A PRÓXIMA COMPANHIA

REVOLTAS URBANAS:

BLOCOS E BARRICADAS UMA EXPERIÊNCIA DE OCUPAÇÃO

A PRÓXIMA COMPANHIA

Organização e Edição: Carminda Mendes André e Lizete Maria Rubano
Projeto Gráfico: Rafael Cristiano
Revisão: Juliana Oliveira
Imagem da Capa: Noelia Nájera
Arte final da Capa: Rafael Cristiano
Produção: Catarina Milani
Assistência de Edição: Caio Franzolin
Assitência de Produção: Flávio Rodrigues

Primeira Edição, São Paulo, Abril de 2025 A Próxima Companhia Site dado coletivo: www.aproximacompanhia.com.br

Nenhuma parte dessa publicação, incluindo o desenho de capa pode ser reproduzida, armazenada, transmitida ou difundida, de maneira alguma nem por nenhum meio sem a prévia autorização dos autores. A violação dos direitos autorais é punível como crime (art. 184 e parágrafos do Código Penal), com pena de prisão e multa, busca e apreensão e indenizações diversas (art. 101 a 110 da Lei 9.610 de 19.02.1998, Lei dos Direitos Autorais).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Revoltas urbanas [livro eletrônico] : blocos e
barricadas uma experiência de ocupação. --
São Paulo : Ed. dos Autores, 2025.
PDF

Vários autores. Vários colaboradores.
ISBN 978-65-01-43913-6

1. Artes cênicas 2. Criatividade (Literária,
artística, etc) 3. Peças de teatro 4. Teatro brasileiro.

25-267685 CDD-792.015

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : Apreciação crítica 792.015
Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUMÁRIO

PREFÁCIO – *Lizete Rubano e Carminda M. André* 5

APRESENTAÇÃO - O teatro de grupo D'A Próxima Companhia e O projeto Revoltas Urbanas 10

BLOCO I - HISTÓRIA E ESQUECIMENTO

1. O teatro de rua e as lutas em Campos Elíseos. *Lizete Rubano* 29
2. A Revolta inesquecível. *Dácio Nitrini* 46
3. As cicatrizes da Revolução de 1924 em São Paulo. *Moacir Assunção* 51
4. Quem eram os envolvidos na Revolta de 1924 em São Paulo? *Maria Clara Spada de Castro* 58
5. Quando o ofício do historiador se confunde ao ofício das artesãs. *Carminda Mendes André* 67

BLOCO II - AS BASES DO TRABALHO DE CRIAÇÃO

1. As bases do trabalho de criação 82
2. Da cenografia. *Julio Dojcsar* 99
3. Dos figurinos. *Magê Blanques* 104
4. O coro, um personagem especial. *Jorge Ferreira e Carminda Mendes* 109
5. O Público 116
6. Sobre a experiência dos atores e atrizes. *Juliana Oliveira* 119
7. Estética e Política em Cinco Direções. *Caio Marinho* 129
8. O que pode um corpo. *Gabriel Kuster* 137

BLOCO III – CIDADE SOTERRADA

Samba do contra feitiço, *Próxima Companhia, Girlei Miranda, Ícaro Rodrigues* 145

Trincheira 1: Sobre o Espetáculo. *Caio Franzolin* 146

Trincheira 2: Um processo em dois atos – ou "tem uma bomba na sala". *Lucelia Sergio* 149

Trincheira 3: Ensaio Iconográfico de CIDADE SOTERRADA, *Lizete Rubano* 153

Trincheira 4: CIDADE SOTERRADA, dramaturgia de *Lucas Moura, Renato Mendes e Vana Medeiros* 167

ANEXO

Programa Espetáculo 216

PRE-FÁ-CIO

Essa coletânea de textos tem como objetivo fazer o registro do último espetáculo do grupo A PRÓXIMA COMPANHIA DE TEATRO. Esse espetáculo é resultado de um ano e meio de trabalho e de 23 intervenções urbanas a partir de um tema motivador: a Revolta de 1924 na cidade de São Paulo.

Esse momento histórico, ainda que desencadeador das pesquisas, foi estímulo para pensar nesse constante ataque que os bairros populares sofrem na cidade de São Paulo: pelas bombas, pela especulação imobiliária, pelo Estado neoliberal.

Essa peça coroa os 10 (dez) anos de existência D´**A Próxima Companhia** e esse registro de trabalho também comemora essa brilhante trajetória.

O grupo tem estado atento aos processos urbanos, e, essencialmente aos mais diretamente ligados à sua sede, localizada em Campos Elíseos. Hoje o bairro sofre mais um desses ataques que coloca a iminente expulsão de moradores de cinco quadras que serão demolidas por conta de um projeto do governo do Estado, que pressupõe a mudança da sede administrativa para um lugar onde vivem, hoje, cerca de 900 pessoas.

Os ataques ao território popular são vistos pela **Próxima** como a guerra que se reedita constantemente e que precisa ser revelada, apresentada, denunciada. E como enfrentá-la?

Uma das mais importantes lutas da área central é aquela em que a população, organizada, ocupa edifícios abandonados, gerando possibilidades de moradia e de uma cidade mais intensa, densa, sem tantas ruínas e abandono.

E é justamente isso que foi feito durante um ano de atividades do Grupo neste processo criativo. Enfrentar a barbárie das ruas, as guerras continuadas, ocupando a cidade com arte; exercitando o direito à cidade com o teatro.

O tema da ocupação, agora pela arte, pelo corpo poético nas ruas, é reeditado pelo grupo, como forma de dar visibilidade a esses movimentos sociais que declaram: a cidade é um direito e a ocupação é necessária para garantirmos a vida pública e o uso das ruas. Se não ocuparmos as ruas ao nosso modo, o poético, alguém ocupará por nós impondo suas leis de uso. É o que observamos na rua Helvétia, próxima à Av São João: sua metade com as casas e a Igreja com iluminação e policiamento diário, enquanto a outra metade, na escuridão do abandono onde pessoas, sob os efeitos do crack, e em situação de rua, descansam como despojos dessa guerra silenciada.

Em REVOLTAS URBANAS: BLOCOS E BARRICADAS, a ocupação da rua é central. Todo o espetáculo transcorre caminhando, demarcando, lançando luz ao tema das revoltas silenciadas e aos espaços locais com suas diferenças. Ao ocupar o Minhocão em sua área inferior, o canteiro da Av. São João e a rua Helvétia como

um todo, A Próxima Companhia traz para sua cena o centro da cidade de São Paulo com seu caótico trânsito intenso de ônibus, caminhões, ambulâncias e carros. Traz para dentro de si, ou se deixa levar para compor com a cidade? Ao chamar a atenção para os edifícios residenciais, os rios submersos, o espetáculo, como um gigante bufão, pergunta ao público: esta é a vida que estamos construindo?

Ocupar a Rua Helvétia é trazer para 2025 as marcas da revolta de 1924? A Companhia se pergunta. Ao buscar integrar-se aos muros grafitados, às moradias de pessoas em situação de rua, ao desejar fazer competir as vozes dos atores e atrizes com o barulho da estação de energia da rua, a Próxima Companhia é engolida pelo gigante maior: a cidade. E, de repente, no avesso do avesso, lá está Gabriel Küster com a equipe de som e luz em cima de frondosa árvore, Paula Praia em frente à Igreja Presbiteriana e ao lado das fachadas caprichosamente pintadas das casas geminadas que marcam 1924. Tudo é cenário e cidade; tudo é cena e cotidiano.

E quem é o público? Todos os nossos convidados, pessoas que vieram assistir a um espetáculo, os moradores em situação de rua, as crianças e os casais com seus bebês que moram por ali ou moradores solitários com seus cachorros. Todos são bem vindos e abraçados pelo espetáculo, atendidos pelos atores que estão prontos a dialogar cenicamente com tudo o que é rua, que é também cena e que vira rua novamente depois do espetáculo.

O espetáculo atrai o amor e o ódio da vizinhança. Enquanto um certo vizinho chama a Polícia em meio ao espetáculo, obrigando o Produtor Flávio correr com as autorizações, fazendo-se de escudo para as ameaças do policial, outros nos jogam flores.

Onde está a revolução, poderão estar se perguntando o leitor ou a leitora?

Vejam um comentário que a Próxima recebeu no Instagram de uma moradora da região depois de alguns dias de vida do espetáculo CIDADE SOTERRADA:

> *Próxima Companhia, [estou] torcendo para que vocês ocupem cada vez mais a Helvétia, eu sou vizinha e amo ver vocês por aqui. Nossa rua é linda, porém super estigmatizada, o trabalho de vocês é muito importante.*

Com a ocupação teatral da rua Helvetia, seu fechamento, nos dois sentidos, criou espaço, antes do espetáculo, para o jogo de futebol das crianças sem susto para suas mães, lugar de passeio para os casais com seus bebês, famílias na calçada com seus banquinhos para uma prosa, famílias frequentando os bares da esquina. A rua, que já foi palco de barricadas e bombas em 1924 e campo de concentração para pessoas no uso de drogas em anos recentíssimos, agora é palco de teatro para o alívio de seus moradores.

Aí está a aula de política e a proposta revolucionária de CIDADE SOTERRADA: que a rua é do cidadão e que podemos transformá-la em lugar de socialização e lazer para todos, todas e todes.

CIDADE SOTERRADA é um teatro de rua, pois apresenta um enredo ficcional no espaço público. Este espetáculo nasceu da rua, por isso é também um teatro da rua. Poderíamos dizer que o espetáculo funciona como um *site especific* (trabalho artístico feito de e para um lugar específico) e que seus autores são também a cidade e seus transeuntes.

Como contrafeitiço ao esquecimento das revoltas e à guerra permanente, em CIDADE SOTERRADA se faz a festa do encontro e a celebração da vida em coletivo. O espetáculo possibilita o exercício da emancipação pela experiência do gozo, da música, da comemoração por estarmos, mais uma vez - e sempre - lutando pela cidade, pela vida pública, pela cultura e pela troca.

*

Neste livro contamos como a ocupação foi se transformando em dispositivo de criação e poesia. Começamos pelo texto O teatro de grupo D'A Próxima Companhia de Caio Franzolin para nos contar de que modo a **Próxima Companhia** se insere no sujeito histórico do teatro de grupo da cidade de São Paulo. Conta-nos também como chegaram à concepção do Projeto REVOLTAS URBANAS.

No bloco I - **História e esquecimento** contamos com o texto *O teatro de rua e as lutas em Campos Elíseos* de Lizete Rubano que nos apresenta a história das lutas por moradia em Campos Elíseos, incluindo a sede e a ação d**'A Próxima** como parte desses sujeitos em luta.

A seguir temos textos de três pesquisadores sobre a Revolta de 1924, os quais nos ofertaram inquietações que nos inspiraram e nos instruíram historicamente, cada qual com sua versão sobre o evento de 1924. São Eles: *A revolta inesquecível* de Dácio Nitrini, *As cicatrizes da Revolução de 1924 em São Paulo* de Moacir Assunção e *Quem eram os envolvidos na Revolta de 1924 em São Paulo?* de Maria Clara Spada de Castro. Ainda neste bloco contamos com o texto *Quando o ofício do historiador se confunde ao ofício das artesãs* de Carminda Mendes André que reflete sobre as diferentes versões da história da Revolta aproximando ficção e realidade.

No bloco II - **As bases do trabalho de criação** apresentamos o processo criativo desde seus inícios com os laboratórios de procedimentos de criação ministrado pela **Próxima Companhia**, o laboratório de percussão coordenado por Girlei Miranda e laboratório de fisicalidades cênicas coordenado por Gal Martins. Ainda neste bloco apresentamos os processos criativos com cinco diretores e diretoras: Thais Dias, Ícaro Rodrigues, Lucélia Sérgio, Georgette Fadel e Luís Fernando Marques – o Lubi. Cada processo resulta em diferentes ações teatrais, resultados que passaram por intervenções urbanas, teatro de rua, site specific até cenas dentro da sede. Ainda neste primeiro texto do Bloco II temos as concepções de cenografia e adereços de

Julio Dojcsar e as concepções de figurino e adereços de Magê Blanques.

Ainda no Bloco II contamos com o texto *Sobre a experiência dos atores e atrizes* em que Juliana Oliveira reflete sobre o aprendizado para os atores e atrizes da **D'A Próxima;** *Estética e Política em Cinco Direções* em que Caio Marinho apresenta as concepções estéticas vividas em cada direção; e *O que pode um corpo em 23 dias* em que Gabriel Küster aprofunda a experiência do mergulho do corpo cênico na rua.

No Bloco III – **Cidade Soterrada,** contamos com o texto da diretora do espetáculo que condensa e finaliza o processo, Lucélia Sérgio. Também segue um ensaio iconográfico do espetáculo final, por meio de fotos de Noelia Nájera, criado por Lizete Rubano; e, por fim, oferecemos a última versão da dramaturgia criada por Lucas Moura, Vana Medeiros e Renato Mendes.

Boa leitura, mas sente, pois o trabalho é gigante.

Carminda Mendes André e Lizete Rubano

APRE-SENTA-ÇÃO

Foto: Noelia Nájera

O TEATRO DE GRUPO D'A PRÓXIMA COMPANHIA E O PROJETO REVOLTAS URBANAS.

Caio Franzolin

Começo essa escrita fazendo um convite para que nesse diálogo olhemos para a frente, rotacionando a lógica cultural que temos, onde diante de nós está o futuro, diante de nossos olhos. Nesse momento o jogo é que a paisagem que está sendo vista por nós é composta por tudo que vivemos em nossa trajetória, o que passamos. Essa imagem aparentemente invertida onde o passado está à nossa frente e por consequência o futuro às nossas costas, é um traço característico do povo andino dos Aimarás que estão presentes entre a Bolívia, o sul do Peru e o norte do Chile.

Quando me deparei com essa inversão da lógica de tempo e espaço pude refletir sobre a importância que tem o caminhar. As trajetórias vividas e a esteira histórica que os coletivos do teatro de grupo viveram, o que foi construído e passado como legado de geração para geração do teatro de grupo da cidade de São Paulo. Desde seus primórdios, podendo se situar na década de 1950, existem práticas que mesmo não sendo nomeadas como teatro de grupo, podem ser identificadas em décadas anteriores.

Olhando para a frente, para o que foi vivido, é bonito olhar e saber de onde vim, de onde viemos. Não olhar com facilidade para o que está atrás faz com que o mistério que nos aguarda no futuro seja instigante. A visão parcial possível nos dá algumas sugestões do que pode vir a ser, porém sem exatidão, e, assim, deixando espaço para o inesperado, o inexplicável, o improviso, para a vida operar no incerto.

O marco inicial de um coletivo não é bem delimitado muitas vezes. Ocorre no processo, e quando aquelas pessoas se deram conta havia um coletivo em processo contínuo.

Quando nasceu o coletivo?

Essa é uma pergunta difícil para tantos grupos. Em geral, o grupo elege uma data, um fato, um momento que servirá de referencial de tempo para responder às necessidades de definições. Isso se assemelha à fundação planejada de uma organização, o que no teatro de grupo não é o caso, mas que estando inserido na lógica da sociedade contemporânea, precisa dialogar com isso.

Se entender como grupo se faz no processo em que as certezas não possuem tanta base racional, pois estão na ordem do convívio, do querer estar e fazer junto, de alguma intuição criadora que mobiliza para um caminho que não é solitário, pois é, e só faz sentido que seja, com outras pessoas.

Estar em grupo, em uma coletividade teatral, é fazer e manter uma comunidade na contemporaneidade, é uma certa teimosia que se coloca em oposição frente à realidade que aponta para o culto e potencialização do indivíduo. De fato, precisamos entender que há uma troca única, sensível e prática entre aqueles que compõem o coletivo e o que se entende por esse grupo de teatro. A existência pressupõe esse movimento duplo, é uma relação das singularidades e da coletividade que se exercita diariamente. O coletivo então se apresenta como um corpo plural com uma intencionalidade expressa em sua pesquisa artística-política-pedagógica que se manifesta na prática de várias formas.

Como integrante d'A Próxima Companhia pensei ser estimulante nessas linhas olhar para o caminhar do grupo como uma forma de dialogar com as formulações do que é ou não o teatro de grupo na atualidade na cidade de São Paulo. Tarefa difícil, incômoda e delicada uma vez que evito analisar em textos o grupo do qual faço parte, por ser um dos sujeitos envolvidos e que praticamente não tem distanciamento possível quando se trata da sua família (não burguesa), da sua casa, dos quereres e quiprocós do grupo do qual faço parte. E tentar elaborar aqui alguns parâmetros sobre como é o teatro de grupo na atualidade. Mas peço licença e compreensão para aqui me colocar nesse desafio. Para isso volto à página eletrônica do grupo, onde no tópico "história" tentamos traduzir a formação do grupo da seguinte maneira:

A Próxima Companhia, núcleo artístico da Cooperativa Paulista de Teatro, nasce em 2014 a partir das inquietações de cinco artistas: Caio Franzolin, Caio Marinho, Gabriel Küster, Juliana Oliveira e Paula Praia. A trajetória dos integrantes se cruza em 2009 quando passam a integrar o Clã - Estúdio das Artes Cômicas. Após cinco anos de formação, trabalhando e desenvolvendo pesquisas com a direção de Cida Almeida, viram-se estimulados a se organizarem em um coletivo autônomo (...).

Temos aqui cinco artistas que em um processo de formação livre a partir do trabalho com uma diretora-pedagoga se encontram e começam a trabalhar juntos em uma perspectiva de experiência teatral sem o objetivo, a princípio, da criação de um coletivo. Mas que, através da práticas e pensamentos dessa formadora-artista, emerge e se fortalece a proposição do fazer coletivo e colaborativo que virá a ser um grupo depois.

Se iniciamos aqui falando sobre a perspectiva de olhar o passado, esse coletivo carrega consigo os ensinamentos dessa mestra, Cida Almeida. Essa referência vivenciou o teatro de grupo na década de 1980. Vinda da Bahia de Todos os Santos e

chegando na cidade de São Paulo, passou pelos anos 1990 e segue no século XXI fazendo teatro. Sua pedagogia é imbuída dos processos vivenciados por ela, em períodos em que ter um grupo era uma escolha política e de sobrevivência, não apenas na tentativa do alimento físico, mas também da nutrição simbólica e estética que o fazer artístico proporciona.

Um coletivo leva em seu DNA os genes das gerações anteriores, ele cria e manifesta a continuidade das mãos pelas quais passou, se juntou, se organizou, como foi o caso de nós d'A Próxima sendo gestados no ventre do Clã - Estúdio das Artes Cômicas, dirigido pela Cida. Um espaço de formação que gerou muitos coletivos e que também criou filhos e filhas que muitas vezes trabalham de forma independente, mas que cultivam a prática colaborativa, a linguagem mais popular prezando pelo encontro com o público, o teatro físico, as práticas energéticas, o improviso e o olhar crítico sobre as questões sociais, mas em um tratamento que aproxime o público e não imponha pontos de vista rígidos e barreiras para se estar junto.

Sabemos por muitos relatos de outros coletivos que muitas vezes não é um processo simples e positivo essa relação de formação, e esbarra em estruturas hierárquicas que não estão alinhadas com os processos defendidos pelo próprio teatro de grupo que justamente baseiam-se, entre outros pontos, na horizontalidade e autogestão.

Retornando ao texto do site, adiante escrevemos que além do modo coletivo de organização autônoma também procuramos *"outros modos de direção, processos atorais de criação teatral e buscar fixar raízes e interações em um espaço-sede"*. Essas foram as bases do trabalho deste coletivo, o que motivou o grupo a buscar sua continuidade a partir da composição nuclear de sermos atores e atrizes. E dessa forma apostarmos, não tão racionalmente, em não nos fecharmos em uma estética eleita, nem mesmo em uma pessoa escolhida e fixa para a direção, ou para qualquer outra função. Nos entendemos como um núcleo que busca nos mover, experimentar possibilidades e paixões nos encontros com parceiros e parceiras, algo como uma relação não monogâmica talvez.

Essas características fluidas se apresentam em nossas ações e em nossos espetáculos, uma vez que nem mesmo nós cinco estamos em cena em todos os espetáculos juntos. O que não significa que não estejamos acompanhando, colaborando e estando em outras áreas da criação e realização desses processos.

Nós cinco integrantes exercemos múltiplas atividades para integrar e nutrir o todo, mas sem deixar de entender que o nosso ponto de convergência coletivo é o trabalho atoral colaborativo como meio de criação.

Quando o grupo se vê em um espaço-sede

Outro elemento presente no texto do site é a importância de ter um espaço-sede, um território de criação que sirva de suporte para suas ações, o que é compartilhado também no mesmo texto onde se lê *"a fundação do grupo em 2014 acontece junto à locação de um espaço para desenvolvimento de seu trabalho, acolhimento*

de atividades de outros coletivos, ações pedagógicas e apresentações". O que me faz compartilhar aqui que essa conexão com o espaço, e a proporção que isso tem, vem também de nossa formação, nos encontrando na sede do Clã – Estúdio das Artes Cômicas, que depois foi fechada por conta dos valores do aluguel. Passando de forma itinerante por vários espaços, sem fixar um lugar a princípio, impossibilitados por não termos recursos de início, ocupando equipamentos culturais, associações, sedes de grupos em horários livres. Conseguindo depois um espaço compartilhado por nós e um projeto de arte e cultura que estava nascendo e sustentando as contas de um espaço. Para em seguida termos tanto a dissolução desse espaço anterior, quanto o processo de criação do núcleo independente que virou A Próxima Companhia.

Me lembro do dia em que começamos a conversar sobre ter uma sede, era no mesmo instante que estava nascendo nosso núcleo artístico e naquela altura ainda éramos seis, pois conosco estava a atriz Julia Pires. O grupo ainda nem tinha nome, mas tínhamos vivido e compartilhado criações já fazia cinco anos. Encararmos a responsabilidade de um espaço nosso era instigante e, ao mesmo tempo, muito preocupante.

Como mais um exemplo do dissenso que permeia sempre os grupos de teatro, uma parte de nós queria ter um lugar para o trabalho interno, para a guarda de nossos materiais e não a preocupação de atividades públicas, de um espaço adequado para receber eventos abertos ao público ou mesmo outros coletivos.

Já outra parte de nós lançava olhares para os espaços independentes dos grupos, lugares que propunham processos de formação, do acolhimento de atividades para movimentos e coletivos que não dispunham de espaço. Termos e podermos proporcionar uma programação com uma intencionalidade nossa, lembrando de tantos grupos que já havíamos visitado, nos acolhido e servido de exemplo em nossa formação.

A primeira temporada do nosso espetáculo Reminiscor aconteceu na sede da Companhia do Feijão, onde o grupo nos deu as chaves e falou para usarmos como quiséssemos, isso foi de um exercício de autonomia para nós, de pertencimento gigante e que marcou nossas vidas e nos colocou talvez uma vontade de retribuir com outros grupos em algum momento do futuro esse gesto!

O desejo do espaço é algo que se relaciona com a possibilidade de ter um ponto de referência na geografia da cidade para onde ir, aonde vamos nos encontrar, onde estarão nossos objetos, adereços, figurinos, livros, insumos, nossa mesa para conversar e nossa sala de ensaio para exercitar nosso ofício e o lugar para acolher nossos encontros.

Assim entendemos que a primeira parte da nossa vontade estava aí, justificada e motivada, pois para nós um grupo se organiza também pelo seu lugar (físico) no mundo. Chamo na minha dissertação de Territórios de Criação, emprestando o termo do artista Edgar Castro (CASTRO, Edgar *in:* GOMES; MELLO, 2016) que fala que são estes espaços onde se tornam possíveis e se materializam as tentativas de projetos artístico-políticos-pedagógicos dos coletivos.

A outra metade da nossa questão, que se refere à relação com o fora da sede e do grupo, começa a criar contornos com a ida para nosso primeiro espaço de forma independente, o Galpão 101, que ficava localizado na Rua Faustolo na Lapa. Ali, logo de início fomos procurados por coletivos que usavam bem a rua, na frente desse galpão, para ações culturais e assim nos pediram para "emprestarmos o espaço". Como não abrir a casa? Não fazia sentido ter um espaço de teatro com uso absolutamente privado, o teatro precisa ser público, dialogado com seu entorno e ativo na maior parte de seu tempo, ter vida!

Do ponto de vista do trabalho que temos em abrir as portas, posso dizer que tem seus ônus, a limpeza, a manutenção, o malabarismo do empréstimo das chaves, da recepção das pessoas, o jogo das agendas. Mas temos também o fluxo de coletivos, as pessoas conhecendo a casa e assim querendo conhecer o trabalho do grupo, e, além disso, a generosidade de acolher quem não tem sua arte, militância, propósitos abrigados fisicamente - sem falar nas trocas, parcerias, costuras que aquecem nossos corações.

E assim vocês já devem imaginar qual a minha tendência nesse jogo do dissenso, mas que produz consensos como na luta e vontade de termos um espaço!

E COMO FICA O PROCESSO COLABORATIVO?

Ter um espaço não faz da coletividade necessariamente um grupo, ainda que, acredito, ajude muito por criar movimento, necessidades, convivialidades. Um outro fator (e até mais robusto) que o teatro de grupo apresenta e que é indissociável de sua prática é o processo colaborativo. E voltando a olhar novamente ao horizonte histórico, percebemos que essa ideia é atribuída ao exercício coletivo dos grupos de teatro atuantes na década de 1980, como o mestre Alexandre Mate sempre enfatiza. Seus antecedentes são de períodos bem anteriores, nas décadas de 1960, por exemplo, ou ainda no início do século XX no que ainda não se chamava teatro de grupo, mas que apresentava expedientes que viriam a compor o sujeito histórico teatro de grupo como é o caso do teatro anarquista, como nos diz Renato Mendes (2022).

Trabalhar em coletividade é um traço que podemos dizer que é humano. Acredito que a vida em sociedade e a escolha por ela nos ligam a essa ideia, ainda que o neoliberalismo aponte e massivamente nos coloque que o sentido lógico e correto seja do individualismo. A arte do teatro pressupõe um exercício em que as pessoas estejam em diálogo para que a criação e a obra aconteçam - mesmo nas produções comerciais que se apresentam como expressão mais próxima da lógica do capital, da alienação do trabalho, é preciso se fazer junto.

O processo colaborativo pressupõe uma participação democrática dos envolvidos na criação, com divisão de todas as tarefas demandadas pelo processo teatral. Ainda que haja responsáveis específicos pelas diferentes áreas de produção, criação estética e apresentação do espetáculo, tudo se divide e se intercambia em um jogo coletivizado. São diversas as possibilidades e demandas de participação no processo colaborativo, desde o levantamento das temáticas dos trabalhos, os processos

de pesquisa, a criação coletiva da dramaturgia, as personagens, as visualidades do espetáculo, o processo de direção aberta e disposta a contribuições de todos.

E nós d'A Próxima Companhia, imbuídos pelo espírito do processo colaborativo, tentamos continuamente nos lançar ao desafio de seu exercício. Como um grupo é um organismo vivo e pulsante, que vai se movendo conforme seu contexto histórico, a vida de seus integrantes, e acaba assimilando em sua prática cotidiana essa profusão de influências, é inevitável uma trajetória sinuosa. Temos ciência de que caminhamos em uma espécie de espectro dessa colaboração onde ora estamos mais próximos (e acredito que nunca totalmente) ao ideal desse tipo de processo, bem como ora mais distantes (e também acredito que nunca rompendo e não considerando o mesmo).

Uma boa síntese sobre o que estou aqui dizendo sobre processo colaborativo foi escrita por Fátima Saadi (SAADI, In: GARCIA, 2017) no prefácio do livro de Silvana Garcia, Territórios e paisagens: estudos sobre teatro, onde ela diz que nesses processos a centralidade do ator tem reflexos na constituição da dramaturgia, que brota muitas vezes de improvisações conduzidas pelo encenador em workshops. Pensando na afirmação de Fátima, eu tendo a entender que a referida centralidade esteja no processo, no que se quer dizer e principalmente no que o grupo elege, intui como caminho. A autora ainda diz que também as demais áreas de criação trazem a marca do desejo de participação individual, em articulação com o coletivo, o que identifico com o trânsito entre as singularidades e as alteridades que já mencionei.

E à esteira, Fátima ainda adiciona um princípio fundamental expresso por Silvana que é o caráter pedagógico desse modo de criação, concluindo que o primeiro produto do grupo é o próprio grupo. O coletivo gera esse produto nessa equação por confrontar com o social, suas lógicas, suas contradições, as noções a partir de uma perspectiva provocadora, mas exercendo uma militância diferente da que caracterizou os grupos da época da ditadura militar no Brasil, por exemplo.

A experiência pedagógica dos coletivos se expressa pela necessidade de se "[...] construir e regular internamente um conhecimento comum, uma base de informações e noções partilhadas por todos. A maioria dos grupos faz do processo de criação também processo de educação estética" (SAADI, In: GARCIA, 2017, p. 59-60). O ajustamento do grupo se realiza na experiência coletiva e assim, não faz sentido se nomear como tal se seus processos vão na contramão da partilha. Com pesos diferentes, com uma estrutura hierárquica, reproduzindo modelos hegemônicos de poder, criando muitas vezes ilusões de participação e enaltecendo figuras como a direção, ou qualquer outra que venha a assumir ou de alguma forma seja colocada nesse lugar de poder.

Por processo de trabalho no grupo teatral podemos verticalizar ainda mais um pouco nossa troca com a concepção da artista Maria Tendlau (2010) quando escreve que nesse sentido entendemos todo o exercício empreendido para a construção do discurso poético materializado na obra e na sua recepção. A atriz e pesquisadora ainda diz que independentemente da posição que o artista assume na divisão téc-

nica desse processo, sendo ele trabalhador direto ou um trabalhador indireto com funções de organização dessa produção, ele deve necessariamente conhecer todas as suas etapas. Há uma necessidade de se imbricar no processo e lutar contra a alienação do todo, sendo fundamentalmente necessário que aqueles e aquelas que estarão em cena atuando em um processo coletivizado deverão entender os procedimentos da direção. Assim como a direção não deve se eximir de compreender as técnicas empregadas pelos atuadores para a criação de uma cena ou para a elaboração de um personagem, os procedimentos e a estética de toda a equipe constituída pelo grupo e a totalidade das pessoas envolvidas na criação e realização.

Maria Tendlau ainda conclui dizendo que, acima de tudo, é primordial defendermos o entendimento dos processos de criação de uma dramaturgia da encenação, da construção do discurso, como sendo de conhecimento e propriedade de todos os envolvidos. Num processo de trabalho coletivizado, nenhum dos elementos deve abster-se de operar conscientemente escolhas em relação ao discurso produzido.

Nos processos de criação que nós d'A Próxima desenvolvemos gostamos de pensar juntos uma espécie de argumento para o espetáculo, um guia para entendermos entre nós o que imaginamos que possa ser uma nova criação. É a partir disso que vamos povoando com imagens, textos, referências e experimentações esse proto-processo-criativo. E é no caminhar que vamos pensando em qual pessoa poderia estar conosco em uma determinada funda, e outra pessoa, e mais outra para formar a comunidade que trabalhará aquele novo nascimento. A partir disso, reconfigurar, brincar com esse chão coletivo que é movediço e cheio de matéria viva que será revolvida e nutrida com cada pessoa que estiver ali neste coletivo ampliado.

Como se dará o processo na prática é delicado e precisa ser cuidado de forma contínua. O processo é também suscetível a outras influências em seu decorrer e assim há uma necessidade de o núcleo artístico prezar pelas bases de seu trabalho, estar presente, atuando no desenvolvimento do projeto e não se isentando de suas responsabilidades e se restringindo a uma função como apenas a sua atuação em cena, ou como intérprete, por exemplo.

Todos e todas que vieram trabalhar com este grupo estão neste vetor que é o modo de criação daquela coletividade, sua concepção, suas práticas, o exercício da horizontalidade em uma perspectiva que cada pessoa tem sua função, mas que a bola é de todos para o objetivo que é a criação colaborativa.

E ANTES DO PROCESSO, EXISTE UM DESEJAR JUNTO

Mas é necessário se pensar que o processo se dá a partir das escolhas feitas antes, quando o projeto é concebido, principalmente nos casos em que há um financiamento público por meio de editais. Existe, com isso, o amplo projeto do coletivo que se caracteriza por sua intencionalidade artístico-política-pedagógica e que permanecerá se desenvolvendo ao longo do tempo, mas também há o projeto mais objetivo, direto, que é, por exemplo, a criação de um espetáculo.

Nesses casos, o que nos diz Poliana Nunes Carvalho (2015) é que, com frequência, a rotina de trabalho dos grupos é associada ao contexto vivido por eles, sendo claramente influenciada pelo projeto (a curto prazo) que ora está sendo desenvolvido por aquele coletivo. Aqui é revelada sua capacidade de desenvolver uma série de metodologias de trabalho com fins de dialogar com os objetivos do grupo, seus integrantes e seus projetos.

Quando projetamos colocamos as ideias, os desejos, as aspirações do que pode vir a ser em um painel, em um papel, em tantas conversas. A Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo é um instrumento de política pública que propõe autonomia dos coletivos de teatro para desenharem como queiram seus passos, seus objetivos, suas necessidades de pesquisa e criação continuada e assim apresentarem às comissões de avaliação de cada edição.

Colocada em perspectiva com outros editais e apoios, é a que inaugura e continua de forma praticamente solitária, proporcionando, há mais de vinte anos, essa liberdade no sentido da própria estrutura dos projetos inscritos. Sem pré-requisitos e direcionamentos rígidos, ou mesmo o orçamento do projeto podendo ser apresentado considerando um teto - e não estando livre de sofrer cortes sugeridos pela banca de seleção caso não seja compreendido o equilíbrio da proposta com os valores almejados.

Essa autonomia faz com que os coletivos se coloquem em um terreno difícil de se entender no "tudo pode", porém o que o grupo organiza como seu projeto escrito dá base para qualquer projeto, se estiver alinhado com seus quereres e sua trajetória. Essa é a característica de que as escolhas precisam refletir tanto o caminhar daquele grupo, quanto o que esse conjunto de singularidades propõe de futuro para sua pesquisa continuada.

Projetar parece que nos ajuda a nos entendermos como sujeitos, com trajetória e que alguma lógica é possível de ser traçada olhando os passos, as escolhas, as experiências que foram vivenciadas por essa coletividade, sendo este um dos fatores que possibilita termos um rol de coletivos mais longevos que acessam essa política pública. Como nos diz a frase do poeta Antônio Machado "Caminhante, não há caminho, se faz o caminho ao caminhar", quando o grupo caminha ele deixa seus rastros, suas pegadas e é possível tanto perceber por onde andou, de onde partiu e talvez para onde aponta sua direção - que não é tão palpável de início, mas que seu desejo e mergulho no não sabido se apresentam.

A base é importante, o chão comum é fundamental, o acordo de quem somos precisa ser sempre renovado e o querer estar junto é um combustível importantíssimo para o coletivo. Que o teatro de grupo continue caminhando por entre as ruas dessa cidade que permanentemente tenta nos engolir, mas que muitas vezes nos abraça e reaviva a chama da insistência de nosso viver teimoso e insurgente!

O PROJETO REVOLTAS URBANAS – BLOCOS E BARRICADAS

O CAMINHO QUE NOS TRAZ A ESTE PROJETO

Como já mencionei, nosso coletivo habita o território dos Campos Elíseos faz alguns anos e não consigo separar nossa atuação, nossos processos do que nos deparamos, cotidianamente, em nosso caminhar. O território revela as dinâmicas urbanas no contexto atual, mas também retrata o processo histórico que o constituiu.

Somos atravessados por aspectos que marcam a paisagem urbana e invisibilizados pelo capital. A cada passo a caminho do nosso espaço de trabalho as disputas desse território se evidenciam diante de nós. Estes conflitos se intensificaram nos últimos anos, como o crescimento da pobreza da população e a crise política. E é a partir dessas questões que desde 2014 o núcleo artístico d'A Próxima desenvolve os trabalhos e as ações artísticas no entorno de suas sedes (na Água Branca e a partir de 2016 nos Campos Elíseos) .

Nossa chegada nesse território veio por uma necessidade, primeiro por nossa desapropriação em virtude das obras da linha laranja do metrô – que até hoje não foram concluídas, mas que removeram centenas de famílias, pequenos comércios e alguns espaços culturais como o Ágora Teatro, O Teatro do Incêndio, nós próprios e a quadra da escola de Samba Vai-Vai. A outra razão tratou de facilitar a mobilidade de todos. Um espaço na região central da cidade onde teríamos maior facilidade pela infraestrutura urbana mais presente.

Nos depararmos com a realidade da área central: um bairro muito antigo, muitas vezes como um barril de pólvora. Passamos a estudar o entorno, suas forças, as disputas e onde estávamos nos inserindo. Os rumores sobre os interesses sobre o futuro do elevado - o Minhocão -, e a chamada Cracolândia eram ouvidos nas esquinas.

Que surpresa foi ouvir em uma das primeiras noites em que estávamos ainda arrumando as coisas de nossa mudança um estrondo em nosso portão de ferro. Saímos com receio para espiar e o riso tomou conta de nós quando vimos que o barulho se fez por conta de uma bolada que as crianças deram na porta no meio da sua partida de vôlei na nossa calçada. A ficha caiu, estávamos em um território que também era familiar, afinal, a cidade não é uma coisa só, ela é múltipla, são camadas sobrepostas, variam de dia para dia da semana, de período do dia...
Nossas tentativas de inserção aconteciam nas conversas com uma vizinha, em reuniões, atividades na Sede, apresentações d'Os Tr3s Porcos no Minhocão.

Em 2018 pudemos, com o projeto **Tebas - A Cidade em Disputa,** nos lançar nas ruas do centro, buscando entender as disputas do lugar e seus agentes de resistência. Aproximamo-nos da realidade de nosso entorno expandido a partir do mote da peça Os Sete Contra Tebas, de Ésquilo. A partir daquele projeto, mergulhamos em sete territórios do centro da cidade de São Paulo - Largo do Arouche, "Cracolândia", Santa Ifigênia, Favela do Moinho, Luz, Higienópolis e Minhocão - que circundam nossa sede. Nessas intervenções urbanas nos deparamos com várias faces da guerra: fome, precariedade habitacional, inúmeras formas de violência, abandono, exploração. Criamos sete intervenções, uma para cada um desses territórios, com múltiplas direções, parcerias, ações e construímos o espetáculo **GUERRA**, que remonta essa travessia e expõe fraturas e poderes que regem a cidade, mas, sobretudo, colocar luz nas potências de vida e luta das pessoas com quem estivemos nas ruas e que por vezes abriram suas vidas e suas histórias para nós.

Imagem da intervenção cênica Do Lado de Baixo, direção Lu Favoreto, Projeto Tebas a Cidade em Disputa (2019). Crédito: Jamil Kubruk

Imagem da cartografia contida no programa do espetáculo GUERRA, integrante do Projeto Tebas a Cidade em Disputa (2019), A Próxima Companhia. Crédito: Rafael Victor.

Passada nossa jornada com o projeto anterior, agora daremos um salto por um período de nossa trajetória como grupo – nesse momento fazendo um sobrevoo por alto e que poderemos olhar essa paisagem com mais detalhes adiante. Passamos por muitas experiências, circulações, ações maravilhosas, várias edições de nosso Arraiá da Palha Assada na rua com nossos vizinhos, uma pandemia, dois novos espetáculos (**RépiÁuer e Conjugado**) e vários elementos que vão continuamente compondo o coletivo que somos, chegamos à 2023 quando nos olhamos e percebemos que era chegado o momento de propormos um novo passo mais ousado de nossa pesquisa. Mas o que fazer? O que propor como desejo, sonho, projeto de caminho?

Mais uma vez o universo nos presenteou, nossas intuições operaram nos limites do real e do inesperado. O ponto de partida foi nossa contínua percepção de que sempre estivemos em guerra. E no projeto **Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas** quisemos fazer um mergulho na história da região central de São Paulo, agora olhando cem anos no passado. Mais especificamente em um evento histórico que tivemos por acaso contato e chegou até nós pelo Gabriel Küster. Era a chamada Revolta Paulista de 1924, mais conhecida como Revolução Esquecida.

Esse acontecimento ocorreu durante 23 dias consecutivos nos quais a cidade de São Paulo foi palco do maior conflito armado em contexto urbano da história do Brasil. Êxodo urbano - principalmente das elites - trincheiras armadas, bombardeios, canhões e violência de estado para reprimir o levante que pretendia derrubar um governo autoritário e tinha dentre outras pautas a universalidade da educação pública e a reivindicação do voto secreto.

CAINDO NA REAL!

Desde o lento processo de retomada das atividades culturais após a pandemia de COVID-19, nós d'A Próxima Companhia temos certa inquietude sobre nos (re) conhecer como artistas e nosso papel como questionadores, ou provocadores de movimento com nossas criações e ações.

As inquietações sempre nos habitam, e não pararam durante o isolamento. Sem dúvidas, realizamos apresentações dos espetáculos em repertório, programações, eventos e dois processos de pesquisa foram iniciados neste período: **Conjugado** e **RépiAuer**. A primeira criação que nasceu desse período, o espetáculo **Conjugado**, parte do ponto de vista das mulheres. Paula Praia trouxe sua radicalidade e teimosia para colocar o dedo em feridas, buscando colocar em cena discussões que interseccionam gênero, classe e raça de mulheres que habitavam os territórios visitados em 2019 pelo projeto **Tebas - a cidade em Disputa,** as ocupações, os contextos em que circulamos nesses anos.

Esta foi mais uma tentativa nossa de processo colaborativo, nesse caso bem mais voltado às cinco pessoas do grupo, mas com colaborações de outras pessoas que vieram somando ao processo que foi totalmente independente e sem apoios financeiros. **Conjugado** teve a direção de Gabriel Küster, a produção da Juliana Oliveira, a cenografia do Caio Marinho e uma participação minha como orientador

da mimesis corpórea que foi um expediente que trabalhei muito quando desenvolvi o espetáculo solo **Enquanto Chão.**

O espetáculo traz um olhar sobre as mulheres que resistem, lutam, sobrevivem e vivem em habitações alternativas chamadas de "conjugados" - que são a realidade da maioria de nossa vizinhança - e aborda temas relevantes a partir dessa camada de mulheres invisibilizadas. **Conjugado** simboliza o trânsito e continuidade de temas e pesquisas que permeiam a trajetória d'A Próxima Companhia, desdobrando em outra forma cênica materiais e experiências que vivemos no projeto anterior, mas apontando caminhos e necessidades.

Falo do **Conjugado** pois me parece que ele abre um caminho, ou melhor, ele evidencia escolhas que estavam sendo trilhadas com pesquisas e criações e nos remetem a nossa trajetória como o espetáculo **Quarança** (2017), por exemplo. Assim, no projeto **Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas,** houve a ideia de aprofundar a presença das questões de gênero de forma transversal nas práticas do grupo, mas também apontando possibilidades de sua evidenciação. Nesse sentido, foi uma opção do grupo ter convidadas para o projeto **Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas** uma maior quantidade de presenças de mulheres e em especial mulheres negras em variadas funções.

Imagem do espetáculo CONJUGADO (2023). Crédito: Noelia Nájera.

Propusemos a criação do Laboratório Feminista que percorreria grande parte do projeto, e que foi gestado como uma ideia de conexão com as experiências sobre o feminino que falei, mas também com as inquietações da atriz Juliana Oliveira em relação à maternidade que já se apresentavam no processo do projeto Tebas. Foi uma opção assegurar e potencializar um espaço de estudos, ações, trocas, experiências, referências e fomentar pensamento crítico não só de forma interna n'A Próxima Companhia, mas aberta ao público e como forma de partilha e recepção de mais pessoas como são pensadas e realizadas boa parte das atividades do grupo, sendo autogestionadas por Paula e Juliana.

Além desses pontos, também temos o segundo espetáculo criado neste "intervalo", também iniciado durante o isolamento, e que ocorreu a partir da proposição da vivência virtual de um "happy hour" calcado na estética das músicas bregas, e que foi chamado de **RépiAuer**. A apresentação virtual acabou não acontecendo, mas em maio de 2022 apresentamos esse trabalho em formato de intervenção presencial com personagens/figuras construídas a partir das nossas vivências e memórias de pessoas que ainda hoje são encontradas nos bares do centro, e de nosso desejo de celebrar a vida, dançar agarradinho e cantar nossos amores – brindando nossa existência em meio a cidade cinza visto que, apesar da guerra, estamos vivos.

No nosso bar-intervenção nos encontramos, cantamos e celebramos porque apesar das contínuas tentativas de apagamento e higienização do centro, ele segue sendo um território popular. Foram duas experiências da intervenção em nossa sede, e tivemos uma participação marcante de nossa vizinhança, colocando mesas de plástico e cadeiras na nossa calçada, se juntando à nós. Isso nos deu a certeza de que a festa é um dos caminhos para dialogarmos cada vez mais com nosso entorno. Assim, propusemos e iniciamos nosso projeto **Revoltas Urbanas – Blocos e Barricadas** com uma temporada dupla aquecendo nossos corações e mentes a partir da proposta da Guerra e da Festa com apresentações do **RépiAuer** e também do **GUERRA**, revisitando nosso repertório para caminhar ao futuro.

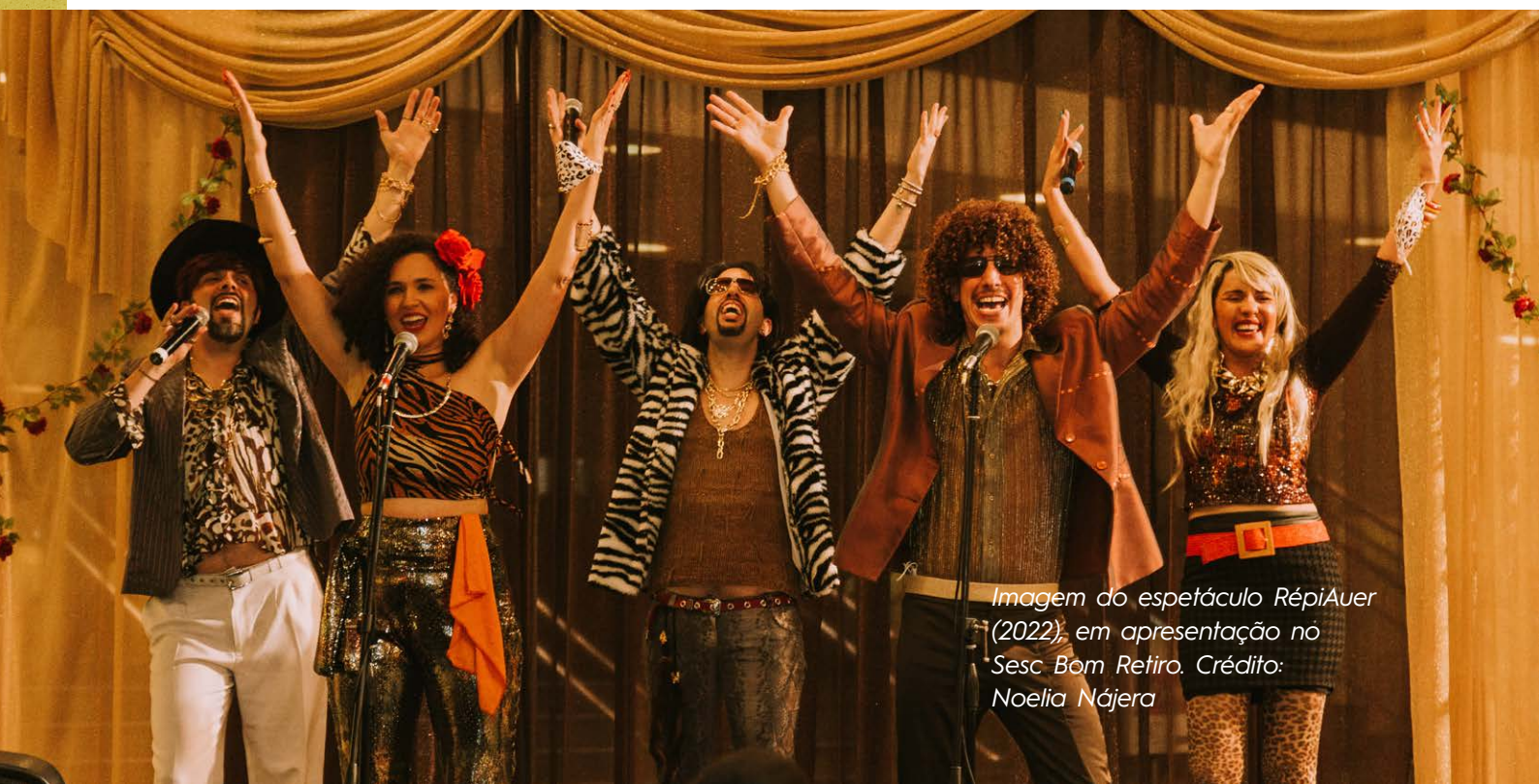


Imagem do espetáculo RépiAuer (2022), em apresentação no Sesc Bom Retiro. Crédito: Noelia Nájera

E por falar em festa, reavivamos no pós-pandemia o contato com as famílias e comércios do entorno e realizamos mais uma edição da nossa tradicional festa junina de rua, o IV e o V Arraiá da Palha Assada, feito em conjunto com a vizinhança, comércio local e coletivos artísticos. Fizemos como de costume reuniões de preparação com as vizinhas, tivemos mutirão de grafite, decoramos a rua com bandeirinhas, acendemos a fogueira e a festa popular aconteceu, deixando explícito para A Próxima Companhia que a comunidade também se fortalece em momentos de celebração. Isso acentuou nossas escolhas provando que mesmo em um cenário de guerra, por ocorrer em 2022 bem quando a administração pública havia deslocado o fluxo da "Cracolândia" para a Rua Helvetia, lateral de nosso quarteirão, e o clima estava terrivelmente pesado e opressor, pudemos apontar outras possibilidades, inclusive realizando um Arraiá solidário com arrecadação e distribuição de doações.

Imagem do V Arraiá da Palha Assada (2019), realizado anualmente na Rua Barão de Campinas. Acervo do grupo.

De forma mais geral, outra celebração que foi muito aguardada em São Paulo após dois anos de ausência foi o Carnaval, principalmente o de rua. Em um piscar de olhos, nossa sede abrigou no ano de 2023 os ensaios do bloco "Agora Vai", que se viu do nada sem espaço para ensaiar sua bateria e seu carnaval. Em uma junção de corpos que festejam, sejam eles artistas que participam do bloco com boa parte de nós, visitantes, ambulantes ou vizinhos. A animação, o ritual e a festa se davam de maneira harmônica e catártica ao longo dos meses de janeiro e fevereiro, toda terça como é a tradição do bloco. Mas olhar para celebrações sem ver o estado de "terra arrasada" em que o país se encontrava após tanta violência e descaso com a população mais vulnerável seria incongruente com nosso fazer/pensar enquanto agentes culturais.

Por isso, levando em conta a história do grupo, que completou 10 anos em 2024 e a história da cidade que habitamos e do bairro em que atuamos, resolvemos buscar no passado algo que nos ajudasse a dar um contorno às nossas aspirações

artístico-político-pedagógicas. A Revolta Paulista de 1924, ou a Revolução Esquecida sublinhou vários aspectos que nos interessavam enquanto coletivo, como a memória, o cotidiano das pessoas comuns que vivem no entorno (e que, há 100 anos, foram profundamente afetadas pelo maior conflito armado urbano do Brasil, que durou 23 dias), a participação popular nas revoltas, a reivindicação por direitos, e como todos estes aspectos continuam latentes nesse território.

Resolvemos então pesquisar, nos debruçar e propor este projeto que somente foi possível do tamanho que teve por conta do apoio da **41ª edição da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.** Nossa potência, epicentro do projeto, foi a Revolta Esquecida, mas entendendo que o desejo estava também nas sobreposições, que a estética caminharia não apenas na guerra, mas sobretudo na potência da carnavalização em fricção com a guerra.

Depois de uma travessia forte, em nosso projeto anterior, em contato com tantas disputas e agentes violentos, mas que nos ofereceram a potência das vitalidades que fazem da cidade um espaço de resistência pelos corpos dissidentes, buscamos construir paralelos históricos entre a Revolução Esquecida e nosso contexto atual, imbricando nossos olhares na região em que atuamos, os Campos Elíseos – agora entendido por nós como um dos principais pontos dos conflitos da revolta de 1924 - e a população que segue sendo bombardeada em 2024, 2025.

Nesse sentido, fomos ao passado, reconhecendo o presente para assim erguer coletivamente os punhos para criar outros futuros. Caminhamos na radicalidade da festa, da carnavalização da vida e do ato de resistência insurgente que a folia dos corpos dissidentes e não dissidentes proporciona e fricciona na cidade quando um corpo coletivo se move pelas ruas.

Não estamos à procura da disciplina militar, da violência extremista, do poder bélico, do estado de exceção somente, o exercício está na sobreposição das camadas dos blocos carnavalescos e das barricadas da guerra".

Excerto do texto escrito no projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas por A Próxima Companhia

Sou a cidade insurgente / Não sou domesticada / Ar impalpável que dança / por entre fissuras, inventando possíveis.

Sou aquela que o sangue jorrou / que o muro não emparedou / fecundando a cidade-mulher / canto e dor

Sou aquela que não acabou / que guerreia onde quer que for / não se engane, Tebas nunca nos matou!"

Música composta por Laruama Alves para a cena final do espetáculo GUERRA". (Projeto de Pesquisa apresentado para o Fomento)

Referências bibliográficas:

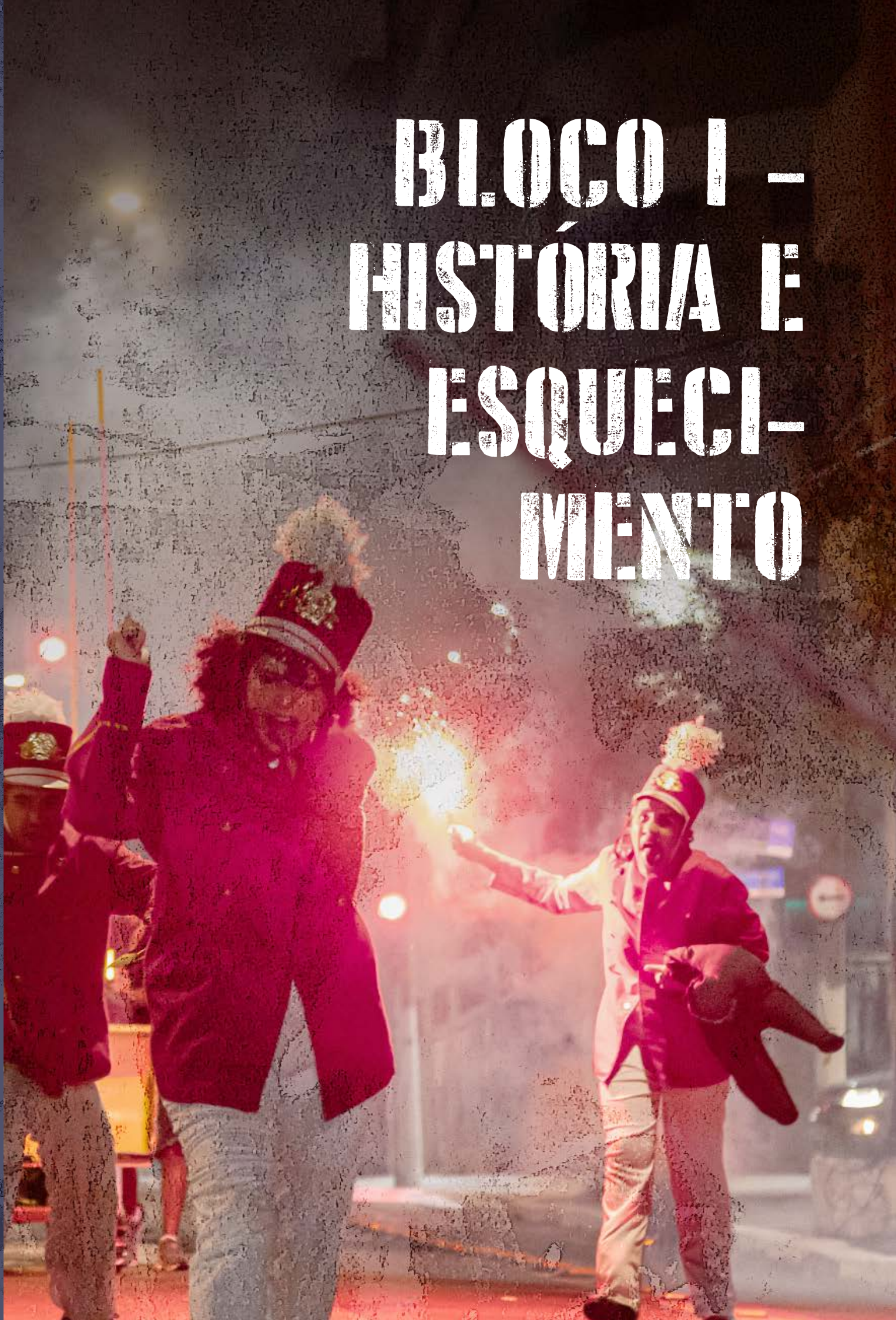
CARVALHO, Poliana N. S. de. **GRUPOS DE TEATRO COMO ESPAÇOS DE FORMAÇÃO – UMA PERGUNTA OU UMA AFIRMAÇÃO?** In: MENDONÇA, Celida Salume. (Org.). Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade - Nº34. Salvador(BA): Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro / Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA/PPGAC, 2015.

