



Dossiê de estudos
sobre o espetáculo

VIAGEM NOVAYO

Teatro Número Três



A
ORK

Marcio Freitas (org.)

Dossiê de estudos
sobre o espetáculo

VIAGEM A NOVA YORK

Teatro Número Três
Rio de Janeiro, 2019

© 2019 Marcio Freitas (organizador)

Edição e projeto gráfico

Marcio Freitas

Foto de capa

João Julio Mello

ISBN 978-65-80452-00-2

Disponível em

www.teatronumerotres.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

D724 Dossiê de estudos sobre o espetáculo Viagem a Nova York
[recurso eletrônico] / org. Marcio Freitas. — Rio de
Janeiro : Teatro Número Três, 2019.
Dados eletrônicos (pdf).

ISBN 978-65-80452-00-2

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro brasileiro - História
e crítica. I. Freitas, Marcio. II. Título.

CDD B869.2

Sumário

Apresentação

8

Dissonâncias

Fátima Saadi

14

Onde estará quem

Carlos Cardoso

21

À não-forma dos
desaparecidos

Claudio Serra

25

Um drama em Nova York

Annelise Schwarcz

43

Materialidades da memória

Wellington Júnior

47

Relato de viagem
Renata Gasparim
53

O Marcio é um outro
Pedro Florim
58

De *Sem falsidades* a *Viagem a Nova York*: por uma
trilogia e seus desdobramentos
Marina Hodecker
69

As recusas na escrita de *Viagem a Nova York*
Marcio Freitas
90

Apresentação

Logo no início de *Viagem a Nova York*, quando os amigos chegam ao escritório de Marina e a encontram desconsolada em meio a uma profusão de papéis espalhados, compreendem de imediato que aquilo diz respeito, mais uma vez, à questão do sumiço de Marcio. No esforço de suavizar sua aflição, nesse primeiro momento da peça, passam a citar documentos que indicariam que, antes mesmo de viajar, Marcio já estava profundamente desiludido com suas perspectivas no Rio de Janeiro, como se tal desilusão justificasse em alguma medida o desaparecimento. Pamella Rodrigues cita então uma conversa gravada entre Marcio, Marina e Diana, na qual ele afirma ser indiferente à recepção pública de seus espetáculos:

O que eu sinto
eu sinto que
que às vezes

é é
quem que vai ver nossas peças
o fulano
aí você fala
o fulano foi ver nossa peça
mas
mas não
sabe
não queria saber o que o fulano pensa da nossa peça
e daí
não
não faz diferença

A publicação do presente volume de ensaios é uma resposta à insatisfação manifestada por esse Marcio, figura investigada em *Viagem de Nova York*, cujas palavras eu, um dia, de fato, proferi. Se, por um lado, repetiu-se, com a estreia de *Viagem a Nova York*, o desinteresse da crítica jornalística por nosso trabalho, ou do pouco que há dela no Rio de Janeiro, faz sim diferença para nós o que pensam os fulanos que vão ver nossas peças. Ao contrário do que diz esse Marcio, considero que é o diálogo com nossa rede de fulanos que nos fortalece, nos impulsiona a continuar, e é essencial documentar o percurso do Teatro Número Três, colecionar percepções que nos permitam olhar para nossos processos à

distância, além de compartilhar publicamente sentidos para nosso trabalho.

Fátima Saadi, ensaísta e pesquisadora cujo artigo abre este volume, faz uma descrição cuidadosa e perspicaz de *Viagem a Nova York*, emprestando ao espetáculo sua inteligência e olhar apurado. Sou imensamente grato a ela pelo tanto que aprendi como seu editor assistente na Revista Folhetim Teatro do Pequeno Gesto, experiência que me capacitou para que hoje eu organize esta publicação de ensaios. Por sua vez, em seu artigo, **Carlos Cardoso** abre uma brecha de percepção ao traçar um paralelo do espetáculo com os relatos de viagem de Cabeza de Vaca, no século XVI. Percebo hoje como me influenciaram os anos que circulamos juntos com *A viagem de Zenão*, peça infantojuvenil da qual ele era autor e diretor e eu ator, e percebo que sem me dar conta fiz a ela referência em minha peça, tanto na forma de narrar a experiência vivida como um processo caótico de múltiplos pontos de vista, como na visualidade dos papéis espalhados pelo palco. De outro modo, a simultaneidade de nossas vivências no exterior aproximou o olhar de **Claudio Serra**, que traz uma profícua reflexão sobre dramaturgia e encenação contemporâneas, embasada por sua recém-defendida tese a respeito do trabalho de Valère Novarina. Em seu artigo, dá atenção à

oralidade e à escuta, por meio de uma escrita que, a seu modo, envolve-se com o objeto analisado e o espelha em seu excesso.

São também gratificantes as leituras de **Annelise Schwarcz** e de **Wellington Júnior**, ela graduanda em filosofia investigando experimentalmente a escrita crítica, ele pesquisador e dramaturgo pernambucano, estudante dedicado do curso de Estética e Teoria do teatro na UNIRIO. Enquanto Annelise trabalha com a forma da crítica jornalística, substituindo os excessos opinativos desta por uma síntese inteligente e uma reflexão estética redigida com precisão, Wellington toma uma via teórica, sugerindo um paralelo entre as operações de *Viagem a Nova York* e as propostas literárias de Walter Benjamin, extraindo dessa aproximação uma reflexão pontual, aberta e multiplicadora.

Na segunda parte do dossiê, somos nós os artistas que refletimos sobre nosso trabalho, ensaiando perspectivas bem diversas. **Renata Gasparim**, jovem e experiente atriz paraense recém-graduada pela UNIRIO, expõe uma percepção nuançada do processo de criação deste espetáculo, primeiro do qual participa com o Teatro Número Três. **Pedro Florim**, ator, autor e diretor que havia também participado como ator de *Pequenas biografias*, propõe uma análise original e problematizadora

a respeito das operações dramatúrgicas de *Viagem a Nova York*, peça que incluiu no corpo de objetos de estudo para seu doutorado em curso. **Marina Hodecker**, co-idealizadora deste espetáculo, atriz e produtora do Teatro Número Três desde seu início, revira sua experiência para identificar um percurso evolutivo para as operações recorrentes no nosso trabalho, desvendando o que ela afirma serem chaves para uma trilogia. E, por fim, eu, **Marcio Freitas**, falo de minha recusa em prover tais chaves, e de como essa recusa reverbera no processo de criação dos espetáculos, examinando também nosso percurso e detalhando as etapas da escrita de *Viagem a Nova York*.

É importante, por fim, mencionar que, apesar de termos realizado a criação e montagem do espetáculo sem patrocínio — contando com recursos próprios e recursos oriundos de uma campanha de financiamento coletivo —, a preparação editorial e publicação deste dossiê faz parte do plano de trabalho de minha pesquisa de pós-doutorado, financiada por bolsa do Programa Nacional de Pós-Doutorado da CAPES, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, e supervisionada pela professora doutora Maria Helena Werneck. Em tempos de instabilidade política e de retrocessos, é necessário reafirmar

a importância do financiamento governamental para a pesquisa e para a universidade pública. O apuro da reflexão crítica produzida nos artigos deste dossiê não é regra geral de mercado, e, especialmente, não é produto do acaso: há de se notar que a formação de todos os ensaístas passou pelo ensino superior público, cursado nas áreas de artes ou humanidades.

Marcio Freitas

Dissonâncias

Fátima Saadi

Viagem a Nova York, texto e encenação de Marcio Freitas, com o Teatro Número Três, se destaca pelo jogo com o ritmo textual e de movimento, que desrealiza a autoficção e abre espaço para questionamentos político-culturais interessantes.

Na abertura da peça, uma amiga do personagem Marcio chora copiosamente ao ler as notícias que ele mandou de Nova York nos primeiros meses após sua chegada à cidade. Depois, Marcio desapareceu sem

Fátima Saadi é ensaísta, tradutora e dramaturgista da companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto. Editou a revista Folhetim e a coleção Folhetim/Ensaio. Formada em Teoria do Teatro (UNIRIO), fez mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura (UFRJ). Traduziu peças de Genet, Diderot, Strindberg e Lessing, além de uma série de textos teóricos sobre teatro. Publicou, em 2018, o livro virtual *A configuração da cena moderna - Diderot e Lessing* (www.pequenogesto.com.br/edicoesvirtuais).

deixar vestígios e seus amigos, no Brasil, procuram reconstituir, valendo-se das mensagens dele, de documentos e entrevistas com pessoas que o tinham visto nos últimos tempos, as circunstâncias de seu desaparecimento. Por fim, a mesma amiga que chora na primeira cena vai a Nova York em busca de alguma notícia sobre o paradeiro do jovem. Enquanto isso, no Brasil, a trama da prisão do ex-presidente Lula se desenrola, com os desdobramentos que todos nós conhecemos.

De saída nos chama a atenção a escansão das falas da amiga em prantos. A leitura das pequenas mensagens é interrompida ao sabor da suspensão ditada pelo ritmo dos envios, mas não só: há uma hesitação do remetente, um titubear entre escrever dando as notícias e se calar, se resguardar, vivenciar o estranhamento em relação a um lugar ao mesmo tempo tão semelhante ao Rio, pelo calor daquele agosto, e tão diferente da nossa cidade, que é “provinciana” e “boa para não se fazer nada”.

Os demais atores também assumem interrupções semelhantes em suas falas e ora se organizam como um coro, ora o canto singular predomina, ora vozes masculinas emanam de corpos femininos num jogo desconcertante de dublagem e distorções mecânicas da elocução.

O trabalho com as imagens projetadas guarda a mesma qualidade sintética dos procedimentos relativos à voz. Por exemplo: Marcio relata que, à medida que o outono avança, a cor das folhas do Prospect Park vai se matizando, mas, de início, não são as árvores o que vemos sobre a tela que recobre o que antes funcionava como uma sugestão de janela. Nos quatro quadrados em que ela se divide, é projetado o nome do parque sobre um fundo colorido que varia de acordo com a menção aos diferentes tons da estação.

À medida que se positiva o desaparecimento de Marcio, o gabinete sugerido pelo cenário vai se “desrealizando”: os elementos que o constituem — mesa, cadeiras, janela e estantes praticáveis — vão aos poucos se transformando em suporte para a projeção de imagens e de suas legendas. Vários brasileiros falam das razões pelas quais estão fora do país, de sua vontade ou de seu medo de voltar e das circunstâncias em que conheceram Marcio. As imagens não se descolam dos entrevistados, os lugares que eles citam não são mostrados, como também não é mostrado o Brasil das grandes manifestações contra o impeachment de Dilma Rousseff, que nos chega como confuso eco de um deslocamento frenético dos atores pela cena, entre zonas de penumbra e focos que os aprisionam e exibem sua perplexidade diante de

tudo o que vem acontecendo em nosso país, nas ruas e nos desvãos do poder, desde 2013. Do acelerado burburinho nos chegam fiapos de palavras, entre as quais, aziaga e premonitoriamente, o nome de Bolsonaro.

A autoficção de *Viagem a Nova York* está ancorada na realidade, mas dela se demarca por enfatizar a discussão a respeito da feitura do artefato teatral, tanto em seu viés textual quanto cênico. Evidenciar o arcabouço ficcional que sustenta e dá contorno ao relato de inspiração autobiográfica é um dos trunfos do texto.

O autor Marcio Freitas cria o personagem Marcio que, assim como ele, vai para Nova York. As falas desse personagem invisível são, como já referi, mensagens enviadas por internet para amigos e familiares. Uma consulta ao texto, porém, nos revela que ele foi escrito sob a forma entrecortada que, na página, lembra a disposição de versos e que esses versos “curtos” remetem tanto a uma certa cadência de fala/respiração do próprio autor, quanto aos pequenos espaços oferecidos por Twitter e WhatsApp a seus usuários. Além disso, esse recurso à formalização oferece aos atores em cena a possibilidade de criação de um ritmo que não se curva à cadência da linguagem cotidiana, submetida às injunções da comunicação, mas pode jogar com acelerações, distorções, variação de timbres e *gags* com a emissão de

vozes masculinas por corpos femininos e vice-versa, por exemplo.

Quando, na parte final do espetáculo, a busca por Marcio em Nova York passa a ter como pano de fundo a conturbada situação política brasileira, a discussão proposta a respeito da possibilidade da construção de um personagem dramático assume sua real significação.

A amiga que vai a Nova York à procura de Marcio quer refazer alguns dos trajetos dele e conhecer os lugares que ele frequentou. Acredita que, colocada nas mesmas circunstâncias que ele, poderia intuir o que se passou. É confrontada pelos demais com a inutilidade disso: ninguém pode conhecer a experiência de ninguém, alegam. Aí se evidencia a imensa fissura que separa o teatro contemporâneo dos gêneros tradicionais. A tragédia grega e mesmo o drama burguês do século XVIII compreendem a ação como decorrência natural de caracteres que, dadas as suas características e as circunstâncias em que são colocados, reagiriam necessária e verossimilmente como agem nas peças em que figuram. Em *Viagem a Nova York* não é oferecida nenhuma possibilidade de relação causal entre os dados (mensagens de Marcio) e a ação (seu desaparecimento, a dor e a busca pelo amigo perdido). Pouco sabemos a seu respeito. Seus relatos incluem pequenas atividades

— talvez comprar uma torradeira, comer no Pret a manger, passear no Prospect Park, visitar uma loja da Lego, ir ao cinema, andar de metrô — e algumas experiências de desarraigamento em terra estrangeira, que explicam talvez a sensação de duplicação no espectador à sua frente no cinema ou no passageiro do metrô. Nada disso nos diz muito nem sobre ele nem sobre os amigos que leem diante de nós as mensagens recebidas, e que também não têm um perfil detalhadamente construído, desdobrando-se, ao longo do espetáculo, em diferentes funções, que os caracterizam mais como operadores de cena que como personagens à moda tradicional.

