

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Gabriel Pereira da Silva
Keila Bianca de Lima Maschio Pires

TESTE EM PROCESSO
Reflexões sobre produção, direção e dramaturgia

São Paulo
2025

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Gabriel Pereira da Silva
Keila Bianca de Lima Maschio Pires

TESTE EM PROCESSO
Reflexões sobre produção, direção e dramaturgia

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Artes Cênicas com habilitação em Bacharelado, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Profº. Drº. Antônio Carlos de Araújo Silva

Co-orientadora: Profª. Ms. Daniele Sampaio da Silva

São Paulo
2025

FOLHA DE APROVAÇÃO

Gabriel Pereira da Silva
Keila Bianca de Lima Maschio Pires

TESTE EM PROCESSO

Reflexões sobre produção, direção e dramaturgia

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Artes Cênicas com habilitação em Bacharelado, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Profº. Drº. Antônio Carlos de Araújo Silva
Universidade de São Paulo

Profª. Ms. Daniele Sampaio da Silva
Universidade Estadual de Campinas

Profª. Drª. Marília Gabriela Gonçalves
Universidade Estadual de Campinas

Profº. Felipe Marques de Menezes
Universidade de São Paulo

Mais do que uma tentativa, isso é uma procura, porque ela não se finda no fracasso. Agir, mesmo que com dúvidas. Agir, apesar das dúvidas. Agir, por causa das dúvidas.

Grupo de estudos Cartografias da terra arrasada.¹

¹ O grupo de estudos Cartografias da terra arrasada foi criado em 2022 por Keila Maschio, danni vianna, Bia Porto e Lucas Leite com o objetivo de estudar políticas públicas para a cultura de forma autônoma dentro do Departamento de Artes Cênicas. Esta era a premissa do grupo, compartilhada através de uma ação performativa realizada no mesmo ano para instituir o *comum* no nosso espaço de convivência, a Ameba.

AGRADECIMENTOS

Começamos este texto agradecendo todos os nossos amigos das turmas 020 e 021, e os nossos amigos do Prêmio Sheila que nos ajudaram a enfrentar momentos difíceis com mais leveza e risadas durante toda a graduação.

Agradecemos imensamente todas as pessoas que se propuseram a nos ajudar nesta pesquisa e na construção dessa peça sem receber nenhum cachê, apenas porque apoiam os nossos sonhos: Bruno Fanin, Mabel Danciguer, Clara Beatriz, Mireille Antunes, William Zarella, Guilherme Bonfanti, Bruna Menezes, Leandro Andrade, Elza Maria, Jenn Cardoso, Vitinho Rodrigues, Beatriz Porto, Letícia Nanni, Larissa Siqueira, danní viana, Baco Pereira, Jacob Alves, Padu Palmério, Gabriel Góes e Matheus Brant.

Agradecemos a toda a nossa turma de TCC e a orientação da disciplina da professora Helena Bastos, por toda escuta atenta e às devolutivas gentis.

Agradecemos aos nossos orientadores Antônio Araújo e Dani Sampaio por toda dedicação, toda escuta, pela paciência e por acreditarem que esta pesquisa poderia ser importante.

Agradeço aos meus colegas da Corpo Rastreado por toda paciência, todo carinho, toda a escuta e por terem me ensinado tudo o que eu sei sobre produção.

Agradeço a minha irmã Karina, que mesmo estando muito longe, sempre me ajudou a seguir em frente, principalmente nas vezes que eu desisti.

Agradeço muito a Vanessa Britto e a Alana Moriel por torcerem e acreditarem em mim quando eu mesma não acreditei, e continuarem sempre ao meu lado mesmo com toda a distância e dificuldades.

Agradeço imensamente aos meus professores Priscila Jorge, Janaína e Jessé, ao Fábio Osório, Gabriel Pedreira, Danusa Carvalho, Gisely Alves, Tamara Andrade, Lucas Cardoso, Vini Inacio, Nathalia Christine, Marô Zamaro, Jack dos Santos, Lud Picosque, Graci Fiori, Lara Duarte, Gustavo Viggiano e Gustavo Yamashita, e a tantos outros artistas, produtores e técnicos desses teatros mundo à fora que cruzaram o meu caminho durante este último ano, e além de me ensinarem muito, também se interessaram por tudo o que eu penso.

Agradeço especialmente a Gabi Gonçalves, que topou fazer parte dessa banca e discutir esse tema tão importante para nós duas, e que também vem sendo essa mentora singular na minha formação.

Agradeço muito a Letícia Nanni, Larissa Siqueira e Caetano Lars, por dizerem SIM estes dois últimos anos. As minhas ideias mais malucas são as melhores porque compartilho com vocês.

E por fim, agradeço ao meu parceiro Gabriel. A melhor coisa que podemos fazer juntos, é sonhar. E sonhando, a gente ainda vai mudar o mundo.

Agradeço em primeiro lugar a minha companheira de pesquisa e de vida: obrigado Keila, por todo o apoio, pela empolgação a cada ideia trocada, e por acreditar em nós. Fazer arte ao lado de quem amamos é das coisas mais belas da vida.

Agradeço aos meus pais que me deram todo o amor e suporte necessários para continuar. Fran e Chiquinho, obrigado por terem me ensinado a importância do carinho e do afeto.

Agradeço a todos aqueles que dividiram a sala de ensaio comigo ao longo de minha trajetória dentro e fora da universidade. Especialmente àqueles que foram dirigidos por mim: obrigado pela confiança e parceria.

Agradeço a todos os professores de teatro que tive ao longo de minha formação. Obrigado por me apresentarem ao encantamento do fazer teatral, especialmente a Felipe de Menezes que despertou meu olhar para a direção teatral.

Agradeço especialmente ao anjo Jessica Santoro, que ingressou no curso de artes cênicas ao meu lado com um sorriso largo no rosto. Obrigado Je, por me convencer a não desistir, por me ensinar a carregar sempre o respeito e o bom humor dentro da sala de ensaio, e por sempre me lembrar que o teatro é força.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. CLAQUETE: FORMULANDO UMA IDEIA.....	11
2.1 MERCADO DA IMAGEM.....	14
3. CLAQUETE: EXPERIMENTANDO ENSAIOS.....	14
3.1. IMPROVISações.....	14
3.2 WORKSHOPS.....	17
3.3 ENTREVISTAS: EM SALA DE ENSAIO OU FORA.....	18
3.4 TERMO DE INSCRIÇÃO PARA O PROGRAMA DE TESTES.....	18
4. CLAQUETE: QUEM CRIA PRODUZ! MAS QUE PRODUZ, CRIA?.....	20
5. CLAQUETE: A PRODUÇÃO ELABORANDO PERGUNTAS.....	23
5.1 CRUZAMENTO ENTRE PRODUÇÃO E DIREÇÃO.....	25
5.2 CLAQUETE: DO ARGUMENTO À ESTRUTURA DRAMATÚRGICA - O PROGRAMA DE TESTES.....	27
5.3 TUDO É TESTE.....	30
5.4 AS PERSONAGENS.....	31
6. PLANO E CONTRAPLANO: AMBIVALÊNCIAS.....	33
6.1 PLANO E CONTRAPLANO: PRODUTORA - ATRIZ.....	33
6.2 PLANO E CONTRAPLANO: DIRETOR - DRAMATURGO: ESCREVER PARA ENCENAR.....	36
7. REC: A ENCENAÇÃO DE TESTE.....	38
7.1 PARTICIPANTES EM FOCO, TESTAGEM EM FOCO.....	38
7.2 SHOW E BASTIDOR.....	39
7.3 DILATAÇÃO E COMPRESSÃO.....	40
7.4 LOOPING DE HORRORES.....	41
7.5 AVALANCHE DE IMAGENS.....	41
7.6 DISTORÇÃO E INTENSIFICAÇÃO.....	42
7.7 UMA CENA DESCOBERTA.....	42
8. REC: DIREÇÃO DE PRODUÇÃO DA MOSTRA DO BACHARELADO.....	43
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
10. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	54

Introdução

Após cinco anos cursando uma graduação em artes cênicas, que foi interrompida por uma pandemia, paralisações e greves, nos encontramos neste texto com algumas perguntas. Perguntas antigas, que foram feitas por gerações passadas de gente de teatro; perguntas específicas, que foram feitas por quem escreve, pois “o modo de pensar o mundo do pesquisador determina e guia uma pesquisa. O modo de pensar o mundo leva o mundo para a pesquisa” (FÁVERO, 2022, p. 42, *apud* HISSA, 2019, p. 39). E perguntas das quais não há respostas, e que por isso mesmo são tão necessárias a esta pesquisa, pois são elas que a mantém em movimento.

Logo, este texto apresenta duas trajetórias diferentes sobre o processo desenvolvido no Trabalho de Conclusão de Curso desses autores, no Departamento de Artes Cênicas da ECA - USP, mas que caminharam lado a lado, uma vez que as perguntas feitas por um provocaram o outro. Além disso, essa pesquisa busca realocar a importância da busca por respostas no processo criativo, pela busca por perguntas.

GABRIEL

Ao longo de minha trajetória na graduação fui acompanhado pela reflexão do que significa liderar um processo criativo teatral. Qual seria o papel desempenhado por mim dentro e fora da sala de ensaio, para além de dar indicações a atores e equipe criativa sobre o que poderia ser feito. Para mim, o exercício da direção teatral sempre foi acompanhado de uma análise acerca dos pilares que julgo como fundamentais a este ofício. Não almejo ao longo de meus textos definir de uma vez por todas qual é o papel de um diretor de teatro, mas sim refletir sobre ações e decisões que tomei ao desempenhar esta função durante o processo criativo de *TESTE*. É importante acrescentar que resolvi, durante o processo criativo que baliza a escrita deste trabalho, exercer também o papel de dramaturgo. Sendo assim, o fazer dramaturgical deste processo, bem como a ambivalência direção-dramaturgia também estarão em foco no registro desta pesquisa.

Ao ingressar no curso de artes cênicas eu já estava decidido a focar meus estudos no campo da direção. Este papel me fascina desde minha primeira experiência de formação, ao cursar arte dramática no Teatro Escola Macunaíma. A condução de um grupo de atores e atrizes, as definições estéticas de uma obra teatral, a escolha de quais perspectivas ganham relevo ao se encenar uma dramaturgia “pronta” foram

alguns dos pontos que fizeram com que cada vez mais eu me encantasse por este ofício. Contudo, o pouco que captei durante minha formação técnica sobre o papel do diretor de teatro foi intuitivo. Ali, por se tratar de um curso dedicado à atuação, não havia espaço para reflexão teórica ou exercícios práticos de direção/encenação por parte dos alunos. Este foi um dos motivos que me levou a procurar o curso de artes cênicas da USP.