GARCIA, Silvana. **Territórios e paisagens: estudos sobre teatro**. São Paulo: Giostri. . Acesso em: 24 mar. 2025. , 2017

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi De; (ORG.). **Fomento ao Teatro: 12 anos.** São Paulo: Prefeitura de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura, 2014, 2014.

SILVA, Renato Mendes de Azevedo. **O dito e o não dito sobre o maldito Teatro Anarquista: uma pedagogia libertária do Teatro Social operário em território brasileiro.** 2022. 1 recurso online (146 p.) Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/20642. Acesso em: 24 mar. 2025.

TENDLAU, Maria. **Teatro Vocacional E a Apropriação Da Atitude Épica/Dialética.** São Paulo: Hucitec, 2010



BLOCO I – HISTÓRIA E ESQUECI-MENTO

O TEATRO DE RUA E AS LUTAS EM CAMPOS ELÍSEOS

Lizete Maria Rubano

> A cidade, na sua história, é a perene experiência de dar forma à contradição, ao conflito. (Massimo Cacciari. A cidade, 2010)

1. PERCORRENDO CAMPOS ELÍSEOS: HISTÓRIA DE UM LUGAR

José de Souza Martins anuncia, em "O cativeiro da terra" (1981) a maneira como a terra, aprisionada pela propriedade, substitui o aprisionamento das pessoas escravizadas:

> A renda capitalizada no escravo transforma-se em renda territorial capitalizada: num regime de terras livres, o trabalho tinha que ser cativo; num regime de trabalho livre, a terra tinha que ser cativa. (MARTINS:198, p.32)

O que Martins nos aponta é o quanto o acesso à terra, pelo expediente da propriedade, substitui o recurso anterior da mão de obra cativa, posicionando-nos em uma das construções históricas estruturais do arranjo econômico-social brasileiro.

Se a essa condição acrescentarmos a ideia da localização, essa mercadoria da ordem da excepcionalidade - produzida por todos, mas irreprodutível (VILLAÇA: 2001), - ganha, essencialmente no mundo urbano, uma condição central na luta, na disputa, na segregação, na gentrificação, demarcando condições muito desiguais. Campos Elíseos é um território em disputa. Como tantos nas cidades brasileiras, mas é um território em disputa há muito tempo!

Do ponto de vista historiográfico, é um lugar peculiar, com densidade histórica que se constituiu como processo, forma e conteúdo (SANTOS: 2012) a partir da produção de café e que teve, em seu território, as marcas de como a cidade conforma, expressa e é objeto das formas de produzir e acumular riqueza. (HARVEY:2014)

Preenchido por estação de trem, hoteis e casas da elite econômica, num primeiro momento, Campos Elíseos/Luz estruturava-se como lócus da articulação entre as áreas do interior do Estado, agrícolas, e o núcleo urbano que começava a se configurar, entre a estrutura econômica agrário-exportadora e a que se constituiria na

sequência como urbano-industrial.

A estação da Luz e a linha férrea Santos-Jundiaí (1867) viabilizavam uma acessibilidade e uma articulação potente entre áreas agrícolas de plantio de café e trechos de cidade, que começava a se estruturar, inclusive como forma.

Campos Elíseos é um dos primeiros loteamentos de São Paulo e traz, até hoje, as marcas desse processo de transformar chácaras em cidade, a partir da trama regular de um arranjo de quadras. Nelas surgem os casarões - uma arquitetura eclética residencial, de ostentação - que vão caracterizar por muito tempo o lugar das elites, representação do poder econômico dos agentes do café.

Ruas do loteamento de Campos Elíseos, Cia Cantareira de Esgotos, 1881
Fonte: https://oespacopublico.com.br/2018/08/13/campos-eliseos-e-a-porto-seguro/

A linha férrea e a estrutura do bairro em quadras

Mapa Sara Brasil, 1930 | fonte: Geosampa, PMSP

Também por conta da linha férrea, algumas indústrias – ainda que de menor porte – instalaram-se no bairro: em 1935 eram cerca de 50 os estabelecimentos industriais e 10 anos depois esse número passava a 150. (BRANQUINHO:2007).

Essa origem e essa condição de infraestrutura do bairro vão caracterizar um lugar que começava a se diversificar com a presença de trabalhadores, comércio e serviços, que passam a conviver com a presença das famílias de alta renda.

As linhas férreas com suas importantes estações (Luz: 1865, 1870, 1901 – Estrada de Ferro Santos- Jundiai e Júlio Prestes: 1872,1938 - Estrada de Ferro Sorocabana) demarcaram Campos Elíseos como um lugar também de fluxos intensos, para além do bairro residencial que se configurou ali, o que se confirmou, mais tarde, com a implantação - na Praça Júlio Prestes - do Terminal Rodoviário da Luz, nos anos 60, lugar de chegada de muitos migrantes na cidade de São Paulo.

Nesse momento, a possibilidade dessa área central se configurar como território popular começa a se acentuar com o movimento, nos anos 60, de deslocamento das elites, que abandonam o centro deixando os edifícios obsoletos, sem manutenção, subdivididos, e até em ruínas. Não foram os edifícios que ficaram desatualizados antes, foram as elites que abandonaram o centro (VILLAÇA:2001), fazendo o percurso dos loteamentos abertos para as classes de alta renda, configurando bairros elegantes e melhor valorizados e situados (mais distantes das várzeas), tais como Higienópolis, Paulista e depois os Jardins.

> (...)a tese - aqui defendida – de que o controle (através do domínio do Estado e do mercado) que as classes de mais alta renda exercem sobre o espaço urbano e sobre o sistema de locomoção constitui-se na força preponderante da estruturação do espaço intra-urbano, inclusive no desenvolvimento dos subcentros, nos deslocamentos espaciais dos centros principais e na sua chamada deterioração ou declínio. (VILLAÇA: 2001, p. 278)

Os movimentos de transformação de um lugar da cidade são potentes porque são responsáveis, considerando sua complexidade, pelo surgimento de novas dinâmicas e, no caso de Campos Elíseos, da oportunidade de, quando desqualificado pela falta de manutenção das edificações, pela ausência de políticas públicas e pelo desinteresse do mercado, poder ser ocupado, habitado e intensamente vivido por uma população de mais baixa renda, que ali se instala – essencialmente – pela forma pouco dinâmica de reprodução do capital.

Processos internos à área, e até os de uma abrangência maior (mudanças no padrão de acumulação, por exemplo), representam descontinuidades (rupturas da ordem anterior) que fizeram as estruturas do bairro se alterarem: físicas, espaciais e sociais.

Alguns desses processos podem ser identificados como significativos ao longo do tempo histórico, conformando as transformações: a Lei do inquilinato (1942), por exemplo, acabou por desestimular o aluguel dos casarões; a zona de prostituição foi deslocada (do Bom Retiro para Campos Elíseos) em 1953; o bairro tornou-se lócus de produção de filmes da chamada "boca do lixo"; a sede do governo do Estado foi transferida para o Morumbi (1965), a PMSP (gestão Paulo Maluf, 1971) construiu o elevado, o que alterou radicalmente os bairros lindeiros.

O caráter simbólico e o de representação também são muito significativos para as áreas centrais, e se deslocam junto com os interesses pelo lugar. Tais interesses gravitam em torno, essencialmente, do valor de troca, do negócio e da valorização imobiliária.

Os marcos regulatórios da cidade também vão desencadear processos de transformação, agora da estrutura físico-espacial de bairros inteiros da cidade de São Paulo: a Lei de Zoneamento de 1972 alterou as orientações construtivas que vão dar forma à quadra e aos arranjos tipológicos: o lote – parcela mínima do tecido urbano e de propriedade privada - tornou-se a referência primeira, dissolvendo qualquer estrutura combinatória e relacional, dada, agora, exclusivamente, pelos recuos entre edifício e divisas, ou seja, pela separação.

Do ponto de vista da trama da cidade resultante dessa nova regulação, por mais que vejamos, no mapa Sara, a demarcação de lotes, ainda o que se tem - nas quadras do século XIX em Campos Elíseos -, é uma integração entre arquitetura e as estruturas urbanas, que se dá pela geminação das edificações na quadra, com as alternativas espaciais para ventilação e com a demarcação das esquinas, conformando um arranjo articulado (entre cidade/trama urbana e edifício).

No enfrentamento da trama regular e ordinária das áreas residenciais, comerciais e de serviços presentes e, agora, ocupadas pela população de baixa renda, conformando um território popular na área central, essencialmente a partir dos anos 1980, novas e recorrentes estratégias foram implementadas no bairro, ainda no campo das chamadas tentativas de "revitalização" de Campos Elíseos /Luz: os programas Luz Cultural (1985-1986) e Polo Luz (1995-2000) que foram, não muito tempo depois, entendidos como mais uma ação do chamado "culturalismo de mercado" (ARANTES: 2000)

Ortofoto 2020- PMSP RGB
Fonte: Geosampa, PMSP (em destaque o "corredor cultural")

> Um dos traços do urbanismo dito de última geração é que se vive à espreita de ocasiões para fazer negócios! Sendo que o que está à venda é um produto inédito, a própria cidade, que para tanto precisa adotar uma política agressiva de marketing, cujo ingrediente indispensável tem sido um sistemático agenciamento de iniciativas culturais, entre as quais destacam-se os sofisticados e aparatosos equipamentos culturais. Vemos multiplicarem-se, a cada dia, inclusive entre nós, tais edifícios, ditos, como todos já estamos cansados de ouvir, "motores" ou "alavancas" na "requalificação" (...) das áreas "degradadas" da cidade. (Entrevista com Otília Beatriz Fiori Arantes - colaboração do Prof. Dr. Jorge de Almeida -, Rapsódia, 2002, p.240)

Em dezembro de 2019, uma pesquisa - conduzida por Luciana Conrado Martins e Maria Paula Correia de Souza -, sistematizou dados sobre o acesso à Pinacoteca do Estado de São Paulo, que compõe o "corredor cultural: o antigo liceu de artes e ofício, reformado em 1998, tem um público com perfil "característico de museus de arte, tanto no Brasil, quanto internacionalmente. Branco, com alta escolaridade e renda média/alta". A perspectiva de "renovação" posta ao bairro não só aponta, claramente, para a substituição de classes sociais, como, de fato, desencadeia esse processo, visto que os moradores de Campos Elíseos não seriam – e não são -, os frequentadores desses equipamentos.

É claro que a área central de uma metrópole como São Paulo deve ter equipamentos de grande abrangência e excepcionais. Entretanto, o que se destaca aqui é a estratégia de alteração de um território essencialmente popular, para valorizá-lo como nova possibilidade ao mercado.

Essa estratégia, que perdurou entre os anos 1990 e a primeira década 2000, foi,

de certa maneira, revista, quando em 2012 foi abandonado o projeto do complexo cultural da luz (um mega edifício destinado à dança, música e ópera:

> O espaço será um dos mais importantes centros destinados às artes do espetáculo do país, feito especialmente para apresentações de dança, música e ópera. Será também peça-chave da proposta de requalificação da região da Nova Luz, estimulando a ocupação residencial e de comércio. (Governo do Estado de São Paulo apresenta projeto de Herzog. São Paulo. Vitruvius NEWS, 21/03/2012)

O advento do crack e, no caso de Campos Elíseos, a cena aberta da droga (1995), em que as pessoas ocupam em massa o espaço público da cidade, acabou por acentuar a ideia que percorre quase todos esses processos: uma transformação – uma dinâmica, uma política, uma lei, um plano – que permitisse que se configurasse, ali, apoio a um território popular, passa a ser imediatamente rebatida com a ideia de uma necessária "renovação" (ou ainda, "revitalização"), que implique numa ação que expulse e substitua as lógicas e os processos locais existentes.

Planos e ações determinadas a partir de perímetros (Projeto Nova Luz 2005, PPP habitacional 2014, PIU Rio Branco, 2016, entre outros) continuam desencadeando transformações no interior do bairro, sem que se reconheça seus habitantes e suas dinâmicas. O resultado tem sido áreas com novas habitações que os atuais moradores não acessam e quadras determinadas como ZEIS (Zonas Especiais de Interesse Social) pelo Plano Diretor da cidade, que se transformam em ruínas, dado o abandono ou até mesmo a violência desencadeada pelo aparato do Estado.

Alameda Dino Bueno e Rua Helvétia. Fonte: Google maps 2024

E, assim, os mecanismos utilizados para valorização imobiliária de um lugar, deliberadamente abandonado, são estrategicamente postos à prova pela ação do Estado, que lança mão de planos, parcerias público-privadas, incentivos fiscais para compradores e empresas de interesse e, da violência brutal como recurso "legitimado" pelas condições deliberadamente criadas de aparente caos e real abandono.

Em maio de 2024, o Governo do Estado de SP e o IAB-SP (Instituto dos Arquitetos do Brasil) promoveram um concurso de projetos de arquitetura para mudança da sede administrativa, propondo que as secretarias estaduais se implantassem nas quadras vizinhas à praça Princesa Isabel. Atualmente esse desafio se somou aos anteriores, já que, por essa proposta, 5 quadras seriam demolidas e seus moradores novamente desalojados.

Eu moro onde o mercado abandona. A população pobre ocupa (com moradia, trabalho, diversão) os lugares que não estão nas "lógicas organizativas" do mercado imobiliário. Os drogados, as putas, os pobres.... Sempre os *indesejados, os desajustados*. (Lizete Rubano, fala em aula pública, julho de 1924)

2. A CONTRA FORMA PELA LUTA

As formas que o espaço adquire correspondem à maneira mais clara de manifestação das disputas pela cidade.

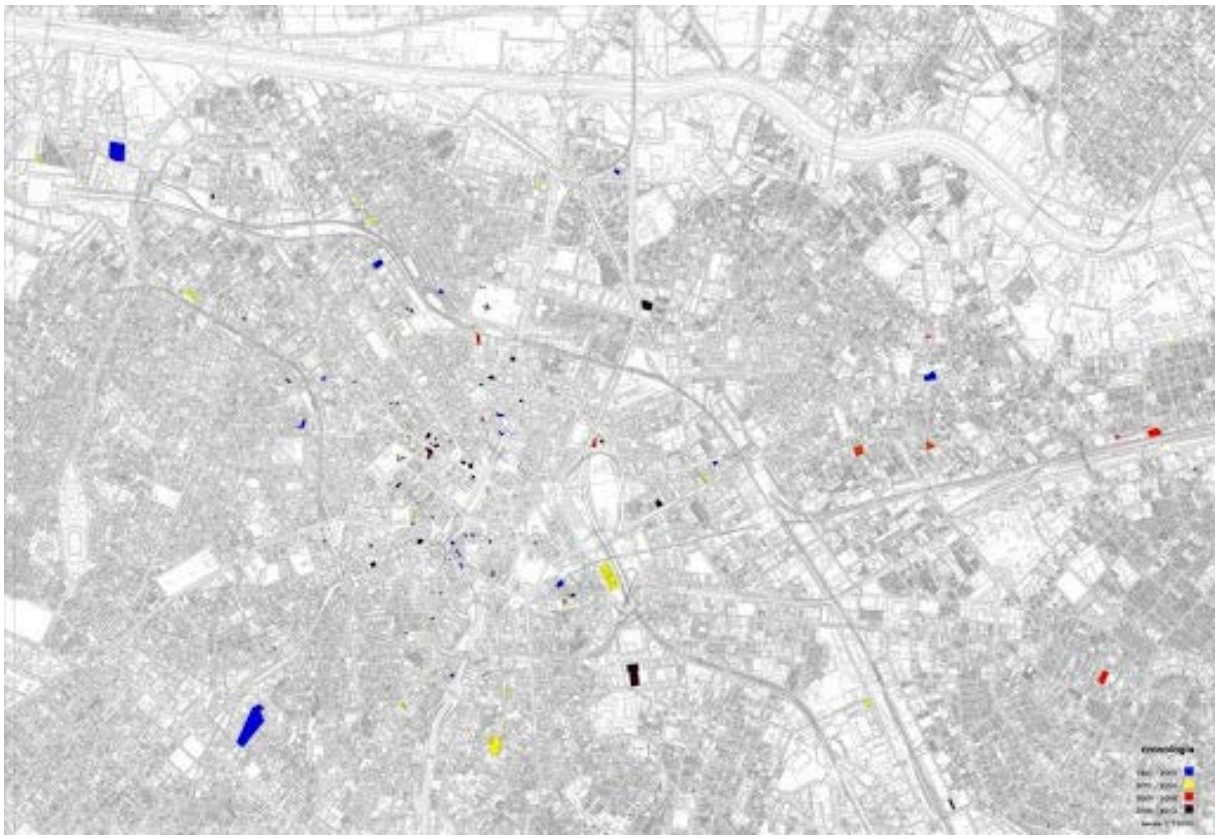
A disputa entre a cidade para viver e a cidade para negociar (explorar, predar). O que são os complexos processos e quais as *tendências subterrâneas* que os movem? (Saskia Sassen. Expulsões, 2016)

O abandono das áreas centrais pelas elites deixa marcas no território da cidade: atrás delas vão Estado e mercado.

Essas marcas tomam forma com a enorme quantidade de edifícios inteiros ou parcialmente vazios (um em cada cinco imóveis do centro de SP está desocupado, mostra o Censo do IBGE de 2022), sendo a região central a que tem maior proporção de imóveis residenciais desocupados. (Censo de 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).

O centro aparece, também, como tendo a maior porcentagem de "domicílios particulares sem uso" em relação à média geral de toda a cidade. E aqui mora a contradição.

Se localização é um dos "recursos" mais cobiçados do espaço urbano, por que o declarado abandono de edifícios de qualidade espacial e construtiva no coração da cidade?



*Ocupações em área central * 1997-20212*
Fonte: Mapografias urbanas – Grupo de estudos Mapografias Urbanas AUH_FAUUSP
In:https://mapografiasurbanas.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/relatc3b3rio-final-luiza-5.jpg

Como contrapartida, movimentos sociais de moradia mapearam essa vacância e desencadearam ocupações muito importantes na área central da cidade de São Paulo. Mais da metade dessas ocupações estão vinculadas a esses movimentos (base: 51 imóveis Fonte: Pesquisa de Ocupações. PMSP, julho/2018), o que atribui a elas uma força política de enfrentamento e uma clareza acerca do direito de viver na cidade.

> É, portanto, do encontro da vertente sindical de organização dos trabalhadores com a reivindicação de melhorias nos cortiços da região central, com a atuação de agentes pastorais e com os movimentos de moradia ligados à autogestão na periferia, que tem início uma nova prática política associada à produção do espaço: as denominadas ocupações de imóveis vazios, a partir do ano de 1997, tido como ponto de inflexão e marco de origem das ocupações protagonizadas por esses novos movimentos de moradia organizados que vinham se constituindo no centro da cidade. (SANTOS e GUERREIRO: 2019-2020, p.304-305)

Os movimentos de ocupação de edifícios vazios em área central afrontaram – e afrontam - estruturas muito arraigadas na sociedade brasileira: a propriedade (e, no caso, a função social dela), a localização, os modos de vida, o cotidiano, o direito à cidade.

Quando vistos a partir da quantidade de unidades ocupadas e de famílias moradoras e, mais que isso, quando vistos a partir das estruturas de organização e modos de vida, os movimentos que brigam pela boa localização da moradia, representam uma importante e radical inflexão no mundo urbano, nas disputas pelo território e na conquista política de cidadania.

> Como as formas de morar, os movimentos de moradia e as ocupações não estão isolados e separados do resto da realidade social – pois integram a cidade –, é importante notar também outras transformações sociais e urbanas que ocorreram desde que os movimentos de moradia organizados começaram a ocupar prédios vazios na região central, interagindo com eles e afetando sua realidade e a das ocupações. (SANTOS e GUERREIRO: 2019-2020, p. 309)

A hipótese de um urbanismo novo, dado pela dinâmica das ocupações, é tema da tese de doutorado de Jeroen Stevens: "Ocupação e cidade: o proto-urbanismo dos movimentos urbanos no centro de São Paulo (2018).

De acordo com o levantamento realizado por ele, essa cidade de ocupações somaria cerca de 25 mil pessoas, dentre as quais 10 mil são moradoras e outras 15 mil pessoas são participantes diretas ou indiretas da vida urbana da cidade de ocupações.

As ocupações do centro da cidade, nesta tese, aparecem como sendo uma nova cidade, inserida na realidade da primeira: "mundos urbanos no vazio do antigo. (...) A cidade da luta por moradia". "Um proto-urbanismo socialmente justo e ecologicamente sustentável". (STEVENS: 2018)

> O "proto-urbanismo" é um urbanismo ancorado na desenvoltura espacial da vacância. É um urbanismo que recicla e recupera, capitalizando sobre investimentos urbanos anteriormente feitos. Nesse sentido, o "proto-urbanismo" prospera no reconhecimento de oportunidades espaciais. Constata-se que os movimentos urbanos estão na vanguarda de tais empreendimentos exploratórios urbanísticos, pois operam no enigma cotidiano da cidade e de forma contínua sobre as perspectivas de novas potencialidades de desenvolvimento. (STEVENS, De MEULDER, SOMEKH: 2019)

3. A PRÓXIMA SE INSTALA E DECLARA FESTA À GUERRA

Saskia Sassen em Expulsões, 2016, aponta a simultaneidade de dois processos em curso, antagônicos e articulados:

> Nossas economias políticas avançadas criaram um mundo em que a complexidade tende a produzir brutalidades elementares com demasiada frequência. (SASSEN: 2016, p.10)

Esses processos de antagonismos, aparentemente não relacionáveis, foi exaustivamente identificado por Sassen (2016, p.9), a partir de sua investigação das "novas lógicas de expulsão", que desloca, sem volta, "pessoas, empresas e lugares (...) das ordens sociais e econômicas centrais de nosso tempo".

Caracterizam-se por uma complexa estrutura de dominação e "formatos organizacionais intrincados", tais como a globalização do capital e o "aumento brusco das capacidades técnicas". Geraram movimentos de violenta perda de direitos, "atravessando estratos sociais e condições físicas no mundo inteiro" (SASSEN: 2016, p.10-1) São os refugiados das guerras e da fome, encarcerados, destituídos de direitos civis, pessoas expulsas de suas condições mínimas de moradia (despejos, hipotecas), regidos pela chamada globalização do capital. A eles, Sassen (2016, p.12) atribui o processo de uma "seleção selvagem".

O papel das cidades aparece, nesse contexto, como uma das transformações decisivas a partir da década de 1980: *as cidades globais* são uma das *mudanças profundas* que representam – e possibilitam – "espaços estratégicos para funções econômicas avançadas" (SASSEN:2016, p.18).

Na condição de lócus de processos cada vez mais complexos que geram *brutalidades assombrosamente elementares* (SASSEN:2016, p.261), a cidade tem sido objeto de reflexão para além daquilo que lhe é peculiar, compondo – e sendo agente - dessa rede complexa que determina quem permanece e quem é totalmente dispensável nessa reconhecida condição de "um aprofundamento sistêmico das relações capitalistas" (SASSEN:2016, p.19).

Ainda que toda a incursão de Sassen seja pelo processo de recrudescimento das desigualdades, ela aponta, quando caminha para sua "conclusão – no limiar do sistema" uma possibilidade:

> De modo geral, os espaços dos expulsos clamam por reconhecimento conceitual. São muitos, crescem e se diversificam. São condições conceitualmente subterrâneas que precisamos trazer para a superfície. São, em potencial, os novos espaços para a criação: de economias locais, de novas histórias e de novas formas de pertencimento (SASSEN:2016, p.263- grifo nosso).

Essa possibilidade teórica (e política, entendida como ação - Arendt: 2013) aparece, para o grupo de pesquisa da Próxima Companhia de teatro, como novo aporte – e reforço - às possibilidades de incidência num território urbano em disputa.

A cidade, sem o amparo de um destino certo, prenunciado pela condição moderna, e sem a referência do *lugar* como antimercadoria (ARANTES: 2000, reportando-se aos teóricos dos anos 60) tem estado à mercê de lógicas anacrônicas e, na pior das alternativas, à serviço dos processos de expulsão complexos apontados devidamente por Sassen.

Quando destacamos o interesse por essa condição posta pela ideia da ação, e nos

reportando a ARENDT, 2013, estamos resgatando duas dimensões apontadas – de maneira seminal – por ela em "A condição humana". A condição da prática política da transformação e o domínio público:

> A ação não incide sobre quaisquer objetos, pois se dá sempre em um espaço-entre as pessoas, capaz de relacioná-las e de mantê-las juntas. A ação é a capacidade humana de instaurar novidade no mundo (CORREIA: 2013. Apresentação à edição brasileira de "A condição humana", p.XXX).
>
> Só a ação é prerrogativa exclusiva do homem; nem um animal nem um deus é capaz de ação, e só a ação depende inteiramente da constante presença de outros (ARENDT:2013, p.27)
>
> e
> A importância de ser visto e ouvido por outro provém do fato de que todos veem e ouvem de ângulos diferentes. É esse o significado da vida pública, (...)
> O mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite apresentar-se em uma única perspectiva. (ARENDT: 2013, p 70-71)

A Próxima Companhia, com seus atores-artistas-pesquisadores desencadeiam práticas, atribuindo outros, novos sentidos aos lugares, fazendo deles seus territórios de ação transformadora.

Mais que observar apropriações e associá-las a situações da cidade (de acolhimento ou desterro), A Próxima constrói um trabalho – e uma atuação - no sentido de uma *política poética* no espaço urbano, acabando por nos apresentar formas outras de se realizar interfaces com o território da cidade e alterá-lo pela experiência que reconhecem, realizam e propõem.

A pesquisa, a reflexão e a prática desse coletivo demonstram maneiras de se constituir que sugerem processos que acabam por *realçar* condições da cidade – e de seus agentes – apontando para invisibilidades, reações, desejos e imaginação. Têm como referência a construção de dramaturgias a partir da pesquisa, que é a condição que perdura e alinhava a construção do próprio grupo.

A Próxima compõe a chamada "cena independente" da produção cultural e tem a cidade como pauta, a partir de suas dimensões espaciais, físicas e, essencialmente, a partir de seus agentes, que desafiam, geram e enfrentam toda sorte de conflitos.

> O caminho da criação parte de temas sociais do mundo contemporâneo, que motivam os integrantes no sentido de encontrar, por meio da sua linguagem e ofício do teatro, o diálogo, e uma forma de tornar públicas certas reflexões com os mais diversos espectadores. (PRÓXIMA COMPANHIA, 2021).

3.1. A PERSPECTIVA DA PESQUISA: PROCESSO

Os coletivos, que agem nos territórios e que constituem a Cooperativa Paulista de Teatro, caracterizam-se por serem, essencialmente, pesquisadores. *A pesquisa* é tema que gera a permanência, em um tempo mais longo, em um assunto e em um lugar.

A pesquisa tem colocado - ao teatro de grupo – essa ideia de se demorar, de se ater, de olhar de perto, a ideia de uma sede-espaço, lugar onde essa construção lenta, ao longo de um tempo, pode se dar. Em um lugar da cidade.

Ainda que o evento do espetáculo não aconteça regularmente, o grupo continua existindo porque tem o apoio e a possibilidade de pesquisar (essa condição foi viabilizada por um importante movimento – Arte contra a barbárie, 1999 - e uma significativa política pública - Lei Municipal de Fomento ao Teatro, 2002, e VAI - Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, 2003)

Os coletivos de teatro têm revelado que a cidade lhes interessa. Os espaços da cidade, seus agentes e a temporalidade são componentes da pesquisa, da dramaturgia e da efetiva ação teatral.

Críticos de uma certa "introspecção artística", têm se lançado à cidade para reconhecê-la e para se reconhecerem nela.

A pesquisa e o trabalho horizontal da Próxima Companhia colocam a perspectiva da aproximação à cidade – de seus processos e agentes – a partir de vários olhares (do outro) e da tradução numa prática teatral/poética, em que a autoria se compõe coletivamente.

A Companhia reporta-se, também, à ideia da autogestão, reconhecendo a construção pelo processo que se compõe com o outro e, principalmente, a partir das "condições conceitualmente subterrâneas" (SASSEN: 2016) que são alçadas às dimensões teóricas necessárias, indo além de seu reconhecimento.

A relação que se constrói é com "a cidade viva", cujas estruturas sociais nem sempre são devidamente identificadas no cotidiano, por isso as aproximações necessárias, dadas pelo tempo da pesquisa – teórica e empírica - e da concretude da experiência.

Na construção dos processos de chegada no território - e no desenvolvimento de suas práticas -, A Próxima Companhia tem radicalizado as descobertas que fazem pela recuperação da história, dos fatos, pelo reconhecimento do lugar e suas pessoas e, essencialmente, porque formulam teoricamente uma prática.

O projeto REVOLTAS URBANAS: BLOCOS E BARRICADAS percorre o tempo histórico de 100 anos, em que um conflito armado foi desencadeado - em diversas regiões da cidade de São Paulo - por motivos que foram se transmutando conforme foi-se dando o envolvimento da população.

Ainda que os sinais da luta nos lugares atingidos e nas pessoas mais fragilizadas

tenham sido violentos, foi o esquecimento o que acabou por marcar a Revolta de 1924.

Recuperar essa história e, mais que isso, trazê-la para os conflitos contemporâneos, a partir da cidade e das lutas pelo direito de viver nela, estruturaram a preparação e as intervenções de 23 dias (tempo de duração da revolta de 24) que A Próxima Companhia construiu e realizou em Campo Elíseos. Essa etapa do projeto preparou o grupo para a estrutura do espetáculo, que, agora, reúne muito do que foi experimentado nas cenas de rua em alusão à "revolução esquecida", às guerras travadas no cotidiano e às ações de transformação, identificadas e construídas pela força do enfrentamento, pelo debate público e pela potência da poética.

Associada à ideia de transformação, a ação "(...)tem a relação mais estreita com a condição humana da natalidade; o novo começo inerente ao nascimento pode fazer-se sentir no mundo porque o recém-chegado possui a capacidade de iniciar algo novo, isto é, de agir". (ARENDT: 2013, p.10).

Tangenciam o lugar desafiando suas contradições e/ou amparando suas dinâmicas visíveis ou nem tanto.

O campo da ação é o campo da política, do público e da transformação.

A ação, única atividade que ocorre diretamente entre os homens, sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na terra e habitam o mundo. Embora todos os aspectos da condição humana tenham alguma relação com a política, essa pluralidade é especificamente a condição – (...) – de toda vida política (ARENDT:2013, p.8-9)

Para além da dimensão da reprodução da vida, da temporalidade linear da fabricação da obra, que gera as permanências, a ação poderia ser traduzida pela experiência da criação e da transformação pela condição pública, que coloca "a capacidade humana de instaurar novidade no mundo." (ARENDT:2013)

A experiência da Próxima atuando na área do centro vai além da luta por direitos. Atinge o reconhecimento de que frente às condições de *brutalidade extrema,* se constrói uma *contra forma*, que envolve pesquisa, teoria, memória, imaginação, desejo, corpo.

Dado o papel das cidades nesse processo de "expulsão de tudo o que não se encaixa na lógica do sistema em evolução" (SASSEN: 2016, p.257), o trabalho do coletivo tem confrontado estruturas apontadas por Sassen (p.263) como *conceitualmente subterrâneas* (difíceis de serem identificadas) e, também, as formas que elas assumem no lugar.

3.2. Espaços do abandono

Os edifícios e os lugares das sedes de muitos dos coletivos de teatro foram reconhecidos como sendo os do abandono.

São bairros e edificações que perderam suas funções originais (deslocamento das unidades fabris, outros arranjos produtivos), territórios destituídos de políticas públicas e sociais (habitados por ambulantes, pessoas em situação de rua, migrantes, com pensões e cortiços) e, negligenciados, temporariamente, pelo mercado imobiliário. São lugares da vida pública.

Os processos de desapropriação – a cidade da vida versus a do negócio – são constantemente vivenciados pelos coletivos teatrais. Ocupando a cidade temporariamente esquecida pelos agentes do Estado e do capital, habitam um cenário de significativa *ordem inversa, ou desordem* (considerando-se a matriz da legalidade, regularidade e forma oficial): descobrem quem habita os edifícios envelhecidos, quem usa a rua, quem circula para o trabalho, compondo, com eles, esse quadro cotidiano. Estar num lugar, considerando-se a sede e as ações teatrais, significa "entender" onde se está. (Próxima Companhia: 2020).

Na cidade amplamente privatizada pelo Estado neoliberal e pelas estruturas de organização condominial, o uso das ruas para fazer ver, para explicitar os conflitos, descobrir, convidar, anunciar, acaba por se conformar como estratégia teórico-artística referencial da Próxima.

3.3. Demarcação já

A ideia de terra protegida como direito, posse e extensão dos limites, que caracteriza a demarcação das terras indígenas no Brasil, está associada a circunscrever, precisar. Mais que determinar um espaço físico, a luta pela demarcação é, essencialmente, a luta por um modo de vida, que envolve o território.

A demarcação é o habitar ampliado. E é mais que o direito. É a conquista.

Para a Próxima, a experiência de demarcar é a de existir como ação que, essencialmente, transforma.

Estar nos *lugares do abandono* (pelas estruturas econômicas e de poder do Estado) significa também demarcar. Demarcar que ali se constrói o teatro independente, fora das lógicas da mercantilização da cultura. Significa que o teatro (a arte), tem que ser objeto de políticas públicas e que suas sedes também teriam que ser (os coletivos defendem essa proposição). Como espaços públicos de formação.

Significa que o espaço teatral acontece nas ruas para que as pessoas que moram nos edifícios vizinhos (e que nem sempre tiveram o teatro no *código do direito*) possam ver de suas janelas. E que a rua adentre o teatro-sede e ofereça suas histórias. A Próxima tem demarcado. Muitas vezes tem perdido sua terra sagrada na disputa quando da valorização imobiliária. Mas a demarcação que promove é a do sen-

tido, contra o apagamento cultural. E essa condução passa por "contar histórias a partir de outro ponto de vista" (Próxima cia in Inventário Futuro, 2020) e reconhecer os espaços e os tempos em que elas se dão.

3.4. Experiências de territorialização em Campos Elíseos

> Quero terminar com uma pergunta: quais são os espaços dos expulsos? Eles são invisíveis às mediações comuns de nossas economias e nossos estados modernos. Porém, deveriam ser tornados conceitualmente visíveis (SASSEN, p.263)

Para além das observações das apropriações, da relação entre forma urbana, arranjo tipológico e uso; para além das transformações desencadeadas pelas dinâmicas de vida no espaço público, o trabalho da Próxima Companhia de teatro coloca a força do lugar em evidência, pela rememoração e pela proposição.

A proposta - porque não pautada em preconcepções – mas construída pela pesquisa do lugar, sua gente, tema, pela dimensão pública a que se atém e pela perspectiva da ação, essencialmente -, aponta, talvez, para tornar conceitualmente visíveis os espaços dos expulsos.

Essa nova temporada da Próxima Companhia, com suas REVOLTAS URBANAS: BLOCOS E BARRICADAS desafia a interpretação da história, sua revisão e, principalmente a experiência do esquecimento, tão presente entre nós, quando se trata das lutas por direitos, emancipatórias ou de embate radical por transformações. A Próxima, lançando um contrafeitiço, desafia esse esquecimento, pondo-o à prova, com os corpos na rua e com a intensidade da história, agora criada e inventada.

São Paulo, verão de 2025

Referências bibliográficas:

A PRÓXIMA COMPANHIA. Disponível em: https://www.aproximacompanhia.com.br/ . Acesso em março de 2021.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Entrevista com Otília Beatriz Fiori Arantes. **Rapsódia**, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 2, p. 221-264, 2002. DOI: 10.11606/issn.2447-9772.i2p221-264. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106413.. Acesso em: 11 mar. 2025.

ARANTES, Otília; MARICATO, Ermínia e VAINER, André. **A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos.** Petrópolis: Vozes, 2000.

ARENDT, Hannah. **A condição humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BRANQUINHO, Evânio dos Santos. **Campos Elíseos no centro da crise. A reprodução do espaço no centro de São Paulo.** Tese apresentada à FFLCH, Geografia Humana, USP São Paulo, 2007.

CACCIARI, Massimo. **A cidade.** Barcelona: Gustavo Gili: 2010.

CORREIA, Adriano. Apresentação à nova edição brasileira em ARENDT, Hannah. **A condição humana.** Rio de Janeiro: Editora Forense, 2013, p.XXX.

Governo do Estado de São Paulo. Complexo Cultural Luz. **Vitruvius News.** São Paulo, 21/03/ 2012. Disponível em: https://vitruvius.com.br/jornal/news/read/1270. Acesso em: 11. mar.2025.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2022.** Disponível em: https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/. Acesso em 11.mar.2025. INVENTÁRIO FUTURO, 2020. Disponível em: https://inventariofuturo.cooperativadeteatro.com.br/. Acesso em março de 2020.

MARTINS, José de Souza. **O cativeiro da terra.** São Paulo: LECH: 1981.

MARTINS, Luciana Conrado e SOUZA, Maria Paula Correia de. PERCEBE | Pesquisa, Consultoria E Treinamento Educacional. Público Espontâneo | **Pinacoteca De São Paulo,** 2019. Disponível em: https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2021/08/Pesquisa_de_Satisfacao_2019_APAC_01_2018.pdfAcesso em 11.mar.2025.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. Situação das ocupações na cidade de São Paulo, 2018. Disponível em: https://polis.org.br/wp-content/uploads/2021/06/Situacao-das-ocupacoes-na-cidade-de-Sao-Paulo.pdf. Acesso em 11.mar.2025.

RUBANO, Lizete Maria. Novas lógicas de expulsão: demarcação já! Experiências de territorialização em Santa Cecília e Campos Elíseos. Texto de relatório de pesquisa, **Mackpesquisa**, 2001.

SANTOS, Renato A. e GUERREIRO, Isadora de A. Ocupações de moradia no centro de São Paulo: trajetórias, formas de apropriação e produção populares do espaço – e sua criminalização. in Cartografias dos territórios populares. **Observatório das remoções.** Relatório bianual. 2019-2020. p.304-305.

SASSEN, Saskia. **Expulsões.** Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2016.

STEVENS, Jeroen. De MEULDER, Bruno e SOMEKH, Nadia. Ocupações no centro da cidade de São Paulo. Um urbanismo emergente? Vitruvius. **ARQUITEXTOS**,São

Paulo, 230.01 movimentos sociais, 20, jul. 2019. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.230/7472. Acesso em: 11. mar.2025.

STEVENS, Jeroen. **Occupation & city: the proto-urbanism of urban movements in central** São Paulo.. 2018.527 f. Tese (Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo / University of Leuven, Bélgica.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil.** São Paulo: Sudio Nobel, FAPESP, Lincoln Institute, 2001.

A REVOLUÇÃO INESQUECÍVEL

Dácio Nitrini*

O livro 1924-Tenentes Rebeldes, bombardeio de São Paulo, retirada e exílio, é resultado da mania que qualquer jornalista inveterado tem de escarafunchar sua memória em busca de histórias adormecidas que rendam boa reportagem ou um belo romance. Em um mergulho desses, despertei para o fato de que estava na hora de colocar a chamada "Revolução Esquecida" de volta ao centro do palco: exatamente no seu centenário, quando militares tentam novamente usurpar o poder.

Dentro da minha casa, o motim tenentista sempre esteve na lembrança e permeava conversas da família. Tive dois tios diretamente ligados à cúpula do levante na capital. Ambos eram oficiais da extinta Força Pública: o tenente João Batista Nitrini, irmão mais velho de meu pai, e seu cunhado, capitão Índio do Brasil, integrantes do grupo de conspiradores liderados pelo major Miguel Costa. Jovens oficiais, os dois participaram da tomada dos seus próprios quartéis instalados no bairro da Luz, na madrugada de 5 de julho de 1924, nos atos iniciais da revolução articulada pelo capitão do exército Joaquim Távora e comandada pelo general Isidoro Dias Lopes.

A escolha do dia 5 de julho para pôr a revolta nas ruas não foi mero acaso. A rebelião em São Paulo foi o repique detalhadamente planejado da revolta ocorrida no Rio de Janeiro, então capital federal, nessa mesma data, em 1922, quando oficiais do Exército e da Marinha haviam tentado derrubar o governo do presidente Artur Bernardes, episódio conhecido como Levante do Forte de Copacabana, que resultou na morte de 18 oficiais e um civil na orla carioca.

Os sobreviventes da revolta em Copacabana foram caçados, expulsos das forças militares e condenados a longas penas. Mas o capitão Joaquim Távora e seu irmão, tenente Juarez, ao lado do camarada de armas, tenente Eduardo Gomes, fugiram e voltaram a conspirar, agora baseados em São Paulo, estado escolhido por possuir a maior economia industrial e agrária do país, cuja Força Pública tinha mais homens e poder de fogo do que o próprio Exército regional. Além disso, a corporação era chefiada por oficiais simpáticos à causa, como o major Miguel Costa.

O quartel-general do estado-maior revolucionário, montado em um sobrado discreto no bairro do Pari, disfarçado de república de estudantes, era perto da casa de minha família, no bairro da Luz, onde cresci, nos anos 50, ouvindo o toque de corneteiros ao longe, assistindo a desfiles da cavalaria, vendo frota de viaturas passar e observando o vaivém de soldados nos bares próximos. Impossível esquecer das histórias heroicas do levante, do cruel bombardeio contra civis, do amargor da derrota, das prisões e fugas, da morte repentina do meu tio João Batista, então com

29 anos, exilado em Montevidéu, capital do Uruguai, em 1929. E, ainda, dos relatos das torturas sofridas por ele e por seu cunhado Índio do Brasil nas prisões militares.

Além da derrubada de Artur Bernardes, presidente autoritário que governou sob estado-de-sítio, a revolta dos tenentes tinha como objetivos a extinção da política "café com leite", que mantinha alternância do poder entre paulistas (café) e mineiros (leite); a implementação de mudanças no funcionamento dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário para eliminar a corrupção; acabar com o "coronelismo"; extinguir o voto de cabresto; criar o voto secreto; instituir o ensino público, e neutralizar a influência da Igreja no Estado.

Para realizar esse amplo programa de reformas, os tenentes previam impor uma "ditadura temporária" com governos formados por dois militares e um civil, em todas as instâncias, (presidência da República, governos estaduais e municipais) que permaneceriam no poder até que o grosso da população maior de 18 anos tivesse sido alfabetizada. O projeto está na constituição apreendida pela polícia política em 1924, delineada pelo capitão Joaquim Távora, um dos cabeças do movimento.

Quando o levante explodiu, São Paulo tinha cerca de 700 mil habitantes, metade deles imigrantes europeus influenciados pelo anarquismo. O Partido Comunista do Brasil, fundado em 1922, cinco anos após a revolução russa, não tinha relevância. A elite empresarial, autodenominada classe conservadora, reunida na Associação Comercial sob a liderança de José Carlos de Macedo Soares, ainda temia uma nova greve geral operária vitoriosa, como a de 1917, uma longa paralização por melhores salários e condições dignas de trabalho.

Na fase conspiratória houve breves contatos dos tenentes com líderes proletários para tentar uma aliança, mas as conversas não foram adiante. Anarquistas não aceitam hierarquização, muito menos a militar. E vice-versa. A esquerda pretendia mais do que um novo governo reformista. E os tenentes eram contra o bolchevismo. O general Isidoro foi explícito ao baixar ordens para impedir o envolvimento da esquerda na revolta.

Como consequência desse auto isolamento, a população foi despertada de madrugada pelos estrondos dos canhões rebeldes sem ter a menor ideia do que estava por vir. A discreta campanha de propaganda rebelde havia se limitado ao setor militar. Atônita, grande parcela da população fugiu para cidades próximas. Os militares legalistas, inicialmente surpreendidos, conseguiram se rearticular nos dias que se seguiram com amplo apoio de tropas governistas deslocadas para São Paulo, ao mesmo tempo em que famílias operárias famintas invadiam mercados e armazéns industriais na região do Brás. O comando revolucionário baixou ordem para fuzilar os saqueadores enquanto tentava organizar um governo com líderes civis para manter a ordem e o fluxo de abastecimento de comida na capital. O governador Carlos de Campos havia fugido para a periferia, sob proteção de tropas legalistas, após os rebeldes bombardearem o Palácio dos Campos Elísios, sua residência oficial, e seu gabinete na região da praça da Sé.

Os combates homem-a-homem se espalhavam pelas linhas de frente na Zona Leste, onde o estado-maior legalista concentrou poderosa artilharia. Os rebeldes foram

cercados na região central sob o chamado "bombardeio alemão", tática difundida na Grande Guerra (1914-1918), com as tropas de Arthur Bernardes disparando seus poderosos canhões não só contra alvos militares, mas principalmente contra fábricas e bairros operários (Brás, Mooca, Ipiranga etc.). Em apenas três semanas de combates, foram mortos mais de mil civis, destruídas milhares de casas e dezenas de grandes indústrias. O objetivo do "bombardeio alemão" era explícito: aterrorizar os civis para que eles pressionassem pela retirada dos rebeldes. Deu certo.

No vigésimo-terceiro dia, os tenentes organizaram a retirada justificando que não queriam prolongar o massacre de cidadãos e a destruição da cidade. Deixaram a capital organizados, - sob simpatia da população indignada com o bombardeio governista sobre suas casas - levando tanques, canhões e munição em comboios de trens, partindo da Estação da Luz em direção a cidade de Bauru, sendo formada a Coluna Miguel Costa, com o objetivo de se reunir às tropas rebeldes que viriam de outras regiões. Era o início da derrocada. Ainda houve combates nas fronteiras do Paraguai e Uruguai e uma humilhante derrota no Paraná.

Sem conseguir expandir a luta armada após o encontro com tropas comandadas pelo capitão Luís Carlos Prestes, o estado-maior rebelde decidiu adotar a estratégia de guerra de movimento, que resultou na mítica Coluna Miguel Costa-Prestes, em 1925, que percorreu 25 mil quilômetros no Brasil em dois anos, pregando a insurreição geral até que, desgastada e sem apoio popular, resolveu depor as armas em território boliviano, em 1927.

Três anos depois os tenentes rebeldes estavam de volta e, desta vez, com destacada atuação na revolução de 1930, que impediu a posse do presidente eleito Washington Luís, legítimo representante da oligarquia cafeeira paulista, levando o civil gaúcho Getúlio Vargas ao poder com promessas de uma reforma do Estado semelhante à que o tenentismo almejava. Após a derrota de 24, Miguel Costa havia se exilado na Argentina mas retornou para comandar as tropas revolucionárias que subiram do Rio Grande do Sul para apoiar Getúlio. Instalado no poder em governo provisório, Vargas nomeou vários "tenentes" para cargos estratégicos, entre eles o capitão do exército João Alberto Lins de Barros, como interventor do estado de São Paulo, e Miguel Costa como secretário de segurança e comandante da Força Pública. Prestes, a esta altura convertido ao comunismo, ficou fora do movimento que impediu a posse de Washington Luís e não apoiou Getúlio por considerar a Revolução de 30 reformista, de caráter burguês.

O "casamento" de tenentes de 1924 com Vargas de 1930 desintegrou-se rapidamente em São Paulo. Divergências administrativas e disputas por fatias de poder levaram Miguel Costa e Isidoro para a oposição, abandonando seus altos cargos no governo estadual. Ambos criticavam o modo de o interventor João Alberto governar e, novamente em conspiração, alinharam-se aos líderes do movimento que estourou em 9 de julho exigindo de Vargas o cumprimento da promessa de uma nova Constituição para o Brasil, bandeira dos revolucionários de 1930. Isidoro ainda tentou marcar a presença do tenentismo no movimento de 32 pressionando para que a revolta dos paulistas eclodisse em 5 de julho, dia histórico para eles.

Sempre ouço a pergunta: por que a Revolução Constitucionalista de 1932 é muito mais conhecida do que a de 1924, se o movimento dos tenentes resultou num massacre de mais de mil civis na capital em apenas 23 dias, enquanto a revolução de 1932, que durou quase três meses, resultou em cerca de 1.200 mortos civis e militares? É óbvio que não se comparam revoluções pelo número de mortes. Mas é possível delinear alguns motivos que levaram a de 1932 ser mais "famosa".

A Revolução de 1924, embora aguerrida, foi uma entre várias revoltas tenentistas de jovens oficiais do Exército e da Marinha que contestaram a República Velha (1889-1930) marcada pelo coronelismo e pela política café-com-leite. Seus objetivos eram nitidamente reformistas, antioligarquia, mas sem um projeto claro de poder que mobilizasse a população. Os tenentes não articularam uma liderança única e o movimento dispersou-se após a retirada das tropas derrotadas em São Paulo para o Paraná e da formação da isolada Coluna Miguel Costa-Prestes.

A revolta de 24 foi uma reação exclusivamente militar que ficou circunscrita a São Paulo, sem raízes e apoio na sociedade civil. O Brasil ainda era um país rural com sistema de comunicação precário, restrito a jornais de pequena circulação local. A primeira emissora de rádio em São Paulo, a Educadora Paulista, foi criada em 6 de julho de 1923, e tinha caráter amador, com pouco alcance. A conspiração tenentista foi feita em contatos pessoais de quartel em quartel de diferentes estados, longas viagens, distribuição de panfletos clandestinos e telegramas cifrados pelas linhas militares legalistas. Não envolvia cidadãos civis.

Já a Revolução Constitucionalista obteve amplo apoio social. Ameaçadas de perder poder político diante da ascensão de Vargas, as elites cafeeiras e industriais envolveram a classe média, estudantes, mulheres e imigrantes com discursos de exaltação dos paulistas em defesa da democracia. A campanha "Ouro para o Bem de São Paulo" mobilizou recursos para o custeio da guerra. Famílias ricas e pobres doavam suas joias e alianças de casamento. Milhares de donas de casa aderiram ao trabalho voluntário de enfermagem, confecção de uniformes, coleta e preparação de alimentos para as tropas. Um diferencial importantíssimo da revolta de 1924, da qual participavam apenas homens, com exceção da pioneira aviadora Anésia Pinheiro Machado. Os jornais paulistas, na época com tiragens exponencialmente maiores do que em 1924, se transformaram em veículos de propaganda da revolta, com destaque para o prestigiado O Estado de S. Paulo, cujo proprietário foi um dos líderes do movimento. As emissoras de rádio haviam se popularizado e, bem mais influentes, convocaram seus milhares de ouvintes para participar da revolta. O locutor César Ladeira levava multidões às ruas com seus discursos inflamados no microfone da Rádio Record.

A morte de quatro cidadãos em uma manifestação na Praça da República, no dia 23 de maio, atingidos por tiros disparados por aliados de Vargas, comoveu a população e gerou o Movimento MMDC, sigla com as iniciais das vítimas, acendendo o estopim da revolta que eclodiu dia 9 de julho. O levante apoiava-se em uma identidade paulista com o slogan "locomotiva do Brasil que arrasta 22 vagões vazios" referindo-se aos demais estados brasileiros, associando o progresso paulista à democracia e à ordem. Calcula-se que entre os cerca de 35 mil combatentes das

forças paulistas, 60% das tropas eram de voluntários civis e os demais militares da Força Pública. Foram formados batalhões exclusivamente femininos, de universitários da Faculdade de Direito das Arcadas e de homens pretos, o que realça o racismo explícito da época.

Sem apoio de outros estados, inferiorizados militarmente diante das forças legalistas, os paulistas foram derrotados após três meses de combates. Mas apenas dois anos depois, tiveram a reivindicação de uma nova Constituição atendida por Getúlio Vargas, o que deu vitória política ao movimento que continuou cultuado e propagandeado pelos jornais e por emissoras de rádio envolvidos com a causa. Transformou-se em símbolo da resistência paulista, com monumentos (Obelisco do Ibirapuera, Avenida 23 de Maio), feriado estadual (9 de julho) e narrativas educacionais ao longo do século XX para reforçar o excepcionalismo paulista, inclusive durante a ditadura militar (1964-1985).

A Revolução de 1924 foi um episódio rebelde sem ressonância popular duradoura. A Revolução Constitucionalista de 1932 tornou-se parte do "DNA" paulista, celebrada como marco de resistência e civismo.

*Dácio Nitrini, é paulistano nascido em 1951. Escritor e jornalista, atuou como repórter, chefe de reportagem, editor-executivo e diretor de redação na mídia digital, impressa e eletrônica na TV Globo, SBT, TV Gazeta, TV Cultura, TV Record, Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo. Na década de 1970, trabalhou no EX-, Extra Realidade e Jornalivro, veículos alternativos de resistência à ditadura. Ex-professor da Faculdade Cásper Líbero, é autor da biografia "Cásper Líbero, jornalista que fez escola", e de "1924-Tenentes Rebeldes". Ganhador do prêmio Vladimir Herzog de Direitos Humanos.

AS "CICATRIZES" URBANAS EM SÃO PAULO QUE RECORDAM A REVOLUÇÃO DE 1924

OS PONTOS DE COMBATE DURANTE A REBELIÃO TENENTISTA NA CAPITAL QUE LEMBRAM SUA HISTÓRIA

Moacir Assunção*

A Revolução de 1924, que se deu entre os dias 5 e 28 de julho em São Paulo naquele ano, foi o episódio mais mortífero da história da cidade e é considerada a maior batalha urbana da América Latina. Nesses poucos dias, a cidade, tomada por rebeldes tenentistas do Exército e da Força Pública (atual Polícia Militar), foi bombardeada, sob as ordens do governo do presidente Arthur Bernardes (1922-1926). Cerca de mil pessoas morreram, de acordo com estimativas da época, 5 mil ficaram feridas e 250 mil abandonaram a cidade, refugiando-se em outras localidades. Quase dois mil prédios – a maioria absoluta de uso civil – foram destruídos ou severamente danificados. Aliás, dos mortos e feridos, a maioria foi de civis, numa proporção de dois terços para um, embora os rebeldes e seus rivais fossem militares nessa que foi a segunda insurreição tenentista da história do Brasil depois do episódio dos 18 do Forte, no Rio de Janeiro, que se deu em 5 de julho de 1922.

Apesar disso, não há um monumento sequer que lembre essa história na capital paulista. Em contraste, a Revolução de 1932, ocorrida apenas oito anos depois, conta com numerosos marcos, ruas e avenidas em bairros nobres que relembram personagens e episódios ocorridos no período. Em muitos casos, como veremos adiante, personagens de 1924 estiveram, também em 1932, só que em lados opostos do xadrez político. As poucas ruas que homenageiam personagens que participaram da Revolução de 1924 relembram somente militares e civis legalistas. Os rebeldes não têm vez, de maneira geral, na nomeação das vias paulistanas.

Em vez de monumentos, a Revolução tenentista de 1924 ostenta o que poderíamos chamar de "cicatrizes". São marcas em prédios, igrejas e casas feitas por bombardeios e nos tiroteios entre rebeldes e legais. Na falta de obeliscos, placas de rua e bustos, marcas dos combates se tornaram uma espécie de testemunhas mudas da

insânia que foi a Revolução de 1924 quando, pela primeira vez, se usaram tanques de guerra no Brasil – na época chamados de "carros de assalto". Estas "cicatrizes" estão presentes em várias regiões da atual metrópole que, na época, era uma próspera cidade industrial de 700 mil habitantes. Além dos tanques, canhões franceses de última geração, aviões e o mais moderno armamento leve do período foram usados nos combates.

As "cicatrizes" na paisagem da cidade

Uma destas mais famosas "cicatrizes" são as marcas de estilhaços de tiros de canhão na torre da antiga usina de energia elétrica da Luz, ao lado do atual Quartel da Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (Rota) na Avenida Tiradentes, no bairro da Luz, região norte da cidade. O obelisco foi usado pelos legalistas como uma espécie de alça de mira para atingir o quartel, antigamente o 1.º Regimento da Força Pública, tomado pelos rebeldes sob o comando do major da corporação Miguel Costa, um dos líderes da insurreição. O prédio militar, um dos poucos edifícios castrenses atingidos durante a Revolução, chegou a ser o quartel-general dos rebeldes. Para conseguir alvejá-lo com disparos de canhão, os legalistas miravam na torre, a chaminé da antiga usina de energia de energia elétrica que fornecia luz elétrica para o bairro desde o fim do século 19. Por não ser atingida diretamente pelos disparos, a chaminé sobreviveu. Na sua lateral, entretanto, é possível observar marcas dos estilhaços da artilharia governista.

Não é a única "cicatriz" da região central. Na Igreja Santa Ifigênia, no vizinho bairro do mesmo nome, tanto em sua lateral como na porta principal de madeira marcas de tiros são um testemunho visível de um grande combate que houve em suas imediações e no viaduto Santa Ifigênia, bem em frente ao templo de características góticas que homenageia uma santa africana negra, a padroeira da habitação. Na lateral da igreja que dá para a rua Cásper Líbero são dezenas de furos minúsculos na pedra, possivelmente feitos por disparos de armas curtas. Um grupo de militares rebeldes seguia em direção ao Centro e se encontrou com outro grupo de legalistas que fazia o caminho contrário.

