. Em Muri, foram menores os estragos, apenas no meio do mato. Só houve um caso em que morreram dois idosos. Onde eu moro não havia nada, mas o centro de Muri estava recheado de lama. No dia seguinte à tragédia, eu tava na parada de ônibus pra ir pra academia, até que me disseram que não havia ônibus e que Nova Friburgo acabou.

Com o relato de Nivea, é possível ver algumas questões que nos fazem refletir sobre a origem e a repercussão da catástrofe da Serra. No decorrer de nossos debates, nos perguntamos sobre a justificativa, tão veiculada na mídia, que menciona as fortes chuvas ocorridas em 2011 na Serra, como um fenômeno ocasionado em detrimento do aquecimento global. Mas qual a implicação das instâncias governamentais num sistema de prevenção dessa consequência climática? Quais outros discursos surgiram a partir da tragédia Serrana? Será que o argumento de que a catástrofe se deu por um episódio climático “raro”

⁸ A participante autorizou a utilização de seu depoimento neste artigo.

poderia, de certa forma, isentar a responsabilidade das instâncias governamentais? Como podemos, através do TOD, animar o objeto de Nivea - a pequena pedra que ela guardou de lembrança - para poder ouvir a versão material da história? O que nos dizem as pedras sobre tal fato? Nesse percurso de investigação sobre a história da pedra de Nivea, penso como nós artistas podemos aprender com os geógrafos que, de certa maneira, têm como objetivo escutar as vozes das materialidades que testemunharam o desastre.

Durante a reunião do Conselho de Desenvolvimento Econômico e Social, a Ministra do Meio Ambiente da época revelou um estudo realizado pelo Ministério que afirma que a ausência de cumprimento do código florestal recente está totalmente relacionada ao número incalculável de mortos e de materialidades perdidas. O doutor em Demografia na Universidade de Campinas, César Augusto Marques da Silva, menciona que o desastre é um processo socialmente construído, e que a concepção de catástrofe tem origem na própria constituição da cidade em sua estrutura desigual, disposta em muitas formas de assentamentos. Na região da Serra, a ocupação de áreas classificadas ambientalmente de risco, ocorre amplificada pelo mercado imobiliário, que fortifica a distribuição desigual de moradia. No texto *Teses sobre o conceito da História* de Walter Benjamin (1892-1940), o autor também aborda como a noção do progresso está relacionada com o conceito de catástrofe. Para ele, tudo aquilo que é material se destrói e o que não morre é a ânsia de arruinar, que se configura como um sentimento inevitável no mundo moderno. Diante dessas perspectivas sobre a inserção do termo catástrofe dentro da conjuntura social urbana, podemos pensar sobre o episódio da catástrofe da região Serrana, como um evento, de certa forma, arquitetado pelas instâncias que se dedicam a zelar pela organização social daquelas regiões. Logo, podemos pensar criticamente sobre as muitas justificativas oficiais que alegaram que o desastre ocorreu devido somente às fortes chuvas, ao utilizar desta explicação como um meio de minimizar a complexidade dos fatos.

Ao pedir para os participantes trazerem objetos relacionados à catástrofe Serrana, ouvimos relatos disparados pelos objetos que nos dão a dimensão do

que ocorreu naquela época. No dia 11 janeiro de 2011, em 24 horas, choveu metade do que se esperava para o mês. A forte chuva movimentou pedras, que ao caírem em rios pequenos, criaram barragens que se romperam, formando ondas de lama e o barro inundou todo e qualquer espaço, principalmente na região de Nova Friburgo. A grandiosidade da tragédia provocou a alteração geográfica da área afetada como córregos, rios e canais que tiveram seus cursos desviados, bem como pontes, ruas e estradas, que simplesmente sumiram do mapa, mas ainda perduram hoje na memória dos moradores sobreviventes. Na época, a região ficou sem luz, água potável e qualquer tipo de suporte material que pudesse oferecer qualquer comunicação, uma vez que prédios públicos e hospitais foram totalmente danificados. É difícil imaginar como sobreviver diante de tamanha escassez de recursos materiais. O que sobra quando todo o seu suporte material é enterrado no barro?

