

CLARICE PACHECO SIMÕES CHAUI

**Orientação: Prof(a). Dr(a). Lucienne Guedes**

**CASA DE GANGA**

SÃO PAULO

2025

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer a todos do Coletivo ATERRA e convidados que fizeram a peça acontecer: Direção de Arte: Bruno Feliciano; Direção Musical: Clara Beatriz; Provocador musical e teórico: Luciano Mendes de Jesus; Elenco: Ana Fabrini, Bruno Fanin, Clara Beatriz, Gabriela Cortez, Pedro Máximo e Marcus Del Poente; Preparação Corporal: Matheus Maciel; Dramaturgia: Clara Beatriz, Clarice Chaui, danní vianna, Marcus Del Poente; Figurinista: Thamires Marques; Iluminação: Bárbara Freitas; Produção: Gabriela Cortez; Cenotécnicos: Juliano Tramujas e Zito Rodrigues ; Técnico de luz: Luis Gustavo Viggiano;

Gostaria de agradecer especialmente à minha professora orientadora Lucienne Guedes, que me incentivou a encarar a direção teatral e orientou o trabalho com tanta escuta e gentileza;

Por fim, quero agradecer a meus pais por me incentivarem tanto ao longo dessa formação.

Obrigada!

## SUMÁRIO

<b>Agradecimentos.....</b>	<b>1</b>
<b>Apresentação.....</b>	<b>3</b>
<b>A frente.....</b>	<b>4</b>
<b>O hall de entrada.....</b>	<b>11</b>
<b>A sala de visitas.....</b>	<b>16</b>
<b>O escritório.....</b>	<b>19</b>
<b>O quarto.....</b>	<b>30</b>
<b>O porão.....</b>	<b>32</b>
<b>A janela.....</b>	<b>37</b>
<b>Fontes.....</b>	<b>37</b>

## **Apresentação**

O presente documento propõe-se a ser uma visita guiada à casa construída pelo Coletivo Aterra durante o ano de 2024. Também conhecido como espetáculo teatral de conclusão de curso, eventualmente batizada de *Ganga*, essa casa foi construída por 22 mãos e 11 cabeças, às quais sou muito grata. As paredes e os pilares que sustentam essa residência foram constituídos ao longo de dois anos de grupo e de uma especial pesquisa de campo ocorrida no início de 2024, em Minas Gerais - de onde trouxemos a matéria-prima por meio da qual levantamos nossa casa-espetáculo. Imaginei esse escrito como uma elaboração mediadora e dialógica para com o trabalho final - a peça - de conclusão do meu Bacharelado em Artes Cênicas, iniciado em 2020. Espero conseguir pousar nas principais referências do grupo e cartografar um pouco das nossas pesquisas e leituras para quem está lendo. Afinal, finalizar essa casa, exigiu debruçamentos em outros materiais artísticos-poéticos, uma pesquisa de como outros fizeram casas-espetáculos a partir de materiais parecidos com os nossos: originalmente trágicos, indiscutivelmente políticos e essencialmente brasileiros.

Este trabalho é dividido em oito partes independentes. No começo de algumas propus uma imagem poética para iniciar o capítulo. Em “A Frente” apresento o contexto da tragédia-crime de Brumadinho, o rompimento, e o histórico da Vale. Em “O hall de entrada” relato a viagem de campo que o grupo realizou e originou a peça. Na “Sala de visitas”, recebo Drummond a partir da análise crítica do autor José Miguel Wisnik, para delinear qual a visão do primeiro acerca da figura do estrangeiro no contexto da mineração mineira. No “O escritório”, me atendo às etapas de trabalho e aos principais procedimentos utilizados na direção dos atores, de forma mais objetiva e descritiva. No quarto, me valho do espaço íntimo para compartilhar alguns trechos do meu Caderno de Direção. Chegando ao fim, no “O Porão”, exploro esse espaço-metáfora e sua presença concreta na peça, além de discorrer sobre o principal material musical da dramaturgia, os vissungos. Por fim, terminamos na janela olhando pros possíveis horizontes do grupo.

## CÔMODOS

### A frente

*(Na frente da casa de ganga, há um jardineiro em uma batalha que já se estende ao longo de séculos: Todo dia ele poda a descontrolada natureza que ocupa a fachada do terreno, mas no dia seguinte tudo já cresceu novamente. Grama, mato, trepadeiras, as raízes rompendo o concreto da calçada. O patrão dá ao jardineiro toda espécie de ferramentas e maquinários para controlar a situação, mas cada vez chove mais e a terra do quintal virou uma lama escorregadia)*

### Introdução

Em 2024, o crime socioambiental da Vale em Brumadinho (MG) completou 5 anos sem a punição adequada aos seus responsáveis. A maior tragédia trabalhista latinoamericana vitimou 272 pessoas, contaminou 300km do Rio Paraopeba, afetando a saúde da população de mais de 26 cidades. Além disso, recentemente a Vale foi incluída na lista de empresas que se utilizam de trabalho escravizado, a partir de uma denúncia feita em 2015 sobre as condições de 309 trabalhadores nas minas de Itabirito (MG).

A mineração no Brasil remonta a um passado colonial. Desde o século XVIII, a atividade de extração de minérios constitui um pilar da economia do país. Hoje, a mineração compõe uma das commodities mais rentáveis para a exportação, configurando o território brasileiro como uma verdadeira plataforma-extrativista, termo usado pelo ambientalista e intelectual indígena Ailton Krenak, crítico dos moldes de desenvolvimento do país, também oriundo da etnia Krenak, o grupo indígena mais afetado pelo envenenamento do Rio Doce, no desastre de Mariana.

Foram inúmeras entrevistas, notícias, reportagens e manchetes compartilhadas entre nós para termos a dimensão do acontecimento. Os km<sup>2</sup> contaminados, os milhares de animais mortos, as vidas ceifadas. Nada parecia dar a dimensão concreta do que foi aquela experiência. Acredito que diante de eventos como esse,

a comunicação social e jornalística se esforça para dimensionar o tamanho do estrago, mas cada vez que nos aproximamos do ocorrido, mais ele parecia impossível de dimensionar. Essa impressão se confirmou. Durante a viagem de campo, vimos como os dados atuais são insuficientes para dar conta da amplitude do estrago, porque os próprios moradores de Brumadinho se deparam com uma nova dimensão dele a cada dia: é um salário mínimo inteiro gasto em remédios para alergias que não existiam antes, um número anômalo de tentativas de suicídio entre crianças, o súbito aumento de alcoolismo e uso de drogas pela parcela jovem da população, a dificuldade absurda de atingidos de acessarem seus direitos do INSS... <sup>1</sup>

Durante a pesquisa entendemos que quando uma tragédia-crime dessa amplitude acontece, não é só uma barragem que rompe, é um tecido socioambiental inteiro que é destruído. Os desdobramentos e os precedentes do momento em si parecem infinitos e muito mais significativos do que os números e estatísticas.

Aos poucos, o foco deslocou-se da tragédia em si, para os questionamentos: Como era o tecido social destruído por ela? Antes dela? As histórias pessoais e profissionais, as relações sócio-econômicas contidas ali, e suas formações ao longo da história.

Como consequência, para compreender o desastre de 2019, pareceu necessário contextualizar Brumadinho dentro do processo histórico maior que a cidade fez e faz parte, rastreando sua rota mais antiga-a mineração do período colonial.

### **A Cidade**

Brumadinho surge no século XVIII como um pequeno núcleo de pouso e repouso de entradas exploratórias bandeirantes seguindo como ponto de abastecimento hídrico e, avante, como região de plantio de pequenas roças voltadas para alimentar vilas mineradoras próximas. Há registros também de ter recebido uma leva de ocupação após a Guerra dos Emboabas (1707-1709), de portugueses que teriam se instalado ao longo de toda a Bacia do Paraopeba após o fim da Guerra.

---

<sup>1</sup> Todos esses dados informais nos foram relatados em conversas diárias com moradores e ativistas de Brumadinho

Nossa Senhora da Piedade do Paraopeba, depois Brumado do Paraopeba (brumado veio da bruma, ou neblina, que envolvia as montanhas ao amanhecer), por fim, em 1914 - Brumadinho.