Na porta principal, feita de madeira, entretanto, a impressão que dá é que os disparos foram feitos com armas de grosso calibre. Ao que parece, um dos atiradores rebeldes estava usando a pesada porta como uma espécie de escudo para protegê-lo de um rival legalista que estava, aparentemente, postado em plano mais alto, possivelmente em um prédio na frente do templo católico, que hoje abriga um hotel, no início do Viaduto Santa Ifigênia. Além da própria entrada, as pedras do batente lateral foram atingidas por armas de grosso calibre que tiraram lascas da construção.

Do outro lado do Viaduto Santa Ifigênia, a Igreja de São Bento foi outra "vítima" dos confrontos durante a Revolução de 1924, logo nos primeiros dias da conflagração, quando os rebeldes é que estavam atacando a cidade – em especial os prédios do governo do Estado. O disparo de granadas de artilharia de um dos dois

canhões manejados pelo artilheiro revoltoso Eduardo Gomes que pretendia atingir o edifício sede do Governo do Estado, no atual Pátio do Colégio, acabou caindo em uma das torres da igreja, que foi destruída. Naquele momento, se iniciava uma missa que lembrava exatamente as vítimas do episódio dos 18 do Forte, em 5 de julho de 1922, dois anos antes da eclosão da Revolução de 1924, Era a primeira rebelião tenentista e a revolta em São Paulo a segunda. Nos dias de hoje, um altar na igreja de São Bento relembra o episódio e agradece ao santo a proteção das pessoas que se abrigaram no templo durante a revolução.

Outra igreja, no caso uma capela dentro de uma escola, o Liceu Coração de Jesus, no bairro de Campos Elíseos, também foi atacada. Do alto da torre da Estação da Luz, soldados rebeldes atiraram contra o Palácio dos Campos Elíseos, local onde vivia o então presidente do Estado (cargo equivalente ao de governador), Carlos de Campos, que fica a cerca de 100 metros do Liceu. No entanto, por um erro de cálculo, a granada Scharpnell caiu na única sala vazia da instituição escolar, deixando apenas um aluno, Arnaldo Petersen Barreto, ferido, sem mortes. As grades de ferro da escola, por sua vez, também têm marcas dos tiros disparados nos confrontos. Em frente ao local foi instalada uma trincheira pelos rebeldes com o objetivo de hostilizar o prédio do governo.

Marcas na zona leste

Se o visitante seguir em direção à zona leste, logo no início da região, no bairro da Mooca, o prédio do antigo Cotonifício Crespi, na época a maior indústria têxtil da cidade, com mais de 6 mil operários, é outro marco das "cicatrizes" do episódio. No primeiro andar do prédio de tijolos de arquitetura inglesa com tijolos à vista, vigas de aço que sustentam o edifício guardam marcas de tiros de canhão que tiraram pedaços da estrutura. O local foi palco, durante a Revolução, de uma batalha titânica entre o tenente rebelde João Cabanas, que o ocupou em razão da importância estratégica do edifício, um dos mais altos da região, o que permitia uma visão privilegiada, e o general legalista Tertuliano Potiguara, que, seguindo da Penha de França em direção ao Centro, tentava retomar a região para as forças governistas. A cerca de 200 metros deste local, na Rua dos Trilhos, há um prédio que, atualmente abriga uma pizzaria, mas que era naquele período o Externato Mattoso, uma das primeiras escolas particulares da Mooca. O prédio foi tomado por soldados legalistas que seguiam da Penha para a região central e atacado por rebeldes. Uma fotografia do período o mostra com a fachada repleta de tiros de metralhadora e fuzil. Sua proprietária, Anna Mattoso, chegou a receber indenização do governo para reconstruir o prédio que até hoje mantém suas características arquitetônicas originais, com telhado de duas águas.

Marcas também na zona sul

Ao se dirigir para a região sul da cidade, o visitante imaginário que pretenda conhecer as "cicatrizes" da Revolução de 1924 terá que fazer uma parada obrigatória na Igreja Nossa Senhora da Glória, no bairro do Cambuci. O templo católico, que fica sobre uma colina ao lado do Largo do Cambuci, que, na época, dominava

toda a região, converteu-se em um ponto estratégico. Até hoje o templo mantém uma curiosidade: um anjo sobre sua entrada principal que não tem uma das mãos, perdida no confronto entre tropas legais que vinham de Santos e rebeldes, naquele caso estrangeiros, que o ocupavam.

A luta e posterior destruição parcial da igreja mereceu do cronista e jornalista Menotti del Picchia no jornal Correio Paulistano uma crônica em que este comparava o templo católico do Cambuci com a Catedral de Notre Dame de Reims na França, atacada e destruída pelos exércitos alemães durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), em um episódio que causou revolta no país europeu. Abaixo, trecho do texto:

Também nós temos, ó paulistas,
Nossa Catedral de Reims,
Ela se alteia, roída e carbonizada
enegrecida e atacada
pelas bandas do Cambucy
De longe, parece uma sentinela,
um soldado baleado, morto,
hirto no seu posto.

Monumentos da Revolução de 1932

Em contraste com a precária coleção de "cicatrizes" da Revolução de 1924, a Revolução Constitucionalista de 1932, que foi integrada aos marcos fundamentais paulistas, conta com vários monumentos, avenidas e ruas que lembram sua deflagração. Os principais são o Obelisco Mausoléu dos Heróis de 32, no Ibirapuera, no interior do qual estão enterrados os 720 combatentes que morreram no confronto e algumas das mais importantes avenidas da cidade, como a 23 de Maio e a 9 de Julho que lembram, respetivamente, o dia do assassinato dos quatro jovens estudantes, Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo (cujos nomes formam a sigla MMDC, que nomeou o movimento rebelde contra o governo federal) e a eclosão do movimento.

Também há a rua MMDC, no bairro do Butantã, o edifício Ouro para o bem de São Paulo, construída com doações dos paulistanos para o movimento na rua Álvares Penteado, no Centro, e o Palácio dos Campos Elíseos, onde o então interventor Pedro de Toledo rompeu com o governo de Getúlio Vargas, alinhando-se com os paulistas para combater seu governo. Além disso, uma placa de metal na Praça da República, quase em frente à antiga sede da Legião Patriótica, de onde saíram os tiros que mataram os quatro jovens que deram suas iniciais à sigla MMDC.

Para lembrar os personagens da Revolução de 1924, São Paulo conta com a rua Joaquim Távora, na Vila Mariana, que homenageia o principal líder do Exército na insurreição, morto em uma emboscada das tropas legalistas em um quartel do bairro. E é só isso mesmo do lado rebelde. Na Penha, zona leste, a rua Mestre Vidal relembra um ferroviário, Aquilino Vidal, que evitou que o bairro fosse atingido

por uma locomotiva carregada de dinamite que poderia explodir o bairro, enviada pelos rebeldes. Naquela ocasião, o presidente do Estado (cargo equivalente ao de governador), Carlos de Campos, estava refugiado naquele bairro.

Na mesma região, a rua General Sócrates destaca a trajetória do militar que comandou as tropas legalistas, assim como a rua dom Duarte Leopoldo e Silva, na Vila Matilde, homenageia o arcebispo de São Paulo na época, que tentou evitar, sem sucesso, o bombardeio da cidade pelo governo federal. O busto do então prefeito Firmiano Pinto, no Parque Buenos Aires, em Higienópolis, na zona oeste, relembra o chefe do Executivo municipal que foi mantido no cargo pelos rebeldes e, diante da situação caótica vivida pela cidade, afirmou: "serei o último habitante a abandonar São Paulo, aconteça o que acontecer."

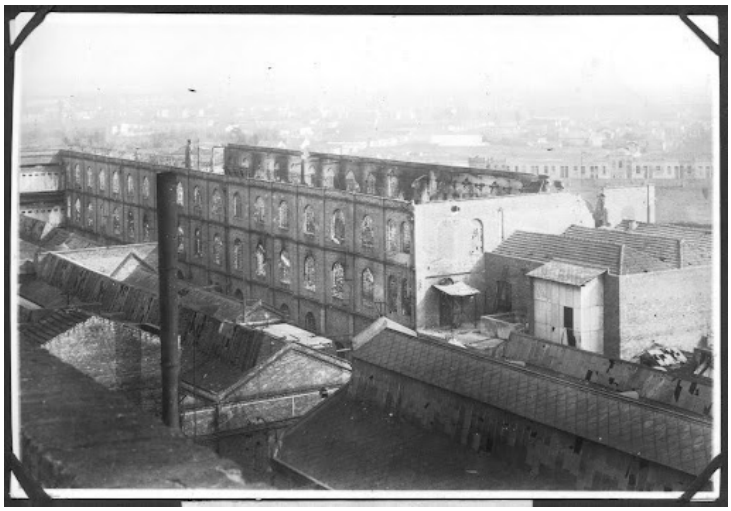
Personagens de ambas as revoltas

Em 1924, o presidente do Brasil, Arthur Bernardes, foi o responsável por mandar bombardear a cidade rebelde, matando seus moradores em um crime de guerra até hoje impune. Em 1932, por sua vez, rompido com Vargas, que havia apoiado anteriormente, estava em São Paulo como um dos líderes da insurreição contra o governo central. O principal líder rebelde, o general Isidoro Dias Lopes, que comandou os revoltosos contra o governo de Bernardes, estava ao seu lado na trincheira, combatendo o governo federal como um dos líderes dos paulistas. Assim, os dois principais rivais durante a Revolução de 1924 estavam ao mesmo lado no episódio seguinte.

Miguel Costa, líder rebelde da Força Pública, por sua vez, ficou preso durante toda a Revolução de 1932. Ele havia sido indicado pelo presidente Getúlio Vargas para comandar a Força Pública paulista e, ao mesmo tempo, liderava a Legião Republicana, grupo aliado de Vargas e sediado na região central. Foi exatamente do prédio da Legião, na Rua Barão de Itapetininga, no Centro, que saíram os disparos que vitimaram os quatro jovens cujas iniciais formaram a sigla MMDC. Por sua vez, a sigla nomeou a organização secreta formada para fomentar a revolução paulista contra o governo Vargas. A insurreição duraria pouco mais de três meses e os paulistas, que ficaram sozinhos contra o governo federal, acabaram derrotados mas, depois, teriam sua principal reivindicação, a reconstitucionalização do País, atendida.

A seguir, algumas fotografias que ilustram as cicatrizes deixadas na cidade pela Revolução de 1924:

Chaminé ao lado do Quartel da Rota, na Avenida Tiradentes que tem, na lateral, as marcas dos tiros de canhão



Cotonifício Crespi, na época da guerra, praticamente destruído

Igreja de Santa Ifigênia, com marcas de tiros na lateral e na porta

Antigo Externato Mattoso, na Rua dos Trilhos, na Mooca, com a fachada atingida por tiros de metralhadora e fuzil

Crédito das fotos: Museu de Energia e arquivo pessoal do autor.

*Moacir Assunção é jornalista, historiador, escritor e professor universitário. Mestre em História Social pela PUC-SP, é jornalista de profissão, com passagens pelos jornais O Estado de S.Paulo, Diário Popular e Jornal de Brasília. Como historiador, se especializou na história de São Paulo e dos movimentos sociais, É autor ou coautor de 15 livros, um dos quais, São Paulo deve ser destruída – a história do bombardeio à capital na Revolta de 1924 (Record, 2015), em sua segunda edição, fruto do seu mestrado sob a orientação da professora Estefânia Knotz Canguçu Fraga, é finalista do Prêmio Jabuti e tido como um dos mais completos sobre o tema. O livro vai se tornar o segundo documentário do escritor, em parceria com o cineasta Marcelo Felipe Sampaio, sob o mesmo nome, baseado na obra literária, com previsão de lançamento até o início do segundo semestre de 2025. O primeiro documentário da dupla, Acordo com Lampião só na boca do fuzil, baseado no livro Os homens que mataram o facínora – a história dos grandes inimigos de Lampião (Realejo, 2021), também de autoria de Assunção, conquistou, até a edição desse artigo, cinco prêmios, três deles internacionais, e é exibido em várias plataformas de streaming, como Amazon Prime, Apple TV e Youtube.

QUEM ERAM OS ENVOLVIDOS NA REVOLTA DE 1924 EM SÃO PAULO?

Maria Clara Spada de Castro*

A Revolta de 1924 em São Paulo teve início no dia 5 de julho com um levante ocorrido no 4° Batalhão de Caçadores em Santana, zona norte da cidade, acompanhado dos batalhões da Força Pública, no bairro da Luz. O movimento que começou entre militares rapidamente tomou a capital paulista com amplo apoio popular. A cidade acabou transformada em campo de batalha, com trincheiras espalhadas pelas ruas. O governo federal, na tentativa de retomar o controle, passou a se utilizar de um intenso bombardeio, que atingiu diversas residências, provocando a morte em muitas famílias. Foram 22 dias de guerra civil. Estima-se que, nos últimos combates, o governo reuniu cerca de 15 mil homens contra os 7 mil revoltosos.

Em meio àquele contexto de guerra, a cidade passou a sofrer com a falta de abastecimento. Fábricas, comércios e armazéns fecharam suas portas, deixando trabalhadores sem emprego e sem sustento. Com o passar dos dias, os poucos alimentos tiveram seus preços aumentados, diversos bairros passaram a sofrer com falta d'água e o serviço sanitário tinha sérias dificuldades em realizar as suas atividades. Jornais da época alertavam para o risco de epidemia, orientavam a população a incinerar seu próprio lixo e noticiavam casos de corpos insepultos, existentes principalmente nas áreas onde os combates eram mais intensos. "Foram sepultadas nos cemitérios da capital cerca de seiscentas pessoas, sem contar aquelas vitimadas fora da cidade e nos diversos subúrbios." Um jornal do dia 29 de julho registrou a remoção de centenas de mortos, soldados e civis, encontrados em terrenos nos bairros do Belenzinho e da Mooca. Outro, do início de agosto, mencionava quinhentos corpos localizados nos arredores da cidade.

Com o fim do conflito na capital, o número oficial de vítimas foi de 503 mortos e 4.846 feridos, segundo relatório da prefeitura. Mas estimativas de agências internacionais apontam cerca de mil mortos. Trata-se do maior massacre urbano já ocorrido durante os governos republicanos, que atingiu principalmente os civis pobres da cidade. No entanto, é um episódio pouco lembrado da história de São Paulo.
Podemos levantar várias razões para este "esquecimento". A primeira delas, é a ênfase que a história "oficial" do estado atribui à Revolta de 1932, com a instituição de feriado, criação de monumentos e nomeação de ruas. Enquanto a memória do movimento de 1932 foi apropriado pelas elites paulistas, que naquele momento político haviam sido retiradas do poder e se opunham ao governo de Getúlio Vargas, a Revolta de 1924 não tinha pauta que lhes parecesse interessante. Pelo contrário,

1924 buscava transformações que, pelo menos no discurso, visavam o fim do predomínio das oligarquias agrárias, com o voto secreto e a instrução pública. Além disso, contou com forte participação de soldados de baixa patente, que pleiteavam melhores condições de trabalho e aumento dos soldos, bem como de civis pobres, trabalhadores — imigrantes e nacionais — que buscavam melhores condições de vida e que pegaram em armas contra o governo estabelecido, promoveram saques e incêndios a comércios e armazéns, quebrando com uma ideia específica de "ordem" que as elites econômicas esperavam manter.

Para o governo de Arthur Bernardes, que contava com o apoio de parte dessas elites, a revolta significou uma grande ameaça à estrutura social vigente, e a resposta foi brutal. Os bombardeios promovidos, a repressão e a violência empregada para o restabelecimento do governo estadual de Carlos de Campos atingiram principalmente os bairros operários.

Com a retomada legalista, os envolvidos e apoiadores da revolta foram perseguidos e presos, embora nem todos tenham tido acesso ao devido processo legal. Muitos foram enviados à colônia penal de Clevelândia, no extremo norte do país, onde, devido às péssimas condições sanitárias e de alimentação, estavam praticamente condenados à morte.

Estima-se que cerca de 10 mil pessoas foram presas em São Paulo por conta da Revolta. Há relatos de desaparecimentos e de execuções. Parte da Hospedaria dos Imigrantes foi transformada em presídio, onde eram mantidos os que foram processados pelo Estado por participarem do movimento revoltoso. Os jornais do período denunciavam a situação deplorável do chamado Presídio da Imigração, com condições horríveis de higiene e graves desrespeitos a direitos básicos dos presos.

Populares

O processo judicial movido pelo Estado contra os envolvidos na Revolta de 1924, que se encontra disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), é composto por 171 volumes, com inquéritos policiais e militares, relatórios, documentação apreendida e toda produção burocrática do próprio desenrolar da justiça. Trata-se do maior processo até hoje existente no Estado de São Paulo, sendo objeto de apreciação por mais de uma vez pelo Supremo Tribunal Federal, que julgou os interpostos de decisões.

Em Diário Oficial de 17 de janeiro de 1925 foram convocados a comparecer perante o Juízo da 1ª Vara de São Paulo 702 indiciados. Analisando tal documento podemos notar que alguns nomes se repetem. Após retirada de 35 repetições, foi possível quantificar 667 indiciados. A maioria eram civis, representando 61%. Alguns deles, estavam presentes desde o planejamento da revolta, tinham contatos mais próximos com o núcleo militar que deu origem ao levante, seja por meio de relações familiares, de amizade ou de vizinhança. Outros foram procurados para que articulassem organizações mais amplas.

Integrantes do movimento operário que se envolveram incluíram suas reivindicações

trabalhistas, políticas e sociais à pauta da revolta. Em um primeiro momento, propuseram a criação de batalhões populares, que não foram autorizados pelos chefes militares. Ainda assim, contribuíram para o espalhamento dos ideários da revolta por meio de seus jornais, como foi o caso do A Plebe, e auxiliaram na construção de outros dois que circularam no período, *O 5 de Julho e O Libertador*.

Parte significativa dos civis que adentraram ao movimento revoltoso o fizeram por necessidades impostas naquele contexto de guerra, como o desemprego e a fome, que acompanhavam a escassez e a elevação dos preços dos alimentos. Com o fechamento de fábricas e comércios, muitos ficaram sem trabalho e passaram a ver no alistamento às forças rebeldes uma forma de sobreviver, já que ali recebiam alimentação e soldo. Todavia, essas dificuldades se agravaram com a intensificação dos bombardeios promovidos pelo governo federal.

A fome, o mal-estar já existente — evidenciado pelas ocorrências de greves na primeira metade daquele ano de 1924 — e a afronta provocada por aqueles que buscavam lucrar em uma situação tão adversa como aquela, desencadearam saques, incêndios intencionais e quebra-quebras, atribuindo um peso moral à revolta, que passou a ser também um protesto popular. Esses episódios certamente aconteceram sem grande planejamento ou coordenação. Refletiam um processo contínuo de teste e renegociação, de resistência e adaptação das camadas mais pobres da sociedade, que buscavam aproveitar qualquer oportunidade para melhorar sua condição, sendo o objetivo principal não destruir o sistema, mas garantir a sobrevivência.

Não à toa, os saques e incêndios intencionais, ocorridos em julho de 1924, passaram a ser registrados com a intensificação dos conflitos e aumento dos preços dos alimentos diante da escassez de abastecimento. No entanto, a piora das condições de vida já acontecia ao longo da década de 1920, no contexto do pós Primeira Guerra, intensificando o desemprego que atingia a população pobre, e, em especial e de modo estrutural, a população negra. Os saques tornaram-se estratégia de sobrevivência, funcionando como um meio paliativo diante das dificuldades impostas pela estrutura social e econômica. Esse tipo de ação, muitas vezes enquadrado como criminalidade, refletia a necessidade urgente de acesso a alimentos e bens básicos em um contexto de exclusão e escassez. Mais do que um ato isolado, a rapinagem fazia parte do cotidiano de uma população marginalizada, revelando formas de resistência e adaptação em um sistema que os colocava à margem.

Mulheres

Os saques e incêndios intencionais que atingiram fábricas e armazéns, com destaque para as de tecelagem, nas quais a maioria dos trabalhadores eram mulheres, certamente contaram com a participação delas. As fotografias da época que registram os saques, nos mostram mulheres envolvidas, inclusive negras, apesar da presença dessas últimas quase não aparecerem nos registros escritos. A única exceção foi o diário do professor legalista Henrique Geenen, que relatou ter visto, nos saques do dia 10 de julho na rua Santo Antônio, "umas negras correndo às pressas para ver se havia alguma coisa que poderia roubar".

Mesmo que quase não sejam mencionadas nas fontes escritas, é certo que as mulheres participaram das reuniões de planejamento da Revolta. Afinal, elas ocupavam e circulavam pelos vários espaços da cidade enquanto o movimento revoltoso era preparado e executado. Nos registros do tenente Joaquim Nunes de Carvalho, de 24 de maio de 1924, ele conta que foi promovida uma "sessão cívica solene" no "Centro Cívico" de Jundiaí, em referência a um dos grupos que organizavam a Revolta, que contou com "a gentileza do sexo belo" que "compõe e ornam este ambiente animado do mais acendrado patriotismo".

Nos depoimentos presentes no processo judicial, algumas mulheres foram citadas enquanto figuras secundárias, esposas, mães e irmãs de alguns dos revoltosos, que até presenciavam reuniões de planejamento da revolta em suas residências, mas que não eram entendidas enquanto revoltosas. Para além das residências, outros espaços que há referência a elas, são os prostíbulos, as "pensões elegantes", indicadas como locais de sociabilidade dos revoltosos.

Um relato de Aureliano Leite, ao descrever a tomada da Igreja da Glória, no Cambuci, pelos legalistas no dia 24, nos mostra, no entanto, que elas chegaram a tomar parte em combates: "uma jovem mulher que, ao lado do seu marido, o chefe da fortificação, feito prisioneiro, caiu, exangue, varada de balas, morta, quando bravamente municiava a carniceira metralhadora colocada na torre da Igreja".

As pistas do envolvimento feminino na Revolta de 1924 em São Paulo foram recolhidas nas fontes enquanto pequenas migalhas de um universo que se supunha ser masculino. Se pouquíssimas foram mencionadas, menos ainda foram aquelas que testemunharam no processo judicial. Uma única mulher foi indiciada, a aviadora Anésia Pinheiro Machado. Tal profissão, que exigia recursos financeiros, indica sua posição privilegiada, tanto financeiramente quanto socialmente, o que fez com que ela deixasse mais rastros nos arquivos. Já as mulheres pobres, especialmente as negras, que certamente se envolveram na revolta, acabaram invisibilizadas nos registros.

Embora sejam poucos os registros da participação feminina na Revolta de 1924, isso não significa que as citadas eram excepcionais ou casos raros. Tal fato é sintomático do monopólio masculino sobre a produção textual e da coisa pública no período estudado. É importante pontuar que estes poucos registros, os escritos e as fotografias citados, foram feitos a partir da observação e da descrição de homens, que poderiam julgar que mulheres não se envolviam em movimentos políticos ou que não deveriam ser arroladas naquele processo judicial.

Anésia Pinheiro Machado participou do I Congresso Feminista Internacional como representante da Liga Paulista pelo Progresso Feminino e enquanto esteve presa em São Paulo no Presídio da Imigração, correspondia-se com Bertha Lutz. A Liga pela Emancipação da Mulher, transformada naquele mesmo ano na Liga Brasileira para o Progresso da Mulher, chegou a publicar um manifesto em fevereiro de 1922, em apoio ao candidato da Reação Republicana, Nilo Peçanha, que defendia o voto feminino desde 1890, na feitura da Constituição republicana.
O apoio da Liga à Reação Republicana em 1922 e o significativo envolvimento de

Anésia Pinheiro Machado na Revolta de 1924 nos mostram que essas mulheres estavam longe de serem apolíticas. Embora bastante relacionadas nas fontes aos seus companheiros envolvidos na Revolta, temos aí um indicativo de que essas envolvidas tinham suas próprias expectativas acerca do movimento. No entanto, é importante pontuar que a Liga Paulista pelo Progresso Feminino pleiteava o sufrágio e representava um grupo específico de mulheres, distantes daquelas que "trabalhavam em fábricas ou em postos menos favorecidos", como o caso das mulheres presentes nas fotografias dos saques que foram realizados, que buscavam certamente amenizar o flagelo imposto pela fome.

Os batalhões estrangeiros

Muito embora os batalhões populares - propostos por integrantes do movimento operário - não tenham sido autorizados pelas lideranças militares da revolta, organizaram-se naquele contexto três batalhões por nacionalidade: Alemão, Húngaro e Italiano. Tal organização desafiava a estrutura estatal repressiva, que, com base nas Leis Adolpho Gordo, reprimia o anarquismo, estabelecia a censura à imprensa, previa a expulsão de estrangeiros e o fechamento de organizações e sindicatos.

Os batalhões estrangeiros foram formados a partir do dia 20 de julho, em meio a intensificação dos bombardeios legalistas sobre a cidade e o agravamento da situação econômica. Reuniam ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial, que possuíam experiência de guerra e importantes conhecimentos técnicos, o que os diferenciava dos brasileiros. Em documentos apreendidos pela polícia, por exemplo, constam listas de voluntários húngaros, nas quais, ao lado dos nomes, já estava inserida uma patente militar, provavelmente alcançada durante a Primeira Guerra. A diversidade da produção de armamentos, como granadas, bombas e blindados, improvisados diante da falta de recursos, denotam a especialização destes combatentes e o quanto contribuíram de forma extremamente qualificada para a Revolta de 1924.

Os civis, que eram maioria entre os indiciados, também foram maioria entre aqueles que se livraram do processo judicial e acabaram não sendo condenados. No entanto, destaca-se o fato de que onze estrangeiros receberam penas mais severas do que os próprios militares considerados líderes do movimento. Enquanto os oficiais foram condenados a dois anos de prisão, esses estrangeiros receberam penas de quatro anos de reclusão. Foram eles os alemães Antonio Missoni, Arnaldo Kuhn, Henrique Schulz, João Ellinsen, João Joaquim Tuchen, Plachchinsky e Roberto Wogel; os húngaros Maximiliano Agid e Paulo Jaludi; o italiano Lamberti Sorrentino e o espanhol Manoel Garcia Senra.

A análise das trajetórias de estrangeiros envolvidos na revolta revelou que certos espaços de convivência, como restaurantes, bares e jornais foram utilizados para o recrutamento de novos apoiadores. Tais articulações aconteceram por meio de redes de sociabilidade entre familiares, vizinhos e colegas de trabalho. Embora boa parte dos estrangeiros tenha alegado que se envolveu na Revolta por conta das necessidades impostas pela fome que assolou a cidade, foi possível identificar envolvimentos que tinham cunho ideológico, como o caso do advogado Pedro de

Alcântara Tocci, que liderou o Batalhão Italiano e, mais tarde, integrou o Partido Socialista Brasileiro, assim como diversos húngaros, apontados em depoimentos como ligados ao Partido Comunista.

Essas participações foram exploradas para alimentar o mito da "ameaça estrangeira". Tanto o Estado quanto parte da imprensa reforçavam a ideia de que esses indivíduos representavam um grande perigo para os brasileiros, fosse pelo envolvimento na fabricação de bombas e granadas, ou pela suposta disseminação de "aspirações bolchevistas".

Embora os italianos fossem o maior grupo de imigrantes em São Paulo, eles foram minoria entre os estrangeiros indiciados e condenados por envolvimento na Revolta de 1924. Por outro lado, depoimentos e livros de memórias indicam que o número total de civis envolvidos foi bem maior do que o registrado no processo. A Justiça teve sérias dificuldades para identificar muitos desses estrangeiros, e vários conseguiram fugir sem deixar rastros, provavelmente contando com o apoio e a solidariedade de suas comunidades e vizinhanças. Como resultado, muitos foram retirados do processo, a exemplo de Ítalo Landucci, liderança do Batalhão Italiano, absolvido por falta de provas. Apesar disso, ele estava junto às tropas rebeldes que deixaram São Paulo rumo ao interior e chegou a integrar a Coluna Prestes até seu exílio na Bolívia em 1927.

Os sargentos

Enquanto os levantes de 1922 no Rio de Janeiro (como o do Forte de Copacabana) foram utilizados de mote para a reorganização da polícia do Distrito Federal, a Revolta de 1924 levou à reorganização e ampliação da segurança pública em São Paulo. Em 30 de dezembro daquele ano, o Gabinete de Investigação e Capturas passou a contar com sete delegacias, sendo uma delas a de Ordem Política e Social. O orçamento com segurança pública foi ampliado, estruturando uma polícia política vigilante e repressora.

Os praças e oficiais da Força Pública de São Paulo que foram suspeitos de participar da revolta acabaram exonerados, enquanto os defensores do governo receberam uma homenagem com a medalha da legalidade. O número de policiais foi reduzido drasticamente, passando de 14.079 para 8 mil. Isso evidencia o quanto a Força Pública teve um papel importante na revolta, apesar de, no processo judicial, apenas 63 membros terem sido oficialmente indiciados.

Ao analisarmos as patentes dos indiciados e condenados no processo judicial, do Exército e da Força Pública, podemos notar que a maioria deles era sargento, representando 59% dos indiciados e 47% dos condenados, superando o número de tenentes, que eram 26% dos indiciados e 33% dos condenados. Na tentativa de identificar racialmente os processados, o cruzamento de fontes revelou que a maior parte dos negros envolvidos eram sargentos. Isso se relaciona ao fato de que a hierarquia militar, inevitavelmente, refletia as questões de raça e de classe. As altas patentes dependiam de condições estruturais que proporcionavam alfabetização e acesso a cursos preparatórios, enquanto nas patentes inferiores, concentravam-se

caboclos, negros e mestiços que, por não serem alfabetizados, alcançavam no máximo a patente de sargentos.

Durante a revolta, muitos sargentos foram promovidos hierarquicamente e acabaram condenados no processo judicial, indício do protagonismo destacado desses indivíduos. Ao investigarmos suas trajetórias, identificamos que os sargentos participaram das articulações dos levantes desde 1922, e seguiram no movimento, compondo a Coluna Prestes.

Os sargentos também tiveram agência no espalhamento da revolta pelo interior do estado de São Paulo, com registro em 87 municípios. Deste total, em 35 municípios houve o estabelecimento de um governo "revolucionário" por algum período, com a substituição ou adesão do prefeito e do delegado local. Um fator que contribuiu para isso foi o lançamento, no dia 18 de julho de 1924, de três destacamentos de cobertura, que partiram da capital ocupada pelos revoltosos e seguiram pelas principais estradas de ferro do estado. Tais destacamentos tinham a finalidade de garantir o controle das ferrovias para uma possível retirada de tropas da cidade de São Paulo e dificultar o avanço legalista. Isso só foi possível com a articulação entre estes militares e os ferroviários, trabalhadores da Central do Brasil, São Paulo Railway, Mogiana, Dourados, Sorocabana, Paulista e Noroeste. Tal articulação foi fundamental para o sucesso da retirada da capital paulista com amplos contingentes, armamento e munição, e para a garantia da continuidade do movimento, que se estendeu aos anos posteriores. Os que se retiraram de São Paulo seguiram em direção ao Paraná, e, em Foz do Iguaçu, juntaram-se aos revoltosos que partiram do Rio Grande do Sul e que formavam a Coluna Prestes. A partir de então, adaptaram as táticas de combate, deixando as trincheiras urbanas e passando para a guerra de guerrilha, ou de movimento, que se prolongou até 1927.

Considerações finais

A Primeira República brasileira (1889-1930) foi fortemente marcada pela violência e exclusão. Reflexo disso foi a existência de decretos de estado de sítio em nove dos doze governos do período. O governo de Arthur Bernardes, que a Revolta de 1924 visava derrubar, foi marcado por vários destes decretos, totalizando, em quatro anos de mandato, menos de dois meses governados em estado de normalidade. Movimentos que contestaram tal dinâmica foram duramente reprimidos, principalmente quando contavam com envolvimento popular, como nos casos de Canudos e Contestado, que se tornaram guerras civis, assim como a Revolta de 1924 em São Paulo.

A História evidencia que a conquista de direitos sempre avançou com a pressão popular. A Revolta de 1924, em São Paulo, foi um desses momentos, em que trabalhadores disputaram as ruas por meio da força de protestos e confrontos diretos, e expuseram a situação marginalizada e de exploração que sofriam, pressionando por mudanças no sistema político.

Apesar das diferenças entre civis e militares, a situação os levou, naquele contexto

específico, a formar um grupo político único, que se mobilizou e se organizou de forma própria, reunindo indivíduos com diversas motivações, todos em torno da oposição ao governo de Arthur Bernardes e ao sistema que ele representava. Muitos dos envolvidos almejavam a ampliação da cidadania, pleiteando salário-mínimo, jornada de 8 horas de trabalho, direito de associação e de fundação de escolas, além da revogação das Leis Adolpho Gordo, que reprimiam o anarquismo, estabeleciam a censura à imprensa, previam a expulsão de estrangeiros e o fechamento de organizações e sindicatos.

A pluralidade dos indivíduos envolvidos, com motivações e expectativas diversas, nos permite visualizar a existência de muitas revoltas dentro de uma só. Que entendia que o Estado brasileiro podia ser tomado ou pelo menos pressionado para obtenção de conquistas, sendo os "tenentes" apenas mais um grupo em meio a essa disputa.

No entanto, 1924 muito é lembrado como um movimento militar, que flutuava acima da luta de classes, e pouco enquanto uma revolta popular. Isso acontece por conta de disputas políticas que mobilizaram o passado e a memória coletiva. Grupos militares disputaram e buscaram destaque na república brasileira desde seu início, em 1889. Por outro lado, a agência política popular foi sistematicamente silenciada, e, felizmente, nas últimas décadas, retomada. É urgente repensarmos e redimensionarmos o envolvimento militar na política e na História do Brasil.

*Maria Clara Spada de Castro é doutora em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), mestra, bacharela e licenciada em História pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Professora de História da rede municipal de São Paulo e autora do livro "A Revolta de 1924: para além dos tenentes", publicado pela editora Alameda.

Referências

APESP. *Processo da Revolução* de 1924, STF, n.º 1009 de 1927.

CARVALHO, Joaquim Nunes de. **A Revolução no Brasil** (1924-1925): Apontamentos para a História. Minha Defesa. Buenos Aires: Tallebes Gráficos Argentinos de L. J. Rosso y Cia Belgrano, 1925.

CASTRO, Maria Clara Spada. **A Revolta de 1924 em São Paulo: para além dos tenentes.** São Paulo: Alameda, 2024.

FRACCARO, Glaucia. **Os direitos das mulheres:** feminismo e trabalho no Brasil (1917-1937). Rio de Janeiro: FGV, 2018.

GEENEN, Henrique. **Aventuras de uma família de São Paulo durante a Revolta de julho de 1924.** São Paulo: Romero & Comp., 1925.

Jornal A Capital, São Paulo, 08 e 09 jul. 1924.

Jornal A Gazeta, São Paulo, 29 jul. 1924.

Jornal Correio Paulistano, São Paulo, 31 jul. 1924.

Jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 jul. 1924.
KARAWEJCZYK, Mônica. O Feminismo em Boa Marcha no Brasil! Bertha Lutz e a Conferência pelo Progresso Feminino. *Revista Estudos Feministas,* Florianópolis, v. 26, n. 2, 2018.

LEITE, Aureliano. **Dias de Pavor:** figuras e cenas da Revolta de S. Paulo. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1924.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

SCOTT, James C.; MENEZES, Marilda A.de; GUERRA, Lemuel. Formas cotidianas da resistência camponesa. **Raízes**: Revista de Ciências Sociais e Econômicas, Campina Grande, v. 21, n. 1, p. 10–31, 2002.

QUANDO O OFÍCIO DO HISTORIADOR SE CONFUNDE AO OFÍCIO DAS ARTESÃS

Carminda Mendes André

Quando **A Próxima Companhia** me convidou para orientar a pesquisa do Projeto REVOLTAS URBANAS: BLOCOS E BARRICADAS junto com Lizete Rubano, trouxeram para a conversa o tema da revolta de 1924 na cidade. Eu desconhecia o assunto e logo me fiz um desafio

O que havia naquele fato para seu silenciamento oficial? Pensei: ou trata-se de insignificante episódio para a história brasileira ou algo muito "perigoso" para as classes dominantes (da época e de agora) e que precisa ser enterrado. Qual relação poderiam fazer entre aquele episódio de 1924 e 2024?

Fui então em busca de notícias sobre a história da cidade e, junto com a pesquisa da Próxima, chegamos a três pesquisadores atualíssimos. Moacir Assunção, Dácio Nitrini e Maria Clara Spada de Castro que lançaram livros recentes sobre tal episódio.

Diante de três pesquisadores perguntei: qual o lugar de fala de cada um? Quais seus posicionamentos? Teses? Qual o tecido narrativo da história de cada um? Revisito as ideias de Durval de Albuquerque Júnior, professor de história da Universidade Federal da Paraíba, que pinta a imagem do ofício do historiador em aproximação ao ofício das tecelãs de seu território e tento, sem muita habilidade, tecer meu próprio tecido a partir da escuta e da leitura desses três pesquisadores.

*

Livro: 1924. Tenentes Rebeldes. Bombardeio de São Paulo, retirada e exílio. Dácio Nitrini (2024)

Transcrevo um pequeno diálogo que tive com o autor por Whatsapp.

[10/02/2025] Carminda Mendes André: *Olá Dácio, acabo de ler seu livro na íntegra. Queria primeiro lhe parabenizar pela pesquisa e também pela escrita que nos faz imaginar cenas. Mas quero ainda lhe parabenizar por seu posicionamento crítico. Sendo você, sobrinho de dois revoltosos, ao mesmo tempo que percebemos correr em suas veias o sangue de quem não se cala, também não*

se deixar levar pelo discurso do heroísmo dos parentes tendo a coragem de nos trazer as contradições que enxerga. Mas fiquei com uma "pulga atrás da orelha" e pergunto: Porque você usa a palavra REVOLUÇÃO e não REVOLTA para se referir ao episódio de 1924?

Dácio: *Oi, Carminda, legal você ter gostado, viu? Fiquei contente. Olha, eles próprios se tratavam como revolucionários e, na sua documentação e tudo, eles tratavam de revolução mesmo. Eu sei que não é uma revolução do ponto de vista, digamos, de uma definição nas ciências políticas, nas ciências sociais exatas, de uma mudança radical no sistema político e na sociedade, como as revoluções comunistas, por exemplo. Então, há alguns momentos, inclusive, que eu chamo os participantes como rebeldes, rebelião, revolta, mas oficialmente, inclusive do ponto de vista dos registros históricos, foi uma revolução, chamada Revolução de 1924. Então, eu, na verdade, navego sobre essas três denominações.*
Por outro lado, embora eu tenha focado, mas não circunscrito, o movimento ou a Revolução de 1924 na cidade de São Paulo, ela foi um movimento que abarcou, inclusive, outros estados e se derramou pelo interior, com a retirada do Miguel Costa, da coluna dele, em direção a Bauru e depois unindo-se às tropas que o Prestes tinha levantado no Rio Grande do Sul e que subiram para dar apoio à coluna Miguel Costa nas lutas no Paraná, ali naquela fronteira, Paraná, São Paulo, Paraguai. Então, foi uma revolução que eclodiu no centro de São Paulo, aqui na Avenida Tiradentes, mas ela se esparramou. Houve luta em todo o interior, principalmente na região noroeste, e mais, houve tentativas de levante de apoio, tanto no Rio de Janeiro quanto no Mato Grosso, teve no Piauí, também teve, todos eles interligados e sob orientação do movimento de São Paulo. Então, com o advento, com a criação da coluna Prestes, que atualmente ficou como coluna Prestes, mas eu sempre chamo de coluna Miguel Costa - Prestes, porque, para dar o crédito, na verdade, a coluna existiu muito por causa do Miguel Costa. Essa coluna, que ficou depois de dois anos percorrendo o Brasil, manteve a revolução tenentista viva, e que depois se realiza, mesmo se concretiza, com a revolução de 30, com a chegada do Getúlio ao poder, que todos os tenentes apoiaram, inclusive o Miguel Costa sobe do Rio Grande do Sul, liderando as tropas que venceram a revolução. Então eles, em 30, foram vitoriosos, embora depois, nos anos seguintes, eles tenham rachado, uma parte ficou contra o Getúlio, outra parte aderiu, enfim.

Carminda: *Ô, Dácio, obrigada por esse resumão. E quer dizer que, na sua reflexão, Getúlio Vargas, inicialmente, as pautas de Getúlio, elas confluem com as pautas, vamos dizer assim, dos militares revoltosos de 1924, e que vai até dois anos com a coluna Costas - Prestes?*

Dácio: *Sim, o tenentismo foi base de apoio militar do Getúlio, da Revolução de 30. Eles participaram ativamente em luta, em com-*

bates, a ponto do Getúlio, quando houve a vitória, a caminho do Rio, o trem para em São Paulo e ele se reúne com Miguel Costa, porque o Miguel Costa tinha sido o comandante das forças militares rebeldes em 30, que ajudaram a derrubar ou impedir a posse do presidente eleito e colocar o Estado Novo de pé, liderado pelo Getúlio. Então era um caminho dos tenentes, do positivismo, que vem lá de 22 no Rio de Janeiro, no Forte de Copacabana e alguns pontos menos conhecidos da história, mas de levantes também de oficiais jovens. Antes de 22, já era um caminho dessa mudança que se realiza mesmo em 30, com uma modernização do Estado, incentiva a industrialização, enfim, e depois veio a ditadura, com a própria ditadura Vargas também. E é isso, basicamente.

Carminda: *Obrigado mais uma vez pelos esclarecimentos. Fico aqui pensando que nem mesmo a História desse país é para amadores. Um abraço*

Dácio: *kkkkkkkkkkkk. Outro.*

*

Como orientadora de pesquisas em pós graduação, os inícios sempre me parecem a pedra filosofal do trabalho. O que lhe trouxe para esse tema, pergunto aos pesquisadores? Quais fatos poderiam contar que lhe convenceu a querer aprofundar esse "objeto de pesquisa" (coloco entre aspas pois não mais usamos essa nomenclatura, hoje gostamos de falar em campo de interesse ou algo assim)?

*

Dácio inicia seu livro assim:

"Sempre no campo do meu olhar, foi a carcaça de uma **velha granada,** um *souvenir* entre tantos do meu escritório, que fez explodir meu interesse em costurar, neste livro, pedaços soltos dos casos e das lendas familiares sobre dois oficiais da antiga Força Pública paulista, o tenente João Batista Nitrini, e seu cunhado, o capitão índio do Brasil" (Nitrini, 2024: 17).

Que incrível é o imaginário do humano: um objeto, a princípio sem significado, começa a chamar a atenção de alguém que, por intuição, começa a "ouvir" o que aquela "coisa inanimada" teria a lhe dizer. Dácio dá voz a um rastro de história esquecida.

O autor de *1924* é sobrinho de dois militares revoltosos. Em família vive envolto com as memórias desses parentes. Este é seu lugar de fala: do lugar de dentro da casa. E, talvez por isso, experimenta a história em sua longa duração.

Para nosso autor parece haver um claro fio condutor da história dos militares opositores à oligarquia da República Velha. A revolta era contra a não democratização

do poder da oligarquia brasileira que impedia outros extratos da sociedade a formarem suas representações para compor o governo que se intitulava republicano. Essa contradição formou opositores ao governo vigente.

Ao seguir o fio imaginário que puxei da leitura do livro de Dácio, suponho que esta insatisfação poderia ter vindo de longe. Ele conta a história a partir da elite de militares republicanos, que tiveram a coragem de colocar em suas pautas reivindicatórias a redução de jornada de trabalho de 13h para 8h, o sufrágio universal, escolas para todos e outros direitos.

Lendo e ouvindo Dácio, percebo que mesmo estes exércitos de revoltosos sendo compostos por militares conservadores, moderados e comunistas, um grupo com um leque de intenções muitas vezes divergentes, não podemos negar sua importância para pensar a transformação de um país escravocrata para outro, de princípios republicanos. Sem esquecer também as interpretações do historiador Fernando Novais que insiste no desejo de atualização da colônia tendo a metrópole como modelo civilizatório a ser alcançado.

Para o historiador Durval de Albuquerque Junior o historiador é um artesão dos tempos:

> Como uma artesã do patchwork, Heródoto de Halicarnassos costura fragmentos, pedaços de lendas, de mito, com pedaços de narrativas factuais, de testemunhos, de memórias, dando a este caos sarapintado uma coerência, uma ordem, uma aparente coesão. O seu instrumento de trabalho não é o fuso ou a roca, nem mesmo o cesto ou a ânfora, mas as palavras, a escrita em prosa. **O prosear, o contar, o narrar** é a arte que permite a tecelagem do passado, ela é a arte que permite **inventar o passado,** que permite dar forma aos tempos, que possibilita o registro do que se passou procurando entender-se como se passou. (CEZAR, Temístocles. Prefácio. In: ALBUQUERQUE JUNIOR. Durval Muniz. O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história. São Paulo: Intermeios, 2019, grifos nossos)

Dácio como tecelão do ocorrido em 1924 em São Paulo, nos dá a ver o fio colorido que acompanha suas mãos hábeis tecendo a história da formação política do Estado-Nação chamado Brasil. Podemos seguir seus desenhos com laçadas de bordados da Revolução Francesa que vão desde a derrubada da monarquia pelo Marechal Deodoro da Fonseca (um golpe de estado?), fazendo outra laçada na Revolta da Chibata em 1910 liderada pelo Almirante João Cândido ocorrida entre os militares da Marinha, com outra laçada em 1922 com a Revolta do Forte de Copacabana comandada pelo tenente-coronel Euclides Hermes da Fonseca, outra laçada em 1924 em São Paulo liderada pelo general de brigada do exército Isidoro Dias Lopes e outros Estados (pelos tenentes Miguel Costa e Luís Carlos Prestes), para, outra laçada na Revolução de 1930 liderada pelo civil Getúlio Vargas até que divergências com o governo Vargas faz mudar o modo de bordar, adaptando as laçadas da metrópole às linhas e cores locais com a Revolução Constitucionalista de 1932.

O bordado, inacabado, deixa fios soltos quando narra desentendimentos de alguns com o governo Vargas, fios que margeiam o bordado para a clandestinidade enquanto novas laçadas seguem para desenhar os apoiadores dos governos conservadores (Dácio nos dá notícias de militares revoltosos de 1924 que estavam no apoio dos golpistas de 1964 do mesmo modo que o Almirante Negro: vai entender!!!).

Olhando para seu bordado (imaginado por mim) percebo que outras linhas soltas estão escondidas no avesso, são as laçadas do 8 de janeiro de 2023 e todo o plano de golpe e assassinatos do presidente eleito e seu vice, tramados por militares fiéis à ditadura militar, os quais se encontram em julgamento.

O que estaria tecendo nosso artesão-historiador Dácio? Um tapete oficial (estrada de rodagem?), tapete voador (Ponte aérea) entre o Palácio do Catete e o Alvorada?

*

Livro: A Revolta de 1924 em São Paulo para além do tenentismo. Maria Clara Spada de Castro (2025).

Pequena conversa que tive com ela por Whatsapp.

[20\02\2025] Carminda: *Clara, tudo bem? Não sei nem se eu vou te pegar aí em férias, desculpa, mas eu acabei de ler agora seu trabalho e está quente ainda aqui, sabe? E achei muito interessante essa perspectiva da guerra civil, o que me pareceu ser a sua tese principal. Além de você apresentar outros sujeitos sociais (além dos tenentes), tais como as mulheres, as e os negros, os militares de baixa patente além dos oficiais. Isto ampliou, de fato, a reverberação da iniciativa militar para além. Mas ficou uma pergunta latejando. O título do seu livro é A Revolta de 1924 em São Paulo para Além dos Tenentes. Neste título, você nos traz os outros atores sociais além dos militares.*
Mas eu fiquei com uma ... curiosidade. Por que você ainda trata o episódio de Revolta em seu título, sendo que você está defendendo a tese da Guerra Civil? Por que você não colocou no título A Guerra Civil de 1924? É uma pergunta... Enfim, fiquei com essa curiosidade, querida.

Maria Clara: *Maravilhosas questões! Então acho que a guerra civil se estabeleceu a partir da revolta. A Revolta vem primeiro e a guerra se estabelece com o modo que o governo federal lida com a ocupação da cidade. Na hora da escolha do título até pensamos, meu orientador (Álvaro Pereira do Nascimento) e eu, nessa possibilidade. Mas, ele estudou a Revolta dos Marinheiros de 1910, conhecida como Revolta da Chibata, e achou que o livro poderia ter menos alcance se saísse do que ela é mais conhecida: "revolta" ou "revolução", a partir do título e da experiência dele, e eu concordei.*

Carminda: *Outra dúvida que eu fiquei, mas acho que nem sei se você vai ter resposta para isso, é a questão do voto das mulheres. Em nenhum momento eu vi em nenhum dos trabalhos os revoltosos ou mesmo os anarquistas ou os comunistas, que são revolucionários, falarem no voto feminino. Ou falou e eu não percebi.*
Fiquei pensando, os revoltosos quando estão falando da pauta de voto, do voto popular, de abrir para o voto popular, eles também estavam incluindo as mulheres ou ainda não?

Maria Clara: *Sobre o voto feminino a única ponte que encontrei foi o caso da Anésia Pinheiro mesmo. Quando o voto aparece, em fontes, na pauta dos revoltosos não se especifica gênero. Mas parte deles eram próximos de membros da Reação Republicana, que falavam em voto feminino na campanha eleitoral contra o Arthur Bernardes.*
Sobre a pauta da revolta, aí é uma grande questão. Me parece que nunca ela foi discutida coletivamente. No processo tem vários esboços feitos pelos militares, que tá no livro, mas muito pouco sobre as demandas dos civis.
Acho que havia mulheres ali, como a Anésia, defendendo os seus interesses políticos, específicos de classe. Historiadoras de gênero do período acham que as comunistas e anarquistas não se interessavam pelo voto, achavam uma pauta burguesa.

Maria Clara: *achei melhor escrever! acho que organizo melhor as ideias. Te respondi?*

Carminda: *Nossa, super resposta. Você é uma baita historiadora "menina", e sua escrita nos é acessível. Gratidão.*

Os começos de Maria Clara são bem diferentes daqueles de Dácio. Conta-nos que seu início se deu com a leitura do livro Olga de Fernando Morais quando cursava o Ensino Médio. Na faculdade de graduação em História, foi-lhe exigido um Trabalho de Conclusão de Curso; conta, que sem temática, ela voltou à biblioteca, voltou ao livro de Morais e percebeu que nas proximidades daquele livro da prateleira, outros apareciam sobre a famosa Coluna Prestes. Lendo sobre o assunto chamava sua atenção as inúmeras referências sobre a Revolta de 1924 em São Paulo. E, tal como eu e muitos de nós, ela também nunca tinha ouvido falar.

> Ao buscar informações sobre, me impressionava ainda mais as descrições e as fotos que registravam cenas de guerra em lugares tão bem conhecidos por mim, que nasci e vivi pelo centro de São Paulo, na região do Cambuci e Glicério. O tema do trabalho estava definido e aquele primeiro projeto de pesquisa, de certo modo, me acompanhou ao longo de Mestrado e do Doutorado. (Castro, 2025: 15-16).

Olga, a mulher judia, esposa de Carlos Prestes, que foi mandada aos campos de concentração nazistas, pelo governo de Vargas foi o elo de entrada de Maria Clara

ao conhecer as fotos do conflito paulistano. Mais uma vez temos alguém descobrindo vestígios de um esquecimento.

Maria Clara foi buscar 1924 pela história social. Encontrou algumas pesquisas que insistiam na tese de uma revolta militar e masculina. Estudou os significados – positivos e negativos – da palavra "tenentismo", e percebeu que os relatos históricos, que insistiam no protagonismo militar ao episódio, não condiziam com as fotos da época em que conseguia localizar a presença da população negra, cabocla, mestiça, além das mulheres e crianças nos saques.

Clara foi aos documentos policiais e outros disponíveis e não só percebeu que a maioria dos indiciados eram civis, que os bombardeios eram em localidades civis, e, na leitura a contrapelo, encontra a presença feminina em donas de casas, nas operárias e intelectuais feministas, todas simpatizantes aos revoltosos. Sob sua narrativa histórica ficamos diante de um episódio com vários atores sociais, além dos militares. Nossa historiadora nos apresenta indício de apoio maciço da população que permaneceu na cidade, nos trazendo rastros de uma Guerra Civil.

Em sua história as proveniências do episódio confluem a insatisfação dos militares (que já entendemos com a história de Dácio); a insatisfação dos e das operárias expressas na grande greve de 1917 pela reivindicação de melhores condições de vida, sendo que havia um grande contingente de mulheres operárias, principalmente nas tecelagens, reivindicações organizadas por lideranças anarquistas e bolchevistas; estrangeiros refugiados da guerra europeia; mulheres da elite, intelectuais ou ligadas à área da saúde que se alistaram entre os revoltosos por posicionamento político; a população pobre – já anteriormente insatisfeita - que não conseguiu sair da cidade e começou a sofrer o flagelo da fome durante os 23 dias. Todos esses atores sociais contra o governo configuraram, segundo a autora, uma adesão típica de guerra civil.

Na perspectiva quase poética do ofício do historiador como artesão, volto a Durval de Albuquerque Junior:

> O historiador, como a bordadeira, ao final de suas atividades de pesquisa, tem à sua frente uma **cesta** cheia de documentos, de relatos, de imagens, de escritos, de narrativas, de variadas cores e tonalidades, misturados de forma caótica. É ele, como faz a profissional do bordado, que submete este caos a uma ordem, a um desenho, a um plano, a um projeto, a um molde, a um modelo, que deve ser previamente pensado. Assim como no bordado existirá aquelas laçadas, aqueles pontos, aquelas amarrações que serão fundamentais para que o desenho se sustente e se faça, na narrativa historiográfica existirá, o que não por mera coincidência se chamará de **fio condutor, de fio da meada, o problema, a questão, o objetivo**, que deve ser perseguido e deve estar presente durante toda a narrativa. Sem o problema, sem a tese, sem um argumento central a expor e defender, a narrativa historiográfica não perderá seu caráter fragmentário, não passará de uma crônica, de um arrolar de eventos e de suas datações, um amontoado

de fatos coloridos, dispersos e dispostos aleatoriamente (CEZAR, Temístocles. Prefácio. In: ALBUQUERQUE JUNIOR. Durval Muniz. O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história. São Paulo: Intermeios, 2019.)

No bordado histórico de Maria Clara é de se esperar que a história dos vencedores (história oficial) dê protagonismo aos militares silenciando todos os outros atores. Mas também o silêncio da historiografia sobre o fato histórico mostra quão terrificante foi para a elite brasileira, que se viu próxima à revolução comunista, uma paranoia que dura até os dias de hoje.

Esta guerra foi silenciada igualmente a todas as revoltas de protagonismo indígena, ou de protagonismo do povo trazido de África, ou qualquer outra iniciativa popular de independência como o cangaço de Lampião ou ainda a resistência marxista que enfrentou bravamente o golpe de 64.

Penso que o bordado de Maria Clara desenha ações rebeldes, de um povo que resiste desde a ocupação portuguesa. Uma história de usurpação colonial europeia e suas reações de resistência dos povos nativos.

Com o desenho histórico de Clara chego a pensar no início de uma reescritura da identidade do "povo brasileiro", um sujeito não cordial e ignorante, mas como combatente. Como uma história de bravos guerreiros e guerreiras que ora avançam em suas lutas ora retrocedem.

Não pude deixar de associar tudo isso à história do presente, ao descarado roubo do território palestino pelos europeus e sionismo judeu, associar a luta desigual entre bombas e pedras de estilingues; ou das ocupações em África ou Oriente Médio pelos mesmos atores coloniais de outrora. A história seria a da resistência indígena que ainda combate os usurpadores com suas poderosas armas de fogo contra suas (nossas) flechas envenenadas.

A partir do trabalho de Maria Clara fiquei pensando em qual bordado histórico apareceria se a história do Brasil fosse contada a partir de todas as revoltas, rebeliões e guerras de resistência ao roubo colonial.

Estaria Maria Clara bordando uma toalha de mesa redonda esperando a todos os atores desta resistência?

*

Livro: São Paulo deve ser destruída: A história do bombardeio à capital na revolta de 1924. Moacir Assunção (2023).

Um diálogo que tivemos por Whatsapp.

