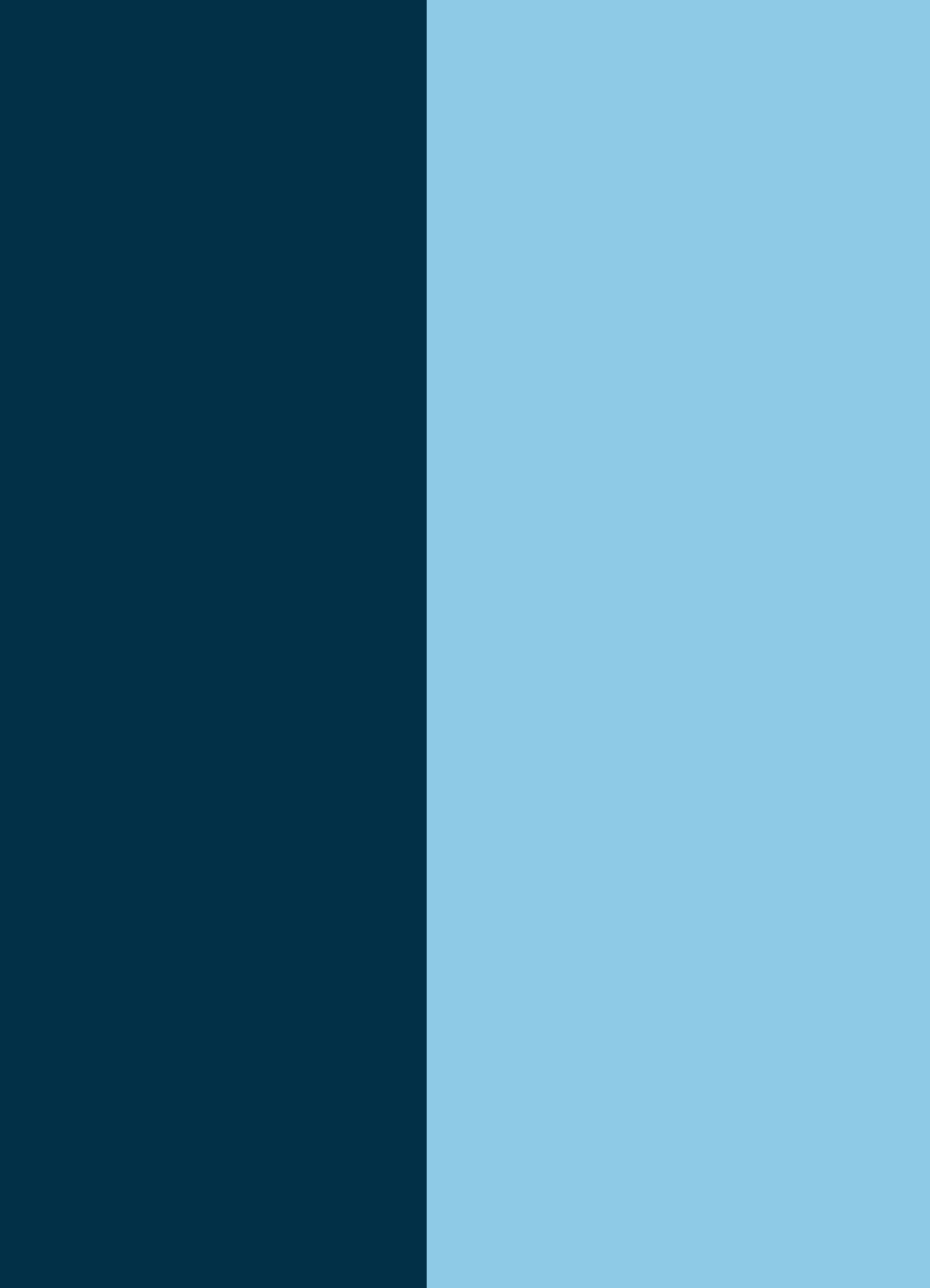


conversa
sobre o espetáculo
Kondima
– sobre travessias

Marcio Freitas entrevista Marcela Rodrigues
e Natalíe Rodrigues da Trouppe Pas D'Argent



Marcio Freitas

conversa
sobre o espetáculo
Kondima
– sobre travessias

Marcio Freitas entrevista Marcela Rodrigues
e Natálie Rodrigues da Trouppe Pas D'Argent

Teatro Número Três

Rio de Janeiro, 2021

© 2021 Marcio Freitas, Marcela Rodrigues, Natalíe Rodrigues

Edição e projeto gráfico

Marcio Freitas

Revisão

Paulo Telles

ISBN 978-65-991688-1-9

Disponível em

www.edicoes.ttn3.com.br

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Lumos Assessoria Editorial

Bibliotecária: Priscila Pena Machado CRB-7/6971

F866 Freitas, Marcio.

Conversa sobre o espetáculo Kondima : sobre travessias [recurso eletrônico] / Marcio Freitas. — Rio de Janeiro : Teatro Número Três, 2021.

Dados eletrônicos (pdf).

“Marcio Freitas entrevista Marcela Rodrigues e Natalíe Rodrigues da Troupp Pas D'Argent”

ISBN 978-65-991688-1-9

1. Teatro brasileiro - Entrevistas. 2. Documentário.
I. Rodrigues, Marcela. II. Rodrigues, Natalíe. III.
Título.

CDD B869.2

Sumário

Apresentação p. 7

Conversa com Marcela Rodrigues
e Natalíe Rodrigues

parte 1 Trajetória da Troupp Pas D'Argent p. 12

parte 2 Kondima – sobre travessias p. 24

Notas p. 50

Sobre os artistas p. 51

Apresentação

Quando eu conheci Marcela Rodrigues e Natalie Rodrigues, da Troupp Pas D'Argent, em novembro de 2018, eu tinha recém-finalizado um processo longo de criação, que havia culminado no espetáculo *Viagem a Nova York*, do qual fui autor, diretor e coprodutor. Junto com o acúmulo de funções vinha, como era de se esperar, uma demanda intensa de atenção. Eu contava com uma equipe muito competente em termos técnicos e artísticos, da qual me orgulho, a maior parte da qual havia trabalhado também nos espetáculos anteriores do nosso grupo, o Teatro Número Três. Mas ainda que confiasse plenamente no trabalho deles, não pude deixar de sentir o peso da centralidade do meu papel de autor-diretor. Parecia que tudo que era produzido em termos de visualidade e de sonoridade exigia minha atenção, minha intervenção e, se já era bastante desafiante dar unidade a essas imagens, identificar sentidos para seu engenho era uma tarefa que frequentemente me escapava.¹

Fiz, pela primeira vez em *Viagem a Nova York*, em parceria com Carolina Godinho, um trabalho em *video mapping*, que é uma técnica de projeção de vídeos em superfícies cenográficas no palco do teatro. Essa habilidade recém-adquirida levou-nos, logo em seguida, a trabalhar no espetáculo *Kondima – sobre travessias*, primeiro de alguns espetáculos para os quais, desde então, eu e Carolina fomos contratados nessa função técnica. Chegamos aos ensaios de *Kondima* faltando uma semana para a estreia no Sesc Copacabana e, ao longo do mês seguinte, nos alternamos na função de operar a projeção dos vídeos do espetáculo. Havia, para mim, algo de confortável naquela tarefa, em alguma medida eu a vivi como uma suspensão, um descanso: meu olhar ali importava pouco, eu só tinha que acertar as deixas de entrada e de saída do vídeo, eu não tinha nada a decidir sobre aquela matéria que se repetia diante de mim, uma matéria que eu percebia que tinha qualidade, que tinha potência, mas cujo sentido me escapava de outra maneira. Talvez escapasse pelo excesso, eu reconhecia em excesso os sentidos produzidos por aquelas imagens cênicas: a peça tratava da vida de pessoas em situação de refúgio, narrava suas histórias de violência e de dor, suas fugas, suas perdas. Descansei

olhando diariamente para aqueles retratos de opressão, para aquela sequência de relatos de experiências intoleráveis, a respeito das quais podíamos, a cada dia, em grupos provisórios de artistas e espectadores, ensaiar respostas silenciosas e unânimes de repúdio e de compaixão.

