



ENCANTAMENTOS PELA VIDA

POÉTICAS PARA O DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO, SOCIAL E HUMANO



Editorial A vigésima sexta edição do *Caderno de Registro Macu* abre com a seção **Encantamentos**, que procura documentar as investigações em torno do tema que orientou artística e pedagogicamente os processos cênicos do 1º semestre de 2025. O enunciado Encantamentos pela Vida: Poéticas para o Desenvolvimento Artístico, Social e Humano teve como uma de suas diretrizes refletir sobre o poder transformador das imagens. Para tanto, a diretora-pedagoga do Macunaíma, Angélica Di Paula, cuja pesquisa no audiovisual tem se destacado no cenário contemporâneo, fala do trabalho do ator e da atriz nesta linguagem, a partir de certos princípios do Sistema de Stanislávski. Do ponto de vista da fotografia, a retratista Marcelle Cerutti contribui com um artigo que tanto explora o significado do olhar da câmera, como propõe referências para a construção desse olhar, ao mesmo tempo em que problematiza o papel das imagens na contemporaneidade.

O **Dossiê Cena Digital** celebra os cinco anos do curso *online* de teatro do Macunaíma, considerando esta modalidade enquanto pertencente ao campo expandido das artes da cena. Nesse sentido, os artigos dos estudantes Alyne Gonçalves Rodrigues Silva e Átila Bonfim abordam, ainda que de formas distintas, suas experiências híbridas de formação, contrapondo a vivência remota à presencial. Cris Lopes, diretora-pedagoga do Teatro Escola Macunaíma, e Mauricéia Rocha, atriz formada pela Unicamp, tratam de suas investigações sobre a potencialidade da atuação no universo virtual; enquanto a primeira traz possibilidades de diálogo entre arte e tecnologia, a segunda debate o conceito de “teatro telemático”. Escrita a partir dos estudos de uma turma do curso *online* por Paulo Shelomon, ator recém-formado pelo Macunaíma, *Geração Zoom* apresenta os desafios e aprendizados dos processos remotos. Inspirada na peça *Geração Trianon*, de Anamaria Nunes, ela traça um paralelo entre os ajustes exigidos dos artistas de teatro em diferentes momentos históricos.

Na seção **Legado em Ação**, Luciano Baldan e Paula Zwicker da Rocha, ambos formados pelo Macunaíma e participantes dos encontros do Café Teatral do 1º semestre de 2025, evidenciam suas opções de trabalho nos bastidores. Entre esclarecimentos e dicas, o hoje diretor de elenco e a atualmente produtora cultural falam de suas profissões como uma possibilidade, entre outras, de realização profissional. **Ritmo cênico** destaca o lançamento do livro *Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica*, de Vinicius Albricker, publicado pela Editora Perspectiva em parceria com o Centro Latino-americano de Pesquisa Stanislávski, vinculado ao Macunaíma. O diretor-pedagogo e também músico Rodrigo Polla apresenta seu estudo sobre a obra. E, para fechar, esta edição tem o privilégio de contar com um artigo do próprio autor do livro, descrevendo e analisando a dinâmica sobre o ritmo no trabalho do ator e da atriz por ele conduzida na ocasião do lançamento.

Boa leitura a todos e todas!

ISSN 2238-9334

IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO

Roberta Carbone (MTb 0088828/SP)

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Igor Bologna

Marcia Azevedo

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

Alyne Gonçalves Rodrigues Silva

Angélica Di Paula

Átila Bonfim

Chris Lopes

Luciano Balan

Marcelle Cerutti

Mauricéia Rocha

Paula Zwicker da Rocha

Paulo Shelomon

Rodrigo Polla

Vinicius Albricker

AGRADECIMENTOS

A Marina Farhart, pela autorização de publicação das fotos. A todos aqueles e todas aquelas que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

REVISÃO DE PROVAS

Kleber Danoli (MTb 0092319/SP)

DIREÇÃO EXECUTIVA

Luciano Castiel

SUPERVISÃO

Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE

Fernando Balsamo

INFORMAÇÕES DA CAPA

Projeto de Eva Castiel

TIRAGEM

3000 exemplares

Proibida a reprodução total ou parcial dos textos, fotografias e ilustrações, sem autorização do Teatro Escola Macunaíma.

sumário

encantamentos

O Sistema Stanislavski no Audiovisual: Entre Técnica, Poética e Desenvolvimento Humano	06
A Fotografia e o Encantamento pela Vida	11

dossiê cena digital

Do palco à tela: o teatro que transcende e transforma	19
Vivendo Macunaímas: minha experiência nas modalidades online e presencial	27
Em busca de um diálogo entre arte e tecnologia	31
O trabalho da atriz no Teatro Telemático	37
O teatro feito <i>online</i>	43

legado em ação

O processo de seleção de atores para o audiovisual	69
Cultura em transformação: Um novo horizonte do viver artístico no Brasil	71

ritmo cênico

Do ritmo à vida: Atuação cênica viva e o alvo como fonte das variações rítmicas – Um estudo sobre o livro Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica, de Vinicius Albricker	75
Ritmo e polimetria na atuação cênica: um relato descritivo e reflexivo sobre o workshop realizado no Teatro Escola Macunaíma	79

O Sistema Stanislávski no Audiovisual: Entre Técnica, Poética e Desenvolvimento Humano

**POR ANGÉLICA DI PAULA,
DIRETORA-PEDAGOGA DO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA¹**

A pedagogia de Konstantin Stanislávski (1863–1938) transformou radicalmente a história da atuação. Criador de um sistema que buscava aproximar a interpretação da verdade da vida, Stanislávski não apenas fundou uma metodologia técnica, mas também inaugurou uma filosofia poética do trabalho do ator que atravessa corpo, mente e espírito. Ao pensar a cena como espaço de organicidade e fé cênica, ele abriu caminho para uma revolução que impactou o teatro, o cinema e a televisão.

Nos Estados Unidos, seu Sistema foi reinterpretado e disseminado, especialmente a partir da década de 1920, influenciando gerações de atores e consolidando o chamado *Method Acting*. Contudo, mais do que uma técnica, o Sistema Stanislávski trouxe para o Ocidente uma concepção espiritual da arte, em que a fé na cena, no outro e na criação se torna um motor da verdade artística.

Neste artigo, aprofundamos a relação entre o Sistema Stanislávski e o audiovisual, explorando como sua pedagogia se adapta à presença da câmera, como foi transformada nos Estados Unidos e como se conecta a dimensões de fé, espiritualidade e desenvolvimento das relações humanas.

O Sistema nasceu como resposta à artificialidade do teatro de seu tempo. Para Stanislávski, não bastava declamar versos ou imitar emoções: era preciso viver a verdade das circunstâncias imaginárias. Entre seus princípios fundamentais estavam a análise minuciosa da situação

dramática, que ele chamava de “circunstâncias dadas”; a convicção de que toda emoção deveria nascer de uma ação concreta, princípio da “ação física”; o “se mágico”, pergunta mobilizadora que abre a imaginação ao indagar “E se...?”; a noção de “supertarefa”, que funciona como objetivo maior e unifica todas as ações da personagem; e, finalmente, a fé cênica, o estado em que o ator acredita de fato no mundo criado.

A pesquisadora Celina Barreto (2010) sublinha que essa pedagogia era atravessada por uma dimensão espiritual. Influenciado por Leopold Sulerjitski, Stanislávski aproximava o trabalho do ator da Yoga, da ética cristã pacifista e da disciplina de vida. O objetivo não era apenas representar, mas alcançar um “estado criador” em que o ator se conecta com algo maior que si mesmo. Essa visão faz do Sistema não apenas uma técnica, mas uma filosofia de arte.

Antes de tudo, a noção de conjunto e de trabalho coletivo: “amar a arte em si, e não a si mesmo na arte” era uma das máximas do mestre Stanislávski que inspirava toda uma ética de trabalho ao Laboratório, proveniente do próprio TAM (VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 95).

A turnê do Teatro de Arte de Moscou em 1923 foi o marco da entrada do Sistema no Ocidente. O público norte-americano ficou impressionado com a intensidade realista dos atores russos. Dois discípulos diretos, Richard Boleslávski e Maria Ouspenskaya, fundaram o American Laboratory Theatre, transmitindo os princípios da escola moscovita.

Do “Lab” nasceu o Group Theatre (1931), liderado por Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg. Ali se iniciou uma verdadeira batalha interpretativa sobre como adaptar o Sistema às demandas do teatro e do cinema nos Estados Unidos. Lee Strasberg destacou a memória afetiva, criando o chamado *Method Acting*; Stella Adler, após estudar com o próprio Stanislávski em Paris, passou a valorizar a imaginação e as circunstâncias dadas, contrapondo-se à ênfase na memória pessoal; já Sanford Meisner desenvolveu exercícios de repetição e escuta para sustentar a verdade do momento presente. Essas divergências mostram como o Sistema não chegou aos EUA como fórmula pronta, mas como campo de disputas e reinvenções. Como lembra Sharon Carnicke (1998, p. 107) em *Stanislavsky in Focus*, trata-se menos de um “método fechado” e mais de uma pedagogia viva, aberta a interpretações.

1. Educadora, artista, idealizadora do CineDas e licenciada em Artes Cênicas pela UNESP (2006). Diretora e roteirista das séries *Corpo, Afeto e Revolução* e *Seus Olhos* e do curta *Do Nosso Jeito*. Diretora das peças teatrais *Afeto - Uma História de Amor Violenta e Difusa* e *O Ovo e a Galinha*, de Clarice Lispector.

Se no teatro o ator pode sustentar emoções pela projeção e pela distância, no audiovisual a câmera exige verdade em detalhes mínimos. O *close-up* revela hesitações invisíveis no palco, e a descontinuidade das filmagens, muitas vezes realizadas fora da ordem cronológica, exige disciplina para manter a linha de ação emocional. Nesse contexto, os princípios do Sistema se tornam ainda mais relevantes. A supertarefa garante a continuidade emocional entre *takes*; a ação física dá concretude à emoção, permitindo que até um gesto pequeno dispare verdade; a liberdade muscular junto com as circunstâncias propostas no trabalho psicofísico auxilia a acessar estados internos de forma orgânica; e a escuta real permite que o ator responda genuinamente, algo essencial diante da lente.

Mais do que técnica, Stanislávski via a atuação como ato espiritual, com vistas ao desenvolvimento artístico, social e humano. Para ele, a fé cênica era não só acreditar nas circunstâncias imaginárias, mas também confiar na arte como caminho de verdade. Esse aspecto foi recuperado por pedagogos como Jerzy Grotowski, que descrevia o trabalho do ator como ritual de entrega, quase religioso. No audiovisual, essa fé se traduz na confiança entre atores, diretor e equipe. Repetir uma cena dezenas de vezes não é só questão

técnica, mas um gesto de crença coletiva na possibilidade de alcançar a centelha de verdade.

Há também aqui uma dimensão política. Em uma sociedade capitalista que reduz tudo à mercadoria, o trabalho inspirado em Stanislávski afirma o valor do humano. A fé cênica, nesse contexto, torna-se resistência: acreditar no outro, acreditar na arte, acreditar que há algo mais profundo do que a superficialidade da imagem.

O Sistema propõe uma revolução silenciosa nas relações humanas. No lugar da representação mecânica, ele exige escuta, entrega, empatia. Essas são também categorias éticas e políticas. No audiovisual, onde os corpos são frequentemente consumidos como produtos, o Sistema propõe outro caminho: o ator não oferece uma máscara, mas sua humanidade. É nesse sentido que a pedagogia de Stanislávski dialoga com espiritualidade: ao se tornar veículo da verdade, o intérprete ultrapassa o ego e se conecta com algo coletivo. Essa revolução nas relações não se restringe ao *set*. Ao assistir a um filme ou uma série, o espectador também é convidado a acreditar, a viver por alguns instantes sob circunstâncias imaginárias. A fé cênica, nesse sentido, é compartilhada: uma ponte entre ator e público.

Do palco russo ao cinema norte-americano,

o Sistema Stanislávski revelou-se mais que um método: uma filosofia de arte fundada na fé, na espiritualidade e no desenvolvimento humano. Sua chegada aos Estados Unidos gerou disputas, adaptações e reinvenções, mas sua essência permaneceu: a busca por uma verdade interior. No audiovisual, essa pedagogia encontrou seu espaço ideal, onde cada detalhe importa e onde a organicidade é testada no limite. Mais do que técnica, o Sistema oferece uma ética: acreditar na cena, no outro e na potência da arte como forma de transformar o mundo. Em tempos em que a superficialidade e a velocidade parecem reger as imagens, recuperar a fé cênica de Stanislávski é também um gesto político.

Em última análise, a lição de Stanislávski continua atual e necessária. Não importa a carcaça, a superfície ou a máscara que o corpo carregue. O que verdadeiramente importa é a vida interior que atravessa esse corpo e se deixa revelar. E diante da câmera – que expõe, desnuda e registra – essa vida não pode ser simulada. Ela precisa ser vivida. Só assim o espectador reconhece algo verdadeiro e se conecta. É nesse encontro que o audiovisual se aproxima do ritual, e a atuação deixa de ser mera representação para se tornar, de fato, uma experiência de humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Celina Bebianno Simões. **Do Sistema ao Método** - Uma Trajetória do Pensamento de Stanislavski nos Estados Unidos. 2021. 94f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

BENDETTI, Jean. **Stanislavski**: A Biography. London: Methuen, 1988.

CARNICKE, Sharon. **Stanislavsky in Focus**. London: Routledge, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. **Towards a Poor Theatre**. London: Methuen, 1968.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: Vida, Obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

ZALTRON, Michele. Do “Crer Para Agir” ao “Agir Para Crer” - A Mudança de Perspectiva nas Pesquisas de Stanislávski. **Caderno de Registro Macu**, São Paulo, n.7, p. 34-41, II sem. 2015. ■

A Fotografia e o Encantamento pela Vida

Um convite ao olhar sensível para o ordinário

POR MARCELLE CERUTTI¹

No dia 25 de abril de 2025, participei do Café Teatral com um bate-papo sobre **A Fotografia e o Encantamento pela Vida**. O Macu foi minha casa por muitos anos: foi lá que aprendi sobre o teatro e a vida, onde me formei atriz, trabalhei, vi minha barriga crescer e meu filho nascer. Foi de lá também que vieram muitos dos meus amigos mais próximos até hoje. Estar de volta nessa casa pra falar de fotografia foi um reencontro muito especial para mim.

O objetivo da conversa foi provocar inspirações a partir da fotografia, dialogando com o Tema da Mostra do semestre: **Encantamentos pela vida: Poéticas para o Desenvolvimento Artístico, Social e Humano**, e com pergunta investigativa: “Como a habilidade de encantar-se pela vida pode gerar transformações artísticas, humanas e sociais significativas em nosso presente?”

Encantar-se é treino

Partimos da máxima de que o encantamento pela vida não é um estado permanente. A vida é impermanência, e seria impossível viver em constante plenitude. Nós tentamos, e seguimos tentando — talvez como uma tarefa para a vida toda. Mas tem momentos que, por mais que tentemos,

é impossível ver beleza. Como disse Adélia Prado: “De vez em quando Deus me tira a poesia. Olho pedra, vejo pedra mesmo.”

Em dias assim, respiramos e seguimos como dá. Nos outros, seguimos tentando enxergar coisas que tornem a nossa existência algo mais leve — e, quem sabe, até mais bonita.

Sou das que pensam que é preciso insistir nesse exercício de se encantar pela vida. Buscar o espanto, a poesia e a delicadeza nas frestas do cotidiano. E a fotografia, nesse sentido, pode ser um meio para ajudar a ver o que já parecia gasto, ordinário e invisível.

O que vem antes da foto

A câmera não faz diferença nenhuma. Todas elas gravam o que você está vendo. Mas você precisa ver.

Ernst Haas²

Hoje, com a câmera sempre no bolso, fotografar pode se tornar uma ação banal, quase automática — e muitas vezes nem nos perguntamos por que queremos registrar algo. Fotografamos para lembrar onde estacionamos o carro no shopping, para mostrar o que almoçamos, para exibir o novo corte de cabelo, para ganhar uns likes. O resultado disso são galerias cheias de imagens que raramente revisitamos, exceto quando o Google ou

o Instagram nos traz alguma lembrança de anos atrás.

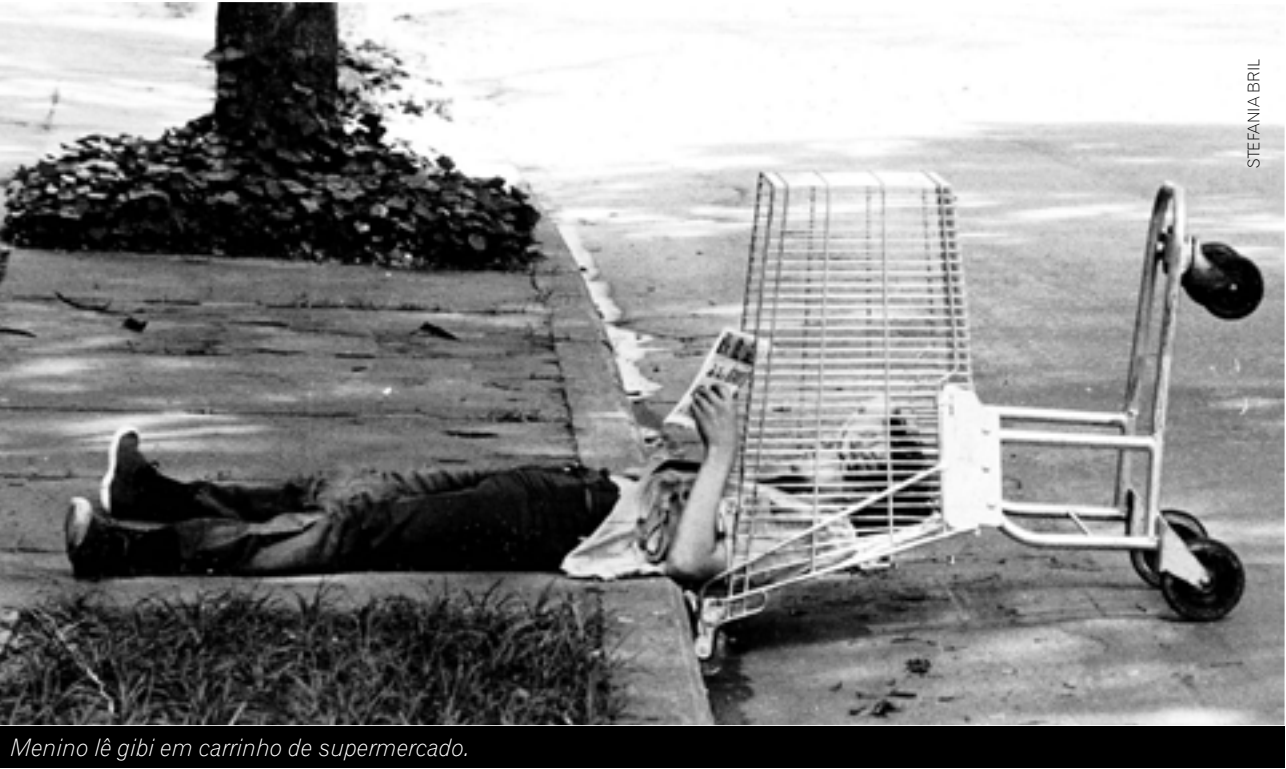
Deixando de lado essas fotografias funcionais ou banais, quero falar sobre o que acontece quando escolhemos, de fato, fotografar algo — e sobre o que vem **antes** da foto. O que antecede o momento de pegar o celular, abrir a câmera e apontar para uma cena? Que impulso é esse que nos move? Talvez seja uma sensação, um desejo, uma inquietação. Seja o que for, ele nasce do **olhar**.

É o olhar com os olhos que antecede o clique, e é esse olhar que se treina na fotografia.É esse olhar com os olhos analógicos que antecede o cli-

que. É ele que impede a banalização e abre espaço para a subjetividade. Porque, quando olhamos com intenção, trazemos nesse ato toda a nossa cultura, nossa história e nosso jeito de estar no mundo.

Gosto muito da frase atribuída ao fotógrafo de paisagens e ambientalista americano Ansel Adams: “Não fazemos uma foto apenas com uma câmera; ao ato de fotografar trazemos todos os livros que lemos, os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos.”

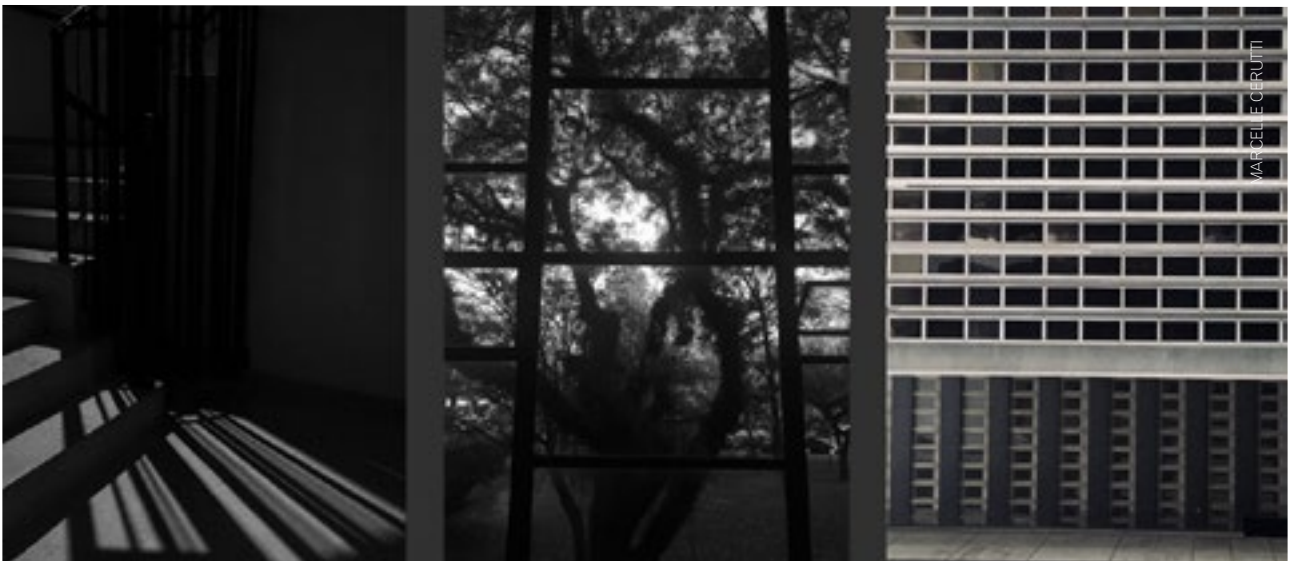
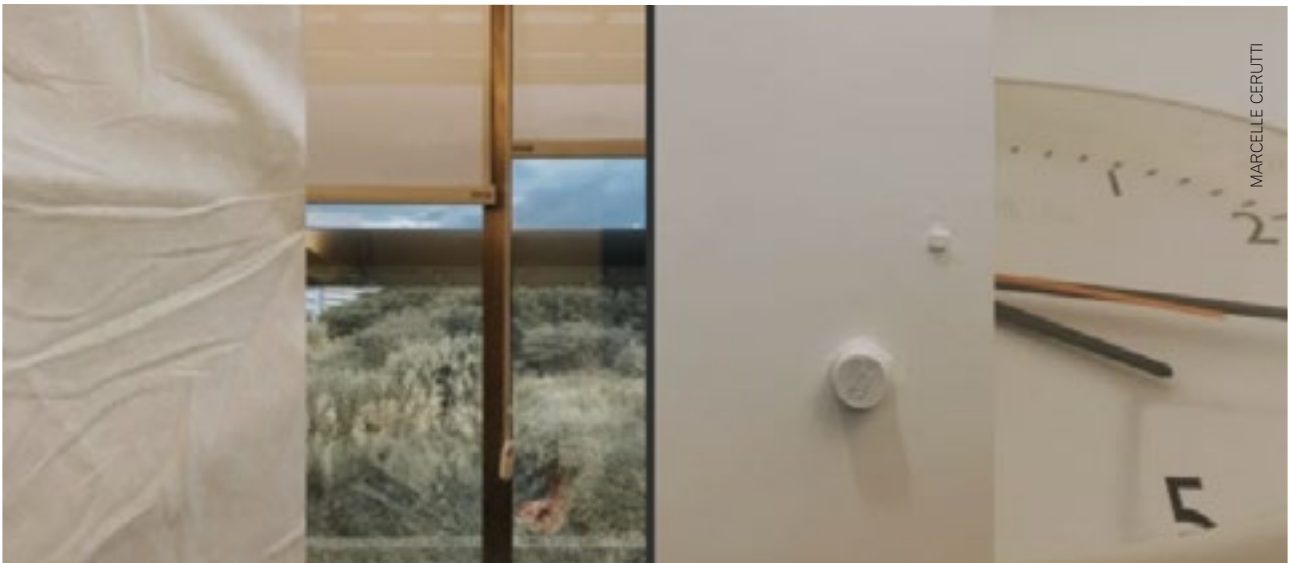
Tudo isso se deposita em uma fotografia. E essa subjetividade se constrói vivendo.



Menino lê gibi em carrinho de supermercado.

1. Atriz formada pelo Teatro Escola Macunaíma e fotógrafa retratista. Além do trabalho comercial, tem dois projetos autorais de fotografia com mulheres mães.

2. Fotógrafo austríaco e estadunidense em citação verbal feita em *workshop*, em 1985.



Fotos feitas com celular.

Como treinar o olhar?

Acho que quando nos propomos a olhar para vida com esse interesse em se encantar, tudo que se apresenta diante de nós vira possibilidade. Uma cena de desconhecidos no ponto de ônibus, a mesa de todo dia do café da manhã, as cadeiras empilhadas para limpar o chão. Fotografia é treino e também é brincadeira.

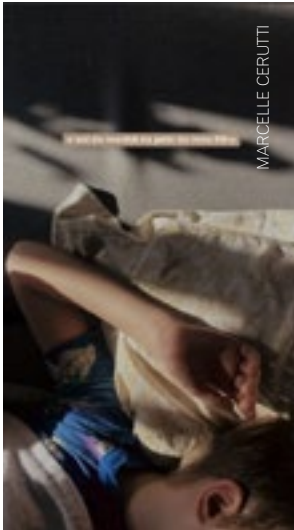
Proponho algumas perguntas para se fazer no treino de observar algo:

De onde vem a luz? Que partes ilumina? Tem textura? Linhas, repetições, simetrias? O que me atrai aqui: a cor, a forma? O que sinto quando vejo isso? Achei feio? Ok, tem algo que acho bonito dentro dessa coisa que acho feia?

Muitas das minhas fotos preferidas nasceram em momentos banais: enquanto levava meu filho ao parquinho, à espera de um exame médico, na caminhada até o mercado. Situações que poderiam passar despercebidas, mas que se transformaram em imagens, porque me dispus tentar enxergar algo diferente.

Também acredito que nem tudo que seja fotografado precise ser compartilhado. Inclusive, recomendo o teste de fotografar sem a intenção imediata de postar. Dar o tempo de brincar, experimentar, esperar o tempo das imagens decantarem em nós mesmos, primeiro, ajuda na liberdade de experimentar.

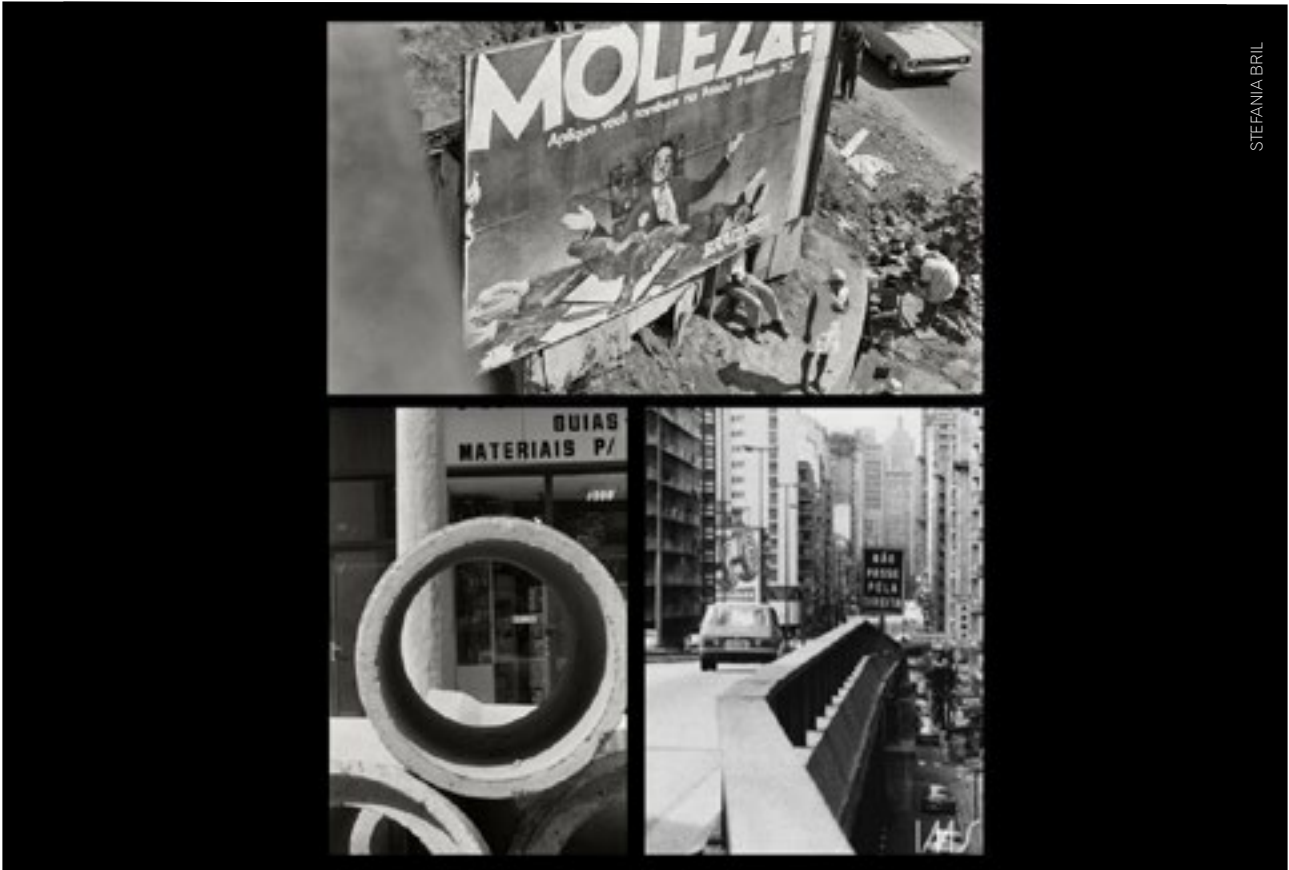
E, por que não, brincar de inventar legendas? Toda foto é narrativa, e brincar com as palavras também pode ser um jeito de se encantar com a vida. Que outras legendas possíveis caberiam aqui?



