



# O VOO E O HOMEM: PROCESSOS MIGRATÓRIOS E A CRIAÇÃO DO TERRITÓRIO NO JARDIM ROMANO

## FLIGHT AND MAN: MI- GRATORY PROCESSES AND THE CREATION OF TERRITORY IN JARDIM ROMANO

Jhoao Junnior<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ator, diretor teatral e gestor cultural. Foi Co-fundador e ex-diretor do Coletivo Estopô Balaio. Formado em Licenciatura em Artes Cênicas pela UFRN, com pesquisa artística voltada para a relação entre território, memória social e biografia. E-mail: oteatrodamente@gmail.com. ORCID: 0009-0002-9759-3828

## Resumo

Esta narrativa sobre criação, memória e território no teatro fundamenta-se na trajetória do diretor e dramaturgo co-fundador do Coletivo Estopô Balaio. As distintas experiências criativas aqui delineadas são marcadas pelos processos migratórios e pelas relações conviviais com a comunidade e o território do Jardim Romano. A escrita desta experiência artística e cidadã materializa-se nas formas de carta, diário e ensaio, replicando a passagem entre biografia, autobiografia e o trato do contexto histórico-social, que caracteriza a obra artística do autor. Pleno de metáforas, o texto recorre ao passado, buscando ressignificá-lo no presente.

## Palavras-chave

Teatro de grupo; Coletivo Estopô Balaio; Teatro Popular; Memória; Território.

## Abstract

This narrative about creation, memory and territory in theatre is based on the trajectory of the co-founder director and playwright of Coletivo Estopô Balaio. The distinct creative experiences outlined here are marked by migratory processes and friendly relationships with the community and territory of Jardim Romano. The writing of this artistic and civic experience materializes in the forms of letter, diary and essay, replicating the transition between biography, autobiography and the treatment of the historical-social context, which characterizes the author's creative work. Full of metaphors, the text appeals to the past, seeking to give it new meaning in the present.

## Keywords

Group Theatre; Estopô Balaio Collective; Popular Theater; Memory; Territory.

## 1 Diário do rio

Sou afeito a cadernos e diários. Em cada movimento de vida e arte, faço um caderno, onde guardo o que desejo que não se perca. Sempre que retorno à leitura desses diários, sou tomado pelas imagens e sensações das lembranças ali guardadas. O passado me toma pelo corpo.

Anotei no meu diário: “Por quê? Para quê? Para quem?” Estas perguntas, comuns nas aulas de encenação do curso de Artes Cênicas da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte) onde me formei, explodiram quando cheguei em São Paulo. O deslocamento gerado pela migração me afastou também de conceitos, ideias e formas pré-existentes, rumo a modos de criação antes desconhecidos.

“Esta cidade me vence pelo cansaço”, escrevi em outra linha, reclamando da lida diária no transporte público. Hoje, percebo que este cotidiano foi me aproximando da vida do cidadão e trabalhador comum de um grande centro urbano. Fui descobrindo minha própria condição de borda, uma condição periférica de vida; sobre viver numa zona fronteira de vida.

Hoje, é da fronteira que vejo as margens.

O rio que corta o Jardim Romano, onde trabalho, separa as cidades de São Paulo e Guarulhos. O rio é uma fronteira, e refletido nele estão os desejos de cidade e vida dos moradores e moradoras e, por identificação, os meus. As casas, por sua vez, são um símbolo desses desejos; construídas às margens dos rios, com todo tipo de materiais, guardam sonhos que mantêm, de alguma forma, a “segurança existencial” daqueles e daquelas que as habitam.

O rio se encarregou de recriá-las, no reflexo de suas águas, fazendo com que duas cidades sejam avistadas pelo olhar mais atento e pelo coração mais disponível. Dirigir teatro é um modo de atender ao desejo de saber o que há nas casas que vivem no reflexo profundo do rio. Espelhar o que não é visto. Fazer visto o invisível. Inverter o olhar, ampliando as geografias para dentro de nós.

“O centro do mundo é o lugar onde você está”, diz Milton Santos (apud TENDLER, 2006, n.p.). Estando nas bordas, experimento essa centralidade e compreendo os limites do teatro, quando ele me conduz ao mergulho nessa cidade fantástica, refletida nas águas do rio.

Um diário guarda confissões pessoais, que nos colocam diante da verdade. Não há como mentir para si, quando escrevemos em um diário.

O diário tira de dentro da gente aquilo que não se suporta.

Como quem fala com um amigo.

Como quem declara um amor não correspondido.

Como quem se olha no espelho.

Como quem fofoca um segredo para si.

## 2 Alguns segredos encontrados

Imagine que você encontrou esse texto perdido em algum lugar. Peça que se imagine abrindo as páginas de um diário, o meu diário. Para que eu possa dar conta de redigir este texto, fingirei que estou só, pensando comigo mesmo, num ato confessional, também vivenciado algumas vezes em meus processos de criação.

Meus diários de montagem misturam inquietações pessoais e artísticas; revelo e revejo limites, raivas e medos; planejo o porvir; desenho e me permito dar forma às imagens que me povoam e que querem abrir espaço na vida, por meio do teatro. Escrever neles é, assim, um gesto para suportar os caminhos de solidão experienciados na jornada da direção teatral. Mesmo na criação coletiva e no processo colaborativo, este lugar solitário do diretor se apresenta.

Na direção, pratiquei diversos meios e modos de encenar, e inventei outros tantos, que não sei nominar. Para cada processo de criação, cria-se um “campo” (SHELDRAKE, 2013), que irá influenciar os e as participantes, que trazem para dentro do campo do processo seus campos pessoais. Na articulação de saberes e especificidades que compõem um projeto, vemos essa sobreposição dos campos pessoal e coletivo.

O campo diz respeito a um espaço com códigos de pertencimento e saberes próprios. Na Física, é uma espécie de grandeza, à qual existem qualidades e estruturas associadas. O teatro é, assim, um campo que se estrutura a partir de diversas qualidades que se abrem para outros tantos campos, interseccionados entre si. Essa noção do campo redimensionou para mim o processo da direção teatral. Muitas vezes, tenho a sensação de que a obra sendo criada começa a dar informações a quem está a criá-la; que ela fala por si e, assim, vai revelando caminhos e desvios, ao longo do fazer.

Uma direção atenta a esta sobreposição de campos em articulação sabe que em cada campo (do figurino, da música e da cenografia, por exemplo) existe o lugar do observador, que engendra o conhecimento específico dali ou, quiçá, expande sua especificidade. Essa postura de trabalho estremece o controle, algo peculiar a diversos processos de direção meus. Ao soltar o controle, posso também ser direcionado pelas informações trazidas por tais campos, ancorados por seus respectivos profissionais/criadores.