Tendo defendido minha tese de doutorado no ano anterior, no mesmo campo artístico em que esse espetáculo se inscrevia, o campo do teatro documental e autobiográfico, eu sabia de minhas ressalvas a respeito de certas estratégias cênicas de apresentação da própria dor e da dor do outro, eu sabia que a crítica a essas estratégias era central em minha produção artística e em meus estudos recentes na universidade. Mas, dessa vez, eu não era obrigado a propor questões àquela obra, eu só era obrigado a encaixar os vídeos nos retângulos do cenário e a não errar as deixas. Então descansei olhando para aquela opressão retratada em cena, em contato com um grupo de artistas inteligentes e engajados que me acolheram carinhosamente; que mostraram praticar uma noção de coletivo desierarquizado, diferente do que eu experimentava no meu grupo, um coletivo em que a centralidade do olhar queria se dissipar; e que, além disso, pareciam acreditar genuinamente na forma

documental como propulsora de transformação social, todas essas coisas a respeito das quais eu escrevia para investigar suas fendas, para mostrar minha desconfiança em relação a suas promessas de redenção. Eu descansei naquele papel técnico, no qual eu era útil, exercitando minha habilidade no manejo da tecnologia, e me permitindo certa ausência. Mas um dia o trabalho acabou, e então pensei que eu poderia perguntar algumas coisas para aqueles artistas, encenar uma entrevista, experimentar uma forma de confronto de ideias, de embate entre desejos distintos de se ver algo em cena.

Nossa conversa foi gravada em 28 de março de 2019, na Tijuca, bairro do Rio de Janeiro; foi transcrita e editada por mim e, posteriormente, revisada pelas artistas. A edição demorou mais do que eu gostaria para ser finalizada e hoje faz dois anos desde a estreia de *Kondima* no Sesc Copacabana, em 2018, à qual seguiram temporadas na Sede das Cias e na Caixa Cultural, também no Rio de Janeiro, em 2019. Esta publicação faz parte do plano de trabalho de minha pesquisa de pós-doutorado, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, como bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado da CAPES, na qual sou supervisionado

pela professora Maria Helena Werneck. Agradeço a ela pelo apoio continuado à minha pesquisa, à CAPES, aos professores e servidores do PPGAC-UNIRIO, e aos artistas da Trouppe Pas D'Argent pelo acolhimento e pela oportunidade rica de diálogo.

Marcio Freitas

Conversa com Marcela Rodrigues e Natalíe Rodrigues

parte 1 Trajetória da Trouppe Pas D'Argent

[**Marcio Freitas**] Talvez vocês pudessem começar falando um pouco sobre a trajetória da Trouppe Pas D'Argent, sobre como vocês chegaram até o espetáculo mais recente, *Kondima – sobre travessias*, mencionando traços que tenham sido marcantes nessa trajetória. Eu não conhecia o trabalho de vocês antes, mas sei que vocês têm vários espetáculos bem-sucedidos, que circularam pelo Brasil e no exterior.

[**Natalíe Rodrigues**] Bom, a gente começou em 2006, com o espetáculo *Cidade das donzelas*.² Ele era inicialmente um esquete, com texto e direção da Marcela, nós éramos cinco jovens interessados em

pesquisar linguagens teatrais. Começamos por uma pesquisa inspirada na *commedia dell'arte*, com uma linguagem bastante física, com traços acrobáticos. Sem a gente perceber, já nesse primeiro espetáculo a nossa forma de trabalhar na Trouppe Pas D'Argent começou a se delinear: primeiro, tinha o caráter investigativo, de em cada espetáculo investigar uma nova linguagem, desconhecida ou pouco explorada por nós até então; e, além disso, já desde esse início, cada integrante exercia várias funções: a Marcela escrevia, dirigia e atuava, os outros, além de atuar, participavam ou da produção ou da cenografia ou do figurino, todo mundo tinha no mínimo duas funções. A gente quis montar o esquete, quis fazer o espetáculo, não tinha patrocínio, então a gente falou: precisamos de um figurino, vamos descobrir como fazer, como conceber, como confeccionar, sempre em diálogo, todo mundo com a mesma importância na criação, opinando, pesquisando, todos recebendo o mesmo, independente da função, a gente sempre prezou muito por isso.

[**Marcela Rodrigues**] É, além do olhar artístico afinado, a gente sempre tratou a companhia como sócios que ganhavam a mesma porcentagem. Se eu faço a direção, a Natalie faz a pesquisa, a gente ganha a mesma coisa que o Orlando [Caldeira] que faz o figurino, que a

Caroll [Garcês] que faz a produção. E a partir do momento que a gente percebia em nós essas outras vertentes, a gente começava a estudar, para trazer para o grupo. O primeiro projeto foi muito sem querer, a gente não sabia exatamente o que estava fazendo: quando eu mostrei o esquete para eles eu não sabia direito o que era a literatura de cordel, e eu tinha criado um texto inspirado na literatura de cordel, rimado. Então, da ingenuidade a gente começou a ver a importância de estudar, mas esse primeiro espetáculo, *Cidade das donzelas*, foi completamente às escuras, a gente era muito jovem e muito cru.

A gente se conheceu no Cairú, no Colégio Estadual Visconde de Cairú, no Méier. A Natalie chegou quatro anos depois, e foi aí que o grupo foi criado. A gente fazia parte de um grupo amador, que não era nosso, era do colégio, e quando a gente se formou a gente foi convidado a participar de um grupo de teatro infantil, foi quando conhecemos a Natalie, foi onde eu mostrei esse texto para eles e a gente montou a nossa companhia. O nosso professor no Cairú, Márcio Moreira, fazia a gente ser curioso em todos os aspectos do teatro, tinha um festival de esquetes no colégio que era assim, os grupos faziam seu próprio figurino, texto, cenário, adereços, eu acho que ele formava jovens que

mais à frente na vida iriam prezar por isso, por se produzir e correr atrás.

A gente sempre teve a dinâmica de pular em coisas que não tinha a menor ideia de como fazer. Era assim: peraí, tem isso aqui acontecendo lá na Rússia, um jeito de fazer *clown* diferente, que a gente não vê muito por aqui, como é que faz, vamos fazer isso. Foi assim no primeiro trabalho: a gente não sabe cantar, ninguém toca instrumento, a gente não é nordestino, não sabe fazer sotaque: vamos estudar então para fazer essas coisas? Uma outra característica nossa é a de sempre ter juntado duas coisas que a princípio parecem opostas: na primeiro peça, *Cidade das donzelas*, trabalhar a riqueza corporal inspirada na *commedia dell'arte* junto desse imaginário de Nordeste, carregado de trauma, de emoção; no segundo trabalho, *Holoclownsto*, pegar o *clown* e jogar no holocausto, que é denso, e trabalhar com o palhaço nesse universo. A gente sempre gostou da dualidade.