A aposta da dramaturgia contemporânea no relato joga a ação cênica para o passado, reconstituído, neste caso, por meio de vestígios e de depoimentos. Mas esse passado pulsa e se derrama sobre o presente sem que seja necessário interrogar a Esfinge para conhecê-lo. O ponto de fuga da perspectiva renascentista foi invertido e jogado em direção à plateia.

Não é apenas Marcio que se dissolve em Nova York, é o tecido político brasileiro que se esgarça e se deixa traspasar por uma mudança de paradigma em que a voz dissonante é tirada de cena e a ação física se torna cada vez mais frenética e mais desencontrada.

Depois de suas infrutíferas buscas, a amiga volta de Nova York e, antes de dormir para tentar contornar o *jet lag*, rega sua samambaia.

O espetáculo nos propôs uma percepção prismática da viagem a Nova York. O halo que cerca o desaparecimento de Marcio está composto por seus amigos, que são, alguns deles, artistas conhecidos no meio teatral. Desse halo fazem parte também as novelas de Paul Auster que integram a *Trilogia* sobre a Big Apple e, sobretudo, a algaravia que tomou o espaço público brasileiro dos últimos anos. A autoficção de Marcio Freitas desestabiliza a realidade pelo delicado trabalho formal de desfocamento a que ele a submete. E as duas questões que permeiam o espetáculo se apresentam, então, em toda a sua pungência: como, sem perder o seu eixo, sem desaparecer, as culturas periféricas como a nossa podem se relacionar com as culturas dominantes das metrópoles? E como as vozes discordantes podem se fazer ouvir eficazmente em épocas e em ambientes adversos?

Onde estará quem

Carlos Cardoso

Assisti a *Viagem a Nova York* no Espaço Cultural Sérgio Porto, na última sessão da temporada de estreia da peça. Fui só, e no final troquei duas palavras com Marcio, autor e diretor da peça, e com Marina, parceira dele no projeto. Não tinha muito o que dizer (francamente, nunca tenho...) e não sabia que impressão a peça teria me causado. Mais tarde, já em casa, reminiscências de uma leitura antiga, os *Naufrágios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, vieram se associar às imagens do espetáculo, das quais pareciam brotar como enxertos espontâneos em um ramo principal.

Carlos Cardoso é autor, diretor e produtor teatral. Em quatro décadas de atividade como diretor musical, colaborou com alguns dos mais destacados criadores da cena carioca. Elaborou a cenografia das montagens de seus próprios textos, o primeiro dos quais foi levado à cena em 2003. Em 2015, graduou-se em Teoria do Teatro pela UNIRIO, onde faz mestrado em Artes Cênicas.

Cabeza de Vaca vagou por oito anos (de 1528 a 1536) pelas vastas extensões de terra que vão do atual estado da Flórida à Cidade do México. Ao sabor do acaso, e das oportunidades, foi, para os nativos com quem conviveu, escravo, xamã, chefe guerreiro... Atividades tão estranhas a ele quanto ele àquelas terras. De volta à Espanha, escreveu de memória, sem auxílio de testemunhas ou notas de quaisquer tipos, as suas aventuras. Guardo dessas narrativas a impressão de um intenso ir e vir entre estações de breve repouso, em que os deslocamentos compartilham com o herói o primeiro plano, como se fossem a sua natureza.

Se Alvár Núñez Cabeza de Vaca tivesse lançado ao mar garrafas com relatos de suas viagens, e essas garrafas conseguissem alcançar as costas europeias com a velocidade cibernética das comunicações atuais, as notícias que chegariam aos seus em virtual simultaneidade de emissão e recepção (e que ele posteriormente poderia, como fez o autor de *Viagem a Nova York*, transformar em drama) seriam tão angustiosamente fragmentárias e lacunares como as mensagens comprimidas que os amigos de Marcio recolhem das redes sociais e freneticamente compilam, ordenam, classificam e interpretam, na esperança de através de toda essa arqueologia inferir um conjunto de coordenadas que lhes indique

não onde está Marcio, como ele está, ou o que ele está fazendo agora, mas como alcançá-lo. Marcio, porém, erra pela Nova York do terceiro milênio tão ao sabor do acaso e das oportunidades quanto Cabeza de Vaca errava pela América na primeira metade do século XVI. Alcançá-lo seria interromper a sua aventura. E nada indica — muito pelo contrário — que ele queira que isso aconteça. Se quisesse, enviaria a todos um singelo e-mail com informações precisas de em que instituição poderia ser encontrado a fazer tal coisa, com tais fins, nos dias tais e tais da semana, de tal a tal hora... o que por si esclareceria tudo o que precisa ser esclarecido para dar conta do desespero daqueles que não sabem mais quem ele é. No entanto, tão perdido para si como para os que o procuram, o próprio Marcio mal se alcança, e não tem como ajudá-los... O que resta a seus amigos, como subproduto da sua busca angustiante, é o diário de viagem de Marcio, cuja pesquisa e elaboração eles vocalizam (eu diria, de todas as maneira possíveis) em cena. Friccionadas pelos vários modos de distorção que a encenação explora, essas vozes exacerbadas que leem e releem — rindo, chorando, cantando, andróginas, cômicas, trágicas, farsescas, fortes, frágeis, autoritárias, humildes — as mensagens de origem diversa escritas pelo sumido, produzem calor. Em *Viagem a Nova York*,

esse calor, elemento musical a que as vozes dão corpo, é o calor que os diários guardam e transmitem; calor da presença cotidiana, perturbadoramente vibrante, da pessoa ausente. Marcio, o desaparecido, o fantasma, o inapreensível, está em cena; é um de seus elementos. Mas não tanto pelas constantes menções a seu nome e sua pessoa, ou por ser de citações suas a quase totalidade das palavras pronunciadas em cena, quanto por esse calor que as vozes ora deslocadas, ora rarefeitas, adensadas, descosturadas, distendidas, rompidas, trituradas dos seus amigos geram e não deixam que se esfrie e esvaneça. Marcio *é* esse calor. É assim que está em cena... até o final, quando se condensa em água e pelas mãos de Marina vai regar a plantinha que ao longo de toda a função zelou pela constância e pela permanência que a distância não pôde conceder aos que por elas ansiavam. Antes profusão sonora, Marcio agora é o silêncio que encerra a peça e oferece repouso aos que tanto barulho fizeram, e tanto trabalho tiveram, para dar presença ao personagem ausente que essa mesma oferta redime da indiferença nem tão involuntária com que ele se negou, enfim, a fornecer ao pequeno egoísmo amoroso dos seus amigos as tais coordenadas.

À não-forma dos desaparecidos

Claudio Serra

Ao escrever o presente texto sobre a peça *Viagem a Nova York*, do Teatro Número Três, que vi no Espaço Cultural Sérgio Porto em outubro de 2018, me foi impossível esquecer de mim mesmo. Não me foi possível olhar a peça como um sujeito que olha um objeto apenas. A experiência diante da encenação de Marcio Freitas acionou inevitavelmente minhas cavidades biográficas.

Claudio Serra tem doutorado em Teatro pela UNIRIO e mestrado em Letras pela UFRJ. Foi professor de teatro na Escola de Belas Artes da UFRJ e no Departamento de Artes Corporais da UFRJ. Foi artista residente na SP Escola de Teatro e deu aulas na Universidade Veiga de Almeida e na Faculdade Angel Vianna. Trabalhou com atuação, dramaturgia, direção de teatro e vídeo, tradução e figurino, no Brasil e na França.

Marcio e eu fizemos parte da mesma turma de doutorado na UNIRIO e estivemos em período de bolsa sanduíche ao mesmo tempo, cada qual em um país distinto. Dessa experiência saiu esse espetáculo de Marcio e, de minha experiência, um livro.¹ Na peça de Marcio a autorreferência é uma ferramenta constante, assim como no livro que escrevi a partir da experiência de ser estrangeiro no mesmo período em que ele também vivia esse “ser estrangeiro”. Ambos tivemos que lidar com a solidão e as surpresas de ser estrangeiro em outro continente, de não somente ter que ir e vir nos vagões de outra cultura, mas também ver de longe nosso país sofrendo mudanças radicais. Participar, portanto, como espectador, da peça *Viagem a Nova York* é uma experiência biográfica.

Diálogos

Foi inevitável começar este texto por comentários de natureza pessoal, não somente porque há conexões entre nossos momentos de pesquisa e criação, mas sobretudo porque a questão biográfica é basilar na criação

¹ SERRA, Claudio. *Croquis de Paris: um guia às avessas*. Rio de Janeiro: Imã, 2018.

de Marcio e de seu grupo. As dramaturgias de suas peças frequentemente misturam dados biográficos dos atores e do diretor com fragmentos biográficos de outras pessoas que não fazem parte da equipe.

As montagens anteriores da companhia já tiravam o espectador de seu eixo ao dar pistas falsas, brincando com a veracidade e a ficcionalidade das informações lançadas ao público. Desta vez, um dado muito claro introduz esse jogo: sabe-se que Marcio foi a Nova York e desapareceu, daí é desenrolado um exercício investigativo. Se, nessa última montagem, a dramaturgia de Marcio é atraída por uma literatura “investigativa”, como a da *Trilogia de Nova York*, de Paul Auster, é porque vem, há anos, trilhando um caminho no tema e na operação da investigação em cena.

Não se trata de uma investigação tradicional, cujo objetivo seria o de desvendar um mistério, uma trama. Marcio faz de si mesmo um personagem — tal qual o faz Auster —, sem que precise construir uma bagagem biográfica clara, tampouco desvendar o mistério desse personagem. A investigação aparece mais para buscar o próprio jogo de investigar, de buscar e (se) confundir, do que para concluir um mistério.

Confundir parece um bom verbo para essa dramaturgia. Muito além da confusão que essas investigações

às avessas podem causar, há uma linguagem que vem para confundir. Isso quer dizer que o ato de confundir não é apenas um tema, mas também uma operação. Por meio da linguagem, a dramaturgia vai revelando e deformando a trajetória da investigação.

Em um artigo sobre Denis Diderot, Marcelo Jacques de Moraes diz:

Em um mundo que pretende ver na sucessão de imagens que permanentemente o assombram a via fundamental de acesso a seu sentido, numa contemplação muda que tende a uniformizar as consciências, parece-me cada vez mais importante tentar redescobrir possibilidades de desidealizar essas imagens, de desfundamentalizá-las e restituir-lhes sua real dimensão, isto é, a de simples elos num encadeamento infinito de formas-sentido, cuja historicidade o mundo da arte, pelo menos desde o século XVIII, põe em evidência de um modo particular.²

Uma linhagem de criações artísticas trabalha, portanto, em prol tanto de derrubar essa “contemplação

² MORAES, Marcelo Jacques de. Forma, sentido e alteridade nos *Salões* de Diderot. *Sobre a forma, o poema e a tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 23.

muda”, quanto de evidenciar a historicidade de cada manifestação artística e, também, de suas recepções. Colocando em diálogo o uso da linguagem em *Viagem a Nova York* e esse desejo de quebra com certa noção de forma expresso na citação acima, é possível perceber que a investigação conduzida pela dramaturgia da peça em questão vem para confundir parâmetros como os de “cena”, “plateia” e “dramaturgia”. É possível perceber na reação do público diante da cena a surpresa com a linguagem verbal, visual e sonora. As pistas utilizadas na investigação não estão ali para dar a ver a forma, mas para confundir certa perspectiva que toma a forma como um objeto bem delimitado pela visão de um sujeito.

O jogo com a linguagem é intensificado porque toda a experiência se passa em solo estrangeiro. Há um embate inevitável do português brasileiro (tal qual Marcio fala, com suas particularidades) com o inglês nova-iorquino (tal qual Marcio digere em seu corpo). Há um embate físico de um corpo brasileiro, carioca, do gênero masculino, com trinta e poucos anos, atravessando a topografia da Nova York de 2015/2016. Há o corpo de Marcio, um corpo particular, em mutação, assim como a mutação das árvores do Prospect Park ao longo das estações do ano, tal qual ele descreve. Há,

incontornavelmente, um embate que se trava quando a experiência do estrangeiro permeia todas as instâncias da linguagem.

Nessa “promiscuidade” da linguagem percebo também a “sujeira” visual do espaço cênico: um acúmulo de elementos cotidianos (planta, prancha de surfe, móveis, papéis, computador, etc.), cuja aparente banalidade contrasta com a fala dos atores (nada cotidiana ou realista). Em revanche, em meio a essa “sujeira” do espaço, há uma sofisticação no uso dos elementos espaciais, sobretudo projeções. A tecnologia visual é manuseada com maestria e precisão, expandindo o espaço da sala de espetáculos a dimensões bem mais amplas.

Tal relação espacial lembra, em alguns momentos, algumas encenações da trupe norte-americana SITI Company, como *Bobrauschenbergamerica* (2001) e *Under construction* (2009). Lá, um cenário não chega a se concluir definitivamente, a não ser em sua eterna modificação e “sujeira”. Há uma transformação constante da espacialidade. Por vezes, a acumulação domina a cena, por outras, os atores (como pedreiros) limpam o espaço para que uma cena aconteça. Na montagem do Teatro Número Três também: ora os atores acumulam papéis e praticáveis, ora limpam os excessos, abrindo clareiras.