Com essa mesma postura, percorro movimentos internos, de vida, que se apresentam e solicitam novas formas para a criação. Inventar novos modelos de trabalho faz com que eu esteja mais atento à relação entre as inquietações pessoais e o reflexo delas na realidade.

Também nas dramaturgias, é essa conduta que me leva a articular processos biográficos pautados na memória individual, em atrito com a memória coletiva, e a buscar por fatos históricos que atinjam o homem comum em

seus desafios. Assim, o que toca o indivíduo será o reflexo de um movimento coletivo e político. Essas relações convocam de mim o essencial em relação ao teatro: o movimento diante da vida, que faz com que as obras possam tomar forma. As inquietações com a vida se coagulam nas obras, pois como lembra Theodor Adorno (1998), a forma é conteúdo social sedimentado.

### 3 Juntar os pedaços de um inteiro que se perdeu

A direção teatral tem se tornado o exercício contínuo de encontrar pedaços de um inteiro que, em seu conjunto, se perdeu dentro de mim. Pergunto a mim mesmo: o que me move a dirigir teatro? Um desejo de controle? Um processo de reconstrução de um passado que sequer lembro de ter existido, mas que atua em mim agora? O medo de que a vida se perca da minha vista? Quem eu era, antes de ter sido?

O passado sempre me convoca a um processo no presente. O tempo, de forma espiralar, me joga de trás para frente; para dentro de devaneios e desejos de realidade, que me impulsionam desde menino. Algo não dito pela criança pede passagem, e esse “não-dito” me arrebatava e toma forma, de algum jeito.

O teatro foi o lugar onde o “não-dito” tomou forma e, através dela, o teatro é dito (e continuará sendo). Cedo a esse movimento, que quer espraiar-se pelo mundo como teatro, ou mesmo explodir as convenções da linguagem, numa relação de tensão e potencialização com a vida.

Sou afeito à vida, de modo que o teatro, quanto mais borrado com ela, me perturba e move adiante. A linha tênue entre teatro e vida apresenta-se na minha própria existência, tornando-se um modo de ser e relacionar-se com o mundo.

A experiência de migração do Rio Grande do Norte a São Paulo desorientou meu corpo-mente e minha relação com o meio. Com o mergulho na tragédia urbana da capital paulista, o *modus operandi* do artista potiguar já não mais se alinhava. A migração definiu minha vida como um corte espaço-temporal, pois ela trouxe uma consciência do passado a partir da experiência de migrante.

Em São Paulo, descobri que tinha sotaque e que, por trás dele, havia outras camadas, efeitos do colonialismo na vida cotidiana, nas relações de trabalho e com o teatro. Um processo de arqueologia pessoal foi se intensificando na relação com o tecido urbano, que se apresentava à medida que circulava nas quatro regiões da cidade, sempre em suas beiras. Meu passado nordestino, revivido no presente, convocava a uma prática de arte-vida através da memória, em suas camadas individual, coletiva e histórica. Tornava-se presente um passado que transcendia até mesmo meu tempo nesta vida. Então, me senti chamado a mergulhar nesse outro tempo.

Foi assim que São Paulo começou a fazer sentido para mim: integrado desde 2010 aos processos de orientação artística de grupos, crianças e jovens participantes do Programa de Iniciação Artística – Piá, programa de formação em teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, fui conhecendo as bordas da capital paulista, ditas periféricas. Ali, resgatei algo perdido, ou melhor, que eu tinha deixado em algum lugar distante, mas dentro de mim, quando migrei.

Tal processo de reconhecimento profundo aconteceu, sobretudo, no extremo Leste da cidade, no encontro com o Jardim Romano, no distrito do Itaim Paulista. O Nordeste geográfico, que havia deixado ao sair do Rio Grande do Norte, apresentava-se agora como território, nos sotaques, no café na calçada, no encontro com conterrâneos e nas enchentes daquele bairro.

Esse Nordeste agigantou-se, à medida que o tempo nas terras paulistanas avançava, somando ainda mais Nordestes em mim. No Jardim Romano, pude senti-lo como uma inquietação. Sentia isso, para além das literaturas, teorias, livros de psicologia social, consultas com Pretos Velhos em terreiros de Umbanda e meditações, que fazia todas as manhãs. Porém, havia um atrito nesse pertencimento. Como pertencer? A que pertencer? Onde, aqui, eu sou eu? Onde, aqui em mim, eu sou cidade? De fato, o que vim fazer aqui? Que Nordeste é esse, que vive em São Paulo? Que Nordeste é esse, vivendo em mim, aqui?

Meu corpo ainda treme enquanto escrevo estas perguntas, que me tomavam. Um aperto na garganta e uma vontade bonita de chorar me re-toma. Meu olho mareja quando as palavras seguem, a cada letra, espelhando meu encontro com a cidade. O que os meus olhos viram, de alguma maneira, vive em mim, de modo que posso falar desse lugar, de dentro.

Não há como discorrer sobre os modos de articulação dos elementos que compõem a linguagem teatral que fui aprendendo em São Paulo, sem me derramar por esta travessia, de perspectiva migratória. Guardo um texto, que me embalou nessa tempestade, de Gaston Bachelard:

Sabe-se que a cidade é um mar barulhento; já se disse muitas vezes que Paris faz ouvir, no meio da noite, o murmúrio incessante das ondas e das marés. Com essa banalidade, construo uma imagem sincera, uma imagem que é minha, tão minha como se eu mesmo a tivesse inventado, seguindo minha doce mania de acreditar que sempre sou o sujeito do que penso. Quando o barulho dos carros se torna mais agressivo, esforço-me para ver nele a voz do trovão, de um trovão que me fala, que ralha comigo. E tenho piedade de mim mesmo. Eis, pois, o pobre filósofo de novo na tempestade, nas tempestades da vida! Faço devaneio abstrato-concreto. Meu divã é um barco perdido nas ondas; esse silvo súbito é o vento nas velas. O ar em fúria buzina de toda parte. E falo comigo mesmo para me reconfortar: vê, tua embarcação é resistente, estás em segurança em teu barco de pedra. Dorme, apesar da tempestade. Dorme na tempestade. Dorme em tua coragem, feliz por ser um homem assaltado pelas ondas [...] (BACHELARD, 2008, p. 48).

Assim como o pobre filósofo perdido nas ondas, de que fala Bachelard, deixei de ser o sujeito que pensava ser para, a cada dia, tornar-me sujeito a

partir de uma prática sobre a cidade. São Paulo, de fato, virava uma escolha, que me permitia realinhar minha história de vida, como migrante, artista, filho, cidadão nordestino e, agora, paulistano. No extremo Leste paulistano, fui construindo essa imagem pessoal de uma cidade, que me levava aos lugares de afeto e ludicidade da infância: ali mesmo estava um Nordeste rural, tão caro às minhas lembranças.