Durante a criação do filme *Os invisíveis* nos perguntamos sobre como podemos apurar a escuta para ouvir o que restou materialmente do desastre, ampliando a noção de objeto para tudo aquilo que é material, inanimado, como os próprios escombros das casas destruídas, que por fim, se tornaram cenário da obra. No filme *Os invisíveis*, os personagens contam as histórias dos objetos através de um fluxo de memória, com muita simplicidade e nuances, falam de situações extremas de uma sociedade entregue ao dilúvio. Todos aqueles personagens são sobreviventes de uma falha social muito ampla, com proporções climáticas que já são pautadas há tempos.

Nesse fazer teatral, experienciamos uma maneira de animar os objetos através de perguntas, num exercício de aguçar a atenção para escutar o que nos dizem os objetos, o solo, as pedras, os escombros, numa espécie de arqueologia que tenciona o discurso humano versus o material. Tal prática pode se relacionar com o que Michel Foucault (1926-1984) chama de Arqueologia do Saber, ao investigar de que forma os saberes se consagram historicamente e outros saberes se tornam desconhecidos. Ele utilizava a palavra “arqueologia”, no sentido metafórico, isto é, nós sabemos que um arqueólogo, fundamentalmente, faz um trabalho de escavação e, ao escavar, ele vai

reconstruindo a história através de objetos e do cenário reconstruído. Assim, o autor entendia que para compreender a história e as diversas formas de saber, deveríamos fazer um procedimento parecido com aquilo que faz um arqueólogo, ou seja, temos que escavar. Isto significa tentar reconstruir esse cenário que existia no passado e que acabou sendo obscurecido pela história, já que os saberes estão disputando hegemonia e projeção sobre as pessoas na vida social, sendo que alguns saberes conseguem ser bem-sucedidos nesta tarefa e outros são soterrados, colocados em planos inferiores. Desse modo, a preocupação do autor e, conseqüentemente, do Teatro de Objetos Documentais, é investigar como que tantas outras histórias se tornaram obscuras e desconhecidas socialmente. É a partir deste prisma que dialogamos com o conceito de Arqueologia, que é um instrumental teórico metodológico, que permite investigar a história dos saberes, ao revelar relações de saber-poder e como algumas modalidades de saber se sobrepõem a outras. Aliando esse pensamento à prática do Teatro de Objetos Documentais, especulamos por que algumas histórias são oficializadas e outras condenadas ao esquecimento.

A relação entre os sujeitos e discursos é outro ponto que Foucault discorre sobre a polêmica *filosofia do sujeito*, atrelada a René Descartes, que dizia que o sujeito é o fundamento do conhecimento, mas Foucault vai inverter essa lógica ao dizer que o próprio sujeito é construído historicamente por intermédio do conhecimento. Logo, podemos pensar a relação entre sujeitos e objetos num movimento similar ao sujeito e conhecimento, em que o sujeito é constituído historicamente mediante sua cultura material, diante da sua relação com os objetos. Essa relação de sujeito-objeto se estabelece na prática criativa do filme *Os invisíveis*, de modo interposto, num diálogo permeado de conflitos e questões em relação ao sujeito que fala a partir do objeto e ao objeto que comunica por si só, em sua imanente presença imóvel, no seu silencioso sistema de signos (BAUDRILLARD, 1968).

Objetos e Memórias

Nos grupos de estudos, propomos outros exercícios práticos e, dessa maneira, foi possível compreender mais um dos princípios fundamentais do TOD sob a ótica da catástrofe: a criação de uma dramaturgia autoral. Outras perguntas me foram suscitadas com a experiência pedagógica: como pensar as questões éticas envolvidas num trabalho que se relaciona com a memória de pessoas de comunidades em condição de vulnerabilidade? Como essas confissões *objetuais* podem ser compartilhadas artisticamente? Qual a repercussão desse trabalho sobre a memória das pessoas e sua relação com a comunidade? Como essa dinâmica *objetual* perpassa através de cada corpo que passou pela situação de catástrofe e que agora investiga possibilidades cênicas?

Os relatos pessoais coletados nos encontros do primeiro grupo de estudos, destinado a moradores da região Serrana do Rio de Janeiro, tiveram uma importante presença na construção da dramaturgia da obra. Por fim, foram escolhidas cinco histórias de cinco objetos para serem contadas através de cinco personagens.