[**Natalie**] A gente sempre se permitiu não saber, essa é uma característica importante que faz a gente se considerar uma companhia de pesquisa: ter um olhar investigativo e se jogar às escuras no que a gente não conhece, porque geralmente o caminho mais simples

é ir no lugar já conhecido, no que a gente aprendeu. Não, a gente quer investigar linguagens que a gente desconhece. E a nossa pesquisa sempre tem um caráter teórico, prático e imagético: vamos começar a investigação do *clown*, a gente busca referências de imagens, vídeos, a gente lê sobre isso, e só depois vai para a sala de ensaios. No segundo espetáculo, *Holoclownsto*, a gente experimentou com técnicas de palhaçaria, fez oficinas com o Boris Vecchio, que é um palhaço italiano, com a Ana Luísa Cardoso, aqui do Rio de Janeiro, com o Teatro de Anônimo, buscando essas referências, para depois chegar na sala de ensaio e investigar os nossos caminhos.

[Marcela] O que aconteceu, no primeiro espetáculo, foi que a gente montou o esquete e começou a participar de festivais de esquetes e a ganhar vários prêmios. Era algo que a gente não esperava, a gente começou a juntar uma grana e pensou: vamos montar a peça. Em 2008, montamos o espetáculo, e fomos indicados ao prêmio Shell, pela pesquisa de movimento. E com ele fomos para duas cidades na Itália, para várias cidades do Chile, inclusive Santiago, depois para Londres, além de fazer muitas apresentações no Brasil, a gente ficou se apresentando bastante com a peça no Brasil, durante mais ou menos 8 ou 9 anos.

[**Natalie**] É porque a gente continuava com os espetáculos em repertório. A gente já tinha estreado *Holoclownsto* e continuava com *Cidade das donzelas*. Estreamos *Morro da ópera*, continuamos com as donzelas, *Cidade das donzelas* é um espetáculo muito popular, que foi acumulando uma trajetória e nunca parou de circular, até hoje ainda pedem ele. A gente está atualmente com um problema, e a gente precisa de tempo e investimento para substituir esse problema. Porque a nossa companhia é de pesquisa, foram praticamente dois anos para montar cada espetáculo, então substituir uma pessoa é trabalhoso, mas a gente não vai permitir que esse problema afunde o nosso repertório, aos poucos a gente vai fazer renascer cada um dos espetáculos antigos. Estamos no momento de engajamento para fazer renascer o primeiro espetáculo, posteriormente a gente quer muito fazer renascer o segundo, o terceiro, para a gente voltar a ter os cinco espetáculos na mão, a gente vem trabalhando para isso.³

[**Marcio**] A questão é que uma das pessoas do grupo saiu, ela estava presente até o espetáculo anterior, então vocês antes tinham todo mundo para circular com o repertório, e agora não mais, é isso?

[**Marcela**] São espetáculos que não são fáceis de substituir prontamente, *Holoclownsto* por exemplo tem uma contagem de 4 em 4 durante quase todo o espetáculo, não é fácil, ou tem que cantar, tocar violão, pandeiro, tem que fazer acrobacia, então precisa de tempo para ensaiar uma nova pessoa.

[**Natalie**] O texto tem que estar orgânico junto com a acrobacia, precisa de todo um processo de treinamento e lapidação.

[**Marcio**] Eu fiquei vendo os vídeos de vocês, têm registros das turnês, *Troupp na estrada*,⁴ e para mim eles ilustram algo, que eu identifico também na fala de vocês, que se aproxima de uma ideia quase mítica de coletivo – talvez mítica para mim, que nunca vivi a experiência de um grupo que surge organicamente e começa a fazer sucesso, ganhar prêmios, e todo mundo participa de forma igualitária. Eu fico meio desacreditado, desconfiado talvez, mas vocês falam com tanta propriedade desse processo de trabalho em que todos têm funções marcantes, em que o desejo é compartilhado, e esses vídeos, a alegria que aparece neles, uma certa imagem de companheirismo, parece que eles ilustram esse mito, perpetuam essa ideia. E eu conheço poucos exemplos de companhias cariocas que

se conseguem manter ativas por tanto tempo seguindo esse modelo. Vocês sempre acreditaram que deveria ser assim?

[Natálie] Foi uma coisa muito natural. Talvez pelo afeto, pelo laço de fraternidade que teve desde o início. E também por uma escolha, por ser como a gente acredita que a arte deva ser feita. É uma parceria que acontece naturalmente pelo amor entre os integrantes, e pelo amor que a gente tem pela arte que a gente acredita, que é coletiva, que é com respeito e diálogo, todos tendo o mesmo peso, sem nenhum tipo de hierarquia, “a minha função é maior do que a sua”, não, a gente nunca acreditou nisso. E a gente se sente à vontade aqui na Troupp, é o lugar que a gente construiu, de fala, de convivência.

[Marcela] A gente sempre dizia: “nossa, a gente tem tanta sorte”. E aí aconteceu essa tragédia em 2017, que, de alguma maneira, quebrou para a gente esse mito. Porque as pessoas elogiavam, “eu quero entrar, como eu faço”, e mandavam currículo, e eu pensava “é, é mesmo”. E aí a gente teve esse baque. A gente começou a sentir que a energia do grupo estava diferente, e não compreendia o que era... Antes disso, para mim, sempre foi um mar de rosas. Não é

fácil fazer teatro no Brasil, mas com a gente era. Os trabalhos duravam 2 anos para serem montados, e era sempre incrível, prazeroso...

[**Natalie**] Na defesa da minha dissertação de mestrado, que eu escrevi sobre a Troupp, foi tão bonito, todo mundo dizendo “que incrível esse coletivo”, a gente estava tão feliz de ter isso. E quando a gente descobriu que tinha uma maçã podre, que tinha uma grande traição no meio de tudo, parece que caiu o nosso mundo, veio uma sensação de que a gente viveu uma mentira... É um amadurecimento, eu acho que hoje todos nós somos outras pessoas. Tem um antes e um depois.

[**Marcela**] E vemos o grupo de outra forma. Com esse problema vieram vários outros. Muita conta para pagar, muitas dívidas, que a gente paga até hoje, agora já quase nada, mas foram dois anos pagando dívidas, muita coisa mesmo.

[**Natalie**] Para você ver a dimensão do rombo financeiro que foi feito: a gente já está há dois anos tentando limpar o nosso nome. É uma caixinha de surpresas, essa semana mesmo a gente descobriu mais uma coisa, e os presentinhos que aparecem são muito altos. A gente tem passado por uma provação muito

grande, tentando se reinventar, buscando forças para continuar. O que aconteceu fez a gente quase desistir.

[**Marcio**] Mas, na ideia do coletivo mítico, é esperado que ele passe por provações, até para entender o valor que ele tem, e às vezes por provações gravíssimas como essa, que vocês já tinham me narrado.

[**Marcela**] Eu sempre achei que a gente passava por provações. Todos nós viemos ou da periferia ou da Zona Norte. Inicialmente, a gente não tinha local para ensaiar, não tinha dinheiro para fazer peça. Eu sempre achei que essas eram as provações pelas quais a gente deveria passar. E passamos, conseguimos crescer e viver da nossa arte. Mas aí veio essa outra e todas as anteriores ficaram parecendo bem pequenas.