#### **4 A chegada no Jardim Romano**

Junto a este chamado da alma, sentia também a perturbação da realidade social apresentada pela cidade. A memória social do Jardim Romano é estruturada pela experiência com as enchentes, com o tráfico de drogas e com a migração de populações, especialmente, nordestina. Nesse sentido, relacionar-se com este bairro a partir da arte é, também, dialogar com os elementos que compõem sua realidade histórica, que cria comportamentos, relações de convivência e economias.

Ao chegar ali, no ano de 2009, deparei-me com o final de uma enchente que durou três meses, e que deixou boa parte das ruas do bairro submerso. Os moradores não tinham como sair de suas casas para se abrigarem nas casas de familiares, pois estes também eram moradores da região, em sua grande maioria, migrantes nordestinos igualmente atingidos pela calamidade.

Mas, era urgente e preciso viver a vida, mesmo diante da tragédia urbana. O teatro me provocava sair das minhas enchentes pessoais e do afogamento, para navegar no fundo de suas águas enlutadas pelo concreto, que esta cidade-oceano oferece quando se é migrante. Trabalhando com os e as moradores(as), jovens e crianças do Jardim Romano, não havia como as dramaturgias de vida deles e delas não estarem presentes no ato teatral (fosse um ensaio, ou uma criação de uma peça). Na criação de uma peça no bairro, a experiência de arte-vida trazia tensões, que se apresentavam no processo de articulação dos elementos e inventividades que compoririam a encenação.

A dramaturgia, então, foi se construindo a partir de camadas, estruturadas por uma prática teatral alicerçada nas memórias individuais e coletivas dos atores e atrizes, num grupo com pessoas com e sem formação teatral. Expandindo seu território para além da formação técnica, o teatro revelou-se um mediador das relações entre os atores e atrizes sociais, os e as detentores(as) da memória social daquele lugar. A relação com a cidade também se expandiu de forma exponencial na criação, tornando-se linguagem. Nas encenações que dirigi, apresento o debate sobre a cidade como tema e elemento de tensão.

Foi esse processo de vida e arte que nos inspirou a fundar o Coletivo Estopô Balaio de Criação, Memória e Narrativa, com o pressuposto de criar um diálogo baseado no convívio e na reelaboração das memórias individuais e dos fatos que alicerçam o Jardim Romano.

Mesmo tendo sido treinado no teatro ouvindo dos diretores que não devemos trazer nossos problemas para a sala de ensaios, percebi que já não havia como seguir essa premissa, visto que os tais “problemas” eram a própria matéria de criação. Havia sempre uma tensão, um fio tênue que ligava os e as participantes a mim, na direção. O trabalho de alinhar tantas forças opostas e, ao mesmo tempo, consonantes, era árduo. Diante do trauma social, gerado pelas condições de vida dos moradores e moradoras que participavam dos processos artísticos comigo, o teatro mostrava-se uma potência criativa, mas também uma pressão. Sobretudo, quando não se tem como pensar a gestão da vida a médio prazo (pois as necessidades básicas não são assistidas pelo estado), planejar a criação de processos artísticos é uma coisa imensa.

Junto ao Coletivo Estopô Balaio, que co-fundei, foi ganhando corpo a Trilogia das Águas - formada pelos espetáculos *Daqui a Pouco o Peixe Pula*, *O que Sobrou do Rio* e *A Cidade dos Rios Invisíveis* - à medida que a pesquisa do coletivo avançava no bairro, no período de 2011 a 2014. Foi a partir das presenças da cidade e dos “atores sociais” que começamos a estruturar os processos dramáticos. O teatro fez-se caminho de reflexão de uma práxis pautada numa arte comunitária, que se ergue numa política do cotidiano e é pautada no convívio com a população.

O espetáculo *Daqui a Pouco o Peixe Pula* (2011) (Fig. 1) relacionava-se aos fatores de maior conflito naquele momento, que eram as enchentes, o tráfico de drogas e as igrejas evangélicas. Para que o teatro pudesse se tornar realidade, era preciso disputar o imaginário dos moradores e moradoras do bairro, ou seja, o teatro precisava caber no imaginário deles e delas. Para isso, o espetáculo foi sendo apresentado nas ruas, em frente e dentro das escolas, diante das paredes grafitadas com frases sobre as enchentes e nos terrenos outrora alagados.

Por fim, a dramaturgia do espetáculo alicerçou-se na experiência da enchente, com um elenco formado por jovens moradores e moradoras que haviam vivido esse trauma.



Fig. 1 - *Daqui a Pouco o Peixe Pula* (2012-2015). Direção e dramaturgia de Jhoao Junnior. Foto: Jhoao Junnior. Arquivo do autor.

No segundo espetáculo da Trilogia, *O que Sobrou do Rio* (2013) (Fig. 2), o espaço dramático escolhido foi a casa. A experiência das enchentes dentro das casas, no ambiente privado, levou à construção de uma peça que acontecia como uma instalação cênica, replicando uma moradia do bairro. Na dramaturgia, cada cômodo era composto pela narrativa de vida de um morador.

O espetáculo estreou no bairro e, na sequência, realizou temporada no Memorial da América Latina, na Barra Funda. O motor que nos levou a uma região central de São Paulo, ocupando um espaço “oficial” de arte e de cultura, foi o desejo de também cravar uma casa do Jardim Romano no imaginário da cidade, como um símbolo da resistência desse bairro. Do mesmo modo que foi necessário disputar o imaginário do morador do bairro para que o teatro se tornasse real, aquela “casa-instalação” agora mostrava as sobras do rio vazando para o “centro” da cidade.



Fig. 2 - *O que Sobrou do Rio* (2013-2016). Dramaturgia de Estopô Balaio e Ronaldo Serruya. Direção de Jhoao Junnior. Foto de Daniel Freitas. Arquivo do autor.

No terceiro espetáculo, *A Cidade dos Rios Invisíveis* (2019) (Fig. 3), era preciso explodir a experiência mais íntima e pessoal do coletivo para ocupar o espaço do corpo-cidade. A encenação, portanto, se atrevia a deslocar mundos, imaginários e pessoas “de fora” para dentro do espaço do bairro, oferecendo ao corpo do(a) espectador(a) a travessia do centro da capital paulistana para o Jardim Romano e, assim, o (a) aproximando da experiência de vida daquele território. Para isso, o espetáculo encenado começava numa viagem de trem, seguindo até o bairro num vagão da Linha 12 da CPTM, junto com usuários e cidadãos comuns.



Fig. 3 - Registro de 2015 de *A Cidade dos Rios Invisíveis* (2014-2021). Dramaturgia de Ana Carolina Marinho, Jhoao Junnior e João Nyn. Ideia original, direção e roteiro de Jhoao Junnior. Foto de Ramilla Souza. Arquivo do autor.