Apesar da habilitação específica em direção teatral ter sido descontinuada em 2017, eu bem sabia que dentro deste ambiente acadêmico teria contato com diferentes disciplinas sobre a condução de processos criativos. E assim, assumi o papel da direção sempre que pude durante minha formação. Foi também na graduação que reconheci de forma mais elaborada a encenação enquanto linguagem. A compreensão da cena enquanto discurso e do encenador enquanto articulador de sentidos que estão além da dramaturgia me fez reposicionar meu olhar sobre o ofício da direção. Foi munido de perspectivas ampliadas como esta que iniciei minha trajetória como diretor dentro do departamento.

Considero importante enfatizar que o trabalho desenvolvido durante um ano em sala de ensaio, a fim de constituir nossa pesquisa e discussões em acontecimento cênico, só foi realizado graças a experiências prévias dentro do departamento. Graças aos acertos e aos muitos erros por mim cometidos ao longo de cinco anos como estudante de artes cênicas.

KEILA

A pandemia da Covid-19 em 2020 e a consequente quarentena de dois anos logo após a primeira semana de aula transformou todos os sonhos e desejos da nossa turma que acabara de entrar na universidade. Em 2022 quando achávamos que iríamos vivenciar a vida universitária que tanto sonhávamos, na verdade vivenciamos uma luta política histórica entre um futuro promissor, mas já conhecido, com a campanha de Lula e a tentativa de total destruição da cultura com o mandato de Bolsonaro. Isto nos fez ir às ruas fazer cenas de *agitprop*, teatro invisível, colar lambe-lambe, participar de atos artísticos, tocar instrumentos, fazer pirofagia, nos articular com outros coletivos artísticos e militantes, na tentativa de reverter o curso da história do nosso país e interromper a destruição dos direitos que ainda tínhamos.

É neste contexto que surgem as sementes dessa perspectiva, e que venho refletindo até aqui, no final desta graduação. O que faremos com todo o conhecimento elaborado no curso de artes cênicas após a formação? Qual é a função do artista e a necessidade de artistas no Brasil, hoje? Qual é a importância ou necessidade de uma graduação em artes cênicas em uma universidade pública? Quantos alunos formados alcançaram ou alcançarão seus sonhos após a formação? Diante da terra arrasada que nos encontramos, o que fazer enquanto artistas para mudar o curso das coisas? E quais são as possibilidades reais de intervenção no mundo? Já que este que nós temos encontra-se em estado de destruição, e urge cada vez mais a necessidade de salvá-lo.

Diante destes questionamentos, e de alguns problemas que relatarei mais adiante, percebi que havia um ponto crucial em relação a formação de teatro na universidade que nós não estávamos nos debruçando: Como materializar fora da universidade os processos que ficávamos elaborando e criando durante os semestres? Como colocar em prática os nossos projetos artísticos? Onde está a ponte entre uma universidade de artes cênicas e a sociedade?

Em 2022, achei que encontraria as respostas para estas perguntas nas políticas públicas, e junto com outros três amigos criamos um grupo de estudos no CAC, o *Cartografias da Terra Arrasada*, a fim de buscar as respostas para estas perguntas e apresentar soluções. Felizmente descobri que elas são mais complexas, e não as encontraria nos textos que estávamos lendo, pois a breve existência do nosso grupo de estudos reposicionou a minha observação, e percebi algo que estava embaixo das minhas mãos, mas que não enxerguei. A experiência deste ano clarificou algo que eu já fazia nas festas universitárias, na organização dos atos políticos e do movimento estudantil, na festa de formatura do ensino médio, nas disciplinas de ateliê², mas que eu não sabia nomear: a produção. Se a política pública não é um tema estudado no curso de graduação em artes cênicas da USP, a outra ponta deste espectro é escamoteada, pois sabe-se que todo artista precisa produzir seu trabalho, mas não se estuda ou se elabora reflexivamente sobre produção no departamento.

Por isso, a outra perspectiva desta pesquisa não poderia ser outra se não a prática da produção. Logo, como atriz e produtora deste trabalho busco investigar como

² Ateliê são disciplinas obrigatórias de criação do curso de artes cênicas, que acontecem sempre no segundo semestre dos três primeiros anos.

sistematizar uma pesquisa sobre a prática da produção teatral e como exercer uma produção criativa, tendo como objeto de estudo um processo de criação universitário, e a direção de produção da Mostra do Bacharelado, onde apresentaremos ao público esta pesquisa. Mas, sob uma ótica específica: a ausência da produção enquanto um componente curricular na proposta político-pedagógica deste curso. Logo, como exercer uma produção criativa no processo deste TCC, levando em consideração a ausência do estudo da produção no CAC? Quais serão os limites, confrontos ou facilidades frente a essa ausência?

2. Claquete: Formulando uma ideia

GABRIEL

A partir de uma conversa com um amigo da graduação³ e parceiro de sala de ensaio, descobri a comum prática dos vídeos de apresentação em processos seletivos de *casting*⁴. Este tipo de material constitui-se num vídeo breve, geralmente gravado pelo próprio ator/atriz, que deve ser enviado como uma espécie de cartão de visita para agências responsáveis por fornecer oportunidades de trabalho aos atuantes. Durante a conversa, este amigo compartilhou comigo que estava tendo dificuldades em gravar tais vídeos por não conseguir se definir para além de informações básicas como idade, cidade de origem e área de trabalho, ou seja, ser um ator.

Tomando conhecimento de tal dinâmica percebi como também teria dificuldade em me autodefinir. Conversando com outros amigos e colegas de faculdade entendi que este sentimento era compartilhado pela maioria. A angústia de falhar em se autodefinir para além de imagem e função era coletiva. Até que, uma amiga me disse que nestes vídeos a autodefinição importava pouco, e o que interessava mesmo era a imagem, o carisma e o perfil do atuante no vídeo. A partir de tais discussões cheguei a alguns problemas, específicos deste contexto, que passaram a me interessar: a redução do indivíduo a uma imagem; a falta de interesse na subjetividade do atuante; a presença de parâmetros de seleção nebulosos e enviesados dentro do mercado e, sobretudo, a angústia de não saber o que fazer dentro desta problemática. Não me refiro aqui somente ao problema de sentir-se

³ Bruno Fanin, que posteriormente veio a integrar o elenco de *TESTE*

⁴ Processo de seleção de atores para determinado trabalho

incapaz de gravar um vídeo se apresentando, mas ao problema de estar deslocado do mercado.

Não é de se estranhar que a ausência de trabalho seja uma espécie de fantasma que acompanha jovens estudantes de artes cênicas ao longo da graduação. É bem sabido que as artes da cena, principalmente quando ligadas à pesquisa de linguagem, não costumam se encaixar nos interesses econômicos da iniciativa privada. Por outro lado, as políticas públicas culturais, por mais que possuam editais especificamente dedicados ao desenvolvimento de obras idealizadas e construídas por artistas em início de carreira, é incapaz de atender ao número de alunos formados anualmente, sejam eles de ensino superior, técnico ou informal. O fantasma por mim mencionado ganha dimensões cada vez maiores no decorrer do curso. Os anos se passam e frustrações próprias da relação entre o fazer teatral e sua aparentemente intrínseca instabilidade financeira se aglutinam. Questões levantadas ao longo desta pesquisa aparecem com frequência em rodas de amigos artistas: “o que fazer depois daqui?”, “haverá trabalho depois do diploma?” e “será que terei que fazer outra coisa da vida?” são algumas delas.

KEILA

Estas também eram perguntas compartilhadas por mim, e no que se refere ao foco deste processo criativo, o meu desejo era refletir sobre questões próprias da nossa geração. Isso porque durante toda a graduação só houve um processo em que conseguimos experimentar livremente uma discussão de nosso total interesse⁵. Como em todo curso de formação, algumas vezes a definição do que seria trabalhado era feita pelo professor, de acordo com a proposta curricular e pedagógica do semestre. Mas desta vez, a única premissa da disciplina de TCC era fazer um processo em grupo - o que nós estávamos de acordo, uma vez que o trabalho solo não nos faz brilhar os olhos como o trabalho em coletivo - e apresentar este processo ao público no formato cênico e de uma reflexão escrita.

Inúmeras matérias de revistas classificam a nossa geração Z como a “geração internet”. A geração que vive o tempo na velocidade de um *click*, que futuramente ocupará profissões que ainda não existem, que aprofundou algumas discussões sobre gênero e políticas sociais, que possui consciência ambiental, e que ao mesmo

⁵ [versão_demo], um experimento cênico desenvolvido a partir da disciplina “Encenação e Processo Colaborativo” em 2023.

tempo é a geração com mais ansiedade, e índices altíssimos de depressão e suicídio. Logo, existe uma tensão que eu gostaria de me debruçar no processo de construção dessa peça, pois algumas das aflições que nos acompanham também foram de gerações passadas, muitas perguntas sobre profissão e arte já foram feitas há muitos anos por gente de teatro e ainda se fazem presentes.

A problemática da empregabilidade de artistas é um anseio presente na vida de todos que queiram viver de arte. Hoje, ainda que tenhamos algumas conquistas como os editais, seu número de inscritos dobra a cada ano, e assim não conseguem atender todo mundo. Portanto, me interessava pensar quem faz parte dessa geração Z, quais são os comportamentos e tensões, e porque alguns problemas atravessam gerações de teatro.

A micro situação dos testes de elenco nos pareceu um substrato interessante para unir os desejos meus e de Gabriel. Pouco tempo antes da primeira aula de TCC nós já tínhamos levantado muitas perguntas e muitos possíveis problemas a serem investigados que nos lançavam nesta pesquisa.

GABRIEL

Ainda que os processos que dirigi ao longo da graduação tivessem sim pontos de contato com questões próprias de nossa geração, eles foram norteados por outros problemas como dinâmicas de violência patriarcal⁶ e o ritmo desenfreado de consumo de produtos, corpos e ideias no ambiente virtual⁷. Tomei portanto a ideia sugerida por Keila, de falar sobre a juventude, como um desafio novo e provocante.

Os tais vídeos de apresentação aqui mencionados são uma espécie de primeira fase de um processo seletivo. Um cartão de visitas que garante ou não a entrada de interessados em trabalho para uma segunda fase: a dos testes de elenco. Compreendemos então que esta dinâmica seria tão cara a nós quanto o desafio de se autodefinir durante o processo. Com isso tínhamos então duas situações que, ao nosso ver, refletem questões que atormentam jovens atores. “Autodefinir-se” e “ser testado” seriam, portanto, contextos em que iríamos nos inserir na etapa inicial do processo.

⁶ *Em Nome do Pai*, experimento cênico realizado dentro da disciplina “Ateliê II”, em 2022.

⁷ [versão_demo], de 2023

2.1 Mercado da imagem

GABRIEL

Ao longo do texto usarei este termo para me referir ao mercado audiovisual que prioriza a imagem sobre a subjetividade e a intenção artística. Acredito ser importante assim defini-lo pois o termo “mercado audiovisual” englobaria também produções que não operam com tais intentos, como por exemplo produções politicamente engajadas, ou eticamente responsáveis no que diz respeito à representatividade de corpos tidos como fora do padrão pela sociedade.