A mineração ainda é a atividade econômica mais relevante da região, principalmente pela atuação da Vale S.A, proprietária de todo Complexo do Paraopeba. É relevante ressaltar que toda extração mineral é feita em áreas próximas de matas e se utilizando de reservas hídricas da região: Fartos rios que banham a cidade formando a Bacia do Paraopeba, também pertencente a um importante aquífero subterrâneo. É também sede do Instituto Cultural Inhotim, um dos maiores acervos de arte contemporânea da América Latina. Por fim, o município tem três comunidades quilombolas certificadas pela Fundação Cultural Palmares: Marinhos e Rodrigues, Sapé e Ribeirão.

Na volta, me debrucei sobre a CPI realizada para investigar o caso, organizada no livro oficial *“Opção pelo Risco: Causas e Consequências da Tragédia em Brumadinho”*. A CPI descreve o funcionamento de uma mineradora, dos alteamentos e as operações realizadas rotineiramente por empresas como a Vale, fornecendo entendimento mais concreto de como a articulação entre empresa privada e Estado fazem tragédias como essa se repetirem e seus responsáveis saírem impunes. Trago alguns pontos relevantes para essa contextualização.

### ***A Mina do século XXI***

As minas de extração de minério espalhadas pelo Estado de Minas Gerais compõem um complexo específico controlado por uma ou várias empresas. No caso das minas de Brumadinho, a Mina de Jangada e a Mina Córrego do Feijão, ambas pertencem ao Complexo do Paraopeba Sistema Sul, do qual a Vale S.A é proprietária. Dentro desse complexo, algumas outras mineradoras menores como Tejuicana, Mineração Ibirité, Mineração Ipê, possuem a concessão de uso de lavras menores, negociadas em outras ocasiões.

A mina em questão, a do Córrego do Feijão, foi concedida pela primeira vez em 1945 pelo estado brasileiro para a empresa Ferteco, controlada integralmente pela ThyssenKrupp, um dos maiores grupos siderúrgicos europeus, de origem alemã.

Em 2001, a referida foi vendida para a então Cia Vale do Rio Doce. Sobre o primeiro projeto de engenharia construído pela Ferteco em 1975, pouco se sabe, mas a barragem B1 implantada em 1976 (e arruinada em 2019) foi criada seguindo o padrão de alteamento a montante, designada posteriormente pelo Ministério Público de “alteamento assassino”.

Uma barragem é basicamente uma medida para evitar o assoreamento, a morte, dos rios. Para extrair minérios, é necessário retirar e revirar toneladas de terra do solo em busca de rochas. No caso do Quadrilátero Ferrífero, a principal rocha encontrada é o Itabirito. Dessa rocha, pode-se separar minerais de alto valor de mercado, chamado minérios, ou baixo valor de mercado, chamados rejeitos. Tudo envolto em muita terra e lama. Uma parte, portanto, é comercializada, alimentando boa parte do PIB brasileiro, indo virar peças de carro na Austrália, gatilhos de rifle em Israel ou pedaços de prédios na China e tudo o que sobra, é usado para construir alteamentos, “andares” de uma barragem que evita de todo esse volume ir parar no fundo do rio mais próximo. Os rejeitos que formam uma barragem contém, portanto, terra, finos de minério e água.

As diferenças entre barragens são várias. Algumas, como no Pará, se utilizam de processamento a seco, ou seja, o processo de separar minério de rejeito não envolve água, economizando toneladas de recursos hídricos e diminuindo o risco de contaminação e desabamento. É mais caro e, portanto, menos usado. Outra e principal diferença é o modo de “subir” cada “andar”, de altear. O alteamento a jusante é mais demorado e mais caro, comprovadamente mais seguro e estável. A barragem a montante é instável, perigosa e proibida na União Europeia inteira e nos EUA, países sede da maioria das empresas donas de minas brasileiras. Depois da hecatombe de Mariana, foi aprovado projeto de lei em fevereiro de 2019 que proibiu a operação/ampliação de barragens a montante e dado um prazo de 3 anos para as inativas serem descaracterizadas. Nesse mesmo período, porém, em 2018, já depois de Mariana e um ano antes de Brumadinho, a receita líquida da Vale chegou a 25,65 bilhões de dólares, sendo só 241 milhões destinados à gestão, reforma e cuidado de *todas* suas barragens.



### ***Opção pelo Risco<sup>2</sup>***

Além da regulamentação legal, as garantias das condições previstas por lei se dão através da fiscalização do Departamento Nacional de Produção Mineral que aprova ou não a operação de uma mina segundo declarações periódicas de segurança e estabilidade. O porém é que essas declarações não são feitas por empresas brasileiras ou indicadas pelo Estado, mas escolhidas pelas próprias mineradoras.

No caso em questão, o primeiro relatório preocupante foi feito em consórcio entre a empresa Potamos e a Tuv Sud no ano de 2017. O relatório pronto indicou que a probabilidade de rompimento da barragem era três vezes maior que o limite estabelecido pela própria Vale e que ele tenderia a acontecer por liquefação (processo gerado por excesso de água).

Diante dos graves problemas estruturais da B1 e com prazos apertados para entregar os relatórios aos órgãos fiscalizadores, a Vale começou obras de implantação de drenos profundos (método de retirada mecânica da água de dentro de barragens) sem os estudos indicados e necessários. Depois de iniciada as obras, desentendimentos entre a Potamos e a Vale fizeram a auditoria ficar sob custódia só da Tuv Sud, que refez os relatórios e chegou no mesmo resultado que a primeira. Faltavam dois meses para o prazo de entrega ao governo e a Tuv Sud, por fim, assinou a Declaração de Estabilidade depois de uma manobra interna, ou seja, diminuindo a baliza do que eles entendiam como aceitável para a segurança daquela barragem.

Durante o ano de 2018 e as obras de instalação dos drenos, anomalias e acidentes aconteceram de forma recorrente, ocorrências que deveriam interditar imediatamente a mina e acionar a defesa civil. Nenhuma delas foi comunicada aos órgãos fiscalizadores.

Um importante depoimento ouvido pela CPI foi o de Fernando Henrique Barbosa Coelho, que afirma que pediram o telefone do pai dele, o também funcionário da

---

<sup>2</sup> Parte do título do livro: **Opção pelo risco: Causas e consequências da tragédia de Brumadinho: a CPI da ALMG**. 2 ed. Belo Horizonte: Scriptum, 2023. Organização de André Quintão

mineradora Olavo Henrique Coelho, tido como maior conhecedor da Barragem 1, pois trabalhava havia 40 anos na Mina Córrego do Feijão.

O Sr.Olavo, mais conhecido como “Seu Lau”, foi buscado em casa naquela mesma noite, de madrugada, por um carro oficial da empresa. Seu filho conta que ele passou a noite tentando conter as insurgências de água decorrentes dos recentes acidentes nos drenos da barragem. Ao voltar do serviço, seu filho relata:

*Meu pai falou assim: Filho, você que trabalha perto da barragem fique na parte mais alta, porque aquilo está igual a uma bomba, vai estourar a qualquer hora. Para falar a verdade não dei muita atenção a ele, coitado. Só falei: Beleza, pai. Ele falou: Qualquer barulho você corre do predinho pra cima, porque aquilo vai estourar. Ele falou isso comigo no dia. Eu até perguntei: Pai, o senhor não falou nada com o pessoal, não? Ele disse ‘falei, mas disseram que iam contratar uma empresa de emergência e tudo’. Meu pai falou com eles assim ‘Retirem o pessoal do Córrego do Feijão, retirem todo o pessoal lá de baixo porque isso pode estourar agora ou daqui a uma semana’ (Opção pelo risco: Causas e consequências da tragédia de Brumadinho: a CPI da ALMG. pág. 56)*

A barragem de fato estourou por liquefação, como previsto no primeiro relatório feito pela Potamos um ano antes, depois de 7 meses com o incidente envolvendo Seu Lau. Ninguém foi retirado do Córrego e todos que estavam lá, inclusive o Seu Lau, morreram soterrados.

Depois do plano de instalação de drenos dar errado, absolutamente nada foi feito como alternativa pela empresa. Mesmo com todas essas ocorrências alarmantes, nenhuma medida de segurança foi tomada e nenhum comunicado de aviso foi feito nem aos funcionários nem à comunidade adjacente.

Em relação ao momento do desabamento em si, nenhuma das sirenes instaladas ao longo da zona quente (nome dado a toda área possivelmente atingida pela lama em um cenário de desabamento) tocou.