Dentro do vagão, as fronteiras entre arte e vida se nublavam, na convivência entre usuários(as) do serviço de transporte urbano e espectadores(as), que se inscreviam pela *internet* para assistirem à peça. Ali, uma dramaturgia sonora, instalada em aparelhos de áudio e fones de ouvido, distribuídos igualmente para os(as) espectadores(as) e os(as) usuários(as) da linha, iniciava a intervenção artística. Os atores e atrizes intervinham, escrevendo trechos do que era escutado em papéis e no próprio corpo, o que criava uma teatralidade específica.

O segundo ato do espetáculo se dava nas ruas do bairro, tendo as casas, comércios, sacadas, calçadas e o rio como palcos das intervenções. As cenas surgiam da reunião entre atores, atrizes e moradores(as), num ato de partilha e de convivência, que tinha no encontro a força da sua performatividade.

## 5 A história do homem que segue seus pássaros

### PRÓLOGO: Rompendo o corpo-gaiola

Escrevo este Prólogo, que nomeio “Rompendo o corpo-gaiola”, para abrir a história de um pássaro preso dentro de um jovem.

Numa cidade litorânea do Nordeste brasileiro, um jovem vagava perdido pela cidade, que conhecia como a palma da mão. Mas, nessas andanças, algo no jovem não sustentava o encontro. Havia um ninho vazio dentro dele, onde morava um pássaro que tinha abandonado seu lugar mais seguro. Agora, o pássaro voava por dentro do jovem, o que o desnor-teava nos pousos naquelas terras planas.

Perder-se passou a ser uma prática diária. Errar pela cidade, então, era um exercício do pássaro dentro do homem. Ele voava e desnorteava o homem, justo no momento de suas escolhas. O pássaro pedia pouso; queria tirar seu ninho de dentro do homem. Entre diversos voos e desencontros, o pássaro conseguiu forças para tirar o ninho de dentro do homem e levá-lo para fora dele, para a vista da população da cidade em que morava.

Nesse arrebatamento, o pássaro levou o homem a um outro lugar, onde encontrou diversos homens e mulheres, com seus pássaros e ninhos avistados por cada um e cada uma. Um mistério ligava cada uma daquelas pessoas aos seus pássaros. Ali, o homem aprendeu a viver avistando o voo de seu pássaro.

Sigo, então, para a Cena 01.

### **CENA 1:** Aprendendo o voo dos pássaros-dragões

Em seu primeiro voo, o jovem encontrou um pouso para seu ninho: era o teatro popular. Esse encontro foi ancorado por um pássaro maior; um pássaro-dragão, que se cria naqueles homens que conseguiram voar e tocar fogo em muitos lugares, com a força das suas resistências e revoadas. O jovem pássaro encontrou Amir Haddad, um pássaro-dragão, que incendiava por onde alçava voo.

Era 1999, e Amir Haddad encenava na cidade de Natal um auto popular, em comemoração ao aniversário de quatrocentos anos da cidade. Ali, esse pássaro-dragão tomou forma de personagem, cobrindo o corpo do jovem como um anjo, com seu peito pintado de céu. O primeiro voo do jovem se deu numa encenação em praça pública, no meio de quatrocentos jovens e velhos pássaros daquela cidade. *O Auto de Natal* (1999) começava com um desfile pelas ruas do centro da capital potiguar, com grupos de cultura popular, músicos, palhaços e palhaças, atores e atrizes, escolas de samba, artistas plásticos, alegorias e grande elenco. A revoada imensa terminava em frente da catedral da cidade, num grande palco. Ali, finalmente, o jovem foi rendido e libertou o pássaro aprisionado dentro de si.

Em seu segundo voo, o jovem já tinha tomado gosto de bater asas. O pássaro e ele já estavam tão conectados em suas jornadas, que agora voavam juntos. O jovem, então, decidiu seguir para outras terras. Um imenso mar à sua frente era o destino de seus desejos. A capital fluminense apresentou-se como um novo território, conhecido de outras horas: quando menino, era levado para aquela cidade em viagens para reencontrar seus parentes maternos.

Mas, quis a vida que esse destino fosse adiado. Quando planejava a mudança, um desvio de rota: ele avistou o curso de artes cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Foi ali que o novo pouso se deu, e o jovem, quase um homem, descobriu a prática do pensamento e como transformá-lo em ações, pesquisas, projetos, aulas, laboratórios e encenações. No curso de Licenciatura da Universidade, caminhos foram traçados, adiando os planos para alçar voos em novos territórios. Através do laboratório de encenação da UFRN, ele pôde voar por diversos experimentos cênicos de alunos e professores.

Lá, também, experimentou pela primeira vez um tipo de voo diferente: a direção teatral. Ele era já um homem.

Então, encontrou mais um pássaro-dragão: Marcos Bulhões. Os alunos e alunas da disciplina de encenação foram convocados a dirigir seus experimentos cênicos, colocando em prática conteúdos abordados em sala de aula em torno de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Junto a um projeto de extensão, deu-se a montagem de *Esperando Godot* (2001), obra teatral com direção geral de Marcos Bulhões, em que o homem se dividia entre atuar e dirigir sua própria cena, uma parte da encenação, composta pelas cenas dirigidas por vários alunos e alunas.

Ali, descobriu que seu pássaro tinha aprendido a voar como ator e diretor, e que teria que viver com dois pássaros a conduzir seus caminhos...

O Laboratório de Encenação da UFRN, onde os alunos e alunas realizavam seus experimentos cênicos e desenvolviam as primeiras experiências com direção teatral, abrigou a seguir a conclusão da disciplina de Encenação III, coordenada por Sávio Araújo. O primeiro voo do homem como diretor teatral aconteceu ali, a partir da encenação de *O Outro Lado da Lua*.

Era 2003. Nessa primeira direção teatral, ele se conscientizou da articulação dos elementos que compõem a encenação, assim como das relações com os e as criadores - figurinista, cenógrafo, dramaturgo, elenco e direção musical - responsáveis por tais elementos.

*O Outro Lado da Lua* (2023), com dramaturgia de Cláudia Magalhães, foi encenado no Laboratório e no antigo Centro Experimental de Pesquisa e Formação Teatral da Fundação José Augusto (órgão estadual responsável pelas políticas públicas para arte e cultura do Rio Grande do Norte). Foi também seu encontro com mais um pássaro-dragão: o encenador João Marcelino, um multi-artista do teatro potiguar. Naquela época, nos intervalos de sua gestão como diretor geral do Centro Experimental de Pesquisa e Formação Teatral, João Marcelino realizava um trabalho de orientação artística para a criação de espetáculos.