Portanto, quando me referir ao *mercado da imagem* estarei discutindo oportunidades de trabalho que colocam a imagem acima de outros requisitos para atuantes. É o caso por exemplo de grande parcela dos processos seletivos para telenovelas, propagandas, e até mesmo para a inserção de atores e atrizes na indústria cinematográfica.

O mercado da imagem reproduz tendências e fetiches próprios do capitalismo contemporâneo, reduzindo corpos a produtos e artistas a imagens esvaziadas. Assim sendo, neste mercado, atuantes são facilmente substituíveis, descartáveis e pouco valorizados. É portanto esta fatia do mercado audiovisual, que chamamos de *mercado da imagem*, que nos interessa tensionar.

3. Claquete: Experimentando ensaios

GABRIEL

Ao longo de nosso trabalho, me provoquei a propor diferentes ferramentas de criação para as atrizes. Afim não só de mover o processo, mas também de me experimentar enquanto propositor de dinâmicas em sala de ensaio.

A condução do trabalho foi atravessada por diferentes ferramentas de criação, que visavam não só levantar materiais para o que viria a ser a dramaturgia, mas também dar relevo às nossas ideias e perspectivas críticas sobre o tema que nos interessava discutir.

3.1 Improvisações

GABRIEL

Em uma primeira fase do trabalho usei majoritariamente de improvisações como ferramenta de criação. Nos dois processos anteriores à *TESTE* em que assumi a direção, optei por desenvolver o processo criativo tendo como base o trabalho sobre

*workshops*⁸. Um dos fatores que levou à escolha das improvisações como possível procedimento de criação foi perceber que eu sentia essa lacuna em minha formação, e que gostaria de me desafiar nesse sentido, saindo de minha zona de conforto.

Ao trabalhar com esta ferramenta durante os ensaios tive dificuldade por não contarmos com um material prévio. *TESTE* não se trata de uma peça que parte de um texto dramático previamente elaborado e nem mesmo de um outro tipo de material como um livro, filme ou etc. Trata-se de um processo norteado por ideias e pelo interesse num campo temático, em uma determinada situação que poderia gerar discussões que nos interessavam.

Sendo assim, iniciamos improvisando determinadas situações de testagem. Propus diferentes desafios para as atrizes, como o de ter pouco tempo para se preparar para algo, o de ter que lidar com muitas demandas em uma única cena, ou o de dar conta de provar-se encaixável em um determinado perfil, tal qual acontece em um processo comum de seleção de elenco. Como em todo processo, algumas improvisações acabaram não levando a resultados potentes para o trabalho, mas creio que ainda assim tiveram influência sobre nós, mesmo que por uma via negativa. Com isso quero dizer que esta ferramenta nos levou a entender não só o que o trabalho poderia ser, mas também caminhos que gostaríamos de evitar, como por exemplo a reprodução de estereótipos de gênero.

Dentro de tais improvisações chegamos a trabalhar com situações reais de testagem, como por exemplo a lida com um texto, a venda de um produto, ou a realização de um ensaio fotográfico. Enquanto diretor do trabalho, escolhi distorcer essas situações com o acréscimo de elementos absurdos. Me colocando na posição daquele que testa, passei a dar indicações cada vez mais complicadas para as atrizes, gerando assim propositalmente uma desestabilidade sobre elas. Por exemplo, solicitar tarefas praticamente impossíveis em um curto espaço de tempo, para que entendêssemos através da prática como elas seriam afetadas por isso e como seu desempenho seria modificado por esses fatores.

Outras dinâmicas próprias de processos seletivos de *castings* incorporadas em nossos ensaios foram as de gravar vídeos de apresentação e realizar entrevistas.

⁸ “Improvisação com maior grau de elaboração, uma ‘quase-cena’, preparada com um ou mais dias de antecedência, e que estimula a visão individual de cada ator em relação a um assunto ou problema.” (ARAÚJO, 2008)

No caso das entrevistas as atrizes ocuparam tanto o papel de entrevistada quanto o de entrevistadora. Essas situações tinham ou não compromisso com a verossimilhança. Ou seja, passamos por apresentações, entrevistas e testes que tinham dinâmicas mais próximas do que ocorre no mercado da imagem, mas também experimentamos realizar tais exercícios com distorções no que diz respeito ao tempo, às circunstâncias propostas e às regras de um determinado jogo ou improviso.

Um bom exemplo é o de uma improvisação que propus às atrizes onde elas deveriam elaborar e executar um comercial para vender a si mesmas, como um produto. Este exercício foi repetido com cada vez menos tempo, sendo feito em versões de um minuto, trinta segundos, dez segundos e cinco segundos. O tempo enquanto regra de jogo gerou estados, imagens, qualidades de interpretação e de texto que depois vieram a fazer parte da dramaturgia e da encenação de *TESTE*. Ressalto aqui, que o teste não era só o nosso tema de investigação, mas também um dispositivo de criação, ou seja, a situação de testagem se configurou também enquanto metodologia em nosso trabalho de criação.

A autoimagem é um elemento fundamental do mercado da imagem, e foi um tema trabalhado através de uma série de improvisações, para além dos vídeos de apresentação. Na busca por uma perspectiva menos realista sobre a autoimagem das atrizes, trouxe para a sala de ensaio as referências dramáticas *Fluxorama* de Jô Bilac e *Descrição de Imagem* de Heiner Müller.

O texto de Bilac materializa verbalmente fluxos de pensamento das personagens, e como referência levou as atrizes a descreverem não só sua imagem, mas também o que pensam sobre ela e as angústias acarretadas por isso. Já a obra de Müller opera como um zoom surrealista sobre uma paisagem, como se a figura central da dramaturgia estivesse descrevendo um cenário através de um delírio. Como já havíamos decidido trabalhar com uma estética não-realista, inclusive nos campos da dramaturgia e da atuação, essas referências moveram o processo nesta direção, além de nos indicar outros meios de lidar com a autoimagem.

Quando a dramaturgia começou a ganhar forma, trabalhamos também com improvisações balizadas por breves roteiros propostos por mim às atrizes, que inseriram esboços de personagens em situações propositalmente lacunares, como:

ROTEIRO DE IMPROVISAÇÃO:

- ☐ Movimento 1: As duas personagens são chamadas ao palco
- ☐ Movimento 2: Uma delas dá dicas/demonstração técnica/realiza um tutorial (destinado aos jovens que estão em casa e sonham em entrar pro programa⁹. ou seja, entrar para o mercado)
- ☐ Movimento 3: Intervalo do programa: As duas conversam sobre sua participação no programa

Ou seja, o trabalho partia de um material pré-definido por mim, o qual apresentava lacunas que instigaram as atrizes criativamente, provocando-as a propor ações, imagens, qualidades de movimento, etc. Com isso estaríamos criando juntos, a partir do preenchimento destes espaços vazios.

3.2 Workshops

GABRIEL

Apesar de ter me dedicado a trabalhar com improvisações neste processo, continuei me valendo dos *workshops* enquanto procedimento de pesquisa. Foi através deles que percebemos perspectivas críticas das atrizes sobre nosso campo temático. Como disparadores nos valem de diferentes frases ou perguntas, como: “qual seria o trabalho dos seus sonhos?”, “em qual perfil você não se encaixa?” e “o que seria uma atriz ideal?”

Keila, por exemplo, trouxe um workshop onde realizava um teste de adestramento; Mireille Antunes nos apresentou um teste para ser mãe; e Clara Beatriz foi testada em uma oportunidade de trabalho para representar uma personagem branca.

Com a realização dos workshops a discussão da equipe criativa ficou mais rica e tópicos que haviam aparecido de maneira tímida até então durante o processo foram aprofundados, como por exemplo, o diferente sentido da palavra “papel”. Os workshops citados acima tinham como ponto de partida um sentido expandido da

⁹ Neste momento do processo criativo já havíamos decidido trabalhar com a estrutura de um programa televisivo. Tal decisão será relatada mais à frente em minha escrita

palavra papel. Para além de um personagem a ser representado, se tratava também de se enquadrar a um determinado papel social.

3.3 Entrevistas: em sala de ensaio ou fora dela

GABRIEL

Um teste, além de verificar se um candidato está ou não apto a ocupar um determinado papel, também é um espaço que lida com a expectativa daquele que realiza a testagem. Ou seja, quem está testando espera que o sujeito em situação de teste seja capaz de *algo*. A partir desta constatação, nos dedicamos também a descobrir quais seriam as expectativas que rodeiam o trabalho de atuentes, e mais especificamente de atrizes. Com isso, pedi às atrizes que perguntassem a dez pessoas, entre artistas e não-artistas, o que elas esperavam de uma grande atriz.

Com estas respostas voltamos à sala de ensaio, e improvisamos sobre alguns dos pontos extraídos das entrevistas. Certos apontamentos de entrevistados foram catalisadores de workshops e exercícios. Um destes desdobramentos foi o de realizar um exercício na rua, onde as atrizes apresentavam um breve teste para desconhecidos e solicitavam um *feedback* sobre o material exibido. A sensação de exposição diante de um olhar que julga aptidões e que, portanto, testa, foi compartilhada entre nós e reverberou em camadas fundamentais para a dramaturgia e a encenação.

3.4 Termo de inscrição para o programa de testes

GABRIEL

Quando nos debruçamos sobre o desenvolvimento e definição das personagens, já imbuídos de nossa decisão de criar um “programa de testes” em cena, uma ferramenta adotada foi a do preenchimento de fichas estrategicamente configuradas em “termos de inscrição” para o programa. Este exercício direcionava as atrizes a responder determinadas perguntas que moveriam o processo criativo criticamente. O preenchimento dos termos de inscrição levou ao esboço de possíveis personagens que seriam experimentadas em diferentes exercícios. As lacunas fomentaram o surgimento de possíveis objetivos, em trechos como:

“Me inscrevo pois sei que o programa proporciona oportunidades únicas de trabalho e de futuro, e aqui estou pois tenho interesse em _____.”

Mas também para que descobríssemos problemas, como por exemplo:

“Julgo importante dizer que **não está tudo bem**. Ando me sentindo muito _____, porque _____. Na última noite _____, e senti meu corpo _____. Até agora estou me sentindo assim, e minha situação piorou porque _____. Ainda assim me recusei a ficar em casa e me mantive determinada a estar aqui hoje, afinal _____.”

Através do preenchimento destas lacunas fomos levados a tatear quais poderiam ser os problemas, objetivos, e características das inscritas no programa de testes. Esta prática não se findava em si mesma e foi repetida com diferentes espaços vazios propostos por mim, contando também com a possibilidade de que as atrizes alterassem respostas entre um dia e outro. As fichas eram portanto manipuláveis. O preenchimento também se desdobrou na realização de entrevistas, no desempenho em situações de testagem e na improvisação de encontros entre as personagens esboçadas.