[**Natalie**] A gente trabalha com energia, com afeto, com prazer, e falar dos nossos trabalhos começou a ser doloroso para todo mundo. A gente trabalhou 10 anos juntos, a gente sempre dizia que era família, receber um golpe de alguém da sua família é difícil.

[**Marcela**] A gente fez várias reuniões e falou: “galera, vamos terminar, não está dando mais, tem muita dívida ainda”. Quando o Sesc ligou para a gente perguntando se a gente tinha um espetáculo novo

e a gente não tinha, foi para votação. Eu e Natalie votamos *não*, somos nós que geralmente escrevemos e encabeçamos os projetos no início. Eu e ela falamos: “galera, do jeito que a gente quer fazer o espetáculo, com entrevistas, com investimento financeiro, indo para a divisa da Venezuela, não vai rolar”. E o Orlando e a Caroll dizendo sim, agora éramos quatro, não mais cinco, então ficou dois a dois.

[Natalie] Seria a primeira vez que a gente mudaria nossa forma de trabalhar. A gente sempre fez pesquisas longas, então para a gente montar o espetáculo em poucos meses, e com todas as dívidas que foram deixadas...

[Marcio] Quando o Sesc ligou, vocês já tinham feito as entrevistas em vídeo?

[Marcela] Já. Na época que descobrimos tudo, ficamos arrasados e cada um foi fazer uma coisa. Eu e Natalie fomos para Berlim, ficar lá três meses para ver coisas e... a gente pretendia trabalhar lá, estabelecer parcerias, conseguimos reuniões com alguns grupos de lá, eles pediram propostas, acabou que depois a gente voltou para o Brasil e esqueceu isso.

[Marcio] Já tinham a ideia de fazer uma peça sobre

refugiados?

[**Natalie**] A gente foi também com o foco nisso, a gente viajou para espairecer e para dar o pontapé inicial nesse projeto. Entrevistamos refugiados, fizemos contato com a Cruz Vermelha, com várias instituições em Berlim. Porque nossas pesquisas são de cerca dois anos, a gente queria começar, para tentar se inspirar...

[**Marcio**] E já começaram a filmar?

[**Natalie**] Sim, algumas das entrevistas que estão no espetáculo foram feitas lá em 2017.

[**Marcela**] Todas as entrevistas em inglês foram em Berlim, a maioria com homens sírios.

parte 2

Kondima – sobre travessias

[Marcio Freitas] Sobre a razão pela qual eu quis conversar com vocês, o espetáculo *Kondima – sobre travessias*. Me interessa investigar as escolhas que são feitas nas formas de teatro documentário do presente, me interessa especialmente a questão da ética da representação do outro: por que representar o outro, que outro eu escolho representar, como eu o represento? Eu sou também esse outro, ou eu não sou ele de jeito nenhum? E, no *Kondima*, eu percebo três escolhas centrais, que eu queria discutir com vocês, uma de cada vez. Primeiro: a escolha pelo documentário fílmico, por manter os vídeos das entrevistas como parte da cena. Segundo: a escolha pela não atriz, a Ruth Mariana, ou não exatamente uma não atriz, mas uma atriz iniciante, cuja experiência é diferente da dos outros atores. Terceiro: a representação dos refugiados pelos atores, ou seja, a escolha pela corporificação, nos momentos em que os atores falam de experiências de refúgio ou de opressão

como se fossem deles, muitas vezes incluindo relatos de experiências autobiográficas junto aos relatos dos entrevistados.

Em primeiro lugar: o vídeo. O projeto partiu de um desejo de fazer um documentário fílmico? Vocês gravaram um número grande de depoimentos, com microfone, câmera profissional... essas gravações foram feitas pensando na cena teatral?

[**Marcela Rodrigues**] A gente tinha as duas ideias desde o início. Antes de fazer qualquer filmagem, a gente pensou no formato: se ia ter câmera na mão, se ia ser uma câmera mais nervosa, se ia ser mais parado, com a câmera no tripé, tudo isso foi planejado. Definimos: uma câmera parada, todas as tomadas em lugares externos que fossem relevantes para algum tipo de ação conjunta de refugiados. Em Berlim, tem muitas praças que são pontos de resistência: um dos entrevistados estava na frente do Portão de Brandemburgo, onde em 2007 diversos refugiados sentaram no chão pedindo por mais ajuda do governo. A gente começou a pesquisar esses lugares. Em São Paulo, a mesma coisa: escolhemos a Praça da Sé, que é lotada de refugiados. Pensamos em quais perguntas iríamos fazer, fizemos um roteiro de perguntas, eram

quase sempre as mesmas, e eram muito mais pessoais do que políticas. Porque já é um ato político dar uma entrevista, eram pessoas que geralmente não podiam dizer o nome, porque estavam sendo cassadas, porque fugiram, ou por diversos outros motivos. Algumas vezes, a gente fazia perguntas a mais, na medida em que a pessoa dava novas referências, mas para a maioria delas foram as mesmas perguntas. Nossa ideia sempre foi a de escolher alguns desses relatos, jogar para a cena teatral, e também fazer um documentário.

[Marcio] O documentário fílmico ainda existe como proposta para o futuro?

[Natalie Rodrigues] O nosso objetivo é lançar esse documentário em breve. É uma luta, porque é uma carga de trabalho grande, de edição, de finalização...

[Marcela] Eu estou fazendo muita coisa, e quem vai editar sou eu. A gente não tem uma perspectiva de financiamento, o que é muito necessário para a finalização no cinema. Para a distribuição também, não tem por que a gente fazer o filme e deixar ele dentro do meu computador. E nesse ano de 2019, com tudo o que aconteceu politicamente, a gente deu uma balançada, até porque o que a gente está dizendo, metade do Brasil, ou mais da metade, não está a fim

de ouvir, que dirá de investir dinheiro.

[Marcio] Eu perguntei sobre o documentário porque nas minhas peças eu também trabalho com gravações e falas verdadeiras, mas eu sempre faço com que os depoimentos passem por algum tipo de transcrição, de reprocessamento. Eu gravo, mas não gosto de mostrar as gravações em cena, eu não gosto da ilusão de que a coisa que eu gravei aparece de novo no palco, inteira, a ilusão de que eu posso reapresentar aquela realidade, porque, na verdade, o que eu apresento é sempre um recorte, guiado por interesses meus, pelo meu olhar sobre o tema. Para mim, se a coisa aparece inteira, se a realidade se materializa diante do espectador, parece que o meu recorte se confunde com o mundo como ele é. Vocês, ao contrário, apresentam o mundo como ele é, vocês mostram a filmagem documental em cena, misturada com os atores.

[Marcela] O texto dramaturgico do espetáculo tem três tipos de relatos: relatos sobre a vida dos próprios atores; relatos narrados por refugiados, que eu transcrevi; e relatos ficcionais, ou seja, “mentiras”. Tem histórias ali que eu inventei, porque eu sabia que as pessoas iriam se comover também com histórias que não eram verdadeiras. Eu tinha ainda uma outra

ideia, que acabou não acontecendo, que era a de mostrar em vídeo refugiados como atores, ou seja, pessoas relatando coisas que não aconteceram com elas. Eu pensei: agora que a gente já filmou todo mundo que é real, a gente precisa achar imigrantes, e eu tenho várias histórias aqui para eles lerem, contarem e se emocionarem, eu queria produzir esse questionamento, sobre o que é real e o que é ficcional, mas não consegui, não deu tempo.