## INTERVALO

Seu terceiro voo foi marcado pelo encontro com o grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, grupo teatral de Natal, o que pede um Intervalo.

Durante os anos de 2003 a 2006, o homem-pássaro foi convidado a atuar nas peças dos Clowns de Shakespeare, onde descobriu a lida do teatro

de grupo e adentrou no trabalho atoral e nos modelos e meios de gestão de um projeto de vida no teatro. Junto aos Clowns, a parcela ator do pássaro também viajou por boa parte do país, com o espetáculo *Muito Barulho Por Quase Nada* (2003), uma livre adaptação da obra de William Shakespeare, dirigida por Fernando Yamamoto (diretor do grupo) e Eduardo Moreira (do Grupo Galpão).

Nesse processo, o olhar do diretor foi se dilatando, a partir do trabalho em grupo (com sua ética de trabalho e modelo de gestão) e da experiência em sala de ensaio. O aprofundamento desta relação entre ator-diretor deveu-se também ao encontro com Fernando Yamamoto. Nutrido por esse processo, o pássaro voou, para criar um outro ninho, a Cia dos Pequenos Atos.

Fundada em 2004, junto às atrizes Titina Medeiros (idealizadora da produtora Casa de Zoé) e Quitéria Kelly (do Grupo Carmin), a Cia dos Pequenos Atos foi montada para criar a peça *Barra Shopping* (2005) (Fig. 4), livre adaptação de *A Exclusão*, texto de Sebastião Vicente, artista de Brasília (DF). No espetáculo, o encenador dialogou diretamente com o ator, e os dois pássaros voaram ao mesmo tempo dentro do homem.

*Barra Shopping* (2005) foi sua primeira experimentação com o audiovisual em cena, num diálogo direto entre as personagens e as camadas fílmicas, trazidas à tona pela encenação. Também foi uma das primeiras obras cênicas a entrar em cartaz em Natal, prática que até então não era corriqueira na cidade, devido a ausência de uma política cultural que sustentasse temporadas mais duradouras. A criação da Casa da Ribeira, projeto idealizado e inicialmente realizado pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, ajudou que a prática começasse a tornar-se realidade. Criada num teatro no bairro histórico da Ribeira, a Casa fomentou a realização de temporadas de diversos grupos e espetáculos na cidade.



Fig. 4 - *Barra Shopping* (2005). Livre adaptação do texto *A Exclusão*, de Sebastião Vicente. Foto de Emanuel Araújo. Arquivo do autor.

Terminado o intervalo sobre os Clowns de Shakespeare, preciso de uma nova cena.

### **CENA 2:** A revoada do pássaro perdido

Esta é a cena em que descrevo o quarto e o quinto voos do homem. Mas, vamos com calma. No ano de 2008, finalmente, o pássaro levou o homem para um território de geografia mais distante. Não mais a capital fluminense, como outrora tinha desejado, mas a capital paulista.

Na cidade de São Paulo, os pássaros voaram para longe do homem! Aparentemente, a distância tinha sido grande demais, e os pássaros se perderam ou ficaram pelo meio do caminho. O homem também se perdeu, sem encontrar conexão com a cidade e com o teatro da capital paulistana. Atendendo a um chamado de dentro, ele havia feito praticamente uma viagem às cegas, mas chegando lá, percebeu que não possuía estratégias para bater asas naquelas terras...

Cresceu nele uma espécie de vazio existencial, e a única certeza que sobrevivia era seu ninho: o teatro. Pensava que, em algum momento, os pássaros teriam que voltar para o ninho. Então, foi criando diversas estratégias para esse retorno: estudou na Escola Livre de Teatro de Santo André; trabalhou em projetos de orientação artística; aprendeu a escrever editais de todos os tipos e criou relações com artistas de teatro e alguns grupos.

Quando o homem traçou uma linha do tempo para olhar sua própria vida, passou a se interessar por biografias, estudos da memória, teatro documental e geografia urbana. Nesse processo, criou seu primeiro espetáculo solo, *Portar(ia) Silêncio* (Fig. 5), que abrigou de novo os dois pássaros (o diretor e ator), voando juntos dentro dele, ora convergindo e ora divergindo.

Nessa peça, a portaria servia como metáfora da experiência marcante de voar na existência de um homem. A obra passou a ser uma espécie de jornada, que refletia os voos traçados, à medida que a vida seguia. Desde seus primeiros experimentos, no ano de 2011, *Portar(ia) Silêncio* entrou em movimento, e segue até os dias atuais sendo recriada, em consonância com os tempos atuais.



Fig. 5 - *Portar(ia) Silêncio* (2011–2021). Direção e dramaturgia de Jhoao Junnior. Foto de Milena Sousa. Arquivo do autor.

Foi este o seu quinto voo.

Depois da compreensão de tanto deslocamento provocado pela migração, havia um novo movimento a ser realizado: encontrar um território para viver e praticar o pertencimento na capital paulista. Nesta jornada, no ano de 2011, foi fundado pelo homem e outras duas migrantes potiguares o Coletivo Estopô Balaio. Com as duas atrizes e parceiras, Ana Carolina Marinho e Recy Freire (que estavam vindo morar em São Paulo), o processo de voar através da direção teatral se intensificou e se verticalizou.

No Coletivo Estopô Balaio, foram criados seis espetáculos, em projetos ancorados na memória social do bairro (no caso da *Trilogia das Águas*, nos anos de 2012 a 2014), nos processos históricos de colonização da América Latina e em biografias (a exemplo de *Nos Trilhos Abertos de um Leste Migrante*, nos anos de 2017 e 2018) (Fig. 6).



Fig. 6 - Projeto “Nos Trilhos Abertos de um Leste Migrante”. Carta 01: A Infância: Promessa de Mãe (2017-2021). Direção de Jhoao Junnior e João Nyn. Dramaturgia de Jhoao Junnior. Foto: Jhoao Junnior. Arquivo do autor.

Além dos espetáculos, os processos de ensaios eram partilhados diretamente com o público, utilizando as ruas do bairro e a relação com os moradores e as moradoras como um laboratório de criação e experimentação para novas encenações.

Mas, essa história com asas não termina aqui....

### CENA 3: Uma história sem fim

Na conjuntura sistêmica global de pandemia, artistas e cientistas responderam ao momento, mesmo que num mundo fascista, que negava movimentos de vida. A arte e a ciência, mais uma vez, abriram caminho, na contramão.

Os pássaros do homem levantaram voo, para recriar obras e encenações anteriores, e pensar jeitos de expandir o teatro, na relação com o vídeo, o cinema e a internet. Rotas sempre se reconfiguram, fazendo com que os meios e modos de produção se movam, em novas estruturas de pensamento e prática.

Os pássaros, agora, podiam seguir soltos, voando em novos territórios e mostrando rotas desconhecidas para o homem. E assim tem sido.