Fotos feitas com celular.
1. Quando a grama também quer brincar.
2. Poesia pronta.



Fotos feitas com celular.
3. Colherão.
2. Insistência.



STEFANIA BRILL



WALTER FIRMO



LUIZ BRAGA



VIVIAN MAIER

Referências que me inspiram

O olhar também se constrói no encontro com outros olhares. No encontro do Café Teatral, com-partilhei algumas referências que ampliam minha forma de ver e que trago aqui, resumidamente, mas que podem ser encontradas com mais pro-fundidade na *internet*.

Stefania Bril

Fotógrafa polonesa que fugiu do Holocausto e iniciou sua carreira aos 47 anos em São Paulo. Ela registrou cenas do cotidiano urbano com muito humor e crítica social. Adoro também as legen-das das suas fotos.

Walter Firmo

Mestre das cores e das narrativas visuais so-bre a cultura afro-brasileira. Sua obra é conhecida pela intensidade cromática e me toca pela delica-deza das expressões capturadas.

Luiz Braga

Fotógrafo paraense que fez de sua terra natal campo poético. Suas imagens também são co-nhecidas pelas cores e por captarem uma geo-grafia afetiva. Em uma entrevista, Luiz Braga con-tou que antes de fotografar algo, ele visita o local inúmeras vezes para que ele se torne conhecido e possa, conhecendo, respeitar os códigos, o ritmo e os costumes do lugar.

Vivian Maier,

Babá norte-americana que, discretamente, re-gistrou o mundo ao seu redor das ruas nos seus momentos de folga. Descoberta apenas após sua morte, sua obra é exemplo de como a fotografia pode ser silenciosa e íntima, mas ainda assim grandiosa.

O paradoxo e a ética da fotografia

Aprendi nas aulas de Ética que tive durante mi-

nha formação no Macu sobre a aplicação dos ver-bos *querer, poder e dever* nos questionamentos éti-cos da vida. E não é porque queremos e podemos fotografar tudo, que tudo deva ser fotografado.

Desconfio que os momentos mais profundos da vida sejam muitas vezes aqueles que escapam à câmera. E saber quando guardar a câmera no bolso e simplesmente viver o momento é uma sa-bedoria importante de se conquistar.

*Photographs Not Taken*³ (em português seria algo como Fotografias Não Tiradas) é um livro de fotografia sem nenhuma fotografia. Na verdade, ele é cheio de imagens — mas descritas em uma coletânea de textos. Nele, vários fotógrafos nar-raram cenas que viveram e não foram capazes de registrar, seja por motivos técnicos ou por limites éticos. Na introdução do livro, Lyle Rexer diz:

Há muitos tipos de imagens ausentes des-critas aqui. Existem: imagens que não pu-deram ser feitas, imagens que foram impe-didas de serem feitas, imagens que foram realizadas e fracassaram, imagens que quase foram feitas mas acabaram abando-nadas, imagens que poderiam ter sido fei-tas mas foram renunciadas, imagens que se perderam e se tornaram memória antes mesmo de serem registradas e, é claro, ima-gens que foram feitas de uma coisa, mas na verdade falavam de algo inteiramente diferente, algo que não podia ser mostrado diretamente. [...] As descrições são tão vi-vidamente elaboradas — cada uma à sua maneira — porque enfrentam a inadequa-ção fundamental da fotografia diante da experiência. [...] Muitos dos fotógrafos ofe-recem descrições ou listas de imagens que gostariam de ter feito, mas parecem reco-

3. Título completo: STEACY, Will (ed.). *Photographs Not Taken: A Collection of Photographers' Essays*. Brooklyn: Daylight Books, 2012.

nhecer que o que os atraiu àqueles momen-tos, em primeiro lugar, eram frequentermen-te qualidades ou intuições da realidade que nenhuma fotografia poderia expressar⁴.

Há aqui um reconhecimento da riqueza da ex-periência humana, que em muitas vezes não pode ser reduzida a um único quadro.

4. Tradução minha para: “First off, there are many kinds of missing pictures described here. There are: pictures that could not be taken, pictures that were prevented from being taken, pictures that were taken and failed, pic-tures that were almost taken but abandoned, pictures that might have been taken but were renounced, pictures that were missed and became memo-ries before they could be taken, and of course pictures that were taken of one thing and were really about something entirely different that could not be shown directly. [...] The descriptions are so vividly rendered—each in its different way—because they confront the fundamental inadequacy of pho-tographs in the face of experience. [...] Many of the photographers offer descriptions or lists of pictures they wish they had taken, but they seem to recognize that what attracted them to those moments in the first place were often qualities or intuitions of reality that no picture could express (In: STEACY, Will [ed.]. **Photographs Not Taken**: A Collection of Photogra-pher’s Essays. Brooklyn: Daylight Books, 2012, p. 39).

Para ampliar

Para além dos fotógrafos que citei, deixo aqui outros caminhos possíveis para ampliar os olhares para a fotografia e para vida.

Para visitar

O IMS – Instituto Moreira Salles (com acervo riquíssimo e gratuito), a Unibes Cultural e o Insti-tuto Tomie Ohtake, todos em São Paulo.

Para assistir

O episódio “Eulogy” da série *Black Mirror* (5º episódio da 7ª temporada, *Netflix*), que provoca re-flexões sobre memória e imagem; o documentário *A Fotografia Oculta de Vivian Maier* (*Mubi* e também disponível no *YouTube*), que revela a potência de uma obra descoberta ao acaso; e o filme *Dias Per-feitos*, de Wim Wenders (*Amazon Prime*), um exer-cício de contemplação e delicadeza cotidiana. ■



Do palco à tela: o teatro que transcende e transforma

**POR ALYNE GONÇALVES RODRIGUES SILVA,
ATRIZ EM FORMAÇÃO PELO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA¹**

Introdução

E agora, José? A festa acabou, a luz apagou, o povo sumiu, a noite esfriou, e agora, José? E agora, você?
(ANDRADE, 2012, p. 32)

Desde seu início, o teatro tem se configurado como uma expressão artística relacional, nascida do encontro entre o corpo do ator, o texto dramático, o espaço cênico e a presença ativa do público. Essa arte milenar, profundamente enraizada na experiência coletiva, sempre esteve em constante transformação, acompanhando as mudanças culturais, sociais e tecnológicas ao longo da história. Contudo, poucos momentos impuseram uma ruptura tão abrupta e desafiadora quanto a pandemia da Covid-19, um fenômeno vivido na história recente que gerou inúmeras mortes e um cotidiano de incertezas, medo e dor (ISAACSSON, 2021).

A exigência de distanciamento social para contenção do vírus compromete o convívio presencial por meio do qual normalmente selamos pactos de cumplicidade e afeto. E, naturalmente, compromete a realização do teatro e das demais artes do espetáculo, em suas formas tradicionais de encontro humano (ISAACSSON, 2021, p. 4).

O isolamento social, imposto como alternativa de sobrevivência, obrigou artistas a não só refletirem sobre o seu próprio destino quanto indivíduos, mas também como seria o destino da sua arte. E, com isso, entender que o momento precisava de uma ressignificação das formas de criar e

conectar-se com colegas atores, espectadores e o teatro enquanto lugar de presença viva.

Diante da impossibilidade dos encontros presenciais, é posto aos atores um grande desafio de improviso e reencontro, tendo como pano de fundo o poema de Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 32) em que o poeta diz “E agora, José?”: “espetáculo acabou, a luz apagou, o povo sumiu”... E o teatro fica como nessa história?

Procurando reinventar-se, a prática cênica encontrou uma alternativa de sobrevivência na tecnologia e migrou para o ambiente virtual, abrindo espaço para o que se convencionou chamar de teatro telemático² — uma modalidade que mescla elementos do teatro tradicional com recursos digitais e interações mediadas por telas. Esse movimento emergencial, embora marcado por limitações técnicas e sensoriais, também revelou novas potencialidades para o fazer teatral, provocando artistas e educadores a repensarem as noções de presença, corporeidade, conexão e formação.

Sendo assim, o presente artigo propõe uma reflexão comparativa entre as experiências vividas por mim em práticas teatrais presenciais e aquelas desenvolvidas em ambiente telemático no contexto social pré e pós-Covid-19, bem como o impacto desses diferentes espaços (presencial e telemático) na construção de vínculos e na formação no campo das artes cênicas.

Conceito de teatro e sua transformação ao longo do tempo

A palavra teatro pode ser compreendida sob duas perspectivas distintas. Por um lado, refere-se ao edifício físico, fixo, com estrutura própria para a realização de espetáculos. Por outro, remete a uma linguagem artística específica, manifestada por meio da atuação do intérprete diante de um público. Magaldi (1965, p. 3) ressalta essa dualidade:

O significado primeiro, na linguagem corrente, liga-se à ideia de edifício, um edifício de características especiais, dotado basicamente de plateia e palco. Quando se diz: “Vamos ao teatro” - pensa-se de imediato na saída de casa para assistir, num recinto próprio, a uma representação, feita por atores, bailarinos ou mimos. Teatro implica a presença física de um artista, que se exhibe para uma audiência. O cinema já subentende a imagem, substituindo a figura humana real. No teatro, público e ator estão um em face do outro, durante o desenrolar do espetáculo.

(Adaptação livre de Marta Isaacsson do poema de Carlos Drummond de Andrade: “E agora, José? A festa acabou, a luz apagou, o povo sumiu, a noite esfriou, e agora, José? E agora, você?” (In: Teatro e Tecnologias de Presença à Distância: Invenções, Mutações e Dinâmicas. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1–22, 2021, p. 4).)

1. Formada em Letras pela Universidade de São Paulo, atualmente integra o curso de formação profissional do Teatro Escola Macunaíma. Sua trajetória reúne experiências diversas no campo da linguagem e da comunicação: já atuou como professora de português para refugiados, revisora e preparadora de textos, assistente editorial e, hoje, trabalha como publicitária. Acredita que a comunicação é uma via de expressão do ser e das potências criativas que habitam cada indivíduo, encontrando nas palavras, nos gestos e nas imagens formas de manifestação no mundo. Além das Artes Cênicas, se dedica ao *ballet*, ao recorte e colagem e ao bordado – práticas que refletem sua sensibilidade artística e seu interesse por formas plurais de criação.

2. Optou-se pelo uso do termo “teatro telemático” em vez de “teatro *online*” como forma de evitar o estrangeirismo e valorizar a língua portuguesa. Embora “teatro *online*” seja amplamente utilizado, “teatro telemático” oferece uma alternativa mais precisa e enraizada linguisticamente, ao remeter à integração entre as Artes Cênicas e os meios telemáticos (como a *internet* e outras tecnologias de telecomunicação), sem recorrer a anglicismos.

Etimologicamente, a palavra tem origem no grego *theatron*, que designa o “lugar de onde se vê” – um ponto de observação, um mirante. O edifício teatral, como o conhecemos hoje, era chamado *odeion*, ou auditório.

Contudo, é importante destacar que a manifestação teatral antecede a existência do edifício formalmente dedicado a ela. O teatro, enquanto arte viva e relacional, encontrou, ao longo da história, diferentes espaços de realização: anfiteatros ao ar livre, palácios, cortes, ruas, igrejas, galpões, escolas, entre outros. Sua essência está na presença do ator e do espectador, em um compartilhamento de tempo e espaço.

No entanto, com o avanço das tecnologias de comunicação, especialmente durante e após a pandemia do vírus da Covid-19, o teatro experimentou uma nova reconfiguração: o teatro telemático. Realizado por meio de plataformas como Zoom, YouTube e redes sociais, esse modelo mis-

tura a linguagem cênica com recursos digitais, utilizando-se de transmissões ao vivo. Surge, assim, uma linguagem híbrida, mediada por telas, que desafia as noções tradicionais de presença e teatralidade.

Dessa forma, podemos compreender que o teatro – dramático, performático ou híbrido – ao longo do tempo sempre buscou meios e espaços para se realizar. Mais do que o edifício, é a relação entre quem representa e quem assiste que caracteriza o fenômeno teatral. O que se transforma são os suportes, os dispositivos e os modos de presença, mas a essência do encontro permanece.

Nesse sentido, a perspectiva de Dubatti (2021) contribui para ampliar essa compreensão ao destacar que diferentes formas de vivência geram paradigmas distintos, uma vez que ativam estruturas específicas de percepção e relação com o mundo. Assim como a educação presencial e a distância propõem experiências diversas, o teatro

em suas múltiplas configurações, do palco físico às plataformas digitais, continua a promover o encontro, ainda que ressignificado por novos modos de presença e interação.

Do palco à tela: a quarentena como transmutação da vida cotidiana

A experiência do teatro presencial, vivida no contexto do edifício teatral, envolve mais do que a simples encenação de um texto dramático. Trata-se de um fenômeno complexo e sensorial, que articula diversos elementos artísticos e técnicos em torno da presença física do ator e da convivência com o público. Como afirma Malgaldi (2003), o teatro implica a presença corporal do artista diante de uma audiência, e essa presença define não apenas a especificidade da linguagem teatral, mas também sua relação com outras artes, como a arquitetura, a pintura, a música e a indumentária. O espaço cênico, seja palco, arena ou estrado, não é neutro: ele se constitui como lugar concreto de deslocamento e ação do intérprete, exigindo uma construção estética e funcional que envolve múltiplas linguagens.

O ator, por sua vez, comunica-se não apenas por meio da palavra, mas também por gestos, olhares, silêncios e movimentos — uma expressividade corporal que transforma a performance em um acontecimento vivo, efêmero e irrepetível. A iluminação, o figurino, o cenário e os recursos sonoros integram esse sistema, contribuindo para a criação de uma ambiência sensível que envolve o espectador de forma direta e imersiva. O teatro, portanto, é um espaço de presença, de troca energética e de copresença física, onde a relação entre ator e público se constrói em tempo real, no mesmo espaço, por meio de um encontro sensorial e afetivo.

Minha experiência no teatro presencial aconteceu neste contexto tradicional do edifício teatral, em uma estrutura cênica convencional, com pal-

co, bastidores e plateia física. A experiência envolveu a atuação com texto previamente ensaiado, uso de figurino e a intensidade das dinâmicas nos bastidores — desde os momentos de preparação no camarim até a concentração e ansiedade antes da entrada em cena. Elementos sensoriais como o som de vozes e risos, os toques apressados da maquiagem e os batimentos acelerados do coração compunham um ambiente de expectativa e excitação compartilhada.

Durante o espetáculo, a formação da plateia diante do palco e a troca entre atores e público configuravam um momento coletivo de presença e vibração. Ao final, a celebração conjunta por meio de abraços e manifestações afetivas revelava uma catarse comum entre os envolvidos na cena. Essa experiência permitiu o contato direto com a materialidade dos corpos em cena, a troca de olhares, o calor físico dos colegas e a potência expressiva da presença viva.

No entanto, com o surgimento do vírus da Covid-19 e a imposição da quarentena, o teatro como o conhecíamos precisou se reinventar. Os espaços físicos foram interditados, o convívio tornou-se risco, e o teatro físico migrou para o digital. Foi nesse cenário que emergiu o conceito de teatro telemático, ou o que Jorge Dubatti chama de “tecnovívio” — uma forma de convivência mediada por dispositivos tecnológicos. Segundo o autor:

A arte do convívio foi substituída pela arte do tecnovívio. Os cem dias de quarentena nos confirmam que a base do acontecimento teatral está no convívio, no corpo e sua periculosidade de contágio, daí a necessidade de sua total restrição. Se a experiência convivial e tecnovivial fossem a mesma, por que haveria de ser retirado o convívio? Certamente são diferentes: nem melhores nem piores, diferentes (DUBATTI, 2011, p. 34).



Espectáculo Jogos na Hora da Sesta, apresentação presencial.

Fazer teatro sem a presença física de outros corpos gerou um estranhamento profundo. Aquilo que antes era feito com base na partilha do espaço tornou-se uma experiência mediada por telas, *webcams* e conexões de *internet*. A temperatura do corpo em cena foi substituída pela frieza das imagens digitais. A construção da encenação, antes apoiada por iluminação técnica, sonoplastia, cenografia e uma equipe presencial, passou a concentrar-se no ator em sua própria casa, muitas vezes sozinho diante de uma câmera.

A vivência do teatro telemático, por mais desafiadora que tenha sido, revelou também novos caminhos. A linguagem teatral expandiu-se. Como observa Sant’Anna (2018), ela se “emancipou” de seu espaço tradicional e passou a envolver não apenas o espaço e o tempo, mas também o corpo

do ator em outro tipo de imersão – a imersão digital. Esse fenômeno aponta para uma “realidade expandida”, relacionada ao que se denomina “cultura digital” e aos debates sobre o “pós-humano”: uma nova concepção de corpo, presença e até mesmo de humanidade em tempos mediados por tecnologias.

Vivenciar as Artes Cênicas no contexto do teatro telemático é, conforme propõe Jorge Dubatti (2021), experimentar um novo paradigma. Embora se trate de uma forma distinta de presença, mediada por dispositivos tecnológicos, ainda assim mantém-se viva e potente. A experiência de atuação ao vivo, por meio das plataformas digitais, altera as condições materiais do encontro, mas não elimina sua essência. Como vimos, o teatro se funda na presença física do ator diante de uma

audiência, em uma relação que historicamente se dá por meio da partilha do tempo e do espaço. No entanto, a performance telemática, apesar de acontecer por intermédio de uma tela, não dissolve essa relação – apenas a reinscreve sob outras condições. O ator e o espectador continuam existindo, ainda que mediados; o encontro permanece, ainda que reconfigurado.

A transição do palco físico à tela digital impôs múltiplos desafios. A ausência da presença da plateia e de uma estrutura técnica profissional, como iluminação, sonoplastia e cenografia, exigiu que o ator assumisse funções antes delegadas a equipes especializadas. Em seu espaço doméstico, com recursos muitas vezes limitados, o intérprete tornou-se responsável por recriar o ambiente cênico, adequando-se às condições de cada local. Isso impossibilita a padronização do espaço da cena, já que os ambientes de origem variam significativamente. Trata-se, portanto, de um processo de redescoberta e reinvenção da prática teatral, no qual o foco desloca-se do edifício teatral para o corpo-em-tecnologia – um corpo que atua, cria, transmite e se conecta remotamente.

Nesse sentido, o teatro telemático não remete ao espaço tradicional do teatro físico, mas segue exercendo sua função essencial: a de conectar pessoas, sentidos e sensibilidades. A tecnologia, longe de romper com o fazer teatral, ampliou suas fronteiras, permitindo o encontro entre artistas e públicos de diferentes estados e países, expandindo o alcance e as possibilidades da linguagem cênica. Um exemplo significativo foi o programa *EmCasaComSesc*, promovido pelo SESC São Paulo durante o isolamento social, no qual importantes nomes da cena nacional – como Renato Borghi, Celso Frateschi, Sérgio Mamberti e Matheus Nachtergaele – realizaram monólogos em transmissões ao vivo. Como observa Isaacsson (2021, p. 6):

Em tempo real, a performance *online* se aproxima em parte da experiência vivenciada pelos atores e pelos espectadores no teatro basilar. A partilha do tempo aporta à performance a vulnerabilidade a imprevistos – própria da realidade no tempo presente –, aos quais se somam no on-line a possibilidade de interrupção da conexão da rede. O contexto de distanciamento social exige do ator desdobramentos ímpares. Absolutamente só, diante de uma iluminação e de uma câmera, ele se torna o autor único da imagem audiovisual.

Esse novo paradigma também impulsiona o debate sobre as noções de tempo, espaço e presença na cena contemporânea. Como destaca a mesma

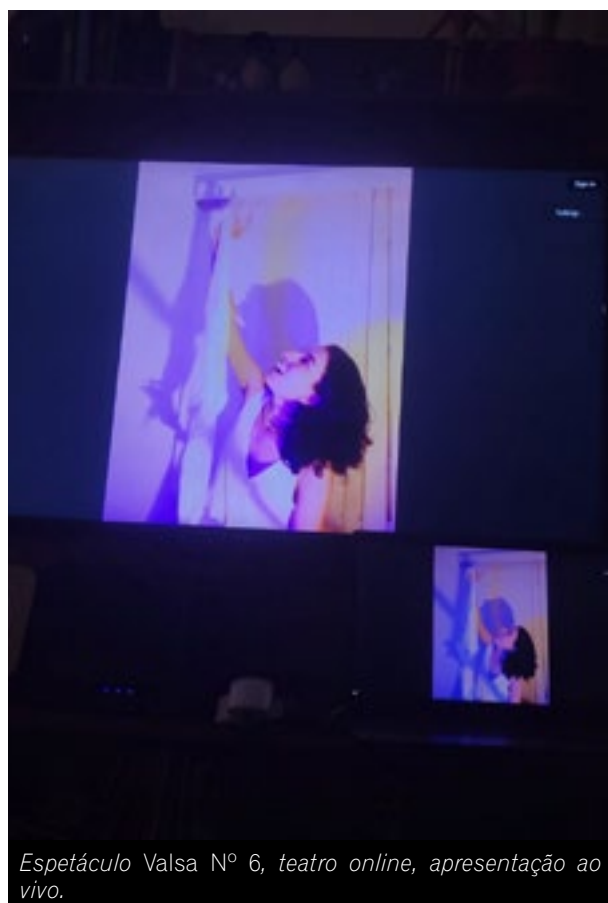


Espectáculo O Inspetor Geral, apresentação presencial.



Espectáculo Amor Médico, teatro online, estudo da personagem Lucinda.

autora, entre as diversas iniciativas *online* surgidas em resposta às exigências do distanciamento, ganham relevância aquelas concebidas especificamente para o ambiente digital, pois tensionam os limites tradicionais do teatro. Ainda de acordo com Isaacsson (2021), apesar da resistência filosófica a essas práticas, artistas europeus e norte-americanos já exploravam, desde os anos 1990, os potenciais da rede como espaço de encontro cênico, utilizando recursos como MUD, MOO, salas de *chat*, ambientes VRML e, mais recentemente, a plataforma *Second Life*. A atual proliferação de experiências teatrais na *internet*, impulsionada pela pandemia, não representa, portanto, uma



Espectáculo Valsa Nº 6, teatro online, apresentação ao vivo.

ruptura inédita, mas sim a visibilização de um movimento experimental que já vinha se consolidando ao longo das últimas décadas, embora historicamente pouco reconhecido pela crítica especializada.

Um caminho que transcende barreiras e conceitos

O teatro telemático se revelou como um caminho possível e potente, capaz de preservar a expressividade da linguagem teatral, ao mesmo tempo em que explora novas possibilidades de criação e convivência. Longe de representar apenas uma adaptação emergencial, o modelo telemático mostrou-se como uma alternativa fértil para transcender barreiras geográficas, conceituais e até mesmo afetivas.

Ao contrário do que se poderia esperar, o convívio essencial ao teatro não se perdeu com a mediação tecnológica; ele se reconfigurou e se expandiu. Hoje, tenho contato direto com colegas atores de diferentes estados e até de outros países, algo que dificilmente seria possível no modelo presencial. O palco foi substituído pela tela, mas o vínculo artístico e humano permanece, ainda que em outros moldes.

Com esforço e aprendizado contínuo, sigo desenvolvendo estratégias para lidar com as demandas específicas do teatro telemático: o controle da câmera, o ajuste da luz, o uso de microfones, a troca de configurações nos aplicativos de transmissão *online* e, talvez o mais desafiador, a solidão após as apresentações. A ausência física do coletivo, do abraço ao final do espetáculo, do burburinho do camarim, ainda ressoa. Mas, curiosamente, mesmo à distância, sigo sentindo o frio na

barriga antes de entrar em cena, a agitação nos bastidores virtuais e as trocas íntimas com colegas sobre medos, dores e superações.

Outro aspecto fundamental dessa experiência é o acesso ampliado do público. Se antes muitos não podiam assistir a um espetáculo por questões financeiras ou geográficas, hoje, bastando um dispositivo com acesso à *internet*, a experiência teatral se torna mais democrática e inclusiva. Retomando a etimologia do *theatron* do grego, “o lugar de onde se vê”, percebe-se que, mesmo mediado por telas, o teatro continua sendo esse espaço simbólico onde o olhar encontra a ação, onde o público se forma e se transforma.

Portanto, o teatro telemático, longe de esvaziar a cena, a redesenhou. Ele não substitui o teatro presencial, mas amplia suas fronteiras. Trata-se de uma linguagem híbrida, nascida da urgência, mas carregada de potência poética, tecnológica e política – um teatro que continua sendo lugar de encontro, ainda que por outros meios.

Conclusão

Dessa forma, compreendo que o teatro telemático não substitui o teatro presencial, mas amplia suas fronteiras estéticas, políticas e sensoriais. Ele resiste ao isolamento, conecta vozes distantes, e propõe novos modos de encontro, de olhar e de presença. Ao longo dessa trajetória, aprendi que o teatro não está preso ao edifício, nem ao palco tradicional: ele se move com o corpo do artista, com sua intenção e com sua capacidade de se relacionar com o outro – mesmo que esse outro esteja do outro lado da tela. O teatro, afinal, continua sendo o lugar do encontro – ainda que por outros meios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. **José**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DUBATTI, Jorge. Teatro, Convívio e Tecnovívio. In: André Luiz Antunes Netto Carreira; Armino Jorge de Carvalho Bião; Walter Lima Torres Neto (org.) **Da Cena Contemporânea**. Porto Alegre: Abrace, 2011, p. 12-37. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcajpcglclefindmkaj/https://portalabrace.org/impressos/4_da_cena_contemporanea.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2025.
- _____. Campeonato, Nem Superação Evolucionista, Nem Destruição, Nem Vínculos Simétricos. Rebento – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp, São Paulo, n. 14, jan.-jun. 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609/397>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- ISAACSSON, Marta. Teatro e Tecnologias de Presença à Distância: Invenções, Mutações e Dinâmicas. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1–22, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20154>. Acesso em: 23 jun. 2025.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Ática, 1998.
- SANT'ANNA, Catarina. Reflexões sobre as noções de “corpo expandido” e “teatro”. **Anais do VIII Congresso da ABRACE** – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, v. 15, n. 1 (2014). Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/1893.html>. Acesso em: 3 jun. 2025. ■

Vivendo Macunaímas: minha experiência nas modalidades online e presencial

**POR ÁTILA BONFIM,
ATOR EM FORMAÇÃO PELO TEATRO
ESCOLA MACUNAÍMA¹**

Minha história com o Teatro Escola Macunaíma começou em 2023. Eu queria um estudo sério em teatro, mas a rotina não permitia um curso presencial. Quando surgiu a opção *online*, foi o encaixe perfeito.

1. Estudante de Teatro Musical no projeto social CENA 1. Iniciou sua trajetória em Ribeirão Preto, integrando a Cia Divino Ato, a Porão Produções Culturais e outros grupos da cidade.

Amigos da cena teatral de Ribeirão Preto, cidade onde residia até então, me encorajaram, ainda que com ressalvas, preocupados com as limitações do ensino à distância. Mas, por ser o Macunaíma, valia a tentativa. Na época eu já atuava em grupos locais, então buscava sobretudo aprofundamento teórico — e o *online* garantia isso.

O curso, no entanto, me surpreendeu: além das leituras e debates sobre teatro e Stanislávski, tivemos práticas intensas. Desde o primeiro dia, fomos incentivados a investigar o corpo no espaço e a nos conectar com os colegas, mesmo de-

trás da câmera. Ainda que o campo visual fosse limitado, éramos constantemente desafiados a não depender apenas da palavra, mas a explorar o corpo e aplicar, desde o primeiro semestre, as ferramentas do sistema proposto por Stanislávski. Ao longo de três semestres *online*, cursei as disciplinas de Interpretação, Expressão Corporal, Expressão Vocal, Caracterização Cênica e Teoria Teatral. Todas muito bem adaptadas ao formato, inclusive as práticas.