[Marcio] Na primeira vez que eu vi a peça, eu achei estranho o vídeo do bote, eu te falei e você respondeu: “é isso que eu quero, disso eu gosto”. O vídeo do bote é claramente ficcional e aparece misturado com os vídeos dos depoimentos verdadeiros.

[Marcela] Exatamente, lá na tela está a verdade, e de repente aparece o vídeo do bote, com os atores da peça. Ia ter ficção e realidade em vários âmbitos, isso a gente acabou não conseguindo fazer. É muito legal quando as pessoas saem achando que os atores são refugiados, várias pessoas falaram comigo achando que a Natálie era refugiada. Uma crítica inclusive escreveu um artigo em que ela dizia que ficou muito emocionada, mas também dizia que a Ruth vivia do lixo brasileiro, e a Ruth ficou até um pouco ofendida:

“ela falou que eu como lixo, que eu vivo do lixo?”

[**Natalie**] A Ruth conta em cena histórias que são dela, mas também histórias que não são dela, e a crítica acreditou nessa parte do lixo, e escreveu como se fosse verdade.

[**Marcela**] A Ruth é congoleza, e nessa cena ela estava contando a história de alguém que passou por um furacão no Haiti.

[**Marcio**] Eu mesmo, que vi a peça várias vezes, mas não participei do processo, não sabia quando a Ruth estava narrando histórias dela e quando não estava.

[**Marcela**] Quando a Ruth levanta da plateia e entra em cena, todo mundo pensa “agora é verdade”, mas não é, inclusive a primeira história que ela conta não é dela, ela não foi estuprada e saiu correndo pelo mato. Então esse é o nosso jogo, muita gente acredita que tudo é verdade, mas é um *mix* de verdade e ficção.

[**Marcio**] Eu queria fazer uma pergunta que diz respeito à Ruth [Mariana]. Na minha percepção, há diferenças claras na forma como ela se apresenta. Enquanto os outros três são atores experientes, trabalhando em grupo há bastante tempo, a Ruth é uma atriz iniciante: o volume da voz dela é mais

baixo, ela não domina a técnica atorial com a mesma precisão, a dicção dela é marcada, ela fala algumas frases com plural mal construído. Sobre essas fragilidades, elas são significativas para vocês? Se essa atriz fizesse tudo de forma mais eficiente, isso era preferível? Ou a própria fragilidade é um elemento que gera identificação, emoção, pela diferença em relação aos outros atores?

[**Natalie**] A gente não queria ela trabalhada, algo que não era ela mesma. A gente queria a verdade dela em cena, com a história que ela trazia, contada de forma natural, como saía da boca dela, com a fragilidade que ela tinha por ser uma atriz iniciante e por falar um texto em uma língua que não era a dela. E, além disso, a gente queria proporcionar um lugar de fala para uma pessoa em situação de refúgio. Ela não tinha que vir com uma técnica, com um trabalho atorial avançado, pelo contrário, a gente queria alguém que contasse documentalmente a sua história.

[**Marcela**] A gente não queria uma atriz pronta, com cartas na manga, a gente queria a espontaneidade, um diamante bruto a ser lapidado. Ela chegou atuando demais, porque ela sonhava em ser atriz. Então, a gente filmou uma entrevista com ela, com respostas

reais, ela se emocionou, eu fui perguntando tudo, desde a infância até os dias atuais. E pensei: vou incluir no texto histórias reais dela, e vou mandar esse vídeo para ela, dizendo: “esse é o caminho, quero essa emoção, essa verdade”. É um trabalho de direção, o de entender cada um, e eu entendi que ela precisava ver como fazer.

[Marcio] Sobre a representação do outro, sobre os momentos em que a fala dos refugiados aparece na voz e no corpo dos atores da companhia: eu queria confessar que, vendo a peça, diariamente, da cabine de operação, eu não tinha certeza quais eram os bons dias e quais eram os dias ruins, ou seja, eu não sabia discernir quando eles estavam representando bem ou mal. O que eu estou querendo dizer é que, apesar de eles serem ótimos atores, a chave da linguagem não ficou totalmente clara para mim. Então, o que eu pergunto é: em que medida era desejável que os atores incorporassem a emoção desse outro refugiado, ou melhor, em que medida era desejável que eles mostrassem a expressão dessa emoção?

[Marcela] Eu nunca quis que eles incorporassem personagens, nem que as pessoas achassem que a cena é, de fato, real. A cena é uma visão nossa sobre aquele

tema, e sobre aquelas pessoas retratadas. Por exemplo, a história que a Natalie conta no final é de uma mulher: a gente foi na casa dela, passou o dia inteiro com ela, com os filhos dela, ela contava histórias, e a gente entendeu como ela falava, entendeu a força dela. A partir dessa vivência é que a Natalie entendeu algo sobre aquela experiência. Eu preferia que as pessoas percebessem que é uma representação. Eu queria que percebessem que tem uma história que aquela atriz está contando, que é real, e que prestassem atenção na história e no que está sendo contado. Na maioria das vezes em que histórias muito importantes estão sendo contadas, eu coloquei o ator parado, como na câmera do vídeo, que é parada. Quando o público saía, muitas vezes eu ouvia: “eu nunca imaginava que eles passassem por tudo isso”. Era exatamente o que eu queria, que soubessem o tanto de dificuldade que essas pessoas passam, em vez de ficar dizendo “sai do meu país”, ou então, “estão aqui só para roubar o dinheiro do governo, para roubar o meu emprego”.

[**Natalie**] Eu acho que, pela forma como foi construída a linguagem, o caráter documental ficou em primeiro plano. É diferente de quando você vê, por exemplo, *Cidade das donzelas*, que você embarca naquele mundo fictício. Aqui, por ser documental, é mais complexo:

por mais que as pessoas saibam que eu sou atriz e que eu não sou refugiada, por mais que tenha importância o que está sendo dito, o relato, e que eu esteja sendo porta-voz de alguém que precisa ser ouvido, em alguns momentos, as pessoas podem também embarcar na personagem que eu sou ali.

[Marcio] É até se comover com a emoção que essa personagem está mostrando...

[Marcela] A gente nunca tratou como personagens, nos ensaios a gente não falava “é a Clarinha, é a Joana”, não, a gente falava: “é aquele do furacão”, a gente nomeava os textos, mais do que...

[Natalie] Ou então falávamos “narradora 1”, “narradora 2”. Ao mesmo tempo, quando eu estou em cena sendo porta-voz desse relato, como uma narradora, eu estou me permitindo vivenciar aquela história, ela está me atravessando de diversas formas, por diferentes lados, e isso gera a emoção da hora de falar...

[Marcela] É mais um misto de emoções do que um personagem.

[Natalie] Aquela fala está saindo da minha boca, eu conheço a Silvie, eu conheço aquela refugiada, eu fui na casa dela, eu sei o que o olhar dela me transmite.

Eu acho que eu não tentei imitar a Silvie ou buscar características para construir a personagem Silvie, mas eu estava imbuída e atravessada por toda a emoção que ela me passou quando eu olhei para ela. Acho que aquela emoção fazia com que a minha atriz, eu, buscasse em cena a força e a humanidade que precisavam ser ouvidas.

[**Marcela**] Cada dia aquela história real perpassa por você de forma diferente, você não é aquela pessoa, é o que ela te deu. Às vezes você está menos emocionada, às vezes mais emocionada...

