

PRÁTICAS DOCUMENTÁRIAS EM *VIAGEM A NOVA YORK*: colagem, verbatim, transcrição

DOCUMENTARY PRACTICES IN VIAGEM A NOVA YORK: *collage, verbatim, transcription*

Marcio A. R. Freitas¹
(UNIRIO)

RESUMO

O trabalho põe em revista a prática dramatúrgica do próprio autor para seu espetáculo *Viagem a Nova York*, encenado em 2018. Expõem-se, em primeiro lugar, traços gerais dessa escrita documentária e algumas referências históricas para sua forma, como a colagem dramatúrgica dos anos 1960 e o *verbatim* dos anos 1970. Em seguida, destaca-se um aspecto específico da prática do diretor-autor: a transcrição de registros vocais captados no cotidiano, gesto que precede o processo de encenação. Revisando brevemente duas fontes de inspiração em artistas contemporâneos (a obra *Life and times*, do Nature Theater of Oklahoma, e os diálogos de peças de Jon Fosse), pretende-se sugerir que a busca por uma reprodução textual fiel das gagueiras e acidentes da fala cotidiana, quando levada à cena, não resulta em uma reconstituição fidedigna da realidade captada, mas promove instâncias de instabilidade perceptiva. **Palavras-chave:** teatro documentário; verbatim; dramaturgia; escrita dramatúrgica.

ABSTRACT

This paper examines the author's own dramaturgical practice in his performance *Viagem a Nova York*, staged in 2018. It first outlines general features of this documentary mode of writing and situates it in relation to historical references, such as dramaturgical collages of the 1960s and verbatim theatre of the 1970s. It then highlights a specific aspect of the playwright-director's practice: the transcription of vocal recordings captured in everyday life, a gesture that precedes the staging process. By briefly reviewing two sources of inspiration drawn from contemporary artists (the work *Life and Times*, by Nature Theater of Oklahoma, and the dialogic structures of plays by Jon Fosse), this paper aims to suggest that the pursuit of a faithful textual reproduction of stutters and accidents in everyday speech, when brought to the stage, does not result in a faithful reconstruction of the captured reality, but rather produces instances of perceptual instability.

Keywords: documentary theatre; verbatim; dramaturgical practice; playwriting.

Trata-se, aqui, da intenção de apontar para um detalhe, para uma operação singular, passível de ser identificada, destacada e descrita, que faz parte de uma metodologia de criação dramatúrgica praticada por mim, autor deste artigo. Parto da

¹ Marcio Freitas é diretor, autor, ator, pesquisador e professor de teatro. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, é professor efetivo do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UNIRIO). Fundou o grupo Teatro Número Três. marcio.freitas@unirio.br

hipótese de que há nesse detalhe metodológico chaves significativas para se caracterizar a inserção específica de minha escrita no campo dos teatros documentários. Espelhando uma tendência observável na cena da atualidade – e cuja história remete a uma série de poéticas e intencionalidades passíveis de serem mapeadas e contextualizadas nos limites da história da arte do século XX –, os teatros documentários costumam trazer à cena imagens, sons, discursos e corpos que provocam no espectador a impressão de que se estaria diante de uma relação mais direta, menos mediada, menos ficcionalizada, com a realidade, com a materialidade do mundo compartilhado. Sem ignorar a diversidade dos estudos que se prestam a identificar recorrências e a atribuir nomenclaturas aos espetáculos desse campo, meu esforço, nesta apresentação de trabalho no GT Processos de Criação e Expressão Cênica da ABRACE, é o de tentar estabelecer vínculos de identidade minimamente informados entre minha própria obra e o panorama nacional contemporâneo.

O esforço não é novo em minha trajetória: nem o de tratar do campo dos teatros do real, nem o de lidar com a percepção de que há uma separação nítida entre minha prática artística e minha prática acadêmica, e de que falho em integrar as duas. Meu trabalho como autor e diretor, junto ao grupo Teatro Número Três, especialmente aquele realizado entre 2010 e 2018 – a encenação dos espetáculos *Sem falsidades*, *Pequenas biografias* e *Viagem a Nova York*² – tocava em temas e procedimentos da obra dos criadores citados por mim no mestrado, no qual tratei da vocalidade atorial em espetáculos da cena carioca,³ e no doutorado, no qual mapeei traços e dilemas do teatro autobiográfico do século XXI.⁴ Se o estudo acadêmico contaminava minha cena, e vice-versa, era clara a sensação de que os dois papéis deveriam ser mantidos em separado, preservando, por um lado, a objetividade do olhar crítico, e, por outro, a liberdade de criar coisas idiotas, precipitadas, abertas ao fracasso, que não corroborassem esfera conceitual alguma. Talvez essa sensação seja íntima demais: de fato, meus textos acadêmicos sempre foram bastante ensaísticos, sempre investiguei neles a inscrição da subjetividade no olhar, e, reconheço, minha escrita