A modalidade à distância favorece a superação da timidez: estar em um ambiente próprio aju-

da a esquecer que se está sendo observado, o que foi muito proveitoso para mim. O uso constante da câmera nos deu noções de enquadramento e interpretação para vídeo, além de permitir gravar cenas para autoanálise. Esse recurso estimula, ainda, a criatividade em tempo real, éramos sempre provocados a descobrir formas de contar nossas histórias dentro do próprio “quadrado” e/ou em interação com os dos outros.

Estar sozinho no ambiente favorece a concentração, enquanto exige disciplina para não se distrair com eletrônicos, por exemplo. Ainda assim, a



Espectáculo A Comédia do Trabalho, apresentação ao vivo.



Espectáculo A Comédia do Trabalho, apresentação ao vivo.

troca coletiva acontece: os *études* desenvolvidos através de *chats* e subsalas virtuais criam calor humano e possibilitam a construção conjunta. A turma, mesmo à distância, fortaleceu sua identidade e provou que o teatro une além das barreiras físicas. É bem verdade que existem obstáculos técnicos como *delays* e falhas de *internet*, mas, ao longo de um ano e meio, eles foram esporádicos e não causaram prejuízos.

Ao migrar para o presencial, percebi o quanto as possibilidades de exercícios e investigações se ampliam, o que foi enriquecedor, mas me fez admirar ainda mais o trabalho dos professores *online*. Não me senti lesado ou incapaz de acompanhar a nova turma, eu tinha as bases teóricas e as experiências necessárias para estar nesse novo momento da minha trajetória.

Infelizmente me deparei com preconceitos: alguns docentes e colegas duvidavam da formação recebida *online* e me tratavam como alguém sem experiência nenhuma dentro do método de ensino do Macunaíma, além de expressarem pena quando eu dizia que vinha do virtual. Isso evidencia o quanto as turmas *online* e presenciais são distantes, parecendo não fazerem parte da mesma instituição.

Considero necessário ampliar as oportunidades de conexão entre as turmas presenciais e *online*. A maioria dos estudantes trabalha e possui outros compromissos fora do horário escolar; por isso, acredito que esses encontros possam

ocorrer durante as próprias aulas. Atividades conjuntas – como trocas de experiências, leituras e discussões de textos, apresentações de cenas ou a criação de *études* em grupos mistos – seriam extremamente enriquecedoras. Além disso, intercâmbios breves entre alunos das duas modalidades podem representar uma alternativa interessante. Reconheço que tais propostas exigem não apenas maior investimento estrutural da escola, mas também a adaptação do plano de ensino dos professores. Ainda assim, acredito que esses esforços fortaleceriam e valorizariam o ensino *online*, cuja importância já vem sendo constantemente comprovada.

Acredito que o curso *online* me preparou muito bem, tanto teórica quanto praticamente. Meu trabalho como ator mudou significativamente, provando que, quando bem conduzida, a modalidade é efetiva. Mais do que isso, a experiência mostrou que o ensino de teatro pode – e deve – se reinventar para acompanhar as transformações do mundo. Ao apostar nesse formato, a escola abre portas para estudantes que, como eu, talvez não pudessem viver uma boa formação de outra maneira. Valorizar o *online* não significa colocá-lo em oposição ao presencial, mas compreender que ambos podem se enriquecer mutuamente. O teatro é encontro e partilha, e cabe a nós, alunos, professores e instituição, garantir que esse espírito esteja presente entre as modalidades. ■



Espectáculo Além do Silêncio, apresentação presencial.

Em busca de um diálogo entre arte e tecnologia

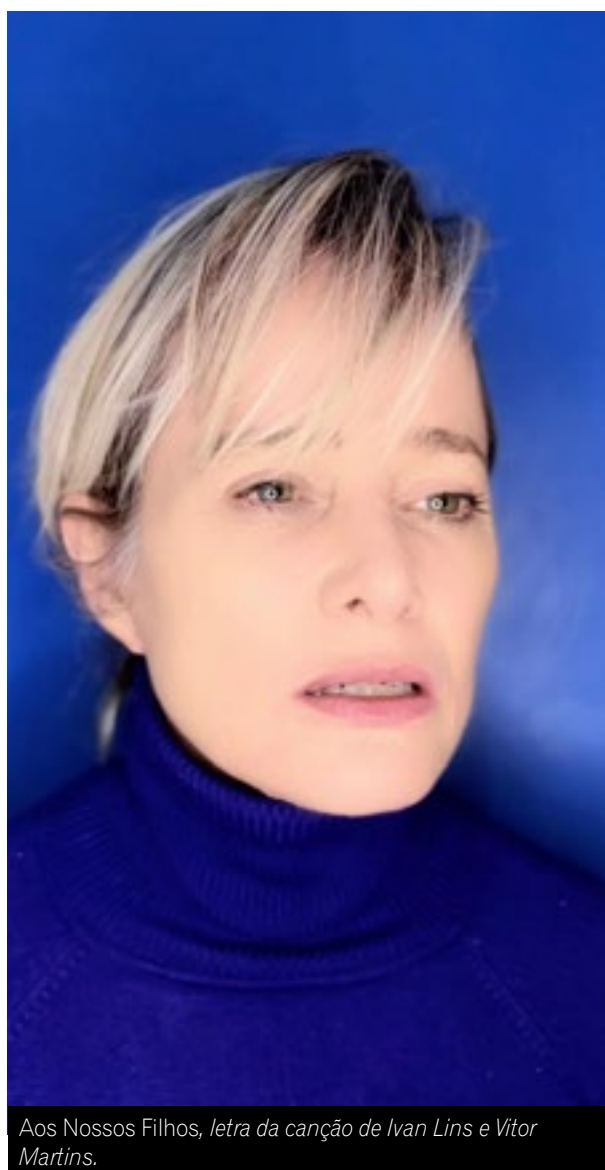
**POR CHRIS LOPES,
DIRETORA-PEDAGOGA DO TEATRO
ESCOLA MACUNAÍMA¹**

Falar sobre teatro e as novas tecnologias parece uma tarefa fácil quando imaginamos que todos os recursos podem ser utilizados atualmente na cena teatral. Mas a tarefa dificulta quando falamos do teatro “dentro” dessas novas tecnologias, o que teve início, obviamente, durante a pandemia da Covid-19, ocasião em que fomos “obrigados”, por assim dizer, a transitar para um “novo mundo”.

Lembrando que o Brasil foi um dos países que abraçou rápida e criativamente essa proposta, ao contrário do que aconteceu e outros lugares, como a Itália, onde, segundo minha colega de trabalho Renata Mazzei, que vive em Florença, por algum motivo, a classe teatral se negou a entrar nessa aventura.

Enfim, acho que nossa capacidade de improvisação nos serviu para colocarmos os “barcos na

1. Atriz, diretora pedagoga e professora. Em Milão, na Itália, frequentou o Corso per Attori - Il Método delle Azioni Psicofisique di Stanislavskij, o Corso di Mimo na Scuola per L'Orientamento Teatrale com a Cia. Quelli di Grock e o Corso di Teatro Arsenale, baseado nos ensinamentos de Jacques Lecoq. Faz parte do corpo docente do Teatro Escola Macunaíma e é diretora do teatro do Clube Alto de Pinheiros, locais onde vem dirigindo espetáculos desde 2009. Dirigiu mais de quarenta peças nos últimos anos.



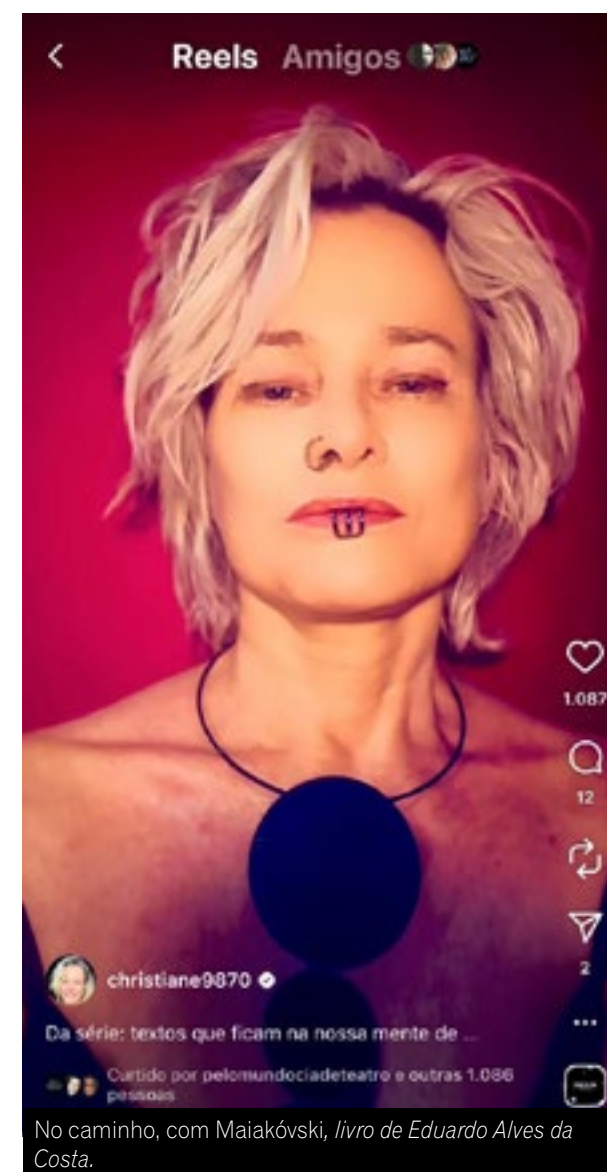
Aos Nossos Filhos, *letra da canção de Ivan Lins e Vítor Martins.*

água”, por necessidade e também por um certo espírito aventureiro de adentrar “por mares nunca dantes navegados”. O próprio Teatro Escola Macunaíma teve uma semana de estudos e pesquisas com um especialista na plataforma Zoom, e reiniciamos as aulas, projeto que se desenvolveu com tanto sucesso, que se mantém até hoje, atingindo pessoas de todo o Brasil e de outros países.

Depois desse tempo, amenizados os desafios e medos, ficamos com as novas experiências, que desencadearam mudanças fundamentais na comunicação humana e consequentemente no teatro. A partir dessas experiências, podemos citar o conceito de Teatro Expandido, que questiona os limites tradicionais da arte teatral, ampliando a noção de dramaturgia e da estrutura palco-plateia.

Dentro dessa ideia, nasce a possibilidade do teatro ocupar espaços virtuais, a *internet* e plataformas digitais (onde surgiu o teatro *online*). Aqui quero fazer um parêntese e refletir sobre como a atuação sofreu um impacto dentro desses novos veículos – celular, *tablet* ou notebook –, sim, porque começamos a atuar para uma câmera, e isso transformou nossa maneira de pensar a atuação.

Obviamente nos aproximamos do cinema, começamos a pensar em enquadramento, tempo-ritmo da atuação, montagem etc., para um novo veículo que se colocou entre nós e o público. Mas,



No caminho, com Maiakóvski, *livro de Eduardo Alves da Costa.*

nesse caso, fomos além do cinema, pois tivemos que encontrar um novo tipo de produção. Uma das características dessa linguagem híbrida se faz pela utilização de diferentes estéticas e forma de atuação. Muitas vezes, ela também se torna uma experiência totalmente solitária, performática, em que a atriz e o ator precisam dar conta de tudo: direção, produção de cenário, figurino, luz etc.

É inegável que surgiu um espaço novo para nossa experimentação como artistas. Além disso, acho muito interessante descobrir o que podemos fazer dentro desses veículos e que público atingimos com ele ou que espectador queremos afetar. Minha pesquisa começou no teatro *online*, com uma adaptação da peça *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Renata Mazzei (atriz e diretora) e eu decidimos gravar a peça, eu no Brasil, ela na Itália.

Foi um desafio e tanto, mas a possibilidade de cada uma fazer todas as personagens e depois inseri-las na mesma tela nos pareceu fantástica; me ver atuando como Sabina e Cotrim, ao mesmo tempo, foi inusitado e prazeroso. Resolvemos chamar uma *designer* de animação para que a irreverência do texto ficasse mais intensificada com a mistura de linguagens, e embarcamos de vez na estética do teatro multimídia.

Enfim, agora estamos utilizando esse material

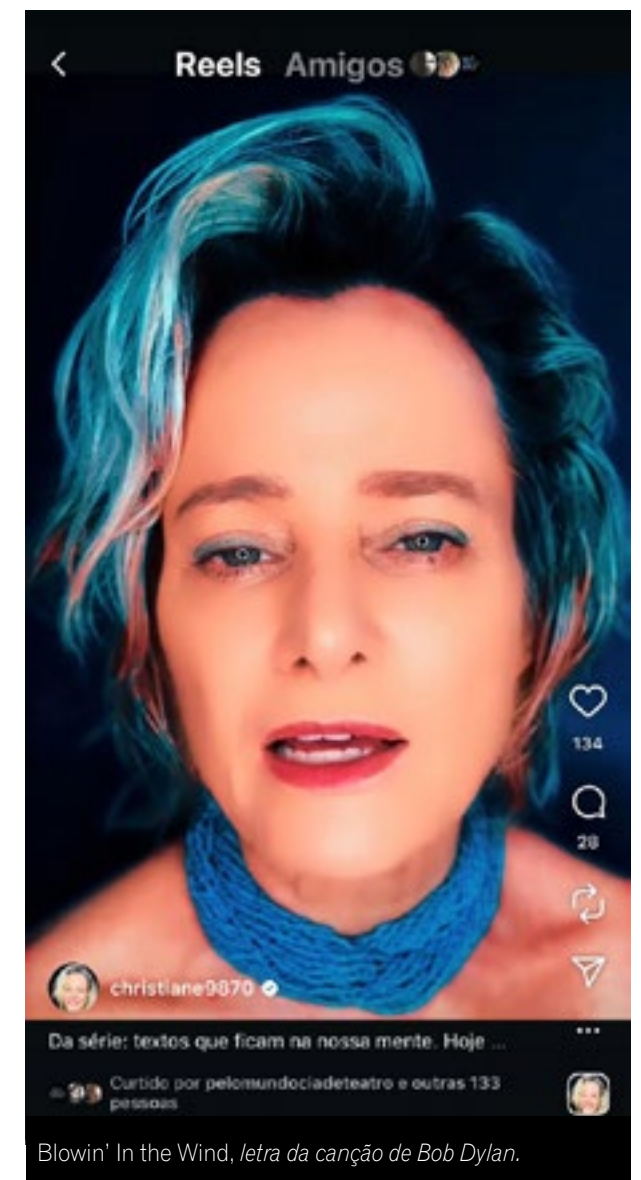


Texto de Fauzi Arap.

para apresentações de pequenas “pílulas” no *Instagram*. Assim, além da edição que já havia sido feita, ainda busco reeditá-lo recorrendo a novas ferramentas, de diversos aplicativos, para que o impacto seja sempre diferente e atraente para um público que deve ser fisgado nos primeiros 10 segundos (no máximo!).

Dessa primeira experiência, nasceu o desejo de continuar a pesquisa e partir para diferentes textos, fragmentos, *études* de ensaios, trechos de filmes, mensagens que me pareciam necessárias para um determinado momento. Dentro desse estudo, comecei a experimentar as diferentes linguagens de atuação: um registro mais cinematográfico, um texto reverberando sua teatralidade, citações filosóficas, e com isso acabei criando personagens diferentes. Iniciei então a busca por uma composição total de outras “caras” e também pela mimetização de figuras históricas, algo que se aproxima de uma espécie de *Body Art*. Inventei uma série que se chama “Textos que Ficam na Nossa Mente”, em que exploro a releitura de trechos diversos que marcaram minha vida.

Aqui preciso abrir outro parêntese para falar do medo que tinha de enfrentar a poesia. Confesso que sempre odiei a palavra recitação, e tudo que queria era me distanciar desse clichê. Lembrei-me de quando ouvi o nosso grande ator Paulo Autran





Um Sopro de Vida, texto de Clarice Lispector.

(1922 - 2007) falar (sim, é essa a expressão) uma poesia e de eu ficar atônita com a simplicidade e a sensibilidade com que o mestre da atuação me fez ouvir e ver aquela poesia como nunca tinha imaginado. Stanislávski pedia para os atores que falassem para os olhos e não apenas para os ouvidos do público, e era isso que Paulo Autran tinha conquistado com maestria.

Então, meu desafio foi, depois da teatralidade de Brás Cubas, buscar a simplicidade ao falar uma poesia e deixá-la mais coloquial, acessível. O exercício me pareceu ser o de sustentar a intenção e, apesar de cuidar de todo o processo – figurino, cenário, edição –, eu também me proponho a manter a liberdade de quem está criando, errando, acertando, testando e, às vezes, mudando a linguagem para algo totalmente teatral sem o mínimo pudor.

Acho importante usar esse espaço como um “palco” da atualidade unido à urgência do falar de uma artista. Ou seja, determinadas personagens nasceram da necessidade, como uma homenagem a Kafka, com a interpretação de trechos de *Carta ao Pai*, pois me identificava com as palavras do autor e, naquele momento, precisava sublimar isso. Talvez uma citação conhecida de Bertold Brecht, que naquela semana me pareceu necessário ser lembrada. Ou uma poesia que acredito ser um bálsamo para alentar certos dias difíceis.

Acho que esse caráter de emergência do falar/gravar me aproxima da performance também. Atualmente tenho feito algumas “brincadeiras” com personagens que interpretam letras de músicas, e o mais incrível foi descobrir um público que se identifica com as postagens, lembrando velhos tempos, resignificando as letras, enquanto outros acabam conhecendo clássicos da MPB, como “Trocando em Miúdos”, por exemplo, de Chico Buarque, a partir de um *reel*. Nesse último caso, até mesmo chegaram a perguntar se era uma composição minha, e, depois de esclarecer sua autoria, fiquei feliz de ter divulgado essa obra-prima.

Enfim, é interessante alcançar um público diferente, que talvez não tenha acesso fácil à arte e possa conhecer algo novo sem esperar, apenas olhando o celular. Obviamente, não podemos negar que no *Instagram* tudo é mais rápido e precisa ter um impacto diferente e certo. Mas também acho que é um lugar de se libertar para o que você gosta e quer fazer, lembrando que o custo é mínimo e acessível a muitas pessoas.

Aqui deixo claro que minha pesquisa visa a linguagem artística e a relação com essa plataforma (incluindo o *Facebook*, que parecia ter morrido, mas ainda é usado pela Geração X, principalmente). Então, acredito que cada artista encontre sua forma de expressão e escolha o veículo que mais

lhe interesse; assim como também acredito, fundamentalmente, na necessidade de o ator/atriz praticar.

Talvez a sua cena de quatro minutos não tenha tantas “curtidas”, mas você fez o seu exercício de atuação, experimentou algo, descobriu coisas. Provavelmente, para divulgar sua cena, talvez você crie um *story* e brinque com novas propostas e outro tempo-ritmo para caber em cinquenta segundos. Depois, você tenta criar um *reel* de noventa segundos e é outra história, ou seja, é um desafio constante, que gera disciplina e autonomia artística.

O que me parece interessante nesse processo é descobrir novas formas de fazermos o nosso trabalho e a possibilidade de nos transformarmos em proponentes do nosso fazer artístico. Afinal, essa não deixa de ser uma maneira de exercitarmos o Ator-Criador tão almejado pelo mestre russo. Para finalizar, ousar dizer que a famosa frase de Glauber Rocha “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” foi popularizada ao extremo e, obviamente, guardadas as devidas proporções (Glauber era um gênio incomparável), podemos usar essa tecnologia a favor da nossa criação e da nossa arte.

Para quem quiser conferir, meu *Instagram*: é @christiane9870 ■

O trabalho da atriz no Teatro Telemático

POR MAURICÉIA ROCHA¹

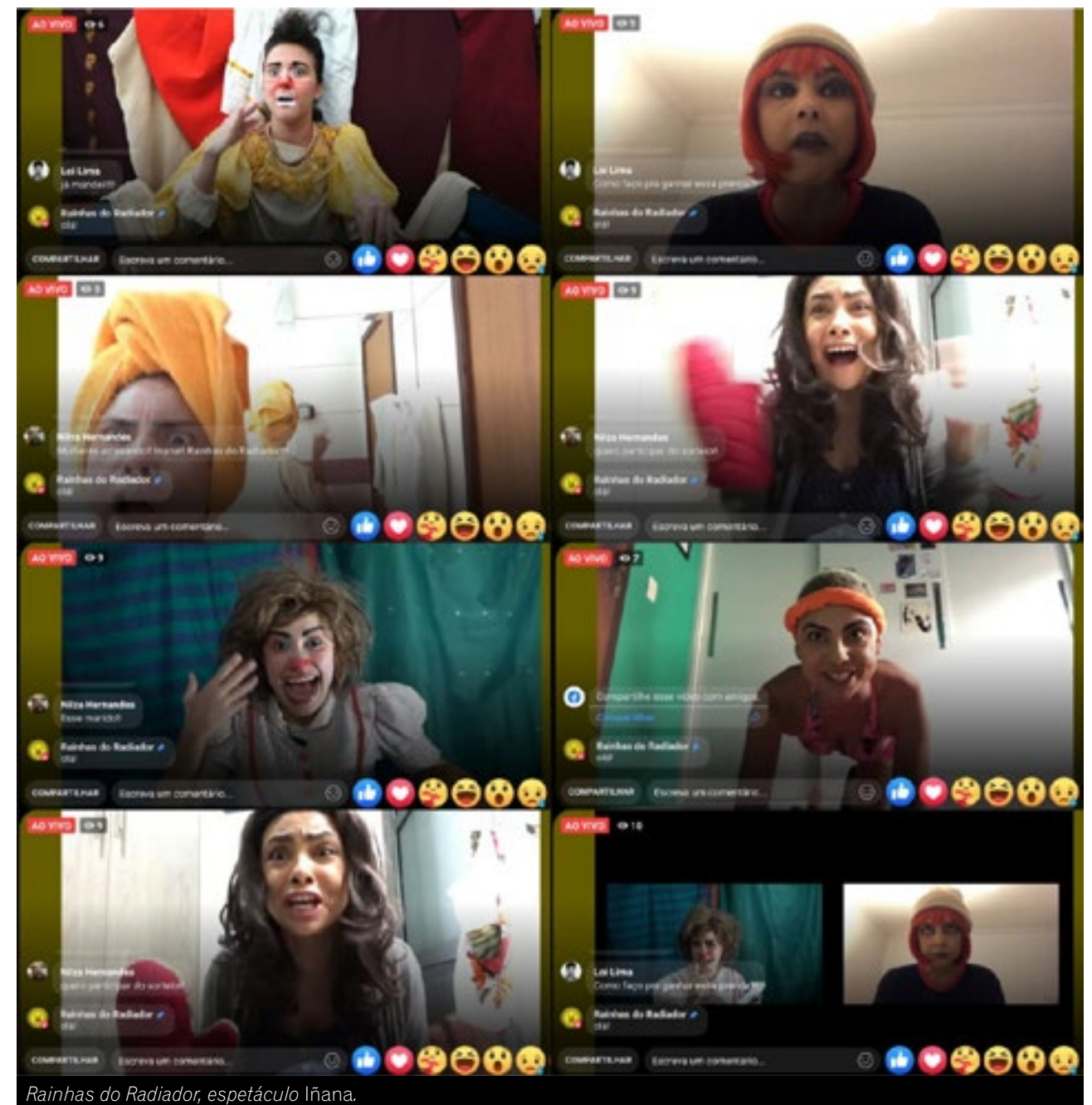
Arte e tecnologia dialogam há tempos. Seja na tecnologia das máscaras do Teatro Grego, que eram usadas também como amplificadoras da voz do ator, permitindo que fosse ouvido em teatros a céu aberto, ou no fim do século XIX e início do século XX, com Loi Foiller, artista da cena estadunidense, que com suas investigações técnicas e estéticas entre arte e tecnologia, experimentou a iluminação fora dos padrões da época, esmiuçou a fosforescência e a radioatividade e inventou e patenteou equipamentos de iluminação cênica, ao fenômeno do teatro telemático, que desponhou durante a pandemia e medidas de isolamento pelo novo Coronavírus, iniciadas no Brasil no ano de 2020. A cena e as investigações técnicas de cada tempo se entrelaçam, de modo que, as contribuições percorrem uma via de mão dupla entre o palco e a sociedade. A maquinaria Renascentista, por exemplo, dialogou com as tecnologias navais de sua época. Em sintonia com seu período, a cena reflete os elementos da cultura. O mesmo aconteceria, cedo ou tarde, com o advento da *internet*.

1. Bacharela em Artes Cênicas pela Unicamp, cursou um semestre na Unicen, Argentina. Estudou dois anos no Lab de Atuação para cinema da AIC. Em cinema, atuou em curtas-metragens independentes, destacando-se *A Donza da Torre*, *Eu Faço Loucuras por Você* (Mostra de Tiradentes, Festival de Brasília, Porta Curtas, prêmios de Melhor Atriz FWFF e Curta Salto). Em teatro, trabalhou em mais de dezessete peças, com diretores como Fernando Neves. Está na Web Série *Penélope Chavosa* e na série da Globoplay + 02 *Raul Seixas: Eu Sou*, de Paulo e Pedro Morelli, como a "dona do garimpo". Formada em dança pela Etec de Artes.

A entrada do microcomputador no mercado de consumo no início dos anos 1980, instigou os artistas, que podiam acessá-lo, a uma nova sensibilidade espacial, caracterizada pela reorganização das distâncias. Grupos teatrais brasileiros já desenvolvem muito antes da pandemia, o hibridismo de linguagens, como o Teatro Oficina (SP) e seu Terreiro Eletrônico, o Teatro Expandido de Os Satyros (SP), Coletivo Coato (BA), PHILA7 – grupo de arte global (SP), Antunes Filho em 1974 com o teleteatro na TV Cultura e Ultravioleta_s (SP), grupo com o qual colaboro desde 2015, fundado no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP.

O audiovisual e o teatro interagem e se misturam frequentemente, como, por exemplo, nos filmes *Dogville*, de Lars Von Trier (2003), *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho (2007), *A Voz Suprema do Blues*, de George C Wolfe (2020), e as propostas de teatro para a televisão de Peter Brook: *La Tragédie de Carmen* (1984) e *The Mahabharata* (1989), ambas vencedoras do Internacional Emmy Awards.

A palavra **telemática** foi cunhada na França em 1977, por Simon Nora e Alain Minc, e significa: conectividade entre a tecnologia da informática e a da telecomunicação. O teatro telemático é do campo dos territórios tecnológicos eletroeletrônicos e utiliza as técnicas digitais. Seria o equivalente ao termo *online*, comumente utilizado, porém opto por usar essa nomenclatura em minha pesquisa para evitar estrangeirismos. Cheguei a esta nomenclatura durante o Simpósio de Pesqui-



Rainhas do Radiador, espetáculo Iñana.



Espectáculo Antologia Dramática, Coletivo Labirinto.

sa em Artes da UNIMONTE: Poéticas Tecnológicas, ministrado pelo Prof. Dr. Paulo Henrique Dias Costa em setembro de 2020.

O palco é um recorte do espaço material feito para abrigar um mundo ficcional. O teatro telemático ocorre em sessões, com duração definida, entrada de público, hora marcada, tem atrizes, técnicos, direção, texto e é diverso em temas, linguagens e em territórios cibernéticos; redes sociais, plataformas que doravante não serviam a este propósito como Zoom, Google Meets e *YouTube*, e plataformas específicas que surgiram para atender a essa demanda, como o Teatro *WeDo!*, primeiro teatro totalmente em realidade virtual da América Latina, fundado e gerido pela empresa *WeDo!* Entretenimento, especializada no formato, responsável pela criação e gestão de espetáculos e eventos culturais telemáticos e criadora do Prêmio *WeDo!* com foco nas produções telemáticas. À primeira vista, esta arte parece falsa e limitada, mas quem define suas diretrizes são os artistas e o público. Parafraseando o Prof. Dr. Matteo Bonfitto: “Não é O QUE, é O COMO.”

Em minha presença no teatro telemático, ora como atriz, ora como espectadora, noto a dificuldade em lidar com todas as distrações e comodidades que estar em casa proporciona. A comunicação multissensorial me parece ajudar na aproximação com o público. A construção de uma atmosfera através de cores, texturas, luzes, paisagens sonoras, contribui com a sinestesia e constrói a sensação de copresença. O espaço cênico se distribui pela rede e pelo dispositivo nas mãos do público. O alcance do teatro telemático aproxima as distâncias geográficas, logo, as sensações são capazes também de penetrar as barreiras entre idiomas.

A responsável por intermediar a ação e entregá-la ao espectador é a atriz. O teatro telemático pede um trabalho específico para essa linguagem. Corpo ativo que não cede à comodidade do lar ou de simplesmente se sentar em uma cadeira na frente do computador. A câmera quando não é passiva, faz parte da cena e do corpo da atriz, como uma extensão, convidando o público a fazer parte da ação, aproximando-o da experiência, e também é foco de luz; direciona o olhar da plateia, indicando e revelando quem está em cena no momento, a partir de sua abertura. Como no cinema, ela capta microexpressões, desnuda os olhos da intérprete, denunciando a presença da atriz em cena. Por este motivo, a partir do olhar de quem viveu o teatro telemático de dentro, questiono o termo “teatro presencial”. Parece-me que a presença vá além da concretude física e que dialogue diretamente com a ideia de estar inteiramente no ato de representar e de observar.