[23\02\2025] Carminda: *Dácio chama 1924 de Revolução, Clara de Guerra Civil e você de Revolta, por que?*

Moacir: *Carminda, na verdade, o termo revolução é usado para*

algo que propõe a mudança de estruturas, a mudança estrutural no país. E 1924 foi, na verdade, uma revolta mesmo, porque ela não propõe uma mudança de estrutura, é uma questão só de mudar os nomes de quem está no poder, mas não tem uma proposta de mudar a estrutura do país como um todo, de legislação, de modo de vida etc. Vamos dizer que a revolta é uma coisa mais cosmética, mais uma reforma do que uma revolução, uma mudança em alguns postos de poder, mas sem potencial para mudar a estrutura do país.
O país continuaria igual de uma maneira geral, com outros líderes, é isso que eles acreditavam. Só que, de fato, eu até prefiro revolução mesmo, porque eu acho que valoriza mais o episódio e também é a forma como ela foi conhecida. Então, eu uso mais revolução do que revolta, se você observar direitinho (Moacir se refere à leitura de seu livro).
Em alguns momentos, eu uso revolta, que tecnicamente é o termo mais correto, mas eu prefiro revolução, até porque ninguém chama a Revolução de 1932 de Revolta de 1932. Vamos dizer que o que a gente teve no Brasil mais perto de uma revolução, de uma mudança estrutural do país, de algo que propõe essa mudança da estrutura econômica e social, foi a Revolução de 1930. Essa a gente pode chamar de Revolução Brasileira, pois um país agrário se tornou um país semi-industrial, que depois foi confirmada com a criação da indústria siderúrgica, que é a base para a industrialização. Até então, a gente tinha uma industrialização fraquinha, sem grandes consequências.
Então, acho que o mais correto é falar revolta. Mas para valorizar o episódio, para dar o devido peso que ele tem, a gente usa revolução, que aliás é como ficou conhecido o episódio, Revolução de 1924. Também ninguém fala revolta de 1924.
A Revolução de 1917 na Rússia foi, de fato, uma revolução já que mudou totalmente a estrutura econômica e social do país.

Carminda: *Qual dos relatos que leu e\ou escutou dos civis você não consegue esquecer? Qual que mais te impacta?*

Moacir: *Bem, os relatos, o que mais me impressionou, sem dúvida, foi o mais cruento, né? O relato do assassinato, no bombardeio, de nove pessoas de uma mesma família, da família Vazotto, de Calabreses, lá da Mooca. Eles estavam na casa deles, que era lá no alto da Mooca, caiu uma granada em cima da casa, ninguém se feriu, eles saíram. Na verdade, caiu na região, mas não caiu exatamente em cima da casa deles, saíram de lá e se dirigiram para a região entre o Brás e a Mooca. Era o Aldo, o Vazotto e a família inteira, nove pessoas no total. Eles foram lá para a região do Brás, divisa entre o Brás e a Mooca, ali onde fica hoje a rua Piratininga, mais ou menos a região onde hoje está a Radial Leste. Eles foram para lá, um novo tiro, granada scharpnel caiu em cima da casa e matou todo mundo. Esse, para mim, é a coisa mais terrível que aconteceu. Outra coisa terrível também, que foi objeto de uma peça, sobre a*

qual acho que até já lhe falei, foi o bombardeio do Teatro Oyímpia. Os refugiados de vários bairros da Zona Leste, ali no Teatro Olympia, consideraram que era um lugar seguro, veio uma granada, uma bomba granada incendiária do governo, granada de artilharia, caiu lá no Teatro Olímpia, que ficava no Brás, ali perto da Rangel Pestana, e morreram 30 pessoas nesse episódio, mais de 100 ficaram feridas. Entre as pessoas que ajudaram a socorrer, estava o próprio Isidoro Dias Lopes. Ele se deslocou do centro, foi até lá para ajudar a socorrer as pessoas. Veja a gravidade da coisa. Então, esse foi o caso mais terrível, vamos dizer assim, em termos coletivos.

E, por fim, o caso da família De Giani, lá do Bom Retiro, que buscou refúgio ao lado do Liceu Coração de Jesus, que fica aí ao lado do Palácio Campos Elíseos. Então, esse é um caso também terrível. Morreram metade dos filhos, os outros ficaram gravemente feridos. Foi o seu Antônio Giani, italiano (que contou). Seu Aldo é da região da Calabria, e seu António da região de Milão, me parece.

Esses casos foram os que mais me impactaram. Sem dúvida, acho que eles são os maiores crimes cometidos pelo governo na Revolução.

Carminda: *Sobre a questão da legalidade do bombardeio terrificante, o neto de Miguel Costa, em entrevista contigo, fala de condenação em Haia. Esse julgamento realmente existiu? (ele está em seu livro para que eu possa ler?) Mas o que gostaria de te perguntar é sua opinião pessoal, seu posicionamento sobre o bombardeio: foi legal (justificável) ou ilegal?*

Moacir: *Com relação à terceira questão, da condenação em Haia, não houve esse julgamento, ninguém foi julgado. E para mim, o bombardeio é a parte mais importante do meu livro, eu considero, até porque eu trouxe histórias novas, novos depoimentos e novos posicionamentos de juristas, que eu colhi em vários livros e pesquisei em Haia também.*

Para mim, sem dúvida, foi um crime de guerra terrível que se assemelha, por isso que é bombardeio terrificante, àquele bombardeio que se atira a esmo, que lembra um pouco o que Israel faz em Gaza, tiro a esmo. Morrem, em geral, inocentes, porque você não está mirando no inimigo. Veja que dos mortos (de 1924), dois terços dos mortos são civis, e praticamente 100% dos prédios atacados são prédios civis, com raríssimas exceções.

Então foi para aterrorizar, o que é a ideia? Aterroriza a própria população (que supostamente) expulsa os rebeldes. Eu dou algumas explicações, possíveis explicações, interpretações, historiador também interpreta, não tem como afirmar, porque não tem um documento afirmando exatamente isso.

Mas dentro de uma determinada interpretação, eu digo que é porque o pessoal do Contestado estava lá. Os três principais líderes do contestado combateram, ou pelo menos um deles era o ministro da Guerra e dois generais importantes, que estavam lutando aqui. O

Sócrates, comandante das tropas que atacaram, e o general Potiguara. E o ministro Setembrino era o principal líder do Contestado das tropas federais. E ali no Contestado o governo foi praticamente derrotado, e por muito pouco não (perdeu a batalha). Então eles agiram com muita violência, porque agora eles não tinham sertanejos na frente, desarmados praticamente.

Só pra concluir, os outros militares que também tinham armamento pesado, então o exército temia perder, temia ser destruído. Não sabia exatamente o tamanho dos rebeldes do outro lado. E é claro, é muito difícil entrar numa cidade. Quem está na defensiva tem muito mais vantagem do que quem está atacando. Historicamente, falando militarmente, em termos militares, é isso. Então, eles usaram, tiveram que usar essa estratégia por receio de ver seu exército destruído.

Então, é um crime de guerra, um terrível crime de guerra, que se equipara ao que os exércitos alemães fizeram na Primeira Guerra contra a França e a Bélgica, usando bombardeio terrificante, destruindo as cidades inteiras, sem atacar diretamente seus inimigos, mas criando pânico e pavor na população, criando terror. Por isso, bombardeio terrificante, que se distingue do bombardeio de ocupação, quando você ataca para ocupar, e o bombardeio de destruição, mas que você ataca diretamente o inimigo, para destruir suas forças, seus mantimentos, seus suprimentos, seu armamento, seus soldados. Então, são diferentes.

Esses outros bombardeios são mais focados. E esse bombardeio, que foi usado em São Paulo, imagina, a cidade não tinha prédios. Os bairros altos, Penha e Vila Matilde, os canhões, estavam atirando praticamente o dia inteiro, ininterruptamente, contra a cidade baixa.

É claro que ia provocar muitas vítimas civis, como provocou. Então, é um crime de guerra. Só que a Liga das Nações estava em formação ainda. O Brasil até foi um dos fundadores da Liga das Nações. A ONU não existia. O Tribunal de Haia era uma coisa muito incipiente. Então, não houve julgamento. Foi um crime de guerra que ficou sem julgamento, sem culpados. Por quê? Porque não se formou essa consciência naquela época e o governo conseguiu jogar para baixo do tapete.

Então, sem dúvida, foi um crime de guerra dantesco, terrível, e que não teve punição. Não sei se é impossível punir alguma coisa que já aconteceu lá atrás, mas, pelo menos, talvez o livro ajude nisso, com o reconhecimento dessa condição. Assim não é possível punir, pelo menos que as pessoas sejam punidas moralmente, historicamente, pelo que fizeram.

É isso. Espero ter ajudado e fico à disposição. Um abraço, tchau.

Moacir inicia sua narrativa de pesquisa, da seguinte maneira:

> Tive contato com o tema da revolta paulista de 1924 quando, como um jovem repórter do jornal diário Popular, no início da década de 1990, fazia reportagem contando a história dos bairros de São Paulo, publicadas aos sábados numa coluna intitulada "Conheça seu bairro", que existiu por dois anos naquele tradicional diário paulistano, hoje extinto e substituído pelo Diário de S. Paulo. Invariavelmente, todas as vezes que ia entrevistar os moradores antigos dos bairros atingidos pelo bombardeio, eles me falavam desse conflito. Surpreso, porque não conhecia o evento, imaginava que meus informantes se referissem à Revolução de 1932, muito mais famosa que a ocorrida apenas oito anos antes. Assim, comecei a pesquisar o assunto, conseguindo amealhar, em pouco tempo, uma bibliografia bastante expressiva sobre o tema, composta de pelo menos trinta livros escritos na época, fotos e outros documentos (p.19).

Mas na história de Moacir temos o relato de uma situação curiosa.

> (...) Começando a conhecer melhor os personagens daquele conflito, qual não foi minha surpresa ao constatar que estudei em duas escolas – Marechal Juarez Távora e Padre Antão, ambas na zona leste da capital paulistana, que relembram figuras que vivenciaram o conflito, respectivamente na condição de líder militar rebelde e pároco da Penha de França no período. Muitos anos depois, comecei a lecionar na Universidade São Judas Tadeu, que fica na Mooca, ao lado do que restou do Cotonifício Crespi, prédio parcialmente destruído por bombas no episódio.
> Descobri depois que o casarão onde vivia José Carlos de Macedo Soares, personagem central da revolta como presidente da Associação Comercial de São Paulo, ficava na esquina da rua da Consolação com a Major Quedinho, ou seja, exatamente onde estava instalado o prédio do Diário Popular, meu local de trabalho por cinco anos. (p.20)

Moacir se coloca no lugar do pai ou do filho ou da mãe ou da vizinha. A indignação transpira em seu texto repleto de relatos de populares. Por seu fio narrativo temos a imagem da configuração de um genocídio perpetrado por uma guerra terrorista executada pelo governo de Bernardes.

Moacir conta que tantas coincidências lhe impuseram um "compromisso moral" para ajudar a contar essa história. O que impressiona nessas coincidências são os inúmeros rastros de história esquecida que estão à nossa volta; e se não nos importamos com eles (nomes, monumentos, ruínas, documentos) contribuímos para silenciar vozes dos mortos.

No prefácio de seu livro a Professora Estefânia Knotz Canguçu Fraga inicia com a pergunta: por que esquecemos? E, puxando pela memória do importante pensador Walter Benjamin, nos traz o que pode ser o ofício do historiador: "o catador de cacos e de restos que se disponha a sair em busca do que foi deixado de lado pela

história oficial, como algo que não tenha significação e não mereça ser lembrado e comentado".

Nessa perspectiva, o historiador é aquele que desconfia e procura, à contrapelo, o que se esconde no esquecimento. E ao encontrar vestígios do que foi deixado à margem da história oficial, retira do anonimato os silenciados, tidos como sem-importância, os sem-nomes, enfim, a população civil. Moacir coloca seu ouvido no asfalto da cidade de São Paulo e escuta, de seus rios sufocados, lamentos, cantos, narrativas. E, como artesão, busca dar coerência aos amontoados de fragmentos.

E foi encontrando brechas no discurso oficial, diz a professora, que Moacir dá "visibilidade histórica aos rastros e vestígios dos moradores, sofridos protagonistas do conflito, mas relegados ao esquecimento, sem direito nem à palavra nem à lembrança". Trazer as vozes dos rios paulistanos é devolver-lhes o direito à existência. Estefânia conclui afirmando que o compromisso de Moacir na pesquisa foi "compreender porque esquecemos. E encontrar no esquecimento, os rastros da história. A outra face de São Paulo deve ser destruída". Esta face é aquosa, é confluência de rios, por isso tão difícil de capturar. Mas Moacir vai às margens dos bueiros e é por lá que pesca vestígios de tempos deixados para o esquecimento.

Penso que a professora captura muito bem esse "compromisso moral" que Moacir se impõe diante da história. "A destruição de um arquivo, um museu, uma cidade – esses testemunhos da história passada – equivale a esquecimento. Há esquecimento onde houver rastros" afirma o pensador francês Paul Ricoeur (A memória, a história, o esquecimento).

Em ressonância às palavras do mestre francês, trago Durval de Albuquerque Junior que poetisa mais uma vez sobre o seu ofício:

> O historiador na pós-modernidade é um profissional dedicado à reciclagem das versões do passado, dos sonhos dos homens, das utopias falhadas, das grandes profecias malogradas. É alguém que, de posse das latas e garrafas vazias das grandes promessas da história, agora atiradas num canto, amassadas, enferrujadas, chutadas sem cerimônia pelos passantes, as submete a um trabalho de reprensagem, de releitura, de redefinição de sentido e utilidade, versões do passado que depois de passarem por um trabalho de desconstrução, de seleção, de modelagem, voltam a estarem cheias de saber e de sabor, voltam a fazer sentido, voltam a influenciarem a vida dos homens de hoje, que as podem tragar por terem novo valor. (CEZAR, Temístocles. Prefácio. In: ALBUQUERQUE JUNIOR. Durval Muniz. O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história. São Paulo: Intermeios, 2019.)

Aproximando o artesão sucateiro de Moacir, sua arte se aproxima do artista francês Marcel Duchamp que inventou a arte dos *ready-made*. Moacir, para mim, constrói, com palavras, a obra composta de restos da vida presente, com o descartado da sociedade industrializada (ou se industrializando, como era o caso de São Paulo em 1923).

O ready-made histórico de Moacir é agridoce; carrega o trágico e o cômico como deve ser a vida humana. Seu Álvaro (Oliveira Valle) entrevistado pelo nosso jornalista andarilho em 1994, quando atuava como rebelde perguntado como se deu a retirada das tropas da cidade de São Paulo, carrega um senso de humor de quem vê ao longe e brinca com o passado. Dentre outras coisas relata: "Os revolucionários diziam que se caíssemos nas mãos dos legalistas seríamos todos castrados. Ninguém queria isso e "metemos a cara no mato". Ou então, quando já tendo mudado a casaca para o lado dos legalistas, sim, porque ele se entregou em algum momento, foi reconhecido como o tipógrafo da Força Pública, conta que os soldados o reconhecendo "me deram uma máquina de escrever para trabalhar porque pensavam que eu era datilógrafo, mas disse que era tipógrafo e não sabia escrever em máquina". Um senhor traquina que expressa o espírito do brasileiro cordial de que nos fala Sérgio Buarque. Ele finge submissão, mas, quando pode critica o nível de instrução dos legalistas.

Moacir não é um artesão dos bordados e dos resíduos ressignificados. Estaria Moacir criando um prato culinário a partir dos alimentos encontrados nos saques, alimentos de diferentes culturas que se misturam aos aqui cultivados pelos nativos?

*

Portanto, leitor e leitora, o meu artefato textual, a imagem que posso trazer da formação da nação nacional desse território ocupado chamado por um nome de mercadoria (Pau Brasil), é composto por um tapete colonial que apoia uma mesa redonda de inspiração socialista, que por sua vez, apoia uma grande toalha bordada na colônia mas com bordados portugueses, que por sua vez, apoia a grande panela de culinária à brasileira aprendida pela mistura cultural que está na raiz do que viria a ser chamada de população brasileira. Um grande banquete no espaço público, tal como na Festa da Achiropita realizada no bairro do Bixiga, território indígena, quilombola e italiano?

Afinal, como disse um dos artistas paulistanos que assistiu a tudo de pertinho: "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval (Oswald de Andrade)".

BLOCO II – AS BASES DO TRABALHO DE CRIAÇÃO

AS BASES DO TRABALHO DE CRIAÇÃO

Carminda Mendes André e a Próxima Companhia

1. ETAPA PRÉ-EXPRESSIVA

No projeto Revoltas Urbanas – Blocos e Barricadas demos continuidade às nossas tão valorizadas parcerias, propusemos uma equipe que fosse composta por pessoas que já caminharam conosco na pesquisa anterior, Tebas – A Cidade em Disputa, outras que foram se aproximando de nós ao longo do tempo, pessoas que constantemente estavam junto de nós mas não necessariamente trabalhando e ainda alguns que admirávamos e que ainda não havíamos cruzado os caminhos. Para organizar as ações do projeto e permeados por essas presenças gestamos um projeto onde teríamos a criação de três eixos de trabalho, sendo o terceiro os exercícios cênicos dos nossos 23 dias e da criação do espetáculo e os dois anteriores compreenderiam trabalhos prévios com nossa mostra de repertório e o segundo, mais amplo contendo os encontros de orientação da pesquisa, com Carminda M. André e Lizete Rubano, as pesquisas corporais e sonoras com Gal Martins e Girlei Miranda, os Laboratórios de Táticas, nossos Encontros de Festa e Guerra, e a programação continuada da nossa sede.

DAS ORIENTAÇÕES DA PESQUISA

Quando imaginamos o projeto pensamos que as presenças de duas pesquisadoras-artistas-educadoras pudessem nos dar suporte à pesquisa de fôlego que estávamos nos propondo a partir do tempo-espaço (1924/São Paulo/ Campos Elíseos/2024) em que iríamos mergulhar. Adentrando o campo teórico pesquisamos o histórico da Revolta Esquecida de 1924. Baseamo-nos principalmente no trabalho de quatro autores: Ilka Stern Cohen, Moacir Assunção, Dácio Nitrini e Maria Clara Spada de Castro.

As funções das orientadoras caminharam tanto para dar suporte teórico à equipe, como realizar as mediações dos espetáculos do coletivo e outras temporadas recebidas na cessão de espaço da sede em propostas artístico-pedagógicas que propõem possibilidades de recepção do público, que geram reflexões e outras produções textuais sobre as experiências artístico-pedagógicas.

Além do tema da guerra, também foram levantados os temas que tangenciam a festa. Muito desse material foi experimentado pelos diretores convidados em suas intervenções cênicas na ação dos 23 Dias e contaram com o acompanhamento

das orientadoras que alimentavam as reflexões sobre as escolhas e traziam outras referências em diálogo com as propostas.

https://www.instagram.com/reel/DDe4jFVtKBR/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlOD-BiNWFlZA==

DOS LABORATÓRIOS DE TÁTICAS

Os laboratórios de táticas, como o nome já diz, foram criados para preparar o corpo-guerrilha do coletivo de atores na batalha em rua e compartilhar procedimentos e experimentações com pessoas que tivessem interesse em se inscrever. Tática já faz referência a um posicionamento: estamos do lado dos menos favorecidos (em armas, em comida, em moradia, em escolaridade etc.).

Propusemos erguer três barricadas em que estes Laboratórios aconteceram.

BARRICADA 1:
O LABORATÓRIO DE TÁTICAS – PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO COM A PRÓXIMA COMPANHIA.

Esta foi uma grande oportunidade de revisitarmos nossos processos criativos, elencarmos procedimentos, exercícios, nossa filosofia de grupo e o "modo de fazer" próprio d'A Próxima Companhia. Nossos espetáculos surgiram de maneiras distintas, com linguagens diversas e seguindo sempre a premissa da intuição criativa. Assim, era tempo de olhar para nossos rastros, nomeá-los e compartilhar com as pessoas que atenderam nossos chamados e se lançaram na experiência conosco. Afinal, são dez anos de trabalho!

BARRICADA 2
LABORATÓRIO DE TÁTICAS – PERCUSSÃO COMO FORMA DE EXPRESSÃO.

Trata-se da preparação musical para o núcleo artístico e aberto ao público durante os 4 meses iniciais, coordenado por Girlei Miranda e com a colaboração de Sandra Luciano e Bárbara Magalhanis. Com uma pedagogia lúdica, a mestra-musicista nos apresentou diferentes instrumentos da percussão, nos fazendo aos poucos adentrar no coração da bateria de uma escola de samba nossa. Fomos para a Rua Helvétia para ter a experiência de tocar em espaço público, em deslocamento, nossas manhãs davam o ritmo e a cadência para as conversas, para a sensibilidade da conexão necessária para a música e para a cena.

Estávamos ensaiando na rua uma espécie de bateria de bloco carnavalesco ou escola de samba do nosso jeito, dialogando e buscando equacionar as singularidades. Todos os instrumentos têm um som, tem o toque específico e precisam estar juntos, e assim também todos os participantes revezaram entre todos os instrumentos: Surdo, Repique, Repinique, Caixa, Caxixi, Ganzá, Tamborim e Agogô.

A partir do olhar e da preparação da mestra fomos trazendo objetos de ferro para percutir, fomos achando sonoridades nos metais que chamam para a Guerra com

as forças de Ogum. Percutimos nossas baquetas como saraivadas de tiros, como bombardeios terrificantes e criamos um corpo sonoro coletivo pois em estado de alerta sabíamos que "a bomba vai explodir" em festa e guerra!

https://www.instagram.com/reel/DIHROxTOUQi/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlOD-BiNWFlZA==

BARRICADA 3
LABORATÓRIO DE TÁTICAS – INDIGNAÇÃO COMO POTÊNCIA DE PROCESSOS CRIATIVOS E PERFORMANCES DAS FISICALIDADES CÊNICAS

Este Laboratório foi ministrado por Gal Martins, que nos apresentou as bases técnicas e conceituais do método que ela criou e vem desenvolvendo: A Dança da Indignação. Tal metodologia parte da ideia de que a indignação é uma ação frente a algo indigno. Para agir, primeiro é preciso organizar os ódios e reconhecer onde e como em cada corpo ele se acumula e se manifesta.

Em paralelo a este trabalho técnico, em encontros de preparação do coletivo, fomos desenvolvendo a Cardiografia, um trabalho que propicia a identificação de múltiplos corpos como partes constitutivas do corpo de cada indivíduo, como por exemplo: corpo ancestral, corpo nascimento e corpo infância. E todos eles podem ser trabalhados como elementos para construção de dramaturgia física.

Da respiração em apneia, dos órgãos protegidos, do grito preso na garganta e tomando o espaço pudemos encontrar matrizes de movimentos, deslocamentos, diálogos corporais e uma unidade. Gal nos proporcionou células coreográficas, a partir da escuta nos improvisos brincamos em criar coletivamente partituras e também assimilar as sequências propostas por ela e Rodrigo Alcântara em uma dança furiosa que tangencia a brincadeira, a denúncia e a auto-defesa que foi trazida pela direção do espetáculo como elemento de diálogo com o processo que estava em curso.

https://www.instagram.com/reel/DGeQeDsyh8H/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlOD-BiNWFlZA==

Esses três Laboratórios, por serem abertos à comunidade teatral (estudantes de cênicas e profissionais) e pessoas interessadas, trouxe para o grupo a maioria dos integrantes do CORO, um personagem fundamental já previsto no Projeto, que se formou como corpo coletivo, singular e plural, e atuou nas próximas etapas.

AS BASES DO TRABALHO DE CRIAÇÃO

2 – ETAPA EXPERIMENTOS CÊNICOS – 23 DIAS

COLOCANDO A TEORIA EM AÇÃO

Para essa próxima etapa do processo de criação, ainda pensando em produzir material da pesquisa e que nutriria também o espetáculo final, convidamos cinco diretores e um núcleo de dramaturgia composto por mais três pessoas para nos acompanhar. Criamos nove experimentos, cada qual com uma estética diferente, sendo três deles dirigidos colaborativamente pelo núcleo d'A Próxima Companhia.

DAS DIREÇÕES

Intervenção FESTA NA ENCRUZA.

THAIS DIAS trouxe, logo de início, duas potentes referências: arquétipos de religiões de matrizes africanas e elementos da Capoeira Angola (dança, ataque e ginga). "A dança que pode ser ataque, o ataque que pode ser dança!"

Na ocasião da Revolta de 1924, imaginamos dois exércitos duelando entre si e o povo meio sem entender razões e para onde correr... Então, fabulamos um Terceiro Exército - alimentados pela ideia: E se o povo também tivesse se armado e lutado? Destes estudos, criamos figuras arquetípicas de resistência (Ferreiro dos Tempos, Mulher que Carrega, Atravessador, Corpo Guerrilha e Desajustado), corpos diferentes, com histórias e reivindicações distintas. Cada artista criou um corpo militante que deu voz a um grito, a uma necessidade. Elaboramos cenas em que estas figuras se apresentavam, se relacionavam e a partir desse material a equipe de dramaturgia elaborou um roteiro. Utilizamos muito a rua para a pesquisa das figuras e experimentação do material dramatúrgico. Sempre permeados pela ideia de "Uma bomba pode cair a qualquer momento. Como eu me protejo? Como eu ataco?

A intervenção "Festa na Encruza" ocupou três espaços distintos: a Rua Helvétia, um bar na esquina da Rua Barão de Campinas X Rua Helvetia e a sede d'A Próxima Companhia. O público era conduzido a fazer o percurso, acompanhando as narrativas apresentadas em cada local.

Sobrepondo tempos históricos, o passado, o presente e o futuro com figuras que

habitavam e habitam o território, os experimentos cênicos se lançaram pelas ruas, narrando as guerras cotidianas e os bombardeios terrificantes. Com a direção de Thaís a atuação ganhou brilhos e um cuidado com o trabalho e assimilação do coro que se somou com o núcleo d'A Próxima em cena. A partir de cenas ritualizadas, do cotidiano da guerra poetizado e da festa como combustível para a resistência encontramos também a presença do corpo feminino que ocupa diversos espaços nesses contextos e que o processo colocou foco e valorizou de forma sensível e poética.

https://www.instagram.com/reel/DAZQ7Wyv5km/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==]

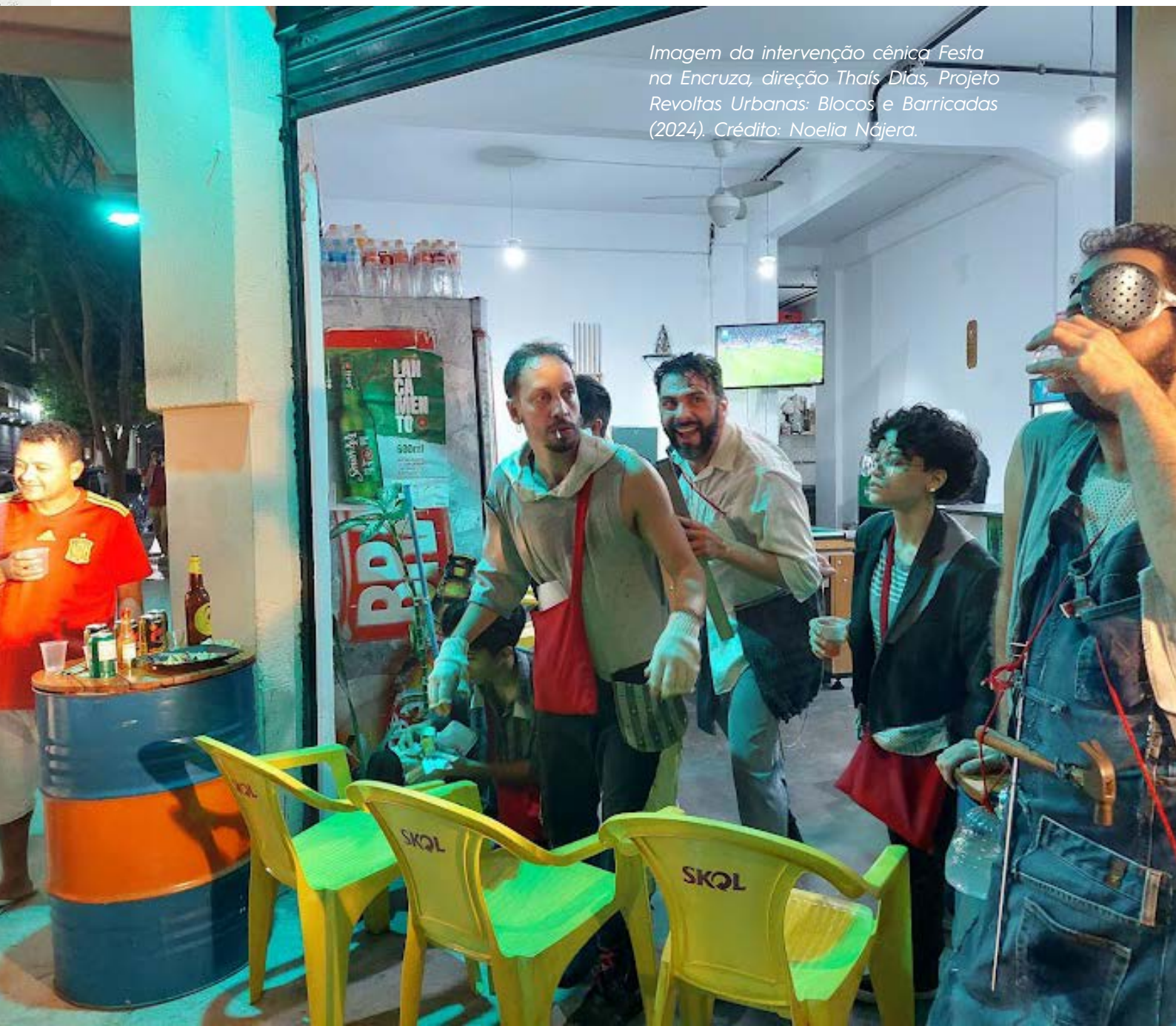


Imagem da intervenção cênica Festa na Encruza, direção Thaís Dias, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Imagem da intervenção cênica Festa na Encruza, direção Thaís Dias, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Intervenções – Bloco da Rua Helvétia e Palácio Campos Elíseos

Em nossa segunda direção, o trabalho iniciou com **ÍCARO RODRIGUES** propondo as escolas de samba como inspiração central, destacando-as como estruturas que organizam a festa popular e carregam potências de luta social.

Havíamos elaborado um manifesto inicial que foi difundido nos encontros de Guerra e Festa e que expressava as ideias, nossos desejos e utopias sobre a cidade. Este manifesto foi usado como base para a composição de um samba-enredo, concebido como uma evolução poética do texto original. O samba-enredo, criado com a ajuda de Girlei Miranda, nossa diretora musical, tornou-se um elemento central das apresentações.

É GUERRA!
É FESTA!
É GUERRA, FESTA E GUERRA, GUERRA E FESTA

SONHEI QUE ESTAVA EM UM TEMPO PASSADO
PENSEI QUE TUDO JÁ TINHA ACABADO
VI TANTOS CORPOS PELO CHÃO
SÃO PAULO NUMA GRANDE EXPLOSÃO
CIDADE SITIADA, COMIDA RACIONADA, MILÍCIAS ARMADAS,
CRIANÇA NA MIRA DO CANHÃO

EU NÃO SEI SE SONHEI OU SE ACORDEi (4X)

CORPOS, PEDAÇOS, PALHAÇOS NAS RUAS,
VERDADES NUAS A PÓLVORA TENTA APAGAR

JUNTAR NOSSOS TRAPOS, ERGUER, OS BARRACOS
GRANADA E CAVACO, A LUTA NÃO PODE PARAR

EU NÃO SEI SE SONHEI OU SE ACORDEI (4X)

Com Ícaro, a partir de workshops de cenas, criamos algumas imagens como: um ator comendo terra, escombros em chamas no chão, um piquenique em meio a uma guerra, e uma caminhada em coro transitando os estados corporais de guerra e festa, tensionando o contraste entre cotidiano e conflito a partir do samba.

Exploramos a rua Helvetia como cenário principal. Nesse espaço, utilizamos um andaime, que funcionava como um estúdio de rádio móvel ou carro alegórico. O andaime vinha representar tanto um elemento estético simbólico das escolas de samba quanto a mobilidade da comunicação comunitária.

Paralelamente ao trabalho na rua Helvetia, fizemos uma visita ao Palácio dos Cam-

pos Elíseos, onde naquele momento funcionava o Museu das Favelas, e desenvolvemos uma intervenção baseada nas estátuas históricas presentes nos jardins e fachada do local. Eram elas: Elias Antonio Pacheco Chaves e Anésia Malvina da Silva Prado (os fundadores do palácio) e o governador Carlos de Campos (governador durante o bombardeio de 1924); elas vinham acompanhadas de um mordomo fantasmagórico e em contraste com uma educadora que conectava o passado ao presente. A cena articulava a história do palácio com disputas territoriais contemporâneas, com um coro de civis para expressar conflitos sociais e memórias coletivas.

Imagens da intervenção cênica Palácio Campos Elíseos, direção Ìcaro Rodrigues, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Imagens da intervenção cênica Palácio Campos Elíseos, direção Ícaro Rodrigues, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Com Ícaro foram organizados dois formatos cênicos distintos: Bloco da rua Helvétia: Apresentação do samba-enredo com o andaime como elemento central; Palácio Campos Elíseos: Encenação das estátuas vivas e a história do palácio em diálogo com as disputas territoriais atuais. As duas intervenções destacaram o potencial do espaço urbano e o uso de elementos simbólicos como mediadores entre história, arte e território.

https://www.instagram.com/reel/DA8477yPuzq/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlOD-BiNWFlZA==

Intervenção – Tem uma bomba aqui dentro

O trabalho com **Lucelia Sergio** começou com festa. Depois de um momento de diversão com comida, bebida e música, ela trouxe sua sistematização para nos apresentar sua proposta, que continha alguns rituais.

Depois de nos conhecer em cena, tendo acompanhado nossa mostra de repertório do projeto, nos propôs trabalhar com o Realismo como dispositivo de criação de personagens. Acreditou que poderíamos engrandecer nosso trabalho como atores e atrizes ao passar por esta experiência.

Procuramos nas bibliografias pesquisadas relatos de vítimas da revolta, para, a partir deles, começarmos a esboçar personagens e circunstâncias dramáticas. A equipe de dramaturgia costurou as pequenas cenas criadas em improviso, em algo maior. Paralelamente, continuamos fazendo exercícios e jogos. Assim surgiram O Perigoso, O Despedaçado, A Encarcerada, O Anárquico, A Enlutada. Lucelia nos trouxe muitos jogos, e para nossos experimentos cênicos a direção elegeu um deles que serviu de base para criação dos estados corporais para nossos personagens: "Tem uma bomba na sala" e posteriormente para o trabalho com o coro.

Outra proposta que Lucelia sugeriu foi a de encarnarmos "o poder" em forma de soldados bufonescos, cruéis e escatológicos, vindo de uma proposta de workshop de cena do grupo. O contraste entre estas figuras amedrontadoras e ao mesmo tempo risíveis e as personagens dramáticas que criamos foi algo que deu um contraponto interessante para o experimento cênico, assim como o coro das "Senhoras Católicas", que davam um certo humor àquelas narrativas tão densas.

A cenografia foi muito presente nesta intervenção, e Julio Dojcsar construiu um telhado com ruínas suspensas dentro de nossa sede, como se o público adentrasse a nossa sala no momento da explosão de uma bomba. Cadeiras e janelas suspensas, assim como escombros presos a este telhado debaixo de outro telhado.

https://www.instagram.com/reel/DBR-X_2vZOg/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlOD-BiNWFlZA==]

Imagem da intervenção cênica Tem Uma Bomba Aqui Dentro, direção Lucelia Sergio, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Intervenção – A Pomba da Verdade

GEORGETTE FADEL foi a quarta diretora a chegar nesse processo de levantamento da ação dos 23 Dias. Já tínhamos passado por três experiências muito singulares partindo do mesmo material disparador, A Revolta Esquecida de 1924. Ela então nos perguntou "O que vocês querem fazer que ainda não fizeram nesse projeto?", e nos deu dois minutos para que cada um de nós pudéssemos responder essa questão para as outras pessoas. Dos muitos desejos e falas, uma delas parecia ajudar a construir um fio que nos serviria de disparador - A Carreta Furacão - super-heróis dançantes em deslocamento pela cidade.

Construímos figuras a partir da premissa: uma bomba explode no cotidiano banal da minha vida e ao morrer eu viro um super-herói. Assim desenvolvemos figuras que estariam em algum ponto da cidade e que ao passar por esse momento de transformação (do indivíduo comum ao super-herói) partem em busca da última coisa que viram antes de morrerem/transmutarem: uma misteriosa pomba-oráculo.

No trajeto Júlio Dojscar colava *lambes* em diferentes pontos das ruas deixando os rastros da mistura entre passado e presente. Até então, nossas ações estavam concentradas no entorno mais próximo da sede, era a primeira vez neste projeto que estávamos voltando para o outro lado da avenida Rio Branco, próximo à estação Júlio Prestes.

Muitas memórias, histórias, mas também o choque da transformação de higienização e expulsão de diversas populações mais pobres desse território central foram observadas por nós. Estávamos de volta ao conflito de 2024, passados alguns anos de nossas ações nesse mesmo espaço no projeto anterior. Mas sem se deixar abater, com consciência e respeito era preciso opor as violências históricas e cotidianas sofridas pela população do território com a alegria insurgente.

Georgette trouxe a câmera lenta como elemento que rompesse a lógica de tempo da cidade, que contrastava depois com o ritmo intenso e deslocamento provocado pelas músicas, criadas em parceria do elenco com núcleo de dramaturgia e direção musical. Esses temas musicais deram origem a coreografias que se somaram com a presença do corpo de baile do coro e que conduziam o público na jornada adentro do mais cruel campo de batalha à procura de respostas. Ao final, na encruzilhada da rua Dino Bueno com rua Helvétia acontecia o grande encontro com a Pomba da Verdade que a cada dia nos trazia diferentes respostas sobre os mesmos dilemas da vida.

https://www.instagram.com/reel/DBMJ5NZPsiD/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlOD-BiNWFlZA==]

Imagens da intervenção cênica A Pomba da Verdade, direção Georgette Fadel, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Imagem da intervenção cênica A Pomba da Verdade, direção Georgette Fadel, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

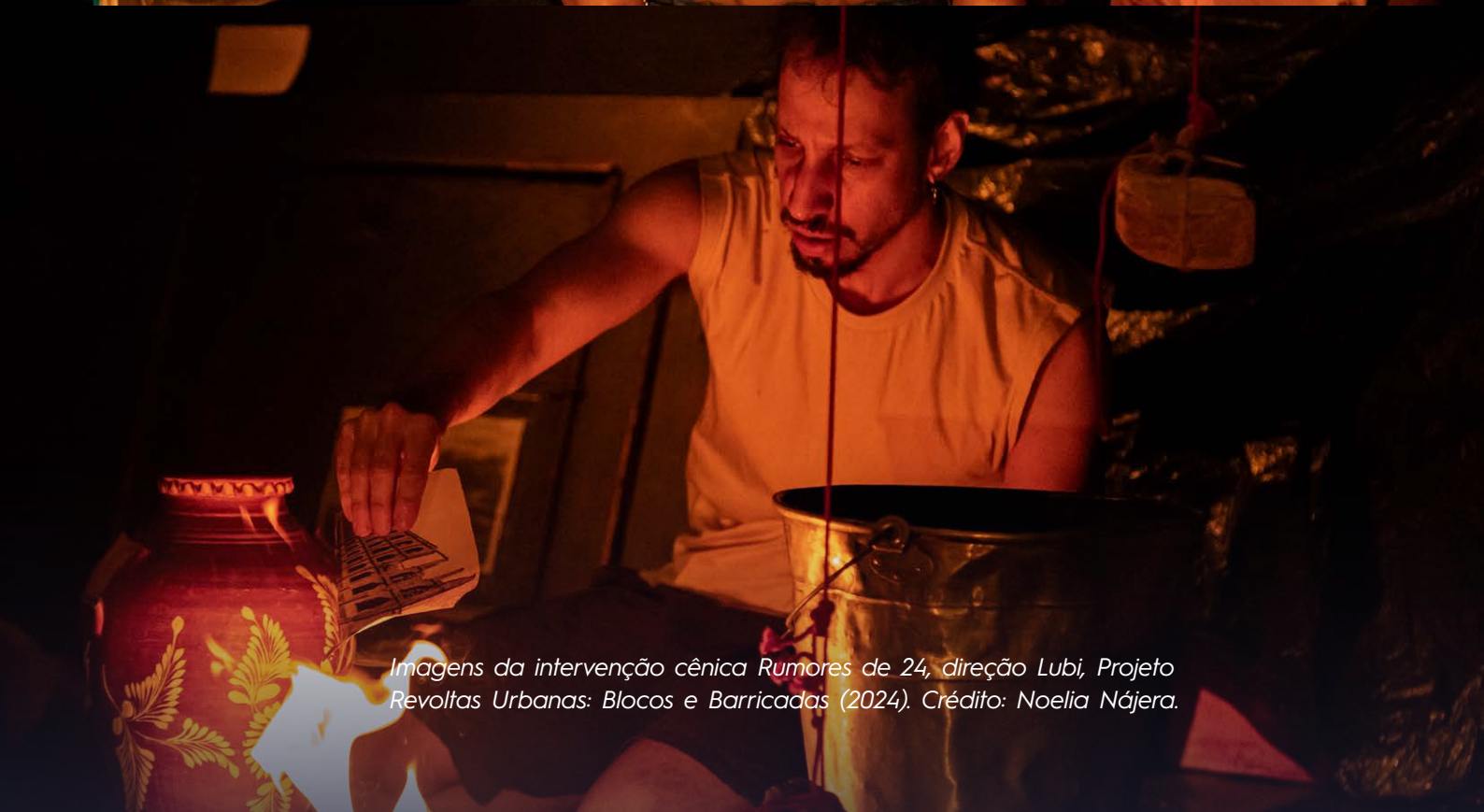
Intervenção – RUMORES DE 24

Outro processo se inicia com a chegada do quinto diretor, **LUIS FERNANDO MARQUES - O LUBI,** com ele chega também o questionamento sobre o que ficou depois das outras quatro direções, dos processos, dos estudos sobre a Revolta Esquecida de 1924 e, por fim, o que nos resta quando a guerra acaba?

O ponto inicial da nossa caminhada se dá com um filme, "Hiroshima, meu amor", de 1959. O drama cinematográfico foi dirigido por Alain Resnais e teve a escritora Marguerite Duras como roteirista e atriz. A obra desvela o terror da guerra, as cicatrizes profundas que perduram nos corpos, nas lembranças e no espaço da cidade de Hiroshima após a explosão da bomba nuclear. Repleto de sensibilidade, de poesia e de dor, o que nos chamou a atenção no filme foi o fato de que mesmo sendo uma ficção, ele faz uma pesquisa documental sobre os arquivos da bomba de Hiroshima. Ele discute os desafios da memória e da representação do trauma da guerra através da imagem e da palavra, coloca em perspectiva o olhar de onde se está narrando essa história. Como seria um museu da guerra? O que nossa revolta teria como resultado material do acúmulo em seu 24º dia, o dia após o "fim"? Nessa linha que exercitamos a criação de instalações com escombros, com pombas, boias, cachaças, panelas, ferros, lonas, portas e pequenos relicários do terror e dos processos que havíamos passado com as outras direções.

A partir do presente voltamos para a rua, em um tour proposto por Caio Marinho a partir do enunciado da direção que seria um workshop onde mostraríamos o que deveria ser esquecido e lembrado na guerra. E nessa itinerância por alguns quarteirões guiados pelo ator com um carrinho e uma caixa de som nos deparamos com histórias do bairro, fatos curiosos e pontos onde a revolta havia deixado marcas. Mas na história contada, tudo é fato? Não, o jogo do real-ficcional se instaurou e fomos pegos pelo teatro, pela teatralização do inventado que parece documento. Isso abriu um portal para nós e fez com que todos pudessem depois experimentar esse jogo a partir de seu ponto de vista.

Em uma proposta em que cada ator e atriz do grupo saía da sede e fazia um itinerário diferente por dois quarteirões até retornar para o espaço do grupo, pudemos experimentar múltiplas narrativas que se aproximavam e distanciavam a partir do que a paisagem urbana nos propunha. Os roteiros continham sete pontos de convergência: um fato histórico, um relato fantástico, uma intervenção, uma performatividade, um momento teatral, um comentário contemporâneo e uma motivação para retornar para a sede. Esse jogo de sobreposição dos tempos criou uma ampliação das percepções.



Imagens da intervenção cênica Rumores de 24, direção Lubi, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

No retorno para a sede entrávamos no museu da guerra. Com objetos, espacialidades e ações ligadas à memória de 1924.

Como marcas desse trecho de uma travessia poética e processual temos a potência da ressignificação, do ficcionalizar os fatos, de mover e moldar as histórias. Também abrimos mais o campo de visão para as paisagens e o que a cidade nos oferece como personagem, seus prédios, suas ruas, seu cotidiano vespertino e a sirene da Folha de São Paulo nos despertam. A encenação é como um relógio ajustado para que cada peça possa colaborar com o todo, o jogo toma uma escala gigante que não é a cena no espaço restrito onde público e grupo se colocam. O espaço se expande e o tempo imprime sua lógica, seu ritmo e colabora guiando essa dança da cena, cidade, pessoas na busca pelo que resta no 24º dia após os 23 dias de conflitos da Revolta Esquecida de 1924.

https://www.instagram.com/reel/DBbyX74PMqj/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlOD-BiNWFlZA==]

DA CENOGRAFIA

Julio Dojcsar

Um andaime n'A Próxima

A vontade de ter um carro alegórico com que se transita pelo bairro estava na origem do projeto. Tínhamos um andaime, faltavam as rodas.
Assim começou a nascer nosso carro abre-alas.
Logo ele seria todo rosa e iluminado, uma apropriação de um símbolo da construção civil, na verticalização da cidade.

Imagens de ensaio na Rua Helvétia e Cena Zero da ação dos 23 Dias do projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas(2024), arquivo do autor.

Cena zero, uma cena prólogo, onde no processo dos 23 dias, apresentávamos ao público a intenção da pesquisa. Ela permeou todos os processos em suas diferentes direções cênicas.

Imagens de ensaio na Rua Helvétia e Cena Zero da ação dos 23 Dias do projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas(2024), arquivo do autor.

Direção Ícaro

A dramaturgia visual na rua vem com o ritmo que a rua impõe. Ela, a Rua, é senhora da cena. Na rua não temos coxias, tudo está.

Não temos ensaio, a vida acontece todo dia, toda hora. O jogo é real.

Esta bandeira contém uma caligrafia de protesto, que eu desenvolvo em outro coletivo, que é a **"frente 3 de fevereiro"**, onde temos uma série de intervenções nos últimos 20 anos, com enormes bandeiras abertas em estádios de futebol, ocupações e manifestações, questionando o racismo estrutural do Estado. Uma caligrafia que aprendi na rua, grafitando muros, e aqui veio pra cena, apropriando-se de um viaduto polêmico construído em nome do desenvolvimento da cidade que já teve nome de ditador "elevado Costa e Silva" e hoje chama-se presidente João Goulart. Para o cidadão comum é o minhocão mesmo.

Ele talvez seja um grande símbolo desta cidade soterrada.

Imagens da intervenção cênica Bloco da Helvétia, direção Ícaro Rodrigues (2024), arquivo do autor.

O território que viria se chamar Brasil, a monocultura da cana se desenvolveu com a escravização de populações originais desta terra ou de África, assim continuou no ciclo do ouro, e assim por diante. Estes jovens na sua maioria de sexo masculino e muito jovens. A expectativa de vida não era maior que uma década. Este hábito de matar jovens ainda permanece entre nós. Seja na guerra às drogas, seja em coibir sonhos e futuros.

Direção Lúcelia e Lúbi.

Como traduzir em desenho de cena uma cidade bombardeada, mas principalmente um bairro como o Campos Elíseos, o primeiro bairro planejado do Brasil, desenvolvido para elite cafeeira paulista? Em seus casarões com pouco quintal e com porões, esta elite que viria a falir em 1929, ainda estava no bairro na época desta guerra de 1924.

Colocar uma estrutura de telhado feita de madeira, totalmente destelhada e com o mobiliário flutuando, como no momento exato de uma explosão, tudo indo pelos ares.

Imagens da intervenção cênica Tem Uma Bomba Aqui Dentro, direção Lucelia Sergio, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo do autor.

Este mobiliário, composto de cadeiras e uma pequena mesa, onde, num museu de hábitos, eu coloco objetos de uso sobre fotos de hábitos desta elite branca, trazendo a discussão do projeto de branqueamento imposto por esta elite, após a tal abolição.

Detalhes em objetos que somam a questões da pesquisa: onde estava o povo durante esta guerra, neste bairro rico de tradição escravocrata, que passara a ser republicano pós abolição em oposição a D.Pedro? O povo era servil, pois ainda em muitas destas casas de barões eram mantidos em regime análogo à escravidão.

Direção Georgette

Georgette trouxe uma provocação, onde estariam os bichos, domesticados e silvestres durante esta guerra de 1924? Como estes bichos estavam olhando esta barbárie humana?

Desenvolvi estes lambe-lambes para colar durante o nosso percurso durante a intervenção, que tinha ponto zero n'A Próxima e se adentrava ao coração dos Campos Elíseos, onde foi o epicentro da chamada cracolândia por mais de uma década, antes de ser expulsa para a praça Princesa Isabel, hoje gradeada, depois para a rua Helvetia, onde hoje fazemos a peça final da Cidade Soterrada. Hoje a Cracolândia se encontra escondida atrás de um muro municipal na rua dos protestantes.

Imagens da intervenção cênica A Pomba da Verdade, direção Georgette Fadel, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo do autor.

A pomba, o oráculo das respostas esquecidas. Aqui na encruzilhada da alameda Dino Bueno com a rua Helvétia. Seu altar é uma escultura através de cones de trânsito, quase um objeto bélico. Para a pomba em si, trago a tradição da figura católica popular da festa do divino. A pomba é aquela que representa o feminino dentro do catolicismo, aqui nossa pomba é mundana, coabita o espaço.

DOS FIGURINOS

Magê Blanques

O processo para a criação de figurinos para as muitas intervenções/cenas que compuseram os 23 dias foi um tanto quanto caótico, como poderia se esperar em um projeto tão grande e múltiplo. Vinte atores em cena, cinco diretores e algumas ações dirigidas pelo próprio grupo. Impossível medir o tamanho deste trabalho. Assim como todo o resto, os figurinos foram sendo feitos em processo, no durante, e, dentro do possível, com a colaboração do elenco e das direções. Havia a necessidade de por um lado vestir estes atores com um figurino de base que desse conta da maior parte possível de cenas. Por outro lado, havia as especificidades. Personagens, detalhes, demandas de cada cena.

FIGURINOS DE BASE

Imagem de ensaio (2024). Arquivo da autora.

Imagem da intervenção cênica Grande Exército, direção d'A Próxima Companhia, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Imagem da intervenção cênica Grande Exército, direção d'A Próxima Companhia, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Então, para além dos 20 figurinos de base, ainda foram criados vários outros, específicos para algumas cenas. Alguns personagens mais realistas, outros mais alegóricos. Alguns apontados com poucos elementos, outros vestidos dos pés à cabeça. Neste processo precisamos contar com muita ajuda dos próprios atores, que iam construindo figurinos como podiam, e que eu, como figurinista, finalizava. Outros figurinos vieram de empréstimos de diretores e até do Teatro Municipal.

Figurinos específicos

Imagem da intervenção cênica Rumores de 24, direção Lubi, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo do autora.

Imagem da intervenção cênica Rumores de 24, direção Lubi, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Imagem da intervenção cênica Tem Uma Bomba Aqui Dentro, direção Lucelia Sergio, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora

Imagem da intervenção cênica A Pomba da Verdade, direção Georgette Fadel, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Imagem da intervenção cênica A Pomba da Verdade, direção Georgette Fadel, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Imagem da intervenção cênica Bloco da Helvétia, direção Ícaro Rodrigues, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Como ponto de partida das escolhas de cor/materiais/modelos, tínhamos o espaço - principalmente a rua, o território onde as intervenções foram construídas - e o tema guerra/festa. Dentro do possível, estes elementos iam aparecendo. Os figurinos de base traziam também algumas referências a algo antigo, "de época", mesmo que sem uma época definida, mas com muitos elementos contemporâneos, tentando trazer a ideia presente em todo o trabalho da ponte entre 1924 e 2024. E, de um modo geral, tudo foi feito na base da experimentação, para testar e ver em cena as possibilidades de diálogo dos figurinos com os contextos de cada ação.

Imagem da intervenção cênica Rumores de 24, direção Lubi, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Para a direção da Thaís, trabalhamos com os figurinos de base, acrescidos de alguns elementos sugeridos pelos atores para complementar as figuras que eram inspiradas em arquétipos da cultura de matriz africana.

Já o Ícaro foi responsável pela direção de duas cenas. Na primeira, utilizamos os figurinos de base, e na segunda, realizada no palácio dos Campos Elíseos, os figurinos ajudaram a compor as figuras históricas representadas por duas estátuas e um quadro. Para tal, a ideia era fazer com que estas figuras se misturassem o máximo possível com a paisagem, como se fizessem parte do palácio, mas com elementos irônicos.

Imagem da intervenção cênica Palácio Campos Elíseos, direção Ícaro Rodrigues, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Imagem da intervenção cênica Palácio Campos Elíseos, direção Ícaro Rodrigues, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Na direção da Lucelia, utilizamos figurinos mais realistas, seguindo a proposta realista da cena. Muitos dos figurinos foram sugeridos pelos próprios atores, que utilizaram os figurinos como uma parte do processo de criação das personagens, e depois fui complementando dentro da linguagem.

Imagem da intervenção cênica Tem Uma Bomba Aqui Dentro, direção Lucelia Sergio, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Imagem da intervenção cênica Tem Uma Bomba Aqui dentro, direção Lucelia Sergio, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Na direção da Georgette, a proposta era bem diferente das outras. Cinco heróis cômicos, mortos no meio da guerra. Além de criar figurinos para cada um dos heróis e seus coros, também foi necessário criar esquemas de trocas rápidas de roupa em cena, para que acontecesse a transformação destes heróis. E, como complemento destas cenas, durante a caminhada pelo território, passavam por nós pequenos momentos de cenas de época. Estes figurinos de época foram selecionados e emprestados pelo acervo do Teatro Municipal.

Imagens da intervenção cênica A Pomba da Verdade, direção Georgette Fadel, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Imagem da intervenção cênica Tem Uma Bomba Aqui dentro, direção Lucelia Sergio, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

Para a cena do Lubi, a escolha foi que os atores se misturassem com o público, com roupas cotidianas, e, portanto, não foram utilizados figurinos, mas sim as roupas pessoais dos próprios atores.

Imagem da intervenção cênica Rumores de 24, direção Lubi, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo do autora.

Imagem da intervenção cênica Rumores de 24, direção Lubi, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Arquivo da autora.

O CORO, UM PERSONAGEM ESPECIAL

Jorge Ferreira e Carminda Mendes André

Tempos atrás quando decidimos escrever o projeto "Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas", um dos primeiros desejos e certezas que tínhamos era a vontade de ter mais pessoas conosco em cena – um coro!

Desde o início, a visão era certa: queríamos um Coro plural, múltiplo com várias vivências, repertórios, provocações, inquietações, marcas, vozes e corpos. Foi extremamente desafiador o processo de seleção.

Mas no primeiro dia de reunião com todos os participantes do Coro observamos que a tarefa também tinha sido muito feliz e que tínhamos conseguido respeitar nossos anseios iniciais: de ter um coro plural com pessoas de vários pontos da cidade, idades e vivências diversas, com experiências artísticas múltiplas e com imensa vontade de também abraçar o "nosso" projeto. E assim se deu!" (Relatório do Projeto Revoltas Urbanas).

*

O coro, um personagem coletivo, que carrega a voz da população.