## 6 Uma carta: o pai e o mundo

São Paulo, 24 de junho de 2021

Hoje é dia de São João. Eu, João Batista, filho de João Batista, pensei em escrever uma carta para você, pai, para falar do tempo e da gente. Uma carta sobre nós, a partir do meu ponto de vista. Porque aprendi que em tudo na vida há vários pontos de vista, e quanto mais consigo me deslocar sobre eles, mais vida cabe em mim.

Uma carta sobre o teatro.

Desde menino, algo me inquietava, e o senhor era a imagem dessa inquietação. A criança afeminada, o menino “viado”, era escondido de seu olhar por parte das mulheres da família, para que fosse protegido de sua presença de macho, de subtenente da Polícia Militar.

Com o passar dos anos e, sobretudo, quando o teatro me puxou para longe de todo esse drama familiar, fui aprendendo a suportar. Com o teatro, dentre tantas outras coisas, aprendi a suportar, e creio que é isso que faz essa gente do teatro entrar num lugar de força nessa vida.

Quando comecei a procurar aulas de teatro, já vi que não seria fácil. Em Natal, há vinte dois anos atrás, não havia cursos, oficinas e espetáculos de teatro de fácil acesso para quem não era da área. Era preciso cavar para entrar naquele meio, ainda desconhecido e restrito para mim.

Foi ali, meu pai, que fui aprendendo também a dirigir meus caminhos nessa jornada com a vida através do teatro. Não tenho como escrever esta carta sem levar em conta esse marco, porque ali algo aconteceu. Algo na vida mudou com o teatro. O teatro nos impulsiona, meu pai. É uma força tamanha, que você acredita que o mundo pode ser mudado na hora. Acreditava que mudaria o mundo, a política e o senhor através do teatro.

O gosto foi tão bom que quis entrar nesse mundo, para viver tudo o que fosse possível. Entre essas possibilidades, dirigir tornou-se um prazer e um malogro. Um enfrentamento interno, que me fez perceber os limites diante do outro e de mim. Os limites das relações e do teatro com a própria vida.

Fui descobrindo os prazeres distintos do teatro como ator e diretor. Como ator, vive-se tudo no agora da entrega. O mundo passa por dentro do ator; o tempo se espirala em sua presença. Outros corpos se espelham em seu corpo. Há um mistério ali. Na relação entre diretor e ator, algo é percorrido

incessantemente, até o momento em que o mistério se apresenta: quando o ator encontra algo, outrora jamais experimentado, há um gozo conjunto. O prazer é de todos.

O caminho que encontrei para poder disputar o primeiro território na vida com o teatro, o senhor sabe, veio através do curso de Artes Cênicas, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Aí, quase no quintal de nossa casa, em Mirassol. O bairro onde compramos a casa para morarmos tinha como quintal a universidade!

No curso, aprendi o que era dirigir, a partir de estudos sobre encenadores, modelos de trabalho e obras que fazem parte do teatro brasileiro. Ali, começou minha entrega à direção, no exercício de encenação de encerramento do curso. Nessa prática artístico-pedagógica, fui compreendendo a articulação de signos, na relação com atores e atrizes, músicos, figurinista, cenógrafo e dramaturgo.

Aquilo que seria apenas um exercício de fim de curso, virou uma peça, que ficou em cartaz na cidade de Natal, com matéria no jornal, fila de espera e abraços de professores e diretores de teatro do Nordeste. Minha jornada de diretor profissional começava ali. Junto disso, um silêncio profundo em mim. Me recolhi, para entender melhor o acontecido. É que deu um medo, pai. Eu, que fora criado para ficar escondido, estava crescendo e me tornando grande: tive medo de aparecer para o mundo e, nisso, me perder de ti, pai.

Sou desses obcecados pela origem, e nessa busca, já participei de tudo nessa vida. Até que encontrei a Constelação Familiar, que observa a família e sua reconstrução, por dentro, a partir das leis naturais da vida. Nesse sistema, diz-se que a mãe é a vida e o pai é o mundo. Se o pai é o mundo, posso supor que, desde cedo, era você que me orientava o caminho no teatro, sem que nem você, nem eu soubéssemos.

Então, se me atenho a falar do diretor que vive em mim, é porque durante o tempo em que estivemos distantes, pai, ele foi uma projeção sua. No território que o teatro me abriu, encontrei muita gente e me desencontrei de outras tantas. Fui dirigir espetáculos de teatro para crianças, escutando o que em mim remetia ao menino que, em sua ausência, inventava mundos e personagens, nas brincadeiras solitárias no quarto. O teatro para crianças foi se tornando um exercício profundo de conexão com a criança em mim e com o adulto que estava me tornando. Nas dez peças encenadas entre Natal e São Paulo, e em outros tantos projetos, vejo esse movimento de alma.

Ao migrar para São Paulo, há treze anos, vim em busca de algo novo. Assim foi, pois a migração carrega em si a experiência de desconexão com coisas que ancoram nossa segurança existencial: o convívio familiar, os amigos, as paisagens e geografias, os modos de relacionamento conhecidos e a lida com o tempo se dissolvem, diante do medo que uma megalópole revela.

Foi a dor que me impulsionou a investigar São Paulo. Percebi a necessidade de aprender, distante de tudo que deixara para trás. Essa jornada me levou também a encenar um espetáculo, *Portar(ia) Silêncio* (2019), criado a

partir de relatos pessoais e histórias de vida de outros migrantes, homens que trabalhavam em portarias de edifícios e condomínios da região central da cidade. A condição de trabalho de porteiro espelha o silêncio e a invisibilidade.

O teatro me trouxe movimentos interiores e que me ergueram diante da infinitude da cidade. Por meio dele, comecei a me entender como um migrante e descobri-me, acima de tudo, autor das minhas próprias escolhas, na vida e na cena. Até hoje apresento esse espetáculo, onde vivo a profundidade do tema.

Ao me relacionar com outros migrantes, percebi que alguns traços de minha memória individual eram também coletivos, como o desejo de retorno, as saudades, as buscas por pertencimento e visibilidade e a aspiração por mudança. Nesses homens, que saíram de um ambiente rural, no sertão nordestino, para um grande centro urbano, encontrei ainda uma narrativa da minha infância, voltada ao trabalho na roça e na fazenda.

Compreendi, também, que estava diante do teatro, ancorando e integrando o masculino em mim. Como o senhor me disse durante toda a vida, esse masculino vem de ti: o senhor me contava sobre meu avô, um coronel fazendeiro, e que sua relação com ele era de trabalho na fazenda de meu bisavô. Como nossa história, a história do Nordeste - e da América Latina - está no laço com nossos antepassados!