*A fuga foi impedida também pela ausência de sinalização sonora, já que as sirenes que deveriam alertar a todos sobre o rompimento não tocaram em nenhum momento. Algumas pessoas foram encontradas mortas usando aparelhos de trabalho. Elas provavelmente nem perceberam o momento que foram atingidas (Opção pelo risco: Causas e consequências da tragédia de Brumadinho: a CPI da ALMG. p.67)*

Mas isso também não resolveria os problemas, já que a lama demorou meio minuto para alcançar todos os prédios administrativos e o refeitório que estavam bem abaixo da barragem. Era impossível o auto salvamento, mesmo que as sirenes tivessem tocado. O que se questiona é por que os encarregados da segurança da barragem, de posse de todas informações, não tomaram a iniciativa de retirar da zona de auto salvamento as estruturas de vivência dos trabalhadores: as oficinas, o posto médico, os escritórios, área administrativa e refeitório.

Das pessoas que conversamos durante a viagem, quase todas se lamentavam profundamente em relação ao horário que a barragem estourou, o que de início nos parecia um detalhe sem importância. De fato, fez toda a diferença. Ela estourou no horário do almoço, portanto quase todos funcionários estavam no refeitório bem abaixo da lama, se fosse de madrugada, estariam em casa a salvo. Ninguém entende porque eles simplesmente não foram orientados a comer no outro refeitório da unidade, já construído e localizado em região segura e protegida.

As pessoas que se salvaram correram “pro meio do mato”, como relata alguns funcionários à CPI, desrespeitando as rotas de fuga programadas ou porque

conseguiram pular para dentro de caminhões e caçambas de veículos saindo em disparada:

*O engenheiro geotécnico Artus Bastos, um dos responsáveis pela B1 foi salvo pela caminhonete. Ele estava no refeitório quando ouviu o rompimento. Alguns de seus colegas acharam que era o estouro de um pneu de caminhão fora da estrada, mas ele reconheceu a diferença do som e saiu correndo. Quando já ouvia o barulho de lama atrás dele, a caminhonete passou. Ele e mais alguns outros conseguiram pular na caçamba. (Ibid.p.67)*

### O hall de entrada

*Chegar a esse lugar é sentir, de fato, o impacto da geologia e da história, acopladas. Algo de alucinado se passou e se passa naquele sítio, implicando uma torção desmedida entre a paisagem e a máquina mineradora, com quantidades monstruosas de ferro envolvidas. Há no ar a sensação de que um crime não nomeado, ligado à fatalidade de um “destino mineral”, foi cometido a céu aberto” (WISNIK<sup>3</sup>, 2018, p.29).*

É assim que Wisnik descreve o impacto de sua primeira ida a Itabira, cidade que o autor visitou algumas vezes para fins de escrita do livro: “*Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração*”, tão caro a esta pesquisa.

Trouxe o referido trecho pois conhecer Brumadinho foi, de fato, sentir que algo alucinado aconteceu novamente e a “sensação de que um crime não nomeado (...) foi cometido a céu aberto” é palpável. Tudo é desproporcional: “o maior trem do

---

<sup>3</sup> WISNIK, José. **Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

mundo”<sup>4</sup> versus a vida pacata de uma cidade pequena, o trânsito infinito de caminhões transbordando terra versus o ritmo de cidade provinciana.

Depois de visitar a obra do poeta através de Wisnik, senti uma espécie de paralelo entre o seu choque com Itabira, cidade natal de Drummond também destruída pela mineração, e o nosso choque com Brumadinho.

### **A viagem de campo**

A viagem de campo do Coletivo Aterra aconteceu em janeiro de 2024, durou 4 dias, mais dois de viagem, e contou com 10 artistas, sendo 8 membros do coletivo <sup>5</sup> mais dois convidados para compor uma pequena equipe de audiovisual, captando em imagem e som a viagem. Inicialmente, o desejo era conhecer não só Brumadinho, mas também Mariana, principalmente Bento Rodrigues, cidade atingida pela lama e hoje evacuada. Decidimos ficar só no primeiro destino, por conta das distâncias e dos custos. O roteiro de viagem havia sido pensado para abranger a maior parte de pontos de vista não só sobre o acontecimento em si mas sobre a cidade, a região e sua história: passaríamos um dia em Ouro Preto, um dia no Quilombo de Marinhos, outro conhecendo Brumadinho, além de visitar a Aldeia Naõ Xohã e também Inhotim. A seguir, o roteiro detalhado da viagem.

31/01

Inhotim

Passamos nosso primeiro dia de viagem no maior museu a céu aberto do mundo, Inhotim. Queríamos conhecer esse patrimônio artístico brasileiro, expandir nossas referências estéticas, nos alimentar criativamente do acervo de arte contemporânea que integra o museu e principalmente, ver obras que dialogassem diretamente com o tema da peça. Conseguimos ver obras fortes que estavam diretamente conectadas à discussão ambiental, questionando a interferência do homem na natureza e com a mineração. Não pudemos deixar de observar, porém, a completa desconexão do lugar com o crime-tragédia em si. Não há sequer uma placa ou menção ao ocorrido que aconteceu a poucos quilômetros dali. É nítido um

---

<sup>4</sup> “O Maior Trem do Mundo”, título do poema de Carlos Drummond de Andrade publicado no livro “Lição de Coisas” de 1962

<sup>5</sup> Integrantes da viagem por ordem alfabética: Ana Fabrini, Bruno Fanin, Cecília Coelho, Clara Beatriz, Clarice Chaui, Danni Vianna, Flávia Trapp, Gabriela Cortez, Luigi Pepe e Matteo Dinni

completo apagamento e distanciamento do museu com a população local, que não frequenta o lugar e relata ter sido expulsa daquele território para a construção do museu.

01/02

Ouro Preto

Ida a Ouro Preto: Visita à Mina Sta. Rita, a Casa dos Contos e a Igreja da Nossa Sra do Rosário dos Homens Pretos. esse dia iria reorientar completamente a pesquisa do grupo. De São Paulo, havíamos decidido visitar a Mina de Santa Rita simplesmente por conta de boas indicações na internet. Chegando lá, conhecemos um guia chamado guia Jefferson, um verdadeiro historiador que passou o dia inteiro conosco, explicando cada detalhe da mineração do século XVIII e, coincidentemente, criando personagens históricos para que nós interagíssemos em cena retratando o contexto social, político e religioso da sociedade de Vila Rica da época. Essa verdadeira contação de história foi o material oral de onde retiramos e nos inspiramos para a criação de boa parte das cenas históricas da peça, assim como foi responsável por nos apresentarmos à entidade mítica, figura folclórica pouco conhecida em São Paulo - Mãe D'ouro.







02/02

Durante o dia, conhecemos o Córrego do Feijão, bairro onde fica situada a barragem, o Memorial das Vítimas e um pouco dos arredores da mina. Tudo foi possível graças ao nosso anfitrião, dono da casa Deley, que, ao saber de nossa pesquisa, gentilmente se dispôs a nos apresentar esses locais . Conhecemos também a sede da Avabrum (Associação dos Familiares das Vítimas e Atingidos

por Barragens). Acredito ter sido um dos dias mais intensos emocionalmente. O Córrego do Feijão atualmente é um bairro completamente fantasma, onde as casas têm placas iguais, indicando a Vale como proprietária. Todos os moradores venderam suas casas para a empresa como último recurso para sair daquele lugar, que além de abrigar familiares das vítimas, foi usado como ponto de resgate da tragédia, tornando-se para aquelas pessoas um espaço-trauma. A única coisa que a Vale fez em anos de presença na cidade foi uma praça de convivência após a tragédia, praça que fica assustadoramente vazia, assim como o resto do bairro, já que todos se mudaram por não aguentarem morar mais lá. O cenário é distópico, absurdo e dissonante. Não há uma placa de referência sequer ou memorial às vítimas, a Vale colocou tapumes em todo caminho da estrada, a fim de evitar que vejam o pedaço do morro que desabou. O próprio Memorial é uma obra contraditória, em que a Vale está em luta com os moradores na justiça para ter o controle da sua administração.

03/02

O último dia foi reservado à visita ao Quilombo do Sapé e para a Ferrovia de Marinhos, além de ligações e conversas importantes com moradores que se dispuseram a nos fornecer importantes relatos.

Voltamos exaustos, espiritualmente e fisicamente. Assombrados e profundamente afetados com tudo que vimos e ouvimos. Sobre Brumadinho, sobre a história da mineração e sua raiz escravista, sobre as permanências do passado colonial no presente brasileiro e as formas que o horror toma e os caminhos que a violência assume para continuarem no cotidiano brasileiro.