Em *Viagem a Nova York*, enquanto o espaço cênico vai se “sujando” de papéis manuseados, fios de computador e microfones, e vão se modificando as configurações dos praticáveis que dão suporte à planta, à prancha, às telas, os atores vão “sujando” o sentido de seus textos com grunhidos, pontuações estranhas e distorções eletrônicas de suas vozes. Tudo vai se intensificando, enquanto as projeções em diversos suportes vão se embaralhando diante do espectador e confundindo definitivamente a investigação, as informações, a linguagem. A instância sonora mostra-se, a partir de então, tão sofisticada quanto a espacial.

Escutas

Os objetos que vão sendo trazidos ao palco, e ali vão ficando, estabelecem inevitavelmente uma relação com os áudios, sons, cantos e falas trazidos à cena ao longo da peça. Muitas vezes, acredito, os elementos sonoros atravessam o espaço cênico com mais destaque do que os visuais. Há partituras sonoras bem estabelecidas e delimitadas, e, com elas, a peça cria uma dimensão de escuta que é crucial.

A escuta é aguçada, sobretudo, pelo texto dos atores, ou melhor, pela maneira encontrada para dizerem

seus textos. Ditos na maior parte das vezes por meio de uma fala extra-cotidiana, com pausas e respirações que causam estranheza, os textos ganham muitas outras camadas para além da informativa. No que diz respeito ao ritmo, ele pode ser atenuado ou acelerado, e por vezes a fala chega a velocidades bem acentuadas. Em relação às cartas e e-mails, é curioso como são lidos de acordo com a escrita da internet, quer dizer, com uma pontuação que difere da fala que estamos acostumados a ouvir no cotidiano.

Há certo deleite em brincar com esses estranhamentos, um jogo que parte dos atores e chega ao espectador. Há um deleite de certa forma infantil, como o das crianças que riem da linguagem, jogando com seus elementos de maneira informal e descompromissada. Mais do que no gestual, é no âmbito oral que esse jogo se estabelece. Paul Zumthor, a partir de seu olhar de historiador da poesia oral, observa:

Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e do ouvinte. Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto; e Tomatis mostrou a que ponto ele está marcado por essa experiência sensorial intrauterina. Uma vez

lançado ao mundo, no turbilhão de sensações que a agridem, a criança exhibe o prazer que experimenta com a maravilhosa abertura de seu ouvido. O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço orientado e cuja orientação exige movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me *autocomunico*. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos — embora de uma maneira diferente — que ao outro.³

Essa escuta que é jogo, e que está presente na encenação de Marcio, é um jogo de reenvio. É um jogo biográfico, um reenvio de si, mas nunca apenas numa autorreferência sem fim, antes trata-se de uma brincadeira de investigação sem fim, de si e de outros.

A partir de certo momento da encenação, já não é mais possível distinguir quem fala e de quem se fala. O protagonista, ou melhor, aquele de quem se fala, aquele que é procurado por todos, já não está integralmente

³ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 86-7.

distinto daqueles que falam diante do espectador, tampouco daqueles que dão depoimentos lidos pelos atores. Há vozes e sons. Há palavras faladas e cantadas. Há timbre, vibração, entonação, respiração, silêncio e retomada de ar e som. Sempre reenviando.

Jean-Luc Nancy pensou a escuta, ou melhor, não a escuta como substantivo precedido pelo artigo definido “a”, mas estar “à escuta”, quer dizer, uma atitude, um movimento de escuta, de se colocar à escuta. Nessa via, o filósofo francês nos oferece uma nova camada para pensar esse labirinto de sons e vozes de *Viagem a Nova York*:

Estar à escuta é, então, entrar na tensão e na espreita de uma relação a si: *não*, é necessário sublinhar, uma relação a “mim” (sujeito suposto dado), e tampouco ao “si” de outro (o falante, o músico, ele também suposto dado, com sua subjetividade), mas a *relação em si* [...]. É passar, em consequência, ao registro da presença a si, estando aí entendido que o “si” não é precisamente nada de disponível (de substancial e de subsistente) ao qual possamos estar “presentes”, mas justamente a ressonância de um reenvio.⁴

⁴ NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). Outra Travessia, Florianópolis, n. 15, 2013.

O espaço da escuta para Nancy é uma relação de ecos, dos reenvios do “si”, mas, na problematização do sujeito implicada nessa abordagem, a presença é, também, colocada em xeque. A presença na ressonância não é uma relação “a mim”, nem “ao si do outro”, mas um “entrar em relação”.

Olhando essa relação por meio dos elementos concretos da cena, vale destacar que alguns elementos visuais, como a projeção, por exemplo, prolongam o efeito da escuta do texto. Palavras e expressões ditas pelos atores aparecem em monitores e permitem ao espectador flutuar um pouco mais nesses rápidos extratos de texto. Dessa maneira, ouvimos um relato absolutamente cotidiano, como esse:

Entrei no metrô
indo pra
no metrô que
indo pra Coney Island
porque eu fui pegar o microondas
que eu tinha comprado com uma menina
enfim eu tou aqui agora
e acabei de sair do vagão
E quando eu entrei no vagão eu quase sentei do lado
mas aí eu acabei sentando em outro lugar
mas tinha um

japonês
com uma camisa amarela
uma bermuda

Tudo isso poderia passar despercebido, esvaziado. Entretanto, no espaço vertical de um trainel com telas é projetada a frase “Entrei no metrô”, seguida da palavra “japonês”. Instantaneamente, o ouvido escuta a frase e a palavra de maneira diferente, expandida, prolongada, como que reenviada. Não há ênfase no “eu” que rege o verbo “entrei”, tampouco no sujeito do “japonês”. Mas há uma graça, uma brincadeira, no reenvio desses sons: são sons ditos pelo ator no espaço exterior e ressoados em nós, com nossas vozes internas que leem essas projeções.

Outro meio pelo qual a dimensão da escuta é trabalhada é aquele das vozes dos atores — em suas diferenças naturais e nas deformações artificialmente produzidas. As vozes escolhidas para esse espetáculo criam uma orquestra de palavras faladas, porque são muito diferentes umas das outras. O grave da voz do ator contrasta com o agudíssimo metálico de uma das atrizes, que dialoga com um timbre mais bemolizado de outra atriz, que se choca com os rompantes de choro que começam e terminam sem transição de outra atriz.

Todas essas justaposições de sons e estranhezas sonoras nos preparam para momentos em que o texto é integralmente cantado, como em um musical norte-americano. Em outras ocasiões, o uso do microfone tem efeito de estranhamento e de humor. As vozes dos atores são modificadas e deformadas — tanto para o agudo quanto para o grave.

Uma cacofonia dessa sorte nos leva a imaginar o processo de criação tanto da dramaturgia como da encenação. Há um ritmo que se impõe aos ouvidos do dramaturgo em Nova York que se digladia com os ouvidos daquele que escreve em português brasileiro e que confronta os ouvidos do espectador no Espaço Cultural Sérgio Porto. Uma camada após a outra, sobrepondo oralidades distintas.

Memórias

O processo de busca por alguém que desapareceu vai tomando rumos incontroláveis e o espectador perde-se no labirinto de “eus” e “outros” que se constrói e desconstrói a cada segundo. Na quarta parte da peça, quando as telas anunciam a fala de alguém (mostrando, a cada vez, um nome próprio, como Andrea, Roberto ou Raquel), os atores se dividem para dar voz a essas

aparições de personagens. Concomitantemente, imagens em vídeo de pessoas outras que não os atores aparecem e dão a impressão de serem pessoas íntimas, ainda que sejam pessoas que o espectador nunca viu antes.

É como se houvesse um outro elenco apenas virtual. É como se nós mesmos, espectadores, pudéssemos aparecer repentinamente naquelas telas. Já não se sabe de quem se está falando, nem quem está falando, nem a quem se está emprestando a voz. São vozes e imagens que reverberam em proporções que impossibilitam uma trama homogênea e regular.

No parágrafo introdutório de *A paixão segundo GH*, Clarice Lispector escreve:

estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que

vivi — na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.⁵

Uma “desorganização” como essa a que se refere Clarice é ecoada na dramaturgia e na encenação de *Viagem a Nova York*, porque esse “eu” que se perdeu nunca se consegue reconstituir, nunca é encontrado. Nesse parágrafo de *A paixão segundo GH*, a “confirmação de mim” é algo que nunca se concretiza, que parece não poder ganhar uma forma definitiva. Na dramaturgia de *Viagem a Nova York*, é como se, pelo recurso à memória, fosse possível dar forma ao personagem desaparecido.

Não há como o protagonista apresentar-se como um desaparecido se não por meio de elementos concretos, que possam representá-lo e nos servir de degrau para continuar na construção dos sentidos da dramaturgia. Esses elementos são cartas, e-mails, testemunhos, áudios, mapas, fotos: materialidades que ajudam a construir o itinerário do personagem desaparecido. Entretanto, a profusão de vozes e suportes para a memória evidencia que nenhum desses elementos é

⁵ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 4-5.

detentor da forma daquele que se perdeu; ao contrário, quanto mais se fala dele, mais ele parece se distanciar. Quanto mais ele se distancia, maior a profusão de imagens e sons em cena, numa reverberação sem fim.

O reenvio de si, citado anteriormente em relação ao âmbito da escuta, não se dá apenas por meio da matéria sonora. Quando nos colocamos na posição de espectadores de *Viagem a Nova York*, ouvimos todos aqueles testemunhos e fragmentos biográficos e nos lembramos, nós mesmos, de nossos fragmentos biográficos, ouvimos também nossa própria voz. A experiência de se colocar diante da experiência de outros acorda nossas experiências vividas, acorda nossas memórias. Um tal efeito é intensificado pelo fato de que a memória é um dos temas dessa dramaturgia. Ela, a memória, é a grande condutora desse espectador.

A questão é que a memória, aqui, é feita de uma matéria frágil, que se rasga com facilidade. No jogo que estabelece com a literatura de Paul Auster, a dramaturgia de *Viagem a Nova York* encontra, nessa memória frágil, clareiras em meio ao labirinto de imagens e sons. O fato do personagem de quem se fala estar desaparecido nos indica que nos lembramos dele por meio dos esquecimentos, do que não lembramos, do que apagamos. A não-forma daquele que está desaparecido toma

o protagonismo da peça para si.

Não é possível se entregar a uma experiência de memória sem estar à escuta — ao menos não dessa memória do Teatro Número Três. Não é possível lidar com biografias sem estar numa verdadeira abertura de escuta, sem ouvir o outro, sem escutar a própria voz que fala, sem a coragem de ouvir a própria voz e a voz do outro.

A peça certamente ultrapassa os enquadramentos da memória e do desaparecimento vistos na trilogia de Paul Auster. Não por ser melhor ou pior, mas pela performatividade dos elementos que constituem *Viagem a Nova York*. São elementos que falam para além do controle do dramaturgo encenador. São elementos que, apesar de serem percebidos distintamente de espectador para espectador, relacionam-se também com problemas coletivos que ressoam insistentemente em nossa época e em nosso país.

Esse desaparecimento, essa memória, esses fragmentos biográficos, já não podem ser pensados sem nosso olhar atual e brasileiro, um olhar de quem já partiu para o estrangeiro em busca de civilização, já se deparou com o “ser estrangeiro”, já voltou, acreditou no país como casa, novamente se desestabilizou... Nossas memórias são labirínticas porque ainda temos muitos desaparecidos.

Sobretudo por isso. Temos infinitos desaparecidos. Temos desaparecimentos desmesurados. Não pode haver “eu” diante de tantos desaparecimentos.

Continuamos, portanto, buscando.

Um drama em Nova York

Annelise Schwarcz

O drama em sua forma pura se estrutura em um formato dialético: sua tese será a situação inicial em que os personagens se encontram, a antítese será a situação clímax que coloca a situação inicial em cheque e, então, a síntese encerra a peça dando ao espectador o apaziguamento de uma conclusão para as duas situações concorrentes. Eis o belo animal aristotélico com cabeça, corpo e cauda.

Iniciando sua peça com o conflito já estabelecido e apagando as luzes sem oferecer qualquer resposta a seu espectador, Marcio, diretor da peça *Viagem a Nova York*, decepa ambas cauda e cabeça do belo animal e denuncia a tendência moderna que busca imprimir em sua montagem.

Annelise Schwarcz é graduanda do curso de Filosofia da UFF, se enveredando pelos caminhos da estética aplicada. É bolsista de Iniciação Científica do CNPq, investigando a crítica teatral.

A proposta da peça não decepciona em atender elementos essenciais à desdramatização, tais como a retrospectção, a opção, a interrupção, a estranheza, a alienação e a construção de personagens quase anônimos. Não há protagonista, a não ser, é claro, que se considere o personagem fantasma de Marcio o principal nessa narrativa. Caso contrário, sigo com a tese de que os personagens com personalidades pouco (ou nada) elaboradas, relembrando as últimas atividades de Marcio com pequenas ações a partir de memórias duvidosas obtidas através das narrativas deixadas pelo desaparecido, possivelmente deturpadas pelas reflexões que o próprio faz das ações dele, são exemplos perfeitos de drama da vida.

Não há uma catástrofe ou um dia fatal a ser encenado. O drama da vida de Marcio são os pequenos e trágicos acontecimentos do dia a dia, suas crises pessoais que não encontram lugar em meio ao caos do cenário político carioca. Isso se reflete nas leituras que os personagens, amigos de Marcio, fazem de seus questionamentos existenciais, mas que se perdem em meio a tantas outras informações audiovisuais apresentadas ao público.