[**Marcio**] Mas tem um controle, os atores estão exercendo controle sobre si...

[**Natalie**] Sim, tem uma técnica, tem a projeção vocal, tem o posicionamento no espaço, a gente está lidando com o olhar da plateia, é um misto, a técnica está ali também.

[**Marcela**] Eu acho que esse trabalho a gente ainda precisa apresentar muito, porque nada está dominado, a única coisa que está dominada é o vídeo, que já está pronto. Em cena é um misto de sensações que vão mudando... Tem dias que um se emociona com o outro, aí entra em cena emocionado porque o outro se

emocionou...

[Marcio] Por que vocês escolheram misturar os depoimentos dos refugiados com depoimentos dos próprios atores? Isso visa a um efeito direcionado ao espectador, essa confusão em que não se sabe quem disse o quê? Ou isso tem a ver com o processo de criação dos atores? É importante ter histórias reais dos atores para que esses atores se relacionem com o espetáculo de uma certa maneira?

[Marcela] Você falando agora, a gente está entendendo juntos, isso que você falou faz sentido, apesar de não ter sido pensado assim. Desde o início eu queria criar a sensação de que somos todos iguais: a Ruth sofreu violência, mas alguns de nós também, todos precisamos de cuidado; a Ruth gosta de comer banana com feijão e arroz, e a Natalie também; ela é igual a nós, ela tem uma música de infância, ela teve uma infância. Ela não é uma refugiada, ela é uma pessoa solicitante de refúgio, que tem filhos, que foge, que chora. Isso é para que, de alguma maneira, o público entenda que somos todos iguais, que uma solicitante de refúgio não é diferente de qualquer um de nós. Porém, acho que ajudou muito os atores terem trazido histórias pessoais, estou pensando aqui, foram

momentos muito densos do processo.

[Natalíe] É uma peça que fala de travessias, de deixar coisas para trás, de tentativas de seguir em frente e recomeçar, de perdas e dores. Para nós, atores, poder também buscar isso em nós mesmos, foi fundamental para a vivência em cena. Eu acho que dialogou muito com o jogo documental, para que a gente vivenciasse e narrasse as histórias de outras pessoas. Enriqueceu muito a gente se colocar em diálogo, contando também as nossas histórias, uma investigação de como somos nós nesse lugar.

[Marcela] E, não adianta ignorar, foi o momento em que a gente estava deixando para trás a antiga ideia de companhia, tentando passar por cima de todos os problemas, então jogar também nossos demônios para dentro da cena fez parte do processo.

[Marcio] Com relação à cena em que o Orlando [Caldeira] relata um estupro sofrido quando criança – sofrido por ele ou pelo autor do relato original, não sei ao certo – eu acho essa cena discrepante em relação à chave temática do refúgio: por que colocaram ela lá? Sem dúvida, ela fala de opressão, ela é dura, triste, potente, mas a impressão que eu tenho é que vocês equiparam dois tipos de experiência bem

diferentes, e forjam uma aproximação que talvez não seja plenamente legítima. Em termos de discurso espetacular, me parece que se está dizendo que ao sofrer aquela experiência de estupro, o ator estaria mais próximo, como se ele pudesse de alguma forma acessar melhor a dor dos estupros sofridos nos países dos quais os refugiados tiveram de fugir... mas são experiências completamente diferentes. De forma geral, eu, como espectador assistindo à peça de vocês, tenho a impressão de que há um abismo tão grande entre mim e as experiências narradas, elas me são tão impensáveis, que eu *não* entendo, eu *não* tenho referências na minha vida para chegar perto de acessar essa dor, para entender pelo que esses refugiados passaram. Essa é a experiência que eu tenho do meu confronto com o espetáculo: isso é tão duro que eu *não* consigo entender.

[Natalíe] O que os refugiados vivem, a gente imagina, a gente se coloca no lugar, a gente tem essa sensibilidade, mas só quem viveu na pele vai saber o que é. Eu acho que é uma aproximação. O que a Ruth sentiu na pele quando atravessou 5 meses em um barquinho do tamanho do quadril dela sem saber nadar, eu me sensibilizo, eu imagino, eu acompanho, mas só ela vai conhecer essa dor. É claro que cada

um traz sua dor, e a gente nunca vai conseguir se colocar no lugar, a gente se solidariza, imagina e chora junto. Mas quanto ao que você falou, das nossas histórias estarem ali se cruzando, embora não sejam situações vividas por refugiados, eu acho que essa foi uma busca nossa, sim, porque a peça fala sobre acreditar e sobre travessias, então a gente queria trazer uma aproximação com a realidade das pessoas que assistem. A gente talvez nunca chegue a saber o que é ser refugiado, mas a gente traz também nossos depoimentos de dor. A gente não compara as dores: a gente mostra que essas pessoas não são refugiadas, elas são pessoas, como nós, mas que estão em situação de refúgio.

[**Marcela**] Em relação à cena do Orlando, eu pensei muito antes de colocar. Ela não está ali só porque é um relato forte. Tem uma assistente social africana, que a gente viu em uma entrevista, que fala: “parece que todo dia vem aqui a mesma mulher, e conta a mesma história, é praticamente a mesma coisa todos os dias”. É algo que não para de acontecer. E ela diz: “às vezes eu preciso me reciclar para não se tornar banal, porque a mulher senta, fala, e aí vem a próxima, é sempre a mesma história”. Eu coloquei o Orlando ali porque ao se ouvir um relato atrás do outro, de mulheres

violentadas, aquilo pode se tornar banal ou distante, e de repente alguém aqui do lado, que faz parte do espetáculo, quando criança, talvez também tenha passado por isso. Eu acho que é sempre no intuito de aproximar. Mesmo que não fique claro de quem é esse relato, a emoção que a gente trabalhou com ele é para que, de alguma maneira, as pessoas se identifiquem, se aproximem, porque ele está ali, ao vivo, olhando no olho de cada um, chorando.

Tem outra cena que eu escrevi e, depois, quando eu reli, coloquei “imagina você” no início de cada frase. Às vezes, quando você ouve uma história, você imagina o que a pessoa passou, e não o que *you* teria passado. E aí eu pensei: vou usar esse recurso e martelar ele. E acontece com algumas pessoas, elas param e começam a imaginar.

[Marcio] Eu queria falar dessa cena, ela me causa uma estranheza muito grande. Nela, os atores, imóveis, narram coletivamente uma saga terrível, uma história de fuga do país de origem, passando por uma série de desgraças. Diferente das outras cenas, os atores não representam as pessoas vivendo aquelas situações, e têm uma postura mais distanciada, meio acusatória, meio arrogante. É um “imagina você” que não é

lúdico, que aponta o dedo na cara do outro, como se dissesse: você não consegue imaginar, mas você precisa imaginar! Mas quem é esse você a quem essa cena se dirige? O público? E quem é o eu que acusa? Será que esse eu que acusa não estaria no mesmo lugar que esse você, que não consegue imaginar essas barbaridades?

[**Marcela**] Já aconteceu de o Orlando falar “imagina você” e o cara na plateia responder “eu já passei por isso, eu vivi isso”, é uma peça em que isso pode acontecer. O que me inspirou para criar essa cena foi: quando eu era criança, meu pai me pegava no colo e inventava várias histórias, ele falava “imagina você lá na floresta”, para eu imaginar que a pessoa era eu, e só assim eu me colocava na história. Na peça, é a cena em que a gente mais joga no lugar da narração. O mais importante para mim ali é que os atores sejam porta-vozes, contando uma história. Eu acho que tem pessoas que têm mais facilidade de se colocar no lugar do outro e imaginar, e tem pessoas com um pouco mais de dificuldade, e isso não quer dizer que são pessoas boas ou más. Você tem uma porcentagem de empatia e eu outra...