Este exercício levou também a experimentações de diferentes qualidades corporais das atrizes, disparadas por provocações manifestas na ficha como:

“Sinceramente eu odeio que o meu corpo não seja capaz de _____. Eu acredito que isso seja porque _____.”

Sendo assim, as fichas prepararam as atrizes para a cena, ou seja, para o programa. Constituindo-se assim em um procedimento fundamental para nossa composição dramatúrgica, atoral e de encenação.

4. Claque: Quem cria, produz! Mas quem produz, cria?

KEILA

No início desta pesquisa íamos lidando com as demandas de acordo com a necessidade, assim como ocorre em todo processo criativo. Eu me perguntava o que eu escreveria em um texto sobre a prática da produção no processo, além das tarefas óbvias que todo mundo já sabe, como: agendar uma das salas disponíveis do CAC para ensaiar, elaborar um cronograma de acordo com as agendas da equipe, organizar o tempo de acordo com as tarefas do ensaio, produzir as demandas de materiais e guardá-los a cada ensaio e etc. Foi com o surgimento das dificuldades que me dei conta de que essas tarefas não eram tão óbvias quanto eu pensava. Para mim, que já trabalho há dois anos com produção, lidar e prever as demandas ou possíveis problemas é uma tarefa mais fácil. Além disso, há algumas nuances nas relações de trabalho e obstáculos recorrentes em relação à instituição, que evidenciam que estas limitantes são reflexo da ausência do pensamento sobre produção no departamento. Isto pode ser visto na dificuldade no relacionamento com técnicos, na desorganização no uso das salas para ensaios ou do material disponível de cenário e figurino, e até em barreiras impostas pela universidade no gasto da verba disponível para os trabalhos de TCC.

No que diz respeito ao calendário do curso, ao longo de todo ano, os grupos da turma de TCC fazem compartilhamentos das suas pesquisas nas aulas. No início, cada grupo abria sua pesquisa todas as semanas, depois a cada quinze dias. Algumas vezes de forma prática, abrindo cenas ou experimentos, outras vezes de forma teórica, compartilhando angústias e problemas que na maioria das vezes mostravam-se coletivos. Em uma dessas primeiras aberturas, após uma definição mais clara desta pesquisa com a minha co-orientadora, perguntei à turma: “O que é a produção?” e “O que faz a produção?” De forma quase unânime, a maioria respondeu que “a produção é a administração das demandas materiais de uma peça”; “que é aquilo que viabiliza a parte artística”; “que a produção controla o que pode ou não ser feito na peça”; “que ela faz o gerenciamento do tempo e do dinheiro”; e “que ela desempenha funções como limpar o espaço e o camarim”.

Somente uma resposta referia-se de forma bem abstrata e tímida a “auxiliar as relações do trabalho”. Neste momento eu percebi a primeira problemática no entendimento da prática da produção, a que ela é uma área burocrática, responsável por problemas e demandas, por controlar e delimitar a obra, situando-se assim bem

distante de uma dimensão criativa. Mas também pude perceber uma dificuldade minha em definir o que é a produção, afinal não é minha função enquanto produtora limpar um camarim, mas sim garantir a limpeza de todo o espaço para que o trabalho se desenvolva da melhor forma. De modo algum eu controlo o que pode ou não ser feito numa produção, mas eu articulo as vontades e desejos da criação com as possibilidades reais do mundo. Eu administro a verba e o tempo do projeto, mas não de forma autocrática e limitante. Além disso, nós produtores também realizamos muitas outras tarefas que não correspondem só à essa administração material, mas também à uma dimensão criativa que não é considerada não só pela minha turma, mas por muitos artistas profissionais, porque ainda há uma percepção ultrapassada do que é o nosso trabalho. Neste momento, eu me perguntava: “como eu vou defender que a prática da produção também é uma função criativa no processo, se eu mesma não consigo definir o que ela é?” Porém, explico aqui que me refiro à produção enquanto uma prática, me refiro à elaboração de uma reflexão a partir do exercício deste ofício em processo, e não de um pensamento sobre a produção apenas por uma perspectiva teórica. Segundo Mateus Fávero (2022, p. 50) “Praticar é trabalhar algo, um pensamento, uma ideia. Praticar é exercitar-se e aprender a partir da reflexão. (...) Praticar é estudar, conhecer e até mesmo ensinar enquanto se aprende” (HISSA, 2019. p.83).”

Faço esta pontuação pois este é o lugar que a produção se encontra no CAC: sem referencial teórico para sua elaboração, manifestando-se apenas enquanto prática intuitiva, com suas tarefas sendo desenvolvidas pelos alunos nos processos criativos dos ateliês.

No decorrer do ano, em muitas conversas com os meus colegas do curso, eu perguntava se eles já haviam feito a produção dos processos que haviam criado durante a graduação. E em todas as vezes eles disseram que não, mas desenvolvendo a conversa eu os fazia perceber que eles sempre realizam tarefas da produção, no bacharelado ou na licenciatura, mesmo não ocupando essa função, como: agendar as salas para ensaio, elaborar o cronograma de trabalho, comprar e produzir cenários e figurinos, montar e desmontar os trabalhos, mediar conflitos entre as pessoas do grupo, entre outras.

É fato que todo artista que cria, produz! Todo artista que cria produz as necessidades materiais do seu trabalho; elabora conceitualmente o que a obra

discute ou tenciona; relaciona as diferentes pessoas e funções necessárias em um processo artístico; dialoga com a realidade; emite um discurso político e social a partir de uma forma estética; busca formas materiais e financeiras de conceber seu trabalho; ou seja, a produção é simbiótica com a criação.

Contudo, a elaboração da produção no teatro enquanto área do conhecimento é relativamente nova quando comparada a outras áreas, como a dramaturgia e a atuação. Nós ainda temos pouco material de pesquisa e sistematização, acadêmica ou não, que se debruça sobre esse ofício. Não há uma fórmula de como se deve produzir uma obra de teatro, e as fórmulas que existem para escritas de projeto em cursos formatados na internet não correspondem às necessidades atuais da produção. Isso porque cada contexto de criação é único, as condições materiais; o contexto político; as concepções filosóficas de cada integrante do trabalho; o conceito da obra; mudam habitualmente e demarcam verticalmente o trabalho. Por isso que cada encenação de uma mesma dramaturgia é sempre única em toda a sua pluralidade, pois o processo também é específico em cada contexto de criação. Não há uma metodologia única de criação, as ferramentas e dispositivos disponíveis podem ser usados de diversas formas ou até inventados, com isso a metodologia da produção é intrínseca ao processo. Logo, além de simbiótica, a produção é processual e se dá transversalmente à criação.

Outras situações que aconteceram contribuíram para a constatação de que não há reflexão sobre produção no CAC: muitas vezes chegamos na sala para ensaiar e ela estava muito suja, ou havia materiais de outros grupos de diferentes turmas dispostos no espaço, isso fez com que perdêssemos muito tempo do nosso trabalho limpando e organizando a sala, que deveria ser limpa pelo grupo ou professor que a usou anteriormente. São incontáveis as vezes que recebemos mensagens de alunos procurando materiais “perdidos” que alguém tirou do lugar que estavam guardados, ou que tivemos nossos ensaios interrompidos porque alguém precisava entrar na sala para pegar algo. E porque estes são problemas de produção? Porque são problemas de organização. Um dos pontos-chaves do contexto em que estamos inseridos é que dividimos o espaço do departamento com uma média de 150 alunos do CAC e mais tantos outros da EAD, e se pudermos falar em uma tarefa básica da produtora, é a organização do processo e do espaço. A organização garante a fluidez do processo, e essa é uma tarefa mútua da direção e da produção.

Somente no final de 2024, havia 11 grupos das disciplinas de ateliê, junto aos 9 grupos da turma de TCC, usando as salas do departamento para ensaios e/ou apresentações. Claro que neste ano tivemos uma especificidade que é a reforma dos nossos dois teatros, o que limitou muito as nossas possibilidades, uma vez que as salas precisavam de uma outra logística de utilização. Porém, em anos anteriores não só esses problemas se faziam presentes, mas alguns outros, como a falta de cuidado com o mobiliário ou os figurinos do nosso acervo que, após o uso, ficavam jogados nas salas ou no gramado tomando chuva, algumas vezes chegando a ir para o lixo por causa da deterioração.

A produção é tão intrínseca ao teatro, que às vezes a executamos sem reflexão crítica, apenas desempenhando tarefas operacionais que nós aprendemos em algum momento, sejam elas éticas ou não. Ou seja, algumas vezes os trabalhos apresentados nos ateliês são de um primor exemplar, mas no *backstage*, realizou-se uma produção que ultrapassou os limites do grupo ou mesmo o respeito com alunes, professores ou funcionários. E acredito que em alguma medida isso acontece também por não compreendermos que algumas das tarefas da criação, são também tarefas de produção, principalmente aquelas que dizem respeito às relações com as pessoas e as mediações de conflitos. Não basta só lidar com uma demanda ou trazer uma solução, é preciso refletir de forma crítica se esta solução é a melhor para o trabalho e para as pessoas envolvidas.

5. Claquete: A produção elaborando perguntas

KEILA

Frente a todas essas dificuldades colocadas acima, eu me perguntava qual era o modo de produção que esse processo exigia, pois ficou óbvio que não seria uma produção como as que eu realizo fora da universidade. E se observarmos com muita atenção e percebermos as peculiaridades do processo que estamos produzindo, é possível perceber que ele mesmo exige um modo específico de produzi-lo. Esse questionamento nos levou a nos perguntar qual era o nosso discurso, o que nós queríamos dizer com esse trabalho. Logo, havia aqui uma relação entre a obra e a sua produção que precisávamos dar mais atenção.

Para que chegássemos à definição da estrutura deste trabalho, e com isso a definição do nosso argumento, precisamos mudar o tipo de experimentação dos nossos ensaios. O primeiro momento - de livre experimentação e levantamento de

material, nos trouxe tantas possibilidades de caminhos que nos encontramos fatigados com a quantidade de *workshops*, experimentações, temas e materialidades. Era difícil apostar em um rumo, afinal não teríamos tempo de experimentar tudo e precisávamos avançar para outra etapa do processo, aquela em que a gente depura e lapida o que se tornaria uma peça. Logo, nós precisávamos mudar a nossa metodologia. Mas se a metodologia é o caminho que se faz para descobrir o desconhecido, “o que queríamos de fato descobrir?”

Sendo assim, o processo precisava de uma pergunta. Até aqui, é possível perceber que nossa pesquisa já tinha muitas perguntas, e a cada mês surgiam mais. Mas neste momento, precisávamos de perguntas direcionadas especificamente ao tema que estávamos trabalhando, e que envolvessem também as outras atrizes deste trabalho, Clara e Mireille, e posteriormente as outras pessoas da equipe que entrariam (Bruno Fanin e Mabel Danciguer), pois todos nós percebemos que cada um tinha perspectivas e um foco diferente.