² Cf. website do grupo. Disponível em: <https://www.teatronumerotres.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

³ Cf. Marcio Freitas. *Cenas da voz: a sonoridade no teatro de Aderbal Freire-Filho, Moacir Chaves e Jefferson Miranda*. Dissertação de mestrado, UNIRIO, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11287/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

⁴ Cf. Marcio Freitas. *Desvios de mim: autorrepresentação e cena teatral contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2021. Disponível em: <https://pequenogesto.com.br/livro/desvios-de-mim/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

cênica nunca foi muito livre. Mesmo assim, essa sensação me define, ela parece descrever minha prática artístico-crítica por toda uma década, e, considerando que exerço hoje mais um papel, de professor efetivo do Departamento de Teoria do Teatro da UNIRIO, tenho vontade de usar este espaço de apresentação para refundar o olhar para meu passado recente, como um novo enfrentamento ao sentimento de impostura a respeito do lugar que se ocupa.

Tratarei do espetáculo *Viagem a Nova York*, estreado em outubro de 2018, para o qual assinei dramaturgia e direção. O acúmulo das duas funções artísticas não deve dar a impressão de que meu texto teria sido criado no processo de ensaios. Como no caso de um autor de gabinete, o texto entregue aos atores no início dos ensaios já estava finalizado e não se adequaria a seus desejos, não se moldaria a suas palavras. Cabe notar que ele havia sido compilado a partir de entrevistas, e de documentos escritos e sonoros, como e-mails ou recados de áudio, gerados, muitos deles, por esses mesmos atores, mas cujas palavras já não poderiam ser ajustadas. O texto dramático é uma imposição à cena, e remete ao passado, a atos de comunicação que estão definitivamente encerrados, e, ao vivo, são meramente evocados pelos corpos e vozes dos atores, sem que a evocação suprima de todo a presença do arquivo intermediário, ou seja, do texto.

Para qualificar tal escrita cênica como documentária, passei a dar atenção ao fato de que, em vez de simular uma revivificação naturalista do passado ou um ato de testemunho a respeito do mesmo, meu interesse, como autor, é trabalhar com os limites e os efeitos da *colagem*, procedimento artístico que remete às vanguardas do início do século XX. Recentemente, debati, em sala de aula, exemplos de espetáculos brasileiros que se utilizaram de tal conceito para indicar operação análoga, isto é, de apropriação de referências textuais e sonoras diversas, seguida de montagens citacionais, nas quais a multiplicidade das fontes trazidas para a cena – e seu caráter não-teatral, ou seja, o fato de que tiveram origem em outra instância artística ou comunicativa, e que, por isso, não parecem se integrar plenamente ao todo orgânico da cena – abre a possibilidade de que se criem novas cadeias de sentido. Em *Liberdade, liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, *O homem do princípio ao fim* (1966), de Millôr Fernandes, e *Oh! Oh! Minas Gerais* (1967), de Jonas Bloch e Jota Dangelo, ainda que a enunciação de um tema central de importância (a liberdade, o ser humano, o estado brasileiro) atue como organizador da variedade

radical de fontes vocalizadas em cena, é inevitável se perceber uma espécie de superficialidade,⁵ sugerindo uma estranheza que remete à planaridade como intenção programática vanguardista.

Evocando outras chaves interpretativas, também tenho travado debates na graduação a respeito de artistas que, impulsionados pela popularização da tecnologia dos gravadores portáteis, a partir dos anos 1970, passaram a ir a campo, performando o papel de jornalistas ou etnógrafos, para coletar depoimentos de sujeitos comuns, que pertenciam, na maior parte das vezes, a grupos sociais distintos daqueles do artista curador, mas cujo ponto de vista ou cuja forma de expressão os artistas consideravam importante levar à cena. A captação precisa por meio de aparelhos dá vez a textos e formas interpretativas que pretendem reapresentar com um grau mais alto de fidelidade aqueles discursos e aqueles sujeitos que pertencem à realidade além dos limites da sala de teatro. Derek Paget, em artigo de 1987, documenta a evolução, em solo britânico, do uso de metodologias criativas baseadas na gravação e representação teatral de depoimentos, agrupadas sob o nome de *teatro verbatim*.⁶ Ainda que, posteriormente, o termo tenha passado a operar, em alguns contextos, como substituto genérico da expressão *teatro documentário*, a escolha de remeter ao recorte de Paget e estudar exemplos históricos – como *Mural Mulher*, espetáculo do Grupo Opinião dirigido por João das Neves em 1979, pioneiro em solo nacional do fazer teatral com captação sonora e reprodução de entrevistas⁷ – me tem parecido uma boa estratégia crítica para desfetichizar o olhar para as cenas documentais do