*

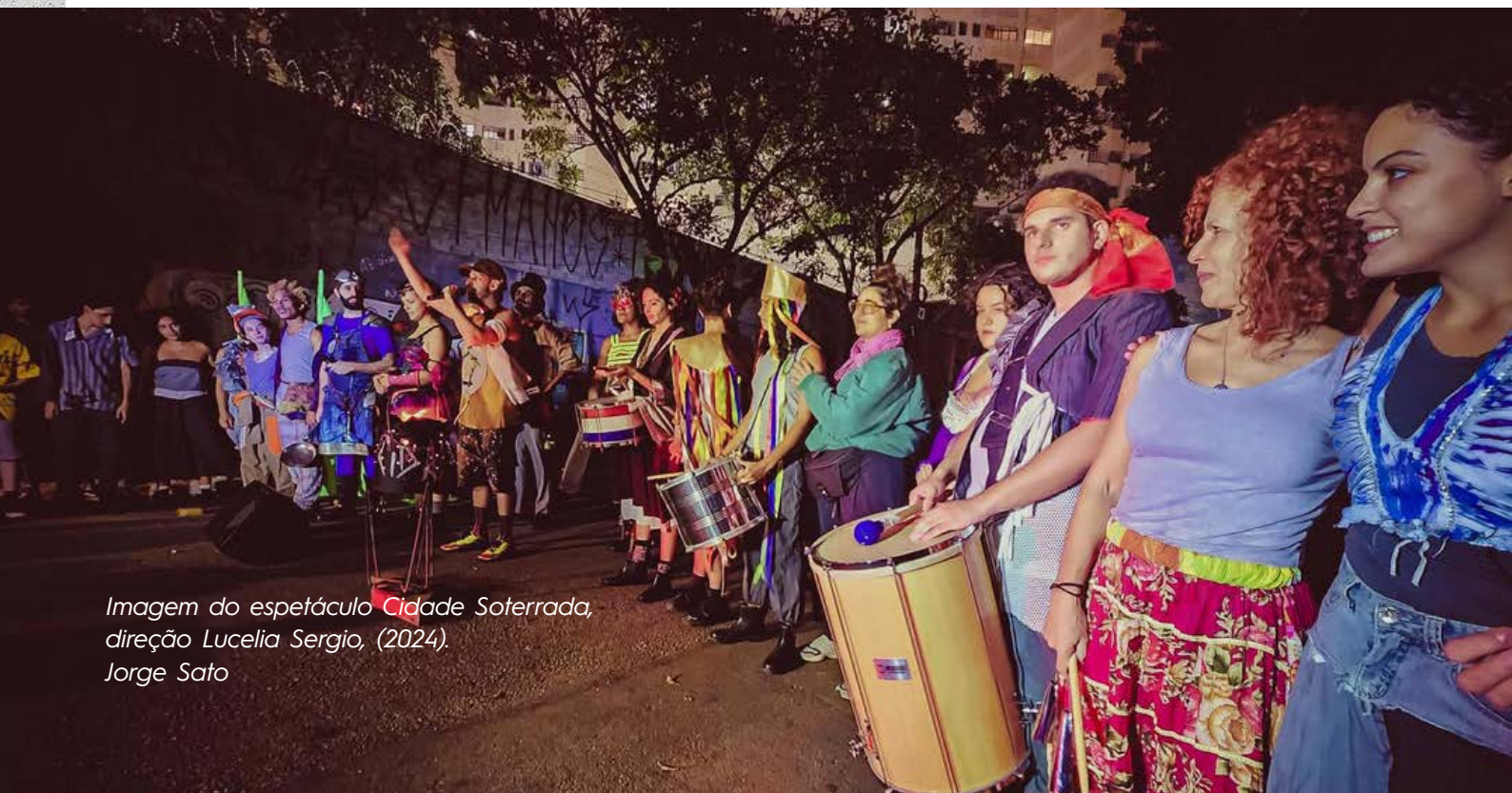


Imagem do espetáculo Cidade Soterrada, direção Lucelia Sergio, (2024). Jorge Sato

Palavras dos atores e das atrizes sobre ser coreutas em Revoltas Urbanas

Eu estou sentindo cansaço. Porém é muito realizador ver o tanto de gente que estamos trazendo para a rua. Não exatamente pela quantidade, mas pela possibilidade de ocupar a rua de outra forma; usar isso enquanto potência, enquanto ferramenta de mobilização. Toda vez que eu vejo a quantidade de gente na plateia, eu me sinto não só num espetáculo de teatro, mas parece que eu estou numa manifestação política, parece que eu estou num ato político e lutando por alguma coisa em conjunto.

Nesse sentido, parece que o público está perto da gente para além de alguém que está assistindo a gente, parece que eles estão perto da gente como atores também agindo. Atores no sentido de quem está em ação.

[Heloisa Berenguel]

Minibio: É formada em balé clássico pelo Ballet Paula Gasparini e em licenciatura em Arte-teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, estudou trombone durante 1 ano na Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Arte-educadora desde 2012 e durante 2 anos (2015 e 2016) foi proponente do projeto de música e dança de rua chamado "Em Pe, de Passagem", contemplado pelo programa VAI, da Secretaria Municipal de Cultura. Atualmente Trombonista na Fanfarra Manada e na Fanfarra Clandestina e arte-educadora no Colégio Gracinha.

Estar nesse projeto foi a realização de um desejo e um sonho que eu venho gerando há muito tempo. Sou uma fã da *Próxima*, fã do trabalho deles. Poder estar aqui junto com eles fazendo um trabalho tão importante, tão concreto... A gente consegue ver as mudanças concretas [em nós e na cena] enquanto a gente faz as apresentações. Tem sido bem emocionante estar junto com eles na rua.

[Sarah Graciano]

Minibio: Atriz e produtora. Formada no ano de 2023 em teatro pela ETEC de Artes e estudante de Licenciatura em Teatro pelo Instituto de Artes da Unesp (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho). Trabalha como assistente de produção do grupo Clã do Jabuti desde 2023.

Participar desse projeto, para mim, é uma realização. Eu atravesso a cidade para chegar aqui. E quando chego, sinto a união de forças em todos os polos da cidade, tudo para dar um grito só! Então é a realização de um sonho. Estou muito orgulhoso de estar participando desse processo com a *Próxima*.

[Lúcas Nascimento]

Minibio: 23 anos, é ator, produtor cultural, artista educador e um dos fundadores do Grupo Coro de Teatro. Em 2021 se formou em Licenciatura em Teatro, no Centro Universitário Ítalo.

Para mim esse processo está sendo muito empolgante, muito divertido e eu estou amando cada vez mais estar na rua, apresentar na rua, estar no fluxo da rua. Eu estou muito, muito, muito feliz de estar nesse processo com *a Próxima Companhia.*

[Gabriel Pestana]

Minibio: É ator, performer, diretor e produtor cultural, bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP.

O processo foi meio maluco, a gente estava meio perdido, não sabia muito bem no que ia dar, mas depois de um tempo a gente se encontrou. Está sendo muito gostoso fazer parte de tudo isso e poder ocupar a rua com tanta gente maravilhosa.

[Sam Valerianna]

Minibio: Meu nome é Oliver Samuel, sou um homem trans, formado em teatro e fotografia. Também já fiz oficinas de circo, dança, capoeira, figurino e iluminação. Faço parte do Coletivo Artemísia, que tem como objetivo principal o estudo de corpos com útero. Gosto de explorar coisas novas, conhecer melhor meu corpo em cena, testar meus limites e descobrir novas formas de me expressar através da arte.

Para mim foi maravilhoso, porque juntam três coisas que eu amo fazer, que é cantar, dançar e representar. Ganhei de presente uma estátua para interpretar que é a Rica Penteado. A personagem Rica Penteado é maravilhosa. É um presente estar fazendo uma coisa nova, dublando. Nunca dublei. É um grande presente estar nesse processo.

[Jussara Amâncio]

Minibio: Estudou Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Especialização em Gestão da Performance e Liderança Transformadora pela Fundação Dom Cabral. Especialização em Comunicação pela Landmark Education. Curso de Extensão Cultural – Pedagogia das Máscaras na Preparação de Arte Educadores – SP Escola de Teatro. Retiro de Música Circular – Percussão Corporal e Técnicas de voz. Curso de Clown ministrado por Bete Dorgam. Artista da vida, Fundadora em conjunto com Bel Martinelli do Núcleo Arroio de dança e improvisação. Amante dos ritmos da cultura popular tendo como instrumento mestre o tambor. Bailando e cantando a vida em rodas de Jongo e de tambores.

Esse processo foi um processo de muito movimento, muita ocupação, muito reconhecimento e muito mapeamento de possibilidades novas, [possibilidades de interpretação, possibilidades estéticas].

[Maúricio Caetano]

Minibio: É ator e produtor, formado em teatro pela SP Escola de Teatro (2021) e pelo Senac (2018), também é graduado em ciências sociais e mestre em antropologia pela UFSCar. Como ator tem pesquisa com teatro de animação e máscaras.

Para mim foi um encontro muito intenso, mas que gerou muita felicidade: a possibilidade de estar na rua por muitos, muitos dias.

[Julia Lacerda]

Minibio: É atriz, produtora cultural e pesquisadora. Há dez anos no setor cultural, como produtora executiva já realizou trabalhos nas mais diversas áreas, mas se dedicou principalmente a festivais, ao teatro e à música. Como pesquisadora, sua área de maior interesse é da gestão pública de cultura e das políticas culturais, caminho que a fez ingressar no bacharelado de políticas públicas da Universidade Federal do ABC em 2023. Atravessa todas essas frentes de trabalho com uma pesquisa de vida, a partir da Encruzilhada como perspectiva possível para se enxergar e lutar pela cultura no Brasil. Seja em cena ou pensando em políticas públicas de cultura, "encruzilha" seu pensamento a partir do debate de um olhar afrocentrado em contraponto a uma narrativa ocidental do que é cultura e de como devemos abordá-la.

O processo foi muito bom, foi muito intenso para mim. Foi um processo de muita aprendizagem mesmo. A gente estar com os "próximos" na rua, conhecendo essa rua, fazendo parte desse território gerou muito conhecimento.

[Nayra Priscila]

Minibio: 25 anos, é atriz profissional, artista educadora e produtora cultural. Formada em Licenciatura em Teatro, pela Universidade Ítalo Brasileiro, e com experiência também em dança contemporânea e dança-teatro. Atualmente está em temporada com a Próxima Companhia, no espetáculo Cidade Soterrada; com a Cia Dois Ventos em Rapunzel e o Orí Mágico e com seu coletivo, Grupo Coro de Teatro com o espetáculo O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei.

Foi um processo bastante desafiador, mas, ao mesmo tempo muito divertido. Muito importante falar sobre essa guerra esquecida de 1924 na cidade de São Paulo e essas tantas guerras que a gente vive ainda [para] refletir sobre elas.

[Leidi Araújo]

Minibio: É atriz e produtora cultural. Atualmente cursa Licenciatura em Arte Teatro na UNESP. É formada pelo Núcleo de Formação para Atores e Atrizes da Escola Livre de Teatro – ELT (2018–2022) e em Produção pelo Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias (2018–2019). Como produtora, colaborou com grupos como a Cia de Teatro Heliópolis, Cia Mundu Rodá, Zózima Trupe, Grupo Coro de Teatro, entre outros.

Para mim foi muito interessante esse lugar do andaime; da rua não ter uma coxia e o andaime também ser uma forma de casa para a gente. Algumas pessoas se trocavam no andaime, outras nas calçadas. Mas é como se a gente se encontrasse na coxia para ir para a cena. I nteressante ver os atores e atrizes saindo de cena na rua. Isso fazia meus olhinhos brilharem assim.

[Emmanuelle Barcelos]

Minibio: Iniciou suas experiências artísticas no circo e na música aos 6 anos de idade. Estudou percussão na Associação de Músicos e Compositores da Baixada Fluminense (AMC), no Rio de Janeiro, dos 8 aos 17 anos. Onde também teve a oportunidade de alimentar seu lado criativo de várias maneiras, sendo monitora de percussão, realizando apresentações e shows com outros artistas. Depois começou oficialmente seus estudos no teatro "O Tablado" curso de improvisação no Rio de Janeiro. Em 2019, estudou no Núcleo de Artes Cênicas (NAC), em São Paulo. Formou-se na Escola técnica ECO Teatral em 2024. Atualmente é aluna regular de Dança e Performance na São Paulo Escola de dança.

Para mim foi uma travessia bastante intensa e gratificante, os ensaios se fizeram mergulhos criativos e emocionais, que exigiram entrega total e dedicação constante para construirmos juntes as diversas ações dos 23 dias de guerra e festa, festa e guerra. Trabalhar em conjunto e em diálogo com a equipe, elenco, diretoras, diretores e público não só fortaleceu a minha conexão com o presente que foi colocar essas narrativas tão urgentes e potentes na cena/rua, mas também me desafiou a crescer pessoal e profissionalmente. Foi um percurso de caminhos sinuosos, mas, sobretudo, de descobertas, que me deixou cheio de aprendizados que carrego comigo, prontos para ecoar nos contra-feitiços que ainda estão por vir. Que estejamos sempre atentes e fortes. Laroyê!

[Thalles Terencio]

Minibio: Natural da cidade de Franca, é ator, arte-educador, iluminador, produtor e professor, licenciado em Arte-Teatro pela UNESP, já desenvolveu trabalhos em cenografia e cenotécnica, também já atuou como produtor dos grupos POLEIRO e TRÍADE, para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, para a musicista LaBaq. Atuou entre outros projetos como ator em "Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias" da Cia. Kunyn, direção de Luiz Fernando Marques (Lubi), "Romeu e Julieta", direção de Michel Bercovich (RJ). Foi operador de luz no grupo POLEIRO e 28 Patas Furiosas de São Paulo, orientador de Teatro no Programa de Qualificação em Artes do Estado de SP e assistente de direção do espetáculo "Deserto de Pedras", da Cia Laica, em Curitiba.

É perceptível [a transposição de pesquisa] da Próxima Companhia dos 23 Dias [para o] espetáculo Cidade Soterrada. E é perceptível também os afetos que a gente fez no caminho. Toda a construção de personagem, de narrativa e principalmente de um lugar seguro na Companhia, estão para além do aprendizado. Ficam os afetos.

[Baco Pereira]

Minibio: É bailarino, ator de teatro e cinema e bailarino. Atuou em longas, curtas e documentários. Faz graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, já fez Curso Livre de Teatro na Fábrica de Cultura do Capão, "Corpo Criador" com Duda Maia no Instituto Brasileiro de Teatro, Curso Experimental de Dança pelo Núcleo Luz.

Eu que venho de teatro de companhias, tenho essa linguagem com o coro, vejo que foi muito interessante a maneira com que A Próxima Companhia abraçou todas as pessoas que chegaram. Um processo com várias direções, muito enriquecedor como artista, como musicista. Ter contato com outras linguagens foi muito interessante. Fazer teatro na rua faz pensar nos primórdios do teatro, antes dele ir para dentro de uma caixa [cênica]. Ali você lida com a troca daquelas pessoas que passam e que também fazem teatro na vida real, pois tudo é atuação. É interessante ver quando há essas trocas legítimas entre atores do teatro e da vida real.

[Mayara Baptista]

Minibio: Artista ANTIdisciplinar. Fundadora da Companhia Autotomia Teatral; diretora, dramaturga e performer em "Mangue Vermelho"; diretora e cantora nos Shows "Pretobrás, e daí?" e "Coração Absurdo" em homenagem a Itamar Assumpção (2023/24). Trabalhou 6 anos no Teatro Oficina, tendo feito diversos espetáculos como Roda Viva dirigido por Zé Celso (2018/20).

O processo para mim foi como um contrafeitiço, foi uma transformação que vem de dentro. Estar aqui faz muito sentido.

[Matheus Fonseca]

Minibio: Tenho 20 anos e sou ator. Estou cursando Licenciatura em Arte-Teatro pela UNESP e me formei em teatro e em canto na Etec de Artes. Sou baterista, flautista e gosto muito de instrumentos de percussão (eu gostaria mesmo é de tocar todos os instrumentos do mundo). Estou entendendo meus caminhos dentro da arte e conhecendo novas formas de me expressar. A curiosidade é muito importante pra mim.

O PÚBLICO

Imagem do público da intervenção cênica Bloco da Helvétia, direção Ícaro Rodrigues, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Acervo do grupo.

Imagem do público da intervenção cênica Rumores de 24, direção Lubi, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Acervo do grupo.

Imagem do público no espetáculo Cidade Soterrada, direção Lucelia Sergio, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2025). Acervo do grupo.

magem do público da intervenção cênica Palácio Campos Elíseos, direção Ícaro Rodrigues, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noélia Nájera

Imagem do público da intervenção cênica A Pomba da Verdade, direção Georgette Fadel, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noélia Nájera

Imagem do público da intervenção cênica Tem Uma Bomba Aqui dentro, direção Lucelia Sergio, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noélia Nájera

Imagem do público da intervenção cênica Festa na encruza, direção Thaís Dias, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noélia Nájera

Prazer enorme de dividir a rua com o público, depois de períodos pandêmicos, onde nós fazedores de arte fomos classificados como inimigos de Estado. Formar um bando capaz de ocupar a rua para fazer arte, pra gerar convívio, para gozar de democracia, para **desproibir a cidade**, uma cidade cada vez mais vigiada, fardada e armada, em suas viaturas caras portando seus fuzis e oprimindo o povo. Estar na rua é o maior contrafeitiço neste Estado de moralismos contraditórios, este Estado do medo. A gente junta, a gente em bando, praticando o banditismo por necessidade de viver! ***(Julio Dojcsar)***

SOBRE A EXPERIÊNCIA DAS ATRIZES E ATORES COM O PROCESSO DAS DIREÇÕES

Juliana Oliveira

Estar em pesquisa é sempre um desafio. E como A Próxima Companhia gosta de desafios, resolvemos fazer muuuuita pesquisa, e escolhemos 5 direções para criar intervenções pelo bairro onde estamos sediados, todos com o mesmo tema: a Revolta de 1924.

Quando inscrevemos o projeto, soava muito parecido com o projeto anterior, onde tínhamos 7 direções, 7 territórios e 7 intervenções. Mas fomos descobrindo durante o processo que desta vez seria muito diferente, pois, ao contrário do projeto "Tebas - a cidade em disputa", onde estudávamos um território por mês e apresentávamos uma intervenção ao final do tempo de pesquisa, neste projeto as apresentações seriam todas no mesmo período, além do tema e do território serem sempre os mesmos.

O medo de nos repetirmos era grande, assim como o medo de não aprofundarmos nosso repertório de atuação.

As direções trabalharam de maneiras muito distintas, com propostas e procedimentos diversos, tanto para encenação como para a abordagem do tema, o que, para um projeto de pesquisa é muito rico. Mas o tempo era escasso, e, por ser um projeto muito grande, houve precariedade em muitas áreas, como logística, produção, pessoas disponíveis para nos auxiliar e, infelizmente, a necessidade de termos algo "pronto" e "bem feito" falou mais alto do que a necessidade de trabalharmos a atuação.

Entretanto, a criação se deu também de outras formas, e pudemos experimentar criar encenações, visualidades, dramaturgias, músicas... E todas essas experiências nos fizeram sentir pertencentes ao todo que seria apresentado, provando que, no teatro de grupo, a criação atoral não é só a interpretação do ator e da atriz. Ela também perpassa os outros saberes que compõem um trabalho teatral.

A experiência de realizar 23 dias consecutivos de apresentações nos traz algo muito engrandecedor: tomar posse do trabalho feito. Apropriar-se dele. Apropriar-se da rua, do trajeto, do tema. A repetição (principalmente na "Cena Zero"*) nos faz enxergar nuances, e engrandecer o trabalho a cada dia. Estar em temporada sempre é muito rico, pois o teatro é vivo, e é afetado diariamente por diversos fatores, des-

de os mais prosaicos, como as condições climáticas, quanto aos mais significativos, como a campanha eleitoral. E não podemos esquecer que, fazendo teatro na rua, a cidade que pulsa e nos engole diariamente tem um papel importantíssimo em toda a nossa criação e atuação.

**A Cena Zero foi uma cena escrita pela equipe de dramaturgia e dirigida pelo grupo para contextualizar a Revolta de 1924 e que também era meta-teatral. Brincávamos com o fato de estarmos na rua, e de que tudo pode ser teatro e deixar de ser no momento seguinte. Foi uma cena repetida no início de todas as intervenções, então tivemos 23 chances de experimentar nuances dentro dela.*

Imagem da intervenção cênica festa na Encruza, direção Thaís Dias, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Thaís Dias (Thaís Dias é Piracicabana, filha de Dona Elza e Seu Barboza, mãe de Bento Zuri. Atua nas artes como atriz, figurinista, produtora cultural, arte educadora e diretora artística. Formada pela ELT, dedica-se, nos últimos anos, a pesquisar negritude, feminismos e maternidade/matriarcado) chegou trazendo a referência da capoeira, que é festa, que é luta, que é dança, que é defesa, que é ataque. Criamos figuras a partir do som do berimbau e do movimento da ginga, e também a partir de estímulos vindos da direção musical, com vários "instrumentos" de metal não convencionais: panelas, frigideiras, canos de ferro, janelas de alumínio etc.

Dentro destes estímulos, houve mais um que norteou a função destas figuras: o que você quer pesquisar neste projeto? Qual o seu interesse nesta revolta, nas guerras todas, na festa?

Assim sendo, criamos 5 figuras diferentes: a Mulher que Carrega (simbolizando o feminino do cuidado. Carregando os filhos e esse cuidar imprescindível tanto nas guerras quanto nas festas), Corpo Guerrilha (um corpo que abdica do seu femi-

nino para lutar, para estar no front, e para se defender de ataques sofridos), o Desajustado (figura cambaleante, veterano de guerra que já viveu o horror. Hoje se embriaga para tentar esquecer o que viveu, mas continua sendo sábio), o Ferreiro dos Tempos (é ele quem forja e monta as armas dos guerreiros. Sabedor das tecnologias, lida com o ferro de maneira ancestral) e o Atravessador (criança que teve sua infância roubada para lutar pela sobrevivência. Mensageiro). São figuras arquetípicas, que traziam dentro de si os desejos de pesquisa de cada integrante. Depois disso tentamos desenvolver relações entre eles/elas, e fizemos várias experimentações com música, cenário, figurinos, ambientes diferentes.

A cena vai tomando forma a partir da junção de todos estes elementos, e quando a dramaturgia chega, ela condensa, amarra e arremata o que foi levantado. Inicialmente pensamos em fazer quatro momentos distintos, onde daríamos ênfase aos aspectos predominantes nas figuras.

- No primeiro dia, Exú abrindo os caminhos: O Desajustado e o Atravessador nos ambientando e nos contando que está havendo uma guerra;

- No segundo dia, Ogum: o Ferreiro dos Tempos fazendo um paralelo da revolta de 1924 e as guerras de hoje, que nunca cessam, armando e orientando a população para o combate;

- No terceiro dia seria o dia das Yabás: O feminino que cuida e o feminino que combate. Mulher que Carrega e Corpo Guerrilha se acolhem no momento em que uma decide partir para a luta e a outra decide ficar, cuidar e alimentar os que ficam, os que lutam;

- No último dia, Nanã: um grande exército se forma para o combate. Um cortejo pelas ruas festejando a vitória e louvando (e lavando) os mortos e feridos.

Com a chegada do coro e os ensaios ficando muito intensos, percebemos que ter quatro dias diferentes de intervenção seria muito pesado. Então pedimos para a equipe de dramaturgia condensar os textos em um único dia. Assim nasceu a "Festa na Encruza", onde tivemos uma festa e a apresentação desta guerra no primeiro momento, um chamamento para a batalha e o armamento no segundo momento, o encontro do feminino que luta e do feminino que cuida no terceiro momento, e num quarto momento, vemos os feridos na batalha, e há um acolhimento dos feridos, um cuidado coletivo, com canto e alimento.

Pode-se dizer que as cenas levantadas têm um DNA que reside em cada integrante da Próxima Companhia, pois nasceu dos desejos e criações de cada um/uma de nós.

Imagem da intervenção cênica Palácio Campos Elíseos, direção Ícaro Rodrigues, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

O trabalho com **Ícaro Rodrigues** (ator, diretor teatral e arte educador) já foi diferente. Fomos afetados pela arquitetura e a história do Palácio Campos Elíseos. O casarão foi o Palácio do Governo em 1924, de onde o Governador Carlos de Campos fugiu ao primeiro bombardeio, e em 2024 abrigava o Museu das Favelas. Com o projeto atual do Governador Tarcísio de Freitas de trazer a sede administrativa do Governo de São Paulo de volta ao centro da cidade, o Museu foi desalojado para dar espaço à Secretaria de Justiça. Instigados pela história daquele palacete, resolvemos abordar a "elite" cafeeira da São Paulo de 1924, e seus cruzamentos com a elite política de hoje.

Desta vez a criação não veio diretamente dos atores, e sim, da equipe de dramaturgia, que trouxe um texto onde os primeiros donos no palacete (Elias Pacheco Chaves e Anésia da Silva Prado) seriam estátuas impedidas de entrar em sua antiga residência. A partir do texto, Ícaro foi desenvolvendo a encenação, que dependia muito do palacete. Quando o Museu das Favelas sai do local, nos vimos desabrigados, também, e resolvemos fazer a cena nos portões do palacete, colocando este elemento também no texto. As estátuas estavam arrecadando fundos num "banquete/piquenique" para poderem comprar novamente o Palácio e retomar os bens para a família. Junto com eles, um mordomo e um quadro do governador de São Paulo em 1924 - Carlos de Campos. Uma militante dos movimentos de moradia chega e conta ao público sobre os despejos que estão ocorrendo. As estátuas são levadas embora e não conseguem entrar novamente em seu palácio. A criação dos atores estava "limitada" àquelas personagens e ao palacete e seu contexto.

Imagem da intervenção cênica TBloco da Helvétia, direção Ícaro Rodrigues, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Porém o trabalho de Ícaro Rodrigues também nos levou a pensar as escolas de samba como organizações de resistência, e, a partir do documentário "Enredos da Liberdade - o Grito do Samba pela Democracia" (Glopoplay), desenvolvemos um samba-enredo que embalou nossas criações e contaminou todos os 23 dias de apresentações. Levantamos vários workshops a partir destes estímulos (o documentário e o samba-enredo criado) e resolvemos também fazer um "desfile" na rua vizinha à nossa sede. Muitas das cenas levantadas povoaram de imagens a criação de todos e todas. E este desfile foi principalmente imagético, embalado pelo samba-enredo composto em conjunto e arrematado pela diretora musical, Girlei Miranda.

É Guerra! É Festa!
É Guerra, festa e guerra, guerra e festa!
É Guerra! É Festa!
É Guerra, festa e guerra, guerra e festa!
Sonhei que estava em um tempo passado
Pensei que tudo já tinha acabado
Vi tantos corpos pelo chão
São Paulo numa grande explosão
Cidade sitiada, comida racionada
Milícias armadas, Criança na mira do canhão
Eu não sei se sonhei ou se acordei
Eu não sei se sonhei ou se acordei

Eu não sei se sonhei ou se aocrdei
Eu não sei se sonhei ou se acordei
Corpos, pedaços, palhaços nas ruas
Verdades nuas, a pólvora tenta apagar
Juntar nossos trapos, erguer os barracos
Granada e cavaco, a luta não pode parar!
Eu não sei se sonhei ou se acordei
Eu não sei se sonhei ou se acordei
Eu não sei se sonhei ou se acordei
Eu não sei se sonhei ou se acordei

Imagem da intervenção cênica Tem Uma Bomba Aqui Dentro, direção Lucelia Sergio, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Lucelia Sergio (atriz, diretora, dramaturga, crítica de arte e cofundadora da companhia Os Crespos. É formada pela Escola de Arte Dramática (EAD/ECA-USP) trouxe outras experiências focadas no trabalho de atuação. Depois de assistir dois espetáculos nossos (GUERRA, com uma linguagem mais épica e Répi Áuer, com uma linguagem focada no brega), sua decisão foi aprofundar nossa atuação com a ferramenta do realismo. Juntamos os relatos de pessoas reais que sofreram com a Revolta de 1924 para fazermos nossas personagens, com o auxílio de imagens, figurino, cenário e objetos de cena.

Sendo assim "nasceram": O Anárquico, A Encarcerada, A Enlutada, O Despedaça-

do, O Perigoso. Cada um deles foi inspirado em relatos reais que encontramos na bibliografia pesquisada (principalmente no livro "São Paulo deve ser destruída", de Moacir Assunção), e trouxe alguns aspectos pertencentes à revolta de 1924: A fome que assolou a cidade, o medo do bombardeio, a perda de parentes, casas, comércios, a prisão dos envolvidos - levados para uma espécie de campo de concentração, em Clevelândia -, a luta dos civis por melhores condições, o preenchimento do vazio interior que uma guerra traz.

O exercício principal que nos ajudou a criar as cenas e os estados de tensão apropriados para cada momento foi o "tem uma bomba na sala" (técnica aprendida através de James Turpin, que trouxe da escola de Jacques Lecoq), que explorava 06 diferentes estados de tensão no corpo. São eles: Relaxado, neutro, tem uma bomba na sala, a bomba vai explodir, a bomba explodiu, petrificado. O estado de tensão corporal (o corpo inteiro) deve ir mudando de acordo com o comando, e isto pode se aplicar a várias situações: uma criança prestes a dar o primeiro passo, uma festa de aniversário surpresa, uma perseguição criminosa, e até mesmo uma bomba dentro da sala.

Esta experiência reverberou de maneiras distintas em cada um dos integrantes, pois, como já disse anteriormente, o tempo foi escasso e não pudemos, depois das pontas da encenação amarradas, ter a chance de trabalhar individualmente as cenas.

A intervenção chamou-se "Tem uma bomba aqui dentro", e trazia, logo no início, ainda na rua, outro lado da Próxima Companhia que Lucelia enxergou como uma potência: os Soldados-bufões, que vinham trazendo o horror da Guerra, mas de uma maneira divertida e ridicularizada. Em seguida víamos o Perigoso, que recolhe os corpos deixados pelos soldados. Abutres rondam o Perigoso. Então o Anárquico conclama o público para se revoltarem também, pois a fome chegou para todos. Anárquico derruba uma porta e entramos na sede com o público, que vê a Encarcerada que também nos fala sobre a fome. Outra porta é derrubada e então entramos na sala da Próxima Companhia, e vemos o Despedaçado contar sua história, e logo em seguida interagir com o Perigoso. Os Soldados-bufões vêm novamente para trazer o horror e Senhoras Católicas vêm tentar distribuir recursos para os que foram atingidos pela Revolta. É neste momento que Enlutada conta sua história. O Anárquico vem novamente para conclamar a todos para lutar contra a fome, enquanto A Encarcerada traça paralelos entre a revolta de 1924 e as guerras de hoje (o Estado contra a população).

Tivemos uma mistura de linguagens no "produto" final. O realismo foi apenas uma ferramenta para criarmos personagens e trabalharmos atuação, e, embora vários elementos visuais também fossem realistas, a intervenção trouxe uma grande mistura de linguagem e ritmo. Infelizmente, por conta do tempo, trabalhamos mais na criação das personagens e menos nelas atuando de verdade. Mas para o grupo, como foi uma ferramenta diferente da que estamos acostumados, trouxe algumas camadas para nosso trabalho de atuação.

Imagem da intervenção cênica A Pomba da Verdade, direção Georgette Fadel, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Georgette Fadel (atriz e diretora de teatro, formada pela EAD - ECA - SP) nos chegou com uma pergunta: o que ainda falta para vocês trabalharem, sendo que eu sou a quarta direção?

As respostas foram muito variadas, desde "Carreta Furacão", passando por leveza, carnaval e cantar em cena.

Então Georgette veio no dia seguinte com a proposta de realizar todos os nossos desejos... Fizemos uma intervenção itinerante, onde passávamos por algumas estações. Em cada estação encontrávamos um dos 05 atores da Próxima Companhia acompanhados de algumas pessoas do coro, que estavam em câmera lenta mostrando como teria sido o último minuto antes da bomba de 1924 estourar. Depois da bomba, estas pessoas se transformaram em "heróis" que buscavam entender o que houve, e iam atrás da "Pomba da Verdade", que teria as respostas para seus questionamentos, mas sempre cantando e levando o público e o coro, como se fosse num bloco de carnaval.

Parecia muito simples, mas nos trouxe vários desafios. Criar uma cena em câmera lenta e dar detalhamento para cada ação, e envolver cada parte do corpo nesta ação; criar uma música tema para este personagem-herói, que contasse um pouco da sua história, mas que também pudesse animar o público a segui-lo atrás da Pomba; além da música, uma coreografia de "transformação" de pessoa cotidiana

em herói; uma coreografia em conjunto com todos, no momento que encontramos o coro; a prosódia das falas em coro, que têm pausas e respiros em lugares marcados, para que ficassem inteligíveis sem serem maçantes ou didáticas; o ritmo coletivo de todos ao despejarmos todos os questionamentos para a Pomba da Verdade, no final da intervenção... Enfim. Muitos trabalhos de criação! Talvez eu possa dizer que aqui tivemos um papel primordial na criação da intervenção. Cada "super-herói" foi criado e construído por cada ator/atriz, assim como a inspiração de seus figurinos, suas músicas e suas coreografias. As outras equipes criativas (dramaturgia, música, figurino, cenário) vieram apenas somar à criação dos atores, já realizada.

Foi uma intervenção divertida, mas que teve muito trabalho e logística para acontecer. E, mais uma vez, ficamos com vontade de ter mais tempo para trabalhar atuação com a Georgette. Ela nos trouxe alguns conceitos para trabalhar na rua que, se fossem melhor explorados, nos ajudariam bastante.

Imagem da intervenção cênica Rumores de 24, direção Lubi, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Luiz Fernando Marques (Lubi) (diretor de teatro, fundador do Grupo XIX de Teatro. Professor da Escola Livre de Teatro de Santo André) chegou também com a pergunta: o que sobrou pra eu fazer? Depois de 4 direções, temáticas, pesquisas corporais, dramatúrgicas, sonoras, espaciais, o que resta?

Então ele nos trouxe a provocação através do Filme "Hiroshima meu amor" (filme de Alain Renais, 1959), que narra o romance impossível de uma atriz francesa com um japonês, morador de Hiroshima. O filme discute o quê de uma guerra deve ser

lembrado? O quê precisa ser esquecido? Como a história dos que sobrevivem é contada? Qual a narrativa que seguirá adiante?

Com essas perguntas e o filme em nosso imaginário, criamos um workshop, ou como o Lubi diz, um "Programa Criativo" com as seguintes premissas:

- Olhar para os pós, o fim da guerra. O que acontece depois que a guerra acaba? O que fica?
- Uma cena de alguém que retorna, que olha (esses "pós")

Sendo assim, criamos algumas cenas, trouxemos textos, músicas, visualidades e a mente encenadora do Lubi aproveitou muito do que foi trazido por nós neste primeiro momento. Um desses "programas criativos" foi fazer um tour pelo bairro, trazendo "rumores de 24", onde Caio Marinho nos contava histórias sobre a guerra, sobreviventes, fome, mudanças arquitetônicas, fábricas de bombas...

Nossa intervenção foi então feita em duas partes. A primeira era um tour pelo bairro, nós dividíamos o público em 5 grupos e cada um de nós contava histórias sobre os locais do bairro, algumas histórias inventadas, outras levemente alteradas, outras reais, sempre relacionando com o que viria acontecer no segundo momento, que era dentro do teatro. O coro, quando chegou, incorporou-se ao público, e também fazia algumas performances durante o trajeto. O Lubi nos dizia que, se a revolta é esquecida e sua história é apagada, nós podemos contá-la como quisermos.

Então tivemos um trabalho de criação principalmente dramatúrgico. Claro que a equipe de dramaturgia costurou e ajeitou os textos e trajetos que criamos, mas a criação dos pontos e o quê falávamos sobre eles foi feita por nós. Tínhamos que dar conta de: um ponto "turístico" com alguma informação sobre a guerra, um ponto fantástico/histórico sobre a guerra, citar algo que aconteceu em alguma outra intervenção das outras direções no meio das histórias, colocar a plateia numa situação performática, algum assunto ligado ao teatro, alguma coisa contemporânea (da realidade atual do território). Para "plantarmos" o que a plateia veria dentro do teatro, teríamos também que falar de: fogo, esquecimento, bomba, de uma santa, de crianças, do rio soterrado pelo asfalto, carnaval, cozinhar, comemoração dos soldados, corpos espalhados pelo chão. Nisso a equipe de dramaturgia ajudou a costurar.

A segunda parte da intervenção era onde deixávamos de ser atores/guias turísticos e passávamos a ser "personagens". O cenário era composto pelos elementos de todas as outras intervenções, e mostrava nossa sede "nua", sem cortinas, panos... O público era convidado a entrar na sede e apreciar o "museu do 24º dia" - o que ficou depois dos 23 dias de guerra. A vida tem que continuar... Como esquecer o horror? Apagando da memória? Ou fazendo um museu, para que o horror nunca se repita?

Em certa maneira, esta intervenção nos fez pensar também em nossas criações junto com as outras direções, e pensar o que viria depois - a criação do espetáculo.

ESTÉTICA E POLÍTICA EM CINCO DIREÇÕES

Caio Marinho

Desde sua fundação, A Próxima Companhia tem entendido sua pesquisa sempre atrelada às pautas sociais e políticas. Não podemos olhar separadamente para a estética e modos de produção de nenhum grupo sem entender como esse grupo se coloca e se articula politicamente. Seja aliado a pautas diversas, seja na pauta da cultura, que na cidade de São Paulo e em todo o Brasil, também só acontece em virtude das movimentações e lutas políticas da categoria.

O teatro de grupo na cidade de São Paulo sempre esteve à frente da pesquisa de novas linguagens e o pensamento estético também muito atrelado à precariedade de recursos técnicos e financeiros. Não é possível pensar em estética e linguagem sem pensar em política, e isso não é nenhuma novidade para quem produz teatro nesta cidade. O que é importante entender é que o espectro e orientação política (que não está apartada dos recursos materiais) vai determinar um tipo específico de linguagem, pois a escolha pelo teatro de grupo determina aquilo que é fundamental para a realização de um espetáculo: o público.

Qual é o público do teatro de grupo? Para além das outras pessoas que também são trabalhadoras da área da cultura, o público que vai assistir teatro de grupo tem inclinações políticas geralmente mais progressistas e uma abertura maior para a experimentação de linguagem. Isso é um pouco diferente no teatro de rua, onde absolutamente todo e qualquer grupo social (talvez com exceção das elites que se locomovem apenas com automóveis particulares) pode vir a assistir os espetáculos.

Dessa forma, se faz necessário o desenvolvimento de **poéticas que dialoguem com diversas camadas da população** ainda que sobre temas complexos da sociedade. E é nessa pesquisa que os grupos de teatro, principalmente de rua e popular se dedicam. Ao desenvolvimento de técnicas que viabilizam uma poética popular, acessível e provocadora, que dialoguem com o espaço público e as questões pertinentes a ele.

No processo de construção dos 23 dias de ação do Projeto Revoltas Urbanas, a Próxima Companhia dá seguimento a essa pesquisa, convidando 5 diretoras e diretores - Georgette Fadel, Ícaro Rodrigues, Lucelia Sergio, Luis Fernando Marques (Lubi) e Thaís Dias - que em sua prática também desenvolvem esse trabalho de investigação das relações possíveis entre linguagem, espaço e público. para que nessa troca possa se desenvolver novas possibilidades poéticas ainda que em nível experimental.

Cada direção convidada teve um mês de trabalho com a companhia, e posteriormente, dividiram um mês com a presença dos artistas convidados para o coro[1]. A proposta era desenvolver alguma ação, a princípio teatral, mas sem nenhuma pretensão espetacular, sendo um experimento cênico que trouxesse a Revolta de 1924 ao público utilizando sua linguagem de pesquisa em diálogo com a companhia. O modo de trabalho no que diz respeito a tempo e material é precário e escasso, o que, ainda que seja longe do ideal, reflete a realidade da companhia e da lei de Fomento ao Teatro nos tempos atuais. As regras do jogo foram as mesmas para todos convidados e convidadas: um experimento performativo, que ao delimitar a área e os recursos do jogo, se propõe a estimular a criatividade dos artistas .

A primeira diretora convidada, que iniciou o processo foi Thais Dias. Paralelamente, estava sendo iniciado também a pesquisa de direção musical com Girlei Miranda, e esses dois processos acabaram se influenciando muito, pois Girlei propôs uma investigação sonora a partir do ferro, fazendo referência a Ogum, orixá da guerra na mitologia Iorubá que tem o ferro como seu elemento. Thais, que também escolheu trazer essa mitologia como guia para o trabalho, utilizou os materiais percussivos de ferro que o elenco estava trabalhando com Girlei e somou a eles uma movimentação da capoeira, linguagem que pesquisa enquanto preparação corporal para atuantes e dançarinos.

A partir dessas primeiras experimentações, foram desenvolvidas figuras míticas, que não eram necessariamente representações dos orixás, mas traziam características deles, compondo o que foi chamado dramaturgicamente de terceiro exército: um levante da população civil que se opunha aos dois lados que estavam em embate na guerra de 24, os tenentes e o governo. Esse exército que nunca existiu na realidade, representava a força suprimida da população em festa. Uma criação poética e mitológica que conduziu a criação de uma extensa dramaturgia, de quatro dias de intervenção, que posteriormente foram condensados em um.

Por ser o primeiro, o processo com Thais revelou muitos desejos da companhia, que colocou nessas figuras míticas - Ferreiro dos Tempos, Mulher que Carrega, Atravessador, Corpo Guerrilha e Desajustado - que compunham esse terceiro exército a imagem de exército festivo, de personagens hiperbolizadas na rua e de movimentos individuais e corais que habitavam o imaginário dos artistas naquele momento, produzindo um resultado bruto muito potente, que depois foi trabalhado e gerou uma intervenção muito afetiva, por lidar justamente com esses desejos poéticos dos artistas.

A escolha pelas figuras míticas como guia para o trabalho é uma opção estética extremamente atrelada aos temas centrais da pesquisa: a festa e a guerra, pois a mitologia Iorubá lida com esses elementos de forma muito imbricada, justamente a ideia central do projeto. A opção pela capoeira como pesquisa corporal veio ao

[1] Foi aberto um processo de seleção para integrar o coro cênico do projeto, destinado a artistas, técnicos e estudantes de artes. Foram recebidas 162 inscrições e selecionadas 15 pessoas: Baco Pereira, Emmanuelle Barcelos, Gabriel Pestana, Heloisa Berenguel, Julia Lacerda, Jussara Amâncio, Leidi Araújo, Lucas Nascimento, Matheus Fonseca, Maurício Caetano, Mayara Baptista, Nayra Priscila, Sam Valerianna, Sarah Graciano e Thalles Terencio .

encontro da companhia que tem em seu histórico o trabalho com as máscaras enquanto formação atoral principal. Dessa forma, a criação de personagens a partir da pesquisa de movimento é algo que encontrou uma reverberação muito potente dentro do grupo. E é uma escolha muito apurada conceitualmente pois a capoeira é justamente uma atividade que mistura luta e dança.

A festa popular, colocada na intervenção denominada Festa na Encruza, já que acontecia em um bar no cruzamento da rua Barão de Campinas com a Rua Helvétia, ser conduzida por figuras míticas oriundas de uma cultura de origem africana trouxe elementos fundamentais para o trabalho pois se a proposta é discutir a festa enquanto forma de resistência a violência de estado, as festas da população negra da cidade como o samba, a capoeira e o carnaval são a chave para explicitar esse antagonismo.

Para Thais era fundamental trabalhar com o elenco feminino, a partir da referência das Iabás, orixás femininos, a presença das mulheres na guerra. Sendo esse um interesse de pesquisa da companhia também, uma parte da intervenção foi dedicada à relação entre duas figuras: a Mulher que Carrega e o Corpo Guerrilha, que eram alegorias do cuidado e do embate respectivamente. Em um momento interno que acontecia na sede da companhia, foi desenvolvida uma cena que trazia esses elementos e uma referência direta ao cuidado ancestral como cura para as feridas da guerra, sendo uma metáfora para a ancestralidade e seus saberes enquanto uma oposição à destruição e morte.

A opção estética e política de levar às ruas uma mitologia de origem africana, e dar destaque para o papel da mulher na guerra - na de 1924 mas em todas, inclusive a das ruas da cidade de São Paulo nos dias de hoje - é por si só um posicionamento contra hegemônico no sentido de povoar cada vez mais o imaginário do público de referências não europeias de mitologia e visualidades, bem como de se contrapor a uma estética higienizada e branca que está cada vez mais presente na cidade, com o fechamento dos bares de rua, a criminalização da cracolândia, dos artistas de rua, trens e ônibus, e diversas outras ações do Estado e do mercado que provocam a gentrificação de determinadas regiões em prol da segurança e bem estar do cidadão de bem que tem medo de circular pelas ruas do centro de São Paulo pois considera perigoso e sujo.

No segundo processo, que quase se sobrepôs ao primeiro, conduzido pelo diretor Ícaro Rodrigues, ao partir dos sambas enredo que trazem abertamente a crítica social em suas letras como disparador do processo criativo, a desigualdade social esteve presente como assunto principal das intervenções desde o início.

As primeiras propostas de cena trazidas pelo elenco versavam principalmente sobre a fome, a escassez de recursos e a naturalização da guerra em um sistema que visa a produtividade a qualquer custo, como por exemplo na cena feita pela atriz Paula Praia em que uma trabalhadora saía de casa para trabalhar em meio aos escombros de sua casa e voltava cansada ignorando completamente o fogo e a destruição ao seu redor.

Ícaro, tendo suas vivências com diversos grupos de teatro e a experiência de diri-

gir muitas pessoas juntas em cena nos processos pedagógicos, soube aproveitar a potencialidade poética do coro, apostando em imagens coletivas que se tornavam gestus brechtianos em composição com a rua e com as personagens como na cena em que trabalhadores abrem um saco com terra e a devoram rodeados de corpos caídos pelo chão, ou quando um coro de civis desapropriados deixam restos de suas casas na calçada à frente do palácio Campos Elíseos, uma construção de 1899 que hoje abriga a secretaria de segurança pública da prefeitura de São Paulo.

A desigualdade social é evidenciada quando temos um coro de quinze pessoas se contrapondo a uma figura de poder. Essas proporções ganham força como na cena do palácio, onde, em contraposição a esses coros, temos as figuras das estátuas, que por meio da sátira trazem uma presença antagonista cômica expondo a aristocracia do início do século XX como alegoria para o poder, em seus diversos braços como o estado, o capital, a igreja e demais instituições engendradas pelo estado burguês

Uma das propostas do núcleo de dramaturgia para o processo com Ícaro foi uma radionovela, posteriormente desmembrada da intervenção e apresentada na abertura dos 23 dias. Nela, uma família de classe média em 1924 não entende exatamente o que está acontecendo na guerra e é elucidada pela empregada que está estudando com o movimento anarquista da época, trazendo um recorte de classe para evidenciar algumas das movimentações políticas que aconteciam no período. A opção por uma radionovela se deve ao fato de o rádio ser um dos principais meios de comunicação em 1924 e as radionovelas, popularizadas um pouco depois dessa época serem um recurso para contar a história por meio de uma situação da vida cotidiana, além de oferecer oportunidades muito interessantes de resolução de cena para o elenco.

Ao empregar diversos recursos do teatro épico brechtiano, que é caracterizado por uma abordagem crítica e dialética da realidade, rompendo com a ilusão do teatro dramático tradicional, e se utiliza de diversos recursos cênicos para explicitar as relações sociais e suas complexidades, o trabalho com Ícaro gerou dois resultados bem diversos (Bloco da Rua Helvétia e Palácio Campos Elíseos) mas que em seu cerne trazem a desigualdade social, a busca por uma qualidade de vida mínima para a classe trabalhadora e a disputa pelo território do centro como eixos principais, refletindo diretamente a pesquisa tanto do diretor como da companhia.

Lucelia Sergio foi a terceira diretora convidada a assumir o processo de criação. Após uma delicada pesquisa sobre o trabalho da companhia decidiu trazer como proposta o realismo[2] enquanto linguagem, pois acreditou ser algo que colaboraria para a pesquisa do grupo. Sua ideia, a princípio seria toda a ação acontecer dentro do espaço cênico da Próxima Companhia, um ambiente mais favorável para o desenvolvimento de personagens e suas complexidades inerentes a linguagem

[2] Estilo teatral que busca representar a realidade de forma fiel, com personagens, cenários e diálogos que refletem a vida cotidiana. Surgiu no século XIX como uma reação ao teatro romântico e melodramático, tratando problemas sociais, psicológicos e morais de maneira naturalista.

proposta. Em diálogo com a companhia nas primeiras propostas de cenas com as personagens, foi decidido que uma parte da ação aconteceria na rua, no espaço em frente ao teatro antes de ir para a sala cênica.

O trabalho dramatúrgico se deu a partir de relatos reais encontrados em cartas no livro "São Paulo Deve Ser Destruída" de Moacir Assunção, o que gerou um trabalho profundo dentro da realidade temporal do projeto, de pesquisa atoral, onde cada ator e atriz Refere-se à purificação ou alívio emocional que o público experimenta ao se envolver com a história e os sentimentos dos personagens.desenvolveu personagens baseada na junção de alguns relatos. Paralelamente, Lucelia trouxe a proposta de contrapor as personagens realistas com coros alegóricos[3], alguns deles com caráter extremamente cômico, sugestão também dada a partir da pesquisa da diretora sobre o trabalho da companhia.

As personagens realistas - o Perigoso, a Encarcerada, o Anárquico, o Despedaçado e a Enlutada - traziam ao público a destruição da guerra pela dor da perda e o sofrimento humano, se utilizando da catarse, conceito aristotélico que se refere à purificação ou alívio emocional que o público experimenta ao se envolver com a história e os sentimentos dos personagens. É um conceito vindo da tragédia grega, mas que encontra forte reverberação no teatro realista já que neste, as emoções humanas também ficam em primeiro plano, ainda que em outra escala de teatralidade.

Trazer os coros para a cena, é uma escolha que se contrapõe enquanto linguagem às personagens, trazendo novas camadas de percepção sobre estrutura política e social, então podemos dizer que mesmo a proposta inicial sendo o teatro realista, a intervenção criada tinha um caráter extremamente épico, não só pela estrutura teatral ser revelada, já que não há recursos materiais para a criação de uma encenação naturalista, mas principalmente pelo caráter dialético dessa contraposição entre coros alegóricos e personagens realistas.

Georgette Fadel chega ao processo de criação ouvindo os desejos da Companhia tanto em relação aos assuntos que deveriam ser trabalhados como em relação a linguagem, recursos estéticos, etc. O interesse fruto de uma primeira conversa foi utilizar uma linguagem extremamente carnavalesca e hiperbólica em contraponto com imagens realistas de época.

Georgette trouxe como proposta para a atuação o uso da câmera lenta, o que se comprovou um recurso muito interessante para uma intervenção de rua pois o ritmo da cena em contraste com o ritmo da cidade já causava um grande impacto independente da dramaturgia. Todo o primeiro momento da intervenção, que caminhava pelas ruas do bairro (da Barão de Campinas até próximo da estação Júlio Prestes) era composto por essas personagens caracterizadas de forma extremamente realista como figuras cotidianas de 1924, como uma leiteira, um entregador

[3] Uma personagem alegórica é aquela que representa uma ideia, conceito abstrato ou valor simbólico, em vez de ser um indivíduo realista com características psicológicas complexas.

de jornais, etc., que se locomoviam em câmera lenta enquanto o público passava por eles.

Para a parte carnavalesca, uma das maiores referências estéticas para essa criação foi a Carreta Furacão, fenômeno extremamente popular no Brasil, que acontece em cidades do interior e turísticas tendo viralizado na Internet com um vídeo de personagens como Capitão América, Mickey e Fofão fazendo coreografias de axé ao lado de uma jardineira (caminhão adaptado com bancos) toda colorida e iluminada. São diversas carretas com vários nomes, mas a Carreta Furacão, criada em Ribeirão Preto ganhou notoriedade em todo país, virando um nome popular desse segmento.

Esse fenômeno ficou muito conhecido após virar um meme da Internet, e foi escolhido como referência estética justamente por trazer em sua essência alguns elementos fundantes da cultura de massa brasileira. A partir disso, foram criadas figuras de super herois/fantasmas/foliões, que morreram nas explosões de 1924 e passaram a vagar pela cidade em busca de respostas: a Mãe Aranha, o Descartável, o Doutor Bomba, a Super Xana e o Super Pão. A cada um ou dois quarteirões o público encontrava um heroi reproduzindo em câmera lenta a cena da sua morte/gênese, terminando sempre em uma música autoral de apresentação, que servia de condução do público até a próxima cena.

Segundo Mikhail Bakhtin, a carnavalização é uma forma de contestação e renovação simbólica, permitindo que diferentes perspectivas convivam e desafiem discursos autoritários dentro da cultura. Dessa forma, esses herois caminhando pelas ruas desafiavam a lógica produtiva da cidade, ao mesmo tempo que se sobrepunham de forma muito orgânica a estética adotada pelas pessoas que frequentam o fluxo de uso de drogas da chamada cracolândia, espaço por onde passava a intervenção. Um cruzamento estético muito complexo e impactante que culmina em uma cena final no cruzamento das ruas Helvétia e Dino Bueno.

A figura da pomba, que deu título à intervenção - A Pomba da Verdade - surgiu como um exercício de criação feito por um dos dramaturgos do projeto, Renato Mendes, como um sexto super heroi, que sabia todas as respostas da cidade, pois sempre esteve nela observando tudo do alto. Posteriormente, a partir de conversas entre a equipe, entendemos que a pomba, por ser essa figura dona de todas as respostas seria o objetivo a ser alcançado pela liga de herois que estava em busca de entender por que morreram e diversas outras perguntas. Sem a pretensão de dar alguma resposta o trabalho foi no sentido oposto e trouxe o acúmulo de questionamentos. A cena final trazia todas as personagens com uma enxurrada de perguntas para a pomba que era finalmente encontrada.

As perguntas para a pomba sobre filosofia, antropologia, política, entrecortadas por questionamentos extremamente banais, que traziam um tom cômico para a cena, ao final eram respondidas por um áudio que representava a voz da pomba. Aproveitando o caráter experimental das intervenções, a cada dia a resposta foi diferente, mas destaco aqui a primeira, que foi extremamente interessante do ponto de vista da provocação ao público: um longo áudio que explicava diversos con-

ceitos, realmente respondendo as perguntas. O resultado disso foi curioso, pois as respostas buscadas eram dadas, mas ao invés de gerar uma satisfação só gerava mais perguntas. E é nessa chave que entendemos a potência dessa dramaturgia. Não é que não temos as respostas, pois elas existem. Sabemos por que as guerras acontecem e por que as pessoas estão se matando, o que não sabemos é o que fazer com essa resposta. O que fazer para coletivamente interromper essa lógica de destruição.

Luis Fernando Marques (Lubi) foi o último diretor convidado a propor seu experimento para os 23 dias, já chegando com uma proposta de trabalhar o pós-guerra e as diversas leituras possíveis a partir desse disparador. Lubi provocou a companhia a pensar o que teria acontecido no vigésimo quarto dia a partir do filme "Hiroshima Meu Amor" de Alain Resnais e trazer workshops sobre o que seria esse pós-guerra, podendo ser no dia seguinte ou muitos anos depois. Uma das propostas foi um city tour chamado "Rumores de 24" que depois ficou como nome da intervenção e consistia em uma caminhada pelo bairro contando histórias reais e fictícias da guerra de 1924 a partir da arquitetura da cidade.

A escolha de misturar a realidade com a ficção ao criar histórias completamente inventadas e misturá-las com a realidade se deu também a partir de conversas com Lubi onde ele trouxe, a partir de exemplos de outros trabalhos que já havia realizado em sua pesquisa, essa questão da disputa pelas narrativas históricas que invariavelmente escolhem quais fatos serão perpetuados e quais serão omitidos. Então o maior questionamento é: Se essa história não está sendo contada eu posso contá-la como eu quiser?

Esse primeiro momento da intervenção, que acontecia na rua, consistia em cinco trajetos diferentes mas que passavam pelos mesmos pontos, cada um realizado por um grupo de pessoas do público e conduzido por um integrante da Próxima Companhia. Tinha um caráter extremamente performativo[4] e ao longo do caminho aconteciam interações com figuras de época, recurso similar ao utilizado Por Georgette, mas sem a câmera lenta. A provocação para as atrizes e atores era que as pessoas do público pudessem ter espaço para falar, então muitas coisas eram perguntadas para que acontecesse esse diálogo. O público era colocado em uma posição menos passiva nessa caminhada, sendo provocado a pensar a todo momento a sua relação com a cidade. Outro ponto importante dessa intervenção foi a participação de uma grande parte do coro como público infiltrado, que apenas se revelava parte do elenco na segunda parte da intervenção, reforçando a brincadeira proposta desse limiar entre realidade e ficção.

Para a segunda parte da intervenção, que acontecia dentro do espaço cênico da o máximo possível de elementos visuais utilizados nas intervenções anteriores fosse espalhado pelo espaço e propôs um exercício de criação para o elenco que era conviver com esses restos e ver o que acontecia na relação com os objetos. Cada um criou um pequeno nicho com os seus restos de guerra/intervenções. Neste mo-

[4] A performatividade no teatro refere-se à ideia de que a atuação não é apenas uma representação de algo previamente estabelecido, mas uma ação que constrói significados no momento em que ocorre.

mento, a dramaturgia ajudou a criar um roteiro de ações que trazia questões sobre a memória e o esquecimento, e principalmente, muitas referências ao que tinha sido visto e ouvido na primeira parte que acontecia na rua.

A escolha por realizar esse último experimento dentro e fora da sede da companhia trouxe um contraponto instigante entre a cidade de hoje e as histórias vivas vistas nas ruas, com o passado guardado no espaço fechado. Ainda que no lado de fora falamos de uma guerra que aconteceu no passado e no lado de dentro falamos do presente que é esse pós-guerra, que também ganhou a camada de ser o pós 23 dias de ações teatrais revivendo esse conflito que aconteceu cem anos atrás.