A dicção mecânica dos personagens confere à peça um ritmo estranho e dinâmico que impede a conexão

do espectador com as crises de Marcio ou de seus amigos mesmo quando os atores falam da solidão ou do sentimento de não pertencer a lugar algum — questões que suscitariam fácil empatia. Mais uma vez, por se tratar de um drama moderno e flertar com elementos do teatro épico, faz parte da constituição do ideal dessas produções manter seu espectador suspenso nesse limbo da conexão desconexa com o tema.

Outros fatores que reforçam o clima mecânico, dinâmico e estranho (no sentido brechtiano) são as entradas e saídas dos atores, jogos de luzes rápidos indicando para onde os atores devem correr, trocas de cenários diante do público, falas cantadas ao som de uma vinheta de piano e cortes secos entre os atos. Creio que a rapsódia de elementos compromete algumas propostas, mas, se tem uma coisa que a peça retrata bem, ao meu ver, é o caos organizado.

A peça reflete a confusão geral instaurada no Brasil pós-golpe: como viver de arte nesse país? Que lugar têm minhas crises existenciais em meio ao colapso do cenário sociopolítico nacional? O personagem de Marcio vai para Nova York, um lugar politicamente estável, para poder surtar. Lá, todas as suas angústias, que passavam despercebidas entre o caos carioca, ganham força e sufocam qualquer possibilidade de sucesso na

nova cidade.

Muitas vozes, muitos recursos, muitas questões e uma boa dose de teoria teatral amarradinha com ótimas técnicas de palco e atuações fiéis à proposta de não encenar um drama: isso resume a peça *Viagem a Nova York*.

Materialidades da memória

Wellington Júnior

Por volta de 1932, em Ibiza, Walter Benjamin começou a redação de um texto intitulado *Crônica berlinense*, a partir de uma solicitação da revista *Die Literarische Welt* para que realizasse um relato autobiográfico tendo como cenário sua cidade natal. Esse texto permaneceu inacabado e, em seu lugar, Benjamin redigiu a *Infância em Berlim por volta de 1900*.¹

Wellington Júnior é professor de teatro, crítico e pesquisador. É graduando em Estética e Teoria do Teatro na UNIRIO. Organizou o livro *Memórias da Cena Pernambucana (vol.1)*. Idealizou e organizou o Seminário Internacional de Crítica Teatral, ao lado da Renascer Produções Culturais, em Recife e em Manaus. Ganhou o prêmio Minidrama da SP Escola de Teatro em 2010.

¹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, volume II*: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 71-142.

Misto de crônica, ensaio, autobiografia, ficção e memória, a *Infância* é constituída por uma série de fragmentos que narram a experiência de uma criança burguesa na Berlim do início do século XX e nos quais se mesclam — com uma atenção extrema dedicada aos objetos e aos pormenores que é própria do colecionador — anotações de lembranças, descrições de cenas e lugares, relatos de sonhos e reflexões tecidas a partir de detalhes do cotidiano. Mais que um texto autobiográfico, *Infância* é uma cartografia mágica da infância e da cidade, na qual o leitor é, também ele, convidado a se perder nos labirintos da cidade e da memória.

E é esse exercício que o espetáculo *Viagem a Nova York* também realiza. A partir dos documentos que são materializados na cena, vamos constituindo uma cartografia afetiva de um outro tempo — o início do século XXI. Assim como Benjamin apresentava várias temporalidades a partir da tensão espacial, o grupo Teatro Número Três vai revelando Nova York a partir de um olhar sobre nosso século. Vemos lá (Nova York) e cá (o Brasil). É nas pequenas matérias da realidade que o espetáculo vai se constituindo, nos percursos que vão de uma sala íntima à cena do mundo.

O elemento do jogo, fundamental na constituição do espetáculo, está diretamente relacionado com a

infância. As escritas de *Infância em Berlim por volta de 1900* e de *Viagem a Nova York* partem da elaboração de uma coleção de ideias, o que lembra o grande trabalho *O livro das passagens*, que ficou por ser acabado e era, segundo o próprio Benjamin, um conjunto de citações — no duplo sentido que a palavra tem, de colocar ou justapor, mas também de requisitar, chamar ao julgamento — que deveriam se organizar em nova constelação ou coleção.

Marcio Freitas, assim como Walter Benjamin, elabora sua escrita como um jogo de citações (no caso do espetáculo a partir de conversas de WhatsApp, mensagens, áudios, e-mails). Essa dramaturgia revela uma potência que dialoga diretamente com o mundo da infância.

Benjamin pretende demonstrar que podemos aprender com as crianças a não nos deixarmos censurar pelos sentidos previamente postos. Pelo contrário, podemos vislumbrar possibilidades de resgatar um diálogo mais justo e inteiro com as coisas ao buscarmos uma relação que não seja a da satisfação imediata. No ensaio *Visão do livro infantil*, Benjamin, de forma poética e lúdica, nos mostra como — a exemplo das crianças — podemos manter com o livro a mesma relação de entrega e diluição que experimentamos com os brinquedos.

Não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando — a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, [...] vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso. [...] Nesse mundo permeável, adornado de cores, em que a cada passo as coisas mudam de lugar, a criança é recebida como participante. Fantasiada com todas as cores que capta lendo e contemplando, a criança se vê em meio a uma mascarada e participa dela. Lendo — pois se encontraram as palavras apropriadas a esse baile de máscaras, palavras que revolteiam confusamente no meio da brincadeira como sonoros flocos de neve. [...] Ao elaborar histórias, crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo “sentido”.²

Trata-se da descoberta das tentações da sedução dos livros como mundos permeáveis, como lugares onde o eu pode se refugiar, se perder, mas também se encontrar e ter acesso ao outro. Trata-se de uma experiência que engloba tentativas de assimilação do outro, na qual o sujeito desiste, momentaneamente, do estatuto de

² BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 69-70.

soberania em favor do objeto, do material.

É assim que a cena de *Viagem a Nova York* vai se constituindo, nesse mergulhar no jogo do outro. O elenco e os objetos vão se misturando. A imagem do espetáculo revela o homem desaparecido dentro dos objetos. É uma viagem ao outro.

Quanto maior o risco dessa indiferenciação (quebra hierárquica do domínio do objeto pelo sujeito), quanto maior esse arriscar-se à imersão na matéria (ou no outro), essa perda dos limites claros do eu, da identidade subjetiva, maior a satisfação do (re)encontro consigo mesmo; quanto mais a criança pratica esse perder-se, mas vai tendo domínio sobre si. Nesse sentido, a relação lúdica e mimética com o outro assume também a potência de libertação.

As crianças experimentam maneiras diversificadas de se expressar e de se relacionar com o mundo. Os materiais são diversos e muitas vezes elas nos surpreendem. A atenção das crianças não se volta somente ao que lhes é destinado ou apresentado como brinquedo. Seus olhares se dirigem justamente àqueles objetos que para nós não têm valor: os restos, as sobras. Outra forma de se relacionarem com as coisas é por meio da explicação mágica proporcionada pelo contato com os contos de fada, nos quais tudo é possível, tudo se alcança; toda

ideia ou fantasia ganha espaço, vida e movimento. Esse gesto artístico, presente em *Infância em Berlim por volta de 1900* e em *Viagem a Nova York*, revela o procedimento de um outro gesto crítico que necessitamos experimentar no século XXI — misturar-se com os materiais.

Relato de viagem

Renata Gasparim

A peça *Viagem a Nova York*, que estreou em setembro de 2018, foi o resultado de um longo processo de gestação. Da concepção ao nascimento passaram-se mais de dois anos. Eu cheguei com o processo já iniciado, ainda pisando em ovos, tentando entender no que aquilo iria dar. Nos encontrávamos todas as semanas e fazíamos leituras, experiências com projeção e assistíamos a algumas peças em vídeo por indicação do Marcio Freitas, diretor, autor e pai dessa Viagem, na qual ele já havia embarcado com a Marina Hodecker desde bem antes.

Renata Gasparim é atriz e produtora teatral, graduada em Atuação Cênica pela UNIRIO. Trabalha com teatro há mais de 10 anos, tendo atuado em peças como *O estupro de Lucrecia*, *Amante patológica* e *Viagem a Nova York*, e no cinema em *As atrizes* e *Berenice*. É produtora da Mostra de Cenas Autorais e Independentes, que acontece regularmente desde 2014.

O ano de 2017 acabou e em 2018 os ensaios do que viria a ser efetivamente a peça começaram. Recebemos algumas folhas com textos a serem decorados. Estruturas propositalmente fragmentadas, rupturas nada convencionais na forma de falar, com indicações de velocidade na vocalização e de respeito à forma do texto. Como atriz interessada no estudo das oralidades, aquele texto me era como um quebra-cabeça de cinco mil peças: seria muito difícil de montar, iria requerer longas horas dedicadas a ele, pensaria que não iria conseguir e seguiria em frente talvez só pela curiosidade de ver como ficaria no final. As palavras não cabiam na minha boca, era como se dissessem-se por si e estivessem apenas me usando como um canal para serem ditas. Todo nosso trabalho de corpo, fundamentado a meu ver no conjunto, na imagem e na imobilidade, colaborava para essa minha percepção. Me lembrava, em alguma instância, da boca sozinha falando incessantemente em *Eu não*, de Samuel Beckett, autor que integrou nossas leituras no início do processo.

Quem dizia o texto não era a personagem e não era a atriz, era aquela figura que falava, enquanto falasse, enquanto cantasse, até que alguém se mexesse, então era apenas o movimento. Um ou o outro, nunca os dois de uma só vez, exatamente o contrário do que

pregam na datada representação. Aquilo para mim era um respiro, um caminho para uma nova estética de teatro, de atuação contemporânea, ficava só pensando em como ficaria tudo no final. Conseguimos a pauta para o Sérgio Porto, já tínhamos uma data para a estreia, e então tudo começou a se apressar. Recebíamos páginas e mais páginas de texto para decorar. Tenho certeza que eu, Marina, Ana, Pedro e Pamella vamos lembrar desse texto pelo menos por mais uns anos, depois da quantidade absurda de energia que tivemos que direcionar a decorá-lo, justamente por ele se organizar de uma forma que eu nunca tinha nem falado antes, muito menos tentado decorar.

Cada um dos componentes da peça se apresentava para mim como algo que poderia dar muito errado, textos muito difíceis de decorar e de falar, imagens produzidas com muita velocidade e sempre em conjunto, muita tecnologia, muitos cabos, muita coisa que se fosse feita com a menor imprecisão já não cumpriria com a proposta. Depois de muitos e longos exercícios para estabelecer uma conexão entre nós em cena, conduzidos ou pela Júlia Sarmiento ou pelo Marcio, entendemos como fazer funcionar: tinha muito para dar errado e daria, a não ser que todos nós, juntos, fizéssemos dar certo. Era necessário estabelecer e respeitar o jogo, ele

pautaria tudo que fôssemos fazer em cena, o importante era nunca deixar a peteca cair.

Isso porque o interessante da peça não era aquilo que estava sendo dito, falávamos coisas quase sempre banais. Não era sobre o que era dito e sim sobre como estava sendo dito. Por que essas pessoas falam dessa maneira quebrada, quase sem sentido? Será que eu também falo assim? Fala. Todos os textos foram ditos ou escritos por alguém na “vida real” e foram deslocados para a cena. A nossa linguagem corriqueira ao gravar áudios no celular ou mandar mensagens para os amigos só é corriqueira porque não paramos para pensar sobre a sua estrutura. O que de novo conseguimos ver naquilo que vemos todos os dias? O que há de tão diferente no banal? Isso me interessa, acredito que ao Marcio também.

Tudo era um pouco ou muito estranho, a Marina chorando copiosamente ao ler uma nota nada triste sobre um passeio pela cidade e parando abruptamente em seguida, o fato de que nós só nos mexíamos juntos e não nos mexíamos falando, a parte cantada, que ao mesmo tempo era e não era uma continuação daquilo que havia sido estabelecido até então na peça e que acontecia uma só vez e não voltávamos mais a cantar, o tom levemente homofóbico da melhor amiga de

Marcio, as vozes alteradas nos microfones. Tudo apontava para a necessidade de se parar um momento para entender. Porém não havia esse momento, tudo acontecia tão rápido que, ao se parar para entender qualquer coisa, se perdia a próxima coisa. Com isso, mesmo a necessidade de entendimento se dissipava, havia fatos que seriam reconhecidos sem esforço, como o impeachment da presidenta Dilma ou a prisão do presidente Lula, mas não havia uma historinha para ser seguida, não existia uma mensagem única para ser compreendida, supostamente escondida nas referências.

Esse nosso teatro não é o da mensagem, é o da experiência, é para ver aquelas imagens, ouvir aquelas coisas e, se possível, deixar-se envolver por aquilo que está sendo mostrado, simplesmente porque é interessante de se ver. Já que não há uma única coisa para ser entendida, a importância do entendimento se esvai, de modo que a plateia mais formada em arte e a menos formada possam dividir a mesma experiência, sem privilegiar uma ou outra. O importante é entrar na Viagem, a partir daí podemos ir para qualquer lugar.

O Marcio é um outro

Pedro Florim

Cada vez que quero estudar um homem, acabo por achar que o objeto de minhas observações tem o espírito perturbado, de tão incoerente que é a forma de pensar e agir dos homens quando se segue de perto sua agitação interior. Observando dia após dia as ideias que eles concebem, as opiniões que emitem ou suas veleidades de ação descobre-se uma verdadeira mixórdia que não merece o nome de caráter. Tudo se apresenta como uma improvisação sem nexos, e o homem, sempre em contradição consigo mesmo, aparece como o maior mentiroso do mundo.