O teatro telemático, por ser um território ainda em desenvolvimento, me levou a uma zona de interrogações vocais. Nas apresentações oscilei entre a projeção de voz usada em teatro e a voz de intensidade mais baixa, captada pelo microfone no audiovisual. Tanto o aparelho celular quanto o programa Zoom equalizam e autorregulam a captação de som e moderam seu alcance quando atingem um determinado limite de decibéis. Em cena não sabia se tinha sido ouvida ou não, por inúmeras vezes, mesmo falando em intensidade forte e clara.

Há também os entraves de conexão de *internet* e aparelhos eletrônicos (os meus, dos outros atores, do operador e do público), que tornam a improvisação praticamente inevitável. Ademais, as naturais falhas humanas, a que já estamos

acostumados a contornar e incorporar à experiência teatral, existem as falhas tecnológicas que travam, caem, atrasam e dificultam a comunicação. Jogar com toda essa nova sorte de imprevistos exige repertório e uma grande autonomia como artista na operação das próprias câmeras, da plataforma, do meu próprio cenário, figurino, iluminação, organização da cena e estratégias para planos reservas, já que a percepção do improvável e do risco se dilata.

As impressões que chegaram a mim dos espectadores dos espetáculos telemáticos com os quais trabalhei são de que se sentiram surpreendidos por realmente terem vivido uma experiência teatral pela *internet*, se disseram ansiosos ao som dos três sinais e atravessados de alguma maneira pelas peças. E essas impressões não são unilaterais. Senti-me na coxia, experimentei o nervoso e a animação de quem está prestes a entrar em cena, ouvindo o público entrar na sala digital, e a

adrenalina de não conseguir dormir devido à excitação que nos toma depois de ter realizado um espetáculo. A relação com o público é distinta. É como se fôssemos íntimos estranhos; adentramos uns nas casas dos outros, sem termos intimidade, mas a partir de um pacto que estabelecemos, construímos um novo espaço para nós, um lugar de onde se vê.

Não é a ferramenta, é a transformação do processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FULLER, Loie. **Quinze Anos da Minha Vida**. Performatus, 2020.

ECA USP OFICIAL. ECA Debate – Teatro Remoto e presença virtual. **YouTube**. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/rnUSCCaQ5ew>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

COSTA, Paulo Henrique Dias. **Teatro Digital 2.0** – Paradigmas e poéticas com computadores. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

FERNANDES, Michel. Transexuais, “Teatro Expandido” e “Teatros do Real” em Hipóteses para o Amor e a Verdade n`Os Satyros. In: **Aplauso Brasil**. 2010. Disponível em: <<https://aplausobrasil.wordpress.com/2010/05/01/transexuais-teatro-expandido-e-teatros-do-real-em-hipoteses-para-o-amor-e-a-verdade-n-os-satyros/>>. Acesso em: 07 abr. 2025.

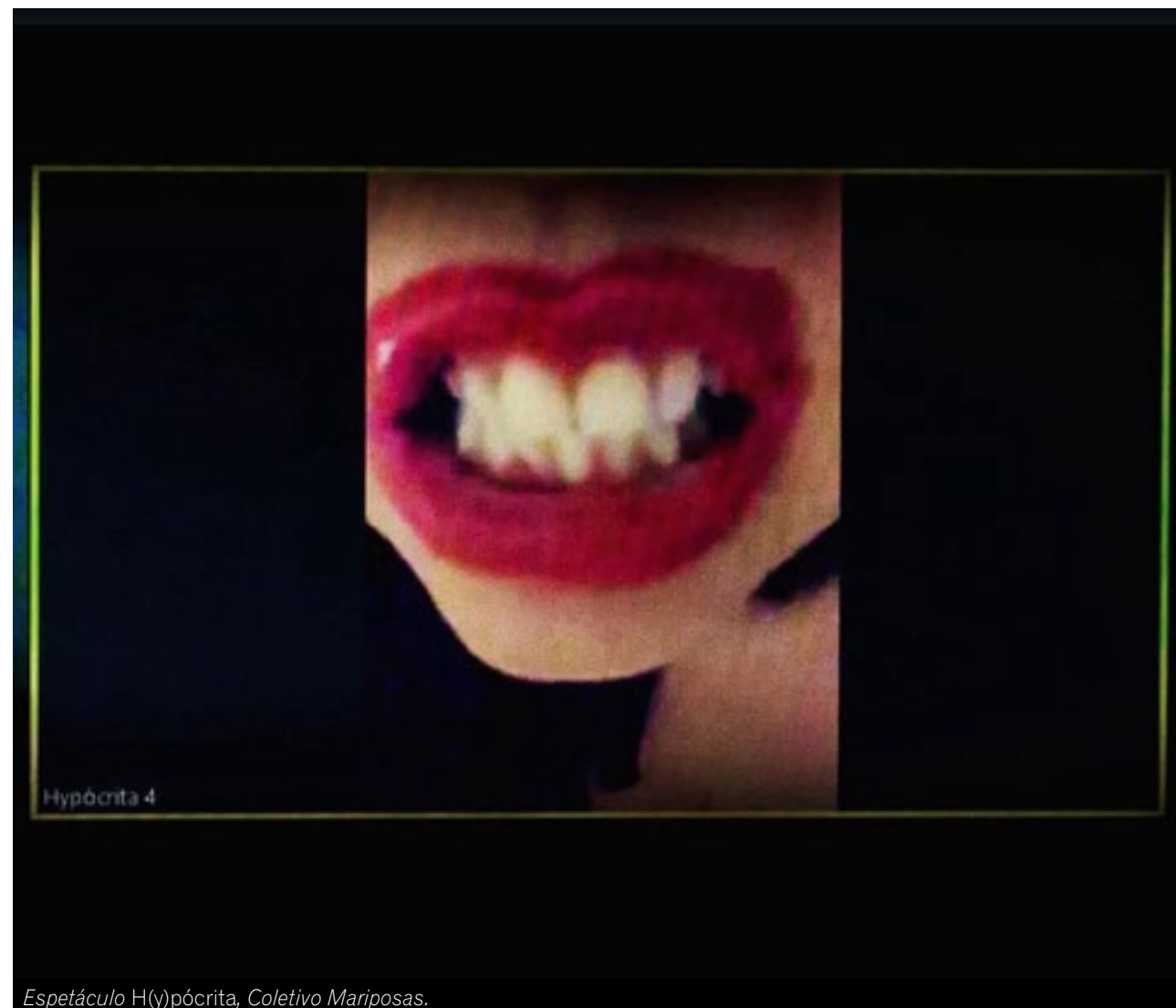
ZANINI, Walter. A Arte de Comunicação Telemática: A Interatividade no Ciberespaço. In: **ARS** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v.1. n.1. 2003. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ars/article/view/2898>>. Acesso em: 18 mar. 2025.

TV Brasil. Mídia em Foco Aborda a Relação entre Teatro e Mídia. **YouTube**. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/ZjjDvid0j68>>. Acesso em: 25 mar. 2025.

LEITE, Martha Dias da Cruz; SILVA, Eusébio Lobo da. A Verdade Teatral em Stanislávski e Peter Brook: Uma Análise Comparativa do Conceito de Verdade. In: **ArteFilosofia** – Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP, v.2. nº 2. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/781>>. Acesso em: 02 abr. 2025.

GEELHOED, Eric; STENTON, Phil; SINGH-BARMI, Kuldeep; Biscoe, Ian (Orgs.). **Revista Eletrônica Mapa D2** - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, v.1. nº 1. 2014 – Necessidades dos Usuários de Espaços de Performances Imersivas Mediatizadas. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/mapad2/article/view/10099>>. Acesso em: 15 abr. 2025.

FERAL, Josette. A Obra De Arte Julga: O Crítico No Cambiante Cenário Teatral. In: **Questão de Crítica** – Revista Eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais, v.1. nº2, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/04/a-obra-de-arte-julga-o-critico-no-cambiante-cenario-teatral/>>. Acesso em: 15 març. 2025. ■



O teatro feito *online*

**POR PAULO SHELOMON,
ATOR FORMADO PELO TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA¹**

Tudo muda quando o tempo muda. O que se aproxima de um mero clichê também proporciona uma reflexão sobre as transformações que o teatro vivencia a cada geração. Nas primeiras décadas do século passado, os artistas brasileiros do palco estavam acostumados a um determinado modelo de produção teatral que, devido às transformações sociais e tecnológicas, viu seu público voltar-se a outras formas de se fazer arte e cultura. De início, o rádio. Posteriormente, o cinema. E, mais adiante, a televisão.

Este é o contexto trazido por Anamaria Nunes em *Geração Trianon*, peça sobre uma companhia de teatro carioca, de mesmo nome, da década de 1920 a 1930. No texto, o grupo monta sua apresentação enquanto lida com a queda de público, conflitos de elenco, além de questões corriqueiras do palco à época. Montado pela primeira vez em 1986, o espetáculo introduz personagens como Empresário, Primeira Atriz, Primeiro Ator e Ponto. Todas figuras emblemáticas da cena teatral de então.

A autora desenvolve sua narrativa com humor ao contar sobre as presepadas da companhia antes da estreia, construindo uma metalinguagem ao propor uma peça dentro de uma própria peça. Igualmente, teve como premissa, fazer referência direta a outros trabalhos teatrais consagrados no

período. Cumpriu esta proposta ao escrever diretamente linhas, expressões e trechos das peças, como o monólogo de Jeremias, protagonista de *O Simpático Jeremias*, obra assinada por Gastão Tojeiro.

Um século depois das circunstâncias fictícias de *Geração Trianon*, estudantes de uma turma PA-MIX do curso de Preparação de Atores do Teatro Escola Macunaíma se debruçou sobre o tema de sua 102ª Mostra de Teatro – Encantamentos pela Vida: Poéticas para o Desenvolvimento Artístico, Social e Humano. Como todo início de processo, surgem questões acerca de como montar uma peça aderente à proposta, ao Sistema de Stanislávski e, claro, ao desenvolvimento individual e coletivo de atores e atrizes que trabalham sobre si antes do papel.

Sob a direção pedagógica e artística da professora Roberta Carbone, o coletivo pôde realizar diferentes tipos de experimentações. Com destaque especial à preparação de *études* inspirados em obras teatrais da metade inicial do século XX, a condução de dinâmicas pelos próprios alunos a partir de suas experiências pessoais e conhecimentos artísticos e, por fim, a apresentação de estudos sobre quais personagens e caminhos os atores e atrizes desejavam trilhar.

Todos esses exercícios contribuíram para a realização da montagem adaptada *Geração Zoom*. Desde o primeiro momento, o grupo entendeu que não bastava apenas montar o espetáculo original no Zoom, mas trazê-lo para o contexto do teatro feito *online*. A partir desta rota, seguiram-se estudos e mais estudos acerca de como tornar real este projeto. Isto, sem olvidar de alguns dos

sujeitos de investigação propostos pela mostra, como assombro e deslumbramento, ser e sociedade, humano e natureza, temporalidade e permanência.

O coletivo fez preciosas descobertas, que levaram aos pilares fundamentais da apresentação do semestre, com destaque à adequação das personagens ao mundo contemporâneo. O Ponto, por exemplo, deixou de existir, abrindo espaço para as personagens da Assistente de Produção e Social Media. Valentina Nepobaby, aspirante à atriz, representa aqueles e aquelas com acesso a prestígios e privilégios na carreira por conta do trabalho de pais e familiares. O Segundo Ator, uma figura mais preocupada com questões aleatórias ao próprio teatro, como a monetização de seus canais em mídia social. Isso sem contar a exploração de tradicionais papéis, como a Ensaíadora ou os atores e atrizes principais e coadjuvantes – e suas relações.

Além disso, o elenco trouxe como centelha o uso das ferramentas e recursos disponíveis na plataforma utilizada para as aulas, o Zoom. Daí, o título da adaptação. O conceito desencadeou naturalmente outras ideias, como o uso da Inteligência Artificial, com a participação do CHAT GPT em cena. E, igualmente, de ASMR, sigla do inglês que significa Resposta Sensorial Meridiana Autônoma, que traz como técnica a vocalização de diferentes tipos de sons, a pronúncia de falas em sussurro, bem como o toque em objetos.

A narrativa inclui algumas *lives*, como da personagem Charlotte com o seu momento “desarume-se comigo”. Também abrange causos e homenagens às ilustres figuras que participaram da

experiência dos estudantes em seu processo de formação no Macunaíma. Essas vivências foram encenadas pelas peripécias que envolvem a Ensaíadora. Todo este volume de experimentações e direcionamentos foram cuidadosamente enredados, a partir do trabalho coletivo, em uma adaptação dramatúrgica redigida por mim.

É possível dizer que *Geração Zoom* é uma espécie de metalinguagem da autorreferência inicialmente estabelecida por Anamaria Nunes. A montagem, tal qual o texto original, ocorre em um período no qual a produção artística e cultural passa por diferentes tipos de transformações. Desta vez, a partir do desenvolvimento tecnológico, da *internet*, dos dispositivos telemáticos, dentre outros avanços. Mudanças que fazem do mundo *online*, um novo tablado para o teatro.

A peça, que se lê a seguir, convida os espectadores a saciarem a curiosidade sobre os bastidores de uma produção teatral *online*. Atores e produção correm contra o tempo enquanto navegam por inseguranças, enquadramentos e cenários questionáveis, além de, claro, egos para lá de inflados. Enquanto a estreia se aproxima, resta uma única certeza: a de que o *show* deve continuar, mesmo se com *delay*.

GERAÇÃO ZOOM

Peça escrita a partir dos estudos de uma turma do curso *online* por Paulo Shelomon, com a colaboração dos estudantes Amanda Furtado, Bia Ramos, Bella Di Lourenzi, Diego Baldon, Eyshla Kappel, Haroldo Lima, Laura Crespo, Mariana Müller, Mary Venturini e Rafael Fernandes.

1. Jornalista e relações públicas. Ator formado pelo curso *online* do Teatro Escola Macunaíma, gosta de contar histórias baseadas em sentimentos reais.

Personagens, por ordem de aparição:
SEGUNDO ATOR (25), *streamer* aspirante a dubla-
dor
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO (21), solucionadora
de problemas
SOCIAL MEDIA (27), produtora ansiosa por traba-
lhar sua arte
CHARLOTTE (19), atriz e influenciadora digital
JULIEN LEGRAND (35), ator, influenciador e garo-
to propaganda
VALENTINA NEPOBABY (21), atriz, influenciadora
e empreendedora
WALDIRENE (20), atriz e ensaiadora da compa-
nhia
GLOW (50), atriz, cantora e fã de Carmen Miranda
MAGNO MAGNÂNIMO (38), ator e influenciador
com milhões de seguidores
ROTEIRISTA (33), trabalha em diversos projetos ao
mesmo tempo
FERNANDO TORRES (40), ator *stanislavskiano*
postulante a ensaiador

ABERTURA DE “PANO”

(Ao som de Chillwave music mix, trilha para Twitch, o Segundo Ator começa uma transmissão no Twitch logo que acaba a apresentação mal sucedida de “Romeu e Julieta”).
SEGUNDO ATOR - E aí, galeraaaa! Salve, salve, chat! *(acena com a mão)*
“Tamo” AO VIVO! Direto aqui do meu humilde estúdio improvisado *(abre os braços, se vira parcialmente para ver o ambiente)* — que, no caso, é a minha sala mesmo!
(emposta a voz) Seguinte: hoje, a *live* é espe-
cial. *(faz sinal de negativo com o dedo indicador)*
Não vai ter gameplay, não vai ter *react*, nem tu-
torial de como ganhar dinheiro sem sair do sofá

(pega algumas notas de dinheiro e joga para o ar).
Hoje é CULTURA! É TEATRO!
Pra quem não sabe, eu tô participando de uma
peça chamada... *(faz efeito sonoro rufa tambo-
res)* *Romeu e Julieta*. Sim, esse clássico. *(irônico)*
Shakespeare. Amor proibido. Veneno, tragédia,
tudo. Só que a nossa versão foi tipo... *(olha para
os lados)* como eu posso dizer sem ofender nin-
guém? *(volta a olhar a tela)* Um experimento social.
(se aproxima da câmera, muda o tom) Tipo as-
sim: se a intenção era mostrar como NÃO montar
uma peça, a gente entregou com excelência!
Eu tô lá como SEGUNDO ATOR, você já sabe,
né? Nem Romeu, nem Mercúrcio, nem o primo do
primo do primo do Romeu. Tô lá só pra garantir
o meu DRT e poder dizer: “Sou ator com registro!
Deixa eu dublar logo, por favor, obrigado.” *(faz ges-
to de agradecimento)*
Mas olha, mesmo com todos os perrengues...
Tipo: uma Julieta que esqueceu metade do texto
e um Romeu que só queria dançar, o que vale é a
experiência. E as horas para o DRT!

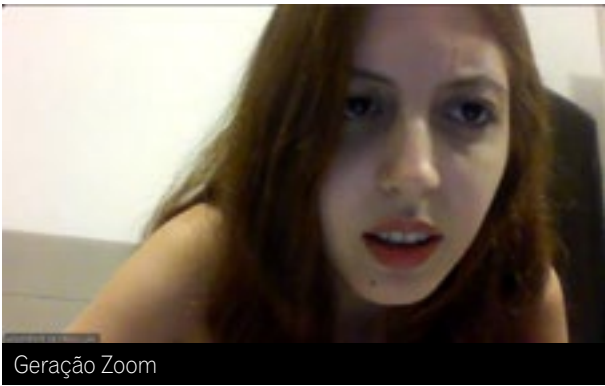
(Ao público do espetáculo) Antes da gente co-
meçar, eu preciso que vocês me façam um favor!
Para que vocês consigam assistir melhor a gente,
tem que colocar o Zoom no modo galeria. Para
quem estiver no computador, clique no canto su-



perior direito onde deve ter “View” ou “Visualizar”
e na opção “Galeria”. Quem estiver no celular, só
arrastar para o lado. Se alguém ficar com uma
tela toda preta, arrasta pro lado de novo porque
estamos em cena, sim!
(retorna à personagem) Então é isso, pessoal.
Segue a *live*, porque depois eu vou mostrar os
bastidores, contar as tretas, fotos da galera no
camarim, e talvez até rolar um *react* da apresen-
tação - se o *cringe* permitir. Enquanto isso, “vamo”
subindo as *hashtags* para me ajudar a crescer o
canal.
#TeatroTáOn #DRTemProcesso #RomeuSe-
mJulieta

ATO I

*(Após o desastre da apresentação, produção e
elenco se reúnem para discutir a reação imediata
da crítica. Entram, nesta sequência, Assistente de
Produção, Social Media, Charlotte e Julien. Ao fim,
Valentina Nepobaby em off.)*
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO *(ansiosa, anda para
os lados)* - Oi gente, vocês estão aí?
SOCIAL MEDIA *(liga a câmera)* - Siuuuim... *(faz
sinal para esperar)* Só dá um minutinho para eu
arrumar algumas coisinhas. *(reclama quando co-*



meça arrumar algumas coisas em seu quarto) Que
saco, reunião a essa hora da noite. *(irônica)* E os
nossos amigos?
*(Enquanto a assistente termina de falar, Char-
lotte liga a câmera, ambas assistentes sorriem e
acenam, dando a entender que Charlotte é ainda a
única atriz do elenco que elas, ainda, gostam.)*
CHARLOTTE *(em pé, sorridente e se vestindo de
miss)* - Oi, gente! Princess Charlotte.... Princess,
não... Queen Charlotte chegou! *(gesticula como
uma recém-eleita Miss Universo)* Arrasei na peça,
hoje, não? *(toda alegre)*
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO *(indiferente)* - Com
certeza, Charlotte, pras moscas que foram assis-
tir. Aliás, é sobre isso que queremos falar. Precisa-
mos de público urgente, não dá mais para apre-
sentar para poucas pessoas.
CHARLOTTE - Claro, amiga! Entendo. Mas, antes,
cadê o Julien?
(Charlotte pega objetos para colorir)
*(Julien LeGrand liga a câmera e dança para en-
trar em cena. Elas estranham quando ouvem Da-
ddy Cool, de Boney M., tocar do nada. Ele faz gestos
aleatórios e manda beijinhos. As meninas desviam
sua atenção, mas Charlotte sorri e dá um aceno
exagerado. Ele não está nem aí, indica o sonoplas-
ta para encerrar a música, que é conduzida ao fade
out.)*
SOCIAL MEDIA *(chocada com a cena, revira os
olhos, é irônica)* - Apareceu a margarida.
JULIEN LEGRAND *(se refazendo da dança)* - A
margarida e Holambra toda. Chamaram-me?
Pois, eis que Julien LeGrand está no meio de vós.

ASSISTENTE - Então, a gente precisa conversar sobre a peça.

JULIEN *(se senta)* - Ótimo. Ganharei mais um monólogo?

ASSISTENTE - Hum, não tão rápido.

SOCIAL MEDIA *(vira o celular para mostrar a tela)* - Não tão rápido mesmo. Ó, saiu a crítica lá na Choquei.

CHARLOTTE - Adoram a gente, com certeza? *(ainda fazendo algum trabalho artístico com os objetos selecionados)*

SOCIAL MEDIA *(dá uma risada)* - Olha, pelo menos o Julien... não, meteram-lhe o pau.

JULIEN *(revoltado, levanta)* - Mas como é possível? Logo eu que sou formado em Stanislávski e vivo a verdade cênica.

ASSISTENTE *(mexe no cabelo, enquanto anota na agenda algo)* - Verdade cínico. *(dá uma risadinha e toma água como se brindasse uma vitória. Recebe os cumprimentos da Social Media e olhar de reprovação de Charlotte)*

JULIEN *(anda para todos os lados)* - O que disse? Pouco importa. E de minha prezada amiga Charlotte, o que falaram?

CHARLOTTE *(para de fazer o que está fazendo)* - É isso aí... o que falaram de mim?

SOCIAL MEDIA *(mexendo no celular)* - Acabei de ver aqui. Também meteram-lhe o pau.

CHARLOTTE *(revoltada, se levanta e dá piti)* - Absurdo! Eu vou ensinar a esses pseudo críticos o caminho da porta! E da Glow, que disseram? *(se aproxima da câmera, é enfática e irônica)* Meteram-lhe também, né?

SOCIAL MEDIA *(mexendo no celular)* - Sem dó.

ASSISTENTE - E os outros?

JULIEN LEGRAND *(senta)* - Os outros não me interessam. E aí o que vão fazer pra resolver a situação?

CHARLOTTE *(aponta os dedos para as assistentes)*

- Afinal, isso só pode ser culpa do texto e da fraca divulgação.

ASSISTENTE *(descontenta, é firme na resposta)* - Bom, primeiro que eles meteram o pau nos atores, não no texto. Por isso, sugiro refazer os estudos de cena ou, em último caso, trocar o elenco. SOCIAL MEDIA *(fala alto)* - Que boa ideia, amiga!!! *(dá uma risadinha de lado)* Eu tenho uma sugestão já! *(mostra o celular)* Aqui tá falando do Magno Magnânimo, que chegou a dois milhões de seguidores no insta.

ASSISTENTE *(animada)* - Ai, eu sigo ele. Adoro!

JULIEN *(nervoso e com desprezo)* - O Magno? A maioria desses seguidores é tudo bot comprado.

ASSISTENTE *(irônica, faz gesto de invejoso)* - Não é problema nosso.

SOCIAL MEDIA - Pois é. Aqui tá falando que, depois do sucesso de “Redemoinho em dia quente”, ele é cotado para protagonizar “Amores e Amoras”, a nova novela do Macuflix Plus. Então...

JULIEN *(faz drama)* - Com esse atorzinho de quinta, não contraceno. Me recuso. Conheço essa figura. Se não bastasse ser meu conterrâneo *(enojado, revira os olhos)*, ainda estudamos teatro juntos lá na nossa cidade, Nova Knébel. *(levanta)* - Se chamarem por ele, estou fora.

ASSISTENTE *(animada com as duas possibilidades, clica no botão de SIM do Zoom)* - Vamos chamar. Voto sim!

SOCIAL MEDIA *(irônica, faz o mesmo)* - Com certeza!

JULIEN LEGRAND *(desolado)* - Charlotte?

CHARLOTTE *(finge lamentar, coloca emoji de cara triste)* - Sabe como é, né? Girl Power!

JULIEN *(sem perder a compostura)* - Pois bem. Me vou. Mas voltarei e, quando voltar, vocês terão que se ajoelhar. Porque como diz minha prezada amiga ISA, eu sei do meu valor e minha cotação é dólar.

(Julien se desliga da chamada. As demais aproveitam para também sair da reunião)

TODAS *(celebram)*: Graças a Deus!

CHARLOTTE *(finge lamentar)* - Tenho que sair. Preciso processar a saída do meu amigo.

ASSISTENTE *(para a Social Media)* - Eu posso fazer o convite ao Magno, por favor?

SOCIAL MEDIA *(falsamente)* - Claro, amiga. Vai lá. Você é fã mesmo, aproveita!

(A Social Media se distrai, fica na chamada, mexendo no celular. Toca o som de notificação do Whatsapp)

SOCIAL MEDIA *(lamenta)* - Ah, cacete! Era só o que faltava. O que será que essa aí quer...

(A Social Media dá o play no áudio e ouvimos a voz da Figurante Nepobaby.)

VALENTINA NEPOBABY *(ao melhor estilo mean girl)* - Nhaím, miga? Tudo bem? Olha, eu tô precisando de um favorzinho. Tô querendo alavancar minha carreira, você tem aí algum papel importante para me dar?

SOCIAL MEDIA *(fingida)* - Ai Amiga, tô ótima e você? Claro que sim. Ó, mas eu te chamo. Deixa só desenrolar umas coisinhas aqui, tá? Um beijão no seu coração. *(desliga o telefone)* - Amiga o caramba. Vai se...

SOCIAL MEDIA - Isso vai dar mal, ô se vai...

(Social Media realiza ações de seu trabalho. Mantém a câmera ligada até a Ensaíadora entrar em cena. Quando percebe, faz caras e bocas e sai. A Ensaíadora repete a fala, a mesma do empresário no Geração Trianon original. Glow e Magno entram para repassar a cena final de “Romeu e Julieta”).

ENSAIADORA - Isso vai dar mal, ô se vai...

ENSAIADORA - Yeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee... *(olha para a câmera e começa a mexer no computador)* Olha pessoal, eu gostaria de repassar a última cena de *Romeu e Julieta*. Magno, já tinha te mandado o texto. Vamos fazer a cena?

GLOW *(contrariada)* - Acho tudo lindo e maravilhoso, desde que eu não precise mudar nada no texto. E vamos logo, que aqui já está tarde.

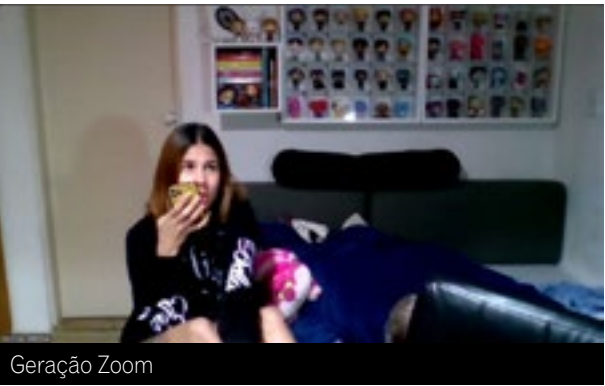
MAGNO *(se levanta e posiciona os braços como se fosse declamar algum poema)* - Bom, eu topo. Já tenho ideias que vão ser um estouro. Então, acho melhor já começar porque tá tudo bom mesmo.

GLOW *(se levanta e afasta a cadeira. Parcialmente fora do enquadramento, ela liga uma lanterna da qual vemos sua luz em uma cortina branca)* - Vou apenas colocar uma luz aqui para melhorar a imagem. *(Glow se posiciona na frente da cortina e sacoleja o corpo)*

ENSAIADORA *(coloca os óculos)* - É... Não... É... Olha só, Glow, eu acho que a luz ainda não está bacana. Não tem como colocar em outro ângulo para ficar melhor?

(Glow finge prestar atenção e sorri. Já Magno vai testando posições aleatórias, porém, só vemos o seu peito no enquadramento.)

ENSAIADORA *(em vias de desespero)* - É... Ô Magno, o seu enquadramento também não tá muito



bacana. Só dá para ver aqui. *(levanta e faz gestos para indicar o peito)* Tem como você posicionar o seu enquadramento pra gente te ver melhor? Não dá para ver sua cabeça. Você tem que ficar um pouco mais longe. *(mexe na sua própria câmera para demonstrar)*
MAGNO *(vira sua câmera aleatoriamente)* - É... assim tá melhor?
ENSAIADORA - É... Não... É.

(Glow aparece no enquadramento com o roteiro da peça. Já Magno parece ter encontrado uma posição minimamente satisfatória. Enquanto a Ensaia-dora e Glow discutem na sequência, ele aproveita para fazer caras e poses de Romeu.)

ENSAIADORA - É... Glow, sua luz ainda está péssima.
GLOW *(irônica)* - A minha luz, como sempre, está maravilhosa. *(Glow pega uma lanterna e aproxima a luz de seu rosto)* Eu sou muito esperta aqui no online, olha só como eu estou brilhando. É sempre isso. Glow, Glow, Glow... inclusive, acho que a gente já pode começar.
ENSAIADORA *(descrente, tira os óculos, coloca a mão sobre a boca e tira em seguida)* - É... ok pessoal, vamos.