O mergulho nessa jornada foi fundamental para encontrar uma unidade estética, que se ancora em dramaturgias construídas a partir de experiências de vida e que, muitas vezes, partem de algum trauma, seja ele pessoal, social ou histórico. Pai, veja que não falo do teatro como cura, mas como força, que suporta os sintomas de uma sociedade doente, gerada por uma história colonial. Acho que tenho aprendido com sua força, pai.

Porém, não sou resiliente com o que aí está, na política. Muito ouvi sobre isso nestes tempos. Não, meu pai, não quero a resiliência, mas a força. Só quando entramos em nossa força, podemos enfrentar coisas tão profundas e desafiantes. Ainda mais num país como o nosso. Não posso. Não consigo. A resiliência não me orientou ao teatro. Eu quis entrar no teatro, para entrar na força que já é. Que já está... O teatro sabe fazer isso muito bem com a gente.

Quando fui trabalhar no extremo Leste da cidade, encontrei o Nordeste que estava procurando dentro de mim. Meu processo com a direção se verticalizou, no fluxo diário de idas e vindas de trem até o Jardim Romano, constituído em sua grande maioria por migrantes nordestinos, que criaram ali seu chão. Nesse trajeto, em meio à realidade social do bairro, as histórias de vida dos moradores e moradoras foram se transformando em intervenções artísticas, nas ruas e instituições de ensino que frequentava.

O teatro adentrou camadas que, sozinho, eu não poderia dar conta. São grandes demandas sociais naquele lugar! Mas, ainda assim, o teatro se ergueu nos ensaios nas ruas; no recolhimento dos relatos de experiência dos moradores; nas oficinas de formação e, até mesmo, nos modelos de gestão, sempre revistos, mediante as necessidades e conflitos que surgiam.

O trabalho junto ao Coletivo Estopô Balaio foi uma grande escola de vida e arte. O simples desafio diário de vencer a cidade através das distâncias percorridas pelas viagens de trem até o bairro, já deixava muitos e muitas artistas pelo caminho. Era preciso um rigor na gestão dos processos criativos, para que o teatro não sucumbisse à realidade social. Nesse contexto, fui criando diversos espetáculos, que traziam à tona essas questões.

A direção teatral, meu pai, passou a ser traduzida como esse desafio de alinhar tensões e de articular as diversas camadas de experiência do real, com as quais esse tipo de teatro se atreve a dialogar. Foram as realidades divergentes, enfrentadas nesta cidade, que se impuseram como o motor de propulsão dos nossos processos de criação, que partilhavam sintomas sociais clamando por visibilidade. Dirigir teatro se tornou esse exercício constante de mostrar aquelas e aqueles invisibilizados diante do olhar hegemônico eurocentrado que alicerça nosso pensamento, ainda como efeito do colonialismo sobre o imaginário brasileiro.

Nos dias de hoje, pautados pela massificação e pela mitificação, é preciso reconhecer esse imaginário em cada um e cada uma de nós e, sobretudo, naquelas e naqueles brasileiros comuns. É preciso mudar os ângulos; fazer divergir os pontos de vista que aí estão, e acessar novos conhecimentos. Tenho aprendido, a partir das obras que me pedem passagem, a construir minha história dentro da história.

Trago um desejo profundo de que novas narrativas possam ser contadas, assim como tenho feito com a nossa memória, pai. Sigo, a cada dia, contando uma nova velha história de pai e filho. Sigo, pai, carregando comigo a força que vem de ti.

Seu, Jhoao.

## **7 Mestres-portais**

Os encontros com artistas potiguares, mestres e mestras, foram essenciais para a construção do meu olhar, em relações que trouxeram informações e noções de movimento e de trajetória. Os campos de conhecimento dos mestres e mestras ampliaram meu conhecimento prático da teatralidade.

Como se vivessem aqui dentro, orientam-me com suas vozes, que me habitam e me percorrem, de alguma forma. Me relaciono em conferências com elas. Foram os mestres e mestras que me fizeram criar esse campo de diálogo em mim, para além do tempo. O que apreendi desses diálogos vive em mim, nos meus projetos.

Os dois encenadores e a encenadora que encontrei foram portais distintos, que se fundiram ao longo do tempo em minha prática. O primeiro portal foi Marcos Bulhões, um daqueles encontros que mexem na alma e deixam viva a inquietação artística. Suas provocações, geradas na relação

professor-aluno, foram potências que impulsionaram minha jornada de vida na arte. Refinar o pensamento e fazer disto uma constante busca por autoralidade foi um dos seus legados. Marcos Bulhões abriu meu caminho em relação ao teatro e dele em mim, através de uma espécie de batismo, no espetáculo *Esperando Godot* (2001). Foi naquela encenação que a lida com os atores e atrizes e a sala de ensaio foram movimentadas.

Com o encenador potiguar João Marcelino, o segundo portal, conheci o caminho do teatro como filosofia, que busca ver poesia na vida. Nossos encontros, de 2005 a 2008, nas salas de trabalho do Centro Experimental de Pesquisa e Formação Teatral (em Natal), no qual era professor, eram pautados por leituras e discussões acerca do fazer e da pedagogia teatral. Com Marcelino, segui também em busca da relação mais profunda com a arena da sala de ensaio. Foi um mergulho na colaboração ator-diretor, a partir do mistério que a arte evoca. Junto aos alunos e alunas do Centro Experimental, encontrei o laboratório ideal para a experimentação.

A experiência de mergulho no Rio Grande do Norte se deu através do terceiro portal: a coreógrafa e diretora Diana Fontes. Junto a ela, pude rodar por diversas cidades do sertão potiguar, na função de assistente de direção dos autos populares, realizados pelo Governo do Estado do Rio Grande do Norte junto aos artistas daquelas cidades, nos anos de 2006 a 2008. Diana Fontes me trouxe a dimensão identitária do Nordeste; um Nordeste profundo, vivido e experienciado nos sertões, celebrando festas dos padroeiros, aniversários das cidades e eventos históricos.

Esses espetáculos teatrais no formato de óperas populares foram criados nas cidades de Caicó, Currais Novos, Santana do Matos, Mossoró, Pau dos Ferros e Assú, no interior do estado. Tinham por premissa uma relação com o público a partir de um teatro popular, feito pelo e para o povo. Identifico nessa prática o contato com a memória coletiva dos territórios, construída a partir do olhar atento para as particularidades de cada cidade e sua vida social.

Esses três “portais” se tornaram espécies de totens, com os quais aprendi a reverenciar o sagrado e o profano do teatro. Ancoro-me na vida a partir dessa perspectiva, orientada por encontros com quem me antecedeu e que, ainda hoje, mantém vivo o fogo da criação em suas jornadas. Curvo-me diante destes artistas-pedagogos, e agradeço a experiência profunda de viver, fazer e ser feito pelo teatro.