*(August Strindberg)**

Pedro Florim é ator, diretor e dramaturgo, doutorando em Artes Cênicas na UNIRIO. Tem trabalhos em teatro e audiovisual. Com o Teatro Número Três, atuou nos espetáculos *Viagem a Nova York* e *Pequenas biografias*.

Viagem a Nova York é o mais recente trabalho do grupo Teatro Numero Três, que tem Marcio Freitas como seu diretor artístico. Fiz parte do elenco na ocasião da sua primeira temporada, em setembro e outubro de 2018, e desenvolvi meu trabalho de atuação junto ao desenvolvimento artístico geral do espetáculo, num processo de vários meses. Analisarei aqui alguns aspectos de *Viagem a Nova York* que de alguma maneira apontariam para um “teatro de indeterminação”, noção que pode ser entendida aqui, grosso modo, como a produção de uma estética de crise no âmbito de uma suposta intriga de saber, mote do teatro aristotelicamente compreendido.

A intriga de saber, no caso de *Viagem a Nova York*, é a busca de Marina pelo paradeiro do amigo Marcio, cuja conduta, para ela, tornou-se incompreensível. Esse paradeiro é narrativo: Marina quer saber *por que* Marcio sumiu, precisa justificar esse sumiço, dar coerência a ele formulando uma história de sumiço *que se preze*. O espetáculo, no seu elemento digamos fabular, se organiza como uma extensa e obsessiva busca arquivística pela história do súbito desaparecimento de Marcio durante

* Citado por Jean-Pierre Sarrazac em: SAADI, Fátima (org.). *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7Letras/Teatro do Pequeno Gesto, 2013, p. 37.

sua estada em Nova York, cidade na qual cursava parte do seu doutorado. A busca aqui é por alguma história de desaparecimento, pela elaboração de uma narrativa própria, adequada e digna a um desaparecimento até então *sem explicação*.

Notemos, de saída, que inexplicáveis costumam ser todos os desaparecimentos, até que sejam (como se diz) elucidados e deixem de se chamar assim. A “história de desaparecimento” que Marina busca não pode ser qualquer história, não pode ser somente o amontoado de eventos disparatados de uma vida qualquer, todos ao mesmo tempo conectados e desconectados: o desaparecimento, como a morte, não pode ser apenas um evento que se abate estupidamente sobre os que ficam. Ao contrário, a história que Marina busca precisa ser a história de uma gestação, de algo que termine por aparecer no desaparecimento de maneira a preenchê-lo com uma justificação. Ela quer se adaptar ao novo estado, digamos, descarnado do seu amigo, quer dar um novo corpo a ele com o qual possa se relacionar, mas um corpo que não seja o corpo fragmentado de despojos documentais e de memórias plasmadas em registros diversos, de narrativas soltas, confusas e parciais que ela guarda em seus arquivos. O que Marina deseja é um tipo de corpo organizado, um maquinário útil em

tornar a perda inevitável e familiar, e não contingencial e estranha: a biografia de uma morte em contagem regressiva, sua gestação silenciosa atestada nos meandros de uma vida documentada. Ela quer, sobretudo, que Marcio se justifique.

No entanto, a questão primeira é: mas justificar o quê? Como encontrar a gestação de um desaparecimento genérico, espécie de não evento? Ou, em outras palavras, como determinar o indeterminado? Sem a finalidade, fica-se com o meio, numa gestação sem fim do tipo especulativa. Pois a finalidade aqui passa a ser encontrar a própria finalidade no meio, como alguém que busca as condições ambientais para plantar um vegetal suficientemente nutritivo, um revirar e revolver em busca daquilo que se oferece como raiz possível. Traçar os passos de um desaparecimento não é possível sem criar múltiplas narrativas potenciais que transformem esse desaparecimento em fins de linha dignos, e é isso que fazem Marina e seus amigos durante o espetáculo, levantando todo tipo de suspeita e delirando todo tipo de imagem, associando e dissociando materiais e pensamentos, tentando encontrar, entre os vários Marcios que figuram nesses pequenos vislumbres mais ou menos delirantes, mais ou menos compartilhados, um disposto ou forçado a deixá-los.

Logo de cara surge o problema das versões. Os amigos passam as quatro partes do espetáculo selecionando e cruzando, lendo e encenando depoimentos de Marcio e de terceiros, opinando sobre aquilo que fazem, num esforço curatorial conjunto e, por isso mesmo, de diferentes inclinações e diretrizes, muitas vezes antagônicas e disparatadas, em todo caso heterogêneas. As diferenças de trato com os muitos documentos “deixados” por Marcio denotam as preferências e interesses pessoais dos amigos-investigadores, dizendo tanto sobre eles mesmos quanto sobre Marcio e seus percursos nova-iorquinos — mas muito pouco, na esfera ficcional, sobre as razões do seu desaparecimento, isto é, jamais fazem reaparecer em termos de caráter aquele que desapareceu sem prestar contas: Marcio o suicida, o fugitivo, o escondido, o surtado, o mentiroso, o perdido, o raptado, o assassinado etc. Aquele epíteto forte que definiria, retroativamente, a natureza de uma narrativa do tipo esclarecedor com ponto de fuga determinante. Mesmo encontrando indícios para cada um desses epítetos, Marina e os amigos não conseguem se decidir ou entrar num acordo sobre que história contar — sem o adjetivo final de Marcio, todas as histórias são de alguma maneira possíveis, todas são mais ou menos razoáveis, todas se relacionam mais ou menos. Nas mãos

dos seus historiadores, Marcio vaza e se fragmenta incessantemente.

“É impossível entender o Marcio”, diz um personagem ao fim da peça. Realmente, seria preciso editar o morto de forma a atender a esse anseio determinístico dos vivos, mas para isso Marina e seus amigos são inadequados, e Marcio é um desqualificado no sentido fabular, um qualquer um. Em seus despojos, Marcio não se deixa apreender como novelo psicológico, pelo contrário, ele é um nó impossível de muitos fios, tensionados e advindos de incontáveis outros nós. Enquanto narrativa, o desaparecimento de Marcio não tem começo nem fim, é só um meio terrivelmente embolado de dubiedades, conjecturas, desejos e reflexões, uma mesma matéria ora estranha, ora familiar, ora totalmente incompreensível, na qual afundamos como num pântano ou numa selva repleta de estranhas formas de vida.

Sair desse mato sem cachorro necessita cálculo e engenharia, é preciso dar nome aos bois, mas aí já estaríamos no âmbito da invenção e não, como se quer, da verdade biográfica... Seria preciso transformar o biógrafo em autor e a biografia em ficção, assumir que os documentos dizem muito mais do que se gostaria e que foi preciso organizar e refrear sua língua solta e

louca, dar-lhes *alguma* (dentre muitas possíveis) coerência discursiva na boca daquele que narra. Na melhor das hipóteses, teríamos uma biografia com estatuto de pergunta, o que a aproximaria um pouco mais da experiência de uma vida em curso, com todo seu grau de contingência e indeterminação.

Viagem a Nova York é exatamente essa biografia incerta e tateante, mas levada ao extremo da incompetência teleológica, decisão evidentemente dramaturgicamente. Nela os biógrafos não enquadram a língua solta dos documentos e do biografado, mas chafurdam entretidos e delirantes nos muitos enredos e desvios que tagarelam e se insinuam. E fazendo isso, paradoxalmente, mobilizam um novo saber: o de que nenhuma vida tem ponto príncipe de apreciação — nem mesmo o próprio vivente sabe de si como gostaria, ocupando talvez o mais inadequado dos pontos de vista. Pois a experiência da vida é o não saber propriamente o que a vida é, na medida em que sua substância e seus contornos escapam a todo tempo, sendo inacessíveis aos vivos. Esse escape é a própria vida em curso e toda teleologia aparece como criação editorial, tipo de curadoria, atendendo a desejos mais ou menos dignos que geram seus próprios critérios de triagem e edição. Daí que Marcio precisaria aparecer suficientemente acabado para que sua vida

fosse algo definível e direcionável. Nesse caso, porém, não teríamos a história de um vivo, mas de um morto, uma defuntografia — talvez a única biografia possível. *Viagem a Nova York*, no entanto, é a estranha história de uma vida *em ato*, que por ser indeterminada acaba por ser a história de muitas vidas.

Compreender o caráter ideológico da narrativa-conforme-os-fins não significa, naturalmente, que não se deva narrar, já que narrativa não é sinônimo de teleologia, ou seja, de uma história do fim e para o fim. É perfeitamente possível escapar à tirania da finalidade e do determinismo genético que se apresentam como a verdade unidimensional da vida e da história, mas que são formas de controle e de clausura, defuntografias do mesmo. É possível uma narração mais imponderável, acidentada e estranha, mais semelhante à vida em ato.

Começemos assumindo que uma narrativa com começo, meio e fim não é necessariamente uma teleologia. Toda narração tem necessariamente um começo e um término, já que se desdobra no tempo, e o encadeamento de elementos que a constitui necessariamente cessa em algum momento, numa interrupção que não se deve confundir com resultado. Uma narrativa não resolve algo, é antes um percurso associativo que engendra uma vivência, e nesse sentido deixa uma impressão nos

sujeitos implicados na forma de reverberações variadas, mais ou menos inesperadas e ricas.

No caso de *Viagem a Nova York*, as diferenças de trato documental e a errância da busca não deixam de promover o aparecimento de Marcio. A questão é que fazem isso pela via da inevitável fragmentação da sua figura emergindo dos registros, sem operar com estes uma edição de cunho psicologizante, ou seja, sem dar lógica causal (leia-se, unidade) àquilo que não tem nem nunca teve isso: os registros “de Marcio” jamais serão apenas dele ou sobre ele, sendo também sobre inúmeros outros elementos, numa lista sem fim e fora de qualquer controle. A ausência de um paradeiro, ou desfecho, dificulta a edição retroativa dos documentos como trajeto argumentativo, e o resultado disso é uma deriva, ou uma indeterminação, composta de muitos pequenos trajetos interconectados. Marcio, o desaparecido, aparece para nós como muitos, tantos quanto há narradores (e documentos) dispostos a falar sobre sua pessoa, incluindo ele próprio enquanto autonarrador, descrevendo e registrando seus percursos físicos e emocionais por Nova York, e incluindo também as histórias de terceiros que se busca associar ou comparar àquelas do desaparecido. Aquele que desapareceu não para de reaparecer, desdobrado em muitos.

Os dispositivos de performatividade empregados no espetáculo, tais como o uso de distorções vocais eletrônicas absurdas, as leituras dos documentos em fluxo frenético, o texto composto de transcrições de conversas sem correções gramaticais, todos acentuam o estranhamento sobre os registros de uma vida comum e tornam opacos os documentos pretensamente transparentes, informativos e úteis. Ao mesmo tempo, dão a ver a presença gritante e necessária do narrador em cada leitura documental, sem o qual simplesmente não existe documento: todo documento pressupõe sua ativação por um leitor especializado — no caso o ator, mas também o espectador.

Nesse processo entrelaçam-se e confundem-se pesquisa e pesquisador, história e historiador, identidade e alteridade — mas também ator e personagem, teatro e realidade, já que o texto do espetáculo é composto de depoimentos de pessoas reais sobre Marcio, sendo ele também uma pessoa real que de fato esteve em Nova York. O que se encontra e se depreende do exame dos múltiplos documentos, textuais e audiovisuais, não é a explicação do desaparecimento de Marcio, mas a impossibilidade de precisar o que isto, “desaparecimento”, pode significar, quando o próprio Marcio, isto é, aquele que uma vez houve, multiplica-se em seus próprios

indícios de existência.

Cabe perguntar, ao final do espetáculo, se alguma vez Marina teria encontrado Marcio num estado menos multiforme, e se nossa experiência com os não-desaparecidos é mesmo, como costumamos pensar, um encontro e não também uma elaboração.

De *Sem falsidades* a *Viagem a Nova York*: por uma trilogia e seus desdobramentos

Marina Hodecker

“Marcio, nós temos que fazer uma trilogia”, eu insistia desde a estreia de *Sem falsidades*, em tom de brincadeira. Os espetáculos do Teatro Número Três não foram concebidos com o propósito de formar uma tríade, mas nas próximas linhas perseguirei essa ideia, apresentando memórias de nossos processos, porque

Marina Hodecker é atriz e produtora. Bacharel em Artes Cênicas pela UNIRIO, pós-graduanda na UCAM/ABGC e parecerista cultural. Sua trajetória passa pelo seminário *Matrizes performáticas, teatro y nuevas tecnologías*, do IUNA, em Buenos Aires. Atua na pesquisa artística e na produção do Teatro Número Três desde 2010.

entendo que há relações claras entre as peças, que podem configurá-las como tal.

Aqui, falarei do ponto de vista de uma atriz-detetive que, como Marina de *Pequenas biografias* ou Marina de *Viagem a Nova York*, se perde numa coleção de registros, se agarra a uma infinidade de detalhes para investigar um objeto na tentativa de provar algo a si mesma e ao mundo talvez. Meu objetivo é relatar um pouco de nossos processos, pensando sobre os espetáculos e em como alguns elementos trabalhados foram desdobrados para chegar em *Viagem a Nova York*. Além disso, espero, claro, convencer Marcio Freitas de que montamos uma trilogia ao longo desses anos de trabalho em conjunto.

No Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, o substantivo feminino “trilogia” é, por extensão, definido como: “conjunto de três coisas com algo em comum = tríade, trindade, trio”. Me agarrarei, portanto, em alguns elementos comuns no trabalho do Teatro Número Três para falar do nosso primeiro trio de peças: *Sem falsidades* (2011), *Pequenas biografias* (2014) e *Viagem a Nova York* (2018).