⁵ Millôr Fernandes faz a seguinte observação, em prefácio de 1978: “Este gênero de espetáculo teatral – que os divulgadores chamam geralmente de *Colagem* – tem um apelo duradouro para o público de todas as escalas econômico-culturais e serve eficazmente para transmissão didática de ideias políticas, sociais, literárias e poéticas, sem falar nas humanísticas, que englobam todas. Todavia a superficialidade que se quis atribuir ao gênero durante um certo tempo fez com que sua extraordinária dificuldade de execução não fosse percebida, e todo amador, incapaz de construir uma só cena teatral, sem nenhuma vivência jornalística, literária, sem sequer mesmo nenhuma vivência cultural, se sentisse capacitado a realizar espetáculos deste tipo” (Fernandes, 2023: p. 11).

⁶ Derek Paget explica que o *verbatim* “é uma forma de teatro rigorosamente baseada na gravação e transcrição subsequente de entrevistas com pessoas ‘comuns’, realizadas para fins de pesquisa sobre uma região, assunto, problemática, evento ou combinação dessas coisas. A fonte primária é depois transformada em um texto que é atuado, geralmente pelos performers que coletaram o material originalmente” (Paget *apud* Navarro, 2022: p. 6).

⁷ Cf. Laura Castro. Outro mundo é possível embaixo do temporal: estudo de espetáculos feministas e lésbicos sob a direção de João das Neves. Dissertação de mestrado, UNIRIO, 2022. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13533/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

presente junto às novas gerações, frequentemente seduzidas pela importância das questões retratadas e pela aparência de transparência dos testemunhos.⁸

Os termos *colagem* e *verbatim*, para além da prática docente, têm me parecido úteis para inscrever minha prática dramatúrgica, objeto desta exposição, num panorama histórico, pois salientam aspectos que considero centrais a ela. Em primeiro lugar, assim como nos exemplos de Paget para o *verbatim*, minha escrita criativa tem como bases a técnica de captar o mundo em gravações sonoras e o ato de reproduzir as falas desse mundo por meio das vozes dos atores. Diferentemente dos exemplos privilegiados por Paget, tenho pouca vontade de reconstituir debates públicos de comprovada relevância social. Interessa-me, em contrapartida, gravar figuras e situações do meu cotidiano, um gesto que *parece* crer no valor da experiência individual como matéria de compartilhamento estético, como se essa experiência, por meio de seus detalhes íntimos e ínfimos, refletisse questões universais ou de amplo interesse. Em segundo lugar, a *colagem* aproxima as intencionalidades de minha prática àquelas das vanguardas. Diferentemente das peças que citei de Millôr Fernandes, nas quais o acúmulo de fontes tendia a reforçar um sentido central anunciado pelo título (ainda que não o esgotassem, nem vice-versa), a obra de arte de vanguarda prefere que seu receptor experimente, em alguma medida, a “denegação de sentido como choque”. Como sugere Peter Bürger a respeito da colagem cubista, “o receptor da obra vanguardista vivencia a experiência de que o seu procedimento para a apropriação de objetivações intelectuais, formado no contato com obras orgânicas, é inadequado [àquele] objeto” (Bürger, 2008: p. 158).

A escrita da peça *Viagem a Nova York*⁹ se deu em torno de uma viagem de estudos ao exterior.¹⁰ Nos meses que precederam tal viagem e durante o tempo em que estive fora, produzi registros, ou melhor, dei atenção a arquivar registros que produzia como parte de meus afazeres: documentos cotidianos, tais como passagens, ingressos, recibos; comunicações com amigos e familiares, ou seja, e-mails enviados

⁸ Cf. Freitas, 2021. Tratei amplamente dessa questão em minha tese de doutorado, em debate com meu corpus de análise de então, que incluía espetáculos estreados entre 2002 e 2014.