Mateus Fávero (2022, p. 56), em sua dissertação de mestrado afirma que

“(...) é necessária uma intenção epistemológica de pesquisa para que qualquer investigação aconteça. (...) “a construção de perguntas de pesquisa é a parte constitutiva do processo criativo, o seu ponto de partida” (HISSA, 2019, p.35). Afinal, pesquisar é criar, inventar. As perguntas de pesquisa, em arte e ciência, são invenções interrogantes que **garantem a busca pelo desconhecido, pelo mistério da vida, pelo “não saber ainda” (BORG DORFF, 2017b). Uma pergunta de pesquisa – em arte e ciência – não é retórica. **Faz-se necessário um processo para – tentar – respondê-la**. Nesse caminho, outras perguntas podem surgir e a própria questão principal pode ser alterada. Os processos são, exatamente, espaços de ação, de transformação.” (grifo meu).**

O teste de elenco foi um ponto de partida, um tema que estávamos interessados em estudar. Mas estudar o que exatamente? Nos incomodava a especificidade de muitos testes que pesquisamos e o processo de escolha das atrizes para determinados trabalhos. A partir disso elencamos diferentes perguntas a fim de que fôssemos movidos por elas:

- A. O que preparadores de elenco esperam de atrizes de até 30 anos, mas que aparentam ter 20?
- B. O que significa “perfil de mulher brasileira”?
- C. O que esperam de nós quando os testes pedem para nos apresentarmos em um vídeo de até 1 minuto?
- D. O que é relevante a gente contar?
- E. Porque uma mulher preta não pode fazer qualquer teste?
- F. Como conciliar um trabalho com um sonho?
- G. Quem são os artistas multitalentosos e porque eles conseguem ser multitalentosos? O que é talento?
- H. O que esperam de grandes atrizes?
- I. Será que faríamos qualquer coisa por um papel?
- J. Se o mercado parece ser tão injusto, porque queremos fazer parte dele?

É óbvio que cada um de nós tínhamos muitos questionamentos que nos interessavam, pois como é possível perceber, identificamos muitos problemas. Mas, ao invés de elaborar uma pergunta na qual nós tentássemos buscar uma resposta, chegamos à conclusão que a melhor escolha era elaborar uma pergunta que nos mantivesse com o problema. Um questionamento que talvez não conseguíssemos responder na obra, mas que fosse capaz de impulsionar o processo e nos manter em pesquisa. Logo, nós queríamos investigar como a situação dos testes de elenco revela micro problemas sociais, como ela reflete comportamentos da nossa sociedade, e como o público que consome uma obra também sustenta a sua dinâmica de produção.

5.1 Cruzamento entre produção e direção

KEILA

Em outros trabalhos que realizo fora da universidade, o cronograma que defino como produtora é amplo e se relaciona diretamente com as partes que precisam ser realizadas nos tempos definidos no projeto. Por exemplo, se estreamos um trabalho no mês sete, precisamos começar a elaborar o material de divulgação no início do mês seis, para começar a divulgação algumas semanas antes da estreia. Para isso, precisamos de fotos, release, e sinopse; além do serviço, ou seja: datas, local de

apresentação e horários. Se consta no projeto que serão realizadas duas oficinas como contrapartidas, então preciso pensar quando e como ocorrerão.

Claro que isso não é fruto de uma fórmula, esta organização e necessidades são específicas de cada projeto, pois depende do que ele se propõe. Mas uso aqui alguns elementos básicos para pensarmos como a sistematização do processo é importante.

Neste momento, percebi que era preciso reformular a nossa organização para avançarmos no processo criativo de *TESTE*. Geralmente, quem pensa o cronograma mais específico é a direção artística. Os momentos de fechamento da dramaturgia, definições do desenho de luz, de cenário e figurino são tarefas feitas com a direção e as outras áreas do trabalho.

Neste caso, precisamos dar um passo atrás em relação às nossas expectativas. Eu e Gabriel estávamos lidando com este trabalho com a pressão com que lidamos com nossos trabalhos profissionais, e esta ansiedade nos impedia de prosseguir com os ensaios. Este não é um trabalho profissional, ainda que tenha muito comprometimento e responsabilidade com o processo, nós não precisamos atingir metas estabelecidas por um edital ou projeto. Além desta reflexão escrita, nós precisamos compartilhar com o público esta pesquisa em formato cênico. O que seria esse formato, só a pesquisa nos diria. Isso pode parecer simples, mas assentar os objetivos desse processo criativo e re-alinhar as expectativas foram primordiais para persistir na essência deste TCC: a pesquisa.

Logo, ao invés de elaborar um cronograma para finalizar os elementos do trabalho, como dramaturgia e encenação, que talvez nós nem conseguíssemos alcançar, propus que criássemos categorias onde cada um pensasse o que gostaria de pesquisar em cada uma delas, por exemplo: atuação era uma categoria e dentro dela queríamos experimentar a narração e a relação atriz-personagem. Dividimos então essas palavras-chave dentro da nossa grade de ensaios, para então elaborar um cronograma mais possível.

Aqui é importante dizer que foi preciso muita discussão para prosseguir com essa proposta, porque Gabriel ainda estava muito resistente e preferia elaborar perguntas específicas ao invés de palavras-chave, pois segundo ele é muito difícil estruturar ensaios com conceitos tão amplos. Mas, argumentei que além de produtora, eu também era atriz deste processo, e evidencio aqui uma atitude minha enquanto atriz: eu não queria saber sobre a organização específica do ensaio antes de todo mundo,

mas somente de forma ampla, a não ser que fosse muito necessário, pois era importante eu estar no mesmo estado de criação que as outras atrizes.

Sendo assim, o que eu gostaria de ressaltar são essas duas atitudes criativas tomadas durante o processo enquanto produtora: a sistematização do cronograma e a formulação de uma pergunta que guiasse o trabalho. Claro que essa sistematização não era limitante, por vezes passamos algumas semanas retomando conceitos já trabalhados ou juntamos alguns outros em um mesmo ensaio. Isso também não nos impedia de trabalhar várias coisas ao mesmo tempo, mas nos garantiu uma atenção a um determinado foco, e acalmou alguns ânimos. Além disso, essa sistematização e a dedicação dos nossos ensaios à elaboração de uma pergunta nos ajudou a chegar no nosso argumento e na estrutura cênica do trabalho, e a entender como deveríamos produzir este processo, pois o argumento solidifica o seu modo de produção.

5.2 Claquete: Do argumento à estrutura dramática - o programa de testes

GABRIEL

Durante os ensaios debatemos como alguns dos critérios de seleção presentes em processos seletivos do mercado da imagem, como testes de propaganda por exemplo, refletem padrões estéticos e morais ainda reproduzidos por boa parcela da população. Padrões de beleza exaltados por um mercado que reduz o atuante a uma imagem também permeiam o imaginário e o gosto popular. O desenvolvimento de uma ideia sobre “corpos ideais” que poderiam habitar a mídia deve muito à influência que a indústria audiovisual e a publicidade possuem no imaginário brasileiro e mundial. Este poder de influência foi se construindo através das novelas, do entretenimento televisivo, do cinema e da propaganda, que ditaram por décadas quais corpos seriam valorizados por este mercado.

Isto posto, uma das decisões mais importantes para a estruturação da dramaturgia de *TESTE* foi a de que a situação em que as personagens estariam envolvidas em cena deveria ser de dimensão pública, e não privada. Em sua maioria, situações como as que estávamos experimentando, seja a de gravar um vídeo de apresentação quanto a de estar sendo testado, ocorrem em ambientes privados. Ao identificar que alguns dos problemas que nos interessavam questionar tinham relação direta com o olhar e o julgamento externo sobre corpos e suas habilidades,

percebemos que nos era fundamental um ambiente onde o espectador fosse parte do problema e estivesse envolvido na ficção da obra. Para que assim, o olhar sobre as atrizes durante a situação de teste não fosse só o de um fictício testador ou o de uma câmera, mas também o da própria plateia.

Decidi então reciclar uma ideia que vinha me acompanhando há alguns anos: a de uma peça cuja ação se desenrolasse em um programa de TV, mais especificamente em um programa de auditório. Quando esta ideia me ocorreu pela primeira vez, eu acreditava que tal ambiente seria propício para discutir temas como espetacularização, entretenimento e imagem. Ora, estes três eixos temáticos se apresentavam a mim como tópicos importantes para o que estávamos pesquisando durante o processo criativo de *TESTE*.

Programas de auditório permeiam o imaginário popular brasileiro desde a década de 1960, atravessando gerações e conquistando índices de audiência significativos. Até hoje, tais programas são o carro-chefe de muitas emissoras de TV brasileiras. Neles, a presença da plateia é fundamental, interagindo com o que é apresentado no palco através de aplausos, risos, vaías e etc. Contando com uma estrutura baseada em quadros, tais programas permitem que seu roteiro intercale apresentações artísticas, entrevistas, competições, shows de talento e etc. Assim, propus às atrizes que o espaço de ação de nossa dramaturgia fosse o de um programa de testes.

Se tratava, portanto, de um programa de auditório que recebe atrizes interessadas em oportunidades de trabalho. Tal iniciativa promete por meio de uma série de testes encaixar as participantes em trabalhos, a depender de seu desempenho nos desafios. Através de um sistema de pontos as atrizes são posicionadas em um ranking, que ao final revela uma grande vencedora.

Porém, a partir da identificação dos absurdos que permeiam o mercado da imagem, decidi que nossa ficção deveria incorporar o ilogismo próprio deste universo. Assim como ocorre muitas vezes no mercado audiovisual, os papéis prometidos para as meninas não seriam bem especificados; os desafios teriam critérios de avaliação nebulosos, e o sistema de pontuação seria ilógico. Ou seja, propositalmente e a fim de transformar um problema caro a nosso argumento em cena, o programa não faria tanto sentido. Conscientemente estaríamos abraçando uma linguagem dramatúrgica, e portanto de atuação e encenação absurda.

Tais escolhas, como mencionado acima, refletem características próprias do mercado de atuação, sobretudo o audiovisual. Colegas haviam compartilhado

conosco que em diversas ocasiões se sentiam ridículos durante um teste, por não entender a razão de fazer aquilo que faziam; pelos critérios de seleção serem incoerentes e pouco transparentes; e pela própria relação testador-testado ser problemática.

Assim, construímos desafios aparentemente irracionais, dinâmicas de pontuação injustas e arbitrárias, direcionamentos ridículos do programa para as atrizes e etc. Além disso, outro elemento caro à estrutura é o de acontecimentos não-realistas, que não buscam reproduzir com verossimilhança detalhes de um processo de testagem audiovisual, mas sim radicalizar determinados posicionamentos críticos que nos são basilares. Assim, a distorção da realidade faria com que determinados elementos e situações ganhassem relevo.