O processo de Marcio dramaturgo é o de um lapidador. Desde a primeira peça, ele se agarra a uma ideia, coleta material, cria documentos, provoca, grava, transcreve, recorta, segmenta, multiplica e vai costurando

vozes, orquestrando as palavras e as banalidades dos discursos proferidos para chegar num texto que só se realiza na cena e diz mais pelas provocações sensoriais e imagéticas do que pelo conteúdo em si.

Em *Sem falsidades*, de 2011, Marcio levava ao palco discursos de jovens atrizes, representados por outras atrizes, igualmente jovens. Havia na cena duas instâncias, que não ousou chamar de personagens: a MULHER, uma voz de diário, lido ao microfone por todas as atrizes, que ficavam no centro de um círculo marcado no chão, voz sussurrada, que proferia revelações íntimas, sobretudo anseios e receios sobre a carreira; e as LOCUTORAS, que, em contraponto à MULHER, jorravam narrações do passado, histórias vividas pelas atrizes entrevistadas, divididas por temas como infância, vestibular, pontos altos e baixos nas suas carreiras, etc.

Nos ensaios de *Sem falsidades*, partimos do texto previamente formatado pelo autor. Líamos e discutíamos bastante e então seguíamos para improvisações, explorando formas de falar esse texto. As figuras representadas eram caricaturas dos sujeitos dos discursos que falávamos, mas, em parte, eram também caricaturas de nós mesmas, atrizes.

Um dos primeiros exercícios que Marcio nos propôs foi o de apresentar algo (uma cena ou qualquer

outro tipo de performance) que representasse aquele texto. “O que é esse material para vocês? Me mostrem!”. A expressão: “me mostra isso que você diz, me mostra!” nos acompanhou pelos três processos de montagem.

Tendo colaborado como atriz nos três processos, comecei a notar e acreditar que a investigação das nuances desse MOSTRAR é uma característica das encenações do grupo, sobretudo no que diz respeito à atuação. Nas peças seguintes fomos desenvolvendo e complexificando essa ideia, que retomarei adiante.

Dois outros elementos que cabe destacar são: CANÇÕES e PROJEÇÕES, pois já aparecem no primeiro espetáculo. A música em *Sem falsidades* surge num momento pontual, propondo um jogo com a fala cantada, causando um estranhamento para o espectador. A canção aqui é um pequeno enxerto, de aproximadamente 5 minutos de duração. Na cena,¹ um violão surge como que figurando uma apresentação musical intimista, e um notebook aberto incita a imagem de um karaokê (o violão e o karaokê são citados nas falas ao longo da peça, justificando a existência dessa cena). Mas as atrizes naquele momento fracassam, pois não são capazes

¹ Há um registro em vídeo dessa cena, na página do Teatro Número Três no Vimeo: <https://vimeo.com/116437573>.

de tocar o instrumento, nem possuem pleno domínio do canto.

A peça expõe as inseguranças das atrizes por meio desse momento de canção, que promete algo surpreendente, mas apresenta uma ação pequena, como uma citação que não se desdobra em nada tão significativo, tocante ou glamoroso, como se costuma esperar de cenas musicadas no teatro.

Quanto às projeções, elas eram fotos e textos que apareciam no fundo da cena, compondo o cenário, sobre placas que recortavam as imagens, como uma espécie de pano de fundo que acompanhava as cenas. Manipulada de fora, a projeção era mais um recurso para criar camadas, compondo a visualidade com imagens e palavras. Os textos projetados também marcavam as mudanças de quadro, titulavam as cenas e expunham por escrito alguns trechos dos depoimentos.

Fizemos uma temporada com 6 apresentações no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, cientes de que *Sem falsidades* seria o início de uma história para o Teatro Número Três. Terminada a temporada, conversávamos sobre a necessidade de continuar, de criar espaços de trabalho, aprofundar a pesquisa que Marcio já vinha trilhando na universidade. Faltavam tempo e outros trabalhos para ganhar consistência a pesquisa do

grupo.

Não à toa, a última fala do epílogo de *Sem falsidades* é:

A gente tem que fazer, [...] ‘pensa menos e faz’. [...] porque o que planta brota, assim, se a gente não fica só pensando em plantar uma roseira, a gente vai lá e planta, ela pode dar bicho e não crescer, ela pode, a flor vai murchar, vai acontecer tudo isso, mas eu fui lá e plantei, então se ela não nasceu, eu planto de novo, se a geada matou, eu vou lá e planto de novo

Sem falsidades já mostrava o ponto de vista dos pequenos discursos, as figuras frágeis, o risco, a possibilidade de fracasso, sempre tensionado com a ideia de sucesso. Mas falava dessas vozes também como potência, como na imagem da semente que precisa de cuidado, de persistência, cujo plantio representa fragilidade e força.

Sem falsidades tinha um jogo veloz, intenso, não-realista, narrações diretamente para a plateia, um palco vazio e muitas cores vivas em cena, cores que talvez representassem a vivacidade de um primeiro projeto, um impulso vibrante do Teatro Número Três. *Sem falsidades* foi a semente plantada com toda a sua potência.

Creio ter encontrado, na descrição dessa primeira montagem, um conjunto de elementos sobre os quais

pretendo me debruçar na investigação das próximas peças que compõem essa trilogia: a atuação que passa pelo MOSTRAR, as PROJEÇÕES, as CANÇÕES, o SUJEITO PEQUENO, o PLANTIO.

Em *Pequenas biografias*, fomos novamente provocados por Marcio, para um novo processo. Desta vez, um argumento-exercício nos convidava a escolher uma pessoa para biografar. Os atores deveriam ter disponibilidade e tempo para as reuniões semanais da pesquisa. Algumas atrizes de *Sem falsidades* seguiram conosco, e também surgiram novas pessoas, que às vezes passavam pelos encontros e não voltavam mais. Com todos os acontecimentos registrados pelo autor-diretor, o processo resultou em um texto dramaturgico repleto de nomes e 6 atores em cena, incluindo o próprio Marcio.

O processo de *Pequenas biografias* se dividiu em três fases: 1) reuniões e levantamento de material com os atores, que apresentavam semanalmente o desenrolar de suas pesquisas individuais; 2) a criação do texto, fase na qual Marcio se apropriou de todo o material gravado e arquivado no processo de pesquisa para montar a dramaturgia do espetáculo; 3) os ensaios de montagem a partir do texto já finalizado, que resultaram no segundo espetáculo da companhia, estreado em 2014.

A cena desta vez era composta por uma série de

camadas temporais sobrepostas: um grupo de artistas no presente simulava cenas desse mesmo grupo no passado, de quando os artistas do passado se encontraram para montar uma peça. Representávamos a nós mesmos a partir dos registros autobiográficos que supostamente tínhamos encontrado, registros de um grupo que tentou biografar pessoas. Por exemplo, a atriz Marina representava a personagem Marina, que pelos registros encontrados tentou biografar uma senhora louca de sua vizinhança. Mas o processo de investigação da personagem Marina acabava revelando mais sobre a Marina biógrafa do que sobre a pessoa biografada, pois o sujeito (Marina biógrafa) se misturava com o objeto (a velha) e isso era representado pela Marina atriz no palco. A mesma estrutura ocorria de forma muito similar com todos os personagens do espetáculo, dadas as características de suas respectivas pesquisas.

Creio que nossa questão central de atuação ali era: como falar um texto em primeira pessoa citando documentos do passado? Como mostrar que estou representando documentos pré-existentes de narrativas passadas sem explicitar isso, sendo que muito do que falo em cena é em primeira pessoa?

Essa explosão de tempos, de sujeitos construídos e de espaços é sutil no espetáculo, mas fez parte de forma

intensa das discussões entre direção e elenco no processo criativo, quando tentávamos entender o nosso lugar de fala na peça para criar o distanciamento necessário, a instância do MOSTRAR naquela representação.

Toda essa reflexão colaborava para instaurar uma dinâmica para a criação desses sujeitos pequenos que falhavam, inseguros, projetando suas personalidades sobre as personalidades de seus objetos. Sujeitos que estabeleciam um jogo de representação no qual o mostrar oscilava entre falar diretamente para a plateia (quebrando a quarta parede) e adotar um sistema de elementos “realistas”, onde nos fechávamos para representar/simular (para a câmera da filmagem ao vivo, cuja imagem era projetada ao fundo) os encontros desse grupo de artistas do passado. Mas a nossa instância de atuação não era nada realista, pelo contrário: havia um falar musicado e formal somado à contenção da gestualidade, à precisão corporal, à permanência de um estado de urgência, que “desnaturalizavam” a representação.

Assim criamos um turbilhão de projeções e tensões, uma multiplicidade de elementos para orquestrar, e a própria necessidade de controlar todos esses elementos já levava à perda desse controle em cena.

No tocante à forma, as PROJEÇÕES nesta peça eram operadas de dentro da cena, por nós atores, com

uma câmera que filmava ao vivo. Nos alternávamos nas funções de operação técnica, figuração nas cenas de colegas e atuação nas narrativas de nossos personagens. A representação, calcada no MOSTRAR para nós mesmos e para a plateia, estava presente em todas essas funções. Pesquisamos gestos clichê e modos de falar que tendiam a uma fala musicada, distanciada, por vezes mecânica, causando estranhamentos para o espectador. A velocidade rápida também era uma característica da fala. A cena era explodida pela multiplicidade de elementos e por complexidades espaço-temporais da dramaturgia.

Havia também a projeção de fotos, e de textos que ora marcavam a alternância das cenas, narrando os encontros como se fossem as rubricas da peça, ora introduziam uma voz (externa) que comentava criticamente tanto os personagens quanto a peça como um todo.

A música ganhou corpo nessa segunda peça do grupo, a trilha sonora aludia a sons realistas e preenchia o espaço do início ao fim do espetáculo. Entre os encontros, uma história mítica era contada através de pequenas CANÇÕES que tinham continuidade narrativa entre si, irônicas, cantadas em coro para a plateia por todo o elenco, dialogando com uma ideia de distanciamento brechtiano.

Até aqui, em minha descrição, *Pequenas biografias*

contém o conjunto dos elementos necessários para continuar o caminho em direção à trilogia almejada: o MOSTRAR, o SUJEITO PEQUENO, as PROJEÇÕES, as CANÇÕES. Mas e o PLANTIO? Desde que comecei a escrever estas linhas, essa pergunta passou a me assombrar. Para onde se desdobraria a ideia de vitalidade, de potência, no fazer do Teatro Número Três?

A dramaturgia do espetáculo incluía a história mítica de Carla sobre sua irmã, uma espécie de narrativa do “chamado da natureza” na qual a personagem biografada era heroína, uma saga de autoconhecimento e completude. Para seguir esse modelo, na tentativa de um encontro mais íntimo consigo, os personagens viajavam para o meio do mato, onde coisas sobrenaturais pareciam acontecer. A natureza, portanto, aparecia na dramaturgia do espetáculo como projeção, como desejo de completude em algum nível, talvez desejo do sucesso como artistas, um lugar irrealizado tanto para os personagens como para os artistas do Teatro Número Três. Talvez estivesse ali uma projeção da sementinha plantada em *Sem falsidades*: o mato idealizado em *Pequenas biografias* é como o lugar do desejo inatingível.

A ficção de *Pequenas biografias* terminava com a revelação de Marcio ter clicado num *link* que apagou todos os arquivos do seu computador, impossibilitando

a conclusão do trabalho. Em seguida, Mari fala sobre um caso de demolição, finalizando a peça com: “Você tá acabando comigo por causa do passado. Deixa morrer”. O segundo espetáculo da companhia era também uma reflexão do grupo sobre si mesmo: como seguir diante de tantos fatores externos que dificultavam o trabalho continuado? Como dar conta da multiplicidade de elementos sobre os quais nos debruçávamos? Como e por que seguir revirando nossos passados?

Pequenas biografias questionava a existência de nossos grandiosos anseios artísticos (de sucesso e completude) diante dos inúmeros fatores externos que precisávamos enfrentar para seguir fazendo teatro. Falamos sobre coisas pequenas, com poucos recursos. *Pequenas biografias* tratava, em parte, da geada que mata a semente, quando se almeja uma integração com a natureza, inatingível. Fizemos duas temporadas do espetáculo no Rio de Janeiro, em 2014, totalizando 14 sessões, a primeira no Teatro Maria Clara Machado e a segunda na Sede das Cias.

Depois do “deixa morrer”, havia na peça um epílogo que apontava para um novo respiro, pois trazia uma espécie de mensagem: ainda que não seja possível agora, tudo ficará bem. E marcava, a meu ver, o segundo final esperançoso na trajetória do grupo. Continuemos.

Passado esse trabalho, Marcio me chamou numa lanchonete para conversarmos sobre o terceiro espetáculo: *Viagem a Nova York*, que, em princípio, fecharia uma primeira tríade documental, solidificando a trajetória do Teatro Número Três. Ele nunca me disse isso com essas palavras, mas quero defender essa ideia.

O processo de *Viagem a Nova York* começaria com a captação de documentos durante a estada de Marcio em tal cidade. Uma narrativa que seria construída também com provocações do autor a seus atores, parentes e amigos, criando registros para uma história pessoal de investigação e desaparecimento.

De alguma forma, o artista Marcio interfere na realidade, pois seu processo cria a necessidade de gerar dados para a criação de arquivos que serão manipulados na montagem de sua ficção. O personagem Marcio desaparecido começou a existir para nós desde o planejamento da viagem. Provocados pelo Marcio dramaturgo, falávamos de Marcio e Marina personagens em terceira pessoa, criávamos situações para que Marcio e Marina e pessoas próximas reagissem ao desaparecimento de um sujeito, a fim de gerar uma multiplicidade de registros para a peça.