Figura 2: Still do filme *Os invisíveis*. Boneca emprestada por Maria Cybele para a gravação do filme.

No primeiro grupo de estudos, a participante Maria Cybele⁹ nos trouxe este objeto dizendo que era um elemento que representa a catástrofe da região Serrana. Ela nos contou que ao doar objetos no abrigo de crianças órfãs, conheceu uma criança chamada Kayla¹⁰, que havia perdido toda a família no desastre. A menina pediu para que Maria a adotasse, mas ela não tinha condições de adotá-la. Kayla então lhe presenteou com essa boneca (foto) para que Maria se lembrasse dela e voltasse ali. Maria menciona no seu relato sobre a sua relação com o objeto:

Eu não consigo me desfazer dessa boneca de jeito nenhum. Já faz dez anos e eu não me desfaço dela. Quando meu filho caçula nasceu - eu tenho aqui um agora que vai fazer seis anos - quando ele nasceu, não sei por que cargas d'água, essa boneca ficava no meu atelier. Tem uma estante só de lembranças, de objetos que as crianças me dão de desenhos, coisas. Meu filho pequeno quando viu a boneca se apaixonou e pegou ela pra casa, tanto é que eu achei nas coisas de brinquedo do meu filho. Ele beijava a boneca e amava ela. Ele dizia: "Essa boneca é tão linda, esse cabelo." E eu falava: "Essa boneca é horrorosa, parece um fantasma." E ele: "Não é!". É até engraçada essa relação do menino com a boneca... As pessoas falavam: "Mas você deixa ele brincar de boneca?" e eu dizia: "Deixo!". Né, enfim. Ele brincou muito com essa boneca, brincou muito, foi muito pai dela. Depois que ela (Kayla) me deu, eu limpei bem a bonequinha, desencardi bem, e tá aí a boneca com a roupa original, com esse penteado horroroso que essa cabeça não desgruda de jeito nenhum, mas tá aí. É um objeto da tragédia e diz muito.

Assim, é possível ver que ao guardar a boneca, Maria não somente lembra do momento histórico do desastre, mas de certo modo, ressignificou o objeto no seu dia a dia, refez, reconstruiu, repensou com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. José A Sánchez aborda em seu texto *La estética de la catástrofe* que "Segundo Albert Vidal, o catastrófico não deve ser localizado no passado (a perda do Éden) ou no futuro (a explosão nuclear) ou na ficção de meta-teatro, mas no presente cotidiano, no homem urbano, em seu vazio (...)"¹¹ (SÁNCHEZ, 2006). Logo, o filme lança a seguinte questão: "Onde

⁹ A participante autorizou a utilização de seu depoimento neste artigo.

¹⁰ Não se sabe sobre o seu sobrenome ou paradeiro.

¹¹ "Según Albert Vidal lo catastrófico no debía ser situado en el pasado (la pérdida del Edén) ni en el futuro (la explosión nuclear) ni en la ficción metateatral, sino en el presente cotidiano, en el hombre urbano, en su vacuidad (...)" (SÁNCHEZ, 2006)

está você hoje, Kayla?”, com o objetivo de descobrir onde está a dona desta boneca, saber como ela vive hoje, se foi ou não adotada. A partir de indagações como essa, o filme incita possibilidades de promover mais encontros entre os moradores da comunidade Serrana, a partir das lacunas dessas histórias invisibilizadas.



Figura 3: Still do filme *Os invisíveis*. Quadro emprestado por Raimundo Velozo, morador da região Serrana, para as gravações do filme.

Silvia Araújo¹², atriz da *Companhia Arteira*, coletou o relato sobre um quadro da Santa Ceia, encontrado no momento após a catástrofe, um dos objetos que resistiu na casa de uma moradora, Mariane Canella¹³. O quadro, além de ter a figura dos apóstolos, tem mulheres e crianças, um retrato muito particular da Santa Ceia, que costuma ter apenas homens. Através da busca do DNA do quadro - procedimento metodológico abordado por Shaday Larios no seu texto anteriormente mencionado, em que relaciona o exercício “arqueológico” da investigação da história e da memória do objeto - foi

¹² A participante autorizou a publicação de seu relato neste artigo.