(Ao mesmo tempo da fala, toca som de panela cozinhando)

ENSAIADORA *(entra em desespero, agora coloca as mãos sobre o cabelo e se levanta rapidamente)*. - Ô pessoal, lembrei que deixei o feijão no fogo. Ô, vocês fazem aí a cena, eu vou botar pra gravar e vemos depois no cine pipoca. *(desliga a câmera sem dar tempo de ouvir a resposta. Importante: em*

algum momento da sequência abaixo, a ensaiadora deve fazer barulho de panela e dizer: “Ô pessoal, está muito bom. Vocês estão vivos, podem continuar.”)

GLOW *(revira os olhos e joga o roteiro no chão)* - Tá bom querida, vai lá cuidar do seu feijão. Bom, vamos acabar logo com isso, Magno? Tá pronto?

MAGNO *(faz pose)* - Sim, eu já nasci pronto. Vamos lá.

(Os atores abrem os braços e se posicionam para entrar em cena. Uma voz feminina diz ao fundo: “record in progress”)

MAGNO - Ó Julieta...
GLOW - Ó Romeu...
MAGNO - Ó Julieta...

(Magno permanece na posição e nota que Glow, de braços abertos, balança o corpo e faz e caras e bocas)

MAGNO - Não, Julieta...Você não sabe morrer. É assim, ó...eu sei morrer melhor.

(Glow para de atuar, incrédula com outro ator querendo corrigir o trabalho dela. Ela retoma sua ação para tirar com a cara do seu parceiro de cena)

MAGNO *(segura uma espada imaginária e declama)* - É assim... que essa espada entra em meu peito por tanto amor que tenho por Julieta.
GLOW *(imita Magno)* - Ó... ó... ó...
MAGNO *(desce até sumir do enquadramento)* - Adeus, Julieta, adeus...

GLOW *(abre o braço esquerdo em direção a Magno, enquanto sua mão direita fica em seu peito)* - Ô Romeu, não... não sabe nem morrer. Agora, eu? A falecida? Jamais, eu não vou morrer porque uma atriz principal jamais morre em cena. E querem saber de uma coisa?
MAGNO *(sem se levantar)* - Do quê?
GLOW *(Canta desafinada a adaptação abaixo ou outra que fizer sentido, passeia pelo enquadramento por um instante, se aproxima da tela e sai.)*

Não deixe o teatro morrer,
não deixe o teatro acabar,
O palco foi feito de cena,
de cena para gente atuar.

(voz feminina ao fundo: “record stopped”).

(Magno percebe a encrenca no qual se meteu, reclama e sai de cena. Ao mesmo tempo, a ensaiadora volta toda destrambelhada.)

ENSAIADORA - Um fiasco! Que...!!!

(Ensaiaadora sai de cena. Social Media, entra segundos antes. Trabalha em casa e, agora, é a vez dela repetir a fala da ensaiadora. Nesta cena, Valentina Nepobaby faz uma proposta irrecusável.



Social Media, inicialmente desinteressada, vê uma chance de levantar a companhia do fiasco anterior. Entretanto, não quer assumir responsabilidades.)

SOCIAL MEDIA *(se ajeitando na cadeira e ouve mensagem no celular)* - Um fiasco! Que saco!!! Lá vamos nós, de novo.

NEPOBABY *(em off)* - AMIGA, me ajuda, por favor? Eu não tô conseguindo acessar esse tal de Zoom. Eu consigo pelo Insta ou TikTok?

SOCIAL MEDIA *(fala o que digita no computador)* - ChatGPT. Chat, bom dia! Como respondo perguntas burras de forma profissional? Hum, obrigada Chat!

SOCIAL MEDIA *(grava áudio)* - Amiga, como eu falei antes, o Zoom pode ser usado no próprio navegador, mas é melhor se você tiver o aplicativo instalado no computador. É só clicar e baixar. E não, o Zoom não é Instagram nem TikTok, mas imagina se fosse? Ia ter filtro de cachorrinho em cena de drama. *(sorri ironicamente)*. Tá bom? Então tô te enviando o link e te aguardo em instantes. *(pega o link no computador)*. Toma aqui seu link, sua Chata GPT.

(A Social Media conversa com sua mãe enquanto espera a Nepobaby entrar.)

SOCIAL MEDIA - Não, mãe! Eu tô trabalhando. Sim, na minha companhia. Eu tô trabalhando. Trabalhando... não, não é e, TI. Sim, mãe. Eu sei que sou formada em TI. Mãe de novo essa conversa? Tá, eu sei, preciso de um Plano B. Podia ter VR, Plano de Saúde... ganhando bem mais, sim, sim... Mãe, escuta... Eu quero viver de arte, da minha arte. Não, mãe, não jogou dinheiro fora. Eu tô fazendo teatro online. Então tá tudo conectado,

entendeu? Ué, funcionando. Você não vê novela e filme no *streaming*? A mesma coisa, *online* e na tela. Tudo igual. Cada um na sua casa. Mãe, vai bombar... Eu sou assistente de produção e social media. Aliás, eu tenho uma reunião agora. A pessoa já até tá aguardando. Mãe, preciso ir, a gente se fala depois. Beijo, tchau.

NEPOBABY (*já passeando por seu quarto*) - “Miga”, tudo bem?

SOCIAL MEDIA (*incomodada*) - Tudo e aí?

NEPOBABY (*fazendo exercícios*) - Bela, recatada e do lar, como sempre.

SOCIAL MEDIA (*revira os olhos*) - Que bom.

NEPOBABY (*animada*) - Então, eu tenho ótimas notícias. Meu “papi” decidiu patrocinar meu trabalho como atriz.

SOCIAL MEDIA (*pega um espelho e passa um batom*) - Hãh...

NEPOBABY (*espalhafatosa, senta na cadeira*) - E, por isso, ele quer dar um apoio para a companhia de vocês.

SOCIAL MEDIA (*agora interessada, termina de passar o batom e olha para a Nepobaby*) - Amiga! Que demais, que tudo! Muito obrigada!!!!



NEPOBABY (*ainda espalhafatosa*) - Só tem duas condições. Que são facinhas de atender. (*mexe as mãos e revira os olhos*).

SOCIAL MEDIA (*de cara fechada*) - Quais?

NEPOBABY (*irônica*) - Ah, a primeira é que ele não quer continuar com a peça fracassada do *Romeu e Julieta*.

SOCIAL MEDIA (*de cara mais fechada ainda, franze a testa*) - Hum. E a outra?

NEPOBABY (*alegre*) - Ah, a outra sou eu, né? É uma personagem importante para mim.

SOCIAL MEDIA (*cruza os braços*) - Tá... Bom, (*des-cruza os braços e coça a cabeça*) se for assim, a gente vai precisar de um novo texto para apresentar porquê...

NEPOBABY (*interrompe bruscamente*) - Não precisa amiga. Eu já tenho a peça. Eu vi no TikTok (*faz sotaque inglês americano*). É o novo trending e amei. Meu pai aprovou e já pensa até na versão musical estilo Broadway. (*novamente faz sotaque inglês americano*).

SOCIAL MEDIA (*nitidamente incomodada e curiosa*) - E qual é a peça sugerida?

NEPOBABY - *O Simpático Jeremias*. O que acha?

SOCIAL MEDIA (*suspira rendida ao destino*) - *O Simpático Jeremias*...

NEPOBABY - Se quiser, podemos chamar de *The Good Jeremiah* (*com sotaque inglês americano, abre os braços como a Noviça Rebelde*).

SOCIAL MEDIA (*olha a agenda*) - Bom, vou ter que falar com a equipe. Inclusive, amiga, eu tenho uma reunião agora. Tipo *right now*... Eu vou falar com o pessoal e te retorno, pode ser?

NEPOBABY - Claro, amiga! Eu também tenho que ir. Vou lançar uma nova coleção dos meus produtos para maquiagem. Mas ó... não se esquece é um patrocínio bom (*faz gesto de dinheiro com os dedos*) Pensa com carinho, tá? Um beijooooo. (*sai da ligação*)

(*Social Media tenta se livrar da batata quente passando a bola para a Assistente, que entra em*

cena. Social Media informa das novidades e já dá a mudança da peça como certa. A Assistente percebe que caiu numa cilada, mas se distrai com a “live” da Charlotte - esta é uma rápida interação que funciona como transição, por isso, o texto é livre para as personagens.)

CHARLOTTE - Minhas seguilots... Então, abri uma *live* aqui porque a gente vai fazer um desarrume comigo, né? Tipo adoro fazer com vocês enquanto eu conto um babadinho que tá acontecendo comigo.

Só que antes de eu contar (*retira os brincos*), eu queria falar... eu sou totalmente contra o cancelamento (*coloca a mão no coração*). Quem me conhece, sabe. Odeio quando lincham uma pessoa na internet. Eu sou totalmente contra isso. (*tira a jaqueta*) Mas eu vou contar porque eu sou uma figura pública. E quem é figura pública não tem que esconder nada dos seguidores.

(*pega o roupão*) Bom, gente, para quem caiu de paraquedas, eu faço parte de uma companhia de teatro. (*veste o roupão*) E estamos em cartaz com *Romeu e Julieta*. Acontece que eu cubro a atriz que faz a Julieta se ela faltar. Só que... (*suspira e revira os olhos*) ... essas páginas de fofoca – que odeio, odeio – esse povo não quer trabalhar, só querem subir em cima dos outros. Eles pegam qualquer coisa e jogam ali e queima a pessoa com os seus seguidores. Aí, eu sou contra (*amarra o roupão*). Enfim, detonou a nossa peça. Isso deu até a saída do meu BFF querido. Aí eu tô muito mal. (*coloca algum produto nas mãos*) Ai gente adoro esse produto aqui. (*se aproxima da câmera e mostra a embalagem*) Não é publi, tá? Mas eu adoro passar (*passa o creme no rosto*) porque é antioleosidade, antiacne, tem vários princípios ativos e essas coisas.

Enfim, voltando ao assunto. Eu culpo simplesmente o roteiro porque a roteirista também não quer trabalhar. Em dois minutos, eu faço um texto decente – coisa que ela não faz. Aí como essa

Choquei - safada - fez crítica da nossa peça. Ai gente falei o nome da página... não dê *hate*. Mentira, deem muito *hate*. (*coloca creme nas mãos para passar no cabelo*) E aí por causa dessa Choquei, o pessoal da produção, que manda, resolveu chamar atores só porque têm seguidores.

Ai gente, pelo amor de Deus, né? Esse povo não sabe atuar. Até eu que sei atuar fiquei de cara. Imagina esse povo. (*coloca a touca*) Só falam bem porque tem muito seguidor. Enfim, gente, eu acho isso um absurdo. Vou indo porque eu já cansei, tô exausta, trabalho muito e isso aqui só foi um desabafo.

(*se aproxima da câmera e se despede*) Eu amo vocês, seguilots e também seguilocas.

ATO II

(*Nervosa, a Roteirista abre a câmera segundos antes de Charlotte sair de cena, conversa com alguém ao telefone. A Assistente busca coragem para comunicar as novidades para a Roteirista, pois sabe que as mudanças irão impactar diretamente na produção do texto.*)

ROTEIRISTA - Olha, eu tô terminando o roteiro que você me pediu. Não, eu tô quase terminando. Só falta uma coisinha ou outra. Entendeu? Vai dar tudo certo, relaxa. O quê? (*risada irônica*) Você tá de brincadeira comigo, né Rubens? Tá maluco? O que você tá bebendo? Não dá para entregar o roteiro pronto e fazer uma adaptação para o especial de 50 anos do Macu Plus assim... da noite para o dia. Rapaz, olha só. Eu nem recebi a primeira parte do meu honorário ainda. Tô fazendo na confiança. Então, minha sugestão é para que você me deixe terminar o roteiro da peça, eu recebo e aí a gente pensa na adaptação. Tá bom? Olha, eu tenho que ir. Tenho uma reunião agora. Depois a gente se fala. Beijo, tchau. (*fala rápido e desliga o telefone sem escutar o outro lado*)

(A Assistente liga a câmera pouco antes da roteirista terminar a ligação, parece agitada ao pegar seu caderno de anotações e preocupada)

ROTEIRISTA (nota a preocupação, mas está enlouquecendo) - Então, que história é essa que eu vi no ZAP ZAP? A gente não vai mais montar *Romeu e Julieta* e vai ser *O Simpático Jeremias*? (fazer aspas com a mão?)

ASSISTENTE (fecha o caderno e se afasta da câmera, tentando escapar do confronto) - Então, é isso mesmo. (nervosa, faz gestos aleatórios com a mão). É que Social Media conversou com a Nepobaby e...

ROTEIRISTA (inconformada, interrompe, se levanta, anda por todo o espaço visível e invisível, grita, pega um copo d'água) - Tinham que ser essas duas! Principalmente aquela Nepobaby e o *daddy cool* do pai que dá tudo o que ela quer. (tomando água para se acalmar)

ASSISTENTE (dá uma risada, agora, senta e confere as anotações) - Ela mesma. Então, a social media me falou que o pai dela se ofereceu para patrocinar nossa companhia e quer a filha na peça.

ROTEIRISTA (finge surpresa) - Ah, sério? Não esperava por isso. Ela quer um monólogo também?

ASSISTENTE (ri novamente, deixa o caderno na mesa se levanta para pegar algo) - Ainda não. Mas, o pai da Valentina se recusa a patrocinar *Romeu e Julieta*, por isso, ele exige mudar para *O Simpático Jeremias*. (provoca) Só acho que Social Media não teve coragem de te falar direto...

ROTEIRISTA (revoltada) - Claro que não teve. Você está ligada nessa história?

ASSISTENTE - Na verdade, não.

ROTEIRISTA (se levanta, tira o lenço de cabelo) - Então, logo no início tem uma cena em que uma

personagem taca uma saboneteira na outra.

ASSISTENTE (finge não entender o ponto) - Tá, e aí?

ROTEIRISTA - E aí...? Como é que eu vou fazer um estojo atravessar a tela do teatro online? (taca o lenço de cabelo em alguma direção, se possível, para baixo da tela)

ASSISTENTE - A tá, entendi.

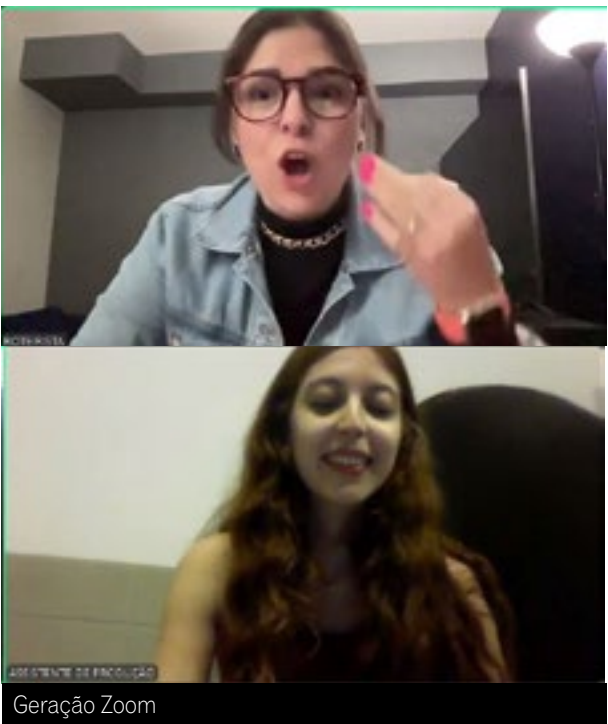
ROTEIRISTA (se senta) - O espectador vai perceber que não é verdade. Como é que eu resolvo isso? E os cavalos do texto?

ASSISTENTE (supressa) - Tem cavalos?

ROTEIRISTA - Tem cavalos, troca de dinheiro, tem tudo. Fora que a peça é lá dos anos 20 e bolinha do século passado. (enfática)

ASSISTENTE (querendo se livrar do problema) - Mas você resolve, acredito em você.

ROTEIRISTA (pensativa) - Eu sei, mas tenho uma ideia melhor.



ASSISTENTE - Qual?

ROTEIRISTA - Pede para a ensaiadora reunir o elenco todo, anunciar a mudança da peça para eles e fazerem que eles se resolvam com o texto. (sussurra) Deixa eles, que são as brilha brilha estrelinhas, quebrarem a cabeça enquanto isso eu tenho tempo para pensar numa solução coerente. ASSISTENTE - Ixi, não quero nem ver...

ROTEIRISTA - Eu também. Mas é isso aí. Tenho que ir, obrigada, beijo. (desliga a câmera sem esperar pela resposta)

ASSISTENTE (sem reação, lamentando) - T...c...chau. Beijo. Ai ai... ai Meu Deus, essa bomba vai ficar na minha mão até quando? AAAAAAAAAA-AH!

(A Ensiadora, com apoio de Fernando, realiza estudos para que os atores se preparem para a nova peça. Glow, Magno e Nepobaby faltam. Segundo Ator, Charlotte e Fernando entram em cena, um de cada vez, e fazem os "études" inspirados em suas personagens de "O Simpático Jeremias" e em técnicas de ASMR. Apenas uma personagem fica em cena durante o estudo. Deve desligar sua câmera quando encerrar a atividade e o próximo entra na sequência. O primeiro a entrar em cena deve fazê-lo assim que a Assistente dá o seu grito.)

Referências para aprendizado sobre ASMR.

1. ASMR Companhia para dia difíceis | Atenção Pessoal | ASMR Live off | Sons pra relaxar e dormir
2. ASMR | para pessoas que gostam de sons de boca INTENSOS

(Se possível, usar objetos, tais quais inspirados no que se faz de ASMR, mas já dentro do texto do

Jeremias. Por exemplo, usando as linhas a seguir ou quaisquer outras que acharem mais adequadas para suas personagens da peça. (Nesse sentido, a circunstância dos personagens pode transmitir algo como um CRISTÓVÃO de saco cheio de ter que procurar os cavalos. Uma ELISA que, depois de levar saboneteada, nem quer ouvir falar na tal da Violeta. E, por fim, um ARTHUR que está de olho na donzela e nos dólares. As linhas precisam ser ditas enquanto o ASMR é feito. Podem ser as linhas abaixo ou outras que acharem adequadas.)

CHARLOTTE (ELISA) - AHHHHHH Ela é uma maluca! Certamente se pai não fosse rico ela não teria caprichos desse. Que culpa tenho eu dela não achar um cavalo que simpatize? Essa americana, parece ter o diabo no corpo... (desliga a câmera) FERNANDO (ARTHUR - liga a câmera) - Ah, as americanas. Apesar da sua proclamada frieza, não são insensíveis ao amor. Têm caprichos, excentricidades... Oh, "miss", se não fôsse o pai eu teria levado-me, pois me tortura o coração! Amora, "miss"! (desliga a câmera)

SEGUNDO ATOR (CRISTÓVÃO - liga a câmera) - Estão aí à porta outros três cavalos. Se nenhum desses agrada a americana, só espanholas e portuguesas. Não sei que raio de cavalo ela quer!

ENSAIADORA (liga sua câmera) - Yessssssssss, pessoal! Muito bom! Como é gostoso vê-los! Tão vendo como está rolando? Essa ideia do ASMR, de fazer sons com objetos. UAU!!!!!! (fazer também, enquanto fala, uma ação com algum objeto para explicar a própria ação em cena)

CHARLOTTE - Ah, obrigada! Sabe como é... aqui é glow, glow, glow... (ironizando a primeira atriz, mostrando algum objeto de maquiagem) Como sempre, eu que trago ideias in-crí-veis (revira os

olhos) para gente montar a peça.
SEGUNDO ATOR *(rindo)* - Ah, Charlotte. Sou seu fã. *(faz qualquer coisa que deseje fazer)*.
FERNANDO *(animado)* - Enfim, faço coro à Charlotte. Eu defendo todas as oportunidades para nos desenvolvermos como atrizes e atores em cena. *(se levanta e anda pelo enquadramento)*. Já até imagino novas propostas de investigação das histórias vividas pelas personagens.
SEGUNDO ATOR *(irônico)* Eu tenho certeza que a ensaiadora vai atender os desejos de todo mundo, ou não.
ENSAIADORA *(distráida)* - Uau segundo ator, olha isso pessoal... A paleta de cores da tela do nosso segundo ator...
SEGUNDO ATOR - Gente, parem de me chamar de Segundo Ator! Meu nome é..."
TODOS *(gritam)*: Cala a boca Segundo Ator, não interrompe!!!!
ENSAIADORA - Yessssss, como eu ia dizendo... eu sou uma mera escrava de vossa vontade.

(Tocam áudios de vaca mugindo e de splash de água)

ENSAIADORA *(olha para os lados, nos dando a sensação de ver pela janela e reagindo com o increditável bem à frente dos seus olhos)* - Meus Waldirenos, vocês não vão acreditar. Eu moro no interior, aqui na fazendinha, e uma vaca caiu na minha piscina. Eu preciso ir e resolver isso. Continuem o estudo de vocês. Vocês estão vivos!!!! *(sai do ambiente, deixando a porta aberta)*
(CIRCUNSTÂNCIA - Reação inicial de todos é de estranheza..., mas Fernando aproveita para assumir o comando do ensaio com um aquecimento vocal - se possível no contexto do Jeremias)
CHARLOTTE - Ai, gente... como uma vaca cai na piscina?

SEGUNDO ATOR - Sei lá, mas é uma boa para contar pros meus seguidores. Vai ser trending.
FERNANDO *(disfarça ironia)* - Também não sei. Olha, **honestamente**, eu não gosto dessa ideia alfabética de ASMR ou qualquer outra letra. *(dá uma mini pausa como se um pensamento lhe atravessasse a cabeça)* Mas, a ensaiadora pediu para continuarmos... Então, proponho um trabalho vocal. Vou colocar aqui uma música de trilha para o nosso trabalho.

(Toca trilha ao fundo - Barbatuques, Skamenço)

CHARLOTTE *(concorda discordando, se levanta)* - Okay....
SEGUNDO ATOR *(desgosta, se levanta)* - Vamos lá...

(De forma livre, todos se levantam e realizam o trabalho sob a batuta do Fernando. Podem brincar com a Elisa gritando ao ser atacada pela saboneteira e o Segundo Ator fazendo sons de cavalo, por exemplo. Podem usar o contexto da vaca da piscina. Neste caso, recomenda-se usar os filtros da plataforma que inserem o avatar do animal na tela. Também podem realizar outras atividades de aquecimento que fizerem sentido no contexto.)

(Trilha cessa)

SEGUNDO ATOR *(interrompe em algum momento, se aproxima da câmera)* - É, Fernando... Desculpa, mas eu tenho live para fazer agora... Foi mal, até depois. Tchau! *(acena e sai)*
CHARLOTTE *(se aproxima da câmera)* - E eu fui chamada pela Valentina, minha nova *best friend forever*, para fazer um teste no comercial da linha de maquiagens dela. AMOOOO!!!! Fui. *(acena e sai)*

(Na versão original do Geração Zoom, a personagem Fernando Torres quebra a quarta parede neste momento e direciona uma breve reflexão sobre o teatro "online". Este monólogo é livre e opcional, podendo ser feito por esta ou outra personagem, neste ou em outro instante a partir das circunstâncias e demandas próprias de cada montagem.)

ENSAIADORA *(volta depois de checar a vaca)* - Perdão, pessoal. Vocês acreditam que a vaca ainda era adolescente? Ainda bem que o Waldir tava



por aqui para ajudar no resgate. *(nota que não tem ninguém na sala e fica irritada)* Ué? Cadê todo mundo. Mas que falta de comprometimento. *(sai de cena)*

(Enquanto isso, Julien LeGrand faz uma "live" para choramingar as pitangas com seus seguidores, aproveita e faz um "merchandise")

JULIEN *(fingindo chorar)* - Ai gente. Ah... *(olha para alguém, cínico, passa um lenço para lágrimas)* Tá bom assim? *(junta as mãos como se fosse rezar)* Então, meus seguidores, conversei com o meu manager. Ele me disse: Julien, tire dois dias de folga, mas fale com seus lovers e esclareça os fatos. *(balança a cabeça positivamente)* É por isso que estou aqui. Por vocês. *(estende as mãos)*
Sim, de fato, eu sai do grupo de teatro. Mas apenas porque a companhia está mudando sua linha criativa e meu ciclo chegou ao fim. *(nega com a cabeça)* Nada tem a ver com as *fake news* publicadas pela Choquei. *(fingindo chorar)* E, olha, gente, eu sei que não sou Britney, mas *just leave me alone*/me deixa em paz. Não mereço esse cancelamento todo que estão fazendo.
Falando nisso *(muda o tom)*, minha amiga Charlotte *(cínico)*, muito obrigado por todo o seu apoio e amizade desde sempre, tá? E sabem como eu estou sobrevivendo a tudo isso? *(pega pote de remédio)* Com o novo Omega-3 da LeGrandMed. Olha só, seguidores, vocês sabem que vida de ator não é só calçada da fama não, tem trabalho duro aqui. E aqui ó... tem tudo que eu preciso pra ter energia e disposição no meu dia a dia. Tem Ômega 3, Ômega 2, do 1 ao 10. Tem vitamina C, D, de A a Z. Ah, tem tudo o que você quiser. Direto da Norueeeeeegaaa, Aracy, sua linda! Por isso, liga agora pro 0800 NÚMERO FIC-

TÍCIO e ganhe 5% de desconto se você falar que tava vendo a minha *live*. Ah, *(pega o cartão)* e se você usar o LeGrandCard, ganha ainda mais 5% se levar a segunda unidade. É 10%! Ah, o patrão ficou maluco! LeGrandBank, o banco de quem é grande! E vai ligando enquanto sobe aí a hashtag #voltalegrand porque eu vou me reerguer... com a sua ajuda, seguidores, eu vou! #voltalegrand s2 s2.

ATO III

(Ensaíadora, revoltada com a falta de comprometimento, tenta chamar atenção dos atores. Todos entram em cena já com a energia da discussão, ligam a câmera quando Legrand diz “com a sua ajuda, seguidores, eu vou! #voltalegrand s2 s2”).

ENSAIADORA *(pirando na batatinha)* - Gente, olha aqui...
GLOW - Isso mesmo, o que se passa?
MAGNO *(convencido)* - Tenho certeza que não tem nada a ver comigo.
ENSAIADORA *(em pé, aponta para todo mundo, passando o dedo quadro a quadro)* - Tem a ver com você e com todo mundo aqui.
NEPOBABY *(puxa a cadeira para se sentar e dá uma risadinha de lado)* - Nossa, que isso, ela está descontrolada...
MAGNO *(finge interesse)* - Vamos ouvi-la. Assim, ela acalma o coração.
ENSAIADORA - Não... Olha aqui... Eu só vou falar uma vez. Vocês estão fazendo aqui o quê? Tão passeando? Não querem fazer uma peça? Não façam.
GLOW *(levanta, dá uma voltinha e começa a preparar sua Carmen Miranda)* - Mas nós queremos, porque aqui é GLOW, GLOW e GLOW! Só brilho.
ENSAIADORA - Brilho uma ova! Eu venho aqui, dedico o meu tempo, queimo meu feijão e resgato uma vaca que era novilha, uma adolescente no mundo animal...

MAGNO *(interrompe)* - Não é bem assim. Eu fiz tudo o que vocês me pediram para fazer. Não tenho culpa, se os demais não colaboram.
NEPOBABY - Aliás, eu vi sua sessão de fotos. Amei! *(Magno faz gestos de agradecimento)*
ENSAIADORA - Olha, eu não quero saber. É vergonhoso que vocês não tenham comprometimento. Chega a essa altura do campeonato, nas portas da apresentação, e a gente não tem absolutamente nada. NADA!
GLOW *(risada cínica, preparando sua Carmen Miranda)* - Olha, ensaiadora.... A senhora, além de alterada, está me incomodando com sua injustiça. Tem gente, como essa tal de Nepo, né, pô, pô,



Nepobaby ou aquilo lá, que sabe quantos ensaios veio? NENHUM!
NEPOBABY - Eu tive que lançar minha nova coleção de maquiagem, querida. Sabe o que é isso?
ENSAIADORA *(para Glow)* - E a senhorita, dona Glow, que faltou o último também para ir no karaokê... que eu vi seus stories.
MAGNO - Aliás, amada, amo a sua versão de Carmen Miranda.
GLOW *(praticamente pronta para o show)* - Obrigada, Magno. Quer saber de uma coisa? Mudei de ideia. Comunico a todos que decidi, agora mesmo, sair desta companhia e seguir minha carreira musical. E vou iniciar fazendo um cover da minha



amada Carmen Miranda!!!! *(voz ascendente alto como uma apresentadora de televisão ao falar Carmen Miranda)*
(Glow faz sua apresentação de “Taí”, de Carmen Miranda. Ela canta e dança. No Geração Zoom original, a opção foi por câmeras ligadas enquanto a apresentação ocorre. Novamente, um critério a cargo do coletivo. Ao final do espetáculo, Glow sai de cena.)

ENSAIADORA - O que foi isso? Meus Deus!!!! Não acredito nisso, a gente não tem atriz... ô pessoal, eu vou ter que substituir a Glow....