Num segundo momento, estive em Nova York e fizemos filmagens para a peça. Foi um período de

imersão, no qual falamos sobre os personagens, sobre possíveis ações de Marina, período no qual Marcio me dirigia em vídeo e simulávamos situações para a peça. O que viria a ser o espetáculo era uma incógnita, tínhamos apenas arquivos impressos e fazíamos gravações para a criação de novos arquivos. Muito material foi levantado nesse período e a partir dele Marcio comporia a dramaturgia textual e fílmica do espetáculo.

Quando ele voltou de viagem, havia passado um tempo e alguns de nossos antigos parceiros de cena já não podiam estar conosco. Ainda sem previsão de data para a estreia, iniciamos um ciclo de encontros, conduzidos por Marcio, para pesquisa de linguagem: foram realizadas leituras de textos não-realistas, exploramos formas de contar histórias, experimentamos com recursos tecnológicos nessas contações, pesquisamos jogos de preparação de atores, etc. Assim foi sendo criado um vocabulário conjunto e fomos experimentando com alguns elementos que poderiam integrar a peça.

A maioria das atrizes que participaram desses encontros seguiu conosco para os ensaios de montagem do espetáculo. No processo de montagem, o diretor ia soltando informações aos poucos. Aliás, em *Viagem a Nova York*, tudo foi chegando aos poucos: os atores chegavam com o passar das semanas, um por vez, e se

encaixavam na cena por meio de improvisações; o texto era distribuído em doses homeopáticas, na medida em que caminhávamos para a construção de um primeiro esboço para apresentar à equipe técnica; as folhas do texto chegavam soltas, de modo que o elenco só teve noção do todo poucas semanas antes da estreia. O material era extenso e parte dele foi sendo abandonado pelo caminho. Parecia que o espetáculo ia sendo montado pela colagem de uma série de pedacinhos, cuja sequência variava a cada ensaio, em função do escalonamento de atores.

Como um desdobramento dos espetáculos anteriores, as instâncias de atuação de *Viagem a Nova York* novamente exploram o gesto de MOSTRAR, mas, desta vez, dialogamos com os elementos de um falso jogo realista. Há um espaço bem definido (o escritório de Marina, que vai se transformando na passagem dos atos), os personagens ocupam esse espaço e se relacionam entre si, ainda que falem “pequenos solilóquios” desconexos (sobretudo no primeiro e no segundo ato), e a cena é fechada pela quarta parede. Trabalhamos o MOSTRAR num lugar *entre*, buscamos espaços limítrofes para a atuação.

Ao mesmo tempo que o jogo cênico exige precisão corporal e domínio da oralidade, que estamos buscando

respostas sinestésicas e um estado de alerta, também perscrutamos os gestos cotidianos, a variação de intensidades nos modos de falar e ouvir, um jogo de “verdade” na construção dos personagens. Em nosso processo, criamos inclusive subtextos e pequenas justificativas para definir os impulsos dos personagens e as relações que se estabelecem entre eles.

Buscamos, em *Viagem a Nova York*, estados de atenção, prontidão, e a resposta no jogo entre os atores. Com relação às peças anteriores, mantém-se a precisão corporal, a contenção da gestualidade, a apropriação de gestos clichê, a velocidade acelerada na fala, os distanciamentos e estranhamentos provocados tanto pela multiplicidade de elementos em cena quanto por uma fala musicada. Mas há, a meu ver, uma suavização e uma complexificação das nuances dos estados de atenção e urgência.

Lembro-me de uma entrevista na qual Aderbal Freire-Filho dizia que o teatro de hoje é um lugar em que o ator é ao mesmo tempo boneco e bonequeiro, em que é o que vive e o que mostra, e que este seria um pensamento andante da visão de Bertold Brecht sobre atuação. Creio que complexificamos nossa pesquisa sobre o MOSTRAR em *Viagem a Nova York*, indo em busca do jogo limítrofe do *entre*: entre mostrar e viver,

entre afirmar e citar. Creio que o elenco tem jogado com esse território desconhecido de forma consciente e isso aparece na cena.

Há naquele jorro de imagens e palavras histórias sendo vividas e contadas. Mas é possível que os recursos utilizados provoquem incômodo em quem assiste, que perde palavras, se perde na cronologia. Esse incômodo, para mim, reforça que o teatro está sendo mostrado, e a forma como ele é mostrado é crucial de se perceber para se entrar em diálogo com as encenações do Teatro Número Três.

O SUJEITO PEQUENO aparece nos personagens fragmentados. O protagonista é Marcio, que está desaparecido e não se sabe exatamente quem ele é, a não ser pelo material que se tem sobre ele, que não diz exatamente aquilo que se espera ouvir. Mas há também o protagonismo de Marina, a amiga de Marcio que lamenta o seu desaparecimento e se agarra à tentativa de descobrir o que aconteceu. Fala-se o tempo todo sobre Marcio, cuja imagem não é mostrada; em contrapartida, a imagem de Marina é excessivamente presente, mas não se fala sobre ela. Os outros personagens não são nomeados, eles surgem para ajudar Marina na sua busca e se envolvem numa investigação sem fim. Eles fazem de tudo em cena, agem, operam, organizam,

representam outras pessoas, eles se perdem numa infinidade de documentos, e o que vemos é a dimensão de seus dilaceramentos, de seus fracassos, de sua pequenez.

Vale destacar que há muitos papéis e pastas no palco, tudo em branco, e eles são manipulados pelos personagens como se os estivessem lendo. É como se Marina tivesse aprendido com o caos de *Pequenas biografias*, já que lá os arquivos foram apagados do computador no fim, impossibilitando de se concretizar o que aqueles personagens estavam criando, então desta vez, na peça subsequente, os documentos estão impressos e arquivados em pastas, num esforço obstinado, mas vão, para que não haja possibilidade de fracasso.

Passarei à CANÇÃO em *Viagem a Nova York*. Ela aparece no final do primeiro ato e depois não volta mais. Tal qual em *Pequenas biografias*, há certo distanciamento, que muitas vezes provoca o riso. A cena muda de registro subitamente para o canto, surpreendendo o público, sobretudo porque o jogo permanece atrás da quarta parede, com personagens que ouvem o canto sem reagir a essa mudança de registro, como se continuassem participando de uma conversa, o que torna o jogo curioso.

As PROJEÇÕES ganham corpo ao longo da peça. São operadas de dentro e de fora de cena. Diferentemente

do que se dá em *Pequenas biografias*, nesta peça a forma de produzir imagens muda ao longo dos atos, os recursos tecnológicos vão sendo inseridos, alternados e reutilizados. De dentro do palco, no segundo e terceiro atos, os personagens projetam os títulos dos atos, legendas para algumas cenas, imagens e textos relacionados à análise dos documentos, e se filmam ao vivo representando os conhecidos de Marcio em Nova York. No quarto ato, a projeção surge de fora de cena, em forma de *video mapping*. O cenário da casa de Marina se modifica para servir de superfície para a projeção de uma série de imagens em vídeo, que fazem jus ao ritmo acelerado das citações vertiginosas de Marina em Nova York e dos amigos no Brasil, ela perdida em um país desconhecido, eles imersos no cenário político brasileiro em transformação. *Viagem a Nova York* marca um avanço no domínio técnico do Teatro Número Três na forma de utilização dessas tecnologias.

Por fim, como aparece a ideia do PLANTIO, observada de forma distinta nas peças anteriores? Em *Viagem a Nova York*, ganhamos uma samambaia no cenário. Ela fica lá pendurada a peça inteira, iluminada, vista de diferentes ângulos com as mudanças dos atos, ela fica lá, a nossa planta verde, talvez fruto da sementinha plantada em *Sem falsidades*. A samambaia é uma potência

concreta, visível. No final da peça, Marina, de volta ao espaço da casa, olha ao redor e segue para regar a sua plantinha, uma ação bem rotineira, pequena, e também metafórica. A luz apaga suavemente. Em suspensão, a plateia leva alguns instantes para reagir.

Fiquei muito cativada por termos recebido de um amigo, após uma das últimas apresentações de nossa primeira temporada, a seguinte mensagem: “É engraçado, porque lembrei do Cândido, do Voltaire, que termina assim: vamos cuidar do nosso jardim”. Foi então que me lembrei do final de *Sem falsidades*. Nossa semente de trabalho começou lá, se transformou com *Pequenas biografias*, quando idealizamos uma completude impossível, pensamos em “deixar morrer”, mas um o epílogo dizia que tudo ficaria bem, daí seguimos plantando. Então chegamos em *Viagem a Nova York*, na qual, diante de um desaparecimento, Marina e seus amigos insistem nos documentos, insistem em revirar o passado, insistem no esforço vão.

A peça dá continuidade ao trabalho de forma mais substancial, com mais domínio sobre os elementos, com uma estrutura dramatúrgica mais complexa, maior sintonia entre o elenco e a forma de atuação, refletindo a trajetória vivida como grupo de pesquisa artística. Estamos sempre diante do nosso tempo presente: como

dar conta de regar a nossa plantinha, o nosso trabalho, apesar dos obstáculos econômicos, políticos e artísticos? É o que temos, é o que nos resta seguir fazendo, com calma e perseverança, entendendo na prática os desdobramentos possíveis.

A narrativa de *Viagem a Nova York* termina, depois de uma profusão de perguntas hodiernas direcionadas a uma porta fechada que nada tem a responder, com a certeza na fala de Marina: “Cheguei aqui [...] tem tanta coisa pra fazer”.

Viagem a Nova York estreou em 2018 com uma temporada de 12 sessões no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto. Em 2019, circularemos com o espetáculo.

As recusas na escrita de *Viagem a Nova York*

Marcio Freitas

Não respondi de imediato ao e-mail de Fátima Saadi, de 17 de outubro de 2018, pedindo-me para destacar trechos dos romances da *Trilogia de Nova York*, de Paul Auster, que tivessem sido importantes para a criação de *Viagem a Nova York*. Duas semanas depois, ela já me enviava completo o ensaio de sua autoria para este dossiê, e me vi então citando com atraso os romances de Auster, contextualizando brevemente sua relação com meu processo. Ela me sugeriu então que publicasse algo sobre essa escrita, e respondi que eu

Marcio Freitas é diretor artístico do grupo Teatro Número Três. Escreveu e dirigiu as três peças realizadas até hoje pelo grupo. É também ator, formado pela CAL desde 2005. Concluiu em 2017 o doutorado em Artes Cênicas na UNIRIO, onde atualmente é bolsista pesquisador de pós-doutorado.

geralmente resistia “a dar muitas chaves, [...] a querer explicar muito, como se a minha chave fosse acabar se confundindo com a chave mais confiável para se ler o trabalho, e fico querendo que ela seja adiada”.

Também é uma recusa que se opera no texto da minha tese de doutorado, defendida em 2017, quando, no primeiro capítulo, descrevendo meu trabalho como autor e diretor do espetáculo *Sem falsidades*, de 2011, confesso que “sinto dificuldade para falar das qualidades desse trabalho, [...] não me sinto distante o suficiente dele para fazê-lo”. É mais fácil identificar o embuste numa versão anterior da tese, apresentada para a banca de qualificação em 2015, na qual afirmo que “revedo o espetáculo [...], eu compreendo intimamente a motivação de minhas escolhas, [...] mas não me sinto apto para esmiuçar essa compreensão”. Na versão final, substituí esse último trecho por “não é meu interesse esmiuçar essa compreensão nesta tese”, suavizando a mentira, mas mantendo programaticamente a recusa, escolhendo analisar, em vez de meus próprios trabalhos, uma série de espetáculos do panorama teatral brasileiro e internacional.

Não se trata, e isso me parece óbvio, de mistificar minha escrita, sugerindo que a peça talvez tenha uma explicação profunda, passível de formulação e disponível

apenas aos íntimos ou aos iniciados. Tampouco se trata, em via inversa, de desejar uma cena na qual a necessidade de entendimento desapareça em favor da experiência imediata, ou de afirmar que não há explicações, não há chaves, que elas não importam. Se é “impossível entender o Marcio”, como dizem na peça, citando a figura cuja vida é investigada mas apontando por extensão o autor, não é porque desejo projetar uma personalidade incomum e inacessível. Minha recusa, assim quero crer, diz respeito à busca por uma escrita que se coloque no lugar de uma espécie de oclusão perceptiva. E como se chega perto desse lugar: esse sim é tema recorrente em meus escritos acadêmicos, nos quais venho estudando propostas cênicas variadas, esmiuçando-as.

Quero pensar a questão por outro viés: a menção de Claudio Serra a Clarice Lispector, em seu artigo incluído neste volume, remeteu-me de relance à minha juventude. Lembro-me (não sei se a memória é precisa, não vou apresentar documentos, muitos e-mails antigos foram apagados) que minha adoração pela escrita de Clarice me fazia simular sua voz em minhas frases, quando escrevia mensagens corriqueiras, lembro-me de um amigo que uma vez apontou tal semelhança. Se a escrita de Clarice hoje permanece bela e transgressora, quando releio meus e-mails de 20 anos atrás só me

constranjo. Odeio minha escrita de então, sua pretensão poética, sua arrogância sobre o mundo, sua crença em poder descrever com exatidão o que vê, o que pensa, o que sente. Eu escrevia recomendações, eu publicava em websites, eu me expressava. Eu escrevia coisas ridículas.

Mas, em algum momento, não me lembro quando, percebi que minha prática artística precisava incluir o gesto da escrita.