¹³ A participante autorizou a publicação de seu relato neste artigo.

descoberto, mediante longas conversas orais¹⁴ com Mariane, que a origem da bela moldura de madeira, esculpida na forma de anjos, foi feita por um artesão da cidade, Raimundo Velozo¹⁵, no qual também relatou uma história cheia de fé ao falar dos anjos que ele mesmo esculpiu. Segundo Mariane, a água chegou ao segundo andar da casa e o quadro sobreviveu apenas por conta da moldura, que continha dois anjos que fixavam um vidro para proteção da pintura e que, segundo a dona da casa, também protegiam o seu lar, que apesar de tudo não desabou. Nesse processo de investigação da genética *objetual*, a atriz Sílvia foi em direção a coletar o relato de Raimundo, o escultor da moldura. Ele contou que no dia da tragédia, por sorte, havia saído de casa e atribuiu isso à proteção dos anjos que esculpe, já que sua casa foi atingida e seus vizinhos faleceram.

No percurso de pesquisa de objetos, classificamos este objeto dentro da categoria dos objetos pós catástrofe, mas vejo que este não é apenas um objeto pertencente a uma única categoria, já que é também um objeto religioso, de adoração, que carrega consigo uma espiritualidade reconhecida, ou seja, é resultado da fé que se materializa através desses objetos santificados. Este elemento pertence ainda a categoria dos objetos artesanais, uma vez que em seu relato o trabalhador relaciona a fé ao próprio ofício, como quem faz uma prece diária para garantir a sobrevivência da sua humanidade na confecção de seus objetos. Tal processo de categorização dos objetos nos auxiliou no processo de “escuta” material e na organização do nosso acervo.

Outro relato *objetual* que contribuiu fortemente com o filme, foi a história do piano de um morador da região, Tião Guerra¹⁶, coletada pelo ator Gero Band da *Companhia Arteira*. A trilha sonora foi composta pelo músico Maurício Durão, que dialoga com a história deste piano. Ele comentou que o tema criado no piano, “surgiu quando estava pensando na tristeza e na dor que está no passado daquelas pessoas, mas que de certa forma faz parte da vida de todo mundo lá agora”. A grande coincidência aconteceu quando escutamos o relato de Tião,

¹⁴ Devido a pandemia, a maioria das conversas realizadas entre os atores e pessoas da comunidade, que não estavam nos grupos de estudos, foram feitas por ligações de telefone e troca de mensagens de *WhatsApp*.

¹⁵ O participante autorizou a publicação de seu relato neste artigo.

¹⁶ O participante autorizou a utilização de seu depoimento neste artigo.

que teve a casa alagada até o segundo andar e uma das imagens fortes desse relato foi o seu piano que ficou boiando, batendo nos móveis e ressoando suas teclas por horas, exatamente como Maurício tocou em muitos momentos da trilha, um som dissonante que nos remetia diretamente ao objeto.

Outro recurso utilizado para construção dramática foi a oposição entre imagem do objeto e texto *objetual*. As composições das imagens dialogavam com os relatos e não apenas reproduziam o que era dito literalmente, um exemplo disso é a cena com a bandeira do Brasil. Na metade do filme é possível ouvir o relato de um senhor chamado Roberto Sader¹⁷, que teve seu comércio devastado pelo barro. No dia seguinte, quando ele tentou recuperar alguma coisa, achou um saco de plástico fechado com uma bandeira do Brasil, completamente limpa e hoje, já com sua loja recuperada, ele pendura a mesma bandeira como um símbolo de reconstrução do seu estabelecimento. No filme, enquanto ouvimos o relato desse senhor, o que vemos na tela é uma bandeira totalmente enlameada, uma alusão a um Brasil que não foi reconstruído. Relaciono essa abordagem dramática a um conceito descrito por José A. Sánchez¹⁸, ainda em sua obra *La estética de la catástrofe* em que se debruça sobre as razões de uma possível categoria estética baseada no conceito de pós-catástrofe. Mais que limitar-se a um evento em uma zona geográfica é possível entender que essa categoria surge também a partir das sensações, isto é, “ao estudo de maneiras estéticas de um sentimento apocalíptico ou ideal latente”¹⁹ (LARIOS, 2010, p. 4. apud SÁNCHEZ, 2006, p. 20).