Com isso, temos por exemplo uma personagem que faz aniversário diversas vezes em um aparente curto período de tempo, explicitando através desta escolha o problema de que a demarcação etária exerce limites opressivos sobre quem trabalha no mercado da imagem. A grande maioria dos testes solicita a presença de atrizes de uma determinada faixa de idade. Assim, se um determinado trabalho requisita atrizes de 22 a 24 anos, uma jovem de 25 anos não se enquadra ao perfil e sequer é considerada para ser testada.

KEILA

Pretendemos reproduzir uma falsa sensação de “aqui e agora” dos programas de televisão gravados com plateia ao vivo. Uma pretensa ideia de engajamento do público que acaba por revelar como ele, ao “consumir” esse tipo de programa, acaba por incentivar a exploração destes corpos com a sua audiência.

Em sua tese de doutorado Heloisa Marina (2023, p. 282) argumenta que

Nesta pesquisa [seu mestrado] meu argumento se alicerça na incapacidade, ou falta de interesse, que os sistemas fechados (como as emissoras de televisão) têm de fazer evidentes suas estruturas internas, suas hierarquias e seus mecanismos de funcionamento. Ao explorar a presença “real”, como nos *reality shows*, os programas televisivos ocultam a orquestração organizacional da emissora, os aparatos existentes por trás da transmissão, ou seja, acabam ocultando a realidade constituinte de tais programas que se

apresentam como “recorte real da vida”. A representação em tais casos é apenas mascarada de presença, ou seja, trata-se de uma representação do real que não revela nunca seus meios de produção (MARINA, 2023).

Logo, o que tentamos aqui, com a estrutura do programa, a trajetória das personagens, e colocando a equipe técnica também em cena, é revelar através da linguagem teatral, o programa como metáfora de uma engrenagem capitalista que coopta artistas. É revelar o mecanismo de manipulação desse sistema. No fim das contas, não importa quão bom um artista é, mas o quanto ele está disposto a abrir mão dos seus princípios e subjetividades para alcançar seus objetivos, e conseguir um trabalho dentro desse mercado.

5.3 Tudo é teste

GABRIEL

“É importante lembrar que o nosso programa conta com um sistema de pontuação dinâmico, que é atualizado ao decorrer da testagem. A competição já começou e estamos de olho em vocês.” Esta é uma das primeiras falas que o público ouve em *TESTE*. Ela já instaura um elemento fundamental para a encenação e para a relação atrizes-público: um constante estado de teste. Sendo neste caso um programa de testes que coloca as atrizes em competição, se trata também de um constante ambiente de disputa.

Dentro de nossos estudos teóricos nos deparamos com a obra do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, que em *Sociedade do Cansaço* discorre sobre o papel do desempenho dentro das dinâmicas capitalistas do século XXI e as consequências desta relação:

“O sujeito de desempenho esgotado, depressivo está, de certo modo, desgastado consigo mesmo. Está cansado, esgotado de si mesmo, de lutar consigo mesmo. Totalmente incapaz de sair de si, estar lá fora, de confiar no outro, no mundo, fica se remoendo, o que paradoxalmente acaba levando à autoerosão e ao esvaziamento. Desgasta-se correndo numa roda de hamster que gira cada vez mais rápida ao redor de si mesma.” (HAN, 2024, p. 97)

Tal pensamento reflete também esgotamentos próprios do mercado da imagem, onde é comum por exemplo encontrar atuantes fisicamente parecidas em constante estado de disputa, devido seu adequado encaixe a um determinado perfil.

A partir dessas ideias e de provocações feitas a nós por nosso orientador, decidimos estruturar a peça de forma que um constante estado de teste estivesse instaurado ao decorrer da ação, ao entender que um elemento que perdura em cena radicaliza algo. Assim, as participantes têm pontos somados e subtraídos o tempo todo; são requisitadas a agir de determinada maneira ou a desempenhar algo sem aviso prévio e buscam se provar praticamente o tempo todo. Pretendemos com isso instaurar também um olhar analítico da plateia sobre as ações das atrizes e o que as mesmas desempenham, como se os espectadores as estivessem julgando.

Esta constante testagem também é importante para levar as personagens, e as atrizes que as performam, a estados como o cansaço, a exaustão e a solidão, ainda que estejam quase o tempo todo posando, preocupadas com a imagem que estão imprimindo no olhar daqueles que as testam. Tal escolha, portanto, torna evidente as dinâmicas e consequências de um trabalho ostensivo com a autoimagem e o desempenho, tão caros ao capitalismo contemporâneo e seu mercado da imagem, os quais nos interessa tensionar.

5.4 As personagens

GABRIEL

A definição das personagens que participam de nosso programa de testes se deu ao longo dos ensaios, levando em conta interesses de discussão dos membros do processo criativo naquele momento, ou seja, eu e as atrizes. A partir das dinâmicas adotadas em sala de ensaio como o preenchimento de fichas de personagem, a realização de entrevistas, *workshops* e improvisações; além de experiências concretas vivenciadas pelas atrizes ou por colegas, chegamos nas três participantes do programa. Reduzidas a números, as participantes #222, #294 e #317 trazem consigo características essenciais para que colocássemos em cena problemas que nos interessavam.

Além disso, uma pergunta fundamental nos acompanhou durante o processo: “o que se espera de uma atriz?”, a qual se desdobrou em “o que se espera de uma grande atriz?” As personagens, através de suas trajetórias, de seus acertos e fracassos, tensionam estas expectativas, discutidas pela equipe ao longo do processo. Trago

aqui também a ideia de fracasso pois nos interessava ter atrizes deslocadas do meio, que não são perfeitamente adequadas ao que o mercado espera. É sabido que um curso de artes cênicas não busca preparar atrizes para a indústria audiovisual, portanto essa sensação de desencaixe estava presente nas três participantes do processo. Então, as integrantes do programa não seriam as garotas ideais para o show, mas sim jovens inadequadas ao métier, por diferentes razões.

A participante #222 é a mais velha dentre as três, ainda que seja por uma diferença de um ano. A escolha de trabalharmos com apenas um ano de diferença serve justamente para discutirmos como doze meses são muita coisa dentro deste mercado, e um dos sintomas que atesta que o tempo é distorcido neste meio. Além disso, esta personagem é a mais ligada ao fazer teatral, o que também é visto como velho pelo programa, como desatualizado e, portanto, desenquadrado. Ao longo de nosso processo de ensaios, discutimos como a formação especificamente teatral é cada vez mais desvalorizada no mercado da imagem. É comum que hoje influencers da internet acabem promovidos a atuantes em telenovelas, por exemplo. Afinal, sua imagem tem muito mais valor de venda do que a de um jovem que domina a técnica teatral.

A competidora #294 é interpretada por uma atriz racializada. Esta personagem tem seu corpo fetichizado e é constantemente desafiada pelo programa a reproduzir o que o mercado julga como “exótico”. Durante o processo, a atriz que a interpreta compartilhou com a equipe criativa situações que vivenciou, como ser enquadrada em um tal “perfil brasileiro” por uma agência ou deixar de receber muitas propostas por não ser branca.

Número #317 é a participante com menos experiência das três e a mais deslumbrada com a chance que possui no programa. Acaba sendo cooptada pela indústria, tendo sua imagem saturada e tendo que retornar ao programa na estaca zero. A instabilidade financeira e de oportunidades é uma realidade dentro deste meio, onde muitos atuantes passam meses e até mesmo anos sem conseguir trabalhos por não conseguir passar em testes.

Além das participantes decidi que teríamos em cena os funcionários do programa. O apresentador, que fica invisível aos olhos da plateia, conduz as atrizes aos desafios ao passo que as confunde, humilha, violenta e explora. Já a diretora de palco e a equipe técnica garantem o funcionamento do show.

Assim sendo, as personagens acabam por aglutinar as questões que tanto nos interessaram e provocaram ao longo de um ano de trabalho. No momento em que escrevo este texto elas ainda passam por ajustes em suas trajetórias, falas e ações. Tais decisões levam em conta a força que terão para o argumento da obra e para colocar sob foco as questões que interessam à equipe criativa do trabalho. Os ajustes não são propostos apenas por mim, mas por toda a equipe. As atrizes não se restringem a problematizar apenas sua própria personagem, mas também as demais e até a estrutura dramática como um todo. Isso potencializa o trabalho, já que toda a equipe passa a ter uma visão mais completa sobre a obra em um campo dramático e conceitual.

6. Plano e contraplano: Ambivalências

GABRIEL

Durante a formação em artes cênicas é muito comum que estudantes acabem desenvolvendo mais de uma função dentro de um processo criativo. Conforme as demandas chegam, atuantes assumem também o papel de figurinistas, diretoras iluminam e dramaturgos fazem cenografia. Em nosso caso, escolhemos a ambivalência não por conta do surgimento de uma demanda, mas a partir do primeiro dia de trabalho.

6.1 Plano e contraplano: Produtora - atriz

KEILA

Como produtora na Corpo Rastreado, lembro-me de uma produção que precisou de um modo específico de trabalho. O espetáculo de dança *Corpos Velhos - Para que servem?* (2023) de Luis Arrieta revela para essa discussão aqui, como a produção determina a sua obra.

Este é um espetáculo performado por artistas velhos, e a obra fala justamente sobre a obsolescência destes corpos no teatro frente às inúmeras dificuldades que esse corpo impõe aos artistas, neste caso aos dançarinos. Uma das instituições que contratou algumas apresentações deste trabalho, exigiu que enviássemos os contratos com as assinaturas digitais dos dançarinos, e precisamos de muito diálogo para explicar que isso não seria possível, pois eles têm muita dificuldade com a tecnologia necessária para assinar digitalmente os documentos. Logo, o nosso

tempo de resposta seria muito maior, pois precisávamos colher essas assinaturas manualmente.

Este não é um problema, é um dado do trabalho. Produzir espetáculos com artistas mais velhos requer outra forma de produção. E neste caso, essa percepção da produtora que estava cuidando desses artistas, Danusa Carvalho¹⁰, foi essencial. Após essa experiência percebemos como a presença de artistas mais velhos muda verticalmente o tempo de todo o projeto.

No que se refere a esta pesquisa, fiquei me perguntando se o espaço que tive para resolver os problemas de produção não se deve ao fato de eu ser atriz do trabalho. Será que se eu fosse só produtora, eu conseguiria resolver os nós com facilidade? Porém, eu teria tanto espaço propositivo?

Certa vez, conversando com um técnico de teatro que admiro muito, ele me disse que nós - eu e outra produtora - nos intrometíamos muito na obra e na equipe de um trabalho que estávamos produzindo na época, e que um produtor não poderia fazer isso. Eu perguntei então, "qual seria a graça de produzir?". Se eu quisesse um trabalho que não tivesse a minha subjetividade implicada, poderia buscar outra profissão.

Essa demarcação é muito importante e por isso, o argumento da peça é essencial para a produção, e vice e versa. Não faz sentido ser produtor se você não compartilha da discussão que a obra propõe. Recordo-me também de outra situação em que uma amiga, como produtora de um processo, precisou conversar com os artistas sobre possíveis apropriações culturais que eles estavam fazendo.