(Acho que, no fundo, o desejo do grupo era trabalhar para, dali em diante, desenvolver uma dramaturgia que criasse no público o mesmo impacto causado pela experiência da pesquisa de campo. Em que as pessoas saíssem atravessadas do mesmo jeito que nós saímos atravessados pela viagem.)



## A sala de visitas

*(Na sala de visitas de ganga sentam-se duas figuras à espera do anfitrião: um inglês e um francês. Um papel de parede esplêndido, bordado à mão com fios de ouro e de prata recobre as paredes, mas partes dele estão descoladas, expondo escandalosamente uma parede infiltrada, descascada e mofada por trás. Um mordomo altivo e atento entra e repara rapidamente o inconveniente toda vez que necessário. Uma pele de anta recobre o sofá de couro e, no corredor, empregadas fofocam e riem do mau cheiro dos visitantes)*

Associar os acontecimentos de Itabira e de Mariana não significa equipará-los - um é efeito do lento desenrolar de uma exploração que opera em surdina ao longo de décadas, de modo crônico, localizado e praticamente invisível na cena pública nacional; outro eclode súbito e estrondoso, esparramado no espaço e reconhecido imediatamente como a maior hecatombe ambiental do país (...) Ambos envolvem a mesma região, a mesma empresa, e fazem parte da mesma história (WISNIK, 2018, p.38)

A história a qual se refere Wisnik no excerto acima começa em meados de 1907, com uma corrida gananciosa entre empresas inglesas, norte-americanas, alemãs e francesas em direção ao quadrilátero ferrífero mineiro. Engenheiros da Escola de Minas de Ouro Preto já haviam relatado “topar” com engenheiros estrangeiros, supostamente mapeando o potencial mineral de Minas de modo clandestino, mas foi só depois do XI Congresso Internacional de Geologia, em Estocolmo, que o mundo recebeu um relatório brasileiro oficial, pormenorizando as jazidas de seu território e suas respectivas localizações. A atitude, sem corresponder de forma clara com nenhum plano estratégico de desenvolvimento, atraiu toda sorte de capital estrangeiro, que adquire desenfreadamente lotes de terra de proprietários brasileiros, que, sem mensurar o real valor das riquezas escondidas no subsolo de suas terras, venderam-nas a preços “de banana”.

(...) Vem a americana com o marido,

visita  
as famílias importantes dos senhores de terras.  
Seu sorriso compra as terras, compra tudo  
fácil, no deslumbramento.

O americano, mero aposto circunstancial,  
O americano, que me importa?  
Daria, se tivesse, um reino inteiro  
para ter esta mulher a vida inteira  
sorrindo a boca inteira  
só para mim na sala de visitas

Trecho de “Mrs. Calwey”, que, segundo Wisnik, integra um conjunto de poemas que “*dão ideia, em registro poético autobiográfico, do quanto os acontecimentos disparados pela chegada da companhia inglesa a Itabira produziram no menino-adolescente Carlos uma nova sensação de mundo*”.<sup>6</sup> São inúmeros os poemas que citam o estrangeiro e giram em torno da figura do *inglês*. Drummond absorveu pessoalmente e poeticamente o impacto da transformação da cidade em que vivia e explicitou o caráter imperialista na predatória atividade extrativista que se deu em Itabira. Durante sua vida política, se engajou na crítica à Vale e em defesa da soberania da empresa perante interesses estrangeiros.

Antes de Getúlio Vargas, o que tínhamos no país eram fornos limitados alimentados por carvão vegetal - um sistema de fundição pré-moderna voltado para ferramentas para lavoura, armas leves e peças de reposição do Exército. O perigoso jogo cruzado com o capital estrangeiro era a tentativa de um país subdesenvolvido adentrar na modernidade do século XX com a implantação da siderurgia nacional.

Em Itabira, o inglês domina a disputa pelo minério mineiro com a construção da Itabira Iron Ore Company, que segue em atividade turbulenta até 1939. Turbulenta

---

<sup>6</sup> Pág 89. WISNIK, José. **Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

pois encontrava diante da disputa política nacional entre liberais e nacionalistas, forte oposição em um “coro dos contrários em que se confundiam as vozes”<sup>7</sup> de engenheiros, militares e intelectuais empenhados no compromisso com a autonomia da mineração brasileira. Era também feita pressão por parte da imprensa de esquerda, que criticava os contratos em editoriais, questionando “*dar a estrangeiros favores tão grandes que podem comprometer o futuro deste país*” e o que seria a entrega da soberania a “*um estranho, envolto no papel sujo desse contrato confuso e longo*”.

A Segunda Guerra Mundial ofereceu ao governo Vargas, a ocasião política para equacionar a questão mineração-siderurgia, que se arrastava no impasse, com perspectivas remotas, àquela altura, de encontrar solução no terreno da iniciativa privada” (WISNIK, 2018, p.106)

Em ocasião mais ou menos conhecida e estudada da história do Brasil, o governo Vargas consegue, depois de habilidosa negociação e manobra diplomática, um empréstimo de 20 milhões de dólares do Eximbank, viabilizando a construção da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda a desativação oficial da Itabira Iron Company para a criação, por decreto, da Companhia Vale do Rio Doce S.A, em 1942.

Drummond morreu em 1987, chegando quase ao fim do século XX e acompanhado quase integralmente o caminho que o ferro de sua cidade natal percorreu. Perde, porém, uma última grande virada: na década de 90, o neoliberalismo, implantado pelo governo de Fernando Henrique Cardoso, impõe ao país a lógica privatizante, vendendo em leilão a empresa em 1997 e reduzindo seu nome para Vale S.A, em 2007. Por trágica ironia, a supressão do Rio no nome da empresa correspondeu ao quase desaparecimento do mesmo por conta do desastre de Mariana, em 2015. O controle da companhia foi transferido para grupos de empresas privadas e fundos de pensão. Um ano depois do lançamento do livro do Wisnik, que aborda o desastre ambiental de Mariana, ocorreria em Brumadinho um crime-tragédia de proporções ainda maiores.

---

<sup>7</sup> Pág 94. Ibid.

Acredito que Drummond e sua análise pelas lentes de Wisnik se tornaram, primeiro, chave de leitura política-poética do Brasil, uma ferramenta de análise do evento mote da peça e eventualmente, material de texto. *“Poucas vezes a mitologia pessoal mais íntima de um poeta foi submetida a um confronto tão direto com o real da história econômica”* (p.18). O autor, um dos maiores poetas da literatura brasileira, parecia ter se debatido com a mesma história que procurávamos resgatar, um verdadeiro “poeta da mineração” e farol lírico para nossa pesquisa.

Encontramos na poesia drummondiana a operacionalização entre o testemunho individual e a discussão/contexto nacional - transições propostas pela dramaturgia.

A insistência no material do poeta advinha da capacidade de síntese quase profética de processos sócio-históricos que estávamos querendo entender. Itabira que pareceu, aos olhos do poeta, uma epítome do Brasil, concentrando de forma exemplar ao longo da sua história pelo século XX as consequências do arranjo colonial moderno e da modernização tardia passíveis de serem encontradas no país inteiro.

A presença do poeta na dramaturgia foi peneirada até a versão final, que contém: “I.Carmo” de “Estampas de Vila Rica”, “Os bens e o sangue - pt VI”, “Morte das Casas de Ouro Preto” e “Confidência do Itabirano”.

### **O escritório**

*(No escritório a diretora revisa decupagens, notas e esboços, marca reuniões com sua orientadora e sente pânico toda vez que depois de “bater agenda” e um ator diz que precisa sair mais cedo do ensaio. Seguem as principais etapas de criação dessa casa e as principais ferramentas utilizadas em cada.)*

### ***Primeira Fase: Material textual - cênico***

Depois da viagem, voltamos pra sala de ensaio para entrar na fase de criação e experimentação cênica. De início, idéias de procedimentos e metodologias eram compartilhadas e debatidas pelo grupo. Como conversar cenicamente sobre a viagem?

Para começar, resgatamos uma ideia antiga, que originalmente surgiu na viagem, de cada um escrever uma carta para Brumadinho. Queríamos com isso levantar um material pessoal e íntimo sobre a experiência da pesquisa de campo, onde cada um expusesse seu ponto de vista sobre a cidade enquanto exercitava a escrita cênica. Cada um também tinha que escolher uma materialidade específica para escrever. Depois, cada integrante sorteava uma carta para ler, montava uma instalação cênica para ela e apresentava ao restante. O material que surgiu foi poético e interessante, já articulando a experiência pessoal de cada um com uma experimentação cênica. Fragmentos que surgiram nesse momento ficaram até a versão final da dramaturgia.