⁹ Publiquei um dossiê a respeito do espetáculo (Freitas, 2019), com artigos de pesquisadores, críticos e artistas participantes, incluindo um de minha autoria, intitulado “As recusas na escrita de *Viagem a Nova York*”. Nele, faço menção aos processos de escrita de minhas primeiras peças, e detalho as etapas da criação do texto de *Viagem a Nova York*. Cf. também a peça completa (Freitas, 2020).

¹⁰ Durante meu doutorado, cursado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, recebi uma bolsa do Programa CAPES/FULBRIGHT Estágio de Doutorando nas Ciências Humanas, Ciências Sociais, Letras e Artes nos EUA, entre agosto de 2015 e abril de 2016.

ou recebidos, recados de voz trocados por WhatsApp; e, em menor quantidade, gravações de áudio que eu fazia no celular, relatando impressões íntimas. Na metade da viagem, eu dei o processo de captação inicial por encerrado e comecei a organizar os registros. E, nesse instante, a operação mais trabalhosa que tive foi a de transcrever os áudios e os recados de voz.

Eu já conhecia essa dificuldade, meus processos anteriores já incluíam entrevistas, gravações e transcrição. Também já me eram evidentes as limitações do registro escrito na tarefa de capturar as palavras ditas, as inflexões, os ruídos da boca, as interjeições sonoras, as variações rítmicas, entre outras qualidades da voz humana e de sua propagação no espaço. O intuito de produzir um registro escrito pressupunha, portanto, o interesse por suas limitações, por sua imprecisão, rejeitando soluções típicas de certo *verbatim* contemporâneo, em que os atores portam fones de ouvidos em cena no intuito de preservar ao máximo as sonoridades da fala originária,¹¹ ou de espetáculos nos quais há margem ampla para improviso vocal, para que a construção sintático-sonora do passado não pareça “cristalizada”.¹² Minha vontade era que a reconstituição não deixasse de dirigir atenção à presença do arquivo e à operação de desarquivar.

Assim justifico a dedicação de tempo ao processo de transcrição, à captura minuciosa de detalhes dos sons, à criação de regras específicas, rigorosas, para transpor palavras e fragmentos de palavras para a página. Sei que há algo de estranho, injustificado, em meu rigor: suspensas as buscas pela fidelidade à elocução originária e pela ilusão de um diálogo autêntico com o espectador, e posta a limitação do registro escrito no intuito de reproduzir o registro oral, a insistência no trabalho sobre o registro intermediário comporta uma leitura crítica de fetiche.¹³ Não me

¹¹ Como, por exemplo, em *Hotel Mariana* (2017), de Munir Pedrosa e Herbert Bianchi.

¹² Não nos faltariam exemplos dessa prática, de tal modo que se encontra impregnada em nós, em noções compartilhadas do que seria um teatro vivo, a rejeição à cópia que não mobiliza plenamente a organicidade do ator, à “reprodução mecânica”.

¹³ Assim sugere a pesquisadora Julie Ann Ward, ao citar em sua tese o exemplo de minha peça *Sem falsidades*. Ela propõe, como conclusão: “A cisão psíquica exigida do público, que implica em acreditar ao mesmo tempo na ficção do teatro e na realidade do que é representado, é alcançada por uma operação similar à fetichização freudiana. Assim como o fetichista separa o fetiche do objeto desejado, numa espécie de reencenação da castração temida, o espectador de uma peça auto/biográfica que adere ao pacto deve aceitar a linguagem como substituta da verdade. Em vez de testemunhar os acontecimentos originais na medida em que ocorrem, o público se satisfaz com uma representação, que é uma reconstrução ou um *reenactment* muito próximo do ocorrido, já que a linguagem *verbatim* das testemunhas é usada para a criação do texto da peça. Assim, linguagem toma o lugar da realidade

defendo dessa sugestão, ao contrário, abraço-a como plausível, como ponto cego da pulsão criativa, e reitero, a cada novo trabalho, a escolha pela banalidade do registro cotidiano e por seus detritos. Busco evidenciar, em minhas transcrições, formas de construir sentidos que, a meu ver, raramente chegam ao papel em dramaturgias documentárias: interrupções regulares, palavras pela metade, insistências, ideias que se formam menos pelo encadeamento sintático e mais pela montagem de fragmentos de frases. Sei que a escolha de quais qualidades da vocalização chegam ao papel, e em que forma escrita, é particular, e performa um recorte interessado sobre a totalidade da captura. Não busco, como autor, expor ampla e totalmente as qualidades musicais do som: minhas escolhas estabelecem um limite para o audível, a partir do que me interessa, do que eu posso ouvir, do que acho sedutor, e do que considero teatral. Mesmo assim, defendo, enfaticamente, que, seguindo certas regras, objetivas, aquilo que chega no texto, e, depois, aquilo que é ouvido em cena, deriva rigorosamente dos áudios gravados.