Direção é um caminho. Não é uma pessoa, nem uma linguagem, ou até uma estética. Cinco caminhos diversos em um experimento teatral. A potência de estar na rua foi uma das coisas mais comentadas pelo público. E não por acaso, afinal, ocupar o espaço público com teatro não tem sido algo comum nas ruas de São Paulo, e todas as direções optaram por fazer ao menos uma parte das intervenções na rua. Essas e outras opções experienciadas no processo, como por exemplo a forma que cada direção optou por se relacionar com o público, como cada artista escolheu trazer a guerra e a festa para a cena, enfim, esse exercício de troca e escolhas é justamente aquilo que o projeto se propunha.

O encontro e a possibilidade de vivenciar os modos de trabalho de cada diretor e diretora é também um exercício político. Expectativas, frustrações, a negociação de interesses para a construção de uma obra coletiva é um ensaio para possibilidades de organização política horizontal que vem sido exercida no teatro de grupo há muitos anos. Este projeto deixou muito evidente o quanto as discussões sobre política e estética no teatro estão vivas.

Essa experiência sintetiza a lei de Fomento ao Teatro, pois é uma experimentação constante, onde o protagonismo é da experiência mais do que do resultado cênico, enquanto um processo de aprofundamento de pesquisa que solidifica as bases de um grupo de teatro. É a pesquisa continuada se colocando em jogo na cidade. Ao pensar em como viver em sociedade, criamos a política, ao pensar em como nos expressar em sociedade, desenvolvemos estética, e ao compartilhar nossas histórias, fazemos teatro.

Gostaria de concluir essa reflexão sobre estética e política nas direções, fazendo um paralelo com a festa. Acredito que podemos dizer que esse processo de troca com tantos artistas, não por acaso chamados de convidados, é também um tipo de festa. Uma festa teatral, onde cada um traz algo para colaborar, se prepara coletivamente e todos aproveitam juntos o momento. A festa esteve presente no processo, nos encontros, até nos embates das ideias, pois fazer teatro não é só sobre o resultado. Na verdade, é muito pouco sobre o resultado, pois trata-se da vida e ofício diário dos artistas envolvidos.

Fazer com que o teatro exista em tempos em que o declaram morto já é uma guerra, especialmente o teatro de grupo e o teatro de rua. Então, já que estamos em guerra constante com o estado, com o mercado, com o conservadorismo crescente da população e dos governantes que torna a cidade cada vez mais hostil à arte, já que estamos nessa guerra, exaustos de tanto lutar, que ao menos façamos festa. Se o teatro não for festa também, ele já não tem mais razão de existir.

O QUE PODE UM CORPO EM 23 DIAS?

Gabriel Küster

No projeto *Revoltas Urbanas – Blocos e Barricadas*, refletimos e experienciamos, por meio do teatro, histórias e corpos atravessados pela guerra - seja na de 1924 ou nas atuais. Elaboramos de maneira processual e colaborativa nove distintas dramaturgias, que se complementam e lançam, de diferentes perspectivas de linguagem, abordagem e estética, um olhar sobre a mesma temática. Posterior à vivência de estar durante 23 dias consecutivos apresentando majoritariamente na rua, esse ensaio, mais um dos inúmeros ensaios necessários para construção da ação de 23 Dias e da consequente montagem do espetáculo *Cidade Soterrada,* tem como fio condutor a presença do corpo nos textos dramatúrgicos construídos nesse processo, seus desdobramentos e encontros na cidade. Busco transpor para palavras como a vivência de um grupo de teatro independente é atravessado pelo território.

> O que pode um corpo? O que pede um corpo?... Por que tem um tipo de corpo que se fode mais que os outros?... Como pode um corpo morto viver fora do caixão?... Cadê o meu corpo?... Quanto vale meu corpo na guerra?... Como parar a violação dos nossos corpos? **TRECHO DA DRAMATURGIA DE "A POMBA DA VERDADE", COM DIREÇÃO DE GEORGETTE FADEL**

Os Campos Elíseos, bairro que *A Próxima Companhia* está sediada desde 2016, é uma região historicamente em disputa - uma disputa por território -, um recorte desse corpo que é o centro cidade de São Paulo, suas ruas e esquinas de mundos sobrepostos. Apesar das grandes e cada vez mais frequentes mudanças e do avanço do processo de higienização do bairro, existe nele uma coabitação de mundos e tempos: construções do final do século XIX, prédios do começo, meio e fim do século XX, córregos seculares canalizados e edifícios dessas duas décadas e meia do século XXI, isso tudo sendo habitado por secretarias e órgãos da gestão pública, inúmeros cortiços e ocupações, equipamentos de cultura para a elite, a única favela do centro de São Paulo, prédios novos para classe média, espaços culturais independentes, comerciantes antigos, *startups*, a Cracolândia, restaurantes populares e gourmet, um trânsito intenso de helicópteros, forças policiais inclusive à cavalo e gente, muita gente vivendo nas ruas. A cidade de concreto e a cidade de carne se afetando, atritando e por vezes explodindo.

É nesse ambiente que incomoda os sentidos que nós nos fazemos as perguntas acima e muitas outras. Para algumas até temos umas respostas e suspeitamos de outras, mas não evita que nossos corpos, individuais e coletivo, não sejam afetados

por esse entorno e a conjuntura que o conforma. Foi por estarmos trabalhando nessa região que entra pelas brechas do portão e do telhado que nos lançamos nas ruas para buscar entender suas disputas e suas gentes. Estivemos no Largo do Arouche, Campos Elíseos, Cracolândia, Santa Ifigênia, Favela do Moinho, Luz e Minhocão e tivemos muitos encontros, com humanos e não-humanos, nos vimos diferentes e semelhantes e tivemos nossos corpos atravessados, por vezes literalmente por esses lugares. Por estar nele que descobrimos (um)a Revolta Esquecida em 1924, na qual mais uma vez o Estado matou civis, deixou a população sem alimentos, serviço funerário e bombardeou a cidade por 23 dias consecutivos. Essas travessias produziam outras tantas perguntas, mas algumas sempre retornavam: Qual é o nosso lugar nessas batalhas? O que pode o teatro nesses territórios? E o que queremos com nosso teatro?

> Uma dança macabra avança pelas ruas tombando sempre os mesmos corpos em todas as culturas. As pessoas pretas, as mulheres, os pobres e marginalizados. Não pensem que uma guerra acontecendo do outro lado do mundo, não vai atingir vocês, basta um segundo e tudo corre, como corre uma informação, um drone, um míssil, uma bala de canhão e atinge o coração das suas casas. **TRECHO DA DRAMATURGIA DA INTERVENÇÃO "BLOCO DA RUA HELVÉTIA", DIREÇÃO ÍCARO RODRIGUES**

Imagem da intervenção cênica Bloco da Helvétia, direção Ícaro Rodrigues, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Vimos espelhadas a brutalidade, as bombas, a fome e a violência de 1924, 1964, 2024 e seguindo, num país fundado no massacre. Os corpos-alvo deste extermínio são os mesmos, mas mudam as armas e as justificativas. No cotidiano é preciso estar blindado para seguir, para não desistir diante de tantas violências e privações de direitos vistas e vividas.

Mas aqui aparece uma contradição curiosa: teatro e blindagem não combinam. Para atuar, principalmente na rua, não se pode estar blindado, pelo contrário, é preciso porosidade, abertura, agilidade e atenção. A rua é professora e a lição às vezes é dura. O corpo só aprende a atuar na rua na própria rua, não há nada que possa nos preparar para a imprevisibilidade que ela traz. Não estou aqui negando a importância da preparação física do corpo, da atenção, foco e segurança com a estrutura que será colocada para jogo, mas para ser possível manejar o imprevisto sem ignorá-lo e conseguir incluí-lo e poder seguir o roteiro pré-estabelecido, só tendo abertura e ginga. Disputar com a rua e seus habitantes e passantes significa perder, então é aprender como jogar nela e com ela. Assim é possível criar pontes que não tornem o espaço urbano mera paisagem, mas que contribua diretamente no acontecimento cênico.

Durante o processo de construção das intervenções dos *23 Dias* vivenciamos diferentes práticas, conduzidas tanto pelas direções convidadas quanto pela preparação e direção de movimento, de forma a corporificar as temáticas propostas na concepção do projeto, sendo elas a própria guerra, as aproximações entre guerra e festa e a relação com a rua. Destaco aqui algumas práticas que possibilitaram construções de estados corporais que tanto estruturaram personagens como a relação com o espaço. A perspectiva corporal que optamos na concepção do projeto foi a proposta por Gal Martins, preparadora e diretora de movimento desse processo, que compartilhou conosco seu método, construído junto à Cia Sansacroma, nomeado *A Dança da Indignação*. Seu método parte de premissas de organização dos ódios para construir movimentos/danças frente a ações indignas, por meio de um conjunto de procedimentos que trabalham dinâmicas de respiração aliados a diferentes formas de expansão, torção e contração do corpo. No processo são evocadas situações individuais e coletivas que geram marcas e, por meio do movimento, uma maneira de transformá-las.

Imagem da intervenção cênica Tem Uma Bomba Aqui Dentro, direção Lucelia Sergio, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

Já com a chegada das outras direções, os procedimentos e perspectivas para o corpo iam se desenhando para construção cênica. Thais Dias conduziu um trabalho que partia da dinâmica da capoeira pelo cruzamento de luta e dança, na qual a troca rápida de bases serve para o jogo e para a batalha, para o ataque e para proteção. Construir figuras a partir dos movimentos dos pés, que apesar de aterrados, não se fixam muito tempo no chão, e na relação da esquiva, da ginga e da agilidade. A partir das experimentações, definimos quais as trajetórias dessas figuras e quais as paisagens evocadas pela fisicalidade, sonoridade e imaginários propostos pela direção. Nesse trabalho de construção das figuras é possível perceber as diferentes maneiras como o mesmo disparador corporal se manifesta e ganha forma no corpo de cada atuante da Próxima. Tais construções foram depois multiplicadas, por afinidade dos atuantes, em coros de personagens com a chegada dos integrantes do coro.

O trabalho com cada direção se desenvolveu primeiramente só com o núcleo da Próxima. Depois de passarmos por todas, e com a chegada do coro, optou-se por diferentes formas de desenvolvimento de trabalho coral. Nesse sentido, apesar de utilizar bases bem diferentes, a ação do coro - em se dividir em pequenos núcleos a partir das personagens levantadas-, deu-se de maneira similar na direção de Georgette Fadel, que como dispositivo corporal trouxe elementos do Aikido para estruturação do corpo, reduzindo esforços desnecessários e convocando a percepção de vetores internos que se relacionam com o espaço. Para além das práticas próprias do Aikido, com atenção aos fluxos de energia pelo corpo e a condução de outras pessoas, ela propôs que cada um construísse uma "dança da morte" em câmera lenta. Na ação cênica dirigida por ela, cada um de nós era atingido por uma bomba no mesmo horário e a partir disso nos tornávamos heróis e heroínas. A proposta é que nessa dança se manifestaria a dor da guerra, mas em câmera lenta, produzindo um efeito de estranhamento no público e passantes, ao mesmo tempo que exigia um nível de detalhamento de cada parte do corpo para que a sequência executada tivesse consistência e pudesse se desenvolver e construir uma oposição com a coreografia para a música que seguia cada cena.

Já com Lucelia Sergio o caminho foi de estruturar personagens a partir da combinação de relatos presentes na bibliografia que tínhamos no momento sobre o período da Revolta Esquecida, as cartas e registros de pessoas que viveram esta guerra. Além disso, buscamos fotografias de diferentes fontes documentais, momentos históricos e regiões, mas que pudessem alimentar as construções dessas personagens a partir de sensações, desenhos corporais e expressões faciais. Outro exercício proposto foi o "Tem uma bomba na sala", no qual vivenciamos diferentes níveis de tensão corporal, buscando entender esses graus de tensão em diferentes situações para aplicá-los na cena dentro das lógicas das personagens criadas. Tivemos jogos vendados para ativação de um estado de alerta, jogos em roda com bastão para dinâmica coletiva, ritmo e agilidade, e a proposta de experimentarmos estados animais. Todas, diferentes dinâmicas, para que pudéssemos experimentar em sala de ensaio e de forma processual as demandas corporais que a cena traria.

Vivenciamos ao longo do processo de construção dos *23 Dias* uma série de procedimentos corporais que buscavam dar contornos às fisicalidades e que atendiam

as necessidades da construção da cena, mas ao mesmo tempo possibilitaram a ampliação de um repertório de práticas dos atuantes. A partir de disparadores feitos pela direção, as respostas produzidas nos e pelos corpos apontavam caminhos para as encenações, pois não se tratava de reproduzir ações pré-determinadas. O encontro dos corpos com a temática e a fricção entre guerra e festa produziram possibilidades de corpos que buscam batalhar festejando.

Ainda assim, a guerra acontecerá e vai fervilhar milhares de corpos e escombros e sonhos nas raízes dos seus peitos. São estes corpos – nossos corpos - que a sombra da guerra alcança primeiro. São nossos corpos os que primeiro são violados, dissecados, penetrados, abusados, invadidos, mutilados, dilacerados... Para nós, não há começo, não há meio, não há fim. Estes corpos - nossos corpos - são eternos campos de batalha. **TRECHO DA DRAMATURGIA DE "FESTA NA ENCRUZA" DIREÇÃO DE THAÍS DIAS**

Todos os diferentes trabalhos de consciência, ativação, apropriação e descoberta de diferentes potências no corpo também são uma forma de contraposição à lógica do corpo dada no capitalismo, no qual este é tratado como máquina produtiva e são esses "nossos corpos" contra os quais as mais variadas formas de guerra são travadas, em um processo sistêmico de dominação, extermínio e controle. Assim sendo, ocupar o espaço urbano de forma não-produtiva, tal qual em um ensaio ou ação cênica, provoca uma fissura na lógica de uso da cidade que é construída para produção e circulação de mercadorias.

E considerando um grupo com sede e atuação próximo a um território estigmatizado como a Cracolândia - espaço sobre o qual se reproduzem discursos de preconceito, desinformação e desumanização das pessoas que estão em situação de vulnerabilidade social - não é incomum que ao estarmos desenvolvendo nossas experimentações cênicas, a gente ouça de forma pejorativa que nós somos a Craco, vagabundos e desocupados. Curiosamente, um dia vestidos como heróis e heroínas correndo ao encontro de uma pomba cenográfica para despejarmos sobre ela uma infinidade de perguntas durante uma das ações dos 23 Dias, uma usuária gritou efusivamente "Isso é Cracolândia!". Isso talvez queira dizer que nós, assim como as pessoas do fluxo, nos opomos a algum tipo de lógica estrutural.

Registro do processo de criação do espetáculo Cidade Soterrada após a ação dos 23 Dias (2024). Crédito: Jorge Ferreira.

A vivência nos Campos Elíseos e as pesquisas que temos feito na região nos ensinaram que aqueles corpos desumanizados e desindividualizados, mantidos naquele contexto pelo Estado, geram benefícios ao mercado imobiliário. Os deslocamentos do fluxo promovidos pelos agentes do governo se dão por interesses maiores. Sua presença em determinado trecho do bairro desvaloriza os imóveis, o que facilita a compra por grandes empresas, que logo depois começam um processo de higienização do espaço. O mesmo se dá com as ocupações de moradia, inúmeras na região, vinculadas ou não a movimentos de moradia mais estruturados. E o mecanismo de violência e expulsão se atualiza de tempos em tempos.

> Tá com medo? Não tem problema. Tá todo mundo com medo. Ninguém vem buscar. As guerras transformam tudo naquele tipo de passado que quase ninguém mais lembra, e que quem lembra preferia esquecer. Até mesmo um corpo pode virar uma coisa antiga, inutilizável, jogado num canto, esquecido... Se deixar, o Estado vem e cata tudo, mortos e feridos, bota tudo junto e joga numa vala comum... Na guerra, um corpo vale mais que um pedaço de casa, um punhado de jóias. **TRECHO DA DRAMATURGIA DE "TEM UMA BOMBA AQUI DENTRO", DIREÇÃO LUCELIA SERGIO**

Costurando diferentes tempos no mesmo espaço, são os mesmos corpos que seguem caindo, e nós seguimos com nossos corpos tentando permanecer de pé, como indivíduos, coletivo e movimento de teatro de grupo, contando e recontando estas histórias, relembrando e rememorando.

Imagem da intervenção cênica A Pomba da Verdade, direção Georgette Fadel, Projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas (2024). Crédito: Noelia Nájera.

BLOCO III— CIDADE SOTERRADA

SAMBA DO CONTRAFEITIÇO

Autoria: A Próxima Companhia,
Girlei Miranda e Ícaro Rodrigues

É GUERRA!
É FESTA!

É GUERRA, FESTA E GUERRA, GUERRA E FESTA (2X)
SONHEI QUE ESTAVA EM UM TEMPO PASSADO
PENSEI QUE TUDO JÁ TINHA ACABADO
VI TANTOS CORPOS PELO CHÃO
SÃO PAULO NUMA GRANDE EXPLOSÃO
CIDADE SITIADA, COMIDA RACIONADA, MILÍCIAS ARMADAS, CRIANÇA NA MIRA DO CANHÃO

EU NÃO SEI SE SONHEI OU SE ACORDEI (4X)

CORPOS, PEDAÇOS, PALHAÇOS NAS RUAS VERDADES NUAS A PÓLVORA TENTA APAGAR

JUNTAR NOSSOS TRAPOS, ERGUER OS BARRACOS GRANADA E CAVACO, A LUTA NÃO PODE PARAR

EU NÃO SEI SE SONHEI OU SE ACORDEI (4X)

DESEJAMOS UMA CIDADE QUE FESTEJA
SONHAMOS A DANÇA, O CAOS E A BELEZA
LUTAMOS COM SANGUE SUOR E CERVEJA PRECISAMOS DE COMIDA EM CIMA DA MESA
DAS LUTAS, DAS RUAS SE ERGUE UMA VOZ CANTANDO E SAMBANDO CONTRA O ALGOZ
DAS LUTAS, DAS RUAS SE ERGUE UMA VOZ
O POVO DA RUA DESATA OS NÓS!

Trincheira 1

SOBRE O ESPETÁCULO CIDADE SOTERRADA

A Próxima Companhia

Nós d'A Próxima Companhia, por meio do projeto Revoltas Urbanas: Blocos e Barricadas, pudemos criar nosso mais novo espetáculo. O nono espetáculo do grupo, criado a partir de nossa trajetória de mais de uma década juntos. Com essa junção de elementos não poderia ser diferente, tivemos que ser guiados pela ousadia no processo de criação que espelha nossos anos de batalhas e um projeto potente.

Em nosso caminhar fomos entendendo temas geradores que constituem nosso núcleo artístico: à medida em que fomos existindo e nos entendendo enquanto um coletivo do teatro de grupo, também identificamos alguns pontos convergentes em nosso discurso estético. De diferentes maneiras e proporções, temos - sempre em nossas criações - assuntos que se ligam ao direito à cidade, a questões sociais, bem como ao direito à memória.

Temas bem amplos que permitem jogar com eles, criar, esticá-los e contraí-los na busca pela comunicação com o público. O fazer refletir, sem ser direto e extremamente didático, no sentido de construir as reflexões pelo acontecimento do teatro, naquele instante, com aquele público e não em uma perspectiva hermética e soberba. Nessa armadilha se pode cair facilmente, quando se pretende trabalhar, em cena, assuntos com alto teor explosivo, na perspectiva das dinâmicas sociais e da análise da estrutura do capital.

Cidade Soterrada é nosso exercício de trazer (à força) para a superfície o que está debaixo das camadas e camadas de concreto desta cidade de São Paulo, ampliando a discussão para toda e qualquer cidade que fora construída e que segue em constante movimento de crescimento às custas das vidas. Aqui falamos principalmente dos mais vulneráveis, aqueles e aquelas que não têm direito nem a um lugar digno para se viver, quanto mais a que suas memórias de luta sejam preservadas em contraponto à memória dos vencedores.

O espetáculo trabalha a memória social, aquela que não diz respeito ao indivíduo, mas que a partir dele podemos compor um imenso mosaico que nos dá a dimensão de uma época, geração e contexto social. Mergulhamos na Revolta Esquecida de 1924 e, a partir dela, trouxemos tantas outras revoltas. Levantamos nossas vozes para tentar deter a maldição do esquecimento e com isso entoamos as lutas de outros tempos e outros espaços que eclodiram em nossa cidade, em nosso Estado e em nosso país. Como está no texto original de nossa dramaturgia:

COREUTA: Convidamos as memórias esquecidas, soterradas, caladas junto com as águas dos rios, para habitar esse campo vazio de sonhos que é a cidade! Com a potência da verdade imperando sobre a mentira, faremos uma gira que derruba e profana os nomes de ditadores e tiranos! Se 1924 foi ano que não existiu, esse será o ano que resiste por sobre outros anos, conhecido como o ano em que nos lembramos! Exú inflamando as rotas por debaixo dos nossos pés, desorganizando pra poder dar progressão, regredindo pra poder dar continuação, lembrando pra nunca mais esquecer, Laroyê senhor das ruas, pode vir que a casa é sua. Viva a força do povo, a rua é o palco e o corpo é o prisma de onde todas as cores, povos, cantos e revoltas devem surgir. A partir daqui está extinta a crença que faz com que pensemos que existe uma força política intransponível, impenetrável, impossível de ser derrotada, a festa não se curva à nada porque é mantida pelo que existe de mais forte e sensível o pulso de se manter vivo! Um brinde aos mortos sem motivo e aos vivos com propósito, bebam, cantem, dancem, quebram, queimem, o brilho desse tempo é nosso! Acendam o fogo e parem os relógios! Isso não é utopia, nem sequer um simples aviso. Isso é um contra-feitiço!

Nosso contra-feitiço se coloca na oposição à maldição desse esquecimento, na magia coletiva de resistir em grupo, em coletividade, ocupando as ruas dos Campos Elíseos. Colocamos nosso corpo em guerra e em festa para fazer uma gira que inverta a linha do tempo, que salte pontos da história e que abra nossos olhos sobre os mapas permanentemente incompletos da cidade.

Convocamos e nos trajamos como alegorias de heróis de outros tempos. Na fricção entre o real e o ficcional tentamos rasgar o tecido do tempo e sobrepor histórias que fluem no subsolo e que aguardam o momento de respirar novamente, quando a história é contada a contra-pelo. Esses heróis e heroínas não estão espelhando o que na atualidade se considera do ideal heroico da indústria cultural (que se mostra sim como uma das faces alegóricas do amaldiçoador). Ao contrário, revelam seus traços imperfeitos, humanos e inacabados na tentativa da sobrevivência e na luta por seguir com suas convicções. A liga se dá na construção de um futuro coletivo em oposição ao poder hegemônico e dos símbolos do poder que sustentam a guerra na cidade há tantos séculos e que perduram.

Com magia, tecnologias ancestrais, inconsequência, desejo de vida, amor e a sabedoria trazida por uma Oráculo dos Tempos, essa liga de figuras quixotescas busca concluir o que se pode chamar talvez de missão. Isso se torna possível pelo encontro no espaço público, no olho do furacão da especulação, da violência do Estado, da opressão do capital se unindo a um corpo guerrilha coletivo e pulsante. E assim:

QUIXOTES DO TEMPO: Convocamos os esquecidos das revoltas brasileiras pra atravessar o tempo e vir até aqui fazer uma grande festa: Canudos, Quariterê, Malês, Revolta dos Queimados, Resistência Guaicuru, Guerra dos Bárbaros, Levante dos

Gangadeiros, Levante do Cantagalo, Revolta dos Búzios e Pernambucana, Carrancas, Confederação dos Tamoios, Palmares, Guerra dos Aimorés, Rebelião da Paraíba, Araguaia, Pinheirinho, Favela do Moinho.

Por meio da potência festiva - essa como combustível para a luta, como tecnologia do encontro, da transmissão dos saberes e da liberdade - ao desencaixe das normas do sistema. A festa como lugar/acontecimento de insurgência dos corpos dissidentes, os heróis chamados de Quixotes do Tempo se juntam em um corpo guerrilha que soma o coro de 2025 com o público entendendo que somos muitos, estamos juntos e o grito é um só.

Esburacando as ruas e calçadas, a história soterrada dos sucessivos bombardeios, das execuções de civis sem motivo que perduram há séculos, é posta em jogo. Com doses de humor, com doses de cachaça e de água, dialogando com as pessoas que transitam pela rua e se deparam com aqueles sujeitos que, por vezes, colocam em cheque se aquilo é teatro ou se, por acaso, se trata de mais uma cena (extra) cotidiana das pessoas que circulam por essas ruas. Presenciamos, a todo tempo, nesse território fabular, o real e o mítico em permanente cruzamento na fronteira dos tempos.

SÃO PAULO À NOITE, O MUNDO SE DIVIDE EM DOIS". (É O QUE O MESTRE MC KAUEX SINTETIZA EM SUA LETRA/ HINO)

Trincheira 2

UM PROCESSO EM DOIS ATOS – OU "TEM UMA BOMBA NA SALA"

Lucelia Sergio

Se fosse pra resumir, eu diria que estou escrevendo esse texto porque A Próxima Companhia, para comemorar seus 10 anos de ajuntamento, se propôs uma nova pesquisa de imersão e convidou 8x mais pessoas do que seu próprio contingente para realizar uma pesquisa instigante, cheia de cabeças pensantes, mas com um tempo curtíssimo para criação e execução. Obviamente essa experiência continha boas doses de loucura misturadas à alta probabilidade de colisão.

– "Tem uma bomba na sala!" –

Eu e alguns amigos, insanos, aceitamos o desafio. Devo confessar que adoro uma aventura!

Dirigir um grupo de teatro de grupo exige escuta, sensibilidade e coragem. Faço parte d'Os Crespos, uma Cia de 20 anos, e sei que um grupo é muita história, muita reunião, muita experiência de vida nas trincheiras dessa cidade cada dia mais adoecida. É a ânsia em elaborar poeticamente recortes de subjetividades e experimentar uma relação horizontal de criação artística e gerenciamento de pesquisa e trabalho, o que exige persistência e esforço. No entanto, cada grupo é singular no seu modo de ser plural, e a beleza está justamente na potência desse encontro e do que dele pode surgir, geralmente em processos colaborativos de criação. Mas, para além das delícias que um grupo pode trazer, quando se é uma diretora convidada, é preciso atenção para aproveitar as potências do grupo, tentando discernir o que é apego às propostas anteriores, o que é um desentendimento interno e passageiro entre os integrantes e o que é falta de controle ou controle excessivo do núcleo artístico no processo de montagem. Há vespeiros e limites, há momento certo para o desenvolvimento de uma ideia e, principalmente, há muita água correndo debaixo daquela ponte que você tá pisando naquele momento.

Eu e mais 4 amigas e amigos fomos convidados para dirigir uma intervenção cada um, para uma experiência de 23 dias seguidos de apresentações. O tempo para conhecer o grupo, desenvolver uma proposta, ensaiar e produzir materiais para a minha intervenção era muito curto, na minha visão. Eu sentia necessidade de interagir com o trabalho para além daqueles meus poucos dias de ensaio, pois o tempo de Cronos não estava a meu favor. Então, como sou CDF, durante o período do projeto eu assisti a quase todos os espetáculos do grupo e acompanhei o processo de outros 2 diretores convidados como eu, para conhecer e melhor dialogar com

a estética da Próxima e os encaminhamentos do projeto.
Quando começou nosso período de ensaios eu propus boas doses de bruxaria teatral - meus rituais de aproximação com o grupo e de entrega para o trabalho, fizemos alguns Jogos e brincadeiras e muitos murais. Como método propus ao grupo experimentarmos ferramentas do realismo para adensar técnicas de interpretação, que eu julgava serem complementares ao trabalho que o grupo desenvolvia, criando um diálogo entre as nossas poéticas, experimentando cenas a partir de depoimentos dos livros estudados sobre a guerra de 1924. E como disparador das cenas usamos o exercício de tensão "Tem uma bomba na sala", que aprendi com meu amigo James Turpin. O exercício propunha esgarçar nossas percepções e intenções num crescente que nos levava do menor ao maior nível de tensão. O jogo nos permitiu explorar a densidade do assunto e novas possibilidades de interpretação de personagens criadas a partir das histórias reais. Nesse primeiro ato nossa pesquisa envolvia o terror vivido por civis nos bombardeios de 1924 e seus questionamentos diante da situação. Nossas soluções cênicas exploraram diferentes ambientes da sede da Próxima, revelando uma cidade cujos destroços ainda pairavam no ar como no momento da explosão. Entre os escombros, recolhendo os corpos, lutando pela própria vida estavam as nossas personagens soterradas. Não demos conta da festa, mas vislumbramos a necessidade da luta, da indignação, do ajuntamento como continuidade.

Já no segundo ato, quando voltei pro trabalho, agora convidada para dirigir a montagem, minhas maiores perguntas eram: como dialogar com um processo que participei em partes? Como encontrar uma estética que me interesse e que dialogue com esse processo a muitas mãos? Não se tratava de uma continuidade ao que fizemos na intervenção, mas sim uma nova proposta que cruzava as diversas experiências, e os desejos eram muitos. Talvez a parte mais complexa do processo seja exatamente a transição da pesquisa para a montagem, quando é necessário filtrar, fazer escolhas, abrir mão de coisas muito potentes e de ideias geniais. Propus que caminhássemos a partir da ideia de alegorias de carnaval, pensar um bloco que fura o tempo com uma missão e que construíssemos esses viajantes no tempo, costurando nossos interesses com os materiais levantados e experimentados no processo com todos os diretores.

Percebemos que os materiais desenvolvidos como coro eram muito potentes e várias células e relações foram guardadas como espinha dorsal para a construção da dramaturgia. Além disso, algumas ideias já eram muito caras para o núcleo artístico, como a ideia da maldição dos 100 anos, o contra-feitiço e a festa como arma. Era necessário agora construir as lógicas. Após longos debates com a equipe chegamos em pontos de interesse. Sugeri, então, que pensássemos nas experiências como paisagens para dar corpo a elas e trazer também propostas ainda não experimentadas e daí foram surgindo cenas. Mas, se como coro a peça tinha força, as personagens principais, por outro lado, não se sustentavam bem e o objetivo da peça não estava evidente.

Aí vieram as inevitáveis crises, com o texto, com a direção e as crise impostas por Cronos. Frutos de um processo de pesquisa longo, mas um tempo de montagem curto, quando o processo exigia mais espaço para desenvolvimento. Havia também

os choques de personalidades, as dúvidas e resistências com os direcionamentos e muito, mas muito trabalho pela frente. Aquele momento em que o processo precisa retroceder, mas o tempo não retrocede.

– "A BOMBA VAI EXPLODIR!" –

Acontece que direção não é organização de caixas, é um processo de composição que exige certa radicalidade, além de escuta fina, e num grupo, geralmente o papel da direção é negociado o tempo todo, em um processo que exige também paciência. A direção tem que ter paciência para ver o todo e o que a peça tem potencial para ser, paciência para lidar com as crises, mas nem sempre isso é simples ou possível, e a saída é confiar para que as coisas possam fluir melhor, mas cadê que o medo deixava a gente relaxar?! Imaginem o tempo que demorava pra começar a fazer as cenas nas ruas! Às vezes eram 2 horas de relógio até estar tudo pronto pro ensaio começar. O desafio era enorme. Dos diálogos estéticos possíveis nasceram os heróis, e o caminho da direção era de provocação da dramaturgia e costura dos materiais cênicos potentes. Mas as dúvidas eram constantes e mesmo insegura era preciso passar segurança e ter sabedoria para saber o que levar pra rua, saber dirigir 18 pessoas e uma equipe enorme. A rua sem planejamento me parecia muito hostil e era necessário abrir um diálogo com ela, pra incorporar seus signos à peça.

Fomos desenvolvendo as personagens, ao mesmo tempo que tivemos que encontrar a melhor proposta para o corpo na rua e articular uma criação muito presente da música no espetáculo, num processo muito paralelo e intimo de criação. Já com as áreas plásticas o processo foi menos intenso e as propostas foram sendo absorvidas e discutidas em partes e muitas coisas ficaram pra cima da hora, no entanto a estética dessas áreas já vinham sendo desenvolvidas com o grupo e tinham seus caminhos possíveis. O clima estava tenso, tínhamos 1 mês até a estreia e ainda estávamos trabalhando em modificações no texto, definindo o local da peça, desenvolvendo personagens. Essa é a hora de fazer escolhas, trazer o máximo de áreas pra perto e agir com mão firme.

Dois dias para a estreia e o fim do espetáculo ainda era uma incógnita. Tudo parecia frágil para o fim. Uma impressão de que não tínhamos achado a resposta necessária. Tínhamos os nossos heróis, Quixotes do tempo. Conseguimos articular a ideia de festa e guerra durante o percurso, mas na hora de enfrentar o amaldiçoador ficamos com aquela sensação de impotência para lutar contra o senhor da guerra.

–"A BOMBA EXPLODIU!"–

O tempo acabou e a peça estreou. E o que encontramos de resposta era tão necessariamente violento e tão verdadeiramente lúdico que se impôs. As perguntas se impõem num processo, cada pergunta é uma resposta a nosso modo. E acredito que as dúvidas nos mostram de que lado vemos a história. Para cada pergunta sem resposta é possível criar sonhos possíves? Nossos heróis nos cativam para afirmar que não podemos perder as esperanças, que temos nossas armas e juntos vamos achar as respostas. É uma obra cheia de sonhos. Sonho de teto pra morar, sonho

de ver filhos crescerem, sonhos de liberdade, coragem, pertencimento. Sonho é alimento e ponte.

Para mim, o resultado é um trabalho sincero, uma missão, uma comemoração, um convite, um bloco que percorre seu trajeto e se dispersa suado, com alegria e esperança, no final da rua, após o desfile. Um trabalho de diálogo com a arquitetura da cidade. A gente dialoga com o minhocão, com o cruzamento da São João, com resquícios da Cracolândia, com as placas e grafites da rua, com a igreja, com os muros emparedados, com o escuro da rua, com as surpresas da esquina, ocupando o espaço dos carros com nossos corpos e os corpos do público. Mudando a cara da rua quando os vizinhos se sentem à vontade para conversar nas calçadas vendo suas crianças jogando bola, transeuntes interrompendo seu caminho de volta do trabalho ou escola, a polícia e as senhoras religiosas insistentemente pedindo nossa autorização, para certificação de que podemos fazer aquilo, ali - Eles sem querer participando do nosso espetáculo, com seus papéis reais tão presentes na peça. Estivemos em coro, muitos coros, estivemos com esperança e festa. Viva o Teatro de grupo! Viva os nossos ajuntamentos. Viva a história de luta popular!

Trincheira 3

ENSAIO ICONOGRÁFICO DE CIDADE SOTERRADA.

Lizete Rubano

Fotos: Noelia Nájera

Os trabalhadores descobrem o buraco e a cidade soterrada

Dela sai um dos heróis: O DESAJUSTADO

Junta-se a ele a MULHER QUE CARREGA

O NAVEGANTE DE FERRO, saindo de um bueiro...

...compõe o trio de heróis

O ORÁCULO DOS TEMPOS anuncia as guerras e os conflitos

O AMALDIÇOADOR pragueja sobre a cidade

"São Paulo à noite o mundo se divide em dois" (MC Kauex)

O guerreiro de 2025: encruzilhada do tempo

"Eles deixaram um mapa de areia"

O que escapou daquele buraco foram heróis tortos, reconhecem as pombas

O MOLEQUE que chega, viajando no tempo

O MOLEQUE busca reconstruir sua casa

As crianças chegam para viajar no foguete

A MULHER QUE CARREGA encontra o ORÁCULO e as lavadeiras com bebês e roupas manchadas de sangue

"Nós é que temos que carregar e lavar o sangue"

"As lavadeiras lavam a mulher que carrega enquanto cantam"

As senhoras católicas se aproximam oferecendo “ajuda”

MULHER QUE CARREGA aparece pedindo ajuda para suas crianças, para as crianças do mundo

NAVEGANTE DE FERRO e DESAJUSTADO entram em cena

Juntos, com A MULHER QUE CARREGA, procuram o MOLEQUE

O ORÁCULO DOS TEMPOS reaparece e anuncia a festa

Aproxima-se deles o coro de migrantes, contando sua própria história

Chega a tropa de soldados, barbarizando, assustando os migrantes e o MOLEQUE

O MOLEQUE se une aos migrantes para quebrar uma maldição

Os abutres aparecem, atrás das mortes que os soldados deixam

O MOLEQUE vem do futuro e duela com os abutres. Reconhece-os da guerra.

Duas pombas entram em cena preconizando o Carnaval

DESAJUSTADO e NAVEGANTE DE FERRO procuram por um poceiro soterrado há anos

... e vem o coro dos festeiros

O ORÁCULO DOS TEMPOS aparece, agora, como uma esfinge de 3 cabeças. Destruir estátuas, derrubar os nomes dos lembrados pode revelar os nomes esquecidos

Os heróis se unem ao MOLEQUE. Está montada a liga!

As estátuas dos poderosos são ameaçadas pelas pombas e derrubadas pelos heróis

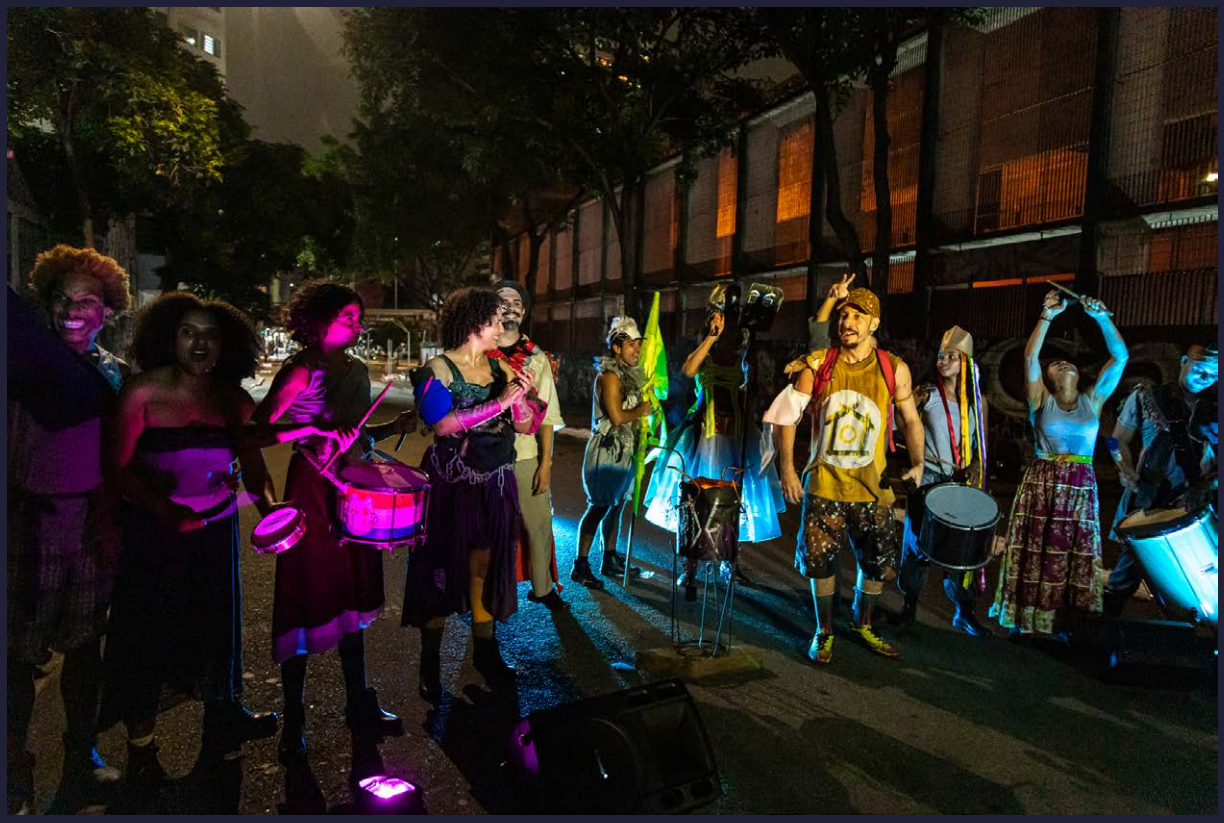
Os revoltosos e os heróis comemoram a derrubada das estátuas

O Amaldiçoador lança a maldição do esquecimento

Os heróis se desanimam, mas pensam nos próximos 99 anos para dissolver a maldição.

"O ORÁCULO DOS TEMPOS surge liderando o coro do terceiro exército"

Muitas das revoltas populares são anunciadas e aclamadas para não serem esquecidas



Termina em uma grande festa pela memória das lutas populares

Trincheira 3

CIDADE SOTERRADA

Dramaturgia de Vana Medeiros,
Lucas Moura e Renato Mendes

Escrita em processo com
A Próxima Companhia e Lucelia Sergio

21/02/2025

PERSONAGENS

Navegante de Ferro
Mulher que carrega
Desajustado
Moleque
Oráculo dos Tempos
Pomba 1
Pomba 2
Trabalhadores
Crianças
Senhoras Cristãs
Migrantes
Soldados
Abutres
Festeiros
A socialite Rica Penteado
O bandeirante Nobre Bandeira
O governador Evangelista do Sítio
O Amaldiçoador
Exército de revolucionários

CENA 1

(Entra o CORO DE TRABALHADORES para tapar um buraco)

TRABALHADOR 1: Com licença,

TRABALHADOR 2: Dá espaço

TRABALHADOR 3: Sai da frente

TRABALHADOR 4: Ó o pesado!

TRABALHADOR 1: Fala com cuidado!

TRABALHADOR 4: Se afastem, por obséquio, escafedam-se do nosso caminho.

TRABALHADOR 2: Com mais jeitinho.

TRABALHADOR 4: Por favorzinho, metam o pézinho de onde não foram chamadinhos! Melhorou? Ah, faça-me o favor, tão pensando que isso aqui é o quê? Teatro pra vocês ficarem aí parados olhando? Aqui tem muito trabalho a ser feito, meus amigos, se vocês forem ficar aqui parados, pelo menos ajudem!

TRABALHADOR 1: Não. Vai que um deles cai aí dentro! Esse trabalho é nosso e só por nós pode ser feito.

TRABALHADOR 3: Tem certeza? Eu tô numa moleza, comi agora, a comida ainda nem fez um kilo, sabe?

TRABALHADOR 4: Chega! Precisamos dar um jeito nesse buraco, nesses buracos!

TRABALHADOR 1: Tampa-los à mando de bocas muito poderosas

TRABALHADOR 3: Que babam enquanto falam

TRABALHADOR 2: E são até mal cheirosas, mas que possuem muito dinheiro.

TRABALHADOR 1: Disseram: Fechem aqueles buracos!

TRABALHADOR 2: Crateras!

TRABALHADOR 3: Esgotos!

TRABALHADOR 1: Bueiros!

TRABALHADOR 4: Fechem o mais ligeiro possível porque dali de dentro pode sair o imprevisível

TRABALHADOR 1: Criaturas que mudariam nosso destino pra sempre! *(imita som de lobo, e os outros se benzem)*

TRABALHADOR 3: Dali pode sair um Zumbi!

TRABALHADOR 2: Dos Palmares?

TRABALHADOR 3: Não, um zumbi, perna arrastando, dente podre e tal, sabe? "cérebro, cérebro, cérebro".

TRABALHADOR 1: Ou um saci!

TRABALHADOR 4: Uma mula sem-cabeça!

TRABALHADOR 3: Um curupira!

TRABALHADOR 2: Ou pode sair daqui de dentro a verdade sobre uma grande mentira inventada que diz que esse país não é um país de gente revoltada somente de gente festiva e que a festa se esquiva das dores e problemas do país como se a gente fizesse festa somente pra ficar feliz quando na raiz de toda festa tem uma grande pulsão uma ferida aberta que é o que dá combustível pra toda e qualquer mudança perceptível, mas talvez juntas, a guerra e a festa se tornem revolução...

(Silêncio)

TRABALHADOR 1: O que foi isso que você disse aí?

TRABALHADOR 3: Você tá bem?

TRABALHADOR 4: Disparou a falar que nem doido

TRABALHADOR 2: Eu não sei o que eu falei! Me deixa, tá? Foi um pensamento intrusivo.

TRABALHADOR 1: Acontece. Esquece! Vamos! Vamos seguir combinado. Tapem o buraco

TRABALHADOR 3: A gente vai tapar sem nem dar uma olhadinha lá dentro?

TRABALHADOR 2: Verdade.

TRABALHADOR 1: Eu não entro lá.

TRABALHADOR 2: Eu entro!

TRABALHADOR 4: Não faz isso!

(Um deles entra. Silêncio.)

TRABALHADOR 1: Ele não tá voltando.

TRABALHADOR 3: Ele foi pego por alguma coisa lá?

TRABALHADOR 4: Vamos descer pra buscar?

TRABALHADOR 1: Não! Vamos fechar! Ele não devia ter entrado e o que pegou ele pode vir pegar a gente! Vamos peguem os sacos de areia!

TRABALHADOR 3: Espera! Parece que ele tá vindo!
(O que entrou sai rindo com um copo de cerveja.)

TRABALHADOR 2: Ai, muito bom, cara, você é demais! Ó! Vocês tem meu apoio! Contem comigo!

TRABALHADOR 3: O que aconteceu?

TRABALHADOR 1: O que você viu?

TRABALHADOR 2: Meus amigos, a partir de hoje, eu estou ...que rufem os tambores... de greve!

TRABALHADOR 1,3 E 4: Que?!

TRABALHADOR 2: Vocês deviam entrar em greve também antes que seja tarde, entrar em greve e só voltar a trabalhar quando a maldição for quebrada! Vem vindo daí de dentro uma força revolucionária! Não tapem os buracos! Abram mais buracos! Abram mais buracos! *(sai correndo feliz)*

TRABALHADOR 1: Do que você tá falando?

TRABALHADOR 4: Que porra foi essa que aconteceu aqui?

TRABALHADOR 3: Maldição?

TRABALHADOR 1: Do que ele tava falando?

(Som de bomba. Eles se assustam e saem correndo, alguns saem gritando que aceitam a greve, outros gritam de medo. Um herói sai de dentro do buraco)

DESAJUSTADO: *(saindo de dentro do buraco tossindo)* Eita porra! Quase caiu tudo em cima da minha cabeça... Ahhh! Ar puro! Que beleza! Meu Deus! O que é aquilo? *(aponta pra um carro)* E isso? *(aponta pra uma ponte)* E aquilo? *(aponta pra um prédio)* Estou no lugar certo! Deu certo! Eu tô no futuro! *(Para a plateia)* Tão entendendo nada? Fiquem tranquilos. Eu explico... Eu era um mágico famoso e trazia alegria pro povo, eu me desamarrava, desarmava bombas, fugia das situações mais difíceis diante dos olhos do público. Mas quando a guerra começou a alegria foi soterrada e passei a desarmar bombas de verdade que eram armadas pra matar o povo. Ah, pobre Regina... Só quem já teve um coelho consegue saber o quanto eles são fiéis e carinhosos. Regina me ajudava nos meus truques de magia e ilusionismo que eu fazia usando fogos de artifício. *(Apontando pra cima imita um foguete sendo lançado)* Fiiiiiiiiiiiiiiu Foi quando as bombas começaram a cair! O ano era 1924, tenentes do exército iniciaram uma revolta armada contra o governo, e o governo resolveu reagir acabando com tudo! Principalmente com os bairros de operários onde cresciam os movimentos anárquicos de oposição ao governo. Um massacre covarde, tiroteio, bombardeio. O próprio governo atirando contra sua população! E então... Eu cavei um buraco no passado, que me trouxesse ao futuro, pra cem anos depois, fazer com que a maldição não se repita. Depois eu explico melhor sobre a maldição, tá bom? *(pose heróica)* Não temam, população do futuro! Nós seremos seus heróis! *(silêncio constrangedor, ele olha em volta)* Ué... Não... Não temam população do futuro, nós seremos seus heróis! *(rindo constrangido) D*esculpa, era pra tocar tipo uma musiquinha de herói agora e aí os outros chegavam tipo uma liga, sabe? Devem ter se perdido... Escuta, alguém quer um golinho de cachaça? Já que não tamo fazendo nada aqui mesmo...

(*Começa a chover bonecas em cima da cabeça dele)*

DESAJUSTADO: Ai! Cacete, que isso!?

A MULHER QUE CARREGA: Meus filhos!

DESAJUSTADO: Seus filhos? Seus filhos cairam da ponte em cima da minha cabeça e... morreram? *(caindo de joelhos no chão e gritando dramático)* Os filhos da moçaaaaaaaa! Por quêêêêêêêê?

MULHER QUE CARREGA: Não querido... Não precisa de todo esse drama. Eles já estavam mortos. Eu sai naquele buraco lá em cima da ponte, mas no meio do caminho perdi eles, e aí eles caíram aqui.

DESAJUSTADO: Você carrega seus filhos mortos? Isso não é um pouco mórbido?

MULHER QUE CARREGA: Não são só os meus, carrego os filhos mortos do mundo. Alguém tem que fazer isso. Todos aqueles meninos perdidos debaixo dos escombros, vão fazer a terra se revoltar. Ela não aceita levar os pequenos sem a gente preparar. Tem que amansar a terra, cantar pra que ela entenda a morte prematura e volte a respirar, se não ela se revolta porque criança é feita pra sonhar. Eu sinto que os sonhos dos meus, ainda pairam no ar, você ouve? Não? Eu também já tenho dificuldade de ouvir, quando as bombas caíram naqueles 23 dias eu ainda ouvia, os sonhos deles gritavam no ar, eu queria poder parar as bombas pra recolher os sonhos deles, mas não deu tempo.

DESAJUSTADO: Depois eu que sou dramático.

MULHER QUE CARREGA: Eu sai correndo daquela guerra em 1924, peguei todos os corpos pequenos que vi pelo caminho e vim buscar um destino onde as crianças já não morrem mais: aqui, no futuro, um lugar onde se possa ouvir ainda os sonhos das crianças soltos pelo ar. Talvez esse meu último *(pega na própria barriga)* esse que carrego comigo, tenha alguma chance aqui.

DESAJUSTADO: Ah, você tá grávida!?

MULHER QUE CARREGA: Sim... E você é o pai.

DESAJUSTADO: EU? *(Fica com cara de assustado e mata meia garrafa de cachaça)*

MULHER QUE CARREGA: *(Rindo muito)* Até parece, né!?... ai ai, cada uma. Esse é filho do tempo. Carrego dentro de mim a semente de um filho passado futuro, um elo, meu filho memória vai vir trazer pra esse momento da história aquilo que esse tempo não conseguiu alcançar. Meu filho é um contra-feitiço, pra parar a maldição.

DESAJUSTADO: *(embriagado)* Pra parar a maldição!

MULHER QUE CARREGA E DESAJUSTADO: Não temam população do futuro, nós seremos seus heróis! *(Mulher que carrega olha em volta)* Cadê os outros?

DESAJUSTADO: Então, eu não faço ideia... Acho que foi parar cada um num canto. Vem cá... Cê tem certeza que não é meu filho?

(Navegante de ferro aparece saindo de um bueiro do outro lado da rua)

NAVEGANTE DE FERRO: Cheguei galera! Tô aqui

DESAJUSTADO: É dele? O cara veio pelo bueiro! Eu sou muito mais apresentável.

MULHER QUE CARREGA: Cala a boca.

NAVEGANTE DE FERRO: Vocês tão aí! Que bom! Achei que eu tinha chegado sozinho! Eu vim pelas águas, peguei um outro caminho. Que engraçado, nesse tempo, os rios estão todos soterrados. Eles colocaram concreto em cima. Imagina? A galera é maluca, ninguém consegue parar um rio, uma hora ele empurra tudo isso aqui de

volta. Os rios são como a história, não podem ser concretados, a história vaza pelos lados, toma a cidade, a história, os rios e a verdade, eles sempre transbordam, é tudo uma questão de tempo.

DESAJUSTADO: Todo palestrinha ele.

NAVEGANTE DE FERRO: Opa, meu querido, que bom que você veio, é o mágico, não é? E você é a mulher que carrega os filhos. Não sei se vocês lembram, eu sou o ferreiro dos tempos.

DESAJUSTADO: *(imitando)* Eu sou o ferreiro dos tempos.

FERREIRO DOS TEMPOS: A gente tá no lugar certo. Eu encontrei isso aqui *(tira um celular)* É coisa de alta tecnologia, só podia ter chegado mesmo no futuro. É, ao mesmo tempo, uma arma e um refúgio. São tempos complexos. Precisamos achar o oráculo que nos mostre o lado certo, pra enfim pararmos a maldição.

MULHER QUE CARREGA, NAVEGANTE DE FERRO E DESAJUSTADO: Não temam população do futuro, nós seremos seus heróis!...

NAVEGANTE DE FERRO: Ué, é só a gente?

MULHER QUE CARREGA: Pelo jeito sim... Mas cadê aquele moleque que disseram, ele talvez tenha a chave pra alguma coisa, ele não já devia estar aqui?

NAVEGANTE DE FERRO: Não importa! Nós somos o terceiro exército e viemos desfazer a maldição! Oráculo dos tempos se apresente!

(Silêncio)

DESAJUSTADO: Parece que não deu certo não

NAVEGANTE DE FERRO: Tem que ter dado, ela está aqui em alguma coisa, bicho, pessoa. Ela pode ser qualquer um. Vamos achar.

(Saem vasculhando até que veem um monumento coberto de um saco plástico, de onde vem um som místico muito alto)

NAVEGANTE DE FERRO: Lá! Só pode ser ela!!!!

MULHER QUE CARREGA: Vamos até lá! Corram!

(Correm até ela)

CENA 2

(Oráculo dos tempos canta ou declama enquanto o público chega)

ORÁCULO DOS TEMPOS:
Venham subir nesse trem que vem do passado ao futuro
Trazendo mensagens que saltam por cima do muro do esquecimento
Mesmas guerras, outros tempos, que tombam os mais pobres e escuros
Sem a memória não há um amanhã seguro!

Venham se tiverem coragem de viver como piratas!
Marginais que encontram lar nas ruas e nas calçadas
Sabemos que alguns querem nossas bocas bem caladas
Mas nossa voz é antiga e não cala por nada!

Venham se querem ouvir a vontade do povo
Se querem lembrar do passado pra parir o novo
Se nas ruas hoje gritam por pedidos de socorro
Ampliaremos suas vozes aqui mais um pouco!
Ampliaremos suas vozes aqui mais um pouco!

NAVEGANTE DE FERRO: Oráculo dos tempos, é você?

MULHER QUE CARREGA: Você guardiã dos caminhos!

ORÁCULO DOS TEMPOS: Quem são vocês?

DESAJUSTADA: Você sabe onde tem um banheiro?

NAVEGANTE DE FERRO: Que banheiro! *(Para o oráculo)* Nós viemos de um tempo distante no passado, do ano que foi esquecido, de 1924.

MULHER QUE CARREGA: Ajuda a gente a saber o caminho certo.

ORÁCULO DOS TEMPOS: São vocês que seguem por estas ruas trilhando um caminho sem mapa? Dois passos atrás ou em direção ao horizonte não fazem a menor diferença. Se vocês não sabem onde estão nem como se pensa nesse tempo.

NAVEGANTE DE FERRO: Viemos parar a maldição, corrigir o rumo da história!

DESAJUSTADO: *(Entregando as crianças pra alguém do publico)* Você pode segurar aqui rapidinho? *(Desajustado sai pra mijar na rua)*

ORÁCULO DOS TEMPOS: *(ri)* A história do Brasil é a história de suas revoltas, soltas, tortas, lançadas no ar e esmagadas pela força militar. Brasil seu nome é conflito, seu sobrenome território. Território é poder compulsório e o poder deveria ser do povo, enquanto não for é preciso repetir de novo, de novo e de novo a mesma ação insistente ou seremos sempre um lugar de gente carente com fome de terra. Esse território abre, solta e encerra um ciclo. A partir dele podemos desistir, perder e aceitar, ou reagir combater e levantar. Façam suas escolhas

MULHER QUE CARREGA: Queremos um levante

NAVEGANTE DE FERRO: Queremos quebrar a maldição! Num ato heróico!

MULHER QUE CARREGA E NAVEGANTE DE FERRO: *(pose heróica)* Não temam, população...

DESAJUSTADO: Peraí! Péra eu! Vou só balançar aqui... peraí. Pronto! *(Vem correndo, encosta a mão no rosto de Ferreiro dos tempos, pose heróica)* população do futuro! Nós seremos seus heróis!

NAVEGANTE DE FERRO: Você lavou essa mão?

DESAJUSTADO: É... Tava quebrada a torneira... *(Navegante empurra ele)*

MULHER QUE CARREGA: Que nojo!

ORÁCULO DOS TEMPOS: Maldição...

NAVEGANTE DE FERRO: Sim... No nosso tempo, um homem

MULHER QUE CARREGA: Uma força

DESAJUSTADO: Uma coisa

NAVEGANTE DE FERRO: Um movimento que a gente chama de "o amaldiçoador" lançou uma maldição. A maldição dizia:

(Os três montam uma figura gigante).