[**Natalie**] Como atriz, falando esse texto, é parecido com o que você disse, é uma cobrança. E quem sou

eu para cobrar? Eu não sei quem são as pessoas na plateia... Mas é uma forma de dizer: “Vamos acordar? Vamos nos colocar no lugar dessas pessoas?” Porque eu já ouvi muito: “Volta para o seu país, aqui tem gente demais, esse pessoal vem pra cá, tem que fechar as portas”. Então é um pouco de cobrança mesmo: “Alô, olha para o outro, imagina você, você é como ele, imagina você, a pessoa está com o neném no barco, pegam o teu filho de colo e jogam no mar porque estava chorando!” Então é uma revolta de atriz, de pessoa, meio que falando para a sociedade. Não sei se a gente tem esse direito, mas a gente cobra, o tom é de cobrança.

[Marcela] A gente está fazendo teatro. Vai ter gente dizendo que a gente não tem esse direito, e talvez a gente não tenha. Mas, como artistas, talvez seja esse o nosso papel. Ao longo desse ano em que produzimos a peça, nos aproximamos muito da temática do refúgio e pudemos acompanhar de perto a vida de alguns refugiados e contribuir da forma que estava ao nosso alcance. Uma das formas de contribuir para o bem-estar e para a sobrevivência dessas pessoas, ao nosso ver, enquanto artistas da cena e cidadãos, é dizer para o público: “vamos lá, se coloquem no lugar, olhem o que eles viveram”. E muitos espectadores saem da

nossa peça falando: “eu preciso fazer alguma coisa”, e mandam mensagem querendo saber onde e como ajudar os refugiados. E isso é uma das coisas que a gente queria que acontecesse.

[Marcio] Na opinião de vocês, como pensar a eficácia dessa forma artística? Que transformação esse teatro produz? Ou, ao menos, qual a utopia desse teatro? Por que vocês escolheram mostrar essa tragédia humana em toda a sua crueza, ou seja, dando foco para os detalhes difíceis de serem olhados – sem esquecer a humanidade daquelas pessoas, claro, mas destacando o sofrimento, mostrando as entranhas da dor? Como é que isso faz parte de um objetivo político e estético do grupo?

[Marcela] São tantas coisas, a gente não tem *um* objetivo específico, são muitas coisas com que a gente sonha. Tudo isso que as pessoas falam que é mi-mi-mi, tudo isso a gente quer provocar: mais empatia, mais ajuda, um olhar mais apurado. A situação não é simples, não são meramente pessoas que vêm para cá e resolvem ficar: existe imigrante e existe solicitante de refúgio, todos os solicitantes de refúgio vêm ou porque são ameaçados de morte ou porque estão com a vida em risco, não é uma escolha. Acho que nossa peça

contribui positivamente para a forma como a figura do solicitante de refúgio é vista. A gente percebe que as pessoas ficam querendo ajudar, fizemos uma palestra e um monte de gente anotou o *site* da Cáritas,⁵ querendo entregar móveis, roupas. Eu acho que tem um âmbito tão grande, você simplesmente mudar sua forma de pensar, não precisa ajudar ninguém, já é uma coisa muito positiva. Bom, em relação à questão artística... Você perguntou isso?

[**Marcio**] Perguntei, objetivo político e estético, misturei as duas coisas como se pudessem ser uma só.

[**Natalie**] E a questão da crueldade, da dor...

[**Marcio**] Vocês já investiam na dor em *Holoclovnsto*...

[**Natalie**] Sempre investimos. Em *Kondima*, a questão da dor é muito explícita, e isso está para além das nossas escolhas, a temática por si só já grita essa dor. Não tem como tocar nessas histórias, ainda mais de forma documental, e passar panos, e aliviar. A escolha foi a de escancarar o que precisava ser escancarado, para que se possa pensar politicamente sobre isso, trazendo essa reflexão para a sociedade. Claro, a gente idealiza uma transformação ampla, mas a gente também acha que ela começa aqui, com aquelas

peças que estão na plateia e já vão sair pensando, vão conversar com seus vizinhos, vão ver o telejornal de outra forma: “poxa, eles são como a gente”. A transformação começa do micro, idealizando o macro.

E esse desejo de transformar é uma característica da companhia desde 2006, desde *Cidade das donzelas*, quando a gente fala da violência contra a mulher e das mazelas vividas no Nordeste. No *HoloclawNSTO*, a gente fala sobre a questão das guerras, sobre o holocausto e a dizimação de pessoas consideradas diferentes e inferiores. Em *Morro da ópera*, a gente traz a questão das favelas: o caos, as enchentes, os desabamentos, e como essas comunidades se reinventam a cada vez. Em *Lavagem*, o quarto espetáculo, a gente trata do mundo do trabalho: a precarização, a exploração, a alienação do trabalhador. Em todos os espetáculos, a gente parte de uma questão social importante, que a gente quer transformar, que a gente acha que precisa ter destaque, para que a sociedade olhe para esse ponto, para refletirmos sobre ele, para não cometermos os mesmos erros. Então a gente quer trazer um olhar crítico, para transformar politicamente, socialmente. Não que a gente consiga de fato transformar, mas queremos ao menos questionar, humanizar certas questões, aproximá-las da população. Nas quatro

peças anteriores, a gente sempre jogava entre o drama e a comédia, partia da dor e buscava também estratos cômicos, como um caminho de diálogo com a plateia. Os processos eram densos de dor, para depois subverter tudo com o riso. Em *Kondima*, foi a primeira linguagem que a gente mergulhou só na dor. Dialogou muito com o momento que a gente estava vivendo, então foi isso: encara a dor, aceita, e vai com ela para a cena.

[Marcio] Não estavam achando nada engraçado.

[Marcela] Tinha até algumas ceninhas, a gente tinha pedido para contarem histórias engraçadas, de como fugiram, de como foi, mas a gente sentiu que destoava de tudo, que não era o momento de aquilo entrar, e a gente acabou tirando e achando que a peça era densa e pesada, e era isso mesmo.

[Marcio] Por fim, eu queria dizer que uma das coisas que eu gosto em *Kondima* é que a montagem dos discursos não constrói, a meu ver, um sentido final para o acúmulo de experiências. A ligação dos depoimentos é difícil, a cena curta, o documentário curto, acumula, não facilita, não dá resposta... Há sim apontamentos de sentido, há claramente um posicionamento de vocês, uma denúncia, mas a forma

de organizar as falas não consegue dar conta da dimensão do problema, e disso eu gosto bastante.

[**Marcela**] Voltando à pergunta que você fez antes, sobre quem seriam as pessoas que estão ali, no “imagina você”, qual o direito que elas teriam de apontar... Logo depois daquela cena, eu coloquei o vídeo de uma repórter chutando os refugiados. E, pensando nisso agora, eu escolhi ela ali porque nós somos esses repórteres. Ela escrevia sobre refugiados nas fronteiras, ela filmava eles e achava que tinha o direito de falar: “refugiado faz isso, refugiado faz aquilo”. Mas botaram a câmera em cima dela e viram, no vídeo ela chuta os refugiados, bota o pé na frente, chuta um monte de crianças, ela foi exposta, demitida, está sendo processada e tudo mais. Eu acho que todo mundo tem um pouco disso, de querer apontar, de querer falar “imagina você”, mas ela estava ali chutando, e era justamente quem deveria estar mostrando o fato real. Nós somos um pouco assim, quando voltamos para nossas casas e não fazemos muita coisa.