Durante a criação da dramaturgia, houve a preocupação de contar essa história sob uma perspectiva contrária a que a maior parte da mídia já contava - como um evento puramente climático - e que a noção de reconstrução das comunidades, de fato só existiu para uma pequena parcela da população. Esse

¹⁷ O participante autorizou a utilização de seu depoimento neste artigo.

¹⁸ José A. Sánchez, *La estética de la catástrofe*, publicação eletrônica no Arquivo Virtual de ARTEA - Artes Escénicas de la Universidad de Castilla la Mancha, p. 20. <http://archivoarte.uclm.es/textos/la-estetica-de-la-catastrofe/>

¹⁹ “al estudio de las maneras estéticas de un sentimiento apocalíptico o idea latente”. LARIOS, Shaday. *Escenarios Post-catástrofe. Filosofía escénica del desastre*. Bilbao: Artes Blai y Paso de Gato, 2011.

ano, muitos geógrafos²⁰ deixaram nítido que o fenômeno ocorrido em 2011 advém de um extenso desmatamento florestal, de aterramentos ilegais e desvios de rios.

Penso ainda como que a grande mídia trabalha sobre o conceito de catástrofe, ao veicular notícias de desastres como um mote sensacionalista, já que vender imagens chocantes, numa espécie de novela trágica, é, contudo, lucrativo, um modo de obter mais audiência. Porém essa mesma mídia que, por um lado, pode veicular situações de emergência social com fins democráticos, ao mesmo tempo, também se omite no momento após a catástrofe, como foi o caso da tragédia da região Serrana. O filme problematiza as justificativas da catástrofe Serrana a partir das histórias dos objetos e suas relações com seus donos, numa linguagem documental que dialoga com a linguagem da ficcionalização e, assim, suscita no espectador a dúvida se aqueles atores ali representando, são as pessoas que realmente viveram aquelas histórias.

No final da construção do filme, voltamos ao exercício de investigar mais informações sobre os objetos, especialmente, sobre a história de um par de botas que surgiu dentro da categoria de objetos que representam a catástrofe Serrana, já que a região foi assolada pela grande presença de barro. Como não tínhamos um par de botas físico e único, compreendemos o objeto de outra forma ao associar o pensamento do que Jean Baudrillard (1929-2007) chama de Sistema dos Objetos²¹, logo, o objeto bota se tornou uma representação carregada de signos. Através da pesquisa de histórias de tradição oral relacionadas ao objeto, como expressões populares, ditados, contos infantis, histórias bíblicas, enfim, tudo que estivesse relacionado ao objeto no nosso inconsciente, fomos agregando esse fluxo de informações disparadas coletivamente. No final do filme podemos ver como a dramaturgia se desenrola numa dinâmica de associações, como num jogo de quebra cabeça, montado por

²⁰ 10 ANOS APÓS A TRAGÉDIA NA REGIÃO SERRANA: lições aprendidas em Nova Friburgo (RJ) e desafios atuais: https://www.youtube.com/watch?v=VtCf8D_IhvU

²¹ Em 1968 o sociólogo francês Jean Baudrillard escreveu o seu livro *O sistema dos Objetos*. Baudrillard, ao estudar o sistema de significações dos objetos, debate a relação sobre a sociedade de consumo. “O consumo, pelo fato de possuir um sentido, é uma atividade de manipulação sistemática de signos.” (BAUDRILLARD, 1968, p. 206)

meio de um rio de informações oriundas das pesquisas sobre algumas expressões populares - “Onde Judas perdeu as botas”, “Borra botas”, “Lambe botas”, “Bater as botas”. Desse modo, criamos uma transposição poética sobre as informações concretas que se relacionam de alguma forma com o objeto que entrou na nossa planilha. Nesta etapa da pesquisa, é possível compreender que o procedimento metodológico da busca pelo DNA *objetual* se expandiu em um nível amplo e abstrato, uma vez que estamos lidando com um objeto ausente que agora se expande para um sentido simbólico, ou seja, um objeto que se tornou símbolo da tragédia Serrana e que é presente ainda no inconsciente de quem o recorda. A relação entre memória e objeto é revisitada a partir da imaterialidade do objeto que, por sua vez, suscita memórias que não são evocadas a partir da singularidade material de um objeto específico, mas pelo que esse objeto manufaturado - que pode ser inclusive substituído - representa.