(Roteirista educadamente interrompe e propõe uma solução para o caso da saboneteira)

ROTEIRISTA - Gente, não querendo cortar a interação de vocês, mas será que posso ter uma palavrinha, por favor?
ENSAIADORA - Sim, seja bem-vinda. Enquanto vocês conversam, eu vou cuidar da minha marmitta. *(desliga a câmera)*
ROTEIRISTA *(seleciona o emoji para enviar no chat)* - Bom, vocês sabem que a gente tem o dilema da saboneteira que é tacada por uma personagem na outra. Como não dá para fazer isso no teatro digital, eu proponho que a gente use esse emoji e envie simbolicamente pelo chat. *(envia o emoji pelo chat)*
NEPOBABY *(revoltada, levanta da cadeira)* - Me recuso!
MAGNO *(cínico)* - Como a Glória Pires, no Oscar, não sou capaz de opinar.
ROTEIRISTA *(respira fundo)* - Mas, por que gente? Achei que vocês, jovens atores, fossem gostar da ideia....
NEPOBABY *(Pega o Vade Mecum e vai folheando)* - Ai amiga, é crime!
ROTEIRISTA *(surpresa)* - O quê?

MAGNO - Pois éeeeeeeeeee.

NEPOBABY (*Abre uma página qualquer*) - Tá aqui. Este emoji está no rol, ou seja na lista, de emojis proibidos por lei nacional porque podem representar conotações além do contexto apresentado originalmente.

MAGNO - Eu também. Já aviso que, com esse meu rostinho, eu não ia durar muito em Catanduvas ou Tremembé.

ROTEIRISTA (*coça a cabeça*) - Nunca ouvi falar disso. O que sugerem, então?

NEPOBABY - Para que se preocupar com isso? Usa o CHATGPT e resolve isso e o texto inteiro já.

ROTEIRISTA (*levanta enlouquecida*) - Você tá maluca, garota?

NEPOBABY (*incoformada com a reação*) - Eu só quis ajudar...

ROTEIRISTA (*se aproxima da lente da câmera*) - Vocês nunca ouviram falar no estado da arte? Querem ajudar? (*se afasta e, então, senta*) Então, porque vocês não me ajudam com soluções que sejam de verdade? A peça tá chegando, não estão vendo?

MAGNO (*irônico*) - Já tomou sua maracugina hoje?

NEPOBABY (*se defendendo*) - Olha, não precisa gritar, hein? Só quis resolver seu problema. Se não gostou. Sinto muito. *It is not my problem, bitch.*

(*Do nada, todos desligam as câmeras, a Ensaia-dora volta, obviamente a ver navios...*)

ENSAIADORA - Isso vai dar mal, ô se vai... Quer saber de uma coisa? Deixa eu aproveitar minha marmita aqui que eu ganho mais.

(*Quando todos desligarem a câmera, Social Media faz stories de esclarecimento sobre saída de Glow e anuncia Waldirene como nova e merecida primeira atriz da companhia.*)

SOCIAL MEDIA - “Oi oi, minhas lendas! Tudo certo? Quem fala aqui é a social media da firma — sim, euzinha que entrego esses posts belíssimos

que vocês consomem no feed como se fosse série do Macuflix Plus.-

Não sou de aparecer, mas hoje o momento pede um exposedzinho básico: nossa querida Glow dropou do elenco no meio do ensaio, faltando UM DIA pra peça. Sim, *besties*, ela decidiu seguir a carreira de cantora e largou tudo no modo ‘é sobre isso e tá tudo bem’. Desejamos muita luz, muitos streams e zero cancelamentos na nova era dela. Mas calma que vem aí uma reviravolta que nem o Leo Dias tá sabendo: quem assume o papel de Madalena é simplesmente ela... a braba... a servidora de entregas... WALDIRENE! Ela que sempre esteve com a gente nos bastidores como ensaiadora, agora vai divar sob os holofotes virtuais. Então assim: se prepara, porque ela não prometeu nada e ENTREGOU TUDO! Vem ver esse momento babilônico ao vivo — AMANHÃ, às 20h. O link? Tá na bio, né, mores.”

(*Julien “está” na terapia e, no meio da sessão, mostra que está ouvindo uma “live” do Magno, mas para de reclamar quando recebe um áudio da assistente pedindo ajuda.*)

JULIEN (*fingindo chorar*) - Ah, não dá mais para aguentar não. Olha isso... (*Magno fala alguma coisa como se estivesse em “live”*)

MAGNO (*off*) - Então, meus magmores e magmoras, passando para atualizar vocês das NOVIDADES SENSACIONAIS. Primeiro, a estreia em “Amores e Amoras” já tem data marcada. Como sabem, eu serei o mocinho. No início da novela, minha personagem passa por algumas dificuldades...

JULIEN - Tá vendo isso? Acha justo? Depois de tudo o que eu fiz para aquele (*esnoba*) bando de mal acabado.

(*toca efeito de notificação WhatsApp*)

JULIEN (*faz cara de entojado*) - Ó lá... falando em

coisa ruim...

ASSISTENTE - Julien, tudo bem? Espero não me arrepender disso, mas a gente precisa de sua ajuda com a nossa nova peça. E, se você conseguir, a gente te aceita de volta na companhia.

JULIEN (*se remoendo de raiva*) - Claro, prezada, Assistente. Como posso te ajudar? (*envia o áudio*) SUA VACA DE PISCINA!

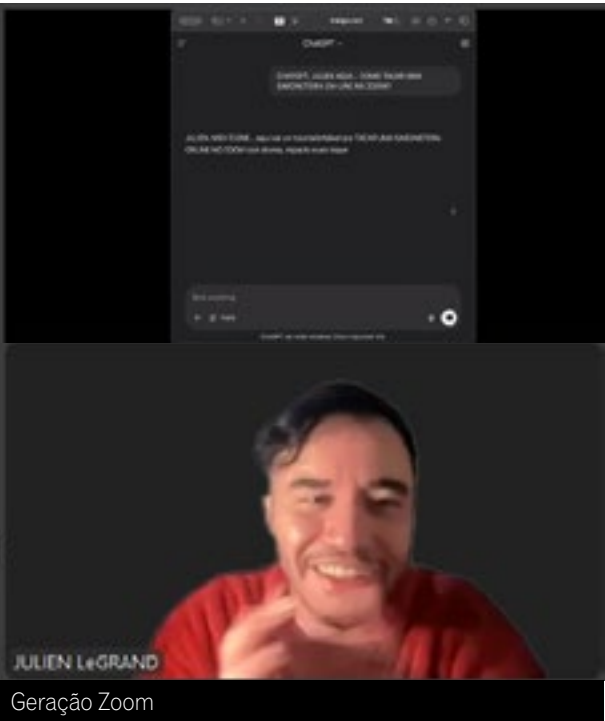
(*toca efeito de notificação WhatsApp*)

ASSISTENTE - AH, obrigada. Ótimo. Ó, estou enviando um arquivo com tudo o que a gente precisa. Por favor, aguardo o seu retorno o quanto antes. Beijijos, querido!

JULIEN (*dando tchau pra terapeuta*) Mais falsa que nota de três reais. Ó, tô indo tá. Beijo tchau. Depois a gente remarca. Deixa eu ver.... *O Simpático Jeremias*. hahahahahah A que ponto chegamos...

JULIEN (*se possível, compartilhar tela do próprio ChatGPT*) - CHATGPT, como passar uma saboneteira em uma chamada *online* no Zoom? Hum...

JULIEN - Ó, assistente. Sobre a saboneteira, tenho uma ideia. Te passo já. Personagens, de cara. Já



sei um para a Valentina, que é a caraaaaa dela. E pro nosso querido Magno... já que ele se acha carismático mesmo, dá o simpático Jeremias para ele... O que acha? (*envia o áudio*) Chatonildo Jeremias...

(*toca efeito de notificação WhatsApp*)

ASSISTENTE - Julien!!!! Obrigada... (*hesita*) E, seja bem-vindo de volta à Companhia.

JULIEN - Olha, que Deus abençoe essa audiência. E bora pra cima!!!! Alexa, música da vitória!

(*Julien tira o roupão e dança ao ritmo de Madagascar Rei Julien Eu Me Remexo Muito*)

INTERMEZZO

(*Magno faz uma rápida “live” para convidar seu público a assistir à apresentação de “O Simpático Jeremias”. Texto livre.*)

Após a “live”, se inicia um intermezzo no qual todo o elenco se prepara para a peça com ações claras e vivas como: troca de figurino, preparação de cenário ou qualquer outra ação que faça sentido. Em “Geração Zoom”, deu-se preferência que as atrizes da primeira cena de “O Simpático Jeremias” fossem as primeiras a realizarem a atividade. Esta escolha se justifica para viabilizar um tempo útil de preparação do elenco que está na peça. Uma proposta de sequência e ações segue abaixo, indicando à esquerda quem faz a ação, de forma curta e rápida, quem entra logo em seguida e, à direita, quem fecha a tela da personagem em cena.)

(*Trilha sugerida Ti Ti Ti: confira a abertura da novela*)

MAGNO (*ações relacionadas à história como figurino e cenário*) CHARLOTTE

ENSAIADORA (*fechar quando olhar no espelho*)

SOCIAL MEDIA

CHARLOTTE *(fechar quando sair de cena)* NEPO-BABY
SOCIAL MEDIA *(fechar quando comer pringles)*
FERNANDO
NEPOBABY *(fechar quando sair de cena)* ASSIS-TENTE
FERNANDO *(fechar quando pedir pra cortar)* RO-TEIRISTA
ASSISTENTE *(fechar depois de jogar caderno pra trás)* JULIEN
ROTEIRISTA *(fechar quando estiver escrevendo no tablet)* SEGUNDO ATOR
JULIEN *(fechar quando fizer pose e sair correndo)*
GLOW
SEGUNDO ATOR *(fechar quando levantar pra sair)*
MAGNO
GLOW *(ainda de Carmen Miranda, liga a câmera dançando por alguns segundos até que para e brinca com ação corporal (exemplo: negar com o dedo indicador) que ela não deveria estar ali)* SOCIAL MEDIA

(Quando Glow terminar, cessa trilha e todos participam, ainda de câmera desligada, do momento Merda/Evoé, em homenagem ao ensaiador Zé Celso.)
ENSAIADORA *(com muita energia)* - Gente, merda para nós!
TODOS *(com muita energia)* - Merda!
ENSAIADORA - Gente, como ensaiadora, eu gostaria de homenagear o Zé Celso, grande ator e encenador brasileiro falecido há pouco tempo. Então, além do nosso tradicional merda. Que tal um grande e sonoro Evoé...? *(com muita energia)* Evoé!!!
TODOS *(com muita energia)* - Evoé!!!

“O SIMPÁTICO JEREMIAS”

VIOLETA (20) Filha de Douglas, americana | Valen-tina Nepobaby
ELISA (25 anos) Criada | Charlotte
MADALENA (25) Dona da Pensão das Magnólias | Waldirene/Ensaíadora
CRISTÓVÃO (30) Porteiro da pensão | Segundo Ator
DOUGLAS BRADYNGS (45) Milionário norte-ame-ricano | Julien LeGrand
ARTUR REYNOUDY (30) Secretário de Douglas | Fernando Torres
JEREMIAS TALUDO (30) Criado | Magno Magnâ-nimo

1 - MADALENA, ELISA E VIOLETA

(Ao final da ação da saboneteira (animação Ha-roldo), Elisa dá um grito (em off) e Madalena liga a câmera e põe em ordem os móveis)

ELISA *(entra zangada, com a mão no rosto)* - Minha senhora, vou me embora! Faça as minhas contas que não fico nem mais um momento nesta casa.
MADALENA *(põe em ordem os móveis, ou organi-za algo)* - Por quê, rapariga?
ELISA - Não posso mais aturar os nervos dessa americana.
MADALENA – “Miss” Violeta? Que fez ela?...
VIOLETA *(dissimulada, entra inesperadamente)* - Ó Madalena, Ó Madalena....
ELISA - Fui perguntar-lhe se queria que lhe levasse o café e ela, que está de mau humor, atirou-me a saboneteira à cara.
VIOLETA - *Liar*, mentirosa. Ela me provoca...
ELISA - Olha, eu não entendo nada do que essa mulher fala.
MADALENA - E por que ela fez isso?
ELISA - Por nada... Está furiosa por não haver ain-da encontrado, um cavalo a seu gosto para mon-tar.

VIOLETA - Ela não quer me dar ouvido. Um barata estava no meu quarto e não me deram o cavala que eu pedi. Eu quero ir para casa. *(chorosa)*
MADALENA - Só por isso?
ELISA - É uma maluca! Certamente se o pai não fosse rico ela não teria caprichos desses. Quem quiser que a ature! *(chorosa)* Que culpa tenho eu dela não achar um cavalo com que simpatize? Vou me embora, dona Madalena...
VIOLETA - Está vendo? Ela me ofendeu primeiro. Falou que meu vestido *VERSACE* és brega. *Whatever that means...* Que seja...
MADALENA - Mas calma Violeta.
VIOLETA - Vou falar com meu pai. *(sai de cena)*
ELISA - E eu vou me embora, dona Madalena...
MADALENA - Não faça isso, Elisa. Então você quer se ir embora por tão pouco?
ELISA - Ah! Acha a senhora que seja pouco? *(mos-trando-lhe)* Veja como tenho a cara...
MADALENA *(examinando lhe o rosto)* - Está um pouco vermelho... Isso não tem importância.



ELISA - Porque a cara não é sua.
MADALENA - Minha filha, é preciso ter paciência. A gente é obrigada a aturar umas tantas coisas na vida...
MADALENA - E é preciso que você se lembre que, se algumas vezes ela atira-lhe a saboneteira à cara, outras vezes enche-lhe a mão de dólares.
ELISA *(risonha)* - Lá isso é verdade...
MADALENA - Pois então trata de levar-lhe o café e esquecer o que se passou.
ELISA - Sim, eu vou... *(encaminha-se, hesitante, para e volta)* Mas que essa americana parece ter o diabo no corpo... isso parece...

2 - MADALENA E CRISTÓVÃO

CRISTÓVÃO *(entrando de boné na mão)* - Estão aí à porta outros três cavalos. Se nenhum desses agradar a americana, só mesmo mandando fabri-car um de encomenda. Não sei que raio de cavalo ela quer! Vai ser exigente para o diabo que a carre-gue! *(caindo em si, noutro tom)* Desculpe, patroa... mas é que esses americanos vieram hospedar-se aqui na pensão não tenho tido um momento de sossego.
MADALENA - Tem paciência, Cristóvão. Eu lhe da-rei uma gratificação.
CRISTÓVÃO - Já sei que a patroa reconhece o tra-balho que um homem faz; mas essa americana e mais o pai fazem perder a paciência a um santo. Necessito ganhar a vida, é verdade, mas também assim não!
MADALENA - São uns excelentes hóspedes. Não fazem questão de pagar nada. Temos que nos submeter de cara alegre a todas as exigências.
CRISTÓVÃO - Isso agora... Há coisas que a digni-dade de um homem...
MADALENA *(como que se lembrando)* - É verda-de, ó Cristóvão: não apareceu ainda ninguém que

queira empregar-se aqui como criado?
CRISTÓVÃO - Não, senhora.
MADALENA - É esquisito. Numa época em que há tanta falta de trabalho, há já tantos dias que anuncio nos jornais e não apareceu ninguém para se empregar..
CRISTÓVÃO - Fique a patroa sabendo que enquanto aqui estiverem hospedados os americanos ninguém quer ser criado desta pensão. A cidade inteira está farta de saber que não se pode aturar essa gente.
MADALENA - Não há de ser tanto assim.
CRISTÓVÃO - Só se vier algum de fora... A patroa dá-me licença, vou tomar conta dos cavalos.
MADALENA - Não, homem; diferente dos americanos. Os cavalos são criaturas delicadas.
CRISTÓVÃO - Nem sempre. Mas para esses tenho remédio. Quando não se acomodam, sempre lhes prego cada uma!... (Ergue o braço e faz menção de quem vai bater)
MADALENA (assustada) - Nos americanos?!...
CRISTÓVÃO - Não, patroa: nos cavalos. Com licença... (saí)
MADALENA - Que susto!

3 - MADALENA, DOUGLAS e ARTUR

DOUGLAS (entrando) - Oh, dona Madalena! Como vai usted?
Passar bem esta noite?
MADALENA (com riso forçado) - Muito bem... obrigada. E o senhor?
DOUGLAS - Oh! Mim passar sempre bem. Sua pensão tem muita mosquita, mas eu dorme bem (ou “sleep well, ya know?”) Minha filha já quebrou hoje alguma coisa?
MADALENA - Por enquanto ainda não... Só atirou com a saboneteira à cara da criada.
DOUGLAS - Cara de criada não ter importância. (tirando dinheiro do bolso) Quanto custa (ou “How much?”) consertar de cara de sua criada?

MADALENA - Ora essa! Não custa coisa alguma.
DOUGLAS (guardando o dinheiro) - É muito barata cara de criadas na sua terra. Terra é muito boa. Bom clima... Para cavalos é que não presta (ou “it’s not good, ya know?”) Não tem cavalo na sua terra que agrada minha filha.
MADALENA - Estão aí fora mais três cavalos para ver se algum deles agrada a sua filha.
DOUGLAS - Com certeza não deve agradar.
MADALENA - Mas se ela ainda não os viu...
DOUGLAS - Três cavalos juntos não agrada. Um cavalo sozinho podia ser.
ARTUR (entrando apressado) - Boa noite, sr. Douglas. (sobraça uma pasta)
DOUGLAS (secamente) - Boa noite, mister Artur. (consulta o relógio)
ARTUR (a Madalena, num aceno de cabeça) - Minha senhora...
MADALENA - Boa noite, sr. Artur.
DOUGLAS - Senhor Artur, você está multado em cinco dólares (ou “five dollars”)
ARTUR (surpreso) - Multa, eu?!...
DOUGLAS - Yess. Falta dez minutos (ou “ten minutes”) para nove horas e eu mandei você vir em cima de nove horas. (senta no divã)

ARTUR - Mas se eu vim antes da hora marcada...
DOUGLAS - Por isso mesmo. Minha secretária tem que ter american punctuality pontualidades americanas do Norte.
MADALENA - Mas, senhor Douglas, não são os britânicos reconhecidos pela pontualidade? (Douglas apenas desconversa gestualmente)
ARTUR (contrariado) - Multa? Isso não é justo!
DOUGLAS - Se você não está contente, eu arranja outra secretária.
ARTUR - Está bem, sr. Douglas, eu me conformo com a multa imposta.

(Enquanto fofocam, Douglas se aquece e se prepara para o boxe.)



MADALENA (baixo a Artur) - É um homem generoso.
ARTUR (baixo a ela) - Esses milionários americanos são sempre assim. No entanto, eu preferia que ele me desse a filha.
MADALENA (idem) - O sr. gosta dela?
ARTUR (idem) - Não. Mas era um excelente negócio que eu fazia. A filha vale o que pesa em dólares.
MADALENA (idem) - E teria paciência para suportar-lhe o gênio e os caprichos?
ARTUR (idem) - Divorciava-me depois, tendo porém o cuidado de assegurar o meu futuro com uma boa reserva de dólares.
DOUGLAS (levanta-se e vindo a Artur com o dinhei-

ro) - Vou te dar Quinze dollars se for comigo jogar boxe agora. Vai receber no bank. No banco, no NuBank.
ARTUR - Muito grato pela sua generosidade, sr. Douglas. (receoso) - Boxe?! Perdão, sr. Douglas, mas eu não sei lutar boxe.
DOUGLAS (contrariado) - Você é minha secretária e não quer jogar boxe comigo? Está multado em 50 dollars.
ARTUR - Em 50 dólares?! Bem, sr. Douglas, eu vou...
DOUGLAS - Então vem depressa, que eu preciso treinar agora, tipo right now (saí)
ARTUR (desanimado) - Em que estado não vai ficar a minha pobre cara! Se não fosse a esperança de apanhar-lhe a filha e os dólares... (saí)

4 - MADALENA e ELISA

ELISA (entra trazendo uma bandeja com o serviço de café e o rosto envolto numa toalha felpuda) - Aqui trago o café da americana.
MADALENA (reparando) - Para que traz essa toalha no rosto?
ELISA - É que tenho medo de levar outra saboneteada pela cara.
MADALENA - Tire essa toalha do rosto!
ELISA - Não tiro, minha senhora. Eu é que sei o quanto doeu a cara quando levei com a saboneteira. Se não quer que eu vá assim, mande outra pessoa levar-lhe o café.
MADALENA - Bem, vá lá...
ELISA - Tenho um pressentimento de que essa americana ainda me mata! (saí)

5 - MADALENA e CRISTÓVÃO

CRISTÓVÃO (aparecendo) - Minha senhora, está aí fora um homem que vem pelo anúncio.
MADALENA - Quererá empregar-se como criado?
CRISTÓVÃO - Parece. Traz um baú e livros...

MADALENA - Tem boa aparência?
CRISTÓVÃO - Ter, tem... A “encadernação” e os modos é que são de quem não anda bem de vida.
MADALENA - Manda-o cá falar comigo.
CRISTÓVÃO - Sim, senhora. *(a parte)* Se ele soubesse o que o espera... *(desaparece)*.

6 - MADALENA e ELISA

(Ouve-se, dentro, forte ruído de quebrar de louça)

MADALENA *(assustada)* - Que estará fazendo a americana?...
ELISA *(entrando arrebatadamente, furiosa)* - Não lhe dizia eu? Despedaçou toda a louça que eu levava na bandeja! Quem quiser que a ature. Desta vez vou-me mesmo embora!
MADALENA - Calma, rapariga.
ELISA *(resoluta)* - Não fico nem que a senhora me peça de joelhos. Faça as minhas contas.
MADALENA - Mas ouça primeiro.
ELISA - Não tenho nada que ouvi-la! Quem sabe se sou escrava para aguentar tudo que essa endiabrada americana me fizer?
MADALENA - Pensa primeiro no que vai fazer.
ELISA - Já pensei. Estou decidida a ir-me embora... e é que vou mesmo! *(Sai furiosa)*.
MADALENA *(também alterando-se)* - Isto assim não pode continuar!

7 - MADALENA, VIOLETA E JEREMIAS

VIOLETA *(entra arrebatadamente)* - Oh, porcaria de terra! Não se encontrar nada que preste! A criada não traz café bem feito... As cavalas são pequeninas, feias, horríveis... *(deixa-se cair sentada no divã retorcendo a chibata, nervosa)*.
MADALENA *(aproximando-se)* - “Miss”...
VIOLETA - Tudo isto mexe com nervos da gente! Mim estar muito zangada!

MADALENA - Acalme-se, “miss”, que tudo se há de arranjar. Terá o cavalo que deseja.
VIOLETA - Nem com muitos dólares se consegue uma boa cavala! Cavalas só na América. Hoje mesmo eu embarco para outra terra onde tenha cavalos bons para se montar.
MADALENA - Aí fora estão três cavalos para que a “miss” os examine.
VIOLETA *(levantando-se nervosa a bater com a chibata nos móveis)* - Não quero mais ver cavala nenhum! Devem ser como os outros...
MADALENA - São os melhores que puderam arranjar.
VIOLETA - Não quero ver! *(passeia agitada)*.
JEREMIAS *(aparecendo sem passar da porta)* - Posso penetrar?
MADALENA *(compadecida)* - Deus o favoreça.
JEREMIAS - Perdão, compassiva senhora. Se bem que esmolar seja uma das contingências humanas, não estou aqui para implorar a vossa caridade. Grandes filósofos e poetas estenderam mão à caridade pública. Narram as crônicas que Diógenes, Camões...
MADALENA *(impaciente, atalhando)* - Mas, afinal, que quer o senhor?
JEREMIAS *(indicando-lhe um jornal que traz preso à corda que amarra os livros)* - Li um anúncio que traz este jornal... Não é aqui a Pensão das Magnólias... e que necessita de um criado?
MADALENA - E é o senhor que pretende empregar-se como criado?
JEREMIAS - Sim, minha senhora, venho fazer jus a uma parca soldada para a subsistência material do miserável invólucro do espírito. Sim, porque a alma essa alimento-a com a sã filosofia que me legou o meu excelso mestre, o venerável filósofo que em vida se chamou Sirênio Calado.
MADALENA *(Desconfiada, à parte)* - Será um doi-

do?
VIOLETA *(Já esquecida da sua contrariedade, aproximando-se com interesse)* - Que interessante!!! Que filósofo foi esse?...
JEREMIAS - Oh, um grande e imperceptível filósofo! Viveu e morreu na obscuridade sublime dos espíritos superiores. Durante seis longos anos estive eu em sua companhia ouvindo-lhe, dia a dia, suas palavras sempre repassadas de grandes ensinamentos e de incomparável grandeza moral, transbordantes de elevados preceitos e imutáveis verdades sobre a vida humana. *(num gesto de invocação)* - Quanto te agradeço, excelso mestre, que pairas nesse mundo invisível para onde emigrou a tua alma privilegiada de filósofo, a sabedoria da vida que me legaste!
MADALENA - O senhor é positivamente um louco! Pode ir embora, que não me serve para criado.
VIOLETA *(intervindo)* - Não, não vai embora! Conta o resto.
JEREMIAS - Quão mal compreendida é a sublimidade da filosofia! *(a Violeta)* Se vos apraz, senhora, narrarei o breve trecho da viagem que em companhia do meu excelso mestre empreendi na materialidade da vida. Entrei como criado ao serviço do mestre. E passaram-se os dias, os meses, os anos, até que meu excelso mestre, não podendo entregar a alma aos credores, entregou-a ao criador. Ele, que nunca me pagou um real de ordenado, deixou-me como herança: sua roupa, seus livros, este guarda-chuva, este monóculo e a sua incomparável filosofia.
VIOLETA - Oh, muito curiosa sua história! Como é seu nome?
JEREMIAS - Dou pelo nome de Jeremias Taludo, discípulo amado e continuador do filósofo desconhecido Sirênio Calado.
MADALENA - Sinto não poder aceitar os seus ser-

viços.
VIOLETA - Por que não, dona Madalena? Fica com ele. É uma filosofia muito... muito... Como se diz mesmo?... Ah! Simpático... É o *simpático Jeremias*.
MADALENA - Não é possível aceitá-lo, “miss”.
JEREMIAS *(a Madalena)* - Aceite os meus serviços que não se arrependerá.
MADALENA - Com essa mania de filósofo?
JEREMIAS - Apesar da minha filosofia, todas as mulheres me acham simpático. Não o confessou esta nívêa dama? *(indica Violeta)*
MADALENA - Pretende ser criado da minha pensão com essa roupa?
JEREMIAS - Os verdadeiros filósofos não se vestem de outro modo.
VIOLETA - Eu dou uma roupa nova para ele... *(a Jeremias)* Aceita?
JEREMIAS - Aceitarei, senhora minha. “Nunca recuses o que te oferecer uma mulher mesmo que dela não sejas o gigolô”, disse Sirênio Calado.
VIOLETA *(Rindo)* - Muito engraçada!

(toca som de cavalos trotando e relinchando - 0’11’’ a 0’21’')

CRISTÓVÃO *(em off)* - “Miss”, os cavalos estão à sua espera...
VIOLETA - As cavalas?... Sim, vou já... *(a Madalena)* Fica com o Jeremias.
JEREMIAS *(a Violeta)* - Obrigadíssimo, senhora!
VIOLETA - Vou ver as cavalas. *(sai)*
MADALENA - O senhor está disposto a ser obediente fazendo tudo que lhe mandarem e respeitar os hóspedes?
JEREMIAS - Oh, senhora!... A resignação e a humildade são as bases da doutrina filosófica do meu excelso mestre. Só lhe suplico deixar-me

usar este monóculo, através do qual o meu in-
xcedível mestre viu todas as supremas verdades
com que construiu o seu perfeito sistema filosófi-
co. Jamais me separarei deste cristalino disco de
penetrante visualidade na alma humana!
MADALENA - Está bem. Consentirei que use o
monóculo. Fique certo, porém,
que o despedirei à menor falta. Quanto ao seu or-
denado, só depois de ver o que vale o seu serviço.
(*sai*)
JEREMIAS - Não faço questão de ordenado. Já me
habituei a não o receber... (*Apanhando o amarrado
dos livros e o baú, passa ao lado esquerdo da mesa,
pousando-os aí no chão. Senta-se na cadeira, onde
se refestela, descansando os pés em cima do baú*).

8 (10) - VIOLETA E CRISTÓVÃO

VIOLETA (*entra zangada, a Cristóvão, que a acom-
panha*) - Não, não e não!
CRISTÓVÃO - Mas, minha senhora, qualquer da-
queles cavalos são bons.
VIOLETA - Não prestar para nada! São muito pe-
queninas e feias!
CRISTÓVÃO - São os melhores que consegui ar-
ranjar nesta cidade.
VIOLETA - Mas não me agradar! Não quero!...
CRISTÓVÃO - Isso é outra coisa. Pois, minha se-
nhora, melhor não há.
VIOLETA - Oh, terra sem cavalas!
CRISTÓVÃO - Posso mandar levá-los?...
VIOLETA - Pode mandar tudo embora... e você
também.
CRISTÓVÃO (*não se contendo*) - Ora bolas! (*sai
zangado*)

9 (11) - VIOLETA, ARTUR E JEREMIAS

VIOLETA (Sentando-se na cadeira de balanço, ner-
vosa) - Não há cavalas nesta terra! Vou mandar vir
uma cavala da América... de avião. (*vendo Artur*)
Senhor secretário...