Para iniciar o projeto, sentimos que precisávamos de alguma leitura que nivelasse nossas expectativas e acordos sobre o processo de criação. Para isso, lemos e discutimos juntos o artigo “*O Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem*” de Antônio Araújo, publicado na Revista Sala Preta em 2006.

Num segundo momento, quando sentimos que já havíamos pousado novamente na sala de ensaio, acordado e tateado o processo criativo, organizamos um cronograma de Workshops. O procedimento é comum em processos criativos colaborativos e pode ser realizado de várias formas. No nosso caso, consistiu em rodadas de cenas, onde cada integrante do grupo, inclusive da direção e da dramaturgia, apresenta uma cena autoral a partir de um disparador comum ou de uma regra para a cena (duração X, com diálogo, com X objetos...).

Acredito que nesse momento do processo criativo, a direção está num plano secundário, mediador e de condução. A grande responsabilidade de criação recai sobre os intérpretes (apesar de eu ter feito parte de toda rodada de workshop). Acredito que esse modo de criação é muito exigente de todos integrantes. O

material levantado nessa primeira fase iria balizar e definir tudo que virá depois. Nesse sentido, avalio que a principal participação da direção está na criação dos enunciados dos Workshops e na proposição de procedimentos, já que eles vão dar a moldura de tudo que vai ser criado cenicamente.

1. *“Workshop do que está em você, marcado, palpitando”*

Essa foi a instrução, mais para orientação, para o primeiro Workshop. Era a primeira vez que fazíamos uma rodada de apresentações de cenas depois da viagem e sentia que era importante criar um espaço de vazão cênica ao que era mais latente para cada um, individualmente. Tivemos um material muito carregado emocionalmente, intenso e impactante, mas muito díspar em forma e conteúdo.

2. *“Qual o seu acontecimento fundamental da tragédia?”*

Com intuito de resgatar a historicização da mineração que tivemos contato durante a viagem, parti da ideia de “acontecimento fundamental” da dramaturgia para propor uma rodada de cenas onde cada um trouxesse, a partir do seu ponto de vista, o momento, o evento central primeiro que impulsionou a queda da barragem da B1 em Brumadinho. Diferente do primeiro, esse material variou dentro de um escopo mais restrito.

Nesse momento do processo, fizemos uma mudança no planejamento. Percebemos que novamente estávamos acumulando um material multiforme, interessante e potente, mas estritamente monológico. Propus o procedimento de reescritas dramatúrgicas como um modo de investigar mais e aprofundar o material trazido até então, mas de forma que cada um modificasse, propusesse e se deixasse invadir pela visão criativa um do outro, tornando as criações mais grupais.

Foi decisivo também, durante o primeiro semestre de 2024, precisamente durante o mês de Abril, a participação de integrantes do Coletivo no seminário *“Procedimentos dramatúrgicos contemporâneos: fragmentação, narratividade,*

*documentos*”, promovido pela USP com a dramaturga, diretora e pesquisadora chilena Coca Duarte.

Ao fim dessa fase, imprimimos, reunimos e dispomos de todo material textual que tínhamos até então, e passamos o ensaio dando títulos-chave para cada um.

### ***Segunda Fase: Dramaturgia***

Depois de encerrarmos a fase de criação cênica, começamos os debates sobre dramaturgia de forma aberta e coletiva, para depois afunilar as decisões finais aos encarregados pela dramaturgia de fato.

Adotamos um procedimento que cunhamos “Lego dramatúrgico”. Ele foi adotado como forma de lidar e, principalmente, visualizar a ampla quantidade de materiais que tínhamos até então. A ideia do lego remete à manipulação livre de “peças”, que se encaixa em uma sequência/lógica específica, formando um corpo maior. As “peças” consistem nos títulos-chave que havíamos dado a cada material textual escrito até então. Foi importante sermos rígidos com o agrupamento das cenas, que se deu por similaridade da situação, das personagens ou do “tom”. Assim, ficou fácil visualizar o que se repetia e principalmente, o que se relacionava e de que formas.





Depois, a continuidade do trabalho da dramaturgia se concentrou em um núcleo menor, composto por Clara Medeiros, Clarice Chaui, Danni Vianna e Marcus Del Poente. Primeiro, é necessário contextualizar a diversidade e a aventura que o grupo assumiu ao escrever a dramaturgia com 4 pessoas. Foram ao todo seis versões do roteiro (mais mudanças pontuais feitas em quase todos os ensaios) que não evoluíram sem conflitos e divergências estéticas. Durante julho de 2024, colocamos prazos para cada um entregar versões próprias perante um esqueleto comum de cenas, já que as divergências maiores estavam na costura ou no argumento de composição.

Acredito que diante de um esqueleto comum de cenas, as possibilidades de tratamento por parte de diferentes dramaturgos já são inúmeras. Ao escolhermos a intertextualidade dialogando com a obra de Drummond e também com os vissungos, as possibilidades de combinação e criação se tornam infinitas. Quais poemas? Em que ordem? De qual livro? Fase?. Foi importante, portanto, estabelecer prazos rígidos de entrega dentro do núcleo, em seguida, apresentar as opções de versões finais uma última vez ao grupo todo e finalmente chegar a uma única dramaturgia.

### ***Terceira Fase: Montagem***

#### ***Improviso de roteiro/estrutura/texto***

Tivemos muitos momentos importantes de improviso. Segundo o Dicionário de Patrice Pavis, a improvisação consiste em “*Técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação*” (PAVIS, 1947, p.205).

Nota-se como a palavra “improvisação” corresponde a uma categoria muito ampla: Compor uma imagem estática coletiva é um improviso, assim como fazer um desenho livre ao som de uma música, ou se movimentar a partir de um comando de movimento. Inclusive, podem existir momentos de improvisação mesmo dentro de uma cena fechada, ensaiada. Observo que ao longo do processo, o improviso pode terminar sendo uma palavra “guarda-chuva”, muitas vezes subestimada, ou até como tapa buraco, “*Cena tal está frágil, deixa que a gente improvisa qualquer*

*coisa e dá um jeito*". Porém, em processos colaborativos que envolvem a criação de uma dramaturgia autoral, a improvisação talvez seja a ferramenta mais importante da criação coletiva. Depois do primeiro momento de workshops, a qualidade da peça e a profundidade da dramaturgia dependem muito de momentos de improvisos coletivos, os "*canovaccios*" - termo emprestado da *Commedia dell'arte*:

*"Roteiros usados pelos comediantes para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os lazzi. Chegaram até nós coletâneas deles, que devem ser lidos não como textos literários, mas como partituras constituída de pontos de referência para os atores improvisadores". (PAVIS, 1947, p.38).*

Diante dessa importância, observo que em muitos dos improvisos, as pessoas estavam em estados de energia, disponibilidade, atenção, tônus e concentração completamente diferentes, mesmo depois do aquecimento. Muitos dos improvisos eram carentes de energia e tônus, e pareciam uma tarefa protocolar de colocar a dramaturgia a um teste frio de laboratório. É necessário saber fazer a transição de um momento de elaboração mais individual do tema, muitas vezes mais intelectualizado, que move um argumento estético-político particular, dos momentos coletivos, que o que precisa estar em primeiro plano é o jogo coletivo e a escuta exclusiva do momento presente. A dificuldade aumenta muito quando temos que improvisar um "*canovaccio*" extremamente complexo, que mistura ação dramática, improvisos de diálogos, trechos épicos, performativos...

### ***Preparações e Aquecimentos***

Acredito que o trabalho corporal corre o risco de ficar muito escanteado no processo colaborativo, exatamente pela exigência teórica e de reflexão que o processo demanda de todos, não só da direção. Além do mais, é comum a parte de pesquisa ocupar a maior parcela do cronograma e quando a dramaturgia chega, há pouco tempo para trabalhar uma linguagem corporal específica. Acredito que os momentos de preparação corporal são importantes para manter o trabalho físico durante todo o processo, e evitar que o grupo se distancie do corpo, mesmo nos momentos de trabalho de mesa, leitura etc. Para isso, imaginei que seria

importante ter uma pessoa, que não a direção, responsável pela função de preparação corporal. Chamei o Matheus Maciel para assumi-la em meados de agosto porque já sabia do seu interesse no assunto e admirava seu trabalho corporal em cena. Ele foi importante para instaurar e propor em todo início de ensaio um momento de concentração, aquecimento e trabalho corporal.