O AMALDIÇOADOR: São Paulo deve ser destruída! Aproveitem o levante dos tenentes e explodam as vilas operárias. Aproveitem o massacre dos revoltosos e façam o que quiserem com as mulheres. Em todos os tempos, São Paulo será bombardeada, mas não se falará mais nisso por cem anos! E daqui há cem anos, outro como eu fará o mesmo discurso, perpetuando nosso movimento! A cidade, a gente reconstrói. Outro povo, a gente inventa agora! A guerra nunca estará terminada. A revolta foi derrotada. O Brasileiro finalmente é cordial. Serão um povo pacífico. Suas festas serão inofensivas. Seus tambores não mais chamarão o combate. Não haverá tradição de luta. Nem ancestrais com quem conversar. Qualquer revolta ou modo de vida que se levantar será arrancado do belo jardim de nossa cidade, como as ervas daninhas que são. É aqui que começa a História, com seu H maiúsculo! Esse é o momento dos momentos. Todas as revoltas cairão no esquecimento!

(Desmontam a figura)

NAVEGANTE DE FERRO: E desde então quase ninguém se lembra, os que lembram são caçados. Nós estamos desse lado, resolvemos furar o tecido do tempo do passado pra chegar aqui e impedir que a maldição seja perpetuada por mais cem anos.

MULHER QUE CARREGA: Não podemos voltar, mas não temos mais nada a perder.

ORÁCULO DOS TEMPOS: Vocês chegaram tarde demais... Ou muito cedo.

NAVEGANTE DE FERRO: Como assim?

ORÁCULO DOS TEMPOS: Pergunte ao povo em que ano estamos.

(Eles perguntam. Ficam chocados. Se olham e caem juntos de joelhos).

NAVEGANTE DE FERRO, ORÁCULO DOS TEMPOS E MULHER QUE CARREGA: 2025! Por quêêêêêêêê?

NAVEGANTE DE FERRO: Era pra estarmos em 2024! Não é possível! Esse era nosso único propósito!

MULHER QUE CARREGA: A gente não consegue voltar!

DESAJUSTADO: E também não fazemos parte desse tempo.

ORÁCULO DOS TEMPOS: Vão desistir?

NAVEGANTE DE FERRO: Existe outro jeito? Chegamos atrasados!

NAVEGANTE DE FERRO, ORÁCULO DOS TEMPOS E MULHER QUE CARREGA: Temam população do futuro, nós somos os piores heróis que existem! *(Chororô)*

ORÁCULO DOS TEMPOS: Vocês são apenas heróis na contramão do tempo. Em volta de vocês nos desencantos dessa cidade, vemos um povo que não se lembra da própria história e sofre por isso. Amaldiçoados sem nem saber, vivem num terrível sono despertos, fazendo o que acham que é certo. Mas existem aqueles que lutam e invadem a cidade com cantos que ardem e fazem a cidade pulsar. É apenas muito tarde, mas não é o fim, nem tarde demais pra recomeçar.

MULHER QUE CARREGA: Mas contra o que lutar? Em volta de nós tem um território que nem conhecemos!

ORÁCULO DOS TEMPOS: Mas é um território de batalha constante! Ali mais adiante, um homem foi jogado de uma ponte por aqueles que dizem fazer a segurança do povo. E este homem não é povo? Um povo tem uma só classe e cor? E todos aqueles rios que antes se soterrou, quando chove sobem bravos e levam casas de quem luta pra ter tão pouco. Quem tem muito se protege, ri e goza e bebe às custas dos que lutam na chuva com suas coisas nas ruas. Erguem-se torres derrubando casas, um movimento chamado especulação imobiliária que sufoca quem resiste sem usar as mãos, subindo preços de alugueis e custo de vida, deixando todos numa situação de dívida, até que cedam seus espaços. Muros são levantados pra esconder pessoas em situação crítica de saúde, dependentes químicos, os que sobem o muro não ajudam e seguem rindo em suas casas, como se esses murados não fossem gente e também merecessem olhar, atenção, cuidado ou palavra. Você, mulher que carrega seus filhos, As crianças continuam morrendo, a violência por aqui vem crescendo e vencendo. Corpos femininos são espancados nas ruas, violentados nas ruas e segue a indiferença, a guerra muda, não muda a crença e nem a ciência do patriarcado! Corpos negros são presos e alvejados, a guerra muda não muda o cinismo e a violência do racismo. Enquanto isso, o palácio dos campos elíseos é o alvo dos poderosos que querem se instalar lá como em outros tempos luxuosos, é óbvio expulsando tudo e todos que estão em volta. Esse é ou não é um cenário de revolta? Esse tempo pulsa motivos pra luta!

NAVEGANTE DE FERRO: Mas nós, heróis tortos, é quem temos que lutar?

ORÁCULO DOS TEMPOS: Vocês têm a memória! Sabem o que aconteceu no seu tempo, conhecem a história, conclamem aqui as revoltas antigas e outras pessoas vão se juntar com vocês, vai se formar um corpo-guerrilha!

QUIXOTES DO TEMPO: Convocamos os esquecidos das revoltas brasileiras pra atravessar o tempo e vir até aqui fazer uma grande festa: canudos, quariterê, malês, revolta dos queimados, resistência guaicuru, guerra dos bárbaros, levante dos jangadeiros, levante do Cantagalo, revolta dos búzios e pernambucana, carrancas, confederação dos tamoios, palmares, guerra dos aimorés, rebelião da Paraíba, Araguaia, Pinheirinho, favela do moinho.

ORÁCULO DOS TEMPOS: Que os campos elíseos seja o campo de todos os tempos, revirando o nosso momento presente! Encontrem uma voz guia desse tempo e sigam, o vento vai dizer o caminho!

(Do alto da ponte um guerreiro conclama seus guerreiros para a luta. Um coro chega cantando a música "São Paulo a noite" – Mc Kawex)

GUERREIRO DE 2025: Chegamos nessa encruzilhada do tempo, pedindo licença ao senhor das passagens da rua! Laroyê! Pra trazer notícias próximas de um futuro sangrento! Vocês que estão em 2025 fiquem atentos! Uma guerra corre feito bicho peçonhento, se arrastando por debaixo chão dessa terra, pelos quatro cantos no vento. Ela não vai parar. Vai vendo, essa transmissão é uma transmissão do futuro, eu falo de outro tempo, por de cima do muro de onde a vista de vocês alcança. Uma dança macabra avança pelas ruas tombando sempre os mesmos corpos em todas as culturas. As pessoas pretas, as mulheres, os pobres e marginalizados. Não pensem que uma guerra acontecendo do outro lado do mundo, não vai atingir vocês. Basta um segundo e tudo corre, como corre a informação, um míssil, um drone, uma bala de canhão. E atingem o coração da suas casas. Não, não pensem vocês que uma guerra invisível, que esconde suas armas, não vai atingir vocês de frente, de fronte, na cara. A pior guerra é aquela que não se declara. Que não dá o próprio nome. Se diz luta contra as drogas, se diz luta contra a violência ou contra o terror, mas massacra do mesmo jeito com bala, com exclusão ou com fome. Dêmos à essa guerra seu verdadeiro nome! Tenham coragem de mostrar os dentes! Só tem um caminho na luta: pra frente! Só tem um combustível de guerrilha: os corpos tombados ontem! Quem quiser que me siga! Quem não quiser, que se iluda!

(Guerreiro de 2025 sai com seu coro.)

MULHER QUE CARREGA: Mas pra onde eles vão sem mapa, sem norte? *(segurando Ferreiro dos tempos que ameaça ir junto)* E você? Espera! Onde você vai?

NAVEGANTE DE FERRO: Tá vendo essa bússola aqui? Eu fiz ela com as minhas próprias mãos e com ela eu calculava cada passo. Ela não era uma bússola qualquer, ela marcava as tendências do tempo. Antes da maldição, eu sabia que algo terrível ia acontecer porque ela apontou, mas eu não cheguei a tempo. No primeiro bombardeio, eu tava com ela no peito. O meu peito agora tava pulsando no ritmo da magnetismo do planeta. Quando uma força muito potente se levanta, eu sinto

esse pulso dentro de mim. Eu entendi que eu precisava seguir o meu próprio peito, meu instinto. Então eu reconheço quando vejo uma força potente surgindo, uma força difícil de ser estancada.

MULHER QUE CARREGA: Espera, calma! A gente precisa de todas aqueles revoltados pra formar nosso corpo guerrilha, mas também precisamos de estratégia. Talvez não seja possível reverter a maldição, mas ainda seja possível lançar um contra-feitiço! Ainda temos uma missão. Precisamos de um mapa....

NAVEGANTE DE FERRO: Olha no chão! Eles deixaram um mapa!

MULHER QUE CARREGA: Um mapa feito de areia?

DESAJUSTADO: Os mapas agora são assim?

FERREIRO DOS FEMPOS: Não sei, mas faz sentido! Pensa... Vocês podiam confiar em alguém no tempo em que viemos?

MULHER QUE CARREGA: Não, os soldados se misturavam ao povo, suas fardas quase iguais, não sabíamos quem estava do lado de quem.

NAVEGANTE DE FERRO: Não imagino que aqui, 100 anos depois, as coisas sejam muito diferentes.

DESAJUSTADO: *(apontando no chão):* Ih, olha só! Aqui, nesta encruzilhada, este rio que desenhamos... *(começa a procurar ao redor)*

NAVEGANTE DE FERRO: Além do mais, todos os mapas são feitos de areia. Nunca estão acabados. Nenhum mapa de nenhuma cidade, de nenhum país. Não existe uma rua sequer neste mundo inteiro de que se possa ser dito: Terminamos.

DESAJUSTADO: Esse rio não passa mais por aqui não!

NAVEGANTE DE FERRO: Na certa foi comido pelo asfalto. Ainda está aqui embaixo. Se não fosse todo esse barulho a gente conseguiria ouvir. Eu sei pra onde a gente tem que ir! Pra lá!

DESAJUSTADO: Então vam'bora!

NAVEGANTE DE FERRO: Vamos! Mas antes... Vamos apagar o mapa.

(Começam uma música em coro)

QUIXOTES DO TEMPO

Não sabem quem somos?
Andantes!
Quixotes do tempo
Perdidos nas águas
Buscando encontrar o momento
O ponteiro exato que nos traga compreensão
Sobre a nossa vida perdida na demolição
Escombros antigos
Quiseram encobrir nossa história
Nos tiraram amores, sonhos e também memória

As guerras passadas
Não são como as guerras de agora
Mas em muitas delas
Mentiras levaram a vitória
Embora perdidos
Andantes!
Quixotes do tempo
Reencontraremos a verdade que tanto queremos
Embaixo do concreto, por debaixo da contradição
Se esconde o motivo de sermos ainda nação
Reencontraremos, revoltas, manifestação
Reencontraremos magia e celebração
Reencontraremos, quem sabe, talvez uma missão

Um contra-feitiço
Um verdadeiro motivo

E a voz que ecoa daqueles que não nos queriam vivos,
pregaremos, por fim, num caixão
e dançaremos numa festa brava sambaremos em cima.

Imagina!

———————————

(Os heróis seguem. Duas pombas seguem tagarelando atrás deles)

POMPA 1: Você entendeu o que foi que escapou desse buraco?

POMBA 2: Sim, heróis tortos revoltados com a história de guerra e massacre desse país.

POMBA 1: É só isso que você diz?

POMBA 2: Sim!

POMBA 1: Então você estava desatenta... Desse buraco, de maneira violenta escaparam dezenas de tempos escondidos nas frestas dessa cidade, um horizonte de eventos esquecidos. Um perigo! Essas ruas a partir de agora estão tomadas pelas revoltas de qualquer outro momento da história. Vai virar uma bagunça!

POMBA 2: Pru Pru Pru, que que é isso hein? Muito me admira, a senhora está mais perspicaz que nunca!

POMBA 1: É verdade... Tudo isso foi muito inteligente e consciente da minha parte...

POMBA 2: Até demais.

POMBA 1: Até demais! E eu sou só uma pomba! Será que... Será que estamos fazendo parte de um espetáculo de teatro de rua, onde somos nós duas personagens escadas, sem nenhum propósito ou objetivo a não ser o vil serviço de explicar cenas confusas e complexas? Ou pior: ficar aqui tagarelando pra dar tempo de

outros atores e atrizes se trocarem e assumirem seus postos na próxima cena? Isso explicaria porque estou falando de uma maneira tão didática!

(SIlêncio, elas pensam)

POMBA 2: *(gargalha)* Isso que dá ficar comendo qualquer coisa que encontra na rua. Tá doida, ô maluca? E olha, na prática, quem saiu, quem não saiu, tempo novo ou tempo antigo, só quero dizer que estou cagando pra tudo isso e em cima de tudo isso. Pruuu! Personagem de teatro, era só o que me faltava. *(voa, a outra vai atrás ainda desconfiada)*

CENA 3

(Um menino, pendurado numa árvore e pedindo ajuda para descer, chama atenção do público.)

MOLEQUE: Ei! Ei! Alguém pode me ajudar aqui? Socorro! Eu preciso descer, alguém pode me ajudar? Eu calculei tudo certinho, mas eu não sabia que ia cair aqui em cima. Engraçado, né? Mas pelo menos acho que cheguei no ano certo. Me ajudem aqui a descer?

(Espera alguém ajudá-lo a descer)

MOLEQUE: Caramba, tô com uma fome. Viajar no tempo dá mó fome. Se vocês forem fazer isso um dia, não esquece de levar um lanchinho, tá? Alguém tem alguma coisa aí pra comer? *(vai pedindo pro público)* Vocês viram os outros? Assim, uma galera esquisita que vinha de outro tempo? Era pra eu encontrar com eles, eu vim do futuro e eles do passado, mas eu cheguei atrasado. Como pode alguém que vem do futuro chegar atrasado, né? Pra onde eles foram? Caraca, a galera não me esperou mesmo... Não tiveram paciência pra esperar o futuro. É que eu me atrasei porque eu tava recolhendo umas coisas pra reconstruir minha casa. Meu sonho agora ainda é pequeno porque de onde eu vim destruíram tudo e não dá pra sonhar grande demais, eu to juntando uma casinha bem pequena, e quando os sonhos voltarem a poder ser grandes, quando a gente quebrar a maldição, eu vou sonhar bem grandão. *(ri triste)* É esquisito falar em sonhar sendo que eu não tô nem dormindo ultimamente. Mas gente! No mapa que eu vi, disseram que tinha uma caminha pra eu montar minha casa por aqui. Alguém viu? *(Começa a procurar, alguém da produção dá pra ele uma pequena cama*) É essa! Caramba! Essa mesmo. Vai ficar perfeito. Querem ver as que eu já tenho? *(Mostra os outros objetos)* Bonito né? Tá quase completo! Se vocês tem uma casa grande, vocês tem sorte, tem gente que nem eu, que só pode ter uma pequena, tem gente que nem tem. Imagina quando chove! O mundo é muito pequeno? Porque as vezes parece que tem espaço pra todo mundo ter uma casa, só que às vezes eu sinto que deixaram pra alguns de nós uma fatia tão pequena do mundo que só cabe uma casa como a minha. Estranho... *(Boceja)* Vocês fariam mais um favor pra mim? Faz um tempão que eu não durmo. Agora que eu já tenho uma caminha, será que tudo bem se eu tirar um cochilo e vocês ficam de olho pra ninguém pegar minhas coisas? *(Tira um travesseiro)* Ah... Um outro favor... Vocês podem cantar uma música bonita pra mim? Minha mãe cantava música pra eu dormir. *(Espera o público cantar. Dorme)*

(Crianças chegam correndo brincando e acabam acordando o MOLEQUE que entra na brincadeira)

CRIANÇA 2: Mas então do que a gente vai brincar agora?

CRIANÇA 1: Num sei, sei lá, de um monte de coisa.

CRIANÇA 4: Um monte de coisa tipo o quê? Maldição!

CRIANÇA 1: Não, já falei! Vocês parecem que tem um plano que tem um plano pra me enlouquecer! Essa brincadeira de maldição é muuuuuuuito chata! Vamos brincar de.... De foguete!

CRIANÇA 2: Eu vou ser o astronauta.
Moleque: Vocês vão brincar de astronauta? Eu também.

CRIANÇA 1: Num cabe um monte de astronautas no foguete.

CRIANÇA 4: Cabe, sim. A gente faz um grande.

(Criança 3 tira pedaços de pano branco da mochila)

MOLEQUE: Toma. Amarra isso aqui.

CRIANÇA 1: Oba! Uniformes!

CRIANÇA 2: Sem eles a gente não consegue respirar no espaço.

(As crianças ocupam suas cabines dentro de seus foguetes.)

CRIANÇA 2: Atenção, Planeta Terra chamando.

CRIANÇA 1: Planeta Terra chamando.

MOLEQUE: A gente tem que decidir o que é nossa missão.

CRIANÇA 4: De paz.

CRIANÇA 2: Que chato. Num pode ser chato.

CRIANÇA 1: Não é chato. A gente viaja pelos planetas e vê se tem alguém precisando de alguma coisa.

CRIANÇA 2: Tipo o quê?

MOLEQUE: Comida.

CRIANÇA 2: Que mais?

CRIANÇA 4: Acho que só, comida tá bom.

CRIANÇA 1: Tá, bora.

(As Crianças começam sua viagem. O foguete balança muito. Percebem alguém do público.)

CRIANÇA 4: Tem alguém lá embaixo! Você tá vendo?

CRIANÇA 2: Tô! A gente joga comida pra eles?

MOLEQUE: Não, primeiro pergunta se eles querem.

CRIANÇA 2 *gritando como se estivesse no céu, tentando comunicação com a terra:* Olaaaaaaaaa...

CRIANÇA 4: Vocês querem comidaaaaaaaa?

CRIANÇA 1: Oferece ovo frito.

CRIANÇA 2: Ovo fritooooooooo.

CRIANÇA 4: Pão com manteiga.

CRIANÇA 2: Pão com manteigaaaaaaaaaaa.

CRIANÇA 4: Suco de maçã.

CRIANÇA 2: Suco de maçãaaaaaaaaaaaaaaaaaaa...

CRIANÇA 1: Não respondem. Acho que não querem nada.

MOLEQUE: Será que não estão com fome?

CRIANÇA 1: Mas é hora do almoço.

CRIANÇA 2: Ih, é?

CRIANÇA 1: Não sei, mas pode ser.

MOLEQUE: Eles parecem tristes.

CRIANÇA 4: Cara feia nem sempre é fome.

CRIANÇA 2: Eu falei que só comida era pouco.

CRIANÇA 4: Se eu fosse o rei, eu mandava eles pararem.

CRIANÇA 1: Eles estão parados. Ninguém se mexe, não tá vendo? Daqui de cima parece até que estão presos.

CRIANÇA 4: Pararem de ficar tristes. Seria a primeira lei.

MOLEQUE: Que lei difícil.

CRIANÇA 4: A segunda seria acabar com a hora do almoço. Com todas as horas. Pode fazer o que quiser na hora que quiser.

CRIANÇA 1: Essa é mais fácil.

CRIANÇA 4: Vamos descer. Dizer isso pra eles? Que a gente agora é rei.

CRIANÇA 2: E eles nossos súditos?

CRIANÇA 1: Não sei, não. Pode dar ruim isso aí.

CRIANÇA 4 : Uai, por quê?

MOLEQUE: Primeiro a gente precisa perguntar se eles querem ser súditos. Se sabem ser súditos, se têm interesse, essas coisas. Senão, chama colonização.

CRIANÇA 4: Mas não tem um monte de rei no mundo?

MOLEQUE: Tudo colonizador.

CRIANÇA 4: Que pesado.

MOLEQUE: Infelizmente é isso aí.

CRIANÇA 4: E se eles toparem tá tudo bem?

CRIANÇA 1: Não sei, acho que ninguém nunca topou.

CRIANÇA 4: Como faz pra fundar um país novo então? Novinho mesmo, um que tá em branco. Esse aqui tá muito complicado.

CRIANÇA 1: A gente pode continuar procurando, uma terra vazia, sei lá. Que ainda não tenha lei. Fica mais fácil.

CRIANÇA 2: Daqui de cima fica difícil avistar gente.

(Crianças começam a se mover, como se estivessem procurando novos territórios.)

MOLEQUE: A gente pode achar que tá vazio mas quando vai chegando perto... boom!: tinha um povo lá.Vai pelo barulho. Gente faz muito barulho.

CRIANÇA 1: Vamos praquele lado ali, então. Tá mais quieto.

(As crianças vão tomando seu rumo.)

CENA 4

(Mulher que carrega chega procurando algo)

MULHER QUE CARREGA: Vocês tão ouvindo? Tão ouvindo esse choro de bebê? Ele deve estar com fome... De onde tá vindo? Onde tá esse bebê? ... Na verdade já faz um tempo que eu ouço esse bebê chorando. Me puxando de volta pra realidade. No meu tempo, quando as pessoas passaram a não perceber os choros dos bebês, foi quando eu entendi o que era o estado de guerra de verdade... É quando a gente age com naturalidade diante do aterrador, do assustador, do angustiante, daquilo que era inaceitável antes. As pessoas, no meu tempo, pulavam os corpos nas ruas sem perceber, e quase já não se incomodavam com os choros dos bebês. Mas pra mim, tem esse choro fino me perseguindo... Vocês conseguem perceber?

(Um coro de lavadeiras desse a rua guiadas por oráculo que carrega um balde. Elas estão vestindo roupas manchadas de sangue)

LAVADEIRAS: Maleme meu pai, maleme minha mãe, maleme minha vó, maleme! Eu só quero entender por quê... Os meus filhos nascem, os meus filhos não crescem, os meus filhos morrem, mas querendo viver ê ê!

ORÁCULO: Nas ruas da guerra, nas veias do braço, o medo e a esperança não cansam de correr ê ê! O sonho do fraco, a vela que acendem, o choro das crianças, gritam pra não morrer ê ê!

LAVADEIRAS: Maleme meu pai, maleme minha mãe, maleme minha vó, maleme! Eu só quero entender por quê... Os meus filhos nascem, os meus filhos não crescem, os meus filhos morrem, mas querendo viver ê ê!

(As lavadeiras continuam cantando baixinho enquanto o diálogo segue. Elas lavam uma roupa que vai se manchando cada vez mais de sangue. De dentro dela vai tirando "crianças")

MULHER QUE CARREGA: Você não tá escutando o choro dessa criança?

ORÁCULO: Será que vem de lá? *(apontando uma esquina)*

MULHER QUE CARREGA: Não... Acho que não.

ORÁCULO: Então de lá? *(aponta outra esquina)*

MULHER QUE CARREGA: Não... Parece que não também.

ORÁCULO: Então talvez venha daí de dentro.

MULHER QUE CARREGA: De dentro de mim? Não... Mas o meu ainda tá crescendo. Com fé, vai vingar e vai mudar as coisas. Não pode ser dele o choro.

ORÁCULO: Não... Eu disse daí de dentro. *(aponta a terra)*

MULHER QUE CARREGA: *(abaixando o ouvido no chão)* Daqui?

LAVADEIRAS: *(Cantam mais alto)* Maleme meu pai, maleme minha mãe, maleme minha vó, maleme! Eu só quero entender por quê... Os meus filhos nascem, os meus filhos não crescem, os meus filhos morrem, mas querendo viver ê ê!

MULHER QUE CARREGA: Está aqui! Vem daqui dentro! São muitos choros não é só um!

ORÁCULO: É um choro de fome? Ou de dor? Ou de sono?

MULHER QUE CARREGA: É um choro de... vontade.

ORÁCULO: Vontade de quê?

MULHER QUE CARREGA: Não sei... De vida.

ORÁCULO: Tenta jogar isso pra eles *(entrega um pacote de balas pra ela)*

MULHER QUE CARREGA: Tá bom... *(Ela a começa a rodar e jogar balas na rua)*

LAVADEIRAS: Papai me mande um balão com todas crianças que vem lá do céu! (x2) Tem doce papai, tem doce, papai, tem doce lá no jardim! (x2)

MULHER QUE CARREGA: Parou... Parou o choro.

ORÁCULO: Que bom... Então agora me ajuda a lavar aqui.

(Elas lavam bonecas sujas de sangue, que vão sendo entregues à Mulher que carrega)

ORÁCULO: A saudade, a tristeza e até a indiferença são de todo mundo, mas o sangue... é sempre nosso! Dia após dia, mês após mês, ano após ano... Nós é que temos que carregar e lavar o sangue. Mesmo depois que a terra come, é nosso. O sangue que pousa no chão também é nosso. Você pode até pensar que isso aqui não faz sentido... Pode não ver o motivo dessa jornada, desse canto todo, dessas palavras, desse povo correndo, pode não entender porquê está fazendo... Mas é o que as ruas querem, algumas pessoas tem essa missão de fazer aquilo que aqueles que a gente não vê querem. É necessário pra que as coisas não pesem sobre as costas daqueles que não aguentam.

MULHER QUE CARREGA: Mas eu já tô tão cansada.

ORÁCULO: Então se lava.

(As lavadeiras lavam Mulher que carrega enquanto cantam.)

LAVADEIRAS: Maleme meu pai, maleme minha mãe, maleme minha vó, maleme! Eu só quero entender por quê... Os meus filhos nascem, os meus filhos não crescem, os meus filhos morrem, mas querendo viver ê ê!

(O coro de senhoras cristãs vem descendo a rua)

MULHER QUE CARREGA: Quem são aquelas Senhoras...?

ORÁCULO: Abutres! São apenas abutres! *(Falando para as lavadeiras)* Recolham tudo.

MULHER QUE CARREGA: ABUTRES?

SENHORA 1: Apressem-se, meninas. Temos mais três residências para visitar nesta tarde.

SENHORA 2: Gente, tá um horror isso aqui.

SENHORA 3: Jesus, Cristo!

SENHORA 4: Meninas! Eu gostaria de sugerir que nós revisássemos este cronograma.

SENHORA 1: De jeito nenhum, Clotilde! E desapontar o Arcebispo?

SENHORA 4: Ele nem sabe direito onde estamos, Yolanda.

SENHORA 2: Na guerra. Ele sabe que estamos na Guerra, Cacilda.

SENHORA 3: No pós-guerra, Irene.

SENHORA 2: No pré-guerra, Catarina.

SENHORA 4: Mas qual guerra? Tem sempre alguma começando, outra terminando e outra em curso.

SENHORA 2: Isso ele não sabe mesmo, Edwiges.

SENHORA 3: Nem a gente, Dolores.

SENHORA 1: Ele nos deu total liberdade para escolher quais vítimas de qual conflito em qual oportunidade da História nós gostaríamos de destinar os recursos da Diocese. Um homem muito discreto.

SENHORA 3: E nós que ficamos girando em círculos tentando dar conta de tudo. Daqui a pouco nos perdemos pelos séculos tentando investir em todos os mortos e combalidos que encontramos por aí e não sabemos como voltar.

SENHORA 1: Meu bem, essa causa já está perdida. Na hora de voltar, vamos apelar para São Judas Tadeu.

SENHORA 2: Ou Santa Rita de Cássia.

SENHORA 1: Ou Santa Rita de Cássia, que seja.

Mulher que Carrega se aproxima das Senhoras Católicas.

MULHER QUE CARREGA: Com licença.

SENHORA 3 *(levando um susto):* Virgem Mãe Santíssima, de onde você saiu? Que assombração!

MULHER QUE CARREGA: Eu estava ali, naquele canto.

SENHORA 3: O tempo todo? *(limpando os próprios óculos)* Tenho que trocar estas lentes assim que voltarmos, meninas.

SENHORA 1 *(assumindo a liderança):* Pois bem, minha filha, você trouxe preenchido o formulário da diocese?

MULHER QUE CARREGA: Não, eu...

SENHORA 2: Sem formulário não tem negócio.

SENHORA 4: Cadê minha pastinha? *(Começa a procurar sua pastinha dentro de alguma sacola. Passa tempo demais procurando, enquanto Mulher que Carrega, Público, todos nós esperamos.)* Aqui!

SENHORA 1: Pronto, preenche isso aqui.

MULHER QUE CARREGA *(lendo os requisitos):* Número de mortos de primeiro, segundo e terceiro grau.

SENHORA 3: A partir do quarto grau, não é passível de indenização pela diocese.

MULHER QUE CARREGA: Vocês não me entendem, eu procuro crianças. Tem um monte de crianças precisando de ajuda! Agora mesmo eu ouvi algumas e

SENHORA 2: Ah, desaparecidos. Um instante. Cadê minha pastinha? *(Procura por sua pasta dentro das bolsas e sacolas que as senhoras trazem com elas. Também passa tempo demais nesta tarefa)* Aqui!

MULHER QUE CARREGA *(lendo mais uma vez os requisitos):* Dia e hora do último contato. Cópia do boletim de ocorrência do desaparecimento... Não, elas não estão desaparecidas. Só estão por aí, devem estar brincando de foguete nos destroços de alguma destas nossas guerras.

SENHORA 4: Foguete?

SENHORA 3: Você viu algum foguete por aí, Maria da Graça?

SENHORA 2: Nenhum, Conceição. Como são essas suas crianças?

MULHER QUE CARREGA: Não são minhas crianças!

SENHORA 2: Não são crianças suas?

SENHORA 3: As crianças não são dela!

SENHORA 4: Nem são dela as crianças!

SENHORA 2: Que mulher enxerida. Nem foi ela que perdeu e quer ir atrás das crianças perdidas.

MULHER QUE CARREGA: Eu não posso descuidar dessas crianças. Elas morrem de tempos em tempos, e sou eu quem as enterro. Acontece o mesmo com as minhas. Depois, preciso pari-las mais uma vez, as minhas e as do mundo.

SENHORA 4: Hum, que desconfortável.

SENHORA 3: Nós ouvimos falar nestas crianças, na verdade.

SENHORA 2: Ouvimos?

SENHORA 1: Não são aquelas crianças largadas por aí?

SENHORA 4: As crianças largadas por aí! Perigosas!

SENHORA 3: Perigosíssimas.

SENHORA 2: Passam correndo e roubam suas coisas.

SENHORA 4: Deus me livre trombar com essas crianças todas.

MULHER QUE CARREGA: Vocês precisam ajudar elas!

SENHORA 4: Nós? deus tenha piedade delas.

MULHER QUE CARREGA: As senhoras estão distribuindo recursos? Alimentos? Quem sabe eu não poderia levar um pouco para elas, quando as encontrar? Devem estar com fome.

SENHORA 1 (*assumindo a liderança mais uma vez, para Mulher que Carrega):* Ah, isso. Perdoa a Doralice, meu bem. Ela devia ter sido mais direta com você. Não podemos fazer nada, passar bem, boa sorte nessa desgraça de campo minado que você vai encontrar por aí.

SENHORA 1: Nossos recursos são destinados apenas a danos irreparáveis. Àqueles cujas vidas não têm mais jeito, sabe? Completamente destruídas.

SENHORA 3: Em sua maioria casos de múltiplas mortes na família ou perda total dos bens móveis e imóveis. Até 200 mil réis corrigidos a depender do momento histórico pelo índice de inflação.

SENHORA 2: Fizemos uma votação.

MULHER QUE CARREGA: Mas são... crianças...

SENHORA 4: Elas perderam. Na votação.

SENHORA 1: Algo como não dar o peixe, mas ensinar a ser isca.

SENHORA 2: Era assim o ditado?

SENHORA 1: O que importa, Genoveva?

MULHER QUE CARREGA: A gente tinha que ter parado a maldição.

SENHORA 1: Maldição? *(ri)* Maldição? *(ri mais)* Maldição? *(ri e engasga)*

SENHORA 2: Ajuda ela.

SENHORA 4: *(Dando tapas nas costas dela)* Fuma e bebe mais que um opala. Aí fica assim.

MULHER QUE CARREGA: É pelo visto vocês não servem de apoio nenhum pro nosso exército.

SENHORA 1: (*voltando)* Esqueça essa maldição. Entregue-se ao esquecimento. É mais fácil. Ninguém compreende verdadeiramente os desígnios do Tempo.

MULHER QUE CARREGA:*(Abaixando o ouvido no chão novamente)* Elas voltaram... Elas voltaram a chorar!

ORÁCULO DOS TEMPOS: Jogue mais doces... E sobre a maldição, você mesmo já tinha dito. Não é possível desfazê-la, mas talvez seja possível um contra-feitiço.

(Mulher que carrega começa a girar e jogar doces pela rua.)

LAVADEIRAS: Papai me mande um balão com todas crianças que vem lá do céu! (x2) Tem doce papai, tem doce, papai, tem doce lá no jardim! (x2)

SENHORA 4: O que ela está fazendo?

SENHORA 2: Parem de cantar essa música!

SENHORA 1: Ela não está aprovada pela diocese!

SENHORA 3: Pare com isso!

(As crianças chegam correndo gritando "DOOOOOCES!")

SENHORA 4: São aquelas crianças! Aquelas trombadinhas! Elas são perigosas!

SENHORA 2: Não façam nada com a gente! Socorro!

SENHORA 1: Podem ficar com tudo! Podem ficar com tudo!

SENHORA 3: Deus nos ajude!

(As Senhoras Católicas largam todos os seus pertences e saem correndo gritando de medo. Mulher que carrega recolhe os pertences e as crianças pegam os doces. O coro de crianças gira em torno da Mulher que Carrega, brincando. Passam todas por debaixo do vestido dela, saindo de lá com um barbante vermelho que os liga pelo umbigo. Elas seguem brincando, pulando corda em seus cordões.)

MULHER QUE CARREGA: Minhas crianças colocaram aquelas larápias pra correr. É isso! Precisamos de mais crianças?

ORÁCULO DOS TEMPOS: Sim.

MULHER QUE CARREGA: E elas vão vencer a luta? Impedir a guerra urbana em todo tempo e hoje?

ORÁCULO DOS TEMPOS: É um pouco demais para exigir de crianças, não acha? Já perguntou se elas querem lutar?

(Passa Moleque, correndo, com um imenso lenço branco em uma das mãos e um corpo enfaixado nas costas. Ele não as nota. Olha em volta, procurando algo. E sai.)

CRIANÇA: Quem era aquele? Amigo Seu?

MULHER QUE CARREGA: Sim! Às vezes um menino. É quando eu cuido dele. Mas ele foge. E quando reencontro, já não é mais menino. Um MOLEQUE, que passa...

CENA 5

(Entram Navegante de ferro e Desajustado. Eles dividem o corote interminável do Desajustado, de maneira festiva e levemente embriagados, e se divertem duelando amistosamente com dois pedaços de ferro, formando uma melodia ritmada. Os dois percebem a Mulher que Carrega, ainda embriagados.)

DESAJUSTADO: A magnífica Mulher que Carrega, nossa aliada.

NAVEGANTE DE FERRO: A esplendorosa Mulher que Carrega, nossa amiga.

MULHER QUE CARREGA: E aí, o que vocês conseguiram? Eu consegui o dinheiro de umas senhoras cristãs, que tão rondando por aí. Não sei de que buraco saíram. Pelo menos comida, não vai faltar.

DESAJUSTADO: Dinheiro? Você quer lutar usando dinheiro? E depois que a luta acabar? Vai comer dinheiro?

MULHER QUE CARREGA: E sem dinheiro dá pra fazer alguma coisa? Pelo visto em 2025 ainda é ele quem impera. Eu vou ter o que comer e tenho certeza que nosso exército vai querer também, quando a gente encontrar ele.

NAVEGANTE DE FERRO: É pra isso que tenho minha forja. Com pesado passado, costuro futuro, trazendo presentes no presente. Com cada martelada, transformei fusca em blindado pra guerrilha, converti cano cerrado em lança, fiz de ventilador uma espada, usei prego bala de estilhaço pra bomba.

MULHER QUE CARREGA: Sei... quem você vai enfrentar com isso também tem bombas. E maiores do que as suas.

DESAJUSTADO: Eu tenho uma bomba aqui dentro *(exibe seu corote interminável)*! Um pedaço de pano e um isqueiro é que eu não tenho. Mas, se alguém aí me emprestar, mostro o que é um corote-molotov!

MULHER QUE CARREGA: O espírito é por aí, mas tem coisa melhor pra fazer com isso daí.

NAVEGANTE DE FERRO: Eu sei que é sempre bom ter uma barra de ferro à mão.

(Navegante de ferro, com os dois pedaços de metal, começa a tocar de maneira ritmada.)

ORÁCULO DOS TEMPOS: Ei, herói baderneiro, agora é se juntar com essa arma atômica que pesa uma tonelada.

(Na entrada da rua, percebem o Oráculo dos tempos agora vestida como uma santa que segura um coração de boi)

NAVEGANTE DE FERRO: Não percebi que estávamos diante de uma santa.

DESAJUSTADO: Como a gente se porta nessa situação? A gente faz algum sinal? *(Faz o sinal da cruz de maneira errada e escatológica.)*

NAVEGANTE DE FERRO: É uma festa que vem de longe!

ORÁCULO DOS TEMPOS: É uma festa que só vem de longe pra quem não olha muito para o lado. Navegante de Ferro, acho que os tamboreiros dos tempos são os guerreiros que precisam da sua forja. E você... da bebida até que eu gosto. Não perde a ideia do molotov. Mas não desperdiça o conteúdo. *(Dá um gole no corote interminável, e devolve ao Desajustado.)* É guerra! É festa!

(Os quatro cantam o refrão. Oráculo começa a dançar um passo de maracatu.)

ORÁCULO DOS TEMPOS: O canto que vocês cantam, senhora, senhores, agora vai ecoar o canto de outros. Dos que vem de longe. Dos desterrados que construíram esta e outras terras. Mas não ouçam apenas a letra do que cantam. Prestem bem atenção na voz de seus tambores. Eles cantam em um idioma mais antigo que a fala. Ouçam bem a melodia de sua dança. Vem de longe. Muitos dizem que fugiram da seca, que vieram atrás de dinheiro. Não. Vieram expulsos pelo dinheiro, pelos muitos homens-dinheiro que chuparam a terra muito acima até ela secar. Então eles desceram. E com eles, o seu canto. E o canto deles nos ensinou. E os braços deles, mais dourados que o sol, construíram junto com os edifícios que os braços negros como a noite já tinham deixado debaixo da escravidão e da luta contra ela. É uma guerra? Sim. E o canto nos ensina que a nossa arma é outra, nessa luta que é a mesma. O samba, o maracatu, os corpos, sempre no plural, porque é juntos que eles lutam e gozam!

(Entram os Migrantes, cantando um aboio)

MIGRANTES

A terra tem nosso sangue Temos a pele terrosa
Feito igual bicho de mangue Nos camuflamos na roça Cravos da rosa, insistentes
Guerreiros de Belo Monte Se querem matar a gente Nos armaremos no fronte
ê boi, arreia! arreia ê ê ê boi!
nosso cantar vai longe Seguindo sempre pra frente
Vai pr'onde a vida se esconde ê boi, arreia!
arreia ê ê ê boi!

DESAJUSTADO: Mas por quê você ta contando isso pra gente? Por quê tá contando a história de outro povo derrotado, a gente precisa de ajuda pra reorganizar a casa, sabe? Pra parar esse looping de tanta guerra.

ORÁCULO DOS TEMPOS: Mas o que eu tô dizendo não é a história de um povo derrotado... Embora os abutres tenham seguido o povo que saiu forçado de suas vilas. Embora os abutres esperassem que eles caíssem, a história desse povo se espraiou, essa vila virou muitas vilas, de uma delas, mil favelas. A história não acaba quando termina, a queda de uma terra ou de um povoado, pode não ser o fim. Um povo que se espalha, e que leva consigo sua memória, é um povo que vence.

Vejam como eles caminham em festa contando sua própria história.

NAVEGANTE DE FERRO: Vamos seguir esse bloco! É disso que a gente precisa! A festa é a única que mobiliza frente diante da guerra! A única que toma terras como ela! Aquela que é capaz de cantar mil vezes sua própria história. Arreia!

ORÁCULO DOS TEMPOS: A festa tem um poderoso oponente e ele descobriu que ela é capaz de mobilizar gente. As festas estão ficando mais escassas e mais proibidas. Tem quem se junte com bebidas e música, mas sem motivo. Talvez seja o papel de vocês encontrar o pulso vivo disso que ainda faz a dança ter norte. Se fortaleçam nessa memória que não desiste de festejar. Mas não se demorem em festa, pois é preciso encontrar aquele que para as revoltas e que sabe parir o medo. Ele tá logo ali na frente. É o único jeito. Arreia boi!

(O aboio vai se transformando em uma festa ao som de maracatús. Os heróis se dissolvem na multidão.)

MIGRANTES

Subiremos o morro! Arreia! Levantaremos pontes! Boi!
Faremos festa e canção! Arreia! Sonho e manifestação! Boi!
Em cada esquina um coração! Arreia! Em cada canto uma oração! Boi!
Nossa luta é ainda maior do que foi!
Arreia boi!
Nossa luta é ainda maior do que foi!
Arreia!
Ei boiadeiro, seu boi criado estourou a cerca Ei boiadeiro, seu boi fugiu!
Ei Boiadeiro, subindo o asfalto, descendo ladeira Ei Boiadeiro, seu boi fugiu!

Arreia eia ô! Ê boi! Arreia ê ê ê a! Arreia eia ô! Ê boi! Arreia ê ê ê a! Arreia eia ô! Ê boi! Arreia ê ê ê a! Arreia eia ô! Ê boi! Arreia ê ê ê a!

(Moleque encontra o coro de migrantes, que logo o envolve. Cantam juntos, mas o cântico é interrompido por barulhos de bombas que estouram detrás da esquina. A cantoria dos migrantes cessa.)

MOLEQUE: Ih... eu conheço esse som.

MIGRANTE 1: E não é de São João.

MIGRANTE 2: Mas é pra lá que o nosso bloco avança.

MOLEQUE: E vai passar por eles?
(Ouve-se o marchar dos soldadinhos.)

MIGRANTE 3: Estão chegando mais perto.

MOLEQUE: E agora?

MIGRANTE 2: A gente se esconde da História.

MOLEQUE: Como? O que você disse?

MIGRANTE 1: Como a gente sempre faz. A História esconde a gente, mas a gente escapa se escondendo dela.

MOLEQUE: Onde?

MIGRANTE 2: Nas nossas histórias. Você conhece elas.

CENA 6

(Chega a tropa de soldadinhos, grunhindo, gritando, batendo e quebrando tudo em volta. Não notam o Terceiro Exército, camuflado. Quando falam, grunhem.)

SOLDADINHO 1: Vai saindo, vai saindo!

SOLDADINHO 2: Se não sair, melhor pra gente! A gente adora uma desculpa.

SOLDADINHO 3: Não que a gente precise.

SOLDADINHO 2: Acabou a farra!

SOLDADINHO 1: Olha o que eu achei!

Soldadinho 1 remove de um escombro alguns bonecos-corpos. Os outros comemoram. Começam a bater nos corpos, jogam pedaços deles a esmo, riem e se divertem. Um deles toca uma corneta. Começam a simular treinamento militar, rastejar pelo chão, vigiar o perímetro, apontar armas ao público. Brincam com suas armas como se fossem pênis. Passam a arma na bunda um do outro, duelam com as armas-pênis-espadinha, balançam as armas para o público. Tambor militar. Todos torcem animados. Um soldadinho monta e apresenta um canhão. Eles se divertem mirando e disparando o canhão em diferentes alvos. Olham em volta. Disparam mais algumas vezes com o canhão. Um toca uma corneta. Todos a postos. Aponta em uma direção. Seguem marchando torpes e truculentos na direção apontada até saírem.

MOLEQUE: Tio, eles já foram?

MIGRANTE 2: Acho que já.

MOLEQUE: Já pode sair?

MIGRANTE 3: Com cuidado.

MOLEQUE: Cuidado nada, tio... Sorte deles que eles não tão mais aqui, se não eu ia arrebentar eles, eles iam ver eu ia mostrar a minha força e

MIGRANTE 3: Cuidado, tem um deles aí atrás!

(Moleque grita e se esconde)

MIGRANTE 3: *(rindo)* Brincadeira, menino, mas ó, nunca é seguro sair. Fica aqui. Sempre tem mais deles pra lá.

MIGRANTE 2: Mas a gente não pode perder mais tempo aqui.

MOLEQUE: Não teve graça, tio. Eles também devem ter saído dos buracos abertos por aí. Querem que a gente não alerte sobre a maldição e que a gente não se junte aos outros expulsos e revoltados, querem que a gente deixe que eles esqueçam e sejam esquecidos como os expulsos de ontem!

MIGRANTE 1: E os expulsos de amanhã! Será que terão expulsos amanhã?

MOLEQUE: Terão sim, tio.

MIGRANTE 2: Como você sabe?

MOLEQUE: Eu vim de lá, tio. Do futuro.... Eu não vim do mesmo tempo que os outros. Lá o povo continua expulso e esquecido, mas tudo depende do que a gente fizer aqui... Eu acho. Eu fui mandado pra cá pra quebrar uma maldição, se eu não conseguir, não tem futuro. Mas eu nem sei como fazer isso...

MIGRANTE 2: A gente vai ter te ajudado, a gente fez A Revolução, se lembra?

MIGRANTE 1: Fez? Quando foi? Em que ano?

MIGRANTE 2: Ué, você não lembra? Foi em *(Um abutre se aproxima.)*... ih, sabe que... eu não tô conseguindo me lembrar.

MIGRANTE 3: Como não?... O que você perguntou, mesmo?

MIGRANTE 1: Em que ano... em qual esquina do Campos Elíseos a gente... ué.

(Mais um abutre impressentido.)

MIGRANTE 2: A gente precisa... O território... As pessoas vão ser... não me lembro.

MIGRANTE 3: Do que você estava falando? Pessoas? Nos prédios?

MIGRANTE 2: Expulsas... Demolidas... Eu acho. Não me lembro. Passa outro abutre.

MIGRANTE 3: Mas onde era, mesmo?
Mais outro.

ABUTRE 1 *(Grasna):* Hm, que delícia! Você estava certo sobre seguir aqueles soldados.

ABUTRE 2: É sempre uma boa ideia ficar de olho em soldados.

ABUTRE 3: Soldados são sinônimo de boa refeição. Eles sempre deixam muitos corpos frescos para nós.

MIGRANTE 1: Você se lembra da festa do não nem eu?

MIGRANTE 3: Não.

(Outro abutre.)

MIGRANTE 1: Nem eu.

ABUTRE 4: Por que não me convidaram pra essa festa antes? Que banquete!

(Vai se formando um coro de abutres. Cantam uma marchinha mórbida.)

CORO DE ABUTRES

Ai, mas que delícia Ver tanto corpo no chão
Ai, mas que delícia Seguir o ritmo do batalhão
Cada mordida uma história. Vem comigo esquecer
Da guerra, da bomba, da escória E dançar a revoada da memória

ABUTRE 3: E esses aí, hein? O que vamos fazer com eles?

ABUTRE 2: Eles tem coisa com o Oráculo, sabe? Aquela que às vezes é uma santa, outras uma louca.

ABUTRE 4: Outras uma feiticeira.

ABUTRE 2: Que?

ABUTRE 4: Desculpa, é que lembrei de uma música.

ABUTRE 3: Eu não gosto daquela mulher.

ABUTRE 4: Eles estão um tanto vivos demais para mim.

MIGRANTE 2: Eu lembro que eu deveria me lembrar de alguma coisa. Mas é como se a correnteza de um rio levasse embora o que eu...

MOLEQUE: Espera, o que você disse?

MIGRANTE 2: Já não lembro mais. Faz tanto tempo...

MOLEQUE: Um rio... uma memória... Os corpos. A gente.

(Moleque nota os abutres. Acende uma tocha e começa a espantá-los.)

MOLEQUE: Sai pra lá! Vocês não vão levar eles!

MIGRANTE 3: A guerra! Sempre foi uma guerra! Eu me lembro de muitos soldados, militares e civis, nunca faz diferença se militares ou civis. Eles estavam armados e fardados, quebrando cada uma dessas ruas, matando cada uma dessas pessoas, calando cada um desses povos.

MIGRANTE 2: Outros parecidos com a gente, quase soldados, quase gente, derrubando casa, emparedando portas.

MIGRANTE 1: Você se lembra da festa do eu também?

(Os abutres todos fogem, exceto um, que assiste a tudo rindo.)

MOLEQUE: Vocês se lembraram quando eu peguei esse fogo! Vocês se lembram do canto que vocês cantavam? Da festa que é arma e pode botar eles pra correr?

MIGRANTES: Sim!

(Começam a puxar o aboio juntos. O bloco avança.)

MOLEQUE: Que daoooora! Eu sou o rei do fogo! Eu já alcanço vocês! Primeiro preciso lembrar um pouco mais.

(O coro de migrantes segue e dobra a esquina, cantando baixo. Quando não são mais escutados, o abutre que ficou cantarola sua marchinha fúnebre. MOLEQUE faz um circulo de fogo em volta dele.)

ABUTRE: Perai perai, meu parceirinho, precisa de tudo isso?

MOLEQUE: Me diz você, seu fedorento.

ABUTRE: Também não precisa ofender. E o que é que quer saber?

MOLEQUE: Você e os seus amigos pareciam estar se divertindo.

ABUTRE: Acho que "amigos" não é bem a palavra. Somos mais partes diferentes de uma mesma alegoria. Mas sim, gostamos do que fazemos.

MOLEQUE: Ei! Eu conheço você. Eu me lembro de você. Eu o afastei com esse mesmo fogo, quando você tentou capturar minha mãe! Depois que você passou, eu me esqueci dela por muito tempo.

ABUTRE: Quando foi isso? Eu não me lembro. *(Ri.)*

MOLEQUE: Foi daqui dez anos. Nesse ano eu ainda nem nasci.

ABUTRE: Então daqui dez anos a gente resolve isso.

MOLEQUE: Para de gracinha! Tenho certeza que era você... Que será...

ABUTRE: Eu, eu... Não existe "eu". É a mais fúnebre das alegorias, mas ainda é uma alegoria. Então fui eu. Será eu! Será um de nós. Mas isso não interessa. Somos muitos e sem rosto, como esses corpos que você protegeu, e a memória deles que carrega.

MOLEQUE: Foi depois disso que eu entendi que não podia deixar mais nenhum tombado. Ninguém sem memória e sem lugar. Nenhum dos corpos que eu encontrei e conseguia carregar.

ABUTRE: E como tem sido isso?

MOLEQUE: Cansativo. Vocês não cansam? Não cansam de ficar a vida correndo atrás dos restos dos exércitos?

ABUTRE: Não só dos exércitos, mas deles com certeza, são sinônimo de boa refeição. Eles sempre deixam muita memória fresca para nós. É importante não deixar nenhuma sobrando.

MOLEQUE: Por que é importante?

ABUTRE: Não sei. Só sei que é. Alguma coisa a ver com o tempo e o que nós representamos. Mas se fosse para eu saber, eu saberia. Se fosse para eu me lembrar, eu lembraria.

MOLEQUE: Então você... só está fazendo o seu trabalho? Sem saber porquê nem pra quê? Você poderia fazer outra coisa. Poderia ser tipo... tipo uma cegonha, que traz a vida, né?

ABUTRE: Não me dou bem com crianças.

MOLEQUE (incomodado, faz uma postura mais adulta): E eu não me dou bem com abutre! Você... Poderia ser um galo, que canta pra obrigar o amanhã a nascer.

ABUTRE: Nunca fui muito afinado.

MOLEQUE: Poderia ser uma pomba, que traz uma carta, ou comenta as cenas de um espetáculo de teatro de rua quando os atores precisam se trocar!

ABUTRE: Quê?

MOLEQUE: Deixa pra lá.

ABUTRE: Não gosto muito de teatro. Eu sou o que sou. E se você está procurando um pássaro que te traga a memória perdida, você é que está perdido. Não deveria olhar pra cima. O que reaquece a memória é outra coisa.

MOLEQUE: Mas, então... *(o Abutre puxa um cachimbo e olha para o Moleque. Moleque apaga o fogo em torno do Abutre e acende seu cachimbo. Abutre traga. Oferece ao Moleque.)*

MOLEQUE: Eu já entendi o que reaquece a memória... A combinação de fogo, gente, música e história. Eu não preciso mais de você! *(Solta o abutre)*

ABUTRE: Até daqui dez anos!

MOLEQUE: Não, se eu conseguir mudar meu futuro e parar a maldição!

———————————

POMBA 1: Prrrruuur e agora? Pruur um acaso você percebeu o que aconteceu?

POMBA 2: Lá vem você... Entendi, entendi o que aconteceu.

POMBA 1: Então me explica... pruuuurque eu não entendi.

POMBA 2: hmmmmm.... Parece que o jogo virou, não é? Veja só, você: A criança imprrrrudente acaba de passar por uma percepção impruuurtante no tempo.

POMBA 1: Uhum, e qual perpepção?

POMBA 2: É... hmmm. Eu sei lá.

POMBA 1: Você sabe lá! Você sabe lá! E ainda diz que entendeu!

POMBA 2: O que importa! Nós somos pombas. E outra isso aqui tá meio careta, tá precisando de uma festa, um carnaval, algo pra dar uma chacoalhada.

POMBA 1: Carnaval?

POMBA 2: Sim! Carnaval é uma forma de dessacralizar os símbolos eruditos. É a maior expressão daquele sagrado que só o que é profano consegue ser.
É quando os santos populares, os santos pretos, e tudo aquilo que uma tal senhora não gosta são louvados.

POMBA 1: E qual o nome dessa senhora?

POMBA 2: Ora, é Igreja. *(As duas riem. Começam a se movimentar como em uma roda de jongo.)*

POMBA 1: Tem o homem do pocinho. Tem líder comunitário abandonado pela igreja, que nem Padre Cícero. Tem homem preto que quiseram colocar de louco...

POMBA 2: O Bispo do Rosário! Esse eu conheço!

POMBA 1: Tem até jogador de futebol que vira santo. Tem também São Jorge.

POMBA 2: Tolinha. São Jorge aqui é Ogum. Se você está falando do carnaval, você está falando dos tambores pretos e daqueles pra quem eles tocam. Santo isso, santo aquilo... muito antes de santo acolá, tem orixá, aqui e lá.

POMBA 1: Sincretismo que fala?

POMBA 2: . É, mas só essa palavra não diz muita coisa. É um jeito que o povo encontrou de camuflar nos santos "deles" a força da nossa fé. Mas eles estão todos aqui, no chão da avenida desse Caranaval. Exu, Ogum, Xangô, Iemanjá, Oxum, Oxóssi, tudo padroeiro de escola de samba. Guiando aquele povo todo em seus gritos de fúria e de farra. São os verdadeiros donos dessa festa.

POMBA 1: Entendi... um momento de iconoclastia do espetáculo, que mostra a força simbólica do carnaval.

POMBA 2: Lá vem você de novo com esse papo de espetáculo...

POMBA 1: Então, eu sabia que você não tinha entendido, por isso fiz esse teste. Mass, eu explico: Todos vieram do passado, mas o moleque veio do futuro e disse que lá as coisas ainda vão mal, então quer dizer seja lá o que esses heróis fizeram ou vão fazer aqui, continuou tudo igual, masss... Ele voltou pra tentar mudar isso. O moleque junto com os outros pode descobrir um contra-feitiço, desfazer a fala maldita, e ele tem fé e acredita que encontrou isso juntando fogo e algumas outras coisas. Resumindo: Eles vão queimar a porra toda em algum momento.

POMBA 2: Já sei. Agora é o momento em que você diz que tem uma...

POMBA 1: Tenho uma teoria!

POMBA 2: Prrrruta que me pariu...

POMBA 1: E se o moleque for na verdade o filho que aquela mulher carrega na barriga.... Só que no futuurrrro?!

POMBA 2: Chega! Tudo tem limite! onde é que você anda vendo novela? É por esse tipo de coisa que o povo tem preconceito com a gente. Onde já se viu? Conversa mais sem cu, nem cabeça. Nós somos pombas! Pombas! Bota na sua cabeça! Não somos artistas!

Saem.

CENA 7

(Desajustado no meio da rua conversa com pessoas que não conseguimos enxergar.)

DESAJUSTADO: Vocês bem sabem que o segredo é sempre beber um pouco de água entre uma biritada e outra. Que sorte a gente passar justo por aqui! *(Começa a colher água de um poço no meio da rua que não está lá.)* Ah, que delícia!

NAVEGANTE DE FERRO: O que você tá fazendo?

DESAJUSTADO: Não é óbvio? Tô conversando aqui com o pessoal, falando sobre os limites da bebida!

NAVEGANTE DE FERRO: Limites, que no seu caso, você nunca achou, né?

DESAJUSTADO: Assim você me ofende. Eu tava falando pra eles, maneirar não tava? Viu? Fala o que eu digo, mas não fala o que eu faço. Não, Fala o que eu faço, mas não faça o que eu digo... Não

NAVEGANTE DE FERRO: Ah esquece! Me dá um gole aí!

DESAJUSTADO: Esse é meu companheiro. Já tô até esquecendo que a gente veio fazer aqui.

NAVEGANTE DE FERRO: Sabe, esse aqui é o poço do meu amigo! Ele tem uma história muito boa. Sabe o que ele significa?

DESAJUSTADO: Não sei, mas tenho certeza que cê vai me falar...

NAVEGANTE DE FERRO: Há 200 anos, mais ou menos,

DESAJUSTADO: A lá, não falei. E se preparem que depois que vai bebendo, fica pior.