ARTUR (*aproximando-se, amável*) - "Miss"...
VIOLETA - Por que não vai arranjar uma cavala pra
mim?...
ARTUR - Já lhe trouxeram todos os cavalos exis-
tentes na cidade, "miss" Violeta... (*num súbito ar-
rebatamento*) Só lastimo, "miss", não poder trans-
formar-me em cavalo, como um novo Pégaso,
para arrebatá-la às regiões do ideal, do sonho!...
VIOLETA - Não, senhor secretário, você não poder
se transformar em cavala: você só ser uma burra.
ARTUR - Oh, "miss", por quem é! Não me res-



ponda assim, que me tortura o coração! Amo-a,
"miss"! Já o deve ter compreendido no meu olhar!
Por sua causa muito tenho sofrido em silêncio ro-
endo o duro osso do seu desdém, tenho-me deixa-
do esmurrar pelo excelentíssimo senhor seu pai...
VIOLETA - Então meu pai paga cem dólares por
mês a você para me fazer declaração de amor?
ARTUR - Já sei que é desmedida audácia da
minha parte erguer meus ínfimos olhos para a
"miss"! Mas que fazer? Como conter no meu peito
esta paixão que irrompeu violenta, Violeta! (*agita
os braços como se fossem as pás de um moinho
de vento a girar*).
VIOLETA (*imperiosa*) - Cala a boca, secretária ma-
luca!
ARTUR (*chegando mais à cadeira*) - Não seja cruel,
"miss"! Não repila este puro amor que brotou no
meu coração!
VIOLETA (*procurando por todos os lados*) - Precisa
atirar uma coisa em cima de você!
ARTUR - Que vai fazer, "miss"?
VIOLETA (*continua a procurar*) - Não encontra nada
para jogar... (*vendo Jeremias, que neste momento,
em colete e de avental, entra com atenção a um
grande livro*) Serve isto...? (*taca um livro em algum
lugar do quarto, como uma parede ou o que fizer
sentido no momento*).
JEREMIAS (*Segurando-lhe o braço*) - Que faz,
minha senhora? Este livro é a "Crítica da Razão
Pura", de Kant... Não lhe atire com a Crítica em
cima, que o esmaga.
VIOLETA (*noutro tom, examinando o livro*) - Oh!...
Ser isto "Crítica da Razão Pura"? Kant?... Ser uma
leitura muito humorística. (*começa a ler baixo o li-
vro*)
JEREMIAS - Kant... humorista? (*sai*)

(*Cena congela ao estilo Avenida Brasil e Segun-
do Ator entra em cena para interromper com uma
"live" pra lá de monetizada. Neste momento, dois
atores que não estiverem em cena devem desligar
a câmera de Violeta e Jeremias*)

FECHAMENTO DE "PANO"

(*Quando o som do efeito de congelamento Ave-
nida Brasil toca (tentar como filtro para os atores
em cena), o Segundo Ator interrompe a apresenta-
ção de "O Simpático Jeremias"*)

SEGUNDO ATOR - Eeeee é isso, galeraaaa! Quem
quiser continuar assistindo, já sabe: tem que assi-
nar o Macu Flix Plus...
Aqui não é só entretenimento — é arte, é suor, é
entrega! É teatro digital na veia, com emoção real
em cada segundo!
Porque sim, o teatro também vive aqui, na tela, ao
vivo, direto pro seu coração.
Não tem palco? A gente cria. Não tem plateia? A
gente sente daqui. E você sente daí também.
Olha... EU entrei só pelo DRT, confesso..., mas
vou continuar pelas emoções — porque isso aqui
tá bom DEMAIS!
É vibração, é conexão, é verdade.
Valeeeeeeu, galera linda! Vocês são incríveis! Um
beijo estalado no coração de cada um, e até a pró-
xima *live*!
Tamo junto, no palco ou na tela.
#TeatroTáOnline #Monetizei #OSimpáticoSe-
gundoAtor

FIM ■

O processo de seleção de atores para o audiovisual

POR LUCIANO BALDAN¹

Quando nos conectamos com uma personagem em um filme ou série, muitas vezes não pensamos no caminho que levou aquele ator até ali. O que vemos na tela é só o resultado final de um processo que começa muito antes, ainda no papel. Escolher um elenco vai muito além de nomes famosos ou rostos conhecidos: é sobre encontrar quem transmita verdade, emoção e uma presença única, capaz de transformar palavras em vida.

Tudo começa com o roteiro. É nele que mergulho para compreender cada personagem: suas fragilidades, seus desejos, seus conflitos e até aquilo o que não está escrito, mas que pulsa nas entrelinhas. Essa leitura inicial é como abrir a porta para um universo novo, e o elenco precisa ser capaz de habitar esse mundo de forma convincente.

Em seguida, vem a conversa criativa com o diretor e o produtor. É o momento de alinhar visões, entender expectativas e traduzir o que está no papel em caminhos concretos para a escalação. Muitas vezes, essa troca ajuda a perceber se o projeto pede alguém já experiente ou se abre espaço para revelar novos talentos.

Depois desse mergulho inicial, começa a pesquisa. Hoje, a plataforma **Elenco Digital** é uma ferramenta essencial para muitos diretores de elenco que assinam a ferramenta. Funciona como um grande banco de dados, onde atores se cadastram com fotos, currículos, vídeos e informações pessoais.

Ao iniciar uma busca, aplico filtros básicos como gênero, faixa etária e características físicas. Mas é importante entender que esses filtros são só o começo. Se procuro uma mulher de trinta anos, por exemplo, não me limito a essa idade exata – trabalho com intervalos, como 25 a 35. A idade aparente, afinal, pode variar muito de acordo com a pessoa, então usamos esse intervalo para que possa abranger mais opções.

As fotos são o primeiro contato. Não procuro apenas uma imagem bonita ou bem produzida; o que realmente me chama a atenção é **o olhar**. Ele precisa transmitir algo – brilho, vida, intensidade, até uma pergunta si-

lenciosa. Uma boa foto me dá a sensação de que aquela pessoa tem algo a dizer, algo que pode ir além da imagem estática. É como se, em um instante, eu conseguisse enxergar a possibilidade de uma personagem nascer.

Depois das fotos, vêm os vídeos. Eles são cruciais, porque revelam movimento, voz, respiração, pausas – tudo aquilo que transforma um ator em alguém vivo diante da câmera. Mais do que uma técnica impecável, procuro **naturalidade**. Quero ver quem aquela pessoa é de verdade, não quem ela acha que deveria ser. O vídeo precisa mostrar um diferencial, algo que me faça pensar: “É por isso que vou chamar esse ator para o teste!”

O ator não precisa ter uma superprodução para gravar um bom vídeo. Um ambiente silencioso, uma boa iluminação e um enquadramento simples em plano médio já são suficientes. O importante é que nada o distraia daquilo que realmente importa: a interpretação.

Nos últimos anos, o **self-tape** revolucionou o processo de seleção. Antes, era necessário estar em grandes centros como Rio ou São Paulo para ter acesso às oportunidades. Hoje, qualquer ator pode gravar seu teste em casa e enviar, abrindo espaço para talentos de todo o Brasil.

Esse formato democratizou o acesso e trouxe uma diversidade riquíssima para o audiovisual. Novos sotaques, rostos e histórias passaram a ocupar a tela, refletindo um Brasil mais real. Mas, para o ator, o **self-tape** exige cuidado: escolher um texto adequado a sua idade ou ao seu jeito, algo

com que se identifique, faz toda a diferença. O resultado é mais verdadeiro quando o material dialoga com quem está interpretando.

Sair da escola de teatro é um ótimo começo, mas no audiovisual a linguagem é diferente. A câmera pede sutileza, escuta e presença. Nem todo ator se adapta de imediato, mas quem se dedica a estudar e observar consegue transitar entre teatro, cinema e televisão.

Mais do que técnica, o ator precisa cultivar repertório. Ler bastante, assistir a produções nacionais, observar diretores e elencos, conhecer dança, música, artes plásticas... tudo isso expande a sensibilidade e lhe dá ferramentas para compor personagens mais ricas. A curiosidade é uma das maiores aliadas de quem vive de interpretar.

No fim das contas, o que procuro não é perfeição, e sim **verdade**. Atores que se jogam de forma autêntica, que não tentam apenas agradar, mas que mostram quem realmente são. É nesse ponto que nasce a chamada *star quality*: aquele brilho difícil de explicar, mas fácil de reconhecer quando aparece.

O processo de seleção não é sobre distribuir papéis, mas sobre encontrar pessoas que vão emprestar um pedaço de si mesmas a uma história. Pessoas que transformam texto em realidade, digo que tiro do papel para o 3D, isso faz o público se esquecer de que está vendo uma interpretação.

Esse é o verdadeiro trabalho do diretor de elenco: unir roteiro, visão artística e talento humano para que, no final, a magia do audiovisual aconteça. □

1. Ator formado pelo Teatro Escola Macunaíma, trabalha com produção de elenco desde 2004, nas principais produtoras de audiovisual do país, com grandes diretores e em projetos relevantes para o mercado. Produziu nos últimos anos os filmes *Maníaco do Parque*, *Bingo – O Rei das Manhãs*, *A Menina que Matou os Pais*, *Laços e Lições – Turma da Mônica* e as séries *Senna*, *Carcereiros*, *Ninguém Tá Olhando*, *Todo Dia a Mesma Noite*, entre outras.

Cultura em transformação: Um novo horizonte do viver artístico no Brasil

POR PAULA ZWICKER DA ROCHA¹

Quem busca formação em uma área artística, frequentemente se depara com perguntas desafiadoras. Familiares e amigos questionam: “É possível construir uma carreira nas artes que proporcione prosperidade?” Para uma parte significativa da sociedade brasileira, o trabalhador da cultura não é plenamente reconhecido como profissional, o que agrava a percepção de informalidade, instabilidade e precariedade no setor². Como, então, viabilizar o fazer artístico no Brasil hoje?

Estamos vivendo um **boom** de oportunidades para propostas culturais em editais. Muito provavelmente você tem escutado sobre isso nas redes

sociais e nas rodas de conversas entre amigos. Talvez, você até esteja aprendendo, ou querendo aprender, a escrever e inscrever propostas culturais; e se não está, deveria. Embora não seja a única, essa é uma forma muito factível hoje de viabilizar um projeto artístico. A criação da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) tem provocado mudanças na percepção das pessoas em relação ao fomento cultural³. Graças a ela, a economia e indústrias criativas estão recebendo um aporte inédito. Não só isso; a lei fortalece a classe artística ao estabelecer critérios claros para os repasses: municípios, estados e o Distrito Federal, por exemplo, têm agora a obrigatoriedade de instituir Conselho, Plano Municipal de Cultura e Fundo de Cultura. Tais elementos são fundamentais para a governança e a gestão transparente dos recursos culturais. A PNAB, assim, insere-se em um contexto mais amplo de políticas que visam o reco-

nhecimento e a organização dos trabalhadores da cultura, como propostas de leis de desenvolvimento da economia criativa⁴.

As gerações mais antigas têm mais dificuldade em aceitar a ideia de buscar esses incentivos. Elas foram “escaldadas” ouvindo que isso não funcionava, ou que isso era para quem tem “QI” (Quem Indique). Um dos motivos é que, de fato, no Brasil operava-se muito com base nas chamadas “políticas de balcão”. Para acessar recursos, era preciso ter alguma ligação com alguém “por dentro” em repartições que faziam repasses. Caso contrário, o acesso era quase impossível. Essa prática ainda acontece em algumas cidades, especialmente onde não há leis municipais de incentivo. Os processos para a captação de recursos culturais estão se tornando cada vez mais transparentes. Não se pode garantir que tudo seja perfeito, mas há

uma crescente profissionalização na forma como se busca apoio para a cultura.

Com os modos de financiamento à cultura em transformação, a mentalidade de acesso aos recursos também está mudando. É preciso que todos saibam que a cultura não é o único setor a receber incentivos, e que outros recebem muito mais. Por isso, quando um parente engraçadinho quiser fazer alguma piada com a lei Rouanet, não se deixe intimidar. Provavelmente, o setor onde ele trabalha recebe muito mais incentivos do que o nosso. Além disso, acessar os dados de incentivos de outros setores não é tarefa tão fácil quanto os das leis de incentivo à cultura.

Todavia, é importante ressaltar que essa significativa mudança, que hoje impacta os fazedores de arte e cultura, não se deu somente com a PNAB. Seu marco inicial remonta aos anos em que Gilberto Gil, à frente do Ministério da Cultura, lançou a Política de Cultura Viva. Mesmo após um breve “apagão” nas políticas culturais no Brasil, o Cultura Viva manteve bases claras e importantes para a dignidade humana, servindo de sustentação para outras políticas cruciais de incentivo à

1. Atriz formada pelo Teatro Escola Macunaíma, é uma profissional multimídia das artes, com formação em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP e especialização em Bens Culturais, Cultura, Economia e Gestão pela FGV-SP. Atua como fotógrafa, professora técnica de fotografia, arte-educadora e professora de artes no Ensino Fundamental II. Em 2025, ocupa a posição de vice-presidente do Conselho de Políticas Culturais de Indaiatuba, é fundadora e docente da Escola Lumina de Fotografia, além de empreendedora e produtora cultural pela Sincronia Cultural, onde desenvolve diversos projetos e iniciativas.

2. Dados e insights adaptados de: FONSECA, Ana Carla. Viver de Cultura: Um projeto apoiado pelo Programa UNESCO-Aschberg para Artistas e Profissionais da Cultura. Garimpo de Soluções Consultoria Empresarial, 2025.

3. Na cultura, temos basicamente duas grandes categorias de incentivo: o fomento direto e o fomento indireto (também conhecido como mecenato). No mecenato ou fomento indireto, você aprova uma proposta enquadrada para uma lei de incentivo fiscal e o recurso vem de um patrocinador - que ao invés de pagar um tributo destina o recurso para o projeto. Já no fomento direto o recurso vem da federação, do estado ou município.

4. Proposta do Projeto de Lei 2.732/2022 para instituir a Política Nacional de Desenvolvimento da Economia Criativa (PNDEC): Este projeto de lei busca estabelecer diretrizes para o fomento da economia criativa no país. A PNDEC pode instigar e reforçar os trabalhos em curso no Governo Federal para adaptar as normas trabalhistas às necessidades do setor cultural. Isso inclui a possibilidade de criação de regimes especiais de proteção social, a promoção da negociação coletiva e o combate à informalidade para os profissionais da cultura, respeitando a intermitência e a variação de rendimentos que caracterizam o setor.

cultura. Assim, a PNAB não surge do zero, mas é um desdobramento histórico. Fruto de um arcabouço intelectual e criativo construído a partir de inúmeros encontros e diálogos por todo o Brasil, ela culmina na Lei Aldir Blanc, que agora se tornou uma Política Nacional. A presença dos Conselhos de Cultura, dos Fundos e dos Planos de Cultura nos municípios reforça essa estrutura. É como se, de maneira estratégica, o Ministério da Cultura compreendesse que a organização da sociedade civil é crucial para impulsionar o setor. Dessa forma, mesmo diante de um possível futuro “apagão”, o aproveitamento dessa oportunidade pelos municípios resultará em um fortalecimento que impedirá o desmonte total do que está sendo construído, e não os deixará à deriva.

Saindo dessa visão macro e histórica, voltemos agora ao trabalhador da cultura e a sua necessidade premente de viabilizar sua proposta. Com o projeto debaixo dos braços, este é, sem dúvida, um momento de grandes oportunidades. Ao elaborar propostas para o fomento direto, há um aprendizado valioso: esse processo não apenas abre portas, mas também amplia a visão sobre como viabilizar iniciativas. O domínio sobre a

criação de projetos eleva a classe artística a outro patamar, contribuindo para uma maior profissionalização do setor e uma clareza ampliada de seu papel e inserção nas estruturas sociais. Na prática, o fazedor de cultura pode, então, ir além, aprendendo a propor seus projetos nas inúmeras leis de incentivo⁵, buscando sua inserção no Cultura Viva ou, ainda, explorando a captação de patrocínio direto, expandindo significativamente os horizontes de possibilidades. Nesse cenário promissor, é fundamental superar a barreira da falta de capacitação técnica para escrever projetos e participar de editais públicos, um dos maiores desafios percebidos pelos artistas.

Talvez agora nossa pergunta inicial ressoe com uma nova clareza: será que é possível construir uma vida estável financeiramente fazendo arte?

5. A citar algumas leis que podem ser exploradas: Lei Rouanet: Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/1991), ProAC: Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (Lei nº 12.268/2006), Promac: Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais de São Paulo (Lei Municipal nº 15.948/2013), Lei de Incentivo ao Esporte: Lei nº 11.438/2006, Lei da Criança e do Adolescente: Doações aos Fundos dos Direitos da Criança e do Adolescente (Art. 260 do Estatuto da Criança e do Adolescente - Lei nº 8.069/1990), Lei do Idoso: Institui o Fundo Nacional do Idoso (Lei nº 12.213/2010), Lei da Reciclagem: Lei nº 14.260/2021, Pronas: Programa Nacional de Apoio à Atenção Oncológica (PRONON) e Programa Nacional de Apoio à Atenção da Saúde da Pessoa com Deficiência (PRONAS/PCD) - ambos regulamentados pela Lei nº 12.715/2012, Lei do Audiovisual: Lei nº 8.685/1993, entre outras.

O caminho exige dedicação e aprendizado contínuo; as ferramentas e as oportunidades necessárias estão cada vez mais acessíveis. O teatro, assim como as demais expressões artísticas, pode e deve ser encarado como uma profissão digna, capaz de proporcionar sustentabilidade. Nesse contexto, a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) emerge não apenas como um instrumento de fomento direto, mas como um poderoso catalisador. Ela impulsiona a governança, a transparência e a organização estrutural da cultura em todas as esferas — municipal, estadual e federal —, fortalecendo a classe artística ao criar um ambiente mais profissionalizado e com maior reconhecimento. A política transcende o simples repasse de verbas, atuando como um pilar para a organização e o fortalecimento de todo o setor cultural. O sonho de viver de cultura, para muitos, já tem se transformado em uma realidade palpável. Cabe a cada um de nós, e à coletividade do setor, aproveitar esse momento estratégico para solidificar as bases de um futuro mais próspero e reconhecido para a arte brasileira, garantindo que o palco da vida seja também um lugar de prosperidade e realização. ■

Do ritmo à vida: Atuação cênica viva e o alvo como fonte das variações rítmicas – Um estudo sobre o livro *Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica*, de Vinicius Albricker

**POR RODRIGO POLLÁ,
DIRETOR-PEDAGOGO DO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA¹**

O pesquisador Vinicius Albricker traz em sua pesquisa a importância do estudo da rítmica no trabalho do ator/atriz. O ritmo é vida, faz parte do nosso cotidiano; temos o nosso coração que pulsa e é um exemplo claro de quanto o ritmo nos movimenta.

Nos ensaios e palcos, fala-se muito de ritmo. Mas o que se quer dizer com isso? Muitas vezes, “ritmo” vira sinônimo de marcação, precisão temporal, velocidade. No entanto, tais aspectos pertencem mais ao andamento do que ao ritmo propriamente dito. Entendo que o ritmo – ao menos em seu sentido mais vital para a cena – está menos ligado à contagem e mais à qualidade da variação, à relação viva com o outro e ao modo como o tempo se transforma diante de estímulos concretos.

Refletindo sobre o livro, penso que a investigação parte da provocação: O que torna o ritmo de uma atuação viva? A resposta envolve três deslocamentos:

1. do tempo métrico ao tempo vivido;
2. da expressão interna à reação a um alvo externo;
3. da técnica isolada à relação transformadora.

1. Ator, músico e professor de teatro. Possui Licenciatura em Artes Visuais e Música. Formado em atuação cênica pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT).



O ritmo é o como: variabilidade e contraste. Ritmo não é apenas quando algo acontece, mas como isso acontece no tempo. Essa definição, aparentemente simples, tem implicações profundas. Um gesto pode ter o mesmo início e duração, mas ganhar significados diferentes dependendo de sua intensidade, direção, resistência e do momento em que ocorre.

A ideia de que “o ritmo é o como” coloca em primeiro plano a variação – e não a repetição. A ausência de contraste e obstáculo torna a cena monótona: o ritmo “morre”. Como ilustração prática, um exercício apresentado propõe ao ator “matar o ritmo” deliberadamente, repetindo frases ou ações com idêntico andamento e inflexão. O resultado é uma atuação sem vida, onde a cena deixa de responder ao que a cerca.

A atuação viva exige, portanto, um ritmo instável e reativo, que se transforma diante de algo. Esse “algo” será abordado no capítulo seguinte como alvo.

O ritmo é vivo! Nisso a importância da escuta no ofício do artista da cena. Se o ritmo é o como, quando o como é vivo? Essa pergunta aproxima o teatro de noções vindas da física e da biologia. Um sistema é considerado vivo quando é organizado e instável ao mesmo tempo, ou seja, dissipativo: precisa de troca com o meio para se manter. Aplicada ao ator, essa lógica propõe que a atuação viva não nasce de um controle interno, mas de uma escuta contínua ao que está fora.

Peter Brook (apud ALBRICKER, 2025, p. 135) resume isso ao dizer que “o ritmo da palavra falada é alimentado pelo interlocutor”. Vemos, então,

que o impulso do ritmo não está no ator, mas entre ele e algo fora dele – o que nos leva ao conceito-chave do alvo, ou seja, o ritmo vem do alvo – ver, receber e reagir.

Inspirado na prática de Declan Donnellan, o alvo (*target*) é tudo aquilo que o ator tenta afetar na cena: um parceiro, objeto, texto, intenção, espaço. O ritmo da atuação nasce do alvo. Isso porque, ao mirar o alvo, o ator recebe um impulso e reage com especificidade – e é nesse ciclo que o ritmo se transforma em vida.

A pesquisa oferece exercícios práticos:

- Reagir a alvos visuais (ex: a própria sombra ou a luz);
- Reagir a alvos imaginários (ex: a presença de Desdêmona em *Otelo*, de Shakespeare);
- Usar verbos com complemento (ex: “provocar alguém”, “persuadir algo”, “acusar o outro”) como base da ação rítmica.

O lema que sintetiza o processo é: ver, receber e reagir. Em vez de “marcar o ritmo”, o ator reage ao alvo, e é essa reação – instável, precisa, mutável – que dá ritmo à cena.

Ao olhar para o treino e a direção do ator, essa abordagem redefine práticas em sala de ensaio:

- Treino: trabalhar com alvos claros (visuais, auditivos, imaginários) favorece a presença reativa, e não autocentrada.
- Texto: em vez de “colocar emoção”, o ator coloca intenção sobre um alvo, e o texto se torna um vetor de ação, não de expressão.
- Direção: o foco sai da marcação fechada e entra no campo da relação específica com o alvo, permitindo mais vida na repetição.

Essa mudança gera um tipo de atuação mais escutada, mais relacional, e paradoxalmente mais rigorosa, pois o alvo exige precisão e transformação contínua.

Para concluir, o ritmo é relação! O ritmo, quando vivo, não é produzido, mas ocorre – como reação, não como execução. A atuação viva é aquela em que o ator organiza suas ações em relação ao alvo, e com isso dá forma a um ritmo que pulsa, varia e se transforma. O que se propõe aqui é menos um método fechado e mais um princípio organizador:

- O ritmo é o como;
- O como ganha vida pela relação;
- A relação depende do alvo.

Ver, receber e reagir: é nisso que pulsa a vida do ritmo em cena.

A vida é música. O artista da cena precisa entrar em contato com sua musicalidade. Esse livro é um excelente exemplo da importância do movimento que é explorar a música que existe em nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albricker, Vinicius de. **Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica**. São Paulo: Perspectiva, 2025.

BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

DONNELLAN, Declan. **O Ator e o Alvo**. São Paulo: Via Lettera, 2023.

GROTKOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Record, 2001. ■

Ritmo e polimetria na atuação cênica: um relato descritivo e reflexivo sobre o *workshop* realizado no Teatro Escola Macunaíma

POR VINICIUS ALBRICKER¹

Introdução

Na noite de quatro de abril de 2025, no Teatro Escola Macunaíma, Unidade Barra Funda, cidade de São Paulo, foi realizado o lançamento do meu livro: *Variações rítmicas vivas na atuação cênica*, publicado pela Editora Perspectiva em parceria com o Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski (CLAPS). Na ocasião, além de falar sobre o livro, ministrei um *workshop* sobre o ritmo no trabalho do ator, desfrutando da colaboração dos destemidos estudantes do Macunaíma e do público presente. Neste texto, descrevo os exercícios realizados, salientando alguns fundamentos do universo rítmico que podem vivificar a musicalidade do artista cênico. Dessa forma, espero poder contribuir com atores, diretores, estudantes e professores de teatro, quando navegarem pelos mares da musicalidade e do ritmo.

Em síntese, experimentamos uma prática rítmica para o desenvolvimento da atenção e das relações vivas com os parceiros, os sons e o espaço. A base dos exercícios foi a polimetria, evento que ocorre quando duas ou mais estruturas métricas transcorrem simultaneamente no tempo, criando novos sentidos rítmicos. No início,

exploramos exercícios de corpo em movimento no espaço e, ao final, fizemos uma experiência de fala cênica, com uma breve passagem de texto teatral contemporâneo. Cerca de 10 pessoas participaram voluntariamente dos exercícios práticos e contamos também com a ajuda da minha companheira Aksan Lindenberg, que tocou o bongô para facilitar a percepção de pulsação dos participantes nos exercícios de caminhadas metrificadas.

Os Fundamentos e as Regras do Jogo

Para elaborar os exercícios práticos dos caminhos métricos e polimétricos, inspirei-me em uma aula de “Rítmica” que tive com o professor Mauro Rodrigues, na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2007. Naquela ocasião, o professor nos apresentou o sistema métrico de composição criado pelo músico Marco Antônio Guimarães, do célebre grupo mineiro Uakti, com o uso de formas geométricas planas. Apresento abaixo as figuras mais básicas desse sistema e, em seguida, explico as regras de utilização conforme as aprendi com o professor Mauro Rodrigues:



O quadrado, por ter quatro vértices e quatro lados iguais, indica uma métrica de quatro pulsos e quatro tempos, distribuídos isometricamente, isto é, com a mesma duração temporal entre cada pulso. O triângulo equilátero, que possui três vértices e três lados iguais, representa uma métrica ímpar de três pulsos e três tempos de igual duração. A figura de dois círculos sobrepostos equivale a um segmento de reta limitado por dois pontos, indicando uma métrica binária – de dois pulsos e dois tempos isométricos. Por último, a figura do círculo único ilustra um único ponto, como se fosse um vértice isolado, representando apenas um pulso e um tempo.

Nesse sentido, se executarmos a sequência acima (a. um quadrado; b. um triângulo; c. dois círculos sobrepostos; d. um círculo) em um instrumento de percussão, como um surdo, teremos a seguinte sequência de batidas regulares e isométricas da baqueta na pele do instrumento: a. quatro batidas; b. três batidas; c. duas batidas; d. uma batida. A fim de diferenciar cada forma geométrica, por meio do som do instrumento, podemos acentuar a primeira batida referente a cada figura, ou seja, imprimir mais energia ao movimento de ataque, para conseguir um som de maior intensidade em relação aos demais. Agora podemos descrever a sequência de batidas mais especificamente, desta forma: a. quatro batidas, sendo a primeira acentuada e as três subsequentes não acentuadas; b. três

batidas, sendo a primeira acentuada e as duas subsequentes não acentuadas; c. duas batidas, sendo a primeira acentuada e a segunda não acentuada; d. uma batida acentuada.

No exemplo acima, quem toca o instrumento deve ter o cuidado de não imprimir força a todas as batidas; apenas a primeira de cada figura deve ser acentuada, com intensidade mais forte, para soar contrastivamente em relação às demais, mais suaves. O contraste, tal como abordo em meu livro, é uma noção fundamental para o fenômeno do ritmo, na arte e na vida². Nesse exercício, também é importante manter o andamento estável, sem acelerações ou desacelerações³. Quanto às diferenças de cores das figuras, estas podem representar, em um estágio mais complexo do jogo, mudanças de frequência, para criação de melodias, ou até de acordes, para criação de harmonias; porém, inicialmente, servem apenas para facilitar a visualização de cada figura dentro da sequência: quadrados têm uma cor x, triângulos uma cor y etc. No *workshop*, as cores tiveram apenas a última função.

Etapa 1: O Caminho Métrico

2. “O contraste é o princípio vital das relações que caracterizam o ritmo, variando entre gradativos e súbitos, em um jogo transformativo de durações, intensidades e outros elementos” (In: ALBRICKER, Vinicius. **Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica**. São Paulo: Perspectiva, 2024, p. 313).

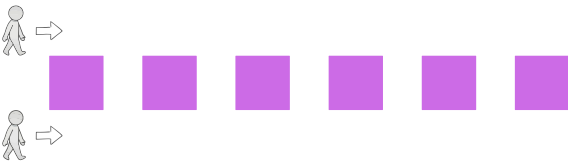
3. O andamento pode ser medido com um metrônomo em “batidas por minuto” (bpm). Por exemplo, em um andamento de 60 bpm, deve-se dar uma batida no surdo a cada segundo; já com 120 bpm, serão desferidas duas batidas de surdo a cada segundo.