O geógrafo brasileiro Milton Santos relaciona o Sistema de Objetos (compreendendo os objetos como portadores de signos, segundo Baudrillard) ao Sistema de ações²² e afirma que todo objeto está inserido num sistema que evoca uma ação que não necessariamente está relacionada à sua utilidade pré-definida, mas a valores culturais, como os objetos de desejo, objetos de poder, objetos da cobiça e por aí vai. Isto posto, o par de botas mencionado pelo ator Jerônimo Nunes da Companhia Arteira, surge como um objeto que tem como função o ato de fazer recordar o desastre de 2011. Podemos ainda lançar uma questão a partir deste objeto: Uma vez que os objetos sobrevivem na sua imaterialidade, ou seja, na esfera da lembrança, é possível fazer Teatro de Objetos Documentais sem objetos físicos? Como podemos trabalhar com os objetos ausentes?

O Teatro de Objetos Documentais nos estimulou a sermos atores investigadores que farejaram as histórias ocultas dos objetos sobreviventes da catástrofe e nos ajudou a construir uma nova relação com a matéria. Já dizia o pensador francês Jean Baudrillard, em seu livro *O Sistema dos Objetos*, que “se

²² Esta associação de pensamento está descrita no texto *Objetos e ações: dinâmica espacial e dinâmica social* de Milton Santos de 1992.

os sonhos têm por função assegurar a continuidade do sono, os objetos asseguram a continuidade da vida". (BAUDRILLARD, 1968, p. 105). Diante de um cenário completamente devastador para quem vivenciou a catástrofe Serrana, tanto no processo pedagógico dos grupos de estudos, como no processo de criação do filme - que foram permeados de conversas com moradores que sofreram com o episódio - os objetos surgiram como catalisadores de um período de sofrimento, mas também se revelaram como elementos de resistência, sobretudo, porque eles sobrevivem para nos fazer recordar, a questionar o passado, reinventar e não esquecer um pedaço importante da história.

Após a exibição do filme, que teve estreia em abril de 2021 no *Youtube*, a Companhia recebeu diversas mensagens virtuais dos moradores da região, que reconheceram ali outras pessoas de seus bairros, disparando outros relatos. Portanto, as perguntas que o filme lançou encontraram eco logo depois da apresentação.

É possível dimensionar a característica do TOD como não apenas uma forma de construção dramatúrgica, como também é um meio para prosseguir em outras linhas de ação ao criar um verdadeiro acervo de documentos vivos, parafraseando o título da obra de Shaday Larios *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil*²³. Além disso, a obra fomenta espaços de encontros que envolvem os artistas da obra com os sujeitos que compõem o contexto em que a obra está inserida, diálogo fundamental quando se trata da categoria de objetos pós catástrofe, já que envolve um evento social que transforma, de muitas maneiras, a vida de pessoas em comunidades.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos Objetos**. São Paulo: Siglo XXI, 2016.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

²³ Os objetos vivos: cenários da matéria indócil. 2018.

BUSCH, Amarílis e Sônia Amorim. **A tragédia da região serrana do Rio de Janeiro em 2011:** procurando respostas. Casoteca de Gestão pública. Brasília: Enap, 2011.

COUTO E SILVA, Golbery. **Geopolítica do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1967.

LARIOS, Shaday. **Los objetos vivos**. Escenarios de la materia indócil. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas/Paso de Gato, 2018.

LARIOS, Shaday. **Objetario Cuba S. A. Memoria Insular**. Um Teatro de objetos documentales para la isla. **Conjunto** - Revista de Teatro Latinoamericano y caribeño, La Habana, v. 194-195, p. 38-45, 2020.

LARIOS, Shaday. **Escenarios post-catástrofe: filosofía escénica del desastre**. México: Paso De Gato, 2010.

LARIOS, Shaday. **Teatro de objetos documentales Laboratorio de creación teórico-práctico (Circuito de la memoria Material)**. Universidad Nacional De Las Artes. Buenos Aires. Argentina. 2019.

SÁNCHEZ, José A. **Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002**. Cuenca, UCLM, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin - 8° Ed. revista - São Paulo: Brasiliense, 2012.