NAVEGANTE DE FERRO: Um importante benzedor caiu num poço e morreu. Eu ainda consigo escutar o rio. *(se deita no chão e tenta conversar com o outro lado do asfalto)* Homem do poço! Você consegue me ouvir?

DESAJUSTADO: Que coisa mórbida. Por quê vocês são tudo mórbido hein? Já não basta a outra que carrega defunto.

NAVEGANTE DE FERRO: O povo fazia uma festa pra ele todo ano. Ele convidava todo mundo pra beber do pocinho. Ele era poceiro, sabe?

DESAJUSTADO: Todo o poder para os trabalhadores rurais! A terra é de quem nela trabalha e vive!

NAVEGANTE DE FERRO: Não. Poceiro de poço, não de terra. Limpava e colhia água. Um dia ele entrou pra trabalhar. Os poços eram assim, pequenos, com uma corda amarrada num balde. O poceiro amarrava a corda na cintura e descia para limpar. Só que nesse dia, a corda se rompeu. *(Desajustado volta a se deliciar na água que não existe.)* Presta atenção na história!

DESAJUSTADO: Dá até pra sentir a água daqui. Quase tão boa quanto cachaça.

(Um coro de festeiros começa a tocar suas percussões corporais e caminhar em torno dos dois. Navegante de ferro começa a montar o balde e a corda do poço, enquanto continua a história. Desajustado, com uma grande corda, começa a fabricar o entorno do poço.)

NAVEGANTE DE FERRO: Ei! Parece que o poço ainda tá na lembrança! Acimentaram o poço com ele dentro, porque era muito difícil tirar, e não dava pra beber água com o corpo lá. Aí colocaram uma cruz em cima e construíram a Capela da Santa Cruz do Pocinho. Um século depois, ainda era uma sambada boa, coisa dos pretos dessa região, onde o samba começou. Aí um arcebispo de São Paulo mandou derrubar a capela e daí foi proibida a festa de pagão. E ele ficou aqui. *(Admira o poço pronto.)*

DESAJUSTADO: Cabou a palestra?

NAVEGANTE DE FERRO: Não é palestra! Eu nem sei que que é palestra!

DESAJUSTADO: Imagina se soubesse...

NAVEGANTE DE FERRO: A gente acumula essas histórias porque eu acredito que são elas que um dia vão salvar a gente! A gente só se entende gente porque começou a contar histórias em volta de uma fogueira e vocês ficam me zuando falando que eu falo demais, falando que eu sou palestrinha! Eu tô pensando no nosso bem! *(começa a chorar)*

DESAJUSTADO: Calma, calma. *(pro público)* O palestrinha fica emotivo quando bebe.

NAVEGANTE DE FERRO: Que que você disse?!

DESAJUSTADO: Que você fica emotivo quando vê poço. Vamo fazer o seguinte? Que tal, a gente abre mais um buraco na cidade, pra tirar ele de lá! Ia ser bom ter um benzedor com a gente. Tamo precisando, haja mal olhado!

NAVEGANTE DE FERRO: *(parando de chorar)* É uma boa ideia!

(Com uma pá, Desajustado entra no poço e começa a cavar, sumindo no poço. Segundos depois, escala para fora, sujo de terra.)

NAVEGANTE DE FERRO: Encontrou?

DESAJUSTADO: Acho que sim.

NAVEGANTE DE FERRO: E aí?

DESAJUSTADO: Bom... *(afunda a metade de cima do corpo no poço, com as pernas para o ar. Sua voz tem eco.)* Homem do Pocinho! Você consegue me ouvir? Nós estamos trazendo de volta a memória das lutas de todos os tempos para nos somarmos à guerra que nunca acaba, das desocupações, demolições e execuções. Acabamos de entender a festa como arma de luta. Quer vir com a gente? *(Silêncio. Sai do poço.)*

NAVEGANTE DE FERRO: E aí?

DESAJUSTADO: Ele disse que está no rio embaixo de nós, e que está melhor que a gente.

NAVEGANTE DE FERRO: É sério?

DESAJUSTADO: Ele é seu amigo. Tenta você.
Navegante de ferro afunda a metade de cima do corpo no poço, com as pernas para o ar. Sua voz tem eco.

NAVEGANTE DE FERRO: Homem do Pocinho! Tem certeza? *(Silêncio. Sai do poço.)*

DESAJUSTADO: E aí?

NAVEGANTE DE FERRO: Ele disse que seus festeiros já subiram por esse buraco e que tão por aí, mantendo suas tradições, que vamos ouvi-los com certeza.

DESAJUSTADO: Ah.

NAVEGANTE DE FERRO: E ele pediu um gole.

DESAJUSTADO: Ah... claro! *(Derrama um pouco do corote interminável dentro do poço. Silêncio. Ouve-se um arroto alto de dentro do poço.)* Saúde! Até mais!
Navegante de ferro: Mas onde tão os festeiros que ele falou? Eles ajudariam muito a gente!

(Eles percebem o coro e se juntam a eles)

CORO DE FESTEIROS
Refrão:
Eu quero ver, eu quero ver
Essa festa voltar a viver
Eu quero ver, eu quero ver
O pocinho de novo verter
(2x)

Ninguém sabe, ninguém viu
Porque tanto tempo faz
Quem era aquele rapaz
Que o poço engoliu

Lá na rua do pocinho
Acontecia um barulhão
Toda gente festejando
Fazia tremer o chão

Refrão:
Eu quero ver, eu quero ver
Essa festa voltar a viver
Eu quero ver, eu quero ver
O pocinho de novo verter
(2x)

Onde antes era um poço
Foi capela e depois chão

Era um grande alvoroço
Uma enorme multidão

Hoje já não tem mais festa
Foi-se embora toda gente
A memória que nos resta
Ajuda a seguir em frente

Refrão:
Eu quero ver, eu quero ver
Essa festa voltar a viver
Eu quero ver, eu quero ver
O pocinho de novo verter (2x)
A benção homem do poço
Nas ruas daqui pra frente
Que suas águas lavem o corpo
Dos pobres, dos indigentes
A benção homem do poço
Que não nos falte a memória
Suas águas negras tragam socorro
Pra não nos perdemos na história
Refrão:
Eu quero ver, eu quero ver
Essa festa voltar a viver
Eu quero ver, eu quero ver
O pocinho de novo verter (2x)

CENA 8

MULHER QUE CARREGA: Encontrei o menino!

(Navegante de ferro e Desajustado se aproximam da Mulher que carrega.)

NAVEGANTE DE FERRO: Cadê ele?

MULHER QUE CARREGA: Ele tá petrificado logo ali. Não tenho certeza se é ele, mas meu coração diz que é. Vem comigo.

DESAJUSTADO: É fácil saber, é só perguntar se ele também errou o ano de chegada. se ele errou realmente é um dos nossos.

MULHER QUE CARREGA: Vem gente, Vem comigo.
(Os heróis reencontram o Oráculo, que agora está vestida como uma grande esfinge de três cabeças. Uma das cabeças tem o aspecto bêbado, outra, raivosa, e a terceira é uma medusa. Ela fala com vozes que se interrompem. O Moleque está petrificado e os heróis tentam chegar até ele sem incomodar a figura assustadora.)

DESAJUSTADO: Olha, esse menino não tem cara de que vai ajudar a gente não.

MULHER QUE CARREGA: shiiiu! Você quer virar pedra também?

ORÁCULO DOS TEMPOS: O rio da memória não é uma água que pode ser bebida por qualquer um. Ele acalma minha fome, ele cura minha ressaca. Eu cubro ele de pedra para nenhum intrometido roubar. Eu sei porque vieram. Mas por que não devo devorar vocês? Ou quem sabe jogá-los no rio? E fechar o buraco?

NAVEGANTE DE FERRO: O Oráculo, ali. Tipo, toda hora ela muda.

MULHER QUE CARREGA: Escuta a gente veio aqui pra lutar pelo território de agora. Nós vimos no mapa, nós reunimos um povo, nós queremos fazer o que for possível pra lançar nesse ano, 2025 um contra-feitiço.

ESFINGE: Quantas lutas perdidas cabem nesse ano? Quantas almas expulsas de um mesmo território em conflito?

DESAJUSTADO: Esse é o enigma? Toda esfinge tem um enigma, né?

ESFINGE: Gosto dessa brincadeira. Um enigma. Se resolverem, faremos uma grande festa. Se errarem, o tempo acaba. De vez. Digam, o que é feito de pedra, mas fica maior e maior com o passar do tempo?

NAVEGANTE DE FERRO: Uma montanha!

NAVEGANTE DE FERRO *(receoso):* Uma montanha!... não...Ruínas.

ESFINGE: Quase.

MULHER QUE CARREGA: Guerras perdidas?

ESFINGE: Muito abstrato. Vocês não estavam cansados de alegorias? Esse é um enigma concreto. E vocês estão ficando sem tempo. Tentem assim, o que tem nome de gente, mas não se move e nem vive?

MULHER QUE CARREGA: Uma lei?

ESFINGE: Ãh-ãh. E agora vire pedra, por favor.

A cabeça-medusa encara Mulher que Carrega, que fica petrificada.

NAVEGANTE DE FERRO: Lápides?

ESFINGE: Você chega perto, mas derrapa. O que se constrói sobre escombros, mas é belo e vistoso?

NAVEGANTE DE FERRO: Um monumento!

ESFINGE: Quase, quase, quase. E você quase não virou pedra.

A cabeça-medusa encara Ferreiro dos Tempos, que fica petrificado.

ESFINGE: E você aí? Não fala, não? Por acaso virou uma...

DESAJUSTADO *observando os petrificados:* Já sei! Uma estátua!

ESFINGE *(gargalha):* Uma estátua! Muitas estátuas. Petrificadas, imunes ao tempo. Desde sempre e até o nunca. Tem cara, tem nome, mas é muito maior que sua cara e seu nome. É velha como o poder. É nova como o poder. São os rostos do concreto. O mesmo concreto que faz esquecer é o mercado que faz desabrigar. É o cimento que diz que aqui não é um rio, mas sempre foi e sempre será uma rua. É o mesmo cimento que empareda uma casa e diz que ali não existem vidas que importam. Também é esse cimento que empareda um pequeno bar que acolhe a festa e a fossa dos andantes da madrugada. As estátuas são de concreto, porque são feitas para durar e para que, como elas, nada se mova. (Dócil) Agora já podem se mexer.

Os petrificados se movem.

MULHER QUE CARREGA: Estátuas? Que estátuas?

MOLEQUE *(Desempedrando):* Estátuas? Estátuas de quem?

MULHER QUE CARREGA: O menino, ele pode ajudar gente!

NAVEGANTE DE FERRO: Estátuas? Estátuas onde?

DESAJUSTADO: Então... você não vai devorar a gente?

ORÁCULO DOS TEMPOS: É claro que não! Eu só estava me divertindo um pouco.

Oráculo dos tempos pega uma bebida com Desajustado e o cacimbo com o Moleque. Toma um gole e dá um trago.

ORÁCULO DOS TEMPOS: Vão em direção às estátuas, derrubem os documentos desse tempo que não queremos mais. Derrubar os nomes dos lembrados revela os nomes esquecidos. A luta deste território é como um rio, que nunca vai se deixar aterrar!

Os heróis saem correndo.

ORÁCULO DOS TEMPOS: Ei, é pra esse lado aqui! Ei? Bom logo logo eles se acham. É por aqui mesmo senhoras e senhores, logo ali em frente.

Estátuas estão cantando e começam a conversas entre si.

RICA PENTEADO: Vocês souberam dos tremores?

NOBRE BANDEIRA: Rumores.

EVANGELISTA DO SÍTIO: Que rumores? Eu não soube de nada.

NOBRE BANDEIRA: Que tem baderneiros, anárquicos à solta nessas ruas, o de sempre. Dizem que ninguém vai tirar eles daqui.

EVANGELISTA DO SÍTIO: Ah, esses são antigos. Pensei que eram rumores novos.

RICA PENTEADO: Eu disse tremores.

NOBRE BANDEIRA: É "rumores" que fala.

EVANGELISTA DO SÍTIO: Rumores ou tremores?

RICA PENTEADO: Tremores!

EVANGELISTA DO SÍTIO: Tremores na minha cidade?

BANDEIRANTE NOBRE BANDEIRA E RICA PENTEADO: Hun!... "Sua" cidade. Essa é boa.

EVANGELISTA DO SÍTIO: Eu a governei tão bem, que posso chamar de minha.

NOBRE BANDEIRA: E eu a colonizei tão bem, é quer dizer, não, é... massacrei tão bem. Não, não. É... Me falta a expressão.

EVANGELISTA DO SÍTIO: Desbravou.

NOBRE BANDEIRA: Desbravei em nome da bandeira tão bem, que posso chamar de minha.

RICA PENTEADO: Eu loteei, higienizei, despejei, especulei, lucrei e fiz a grande roda da economia girar como uma engrenagem bem lubrificada.

EVANGELISTA DO SÍTIO: Tudo com o MEU aval, enfim... prossiga.

RICA PENTEADO: Então... Como eu dizia, há tremores na nossa cidade.

NOBRE BANDEIRA: Quem disse?

RICA PENTEADO: Eu não sei, mas andam dizendo...

EVANGELISTA DO SÍTIO: "Andam dizendo"... então esses tremores são só rumores. Espera... Tão sentindo isso?

NOBRE BANDEIRA: O quê?

RICA PENTEADO: Serão os tremores? Ai meu Deus!

EVANGELISTA DO SÍTIO: Uma espécie de peso, como se algo tivesse se pendurando em mim e...

Uma das pombas sobe nos ombros dele.

POMBA 2: Pruu! Eu acho que essa estátua vai ser o lugar perfeito pra cagar em paz. Não tem um grupo de teatro à vista.

RICA PENTEADO: Ah! É só uma pomba.

POMBA 1: Por quê você fica falando assim "cagar"? As pessoas já julgam a gente e o seu linguajar não ajuda.

POMBA 2: Ah, claro, senhor. Defecarei em cima da estátua deste que achou que governar esta cidade era imprimir nela os seus próprios interesses e não o do povo. Deixarei impressa a minha marca política. Ficou melhor?

POMBA 1: Bem melhor!

EVANGELISTA DO SÍTIO: Se essas pombas entendessem o que a gente diz, eu diria umas poucas e boas pra elas. Um homem como fui, da minha envergadura, digno de uma estátua em homenagem, receber cagadas diárias?

RICA PENTEADO: Vai ver é o jeito dela homenagear você.

NOBRE BANDEIRA: A disputa entre nós estátuas e essas malditas é antiga.

EVANGELISTA DO SÍTIO: Mas por quê ela sempre escolhe eu e nunca vocês?

POMBA 1: Por quê você sempre escolhe essa estátua aí?

EVANGELISTA DO SÍTIO: Um homem conservador, de bons princípios como fui.

POMBA 2: Eu sou meio conservadora com local pra fazer minhas necessidades, sabe? Meu bumbunzinho é seletivo.

POMBA 1: Você nunca parou pra pensar quem foram essas pessoas? Essas estátuas todas que a gente vive cagando por aí

POMBA 2: Você disse cagar, eu não posso dizer cagar mas você diz cagar.

POMBA 1: A grande maioria delas são símbolos dos grandes poderosos dessa cidade, pessoas que matavam, mandavam e desmandavam sem pensar nas consequências e que lucravam às custas do sofrimento do povo. Já as histórias do povo não são lembradas.

POMBA 2: Você tá fazendo aquilo de novo né, Paloma? Tá falando coisas totalmente explicativas e filosóficas que não são do contexto de uma pomba, como se estivesse numa peça de teatro de rua, você anda tomando seu remédio?

POMBA 1: Fica quieta, deixa eu terminar que os atores e atrizes precisam se trocar e seguimos pra outra cena.

POMBA 2: Patética.

POMBA 1: Por quê não há estátuas de trabalhadores que ergueram esse país? Ou... Ou de pombas?! Nós, pombas e povo dividimos o mesmo destino infeliz!

POMBA 2: Ai ai... Qual destino?

POMBA 1: Sermos esquecidas... Lembra quando éramos tidas como bichinhos a serem cuidados? Éramos como cães e gatos.

POMBA 2: Bons tempos... Escuta, você tá me deixando constipada com essa falação, não tô conseguindo fazer.

POMBA 1: Quer saber... Não é que simplesmente somos esquecidas... É que figuras como as dessas estátuas são lembradas demais.

POMBA 2: Você conseguiu, atrapalhou a minha cagada, defecada, tanto faz. Agora fiquei curiosa, quem eram essas pessoas das estátuas?

RICA PENTEADO: Estou de acordo com você, meu amigo. Nós fomos mais que grandes pessoas, nós somos forças! Você um político.

POMBA 1: Um burocrata corrupto.

RICA PENTEADO: Você um bandeirante, um explorador.

POMBA 1: Um colonizador sanguinário.

RICA PENTEADO: E eu uma grande empresária filantrópica.

POMBA 1: Uma herdeira de uma família escravocrata que fazia filantropia pra amenizar sua culpa, mas não abriu mão dos velhos hábitos da família.

RICA PENTEADO: Nós somos a base dessa cidade. Nem pombas, nem esses tremores deveriam nos amedrontar.

NOBRE BANDEIRA: Você tem razão! Devemos acabar com as pombas! Eu tomo a frente do nosso batalhão! Vamos caçar todas elas! AAAAAAAA!

RICA PENTEADO E EVANGELISTA DO SÍTIO: Caça às pombas!
começam a gritar juntos. Pausa.

RICA PENTEADO: Mas... Como faremos isso se não podemos nos mexer?

EVANGELISTA DO SÍTIO: É verdade...

NOBRE BANDEIRA: É... Não esmoreçam companheiros... Vou achar alguma estratégia...

EVANGELISTA DO SÍTIO: Estamos perdidos.

Coro do Terceiro exército aparece, com Oráculo dos tempos.

RICA PENTEADO: Ai céus! Ali estão!

EVANGELISTA DO SÍTIO: Quem?

NOBRE BANDEIRA: O quê?

RICA PENTEADO: Os rumores que eu dizia que me disseram sobre os tremores vem daqueles senhores e aquela senhora... Dizem que estão surgindo buracos pela cidade, de onde saem seres estranhos dispostos a lutar.

EVANGELISTA DO SÍTIO: Na minha cidade! Isso não vai ficar assim!

NOBRE BANDEIRA: Façam silêncio, antes que eles notem a gente.

POMBA 1: Tive uma ideia.

POMBA 2: Ai cara... Lembra quando você não tinha ideias e a gente só cagava em estátuas e comia restos de coisinhas nas praças? Essa era uma época de ouro pra mim.

Pomba 1 vai indo em direção aos heróis

POMBA 1: Pruuuu.. Pruuuuur aqui! Pruuuuur! Acho que descobri nosso propósito!

POMBA 2: Mas aí onde que a gente vai cagar, defecar... Pera aí... Onde é que a gente vai fazer nossas necessidades?! Paloma! Volta aqui! ... A coitadinha enlouqueceu.

De repente a pomba se transforma em um dos heróis do terceiro exército, que vem chegando com um coro de revoltosos à frente das Estátuas.

POMBA 2: Meu Deus, que plot Twist é esse? Paloma! Ai eu quero participar também, posso engrossar o coro de vcs? Na verdade... Eu Sempre sonhei ser atriz. Paloma, fala de mim pra eles...

RICA PENTEADO: Saiam daqui, baderneiros! Arruaceiros! Polícia!

NOBRE BANDEIRA: Chegou o momento do nosso embate então, seus baderneiros! Venham! Essa luta será no mano a mano!

EVANGELISTA DO SÍTIO: A gente nem tem braço, meu amigo, esquece, um abraço. É nosso fim!

MOLEQUE: Eu sempre quis derrubar uma estátua!

DESAJUSTADO: Eu sempre quis uma estátua minha.

MULHER QUE CARREGA: Vamos! Agora!

NAVEGANTE DE FERRO: Agora!

DESAJUSTADO: Estátua!

Todos olham pra ele

DESAJUSTADO: Brincadeira, pode ir, pode ir.

RICA PENTEADO: Eu tenho meus direitos! Eu tenho meus direitos!

NOBRE BANDEIRA: Jamais se esquecerão de mim, jamais!

MOLEQUE: Essas estátuas aqui são de quem mesmo?

MULHER QUE CARREGA: Sei lá.

MOLEQUE: Um povinho feio, né?

NAVEGANTE DE FERRO: Seja de quem for, isso servirá de recado de que a cidade tem um dono...

EVANGELISTA DO SÍTIO: Sim, eu! Digo... nós...

NAVEGANTE DE FERRO: O povo!

AS TRÊS ESTÁTUAS: Nãããããão!

Derrubam as estátuas.

CENA 9

Os revoltosos e heróis comemoram a derrubada das estátuas. De trás das estátuas surgem imagens de uma Inteligência virtual, é o Amaldiçoador. Amaldiçoador surge, como se tivesse escapado debaixo das estátuas que acabaram de ser destruídas. De dentro delas começa a sair um ser que aos poucos se espalha pela cidade.

MULHER QUE CARREGA: O que é isso?

NAVEGANTE DE FERRO *(apontando):* Lá! Descobrimos uma memória soterrada?

MULHER QUE CARREGA: Acho que é mais um disfarce daquela Mulher Oráculo!

O AMALDIÇOADOR: Vocês continuam nesta estrada? Continuam procurando uma panaceia?

DESAJUSTADO: Panacéia? Que diabos é panacéia?

O AMALDIÇOADOR: Conheço todos os heróis que já passearam por estas veias abertas que vocês chamam de ruas, estas artérias a que deram o nome de cidade. Vocês não são os primeiros. A cada 100 anos, mais ou menos, alguém se mete a tentar impedir que a maldição se renove. Vocês, por outro lado, não me conhecem, não sabem quem eu sou ou o que eu represento. Não se dignam a entender realmente onde finco as minhas raízes, na pura natureza humana, que vocês se recusam a enxergar mas é sempre mesquinha, egoísta, cruel. Eu sou o portador de uma verdade que vocês não estão preparados para ouvir. Eu sou a verdade que vocês gostariam que não existisse. A maldição que eu lanço sobre vocês a cada 100 anos não é apenas uma punição, é uma necessidade. Nenhum território social se sustenta sem sangue, sem usurpação de poder, sem controle. E o esquecimento tem sido nossa principal forma de desterro, não a única: uma tecnologia de manutenção, uma maneira de manter a roda girando.

MULHER QUE CARREGA: O que que tá acontecendo aqui?

NAVEGANTE DE FERRO: Será esse o nosso fim? Vencidos pelo homem de ferro?

DESAJUSTADO: Calma, eu sou um herói, nós somos ou não somos heróis? Não temam, nós seremos seus heróis! Não, calma, peraí...

Desajustado começa a buscar em suas coisas algum dispositivo.

O AMALDIÇOADOR: Eu sou aquele de muitas caras, de todas as feições, um amálgama de tudo que sustenta esse mundo em pé. De sistemas políticos e econômicos e sociais e de informação que aqui no século 21, se alteram tão vertiginosamente que ninguém é mais capaz de acompanhar. O mundo está corrompido, como um servidor ou um banco de dados que cresceu demais para dar conta de si mesmo. Está cheio de pessoas que se esqueceram de quem elas são e de onde vieram. Elas estão perdidas, vagando sem propósito ou direção. E a maldição vertiginosa que eu lanço sobre elas as impede de encontrar qualquer caminho. Vocês acham que podem me parar? Vocês acham que podem mudar o curso dos eventos? Eu lhes digo, vocês não têm ideia do que está em jogo aqui. Uma nova maldição já está programada, e todas as pedras já se encontram no tabuleiro. Em 2124...

Desajustado lança em direção à imagem uma granada, que explode. De repente, a imagem do Amaldiçoador desaparece.

DESAJUSTADO: Ninguém precisa ouvir nada disso.

MOLEQUE: Ele... não existe? Não existe maldição?

NAVEGANTE DE FERRO: Existe, ela só não é tão fácil assim de ser capturada. Novas imagens do Amaldiçoador retornam, múltiplas, vertiginosas.

O AMALDIÇOADOR (repetindo) Eu sou aquele de muitas caras, de todas as feições, um amálgama de tudo que sustenta esse mundo em pé. De sistemas políticos e econômicos e sociais e de informação que, conforme finalmente entramos neste século 21, se alteram tão vertiginosamente que ninguém é mais capaz de acompanhar....

Enquanto Amaldiçoador fala, Desajustado distribuiu granadas para seus companheiros do Terceiro Exército e para o público, que lançam contra as imagens. Amaldiçoador mais uma vez desaparece.

NAVEGANTE DE FERRO: Há uma série de outros "amaldiçoadores" como esse, bonecos ocos criados para representar algo que não existe, para gerar medo, pra fazer com que o povo não dance, nem tenha coragem de se desentocar de suas frestas de existência.

MULHER QUE CARREGA: Ele falou sobre tantos outros heróis que vieram antes da gente. É uma guerra infinita?

NAVEGANTE DE FERRO: Me parece uma guerra composta por inúmeras batalhas. Não podemos ser ingênuos.

MOLEQUE: Mas não há maneira de quebrar essa maldição? Tem que ter! Eu sei um jeito!

NAVEGANTE DE FERRO: Impossível, menino. Não de uma vez por todas. Não de uma vez só.

DESAJUSTADO: Nisso ele estava certo, quanto mais acreditamos que há uma panaceia, mais nos afundamos.

MOLEQUE: Não! A gente não pode se afogar nos rios dos nossos próprios esquecimentos.

MULHER QUE CARREGA: Cada vez mais nos afastamos dos nossos propósitos de luta, mais nos enveredamos em nossa própria confusão mental.

DESAJUSTADO: Mais estamos sozinhos. O contrário da memória talvez seja a solidão. Não! A desarticulação.

NAVEGANTE DE FERRO: E, na contraface da solidão, como se estivéssemos diante de uma moeda infinita, que se desdobra na sorte que nos couber, não está mais apenas o que lembramos da vida. Mas o que vivemos dela. As festas que engendramos para que a vida possa ser vida. Para que nosso corpo possa ser corpo.

CENA 10

MULHER QUE CARREGA: O meu corpo clama por ser corpo! Estou cansada.

MOLEQUE: Depois de tudo que a gente passou, vamos ficar aqui diante dos destroços desses bonecos digitais?

NAVEGANTE DE FERRO: Nós chegamos até aqui, nós não vamos desistir agora!

DESAJUSTADO: Eu não vou voltar praquele buraco de novo.

MULHER QUE CARREGA: Isso tem que ser uma missão, uma vocação. Destruir esses bonecos de poder, esses fantoches que nos afastam dos nossos. Que nos afastam das nossas próprias tecnologias de coletividade.

NAVEGANTE DE FERRO: Ainda faltam 99 anos.

MOLEQUE: 99 anos? Por quê?

NAVEGANTE DE FERRO: Para que a próxima maldição do esquecimento ser renovada. Para que se renove o desterro.

MOLEQUE: Que ano a gente tá?

NAVEGANTE DE FERRO: 2025!

MOLEQUE: A gente tá no ano errado?

NAVEGANTE DE FERRO: Menino do futuro, você tá muito atrasado...

DESAJUSTADO: Não vamos nos deixar ser soterrados mais uma vez até lá.

MULHER QUE CARREGA: É isso! Ainda temos 99 anos para juntar nossas armas, pra construir nossos exércitos.

MOLEQUE: 99 anos pra quebrar tudo!

NAVEGANTE DE FERRO: Pra não deixar em paz nem por um minuto aqueles que vendem nossa paz a preço de banana no mercado mais próximo.

DESAJUSTADO: Eles não vão ter paz se nós não tivermos!

MULHER QUE CARREGA: Eles não vão ter paz enquanto nós não soubermos o que é isso!

NAVEGANTE DE FERRO: Os pés deles não vão descansar sobre o chão enquanto nós não pudermos descansar sobre os nossos territórios!

DESAJUSTADO: Não fiquem aí parados, guerreiros! Vamos! Há muito o que ser feito! Eu vou ensinar pra vocês o nosso grito de guerra e tudo mais daqui a pouquinho, tá bom?

(Todos vão embora, menos o menino)

MOLEQUE: Espera! Eu sei um jeito! *(Todos olham pra ele)* Eu tô sempre atrasado porque meu tempo não é o mesmo que o de vocês, eu vim do futuro. Lá tudo isso que vocês disseram não tornou a terra um lugar seguro pra gente. Por isso tô aqui, eu voltei pra fazer diferente. Eu fui enviado das ruas do futuro, onde eu não tinha

nada apenas um pouco de esperança, mas não falaram pra mim do poder festa, nem do poder do fogo. Eu percebi no meu caminho que quando elas se juntam, quando a gente junta tudo isso, isso que vocês são, isso que nós somos juntos, podemos fazer um contra-feitiço. Se juntarmos fogo, gente, música e história, o tempo de agora se altera, cada vez que alguém conseguiu juntar o pulso de revolta com o pulso de festa, as coisas ficaram diferentes. A maldição, ela só valeu 100 anos porque nesses cem anos sempre que tudo isso se juntava, rapidamente alguém com muito poder separava esses elementos. É uma loucura sermos esse heróis confusos e tortos, mas temos um ideal, acreditamos e somos corajosos pra poder mudar as coisas. Somos bons amigos e juntos a gente pode convocar uma festa, lançar um contra-feitiço! Eu acredito!

MULHER QUE CARREGA: O menino tem razão. Meu bebê tá até saltando no meu ventre. A gente tem força, propósito e motivo. Vamos fazer um fim de noite quente! Nesse caminhos revoltados que convocamos ficaram perdidos pelas frestas da cidade. Vamos convocar eles denovo, de verdade, pra fazer uma festa brava! Lançar um contra-feitiço.

QUIXOTES DO TEMPO: Um contra-feitiço!

(Instala-se uma festa com fogueira, música, cachaça e alegria.)

COREUTA: Convidamos as memórias esquecidas, soterradas, caladas junto com as águas dos rios, pra habitar esse campo vazio de sonhos que é a cidade! Com a potência da verdade imperando sobre a mentira, faremos uma gira que derruba e profana os nomes de ditadores e tiranos! Se 1924 foi ano que não existiu, esse será o ano que resiste por sobre outros anos, conhecido como o ano em que nos lembramos! Exú inflamando as rotas por debaixo dos nossos pés, desorganizando pra poder dar progressão, regredindo pra poder dar continuação, lembrando pra nunca mais esquecer, Laroyê senhor das ruas, pode vir que a casa é sua. Viva a força do povo, a rua é o palco e o corpo é o prisma de onde todas as cores, povos, cantos e revoltas devem surgir. A partir daqui está extinta a crença que faz com que pensemos que existe uma força política intransponível, impenetrável, impossível de ser derrotada, a festa não se curva à nada porque é mantida pelo que existe de mais forte e sensível o pulso de se manter vivo! Um brinde aos mortos sem motivo e aos vivos com propósito, bebam, cantem, dancem, quebram, queimem, o brilho desse tempo é nosso! Acendam o fogo e parem os relógios! Isso não é utopia, nem sequer um simples aviso. Isso é um contra-feitiço!

FIM.

FICHA TÉCNICA DO PROJETO REVOLTAS URBANAS: BLOCOS E BARRICADAS

NÚCLEO ARTÍSTICO A PRÓXIMA COMPANHIA: Caio Franzolin, Caio Marinho, Gabriel Küster, Juliana Oliveira e Paula Praia

DIREÇÕES CÊNICAS: Georgette Fadel, Ícaro Rodrigues, Lucelia Sergio, Luiz Fernando Marques (Lubi), Thais Dias e A Próxima Companhia

NÚCLEO DE DRAMATURGIA: Lucas Moura, Renato Mendes e Vana Medeiros

ATUAÇÃO: Baco Pereira, Caio Franzolin, Caio Marinho, Emmanuelle Barcelos, Gabriel Küster, Gabriel Pestana, Heloisa Berenguel, Julia Lacerda, Juliana Oliveira, Jussara Amâncio, Leidi Araújo, Lucas Nascimento, Matheus Fonseca, Maurício Caetano, Mayara Baptista, Nayra Priscila, Paula Praia, Sam Valerianna, Sarah Graciano e Thalles Terencio.

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Catarina Milani

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Flávio Rodrigues

PRODUÇÃO FINANCEIRA: Fernando Gimenes - Plataforma Dois

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Karla Mariana

ORIENTAÇÃO DE PESQUISA: Carminda Mendes André e Lizete Ruano

PREPARAÇÃO E DIREÇÃO MUSICAL: Girlei Miranda

PREPARAÇÃO E DIREÇÃO DE MOVIMENTO: Gal Martins

CENOGRAFIA: Julio Dojcsar

CONCEPÇÃO DE LUZ: Julio Dojcsar e Daniel Prata

FIGURINO E ADEREÇOS: Magê Blanques

DESIGN: Rafael Cristiano

MÍDIAS SOCIAIS: Jorge Ferreira

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Pombo Correio

TRILHA SONORA: Adriano Mattos, Diana Leocata e Fael Mares

TÉCNICO DE SOM: Diana Leocata e Fael Mares

TÉCNICO DE LUZ: Bianca Contin e Daniel Prata

REALIZAÇÃO: A Próxima Companhia e Cooperativa Paulista de Teatro

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO CIDADE SOTERRADA

NÚCLEO A PRÓXIMA: Caio Franzolin, Caio Marinho, Gabriel Küster, Juliana Oliveira e Paula Praia

DIREÇÃO: Lucelia Sergio

DRAMATURGIA: Lucas Moura, Renato Mendes e Vana Medeiros

ATUAÇÃO: Baco Pereira, Caio Franzolin, Caio Marinho, Emmanuelle Barcelos, Gabriel Küster, Gabriel Pestana, Heloisa Berenguel, Julia Lacerda, Juliana Oliveira, Jussara Amâncio, Leidi Araújo, Lucas Nascimento, Matheus Fonseca, Maurício Caetano, Nayra Priscila, Paula Praia, Sam Valerianna, Sarah Graciano.

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Catarina Milani

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Flávio Rodrigues

PRODUÇÃO FINANCEIRA: Fernando Gimenes - Plataforma

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Karla Mariana

MEDIAÇÃO E ORIENTAÇÃO: Carminda Mendes André e Lizete Rubano

PREPARAÇÃO E DIREÇÃO MUSICAL: Girlei Miranda

ASSISTENTE DE DIREÇÃO MUSICAL E OPERAÇÃO DE SOM: Diana Leocata e Fael Mares

PREPARAÇÃO E DIREÇÃO DE MOVIMENTO: Gal Martins

ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE MOVIMENTO: Rodrigo Alcântara

CENOGRAFIA E ADEREÇOS: Julio Dojcsar

FIGURINO E ADEREÇOS: Magê Blanques

CONCEPÇÃO DE LUZ: Renato Lopes

ASSISTENTE CONCEPÇÃO DE LUZ: Nino Brasileiro

OPERAÇÃO DE LUZ: Nino Brasileiro e Geovanna Moreira

CONTRARREGRAS: Gabriel Diniz Couto e Samuca Negreiro

ANIMAÇÃO E VÍDEO: Ramon Zago

DESIGN: Rafael Cristiano

MÍDIAS SOCIAIS: Jorge Ferreira

FOTO: Noelia Nájera

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Pombo Correio

REALIZAÇÃO: A Próxima Companhia e Cooperativa Paulista de Teatro

ANEXO

PROGRAMA DO ESPETÁCULO

MANIFESTO

INSURGÊNCIA E FESTA

Em tempos de guerra e em tempos ditos de paz, há de existir espaço para o sonho. Por entre os escombros ainda habitam os desejos e é neles que edificamos nossa força para reerguer as moradas e reanimar as parcerias. Dessa forma, ao menos um pouco e ao menos por um instante, vislumbramos o reacender do mundo. Este manifesto é um escape, uma possibilidade, um apanhado de intenções por vezes ingênuas e por vezes ambiciosas. Um ajuntamento de utopias que nos animam a lutar. E é por isso que aqui colocamos o que há de mais profundo e vocativo para os sonhos de futuro:

Desejamos uma cidade que festeja. Festas múltiplas, de todas as cores, de todas as formas, de todos os sons, de todos os ritmos, de todos os lugares e de tudo que é humano e verdadeiro;

Queremos ser a festa que é guerra e a guerra que é festa, buscando entender e atuar cada vez mais na dimensão política intrínseca do que é festejar na cidade;

Ansiamos pelo dia em que os corpos possam circular sem medo, sem pudor e sem pecado, bailando pelas calçadas, em oposição aos corpos rígidos das vitrines que vendem a ilusão da vida;

Esperamos poder ver a resistência e luta no olhar de nossos afetos enquanto dançamos no espaço público criando fendas no tempo-espaço do concreto rígido;

Almejamos a liberdade dos desejos. Que cada pessoa possa ser e desejar o que e quem quiser e que a loucura e o tesão sejam entendidos e acordados como parte do que somos;

Aspiramos as batalhas justas enquanto pesquisamos dentro e fora de nós para saber do que são feitas as nossas barricadas;

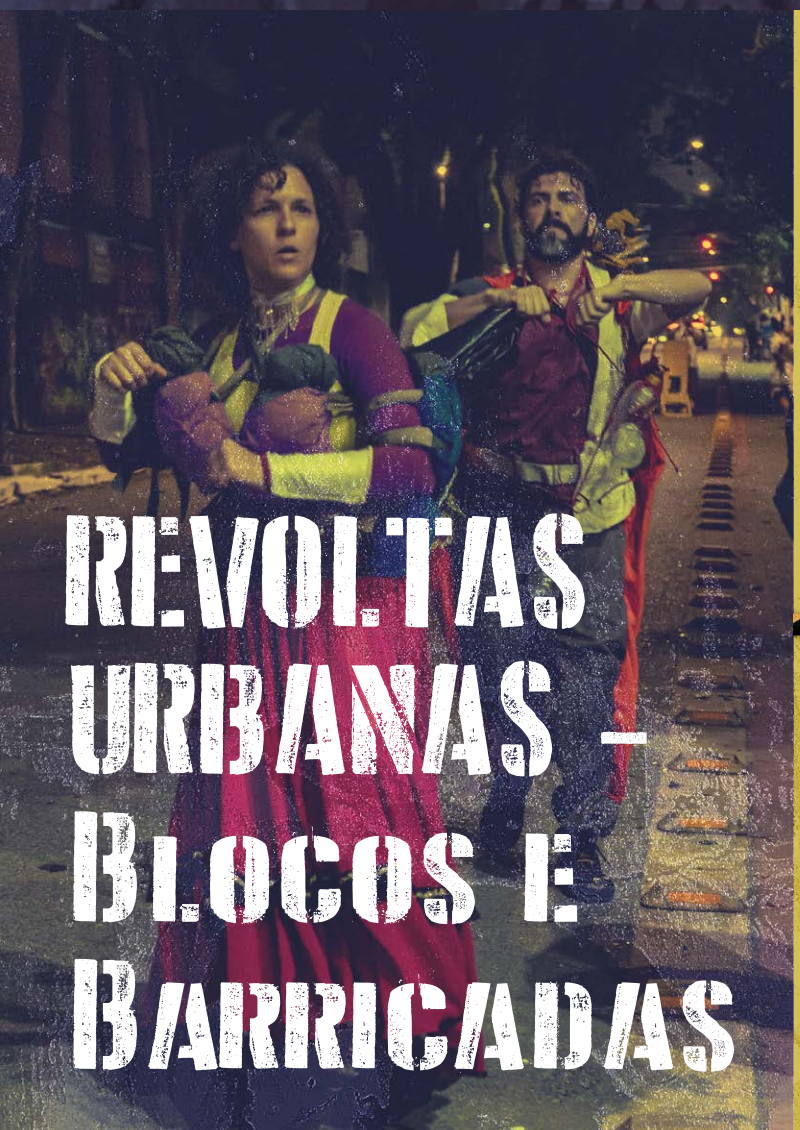
Perseguimos a alegria de todos os lugares e os dias de festa pelos espaços da cidade. Que esses espaços se transformem com a mudança do que se faz neles. E que esses novos lugares povoados de esperança e memórias repovoem também nossas subjetividades e perspectivas de mundo;

Buscamos a comunhão e a comunidade, aceitando de uma vez por todas que nada se constrói só: nem festa, nem guerra, nem cidade. Que caminhemos de mãos dadas e que nada nos tire o desejo de estar em coletivo;

Cobiçamos o que nos é de direito. Somos seres em movimento, e lutaremos até a última lantejoula para que a festa não sucumba a um estado autoritário que tenta apagar as nossas liberdades;

Sonhamos o fim das guerras e a vitória da luta por uma existência múltipla e plena. E se estamos entrincheirados, que ao nosso lado estejam só as pessoas que tem seus olhos cheios de brilho pela possibilidade de uma nova cidade forjada na força da luta de quem brinca e transgride.

Que nossa jornada seja potente, ativa e corajosa!



REVOLTAS URBANAS - BLOCOS E BARRICADAS

ANUNCIAÇÃO DA BATALHA

ARAUTO GABRIEL: - Ao longo de nossa existência como coletivo colocamos nossos pés no campo de batalha, ziguezagueando entre as minas terrestres, tentando escapar das bombas lançadas sobre a cultura, a arte e a cidade.

ARAUTO CAIO FRANZOLIN: - Seguimos escavando possibilidades coletivas, e acreditando na importância da permanência no teatro de grupo na cidade de São Paulo, sem deixar de alimentar e sermos alimentados pelo território onde estamos com nossas experimentações artísticas e na pesquisa continuada do grupo.

ARAUTO JULIANA: - Nós, d'A Próxima Companhia somos um grupo de teatro sediado nos Campos Elíseos, centro da cidade de São Paulo, um território que expõe as fraturas da cidade no contexto atual, mas também retrato inegável do processo histórico que nos faz viajar nos tempos misturando passado, presente e futuro. Somos atravessados pelos conflitos da cidade, seja na escala cotidiana ou na macro-política que marcam a paisagem urbana, mas, que nos discursos desenvolvimentistas sobre a capital do Estado, são constantemente soterrados.

ARAUTO PAULA : - A cada passo a caminho do nosso espaço de trabalho testemunhamos as disputas desse território que se evidenciam diante de nós. Nossa resposta é fazer teatro nessas ruas e em nossa sede, fabulando e abrindo rachaduras no denso concreto das políticas de expulsão.

ARAUTO CAIO MARINHO: - Temos atravessado muitas batalhas, como cidadãos e cidadãs, tanto por nossos direitos quanto por nossas vidas. Estes conflitos se intensificaram nos últimos anos, com o crescimento da pobreza da população, a crise ética e política se agrava. E é a partir dessas questões que desde 2014 desenvolvemos, como coletivo, nossos trabalhos e ações; buscamos revolver o solo local e trazer à tona contra-narrativas que compõem essas ruas, suas disputas e suas manifestações. Revoltas Urbanas é o desejo de um projeto que amplifica a voz, o corpo e a ação, trazendo ecos do passado, mas anunciando futuros em coletivo. Somos muitos, estamos juntos e o grito é um só!

LUNDU DO PROCESSO

CANTA A ATRIZ PAULA: - Dez anos passaram desde o momento em que nos olhamos e nos entendemos como A Próxima Companhia. Cem anos se passaram desde os bombardeios terrificantes que São Paulo sofreu. Um dia se passou desde o instante em que famílias foram expulsas. Dias passaram para o Carnaval ocupar essas ruas. Algumas horas se passaram de mais um ato de violência policial. Segundos se passaram desde o último brinde entre amigos rindo. Nesses tempos sobrepostos, a cidade está soterrada e escolhemos abrir buracos para vê-la. Alegorizar, carnavalizar como blocos de resistência com que voltamos a praticar a cidade, ocupando esta São Paulo explosiva.

CANTA O ATOR GABRIEL: - Brincar com o perigo, convocar nossa resistência, trazer aliados e remexer na Revolta Esquecida de 1924 foi o intento. Com vinte pessoas em cena, em paralelo aos 23 dias consecutivos de batalhas pelas ruas em 1924, invadimos as ruas de Campos Elíseos em outubro de 2024, por mais 23 dias.

DUETO DO ATOR CAIO MARINHO E DA ATRIZ JULIANA: - As batalhas foram dirigidas por guerreiras e guerreiros que somaram com coragem e alegria - Georgette Fadel, Ícaro Rodrigues, Lucelia Sergio, Luis Fernando Marques (Lubi) e Thais Dias. Eles e elas, a seu modo, invadiram as ruas com mais de quarenta pessoas em cena! Andamos, tropeçamos, dançamos sobre a corda bamba que é um projeto como esse. Mas faz sentido sermos assim, "quem não luta tá morto!" como gritam em coletivo os movimentos sociais! No final das contas, Lucelia Sergio entrou no buraco de nossa história para dirigir o ato final dessa jornada, chamado Cidade Soterrada.

DECLAMA O ATOR CAIO FRANZOLIN: - Foram rumos tomados, batalhas inglórias, sambas saboreados e momentos de pensar em desistir da batalha. O teatro também é feito pelo erro na experimentação, o palhaço joga com o contra-exemplo, a figura cômica na trincheira mostra a condição absurda, risível e trágica do ser humano em nosso tempo, super-heróis falidos trançando os espaços e fazendo nós nos tempos; fabulam fatos e desejam futuros: Cidade Soterrada!.

RADIO NOVELA 1924, QUE HISTÓRIA É ESSA?

Lucas Moura, Renato Mendes e Vana Medeiros , os dramaturgos, sentam para escutar o elenco fazer uma leitura dramática.

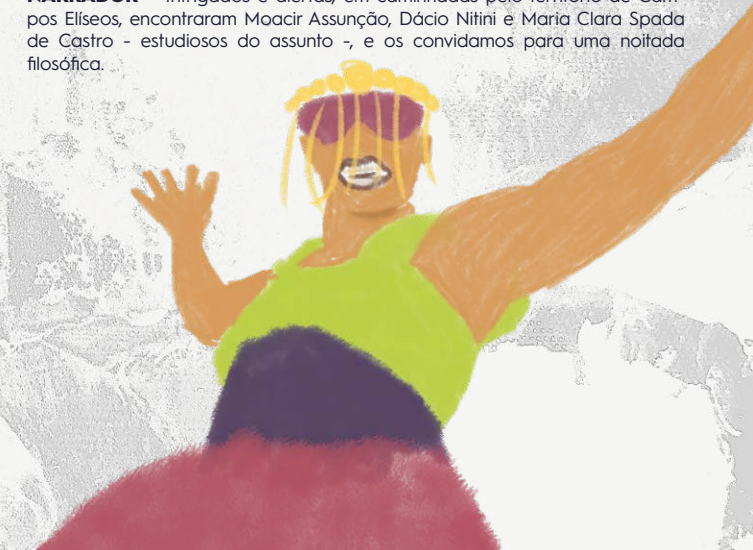
NARRADOR: - Ao mergulhar em buracos-baús da história da cidade de São Paulo, A Próxima Companhia retorna com um livro da pesquisadora Ilka Stern Cohen com fotografias dramáticas de uma tal Revolta de 1924. Os atores e atrizes d'A Próxima saem do baú como quem voltava de uma guerra e nos chamaram para ver o achado. Não conhecíamos esta história que faria 100 anos. Nos entreolhamos e, quase ao mesmo tempo gritamos e pulando:

TODOS: Estamos por cima de uma cidade soterrada?!

ALGUÉM PERGUNTA: - Uma revolta esquecida?

OUTRO: - O que haveria naquele episódio para seu silenciamento oficial?

NARRADOR: - Intrigados e alertas, em caminhadas pelo território de Campos Elíseos, encontraram Moacir Assunção, Dácio Nitini e Maria Clara Spada de Castro - estudiosos do assunto -, e os convidamos para uma noitada filosófica.



UM ATOR DO CORO: - No teatro às vezes um ator se transforma em personagem e volta a ser ator novamente, assim como um casaco pode virar figurino e desvirar-se no instante seguinte, assim como historiadores podem virar Oráculo de Três Cabeças e voltarem a ser gente novamente.

UMA ATRIZ DO CORO: - Nossos convidados influenciados pelo cenógrafo Julio Dojcsar entram no túnel do tempo e se transformam em Esfinge. Ela, envolta em uma luz fantasmagórica, lança um desafio de adivinhação para todos e todas:

ORÁCULO DE TRÊS CABEÇAS: - O que é o que é que de manhã anda como uma revolta (facilmente abafada pelas forças governistas); - A tarde corre como revolução militar (republicanos lutando contra a oligarquia agrária); - A noite rasteja como uma guerra civil (envolvimento de militares e civis) perigosa para se manter como memória?

NARRADORA: - A equipe do Projeto responde ao Monstro com a liberdade poética de palhaços antropófagos que comem as informações reais e regurgitam fabulações imaginárias fazendo-lhe caretas. São imediatamente transformados em estátuas de escravocratas e matadores de indígenas.

UMA ATRIZ 2 DO CORO: - Mas são os dramaturgos doidivanas que misturam ficção e realidade a seus modos. Chegam ao ensaio com 4 heróis à procura de um autor e encontram três. E assim nasce CIDADE SOTERRADA.

TODOS: - Mas não temam espectadores e espectadoras do futuro, nós seremos os seus heróis e suas heroínas para evitar que sejam devoradas pelo Amaldiçoador ao final da temporada!

NARRADOR: - O monstro volta a ser a bela Maria Clara, o simpático Dácio e o animado Moacir.

SOBRE O ESPETÁCULO CIDADE SOTERRADA

DIRETORA LUCELIA: - O espetáculo traz heróis tortos, mas, muito empenhados em salvar o mundo. Que viajam 100 anos para o futuro, caminhando por ruas onde os tempos históricos se sobrepõem e se complementam, onde os rebeldes de ontem e de amanhã encontram ecos no presente. Estamos em um território onde o barulho de bombas e os despejos são frequentes, mas nossos heróis seguem acreditando. É um dever da arte imaginar possibilidades de resistência e de alegria.

DIRETORA MUSICAL GIRLEI: - Mais do que simplesmente recuperar a memória sobre o trágico episódio da história de São Paulo, Cidade Soterrada pretende criar uma fricção, alimentar a reflexão sobre o estado permanente de conflito no espaço urbano e a lógica da violência entranhada na dinâmica da cidade. Por isso trabalhamos a sonoridade dos blocos com os metais de Ogum.

CENÓGRAFO JULIO: - Assim, intensificamos nossa pesquisa sobre as questões relacionadas ao território, ao direito à moradia, ao direito à cidade, ao combate ao discurso da revitalização como ferramenta de exclusão e aos mecanismos imobiliários para retirada da população pobre da região central. Por isso, nosso espetáculo é também intervenções urbanas artísticas.

COREÓGRAFA GAL: - Cidade Soterrada experimenta a relação entre guerra e festa para ocupar as ruas, reconhecendo movimentos de resistência, que se perpetuam através da revolta e da potência coletiva por futuros melhores representados pelos coros dançantes.

FIGURINISTA MAGÊ: - Mas é pela ludicidade na palheta dos personagens que vão de heróis a trabalhadores do asfalto que os figurinos contam de quem estamos falando.

SAMBA ENREDO DE CAMPOS ELÍSEOS

DEBAIXO DO ASFALTO CORREM RIOS

CORIFEU DOS SEM HISTÓRIA *(declama enquanto a bateria esquenta os tambores):*
"Vamos revisitar o passado e reconhecer o presente para, assim, erguer coletivamente os punhos para criar outros futuros. Estamos no caminho da radicalidade da festa, da carnavalização da vida e do ato de resistência insurgente que a folia dos corpos dissidentes proporciona e fricciona na cidade quando um corpo coletivo se move pelas ruas. Não estamos à procura da disciplina militar, da violência extremista, do poder bélico, do estado de exceção. O exercício está na sobreposição das camadas dos blocos carnavalescos e das barricadas da guerra".

CORO DOS MENDIGOS *(cantam):*
A cidade tem gosto de sal. De manhã, bem cedo, parece que as ruas vão ser iguais, a ida pra escola de bicicleta, pro trabalho de camareira no hotel da esquina da Duque de Caxias. O menino estuda na mesinha embaixo da

FICHA TÉCNICA

Núcleo Artístico A Próxima Companhia: Caio Franzolin, Caio Marinho, Gabriel Küster, Juliana Oliveira e Paula Praia
Direção: Lucelia Sergio
Dramaturgia: Lucas Moura, Renato Mendes e Vana Medeiros
Direção e Preparação de Movimento: Gal Martins
Direção e Preparação e Musical: Girlei Miranda
Direção de Produção: Catarina Milani
Mediação e Orientação de Pesquisa: Carminda Mendes André e Lizete Rubano
Cenografia: Julio Dojcsar
Figurino: Magê Blanques
Adereços: Julio Dojcsar e Magê Blanques
Iluminação: Renato Lopes
Atuação: Baco Pereira, Caio Franzolin, Caio Marinho, Emmanuelle Barcelos, Gabriel Küster, Gabriel Pestana, Heloisa Berenguel, Julia Lacerda, Juliana Oliveira, Jussara Amâncio, Leidi Araújo, Lucas Nascimento, Matheus Fonseca, Maurício Caetano, Nayra Priscila, Paula Praia, Sam Valerianna, Sarah Graciano.
Assistência de Direção de Movimento: Rodrigo Alcântara
Assistência de Direção Musical: Diana Leocata e Fael Mares
Produção Executiva: Flávio Rodrigues
Produção Financeira: Fernando Gimenes, Plataforma - Estúdio de Produção Cultural
Assistente de Produção: Karla Mariana
Animação e edição de vídeo: Ramon Zago
Operação de Som: Diana Leocata e Fael Mares
Operação de Luz: Renato Lopes / Nino Brasileiro / Geovanna Moreira
Contraregragem: Gabriel Diniz Couto, Samuca Negreiro
Design Gráfico: Rafael Cristiano
Mídias Sociais: Jorge Ferreira
Assessoria de Imprensa: Pombo Correio
Registro Fotográfico: Noelia Nájera
Captação do Registro Audiovisual: Thiago Rodrigues
Edição Registro Audiovisual: Cesar Barbosa
Realização: A Próxima Companhia e Cooperativa Paulista de Teatro

AGRADECIMENTOS

Adriano Matos, Alessandra Moja, Alma Luz Adélia, Ana Lima
Andrea Macera, Associação de Moradores da Favela do Moinho
BaitaCiã, Bárbara Magalhanis, Bianca Cotrin, Bloco Agora Vai
Boi da Garoa, Caio Castor, Cangaruçu, Carol Paiva
Centro de Cultura Social (CCS),
CET - Companhia de Engenharia de Tráfego
Chá das Pretas: Mestras Angelina Reis, Marlene Santana e Maria da Graça
Cia Os Crespos, Cida Almeida, Dácio Nitrini, Daniel Prata
Edi Cardoso, Engenho Teatral, Espaço Cultural Adebanke, Felipe Mendes
Fórum Aberto Mundaréu da Luz, Gabriel Milani, Georgette Fadel
Givanildo Vieira de Souza, Grupo Coro
Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias (CNPq)
Grupo Folias d'Arte, Iago, Ícaro Rodrigues, Ilka Stern Cohen
Instituto de Artes - UNESP, Instituto Pólis, Jamil Kubruk
João, João Rodrigo V. Martins, Jorge e Dona Maria (Bar Palmares)
Leandro Wanderley, Letícia Bassit, Lígia Campos, Luciana Lyra
Luís Fernando Marques (Lubi), Ma Devi Murti, Madeira Mathula
Maria Clara Spada, Mateus Oka, Mayara Baptista
Moacir Assunção, Museu das Favelas, Negra Rosa
Núcleo São Paulo BrCidades, Pamela Amy, Parque Minhocão
Pedro Bergamo, Quilombaque, Rebeka Teixeira
Sandra Luciano, Sara Cunha (Dona Zefa Cozinha & Arte)
Silvia Oliveira, Soraya Misleh, Subprefeitura da Sé
Teto Trampo Tratamento (TTT), Thaís Dias, Thalles Terencio
Trupe Liuds, Vagner Domingos, Weslley Nascimento

Aquelas e aqueles que atravessaram os 23 dias e o projeto conosco:
Aquelas e aqueles que encontramos em nossas Revoltas Urbanas:

Todas e todos que nos atravessaram em cada um dos encontros no território: nossos vizinhos, vizinhas, comerciantes, carroceiros, frequentadores, população da Cracolândia, trabalhadoras, crianças e moradores, pessoas em situação de rua e todas e todos que acompanharam nossas travessias pelo território tentando fissurar o concreto denso da cidade, buscando trazer um pouco do que está soterrado.

CIDADE SOTERRADA

A PRÓXIMA COMPANHIA

APROXIMACOMPANHIA.COM.BR

@APROXIMACOMPANHIA

ESPAÇO CULTURAL A PRÓXIMA COMPANHIA
Rua Barão de Campinas, 529

Este projeto foi contemplado pela 41a Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura

REALIZAÇÃO:

A PRÓXIMA COMPANHIA

APROXIMACOMPANHIA.COM.BR

@APROXIMACOMPANHIA

ESPAÇO CULTURAL A PRÓXIMA COMPANHIA
Rua Barão de Campinas, 529