## ***Interpretação***

### ***1. Entrevista de Personagem- Ryngaert***

Muitos dos materiais monológicos surgidos das primárias rodadas de workshops apontavam para proto-personagens que precisavam ser desenvolvidos e aprofundados. Para isso, propus uma mistura da ficha de personagem, indutor de jogo proposto pelo autor Ryngaert em “Jogar, Representar”<sup>8</sup>, com um jogo de entrevista. Cada intérprete entrava pela porta lateral do teatro, sentava em uma cadeira em frente ao público -o restante do grupo- para que o entrevistássemos. Esse jogo foi muito profundo e rico. Cada atuante estava já completamente imbuído do imaginário e de detalhes da vida dessas pessoas, por conta da viagem e da pesquisa feita até então. É um exercício desafiador porque o atuante precisa se manter na performance da personagem ao mesmo tempo que está elaborando as respostas. A ideia é não ter um roteiro prévio ou grandes definições da vida da personagem, apenas uma ideia geral, e deixar o fluxo da resposta surgir livremente.

### ***2. Frases monológicas e Substituição***

Depois de pronta a dramaturgia, propus alguns exercícios de interpretação ouvindo a dificuldade e natureza de cada texto. Um deles foi o das “frases monológicas”, voltado principalmente para a verticalização do subtexto. A atriz escolheu frases-síntese do seu texto, frases reflexivas, carregadas de história pregressa e de conflito interno para escrever monólogos a partir delas e apresentá-los ao grupo, tendo que encaixar a frase de origem em algum momento do texto criado. É importante que a atriz repita esse procedimento e leia os textos

---

<sup>8</sup> “Jogar, Representar: Práticas dramáticas e formação” de Jean-Pierre Ryngaert

criados/improvisados por ela várias vezes, para que na cena eles se materializem em forma de subtexto.

Outra ferramenta que também foi muito usada para criar novas formas de interpretação do texto foi a substituição. Pedi aos intérpretes que analisassem seus textos individualmente e dentro deles, escolhessem palavras para serem substituídas por outras e estudassem a partir desse “texto” alternativo.

Uma cena que foi radicalmente transformada só a partir desse procedimento foi a do bombeiro. Inicialmente, o víamos como um personagem realista, de cunho testemunhal - já que trechos inteiros do texto dele foram retirados de depoimentos reais de bombeiros que atuaram no resgate. Com o tempo, passamos a trabalhar esse personagem como uma figura fantástica, que no lugar de resgatar fragmentos de pessoas, resgata fragmentos da História e como num espelhamento do próprio grupo, está procurando respostas, vestígios, pistas do que aconteceu. Esse tipo de operação radical da cena em relação ao texto me motiva muito enquanto diretora, principalmente por só ser possível numa verdadeira parceria e confiança na relação entre direção e intérprete.

### **3. *Cenas Históricas***

O processo de estudo das cenas históricas foi interessante, desafiador e especialmente instigante. De início, partimos do princípio que as personagens deveriam ser tratadas como figuras históricas, tipos sociais, com um “quê” alegórico e não exclusivamente dramáticas.

Na dramaturgia nenhum personagem recebeu nome próprio e sim, foram nomeados com títulos relacionados às suas funções sociais. Para estudá-los, portanto, tivemos que mergulhar em um entendimento do arranjo social de Vila Rica daquele momento, calcado no escravismo e no colonialismo. O estudo das cenas como um todo e das curvas que elas faziam eram voltados para a questão: “Como essas cenas constroem, expõem um processo sócio-econômico?”.

O estudo da conjuntura histórica de Vila Rica do século XVIII a partir de documentos reais e a partir de outros autores e artistas nos deu material para criação de novas circunstâncias propostas e de novas interpretações da dramaturgia.

A mineração em Vila Rica é o primeiro ciclo econômico que irá engendrar um intenso processo de urbanização. Será o pano de fundo social-econômico da Inconfidência Mineira e da produção literária árcade (considerada o primeiro passo da literatura brasileira). A extração e o controle do ouro mineiro irá mobilizar esforços extra-marinhos para recolhimento, taxação e exportação de impostos, fornecendo uma grande quantidade de registros contábeis e documentos oficiais, que apesar de administrativos e muito específicos, fornecem vestígios de um período do qual a memória foi deliberadamente apagada pela branquitude, como forma de apagar os crimes perpetrados pela escravidão.

É nesse período, também, que é construído o primeiro teatro em território brasileiro, o Teatro Municipal de Ouro Preto, inaugurado em 1770 e em atividade até hoje. O autor Sábato Magaldi afirma: “*Vila Rica dispunha, naquelas décadas, anteriores à Inconfidência, de intensa atividade artística, sobressaindo-se tanto a poesia como a escultura, e, pelo que se sabe agora, a música.*” (MAGALDI, 2004, p.30).

Particularmente, um material importante foi o filme “Os Inconfidentes” de Joaquim Pedro de Andrade. De início, o espectador é contextualizado acerca da intenção e caráter do filme nos créditos iniciais, onde lê-se em um frame: “*Diálogos feitos com material dos autos da devassa e versos de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Cecília Meireles*”. Os personagens principais são todos brancos e homens e passam as cenas dialogando e planejando entre si a Inconfidência. Todas essas cenas se passam no ambiente privado da sala de estar de um dos inconfidentes. A rua aparece em pouquíssimas cenas, simultânea à presença de Tiradentes. O povo é somente citado e aludido, sem nenhuma presença física nas telas. Fora a sala de estar, boa parte do filme acontece na prisão e seus porões. As discussões entre as personagens-figuras históricas expressam de forma exemplar a conjuntura social-política do momento, e

cada personagem obedece uma precisa lógica de personagem segundo seu lugar social e político dentro dessa conjuntura.

Foi a partir desse estudo da Inconfidência e do entendimento do lugar social dos envolvidos que interpretamos e analisamos as cenas históricas.

A figura do Capataz ganhou circunstâncias completamente novas e inventadas. Achamos que seria interessante criar camadas de complexidade e contradição para a personagem. Para isso, imaginamos que ele tinha envolvimento direto com a sonegação do imposto sobre o ouro, em um esquema que envolvia, além do proprietário da mina, o Padre (que também acabou se transformando em uma personagem corrupta, um charlatão, com um toque cômico).

Enquanto a elite escravocrata mirabolava discursivamente uma revolta por conta da extorsão da metrópole, o povo, no caso composto majoritariamente de pessoas escravizadas, recebia o impacto dessas mudanças políticas no nível físico, no aumento da exploração, do controle e do castigo corporal. A cena “*Diabo nas Minas*” procura evidenciar isso. O Capataz precisa pressionar o coro de escravizados a cumprir as cotas de ouro, senão ele também está em perigo, já que os portugueses vão recolher o quinto de qualquer forma e ele é o responsável em controlar a extração. Esta cena foi desafiadora para o grupo e para mim, enquanto diretora. Como uma mulher branca dirige uma cena do período colonial com um elenco interracial? Para estudar essa cena foi importante retomar e coletivizar o estudo das condições sociais reais de Vila Rica. Acredito que um elemento importante trazido para sala de ensaio e de baliza para os intérpretes foi a permanente ameaça real de insubmissão e insurgência. Lidar com a cena como um jogo em disputa, como realmente foi na história. Em um contexto onde mais da metade de Vila Rica chegou a ter sua população composta por pessoas escravizadas, a ameaça e a possibilidade de uma insurgência era real e iminente. Na leitura das cartas régias, “decretos” oficiais da Coroa no período, lemos trechos que explicitam a preocupação da metrópole ao longo do Período Colonial em ver o país “virar um haiti” e do excesso de repressão gerar uma revolta generalizada e incontível, além da ciência e da preocupação absoluta com a proliferação e fortalecimento dos quilombos.

Acredito que foi um dado importante para não interpretar a figura do escravizado em cena como uma figura submissa, dócil e obediente que corresponde a uma visão da história da escravidão como um processo onde não houve, do início ao fim, vigorosa resistência.

Essas elaborações, porém, corresponderam ao trabalho de uma interpretação dramática. Ao longo do processo e a partir de aberturas para convidados externos, percebemos que precisaríamos absorver mais elementos épicos na interpretação e na encenação a fim de não correr o risco de passarmos como omissos em relação à escravidão e para incluir mais o público nos contextos históricos que as cenas estão inseridas.