Heloisa Marina (2023, p. 244) pontua em seu doutorado que

“É preciso reconhecer também que a participação de artistas nas mais variadas esferas produtivas da criação teatral, desde a compra de uma agulha até a elaboração de complexos balancetes financeiros e organização de eventos, lhe proporciona uma relação não alienada com os modos produtivos.”

¹⁰ Formada em Artes Plásticas pela UNESP, Danusa é produtora na Corpo Rastreado há 11 anos. Fez parte do corpo docente da Escola Livre de Dança, no curso de Formação Avançada em Dança Contemporânea, espaço no qual também atuou na elaboração de projetos, assistência de coordenação e artes gráficas.

Essa pontuação é importante, pois ainda que a produtora não faça parte do coletivo ao qual ela produz, é fundamental que os meios de produção sejam coerentes com a obra. Logo:

“A ideia da artista operativa (aquela que não apenas informa) é fundamental, pois ambiciona atingir espectadoras de forma que elas também operem como produtoras. Um trabalho que esfumace a distinção entre autora, leitora e produtora seria, dessa forma, essencial na definição dos contornos ideológicos da produção artística: “o direito de exercer a profissão literária não mais se funda em uma *formação especializada*, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos” (Benjamin, 1994, p. 125, grifo meu). Segundo esse ponto de vista, a ideia de autoras enquanto produtoras pressupõe exatamente a superação das “esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual, que a concepção burguesa considera tão fundamental” (p. 129).” (*ibid.*)

Portanto, acredito que a diferença neste processo não se refere à minha ocupação enquanto atriz - produtora, mas ao espaço que eu tive para criar como atriz e também como produtora. É como se eu estivesse o tempo todo com um óculos multifocal. Essa dupla-função me permitiu olhar os problemas por dois ângulos diferentes, e junto à orientação da minha co-orientadora, perceber quais eram os problemas de produção. Além disso, o fato de eu já produzir me conferiu certa legitimação no grupo, o que me deu mais confiança para me colocar e abrir esse espaço, que eu não tenho em algumas outras produções. Não só pela falta de entendimento do que é a prática da produção, mas particularmente, também pelo fato de eu ser uma mulher jovem. Às vezes, preciso gastar uma quantidade grande de energia para obter legitimação e confiança dos artistas com quem trabalho, ou mesmo dentro do ambiente acadêmico.

Daniele Sampaio (2021, p. 24) percebeu, em suas experiências pedagógicas, que a dificuldade de escrever era comum na maioria dos agentes culturais que participavam de seus cursos, e que

“(…) nos últimos anos tornou-se frequente, em diferentes contextos, críticas contra cursos de escrita de projetos. Sob a alegação de que eram estritamente técnicos, pouco criativos e, portanto, menos importantes que outros temas correlatos ao universo da produção. Sempre ouvi esta sentença com certa desconfiança. Sobretudo porque quem as pronunciava não me parecia ter tido muitas dificuldades para ocupar determinados espaços de poder - nem de longe acessíveis a todas as pessoas, em especial às pobres e não-brancas.”

Existe um entendimento comum de que o ato de escrever é óbvio para todo mundo. Tomando como substrato a experiência de produção deste TCC, concluo que nada na produção seja tão óbvio que não precise ser ensinado, principalmente o respeito na comunicação com as pessoas. As maiores dificuldades que eu tive neste trabalho foram em relação ao Departamento e a problemas externos, e não ao agrupamento envolvido nesta pesquisa.

Ainda que a produção seja simbiótica ao processo, ela é invisibilizada nas criações que fazemos neste curso. As tarefas são executadas sem reflexão, organização e planejamento. Muitas vezes, distanciando-a de uma dimensão criativa e reproduzindo clichês que dificultam muito a resolução de problemas, pois estes são sempre tomados como questões pessoais, mas que na verdade, dizem respeito a produção e a forma como criamos. São incontáveis as rupturas de relações que acontecem nas turmas. Logo, a não nomeação destas dificuldades acaba por contribuir para o impedimento de uma coletividade no Departamento. A cada turma que passa no vestibular, observamos uma atmosfera individualizante sendo acentuada entre os alunos. A preocupação maior é sempre com o trabalho e o desempenho individual. Reflexo desta questão são os trabalhos de TCC, que vinham a cada ano apresentando solos, até que este ano nos informaram a condição de fazer um trabalho com no mínimo três pessoas da turma formanda.

6.2 Plano e contraplano: Diretor - dramaturgo: escrever para encenar

GABRIEL

Quando me debrucei sobre a tarefa prática de escrever a dramaturgia de *TESTE*, o processo já estava se desenrolando há cerca de oito meses. Sendo assim, a escrita da dramaturgia teve dois objetivos. O primeiro deles era o de organizar ideias

expressas ao longo de nosso trabalho através de workshops, improvisações e discussões. O segundo era o de propor aquilo que não necessariamente havia surgido ainda, como situações, falas e ações.

A seleção de ideias que surgiram ao longo do processo e permaneceram na dramaturgia levou em conta a relevância crítica de tais escolhas para o trabalho, sua potência de intensificar o absurdo da cena e a relação atrizes-espectadores, que já havia se mostrado um elemento basilar para a encenação.

É impossível falar da dramaturgia de *TESTE* sem mencionar os intentos da encenação. Estando ocupando as duas funções dentro do processo de criação, a de dramaturgo e diretor, pensar o texto era pensar a cena. Ao longo de meses já vinha trabalhando com Keila, Clara e Mireille, portanto, escrever um texto que seria interpretado por elas já era um exercício conectado aos próprios registros de interpretação que iríamos explorar em cena.

Quando a dramaturgia começou a ser tecida de maneira concreta, ou seja, fixada em texto escrito, o elemento do absurdo já havia sido escolhido como basilar para a encenação. Assim sendo, a organização do material textual levou em consideração efeitos como o ilogismo, estranhamento, intensificação de ritmos, distorção temporal e espacial, mudança brusca de registros de atuação, de estados emocionais, além de outras características próprias de uma encenação.

Por isso defendo que ao longo deste trabalho escrevi para encenar. Todas as escolhas da carpintaria dramatúrgica funcionaram como provocações que tinham como norte a cena materializada, que não era previamente conhecida pelas atrizes e nem mesmo por mim. Quero dizer com isso que ao escrever determinada cena eu não necessariamente já soubesse como a levaria ao palco. Ao contrário, me empolguei com o exercício de deixar lacunas em minha imaginação sobre o espaço entre o material escrito e a cena. Muitas vezes cheguei na sala de ensaio com um fragmento textual sem ter muita noção de sua espacialidade, da dinâmica corporal das atrizes no espaço ou do próprio tom e atmosfera de tal trecho.

Sentia-me cada vez mais provocado a ir aos ensaios apenas com breves ideias para trabalhar um trecho da obra. Boa parte de minha empolgação em encenar um trabalho é a descoberta *in loco* de como resolver uma determinada passagem do texto. Assim, a grande maioria das relações entre as personagens, dos registros de atuação que as atrizes transitam, de suas posições no espaço e de seus possíveis significados foram descobertos no calor do ensaio. Não fazia sentido para mim,

dentro da universidade (ou seja, em um espaço de experimentação e aprendizado) preparar demais o trabalho, seja através de rubricas extensas ou de *storyboards*. Isso levou também a transformações em muitas cenas. Textos foram cortados, realocados, intensificados ou fragmentados a partir do que descobrimos, eu e as atrizes, durante o trabalho prático em sala de ensaio. Me peguei muitas vezes dizendo a frase “isso ainda vamos desvendar”, “isso ainda vamos experimentar” quando as atrizes me perguntavam como seria materializada uma determinada cena presente no texto. Assim, defendo também que *TESTE* foi um trabalho que conseguiu manter seu caráter de pesquisa até o momento que escrevo esse texto. Batalharei para que assim seja até sua estreia. Ainda que haja uma certa pressão, auto infligida sobre nós, para que a obra seja bem-sucedida em sua forma, insisto até lá no direito ao erro e à descoberta. O que está bom pode ser melhor, e o que está errado pode continuar errado por mais um tempo, não precisa ser descartado, pois creio que cada ideia tem um tempo autônomo de amadurecimento.

7. REC: A encenação de *TESTE*

GABRIEL

Gostaria de usar este espaço para refletir sobre as decisões de encenação que tomei com o intuito de dar relevo a tópicos de discussão e problemáticas que nos cercaram em sala de ensaio. Tratam-se de decisões que levam em conta a cena enquanto linguagem, reconhecendo que o material dramaturgico é potencializado pela encenação e pode até mesmo ganhar significados outros através das decisões formais que são tomadas para a configuração de uma cena.

7.1 Participantes em foco, testagem em foco

GABRIEL

Uma decisão fundamental de encenação que tomei logo que decidimos abraçar a ideia de um programa de auditório onde testes são realizados, foi a de ocultar dos olhos do público a figura do apresentador. É bem sabido que em programas de auditório o apresentador exerce um papel fundamental, contextualizando quadros e conectando-os através de suas transições, estimulando os participantes de um desafio e servindo como um mediador entre o que acontece no programa e seu público, tanto quem está no auditório quanto quem está vendo o programa de casa.

Em *TESTE*, o apresentador também tem uma função essencial para a estrutura do programa. É ele que apresenta os testes que as atrizes terão que desempenhar, que anuncia as pontuações conseguidas a cada prêmio e que as direciona ao longo do trabalho. Esta última característica é crucial pois escolhemos espelhar na figura do apresentador as violências cometidas em processos de testagem de atuentes.

Ainda assim, escolhi esconder essa figura, materializando sua presença no espaço apenas através de sua voz. Portanto, ele é ouvido o tempo todo, mas jamais visto, pelo público ou pelas participantes. É através desta escolha que estrategicamente consegui alcançar o objetivo de que o foco da cena fosse direcionado ao desempenho das atrizes, ou seja, em seu processo de testagem. Ao esconder a figura do apresentador durante a realização dos quadros, ou seja, dos testes, o foco de atenção da plateia é direcionado ao que as três personagens estão fazendo, ainda que o apresentador tenha uma força sobre elas.

7.2 Show e bastidor

GABRIEL

Assim como a dramaturgia é entrecortada por pausas no programa para a instauração de intervalos, o espaço também é recortado entre show e bastidor. Proponho então uma encenação que cria três ambientes dentro da sala de espetáculos.

O primeiro deles é o ambiente próprio do programa, o centro do show, onde as atuentes realizam os testes e se apresentam aos olhos do público. O segundo é o espaço do público no auditório, composto pelas arquibancadas e pelo próprio público. E o terceiro é o espaço do bastidor, posicionado nas periferias da sala de espetáculo, onde a parte técnica do programa está localizada.