Foi ao lado deles e delas que pude ser ator, professor e diretor. Porém, no caminho da emancipação, foi também fundamental o momento de despedida dessas relações, porque a separação nos coloca diante da nossa própria força, quando o que foi aprendido é integrado e seguimos por nós mesmos, levando à frente a experiência partilhada.

Mas, a vida que seguiu também gerou novos encontros, que interferiram diretamente na forma que o teatro se manifesta em mim. Com a vinda para São Paulo, o encontro com o encenador paulista Luiz Fernando Marques foi fundamental para o desenvolvimento de uma teatralidade pautada em

narrativas de vida, de fatos históricos e sociais e da geografia urbana. O conheci através das peças do Grupo XIX de Teatro, como seu aluno do Núcleo de direção da Escola Livre de Teatro de Santo André e em sua participação como orientador artístico, no início do processo de encenação do espetáculo *Portar(ia) Silêncio*.

Nessa jornada, a cidade também foi, de certo modo, minha mestra. Nas viagens diárias em direção à residência artística do Estopô Balaio, mergulhei nas paisagens dos bairros que margeiam a linha 12 da CPTM, no cotidiano do cidadão comum, marreteiros e usuários dos trens, e nas histórias ouvidas durante as viagens.

## 8 A cidade que ensina

Entre idas e vindas para o Jardim Romano, ali se iam quase três horas do dia em deslocamento. A leitura foi uma forma de espelhar o que se passava dentro de mim com aquilo que via através das janelas e nos vagões do trem. *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino (2013), me acompanhou em boa parte dessa jornada.

Na obra, o autor apresenta cidades invisíveis aos olhos do imperador Kublai Khan, que lhe eram narradas pelo mercador veneziano Marco Polo. A função do mercador era contar ao imperador as peculiaridades dos territórios que faziam parte do seu reino, desenhando uma geografia fabular das cidades, como uma espécie de Sherazade. As cidades são um símbolo complexo e inesgotável da experiência humana, afirma Calvino; por isso, *As Cidades Invisíveis* é a obra na qual ele teria dado vazão à maioria de suas reflexões (CALVINO, 2013). Foi no diálogo com o livro que as encenações nas linhas do trem foram ganhando forma.

Nas linhas de trem da CPTM - Companhia Paulista de Trens Metropolitanos, que dão acesso ao extremo Leste paulistano, foram desenvolvidos *A Cidade dos Rios Invisíveis*; Carta 02: *a Vida Adulta - a Mulher* (Fig. 7) e Carta 03: *A Velhice - o Artista* (Fig. 8), espetáculos feitos junto ao Coletivo Estopô Balaio.



Fig. 7 - Carta 02: *A Vida Adulta: a Mulher* (2017-2018). Dramaturgia coletiva. Orientação dramaturgica e direção de Jhoao Junnior. Foto de Jhoao Junnior. Arquivo do autor.



Fig. 8 - Carta 03: *A Velhice: o Artista* (2017-2018). Dramaturgia coletiva. Orientação dramaturgica e direção de Jhoao Junnior. Foto de Jhoao Junnior. Arquivo do autor.

Nas três encenações, o teatro se revela ao espectador e à espectadora através do olhar. Utilizei um dispositivo, que intitulei de *audiotrem*, no qual uma dramaturgia sonora, criada com os sons da cidade, era atritada às narrativas ouvidas por meio dos aparelhos. As viagens de trem eram minutadas, numa matemática que permitia criar uma relação direta entre o texto e aquilo que se avistava pela janela do trem. Uma cidade-teatro, cuja teatralidade era convocada por cada um e cada uma que se disponibilizasse a ouvir as histórias narradas, reproduzidas através de aparelhos de mp3. A “cortina” se abria, num pestanejar de olhos, enquanto a cidade se dilatava a partir do que se ouvia pelos fones de ouvido, ao lado de intervenções sutis dos atores e atrizes no espaço do trem. Assim, criamos uma fábula, diante da realidade dura dos vagões amontoados de gente.

## 9 Conclusões?

Um(a) artista inventa por necessidade. A invenção de meios e modos de produção dentro de processos criativos são particulares a cada contexto e momento, mas há algo que perdura ao longo do tempo, o desejo por reelaborar o passado através do agora, e nisso, inventar um novo presente.

As encenações desenvolvidas por mim junto ao Coletivo Estopô Balaio mostram atravessamentos em vida que eclodiram em encenações. Elas articulam memória individual, memória social e geografia urbana, visto que, para mim, a trama dos elementos da teatralidade que compõem uma obra teatral é um mecanismo para aproximar realidades sociais e disputar imaginários de cidade.

Nesse teatro, a dramaturgia articula-se aos processos autobiográficos dos atores e atrizes, independente da formação teatral que tenham. Busca-se tornar o discurso deles e delas motor da dramaturgia, cada vez mais consciente e coerente à palavra e ao corpo em cena. O caminho da direção teatral, para mim, é o meio de friccionar essas camadas, problematizando a história oficial e ampliando o olhar sobre a memória, a partir dos traços identitários de determinada coletividade.

Os meios e modos de produção do teatro documentário são pontos de partida para esse tipo de teatralidade, porque no teatro documentário, a memória e a presença dos detentores das memórias que investigo na cena mostram sua potência, dando a medida do caminho. Nesse processo, colher relatos, através de entrevistas orais, mostra-se uma via de conexão com a biografia do outro e da outra.

Entretanto, não sei se me conduzo dentro da conceituação de um teatro político, ou da arte em comunidade, ou do teatro documentário, ou do Teatro do Oprimido, como já fui questionado em entrevistas de pesquisa

(para dissertações e teses) e em apresentações pela Europa. Interessa-me, sim, construir relações com estes modos de criar, pois a política do teatro negocia com eles, sem categorizá-los.

A pesquisa sobre memória social, fatos históricos e geografia revela que o vivido através da memória individual dos atores e atrizes é também sistêmico. É através da memória e dos seus agentes que podemos elaborar linhas de fuga dos modelos de opressão e dos efeitos do colonialismo em nosso imaginário.

O tempo não é linear. A morte não é fim. Na cronologia do tempo, há sempre uma criança aqui dentro, inventando jeitos de olhar para o passado, por meio daquilo que não foi outrora dito. Sigo, dando forma a este “não-dito” através do teatro.

## Referências

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CALVINO, Italo. **As Cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SHELDRAKE, Rupert. **Uma nova ciência da vida**. Trad. Marcello Borges. São Paulo: Cultrix, 2013.

TENDLER, Silvio. Encontro com Milton Santos ou o Mundo Global Visto do Lado de Cá. Brasil, 90', colorido, 2006.

Submetido em: 18/07/2023

Aceito em: 28/09/2023