Esses momentos de abertura do processo ainda em andamento são, na mesma medida, importantes e delicados. É aí que somos expostos às fragilidades do trabalho e a leituras do público que não necessariamente condizem com o que o grupo quer dizer. Foi necessário escuta e maturidade do grupo em saber encarar e aproveitar esses momentos, em uma perspectiva de trabalho em processo.

### **O quarto**

*(No quarto de ganga, uma das moradoras guarda escondido um caderno onde escreve de um tudo. Faz desenhos e esboços técnicos para ajudar na construção da casa, mas também desabafa nas páginas quando a obra está muito caótica e barulhenta. Seguem alguns trechos.)*

**20/06/24**

*Abertura da primeira organização dramática dos Workshops para a Lucienne Guedes, orientadora deste TCC. Sinceramente foi uma loucura, os atuantes receberam impresso a dramaturgia 20 minutos antes e fizemos os combinados necessários na boca para entrar em cena. Apelidamos carinhosamente essa versão de “megazord”. Lucienne comentou sobre um conflito de gestos estéticos: o que queremos com e do público em termos de reflexão e afeto, atravessamento. Confusão na leitura do documento. Queremos partir do documento para construir uma ficção, mas deixá-lo em segundo plano, ou de fato fazer um teatro documental? Qual a importância dele no processo? Sobre a Luzia, queremos uma trajetória dramática, onde a chave de relação com o público é a identificação e então*

*vemos de fato o processo de reconhecimento da personagem (vemos Luzia trabalhando na Vale, completamente inserida na engrenagem da empresa e aos poucos se desloca para se opor no final) ou ela é uma personagem - narradora épica “que já sabe” e tece uma colagem sensível de trechos-cena em uma versão épica?*

**15/07/24**

*A primeira versão da dramaturgia está pronta. Sinto que esse formato de texto é muito exigente para a direção. São muitas cenas - fragmentos, textos de natureza diferentes, música, tudo envolto num argumento ficcional mágico da Luzia - Mãe Douro. E ainda trechos inteiramente documentais que sinto que necessitam de um tratamento específico. Preciso entender o que cada cena faz e sua relação com o todo. O depoimento move um argumento, uma denúncia das condições de trabalho daquele lugar e a cena da mina? move poesia e imagem.*

**9/09/2024**

*Abrimos processo na matéria de TCC II e alguns feedbacks foram interessantes. As cenas históricas trazem uma percepção maior de horror, pois dá mais uma dimensão ao crime - tragédia: a herança/dívida colonial. As figuras não tão bem localizadas são angustiantes/interessantes? O melhor foi, pela primeira vez, ouvir de algumas pessoas da turma que conheciam/tinham ouvido falar da Mãe D'ouro por causa de uma avó/parenta de Minas. Muito incrível. Debates sobre questões étnico - raciais da peça de forma mais concreta e específica, já que temos as cenas finais. Não demos respostas finais e definitivas para nada, mas surgiram questões importantes. Liberdade de jogo versus Liberdade na cena. Reencenar a violência diferente de criticar a violência e de endereçar a violência. Direcionar violência aos responsáveis diferente de satirizar o algoz. Satirizar o algoz é neutralizar sua violência? Mas ele não é de fato uma ameaça? Olha o que aconteceu com a esquerda satirizando a direita brasileira...*

**31/10/2024**

*Não dá tempo de aquecer de verdade, nem de fazer nenhuma leitura. Muitas faltas, pessoas chegando atrasadas e um tempo gigante de montagem/desmontagem de tudo. Avanços muito pequenos, quando o insight, quando alguma coisa decente criativamente falando acontece, tanto pra mim quanto pro intérprete, o ensaio acabou. O tanto que eu me preparo parece inútil e o meu trabalho superficial. Muito cansada disso, como se trabalha assim? também sinto que não importa o quanto eu me esforce e tenha garantia da qualidade da minha proposta, eu preciso performar uma autoridade masculina para ser*



*levada a sério. Querem um ambiente descontraído, leve e divertido e eu me esforço pra isso, mas se distraem facilmente. Quando vão se concentrar meu deus? Tamo em outubro!*

**13/12/2024**

*É muito difícil deslocar da posição de direção de atores para encenação. No primeiro momento, o que organiza o olhar é a ajuda ao desenvolvimento do intérprete, ele é o centro do trabalho de onde irradia o movimento da direção. Na encenação, o intérprete é um elemento da cena, não enquanto ação, mas enquanto imagem. O olhar de fora da direção é o foco de onde irradia o movimento do ator, o que rege são princípios de ocupação e composição de imagem: vetorização, ocupação do plano/palco.*

**10/01/2025**

*Eu sinto que em relação ao cenário e à encenação como um todo, eu estava me desviando da dramaturgia e do objetivo da peça e me inclinando para aquilo que é mais do meu gosto: a pesquisa histórica. Mas a peça não é só isso. Se a casa da luzia está no centro e no alto, o que é o resto? o que pode ser? não é uma casa colonial pq não é nem disso que se trata a peça. não se passa na comparação entre duas realidades domésticas, como é casa de bernarda alba, por exemplo. Nem é uma história que se passa numa casa, clarice! Tá na hora de desapegar dessa fixação meu deus. a casa é um dispositivo poético de escrita pro seu tcc, é uma ALUSÃO construída no palco. A ideia de porão e casa também não é literal. O espaço debaixo da luzia, não é realisticamente um porão, também é um espaço cênico simbólico e poético. ainda bem que o bruno veio pra direção de arte.*

## **O porão**

*(Brasil, meu nego  
Deixa eu te contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra (...)  
Mangueira, tira a poeira dos porões  
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões  
São verde- e- rosa as multidões)<sup>9</sup>*

---

<sup>9</sup> Trecho do samba-enredo da Mangueira “Histórias para Ninar Gente Grande”, de 2019.

O porão é o espaço mais inferior, abaixo do térreo de uma casa. Geralmente sem ou com pouca janela, luz e ventilação, é usualmente utilizado como depósito. No sentido figurado diz respeito a um lugar sombrio, oculto, escuro e perigoso. É muitas vezes representado como “mal assombrado”, morada de espíritos e maldições, onde os moradores escondem ou guardam coisas que não gostam, não querem ou não podem ser vistas. Muito associado, também, ao inconsciente.

Essa imagem foi o ponto de partida para conceber o cenário com um andaime de dois andares, onde o segundo seria o quarto da Luzia e o primeiro, o porão. Ouvindo a dramaturgia, sentia intuitivamente uma necessidade de separar com vigor o plano narrativo da Luzia e das visões, porque o último já envolvia muitos tempos históricos e espaços ficcionais diferentes. A relação de altura entre eles estabelecia visualmente um andar superior e um baixo/inferior que coincidiam com as cenas do presente e do passado. Aos poucos, consolidou-se uma analogia de passado-porão. Tampado por um tecido translúcido que obstrui a visão, parcamente iluminado, o concebi mais como uma metáfora visual para toda parcela excluída e recalcada da história que estávamos contando - que não é vista às claras, não é visitada, sendo reiteradamente colocada no esquecimento do depósito da memória nacional - do que uma representação literal e realista de um porão ou de uma mina. Acredito que essa escolha trouxe todo um universo de possibilidades de jogo com sombras e uma atmosfera poética e imagética para a peça que ajudou a acomodar o material lírico Drummondiano.

É o passado que ganha vida e se desvela atormentando a personagem de cima. Subvertido o espaço rígido de superior versus inferior, o passado vaza do porão e toma a frente do palco, onde acontecem o núcleo duro das cenas, assumindo a forma de personagens e narrativas.

Aqui, abro parênteses para uma pequena digressão, que me remonta há alguns anos atrás, quando ingressei pela primeira vez na USP, em 2019, um ano depois da política de cotas ser implementada na Universidade de São Paulo. Na época, eu cursava a Faculdade de Economia e Administração. Já próxima do movimento estudantil, um colega me convencia de me organizar: “Clarice, um ano e meio

atrás fizemos um plebiscito e cerca de 80% dessa faculdade votou contra as cotas. Conversamos muito com os alunos e desse tempo pra cá a situação quase se inverteu. As pessoas precisam ser disputadas, entende?”. Não sei o quão distante do trabalho esse relato soa, mas para mim não. Acredito que a oposição às cotas é um exemplo próximo e evidente do esforço que a branquitude do país faz para manter sua história no porão. Pessoalmente, esse breve caso que relatei, foi um exemplo de uma luta política interseccional onde o conceito de aliança valia para raça, gênero e tantas outras questões e onde o “disputar as pessoas” era de fato um projeto político ligado à educação e ao diálogo. Acredito que um pouco da vivência e da ética política dessa época eu levo pra sala de ensaio.