1. Professor Adjunto do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Para começar a prática, organizei no chão da sala uma fileira de quadrados feitos de EVA, com 12 centímetros de lado. A distância de uma figura para outra foi de aproximadamente um passo médio. Segue a representação gráfica de como as figuras foram dispostas:



Em seguida, participantes voluntários foram instruídos a realizar o caminho métrico, seguindo uma pulsação de andamento regular marcada pelo bongô. Para isso, foram posicionados em fila, ao lado direito do primeiro quadrado da sequência e a um passo para trás, conforme representado na figura abaixo, a fim de que o primeiro passo dado fosse exatamente ao lado da primeira figura.



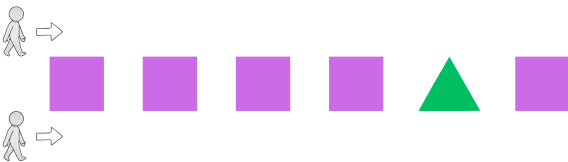
Após a minha regência – a contagem de um a quatro, junto com a marcação regular do bongô –, o primeiro grupo iniciava a caminhada, pisando quatro vezes no chão, ao lado de cada quadrado, com pernas alternadas (direita, esquerda, direita, esquerda). Assim, a cada quatro pulsos e quatro tempos, um passo à frente precisava ser dado para o alinhamento com o próximo quadrado, de modo que o primeiro toque do pé no chão coincidissem sempre com a batida forte – a primeira – referente a cada quadrado.

A fim de evidenciar a acentuação do primeiro passo, os voluntários e os demais presentes também passaram a bater uma palma junto

com a batida acentuada que representa o primeiro vértice de cada figura. Bater a palma simultaneamente à caminhada já inaugura um desafio a mais em relação à coordenação motora, pois os participantes precisam coordenar a batida da palma em sincronia com o primeiro passo correspondente a cada figura, além de manter o andamento estável do deslocamento, sem acelerar nem desacelerar.

Em uma das repetições todos puderam contar de um até quatro, à viva voz, durante o caminho inteiro, e isso pareceu facilitar a coordenação motora. Mas logo inserimos um novo desafio: substituímos a contagem por sons vocais alongados (como a vogal ê), sendo que cada vogal deveria ter a duração de quatro tempos, isto é, uma vocalização sustentada para cada quadrado do caminho métrico.

Um fundamento pedagógico é: nesse tipo de jogo rítmico, devemos acrescentar um novo desafio sempre que o grupo estiver cumprindo os objetivos sem maiores dificuldades. Então, quando senti que estavam seguros com o caminho de quadrados, passei à etapa seguinte, na qual substituí um dos quadrados por um triângulo, conforme a imagem a seguir:



Esse novo caminho métrico apresenta uma evidente quebra de uniformidade no padrão métrico, tanto visual como sonoramente. Quando chegamos ao único triângulo da sequência, o padrão predominante de quadrados sofre, digamos, um breve desvio. Como discorro em meu livro, o ritmo é um universo que se organiza por

meio de pares contrastantes, como regularidade e irregularidade, periodicidade e aperiodicidade, ordem e desordem, padrão e desvio. Portanto, nessa etapa do jogo, começamos a iluminar a segunda face desses binômios, aquela que pode nos surpreender com uma quebra de expectativa.

Nesse sentido, no novo percurso métrico proposto, os participantes encaram o desafio de, ao chegar à vez do triângulo, não poder mais dar quatro toques com os pés no chão ao lado da figura, mas apenas três. E, quando passam ao quadrado seguinte, devem voltar aos quatro toques. Ocorre que, como o triângulo representa um número ímpar de vértices, os toques com os pés seguirão a sequência alternada de direita, esquerda, direita. Isso significa que no quadrado adiante, o primeiro passo deverá ser realizado pela perna esquerda, não mais pela direita, como havia ocorrido com todos os quadrados que antecederam o triângulo.

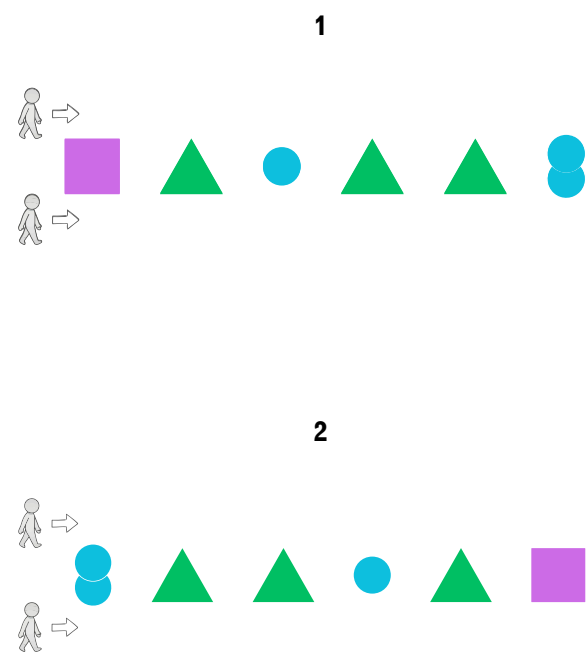
Esse câmbio de pernas costuma representar um importante desafio de coordenação motora para muitos participantes. Por isso, devemos repetir a sequência até que essa irregularidade seja incorporada na caminhada, lembrando que os participantes devem continuar realizando os sons vocais alongados – um para cada figura inteira – e as palmas em sincronia com o primeiro passo de cada figura. Esse jogo depende de um processo cumulativo, para que a complexidade rítmica possa, pouco a pouco, tomar forma no tempo e no espaço. Sendo assim, no estágio seguinte, propus um caminho métrico ainda mais irregular, por meio da disposição de uma sequência de figuras em que nenhum padrão regular se sobressaísse (como o padrão de quadrados das etapas anteriores). Por exemplo, conforme a figura a seguir:



Ao olhar para essa sequência, podemos perceber que apresenta um contraste entre início e fim: a primeira figura (quadrado) representa uma duração de quatro tempos e a última (dois círculos sobrepostos) implica a metade da duração do quadrado. Durante o caminho, os participantes devem alternar a atenção para figuras diferentes, o que implica diversos câmbios de perna (direita e esquerda) no primeiro passo correspondente a cada figura e, também, durações de sons vocais ora mais longos (como no quadrado), ora mais curtos (como no círculo). Agora, os acentos demarcados pelas palmas e pelo golpe mais forte no bongô ora estão mais distantes um do outro, ora mais próximos, pois o primeiro vértice de cada figura não segue mais um padrão regular de figuras iguais e isso faz com que esses acentos soem irregulares, podendo dar uma sensação de desordem e caos. Mas trata-se de uma desordem especificamente organizada em uma estrutura métrica complexa que deve ser apreendida corporalmente⁴.

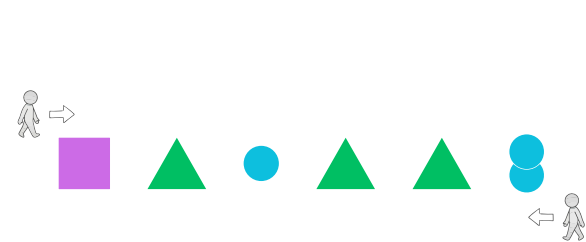
Ao final dessa etapa, o grupo de voluntários experimentou o caminho métrico em dois sentidos: primeiro, da esquerda para a direita, começando pelo quadrado; e, depois, da direita para a esquerda, começando pela figura de dois círculos sobrepostos. Dessa forma, foram executadas duas caminhadas métricas diferentes, conforme representadas a seguir:

4. Segundo o mestre russo Konstantin Stanislávski, “até mesmo quando queremos criar a sensação de arritmia musical, ainda assim, será essencial criar com um acabamento limpo e bem feito. O caos e a desordem também têm o seu próprio andamento-ritmo” (In: STANISLAVSKI, Konstantin. **An Actor’s Work**: A Student’s Diary. London; New York: Routledge, 2008, p. 491 – tradução minha).



Etapa 2: O Caminho Polimétrico

Vencidos os desafios da primeira etapa, do caminho métrico, entramos na nova etapa do percurso polimétrico. O dispositivo de jogo é simples, mas sua execução exige um nível de atenção mais amplo. Mantemos a mesma sequência de figuras geométricas da última fase, porém, dessa vez, o grupo de voluntários deve se dividir, de modo que metade deve percorrer o caminho da esquerda para a direita, enquanto a outra metade o faz da direita para a esquerda, simultaneamente. Os dois grupos devem sempre ir e voltar, isto é: imediatamente após um grupo terminar o caminho em um sentido (ex.: da esquerda para a direita), deve iniciá-lo no sentido oposto (da direita para a esquerda), enquanto o outro grupo faz o exato oposto.



Dessa forma, temos duas sequências diferentes e autônomas, duas frases de figuras geométricas sendo executadas simultaneamente. Essa simultaneidade – a coexistência de sequências – faz surgir uma nova, uma terceira frase rítmica, resultado da sobreposição dos dois caminhos métricos (de cá para lá; e de lá para cá) executados ao mesmo tempo. Esse é o fenômeno da polirritmia⁵.

Nessa etapa, os participantes tendem a bater palma e vocalizar com muita força, mas isso pode fazer com que os dois grupos não se escutem e, assim, dificultar a percepção da polirritmia. De fato, talvez a intensidade do próprio grupo aumente para evitar, de modo inconsciente, a interferência dos sons do outro grupo, que poderia acabar confundindo e atrapalhando o deslocamento. Por exemplo: quando um grupo está iniciando um quadrado, enquanto o outro começa pela figura de dois círculos sobrepostos, o segundo grupo iniciará sua próxima figura (um triângulo) dois pulsos e dois tempos antes do primeiro iniciar sua próxima figura, que ainda estará terminando o quadrado, e isso pode induzi-

5. Nas teorias musicais, são discutidas diferenças entre as noções de polimetria e polirritmia; no entanto, entrar nesse assunto excederia os limites deste texto. Aqui, as duas palavras são quase sinônimas, com a seguinte particularidade: a polimetria está associada à estrutura de sequências múltiplas e simultâneas de figuras geométricas, enquanto a polirritmia refere-se à sensação sonora e rítmica resultante da execução dessa estrutura.

los a apressar o término do quadrado, com uma busca intuitiva pela sincronicidade de acentos. Contudo, a única sincronia que importa, nessa fase do jogo, é a manutenção de um andamento comum, conforme demarcado pelo bongô; já em relação à sincronia de acentos (palmas e sons vocais), por mais contraintuitivo que possa parecer, o que interessa é justamente a não sincronia, para que seja possível perceber a polirritmia. Nesse sentido, é importante que cada grupo reduza a intensidade das palmas e dos sons vocais e siga a sua própria sequência, dentro do mesmo andamento estabelecido, mas com os ouvidos abertos e a atenção ampliada para a nova sonoridade rítmica que resulta da coexistência e simultaneidade dos dois grupos⁶.

Quando os participantes compreendem a lógica da estrutura polimétrica e conseguem realizar os deslocamentos sem maiores dificuldades, é hora de adicionar desafios! Um bastante instigante pode ser estabelecer um contraste vocal entre os dois sentidos do caminho, por exemplo: da esquerda para a direita, o som vocal correspondente a cada figura deve ser grave, com a vogal fechada “ô”; enquanto da direita para a esquerda, deve ser agudo, com a vogal aberta “a”. Com isso, passamos a trabalhar outras instâncias da musicalidade, complementares ao universo rítmico – nesse caso, a harmonia, quando sons de frequências diferentes são sobrepostos no tempo. Para sofisticar o jogo podemos ainda propor outros contrastes sonoros e vocais, como

6. A fim de evitar confundir os participantes, nesta etapa do jogo de polimetria, o bongô não deve mais acentuar a primeira batida de cada figura, mas apenas soar em uma velocidade constante e sem variação de intensidade, no intuito de demarcar o andamento do percurso. Caso haja dois instrumentos musicais de timbres diferentes, é possível manter as acentuações, sendo cada instrumento responsável por um dos sentidos do percurso.

variações de articulação entre *legato* e *staccato*, isto é: os sons podem seguir uma sequência em que a passagem de um para o outro soe mais ligada e contínua (*legato*) ou mais intermitente e descontínua (*staccato*).

Outro fator que pode ser estimulante nesse jogo é propor mudanças significativas de andamento. A sensação de realizar o exercício em 50 ou 100 ou 150 bpm pode ser bastante diferente. Com um andamento mais rápido, pode ser mais fácil perceber o resultado polirrítmico entre os passos, sons vocais e palmas; no entanto, pode ser difícil sustentar a coordenação motora com estabilidade durante todo o percurso. Por outro lado, um andamento mais lento pode dar a sensação de maior controle da coordenação das ações simultâneas que cada pessoa realiza, mas pode dificultar a apreensão do todo e a sustentação da atenção para evitar precipitações ou atrasos.

O mais importante, no decorrer de todas essas etapas, desde o beabá do caminho métrico até a complexidade do caminho polimétrico, com todos os seus contrastes rítmicos, é que os participantes possam desfrutar o jogo. Em última análise, é preciso que se divirtam e que encontrem prazer nas ações e sons que realizam. A caminhada deve ser leve, sem tensões desnecessárias no corpo, e os sons vocais e das palmas devem ser fruto de um desejo de viver uma experiência em conjunto. Para isso, o condutor deve estar sempre atento para estimular um ambiente de prazer pelo desafio, jamais de tensão e pânico.

A didática deve priorizar a experiência sensorial, não a teoria. O arcabouço conceitual é importante e o ator deve tomar consciência dos pressupostos

teóricos, mas somente depois de vivenciar a prática rítmica em movimento corporal e sonoro no espaço. A polimetria pode ser uma estrutura complexa, mas é possível participar de uma experiência polimétrica e polirrítmica quando os desafios são adicionados aos poucos, camada por camada, até que os próprios participantes talvez se surpreendam com o grau de complexidade do jogo. É como em um *video game*: quando vemos alguém jogando contra o frenético chefe da última fase, pode parecer impossível conseguir vencê-lo; mas se começarmos a jogar desde a primeira fase, aos poucos vamos acumulando as habilidades e os conhecimentos que nos ajudam a passar de fase e, depois de algum tempo divertido e desafiador, já não parece assim tão impossível de triunfar na fase final.

Etapa 3: O Texto e a Fala na Lógica Polirrítmica

E o que essa prática do caminho polimétrico tem a ver com o teatro? Muita coisa, talvez! Como vimos, a polimetria depende da coexistência e simultaneidade de eventos autônomos, que geram um novo evento, resultado dessa simultaneidade⁷. Em cena, o ator está sempre entrando em relação com algum evento ou discurso simultâneo ao seu próprio, por exemplo: fala enquanto age (às vezes com ações aparentemente opostas ao sentido da fala); movimenta-se enquanto a luz

7. Segundo o artista e pesquisador Ernani Maletta, o teatro é uma arte de natureza polifônica, de acordo com a seguinte definição: “[...] polifonia é o entrelaçamento de múltiplos pontos de vista discursivos, identificados como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam simultaneamente, expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir umas nas outras sem prejuízo de sua autonomia, e que têm igual importância para o estabelecimento do sentido que assim se produz” (In: MALETTA, Ernani. **Atuação Polifônica**: Princípios e Práticas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016, p. 48).

muda; fala enquanto o seu parceiro de cena age ou até mesmo fala simultaneamente; manipula algum objeto cênico enquanto ouve e interage com uma música justaposta; entre tantas outras combinações possíveis.

No *workshop*, realizei um exercício com um texto dramaturgico contemporâneo que leva os atores ao desafio da fala simultânea, transitando entre versos, frases e palavras iguais e diferentes. Trata-se da página 90 da peça *Coro dos Amantes*, do dramaturgo português Tiago Rodrigues, que segue anexa ao final deste trabalho.

Nessa peça, o autor dispõe os versos das personagens “Ele” e “Ela” em colunas verticais, não nas habituais linhas horizontais da literatura dramaturgica tradicional. “Ele” diz o texto da coluna esquerda, e “Ela” o da direita. Não há rubrica na peça que explique essa escolha formal, mas é possível imaginar que, por estarem assim dispostas, lado a lado e em colunas, as falas das duas personagens ocorram de maneiras sobrepostas, seguindo uma linha temporal vertical marcada pela predominância da simultaneidade, não uma linha horizontal cujo caráter predominante seria a sequência de falas. Na disposição vertical, a visualidade da matéria textual no papel parece sugerir que, quando impressos lado a lado, os versos devem ser ditos simultaneamente pelos atores. Para ilustrar, segue um recorte do texto:

travagem brusca à entrada do hospital e ela deixou de respirar	travagem brusca à entrada do hospital e deixei de respirar
--	--

Há também partes em que os versos não estão exatamente um ao lado do outro, mas intercalados.

Isso parece sugerir que uma personagem está em pausa textual enquanto a outra está falando, como ocorre geralmente na escrita tradicional de peças. Segue o recorte ilustrativo:

aguenta, pensa na nossa filha	tu tomas conta dela
não quero	tem que ser
não te preocupes	

Para conectar o jogo do caminho polimétrico com o trabalho do ator com o texto e fala, interessa sobretudo a primeira característica da peça de Tiago Rodrigues, aquela em que os versos das duas personagens estão lado a lado. Essa característica implica a simultaneidade e, por isso, desafia os atores a desenvolver um tipo de atenção ampliada semelhante àquela exigida na etapa anterior do *workshop*, em que os dois grupos (como se fossem dois personagens) realizaram o percurso métrico ao mesmo tempo, porém em sentidos contrários. Esse exercício exigiu uma atenção ampliada e uma escuta apurada para a percepção do resultado sonoro da sobreposição de duas frases rítmicas com acentuações diferentes.

Antes de realizar o novo exercício, todos os presentes leram em silêncio o referido trecho de *Coro dos Amantes*. Em seguida, conversamos brevemente sobre as possíveis semelhanças que conseguiram perceber entre a materialidade do texto e o exercício do caminho métrico. Os comentários salientaram a semelhança entre as duas colunas paralelas de versos e os dois grupos paralelos da caminhada métrica e, também, a

correspondência entre a repetição de palavras e frases das personagens e a repetição de figuras geométricas entre os dois grupos do exercício anterior.

Nesse momento, os participantes não precisavam descobrir supostas correspondências exatas e explícitas entre a prática rítmica realizada anteriormente (com as figuras geométricas) e o novo exercício com o texto. As relações poderiam ser mais associativas, mais por analogia entre as sensações percebidas do que por uma pretensa conexão absoluta. Quando ministro esse *workshop*, costumo falar isso aos participantes, a fim de estimulá-los a falar o que vier à cabeça, sem o menor medo de cometer alguma “gafe” por desconhecimento de teorias musicais. Também considero importante deixar claro que, antes, lidamos com uma pulsação de andamento regular e constante; mas agora, com o texto, não há a necessidade de demarcarmos pulsos com o bongô nem de batermos palmas para definir acentuações. Tampouco é necessário seguir uma sequência de figuras geométricas para tentar encaixar o texto. O que importa, nesta fase, é o princípio da simultaneidade da estrutura polimétrica. A matéria agora é outra: não mais figuras geométricas para guiar a caminhada, as palmas e os sons vocais agudos ou graves; agora, o nosso material é composto pela materialidade do texto, isto é, de versos, palavras, letras e sinais de pontuação organizados e impressos no papel. E é esse material que poderá orientar os rumos da vocalização rítmica dos atores, gerando falas polirrítmicas.

Feitas essas ressalvas, dois voluntários se apresentaram para o exercício com o texto e fizemos uma primeira leitura à viva voz. Nesta, poucas nuances vocais ocorreram e percebemos uma sonoridade plana e monótona na fala. Uma das razões da monotonia rítmica parece ter sido a de que os acentos estavam recaindo quase sempre ao final de cada verso. Segue um trecho do texto como exemplo, no qual estão sublinhadas as palavras que foram vocalmente acentuadas:

**não dissemos nada disto
mas pensámos e sabíamos
que o outro pensava no mesmo
exactamente os mesmos pensamentos**

Outro problema rítmico ocorreu nos momentos de simultaneidade textual. Nessas partes, os atores acabavam deixando todas as palavras excessivamente marcadas, de maneira robótica, quase marteladas pela voz, como se todas tivessem que ser enfatizadas da mesma maneira, além de ocorrerem em um andamento lento e com pequenas pausas muito previsíveis ao final de cada verso. Esse tipo de padrão monótono, sem nuances, sem variações, parece ser sintoma do próprio desafio do jogo: falar em sincronia com o outro. Mas essa sincronia não precisa ser levada ao pé da letra, as palavras não precisam ser ditas imediatamente ao mesmo tempo e as ênfases dadas pelas personagens podem ser diferentes, a depender do sentido dramático que cada uma pode desencadear. Segue um exemplo, no qual estão sublinhadas as palavras que podem ser enfatizadas por cada ator:

não devíamos ter <u>perdido</u> tanto tempo a fazer coisas sem <u>importância</u>	não devíamos ter perdido tanto <u>tempo</u> a fazer <u>coisas</u> sem importância
--	--

Para a segunda leitura, exercitamos algumas possibilidades diferentes de ênfase vocal e textual. Imprimir maior intensidade sonora em uma palavra que se pretende enfatizar em uma frase é uma possibilidade, mas não a única. Considero que a ênfase em uma palavra ocorra por causa do contraste em relação às outras palavras da frase ou do verso. Nesse sentido, é possível dizer a maioria das palavras com maior intensidade e apenas uma delas com suavidade. Nesse caso, a ênfase recai sobre a palavra dita suavemente, devido ao contraste com a intensidade forte das demais. Seguindo essa lógica, uma palavra também poderá ser enfatizada por outros tipos de pares opostos, tais como: encurtamento/alongamento de fonemas; *legato/staccato* na articulação; agudo/grave na entonação; rápido/lento e *accelerando/rallentando* no plano agógico do andamento. Outra possibilidade interessante para enfatizar uma palavra dentro de uma frase é emoldurar essa palavra por pausas (curtas ou longas, a depender do sentido pretendido), sem que seja necessário modificar a intensidade sonora, por exemplo:

**nunca me disse [*pausa*] como [*pausa*]
queria ser enterrada**

Após experimentarmos variações rítmicas e vocais em passagens curtas do texto, os dois

voluntários fizeram uma nova leitura do trecho inteiro e, dessa vez, foi possível observar diversas nuances. O texto já não soou tão robótico e “martelado” como na primeira vez. Agora, foi possível começar a ter a sensação de algo vivo acontecendo entre as personagens. Mesmo quando diziam as mesmas palavras, não pareciam estar dizendo exatamente a mesma coisa, isto é, os sentidos dos versos pareciam guardar sensíveis diferenças. Isso parece ter valorizado a estrutura dramática, possibilitando a leitura de que as personagens têm sensações e emoções diferentes e lidam de distintas maneiras com as imagens evocadas pelo que dizem, mesmo quando proferem as mesmas palavras⁸.

Nesse estágio do jogo, a complexidade dramática, com suas nuances de sentido, parece decorrer diretamente das variações rítmicas da fala, fruto do trabalho sobre a materialidade rítmica do texto; e isso sugere o poder que o ritmo desempenha no trabalho do ator com o texto e a fala. Para a criação de uma cena completa, ainda precisaríamos mergulhar nas especificidades das circunstâncias propostas do texto e trabalhar sobre outras camadas da atuação, para além do universo rítmico. Contudo, é notável a relevância do ritmo no teatro quando percebemos que as relações vivas entre os atores

8. No segundo capítulo do meu livro (Albricker, 2024), defendo que uma atuação baseada em relações vivas está alicerçada em três fundamentos, a saber: exterioridade, especificidade e transformação. A noção de transformação está intimamente conectada à instância do ritmo na cena e, também, ao princípio do diretor britânico Declan Donnellan de que “o que dizemos é uma ferramenta para transformar nossos interlocutores” (In: DONNELLAN, Declan. **O Ator e o Alvo**. São Paulo: Via Lettera, 2023, p. 79).

podem começar por um simples jogo de contrastes vocais rítmicos. Muitas vezes, podemos criar estruturas rítmicas a partir do entendimento dos sentidos dramáticos, mas também podemos descobrir sentidos dramáticos a partir da experiência concreta com estruturas de variações métricas e rítmicas. No *workshop*, trabalhamos com a segunda opção, a fim de lançar luz sobre a energia criativa que o jogo rítmico pode gerar para mobilizar a atenção e a imaginação dos atores e, também, capturar e sustentar a atenção dos ouvintes.

Considerações Finais

Encerramos o workshop ao final da terceira etapa, mas novas fases experimentais bônus poderiam ser adicionadas, a fim de enriquecer o vocabulário polirrítmico dos artistas. Em relação às caminhadas métricas, por exemplo, poderíamos inserir mais grupos de pessoas, iniciando o percurso por figuras diferentes, ou realizando novas sequências geométricas, ao mesmo tempo. Assim, lograríamos eventos polirrítmicos de mais de duas vozes, aumentando a complexidade da estrutura e multiplicando as sensações possíveis.

Quando os participantes estão confiantes e à vontade com a estrutura, podemos também fazer algumas mudanças de figuras, desafiando-os à leitura e interpretação do momento presente, explorando o raciocínio rápido e a prontidão de reação, sem depender apenas da memória de repetição. Outro desafio interessante é convocá-los a improvisar vocalmente, com sons vocálicos e/ou texto, cantando e/ou falando, mas sempre sustentados pela estrutura do caminho métrico,

explorando as possibilidades rítmicas da vocalidade.

Como experimentação de linguagem interdisciplinar e performática, pode-se também experimentar o texto poético e teatral junto com caminho métrico, por exemplo: uma dupla lê o texto enquanto os grupos fazem o caminho métrico. Pode-se também acrescentar instrumentos musicais ao jogo, o que exigiria uma atenção ainda mais ampliada de todos, a fim de equalizar as intensidades das diversas camadas de sons, para que o jogo não se torne apenas um emaranhado de ruídos. Enfim, muitas etapas ainda podem ser inventadas e não há limites para a inter-relação entre música e teatro. Contudo, dentro do tempo de uma hora que tivemos para a prática, as três etapas aqui relatadas parecem ter sido suficientes para despertar a curiosidade dos estudantes de teatro sobre o fenômeno do ritmo.

Para concluir, conversamos sobre a relação entre a prática inicial do caminho polimétrico e o exercício rítmico com o texto teatral. Ficou evidente para os presentes que ambas as experiências envolveram estruturas poliméricas semelhantes e que o desafio da polirritmia instiga a atenção e a imaginação, gerando multiplicidades de sentidos (sonoros e dramáticos). Os participantes voluntários relataram a dificuldade de realizar a própria ação (caminhar, falar o texto) ao mesmo tempo em que deveriam prestar atenção à ação do outro. Esse é o grande desafio da realização simultânea de estruturas métricas ou frases rítmicas diferentes, mas não seria também o

grande desafio do ator em cena? Para que uma qualidade viva de atuação possa manifestar-se em cena, não basta ao ator dizer virtuosamente as suas falas decoradas ou executar seus gestos e movimentos de modo controlado; é preciso, fundamentalmente, que o ator esteja com a atenção aberta ao outro, o tempo todo, inclusive durante as suas próprias falas e ações. Ao atuar, a pessoa deve ser capaz de perceber as novas camadas de sentido que emergem da combinação dos seus próprios ritmos com os ritmos do outro. E, como vimos no *workshop* realizado no Teatro Escola Macunaíma, o trabalho com o ritmo, a polimetria e polirritmia pode ajudar o ator a desenvolver esse tipo de atenção ampla que favorece o jogo vivo com o outro, como também a emanar musicalidade em cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRICKER, Vinicius. **Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica**. São Paulo: Perspectiva, 2024.

DONNELLAN, Declan. **O Ator e o Alvo**. São Paulo: Via Lettera, 2023.

MALETTA, Ernani. **Atuação Polifônica**: Princípios e Práticas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016.

RODRIGUES, Tiago. **Coro dos Amantes**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

STANISLAVSKI, Konstantin. **An Actor's Work**: A Student's Diary. London; New York: Routledge, 2008.

Anexo – Trecho da peça *Coro dos Amantes* (RODRIGUES, 2013, p. 90):

	o tempo está a acabar o oxigénio está a acabar vejo cada vez pior a luz está a acabar
estamos mesmo a chegar	já não há tempo
está quase	tanta coisa que não te disse
não há nada que não me tenhas dito	tanto tempo perdido
foi o melhor tempo das nossas vidas	e agora não há mais
estamos a chegar o carro guina para a esquerda fazemos a rotunda ao contrário aguenta, pensa na nossa filha	o carro guina para a direita fazemos a rotunda ao contrário
não quero	tu tomas conta dela
não te preocupes não dissemos nada disto mas pensámos e sabíamos que o outro pensava no mesmo exactamente os mesmos pensamentos ela é tudo para mim fomos feitos um para o outro o resto não interessa não devíamos ter perdido tanto tempo a fazer coisas sem importância exactamente os mesmos pensamentos mas ainda vamos ter tempo travagem brusca à entrada do hospital e ela deixou de respirar nunca me disse como queria ser enterrada	tem que ser não dissemos nada disto mas pensámos e sabíamos que o outro pensava no mesmo exactamente os mesmos pensamentos ele é tudo para mim fomos feitos um para o outro o resto não interessa não devíamos ter perdido tanto tempo a fazer coisas sem importância exactamente os mesmos pensamentos travagem brusca à entrada do hospital e deixei de respirar nunca lhe disse como queria ser
enterrada?	quero ser cremada