Minha intenção inicial era a de, aqui, apresentar algumas dessas escolhas e dessas regras, destacar algumas transcrições, pareando registro oral original, registro escrito da dramaturgia e registro sonoro da vocalização dos atores em cena, evidenciando, assim, algo da metodologia de transformação e de seus paradigmas. Dado o tempo e o espaço restritos para esta comunicação, a apresentação de exemplos materiais fica adiada para uma próxima oportunidade. Em vez disso, citarei, brevemente, por fim, duas referências artísticas cujo estudo me fez revisar minhas técnicas de transcrição ao longo dos anos.

A primeira delas é o grupo norte-americano Nature Theater of Oklahoma, cuja obra *Life and times* foi um de meus objetos de pesquisa no doutorado.¹⁴ Dividida em nove episódios, dos quais seis foram encenados no palco do teatro e três realizados como filmes, a obra reproduz palavras transcritas de uma série de conversas telefônicas gravadas entre o diretor e uma das atrizes da companhia, nas quais ela conta a história de toda sua vida. Me inspiraram tanto a minúcia na identificação de pequenos detalhes do registro oral cotidiano, quanto a maneira radicalmente descontextualizadora de falar, cantar ou dispor tais palavras em cena. A segunda

como substituto aceitável, sendo ela frequentemente mais desejável do que a realidade não mediada” (Ward, 2013: p. 103). Tradução minha.

¹⁴ Cf. o capítulo “A infância banal e mítica de Kristin Worrall” (Freitas, 2021: p. 205).

referência é a obra teatral do autor norueguês Jon Fosse, do qual dirigi a peça *Violeta* em 2023. Meu interesse por sua obra, anterior à escrita de *Viagem a Nova York*, levou-me a mimetizar traços de sua escrita, especialmente no que diz respeito à quebra em versos e à recusa de certas marcas de pontuação. Seus diálogos cotidianos parecem atribuir às cenas mais triviais um alto grau de dubiedade, sugerindo insistentemente o recalque do não-dito e fazendo soar uma musicalidade particular, que dirige a atenção do espectador para os ritmos, as interrupções bruscas, o eco das palavras.

É, de fato, uma musicalidade que quero ver surgir em meus espetáculos. Mas, o desafio que me imponho não é o de criar uma linguagem própria, livre e autoral, como a de Fosse; me interessa que as diferentes regras que invento para transcrever os áudios, chegando a variá-las no contexto de uma mesma peça, como *Viagem a Nova York*, produzam uma cena sonoramente rica, viva, confusa e instigante, sem que eu detenha totalmente o controle sobre esse gesto de escrita.

Referências bibliográficas

BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FERNANDES, Millôr. O homem do princípio ao fim. Porto Alegre: L&PM, 2023.

FREITAS, Marcio. Desvios de mim: autorrepresentação e cena teatral contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2021. Disponível em: <https://pequenogesto.com.br/livro/desvios-de-mim/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

FREITAS, Marcio (org.). Dossiê de estudos sobre o espetáculo Viagem a Nova York. RJ: Teatro Número Três, 2019. Disponível em: <https://edicoes.ttn3.com.br/dossie-sobre-viagemanovayork/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

FREITAS, Marcio. Viagem a Nova York. RJ: Teatro Número Três, 2020. Disponível em: <https://edicoes.ttn3.com.br/viagemanovayork/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

NAVARRO, Renato Martins. O uso de fones de ouvido no teatro verbatim: dupla mediação, mimesis sonora e escuta política. A Luz em Cena, v. 2, n. 4, 2022.

PAGET, Derek. Verbatim theatre: oral history and documentary techniques. New Theatre Quarterly, v. 3, n. 12, 1987.

WARD, Julie Ann. Self, esteemed: contemporary auto/biographical theatre in Latin America. Tese de doutorado, UC Berkeley, 2013. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/42k5q3kd/>. Acesso em: 15 jan. 2026.