### ***Vissungos e a Musicalidade***

Dentro da chave histórica da pesquisa, mineração, Minas, regime escravista e trabalho se entrecruzaram em um Workshop apresentado ainda em maio que foi o responsável por apresentar ao grupo os vissungos. Ele apareceu discretamente, como trilha musical de uma sequência de projeções de imagens recentes de desabamentos, na voz de Clementina de Jesus, mas, desde então, se assentou no referencial comum do coletivo, que escolheu estudá-lo com mais profundidade.

De início, partimos para uma pesquisa teórica e refletimos sobre a relação entre esse repertório musical e o trabalho minerador em si, já que em Minas nos foi contado que canções tinham a função de coordenar ritmicamente o trabalho braçal. Aferimos que, de fato, os vissungos foram originalmente cantados durante o trabalho de mineração nos rios de Minas Gerais no início do século XVIII.

Sobre a nomenclatura, o pesquisador José Jorge de Carvalho afirma:

*“Contudo, se tivermos em mente que as pessoas que os cantavam estavam no exercício de suas atividades sob severa coerção física, ao chamá-los de “cantos de trabalho” dificilmente estaríamos refletindo o ponto de vista do sujeito que cantava”. (DE CARVALHO, JOSÉ. p.22)*

O autor define-os, portanto, como “cantos de força”. Segundo o mesmo: “Após o declínio da mineração naquela região, o vissungo tornou-se uma tradição de canto ritual, na qual o trabalho real na mineração do ouro era dramatizado numa ocasião de esforço comunitário.”. Seria nessa ocasião de esforço comunitário que Aires da Mata Machado Filho fez, em 1930, os registros gravados importantes desses cantos, fontes de inúmeras pesquisas posteriores.

*“Os vissungos são “cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração” e ainda hoje presentes em diversas situações da vida cotidiana dos habitantes de alguns povoados de Minas Gerais. Seja no trabalho nas minas ou no trabalho dos terreiros, nas brincadeiras ou cortejo dos enterros, os negros escravizados preservavam sua cultura à revelia dos senhores, através da música.” (FREITAS, QUEIROZ, p.7)*

Na reunião de artigos organizados no livro “Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais” publicado pela Editora Viva Voz da UFMG, observamos que apesar de diferenças entre os autores na definição exata do gênero ou da nomenclatura, os vissungos são um material rico na perspectiva linguística, cultural, histórica e musical.

O compilado oferece apresenta o vissungo não só a partir do olhar acadêmico, mas também a partir da voz de grandes mestres vissungueiros. Para o estudo, foi de extrema importância registros em vídeo desses grandes mestres, como o filme - documentário “Terra Deu, Terra Come” onde a história se passa no quilombo Quartel do Indaiá, em Minas Gerais, onde o garimpeiro Pedro de Almeida conduz, como mestre de cerimônias, o funeral de João Batista, morto aos 120 anos.

Para de fato ouvir, escolher trabalhá-los na dramaturgia e na peça, partimos do álbum “Canto dos Escravos” de 1960, gravação de Clementina de Jesus em parceria com outros músicos, entre eles Tia Doca e Geraldo Filme.

*“Ao cantarem o vissungo, “naturalmente” impostaram a voz como que realizando um exercício de solfejo numa aula de percepção musical tradicional. Buscaram também a precisão da afinação das notas e das durações indicadas, embora provavelmente os negros cantadores do passado percebessem diferenças na forma de divisão do contínuo temporal e o das frequências. (p. 32)*

O trecho acima narra a experiência de um grupo de pesquisadores (as) musicistas na lida com os vissungos na tentativa de “ressuscitá-los” na presença de mestres. Acredito que a distância cultural e referencial, assim como o deslocamento contextual, estabelecem dificuldades parecidas enfrentadas pelos intérpretes no processo.

Para o trabalho com o vissungo, convidei o Prof. Dr. Luciano Mendes de Jesus<sup>10</sup> para alguns encontros com o grupo que foram decisivos na lida com o material e que transbordaram para muito além dos trechos com músicas em si.

Diante da exposição das diferenças entre canto de tradição e a canção de autoria, fomos provocados a imaginar um diálogo criativo resguardando as complexidades e peculiaridades do outro. Tivemos dois encontros práticos, experimentando vissungos a partir de instruções como: “Não tirem o âmbito do esforço da situação do canto!” Porque congelar o corpo e obcecar com a afinação? Fomos provocados a cantar com a força que era exigida a situação. Cantar imaginando um morro longínquo e com horizontes a perder de vista, e não nas paredes de um estúdio, a cada repetição cantar se reencontrando com a música, buscá-la, escutá-la e não se relacionar com um texto/melodia decorados e conhecidos. Dar o tempo do canto acontecer de fato e se relacionar com ele enquanto texto: Pra quem? Em qual espaço? Quais imagens/significados?

---

<sup>10</sup> Doutor em Artes Cênicas na ECA - USP, investigando a noção de políticas de amizade, elementos de africanidade, poéticas diaspóricas expandidas e construção de identidade afrodescendente em contextos artísticos interculturais e pluriétnicos, tendo por base a pesquisa criativa de Jerzy Grotowski e do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Desenvolve desde 2016 o projeto artístico-pedagógico Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante

O trabalho prático transformou completamente o canto e a intenção dos intérpretes-cantadores. Foi muito bonito ver essa mudança e a entrega do grupo à experimentação, assim como a disponibilidade e generosidade do Luciano na condução das sessões.

### **A janela**

*(A janela ainda está em construção e carece de acabamento, mas desejo que seja grande, com entrada de muita luz e vento e que dê para uma bela vista. O Coletivo Aterra se junta num canto para tentar, através dela, enxergar o mundo exterior com nitidez)*

Chegado ao último canto dessa casa e ao fim da minha formação, desejo o que acredito ser do intuito de todo artista: que seu trabalho circule, tenha condições financeiras e objetivas de ser apresentado e que possa, subjetivamente, atravessar e permear quem se dispôs a sair de casa para assistir sua peça. Acredito que esse é o maior desejo do grupo, que há dois anos se encontra e trabalha de forma independente. Desejo também algum dia ler no noticiário que pelo menos um dos responsáveis pelo acontecido em Brumadinho tenha sido punido e preso e que as vítimas recebam justiça. Termino essa formação muito agradecida e realizada de ter teimado e insistido na Direção Teatral, uma experiência que me fez amadurecer pessoalmente e artisticamente e que desejo dar continuidade.

### **Fontes**

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. Sala Preta, São Paulo, Brasil, v. 6, p. 127–133, 2006. DOI: [10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133). Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>.. Acesso em: 22 fev. 2025.

ARAÚJO, Homero. **A fadiga da matéria: "Morte das casas de Ouro Preto", de Carlos Drummond de Andrade**. Terceira Margem. v. 12 n. 18 (2008): Literatura e história. (p.143-155). jun- 2017.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. 8 Ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.

COSTA, Felisberto Sabino da; RAMOS, Vicente Antunes. **Dramaturgias intempestivas: anotações sobre dispositivos poéticos – Um artigo escrito a quatro olhos**. Sala Preta, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 1, p. 285–303, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.18i1p285-303. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/144692>. Acesso em: 3 jul. 2024.

Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme . **“O Canto dos Escravos”** . São Paulo: Estúdios Eldorado Ltda (1982).

FREITAS, Neide (org); QUEIROZ Sônia (org). **Vissungos: Cantos afro-descendentes em Minas Gerais**. 3 ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2015.

JESUS, Luciano Mendes de; PEREIRA, Sayonara. **Encruzilhadas em preto e branco: cantos de tradição e transcriação em poéticas diaspóricas**. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 10, n.1, [18], p. 95 - 110, jan.- jul. 2020.

MAGALDI, Sábato. **O Vazio de Dois Séculos**. In: \_\_\_\_\_. Panorama do teatro brasileiro. 6. ed. São Paulo: Global, 2004

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. Ed 2. São Paulo: Perspectiva, 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

QUINTÃO, André (Org.). **Opção pelo risco: Causas e consequências da tragédia de Brumadinho: a CPI da ALMG**. 2 ed. Belo Horizonte: Scriptum, 2023.

WISNIK, José. **Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