No fim de 2009, empenhei-me em produzir meu primeiro texto para o teatro:¹ gravei uma série de entrevistas com jovens atrizes, em sua maioria colegas minhas da recém-concluída formação profissional de atores, fazendo a elas perguntas copiadas do livro *Sem falsidades*, de 1979, um depoimento da atriz Liv Ullmann em forma de entrevista a David Outerbridge. Para mim, havia algo de libertador naquela forma de escrita, que forjava uma aproximação com o documentário jornalístico. Era como se a responsabilidade pela autoria tivesse saído das minhas mãos, da minha voz, e

¹ Entre 2007 e 2008, eu já vinha estabelecendo uma prática regular de escrever críticas de teatro, fui inclusive membro fundador da revista eletrônica *Questão de crítica*. Mas essa outra forma de escrita, que entrava em diálogo imediato com os espetáculos em cartaz, tampouco me agradava produzir, por razões absolutamente diversas das aqui expostas.

me tivesse sido novamente atribuída no papel de montador, e esse papel parecia-me novo e excitante.

Ao editar as falas alheias, preocupava-me com os pequenos detalhes. Por um lado, esforçava-me para respeitar o que as entrevistadas haviam dito, transcrevendo suas palavras literalmente, buscando modos de replicar no texto escrito minúcias das formas orais, sem com isso desfazer o sentido das frases. Ao mesmo tempo, tomava liberdades de autor de ficção: desorganizava os pedaços, interrompia frases no meio, tirava as ideias de contexto, seguindo critérios que eu intuía e os anotava em papezinhos. Gerei assim grandes blocos de texto, nos quais as experiências individuais se misturavam, e essa reorganização produzia novos sentidos calculada e deliberadamente, comentava a experiência captada, sem por isso criar uma voz *off* para o autor-narrador. Este era como um organizador de sentidos, e as marcas de sua organização apareceriam, no espetáculo, projetadas no fundo do palco, em títulos numerados de 1 a 15.

A peça seguinte, *Pequenas biografias*, também ganhou forma por meio de jogos de captação e apropriação do discurso alheio. Convidei uma série de artistas para participarem de reuniões que se dariam em minha casa, sendo que o objetivo de tais encontros era criar uma peça. Gravei os encontros na íntegra, transcrevi

as gravações, e incluí nesse acervo todas as mensagens trocadas por e-mail no contexto do processo. De posse desse material escrito, tomei um tempo organizando-o — cortando, ajustando, mudando coisas de lugar —, criando uma estrutura narrativa para essa sequência de encontros, reiventando, de certo modo, o que se deu, ainda que utilizando de modo literal os e-mails e as falas transcritas.

Como em *Sem falsidades*, o texto chegou aos ensaios de *Pequenas biografias* fechado, inteiro, com uma forma fixa, e o trabalho dessa terceira etapa de criação — a primeira havia sido a captação das falas; a segunda a transcrição e a montagem, etapa da qual só eu participei, como um dramaturgo de gabinete — foi o de criar, junto às atrizes e aos atores, formas de apresentar em cena o material escrito, um material que não tem (nem quer ter) a fluidez originária das conversas, e que deve ser *lido* em cena, de modo a se desvelar nele sentidos a despeito do excesso de palavras e da estrutura estranha ao drama à qual tais palavras estão submetidas.

A escrita de *Viagem a Nova York*, por sua vez, começou com a notícia de eu ter conseguido uma bolsa² para

² Durante meu doutorado, cursado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, recebi uma bolsa do

passar nove meses em Nova York, como pesquisador visitante na City University of New York (CUNY). O esforço dramático da peça anterior, de criar retratos da personalidade dos vários artistas colaboradores, em retrospecto me parecia hercúleo, e talvez por isso a primeira decisão desse novo projeto foi a de escrever apenas sobre mim, sobre a minha experiência nos meses que ficaria distante do Brasil, em uma abordagem mais diretamente autobiográfica. Logo surgiu uma imagem clichê de mim mesmo — o artista incompreendido que viaja para Nova York atrás de uma realidade que supere a falta de perspectivas percebida na cidade onde vive. Assim, meu primeiro passo, no primeiro semestre de 2015, foi o de gravar pedaços de conversas com amigos, nas quais eu fazia questão de explicitar essa insatisfação, sem dúvida estereotípica, mas nem por isso menos verdadeiramente vivida.

Convivem, portanto, desde o início, a consciência de estar capturando material para uma peça futura e a espontaneidade de viver respondendo aos eventos do cotidiano e conversando com amigos e familiares. Essa

Programa CAPES/FULBRIGHT Estágio de Doutorando nas Ciências Humanas, Ciências Sociais, Letras e Artes nos EUA, entre agosto de 2015 e abril de 2016.

consciência, tanto da mediação do aparelho como do espectador por vir, é, julgo, típica das formas de compartilhamento da intimidade no século XXI. Nas encenações, meu intuito é esgarçar essas formas, desnaturalizá-las, nem criticá-las nem delas me utilizar, mas desativá-las e construir algo meio torto em seu lugar. Não me interessa atualizar no palco a situação da entrevista, do depoimento sincero diante da câmera, do discurso verdadeiro, prefiro encenar a impossibilidade de concretizar tais imagens, utilizando-me de alguns dos recursos técnicos que as tornam populares e sedutoras.³

Cheguei em Nova York em agosto de 2015. O desaparecimento de Marcio havia sido uma escolha ficcional feita no início do processo de escrita, antes mesmo de viajar. Ou seja, superar minha propensão à melancolia autodestrutiva, e não a ela sucumbir quando estivesse sozinho, era condição fundamental para que eu voltasse e realizasse a peça que eu havia começado a

³ Não vou adiante nessa justificativa, mas cabe apontar, como continuidade de leitura, para minha tese de doutorado. Naquele texto, caminhei por espetáculos de diferentes artistas, refletindo sobre a emoção, a autenticidade e a autobiografia. Embora, como já afirmei, não escreva diretamente sobre meus trabalhos como autor-diretor, ponho meu olhar em evidência, e nele há chaves para as escolhas estéticas de minha prática artística.

construir. Os documentos sugerem que, algum tempo depois de sua chegada, Marcio teria parado de se comunicar com os amigos, mais precisamente após o mês de novembro. A realidade do meu processo de captação, diferentemente, foi que recebi visitas de familiares no mês de dezembro, interrompendo por isso minha solidão criativa.

Seguindo meu cronograma de criação, que corria em paralelo aos compromissos de estudo e pesquisa do doutorado, utilizei os meses de janeiro e fevereiro para selecionar e transcrever os áudios trocados por Whatsapp ou gravados para mim mesmo no celular, apenas os que considere minimamente relevantes, desse período de tempo vivido entre agosto e novembro de 2015 nos Estados Unidos. Ao fim, imprimi todas as transcrições, e juntei a elas uma seleção de e-mails, mensagens de texto, documentos bancários e até um prontuário médico.

Marina Hodecker, que participava da idealização do projeto desde o princípio, chegou em Nova York em março de 2016. Iniciou-se então uma nova etapa de captação, que contou com a colaboração de Andrea Santiago, amiga e atriz brasileira que lá morava. Sempre diante de um gravador, fizemos algumas longas reuniões, nas quais eu a auxiliava a revirar as diversas

pillas de documentos impressos, imbuídos os três do intuito de entender o que teria acontecido com aquele tal Marcio, sem ignorar totalmente o conhecimento biográfico que tínhamos a seu respeito, mas fingindo ser verdadeira a informação de seu sumiço.

Por um tempo, antes da chegada de Marina, eu vinha trabalhando à distância com alguns dos artistas que haviam atuado em *Pequenas biografias* (Marcéli Torquato, Paula Lanziani, Patrícia Ubeda e Pedro Florim), pedindo que respondessem a instruções diversas, treinando-os para que participassem da nova etapa de criação. Eu imaginava que, instigados por certas proposições, eles guiariam Marina em seu périplo novaiorquino, enviando fotos, vídeos, mapas, sugerindo ações e caminhos que ela tentaria seguir, fazendo com que ela se perdesse ou achasse algo que nem eu sabia o que seria.

Quando ela chegou, essa troca com os amigos à distância não deu muito certo: eles não pareciam instigados a interagir com o regime ficcional, e eu, na hora, talvez tenha explicado mal, preocupado que estava em revelar apenas o suficiente. Recusar informações é procedimento recorrente no meu diálogo com os artistas colaboradores, especialmente na etapa de captação das falas, provocando neles uma espécie de cegueira do

todo, submetendo-os como que a provas de execução, nas quais performam com uma sinceridade constrangida, pouco livre, pouco criativa. Essa escassez me interessa, eu a desejo; porém, em alguma medida, ela frustra a integração dos outros ao projeto, e obriga meu trabalho de escrita a ser solitário, o trabalho de fazer saltar sentidos numa avalanche de balbucios e conversas sem objetividade. Não estou reclamando dessa solidão: eu gosto do meu gabinete, sofro mas gosto, gosto de ficar meses tentando concatenar ideias que resistem à minha reorganização, esvaziando a arrogância das frases ao deslocá-las para contextos instáveis. E julgo que esse gesto violentamente hierárquico, essa manipulação à revelia, fica evidente para o espectador e ganha diferentes sentidos nas encenações, inclusive o sentido de uma recusa da utopia da arte como participação horizontal, como dissipação das diferenças individuais no corpo coletivo.

Quanto à recusa dos amigos em guiar Marina, ela logo deixou de ser importante. Como se sabe, em março de 2016 aconteciam no Brasil uma série de mobilizações populares, decisivas para o processo de impeachment da então presidente Dilma Rousseff. O país que eu havia deixado me provocava de volta uma cegueira, uma incompreensão radical. Pedi então aos amigos que

me explicassem os acontecimentos no Brasil, enquanto eu filmava Marina caminhando por Nova York, intrigado por aquele país familiar transformado em estrangeiro, para o qual Marina e Marcio voltariam dali a pouco tempo. A realidade política dava um golpe no planejamento dramático, cindindo a investigação da melancolia paralisante e indicando cenas de um novo capítulo, de uma volta inevitável a um Brasil em crise, em vias da exceção, sem vislumbre de consenso no futuro próximo.

Retorno ao Rio de Janeiro em maio de 2016, preciso terminar meu doutorado, e por isso me afasto temporariamente da peça. Um ano depois, com a tese finalizada e defendida, em maio de 2017, retomo os escritos, os documentos, os áudios, sem a menor paixão, sem entender por que existem. Esse tempo de abandono e retomada também havia feito parte da criação de *Pequenas biografias*. O esquecimento me faz olhar para o material como se revisitando um passado longínquo, cujo sentido me escapa e é preciso lutar para encontrar, olhando para a vida de alguém que fui mas cujas motivações não compreendo com o mesmo calor.

Alguns meses depois, cumprindo plano traçado com Marina, iniciamos a etapa de interação entre texto e atores na sala de ensaios. Alguns desses artistas

havam participado da etapa de captação, a maioria deles não. Diferentemente dos outros processos, o texto não chega aos ensaios inteiro, mas em pequenos pedaços, distribuídos ao longo dos meses. Já está clara para mim a estrutura narrativa, já sei onde cada fragmento entra, mas tenho muito mais fragmentos do que comporta uma peça de 75 minutos, então o corte final se dá na medida em que os atores se apropriam das palavras em cena. Também é diferente a importância que dou à compreensão da narrativa como um todo: se, em *Sem falsidades* e *Pequenas biografias*, passávamos longos ensaios analisando o texto, dissecando-o para entender quem eram aqueles personagens (muitos dos quais éramos nós mesmos), em *Viagem a Nova York* há pouco trabalho de mesa e mais experimentação.

Assistindo à peça pronta, da cabine de operação ou no registro em vídeo, confesso que tem algo que ainda não entendo, algo que nas peças anteriores já aparece para mim mais evidentemente. Apresento, por fim, uma espécie de confissão, uma compreensão íntima, sem pretender que o exposto abaixo seja percebido como um eixo central de significação ou como a proposição de uma forma ideal de recepção das peças.

Confesso que enxergo saídas para os dilemas da jovem atriz fracassada, sinto que hoje consigo navegar

pelo falatório de *Sem falsidades* e identificar respostas. Eu compreendo caminhos para o dilema do grupo sem consenso, retratado em *Pequenas biografias*, eu vejo formas de montar a peça impossível de ser montada. Quanto ao Marcio de *Viagem a Nova York*, eu sei ao menos por que, em vez de sucumbir, ele escolheria continuar. Mas eu não sei o que exatamente Marina ou Marcio teriam para fazer de volta no Brasil, ou seja, no que efetivamente consistiria o gesto simbólico de molhar a plantinha, imagem final dessa terceira peça.

Talvez seja um aprendizado propriamente o que confesso buscar extrair da jornada de Marcio, como se eu, também, no fundo, esperasse que fossem aparecer respostas na escavação de Marina e seus amigos. Talvez eu, autor, tenha plantado algo em uma camada qualquer dos destroços e me esquecido, ou, melhor, talvez uma imagem aparentemente banal ganhe forma justamente porque ela é ativada por esses mergulhadores escafandristas em seu esforço compulsivo, e então eu veja algo mais consistente. E, sim, de fato, essas imagens, esses vislumbres, às vezes me aparecem, e me animam; eu fico olhando e ouvindo, com uma atenção um pouco distraída, e de repente percebo algo que eu nem lembrava que estava lá, uma sensação, um apontamento. Mas às vezes eu não vejo nada.

Talvez publicar este dossiê de estudos seja uma forma de molhar a plantinha, uma coisa a se fazer das tantas que há.