[**Marcio**] Talvez a gente não esteja chutando, mas a gente está omissa, pode ser...

[**Marcela**] A gente não chuta mas passa por cima, do

menino de rua...

[Marcio] Mas a mulher chuta, chutar é diferente, a mulher que chuta é outra. A gente precisa saber se diferenciar do que está vendo no país agora, a gente está reconhecendo as pessoas que chutam, a gente está vendo que tem um outro que chuta.

[Natalie] Quem fala “essa gente merda tem que voltar para casa” está chutando!

[Marcela] Na minha família tem um monte de gente que chuta.

[Natalie] Só que chuta com a palavra.

[Marcela] Sobre essa questão de fechar alguma coisa, de dar uma certeza: a gente não tem certeza, eu não tenho certeza de nada. Eu tinha feito um final, dando uma coisa muito certa, e eles disseram: “acho que não é esse o final”.

[Natalie] No final a Ruth falava desanimada: “talvez o nosso lugar seja mesmo aqui, morar no meio do mar”. Mas aí parecia que o mundo estava certo...

[Marcela] Nos ensaios, várias pessoas me disseram: “você está falando que o lugar dos refugiados é no mar, você está acabando com toda a esperança”.

[**Natalie**] A Aline [Mohamad] disse isso, o Orlando também: “nosso lugar não é no mar”.

[**Marcela**] O Orlando foi ainda mais fundo: “meus avós vieram em um navio que transportava pessoas escravizadas, a minha família toda se formou aqui”.

[**Natalie**] Ele tomou como se fosse a história dele: “meus antepassados atravessaram o mar para estar aqui”, “meu lugar não é no mar, nosso lugar não é no mar”. E a gente estava sendo contraditório, terminando para baixo. A Ruth está aqui! Se ela está aqui, o lugar dela não é no mar. Foi aí que a gente começou a pensar: o nome da peça é “acreditar”, *Kondima*, então tem que acabar a peça com o que a gente está vendo, com a Ruth aqui e com a gente acreditando.

[**Marcela**] Mas eu também não queria terminar com “deu tudo certo”. Então eu peguei o último relato, que é da Ruth, das bombas caindo, e juntei com uma coisa que é nossa, do grupo: o amor é mais forte do que tudo aquilo que a gente viveu.

[**Marcio**] Mas no final eles chegam de barco e tem as paredes, “aqui vocês não entram”, isso também está na cena final, eles são barrados por um muro.

[**Marcela**] Ia terminar aí, eles iam ser barrados pelo muro, eles iam ficar no meio do mar, sem esperança, a luz fechando, e morreu ali, uma coisa assim.

[**Marcio**] Horrível, ia ser horrível!

[**Natalie**] E todo mundo chorando... Ia dar uma sensação de que não vale a pena lutar, né, e, ao contrário, quando a Ruth fala...

[**Marcela**] A Ruth fala “eu atravessei um oceano, com um barquinho do tamanho dessa cadeira aí, e hoje eu estou aqui, realizando meu sonho como atriz, e o amor foi mais forte do que qualquer guerra”. Aí acaba para cima, não é tão alegre, mas...

[**Natalie**] É o ímpeto da transformação. Você pode sair derrotado, “está tudo fechado”, ou então pensar: é difícil para caramba, mas olha a Ruth aqui, vamos mudar, vamos transformar. E esse era o momento que a gente estava vivendo na Troupp: vamos seguir, na dor. Não é com alegria, é com dor, mas a gente está aqui, se olhando, e vamos acreditar que pode ser diferente, é isso que nos move: acreditar.

Notas

¹ Escrevi sobre esse sentido que escapa no meu artigo incluído no *Dossiê de estudos sobre o espetáculo Viagem a Nova York*, de 2019, e no prefácio à dramaturgia da peça *Viagem a Nova York*, de 2020, ambas edições do Teatro Número Três.

² Conferir o website do grupo para mais informações: <<https://trouppasdargent.webnode.com>>.

³ *Cidade das donzelas*, único espetáculo do grupo que, além do formato para o palco, é também apresentado na rua, reestrou em 2/6/2019 no VI Festival de Teatro de Rua Stênio Garcia, na cidade de Espera Feliz, Minas Gerais, com a participação da atriz convidada Bárbara Abi-Rihan.

⁴ Disponíveis no canal da Troupp Pas D'Argent no Youtube: <<https://www.youtube.com/channel/UCekwma9wHVdOy9MnaNw9Y6g>>.

⁵ Disponível em: <<https://www.caritas.org.br>>.

Sobre os artistas

Marcio Freitas é diretor artístico do grupo Teatro Número Três. Escreveu e dirigiu as peças *Sem falsidades* (2011), *Pequenas biografias* (2014) e *Viagem a Nova York* (2018). Formou-se ator pela CAL em 2005, obteve o Mestrado em Artes Cênicas na UNIRIO em 2012, pesquisando vocalidades no teatro contemporâneo, onde também concluiu o Doutorado em 2017, investigando o teatro documental e autobiográfico. Trabalhou com os diretores Moacir Chaves, João Fonseca, Morena Cattoni, Diego Molina, Carlos Cardoso, entre outros. Atualmente é pesquisador de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

Marcela Rodrigues é diretora, roteirista e dramaturga, formada em Cinema pela Universidade Estácio de Sá. No audiovisual, dirigiu campanhas publicitárias

para marcas nacionais e estrangeiras, além de documentários e curtas-metragens. É fundadora da companhia de teatro Troupp Pas D'Argent, com a qual dirigiu e escreveu os espetáculos *Cidade das donzelas* (2008), *Holoclownsto* (2011), escrito em parceria com Natalíe Rodrigues, *Morro da ópera* (2014), *Lavagem* (2016) e *Kondima – sobre travessias* (2018). Por *Cidade das donzelas*, foi indicada ao prêmio Shell RJ em 2009, e venceu prêmio do Napoli Teatro Festival, na Itália, em 2010; por *Holoclownsto*, venceu o prêmio Lukas Awards, na Inglaterra, em 2012; venceu diversos outros prêmios como diretora e dramaturga, em festivais e mostras de teatro no Brasil.

Natalíe Rodrigues é atriz, pesquisadora e docente. Concluiu o Mestrado em Artes Cênicas na UNIRIO, o Bacharelado em Artes Dramáticas na UniverCidade e a Licenciatura em Teatro na Universidade Candido Mendes. Coursou a especialização em comicidade e teatro físico da École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, na França. É integrante fundadora e diretora de pesquisa teórica da Troupp Pas D'Argent, tendo participado de todos os espetáculos da companhia como atriz. Assinou a dramaturgia de

Holoclownsto, que ganhou o prêmio Lukas Awards de melhor espetáculo estrangeiro na Inglaterra. Com a Troupp, tem ministrado a oficina *O corpo e seu potencial imagético* desde 2008, em diversas cidades brasileiras, e também na Itália, Inglaterra e Chile. Foi professora substituta da Licenciatura em Teatro do Instituto Federal Fluminense entre 2018 e 2020.