Proponho então, através desta escolha, uma encenação que toma como espaço ficcional toda a sala onde o trabalho é apresentado. A plateia do teatro é incorporada ao trabalho, o bastidor também. O espaço é aberto e livre de coxias nas laterais. Portanto, apesar da plateia estar localizada numa posição frontal à cena, ela não está apartada da encenação, como ocorre muitas vezes em espetáculos encenados em um palco italiano. Em *TESTE* a encenação envolve o público e o posiciona como parte do problema.

7.3 Dilatação e compressão

GABRIEL

Durante nossa pesquisa discutimos como o ritmo de produção dentro do mercado da imagem é veloz. Assim como o ritmo de autoprodução por parte dos atuantes. Com isso quero dizer que os atuantes que buscam se inserir no mercado da imagem precisam produzir material em uma frequência alta, seja através das gravações dos vídeos de apresentação, da atualização de seu material fotográfico, da realização dos testes em si ou da busca desenfreada por trabalhos.

A cena de *TESTE* busca refletir isso, e apresentar possíveis impactos deste *modus operandi* no trabalho de atuantes. Assim, opto por um ritmo acelerado em cena, com a realização de provas dinâmicas, de movimentações rápidas por parte das atrizes, de cenas onde o texto é trocado de maneira frenética. Tal velocidade provoca cansaço, ansiedade e angústia, que são sensações próprias do mercado da imagem.

Em contraste, temos cenas onde o tempo é dilatado, suspendendo assim o ritmo frenético do programa. Tais cenas pretendem causar uma sensação de confusão no espectador sobre o que está “no ar” e o que está acontecendo “por baixo dos panos”. Ou seja, sobre o que é show e o que é bastidor. O que aconteceu antes do programa ter início e o que está acontecendo enquanto ele está sendo transmitido. Essa escolha é deliberada pois amplifica o não-realismo do trabalho.

Tais ritmos já eram propostos na primeira versão da dramaturgia, através de textos sem pontuação, com frases curtas e entrecortadas. Em sala de ensaio manipulei esse ritmo junto às atrizes, ora pretendendo uma avalanche de palavras, ora instaurando uma temporalidade outra, própria de uma encenação não-realista, que tínhamos como ponto de chegada.

O ritmo acelerado também é potencializado pelo uso do corte seco, tanto na sonoplastia do trabalho quanto em sua iluminação e no registro de atuação das participantes. Assim, o espaço do programa se torna instável e distorcido, e as personagens também, através de mudanças rápidas de expressão, da composição acelerada e precisa de poses e imagens, de movimentos corporais exaustivos. Ou seja, pela incorporação nas atrizes do ritmo acelerado revela-se o capitalismo predatório, fundamental para o mercado da imagem. Assim, o que vemos em cena são corpos distorcidos, cenas propositalmente instáveis e reações delirantes.

7.4 *Looping* de horrores

GABRIEL

A repetição também se configura enquanto elemento fundamental do *modus operandi* do mercado da imagem. Atores reproduzem fórmulas e repetem dinâmicas em seu cotidiano em busca de trabalho. A volta à “estaca zero”, ou seja, à busca por trabalho atrás de trabalho, também é uma constante.

Nesse sentido, decidi que a cena de *TESTE* também trabalharia com elementos de repetição e com a ciclicidade. Sendo assim, gestos são repetidos pelas atrizes levando a seu esvaziamento de sentido e à exaustão. Sons e músicas aparecem e retornam em um outro momento. Cenas inteiras são repetidas ganhando novos sentidos graças a seu caráter cíclico. Desenhos de cena são apresentados ao público e depois reproduzidos da mesma maneira. Com a violência do programa sobre as participantes adicionada a isso, pretendo enquanto encenador provocar um desconforto próprio de um absurdo cíclico na plateia, que vê diante de seus olhos a reprodução de fórmulas e opressões.

Esse desejo foi despertado por sensações compartilhadas pela equipe criativa durante o processo. Esses sentimentos podem ser descritos como a angústia de não estar saindo do lugar, a falta de perspectiva futura, a constante frustração após o recebimento de uma sequência de “nãos”, e certa impressão de impotência frente aos modos de produção do mercado da imagem.

7.5 *Avalanche* de imagens

GABRIEL

O papel da imagem dentro de nosso campo temático é essencial. Impera no *métier* que nos interessa discutir, um reinado do visível, do imagético. A encenação de *TESTE* joga com isso por meio da movimentação e ações das atrizes, que constantemente reproduzem poses e imagens através de seus corpos, por vezes de forma desenfreada e voraz. Assim, o constante movimento é intercalado com pausas estáticas, que formam quadros cada vez mais disformes e intensos.

Além disso, em cena temos a utilização do recurso da projeção ao vivo. Com isso os espectadores veem por duas perspectivas os corpos em cena: em seu todo e recortados pela perspectiva da câmera, que é manipulada por uma funcionária do programa, recortando os corpos das atrizes através do uso do *zoom*. Temos portanto

uma composição de imagens que engole os espectadores por diferentes lados e os direciona a não tirar os olhos das participantes do programa.

7.6 Distorção e intensificação

GABRIEL

A progressão do absurdo e a potencialização da violência que o programa inflige sobre as participantes é intensificada no decorrer da dramaturgia, e também na encenação. Sendo assim, elementos de cena ganham um aspecto distorcido ao longo da ação.

Me refiro às imagens reproduzidas pelas atrizes, bem como à qualidade corporal das mesmas, que de início apresentam um domínio corporal e gestual que vai propositalmente se deformando no decorrer da ação.

Me refiro também a elementos estéticos que estão além do domínio das atuantes, como a sonoplastia da obra e a incorporação de efeitos de distorção nas faixas de áudio; o desenho e a operação de luz, que ganham ritmos e tons igualmente disformes; e o posicionamento dos corpos no espaço, que vai sendo articulado em padrões estranhos ao passo que a violência exercida pelo programa ganha tons mais explícitos.

Por outro lado, a encenação tem, no início da obra, um caráter mais sóbrio e menos estranho. O programa é sedutor, bonito, assim como o mercado da imagem se apresenta num primeiro momento. Uma ilusão é vendida, não só às participantes, mas também ao público, que aos poucos ganha consciência do horror que está por trás de um aparente entretenimento.

7.7 Uma cena descoberta

GABRIEL

Concluo com a reflexão de que muito do que é dito em *TESTE* está para além do que é falado. Está nas escolhas formais e de composição estética da obra, que tem a intenção de dar relevo e “dimerizar” pontos de vista dos artistas envolvidos em seu processo criativo. A cena se configura portanto enquanto linguagem e cada proposta e escolha final de minha parte enquanto diretor do trabalho está embebida das discussões realizadas dentro e fora da sala de ensaio, ao longo de um ano de pesquisa teórica, estética e cênica.

Assim como as decisões que dizem respeito à atuação, as escolhas de encenação nasceram também através da experimentação. Boa parte das definições foram tomadas em sala de ensaio a partir de percepções que me ocorreram *in loco*, e não previamente planejadas antes de meu encontro com as cenas. Portanto, acredito que a própria cena de *TESTE* esteve em período de testagem, sendo rearticulada e redesenhada a cada ensaio, a fim de garantir sua força enquanto encenação e, portanto, como acontecimento teatral.

8. REC: Direção de produção da Mostra do Bacharelado

KEILA

Os trabalhos criados ao longo dos dois semestres de TCC são apresentados em março na Mostra do Bacharelado. Esta será a 3º edição da Mostra, mas a primeira com uma direção de produção.

Conversando com alunes que já se formaram, descobri que a ideia de fazer uma Mostra surgiu porque estudantes e professores acharam que seria importante apresentar os trabalhos neste formato, pois anteriormente esse processo coletivo desenvolvido durante dois semestres era feito de forma muito individualizada nas apresentações finais e nas bancas.

Durante as aulas desta disciplina de TCC, todos os grupos fazem aberturas, e a turma tece comentários sobre cada processo. Logo, há um caráter coletivo, não só porque majoritariamente são vários processos feitos em grupos, mas também porque os trabalhos recebem apontamentos de todas as outras pessoas da disciplina a cada semana. É como se acompanhássemos juntos todas as pesquisas de todos os grupos.

Porém, só o desejo de fazer uma Mostra não foi suficiente para criar uma relação com os trabalhos. Digo isso, pois assisti alguns deles nas mostras passadas e também porque os próprios formandos confirmaram este dado em suas falas. Apesar de existir a Semana do Bacharelado, os trabalhos são apresentados quase que individualmente. Alguns têm uma divulgação um pouco mais trabalhada, outros nem tanto. Alguns trabalhos tinham mais público, outros menos. No geral, percebi que não havia uma ocupação e movimentação do departamento como há em outras mostras de teatro. Não havia inclusão de todo o departamento neste acontecimento.

Assim sendo, o meu desejo é criar de fato uma Mostra. É ocupar os espaços do departamento e envolver alunes, professores e funcionários nesta experiência de produção.

Esta finalização de ciclo não precisa de uma mostra, de fato. Talvez, o objetivo primordial deste processo de um ano de pesquisa seja se formar nesta graduação. Mas porque não usar essa experiência para exercitarmos a prática da produção? Uma vez que não temos esse componente curricular no curso, por que não usar essa oportunidade para elaborar os nossos próprios pensamentos críticos sobre a produção?

Ao longo deste ano, alguns alunes e ex-alunes do CAC me procuraram para saber se eu poderia produzi-los, e conversando com todos, eu percebi que entre muitas questões, eles não sabem o que faz a produção, e não sabem o que querem fazer, somente que precisam de uma produtora.

Logo, é um tanto incabível que a gente forme estes alunes, sem pensamento algum sobre a prática da produção. Claro, que a experiência desta Mostra não dará conta de ensinar tudo, mas ela pode nos situar sobre muitas falhas nossas e nos fazer ter contato com atividades importantes como a recepção do público; a divulgação e comunicação dos trabalhos; o diálogo com a instituição e seus técnicos; a relação com as outras obras (que se fará necessária quando precisarmos dividir a pauta de um teatro) e o cuidado com um material que é coletivo. Assim, a experiência da Mostra proporcionará uma reflexão coletiva sobre a importância da produção.

No início desta pesquisa, eu acreditava que resolveríamos todos os problemas da ausência deste componente curricular com uma disciplina sobre produção no ciclo básico. Porém, eu presenciei uma situação que me fez repensar esse olhar. Em setembro de 2024, a Funarte e o Sesc 14 Bis promoveram o Seminário Internacional de Políticas para as Artes¹¹, produzido pela Corpo Rastreado¹², produtora onde eu trabalho. Cintia Guedes¹³, ao mediar uma mesa sobre *artistas como agentes de políticas públicas* nos contou que foi convidada para ministrar uma disciplina sobre

¹¹ Disponível em:

<<https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/inscricoes-abertas-para-o-seminario-internacional-de-politicas-publicas-para-as-artes-imaginando-margens>> Acesso em: 6 jan, 2025.

¹² Associação Cultural Corpo Rastreado. Disponível em: <<https://www.corporastreado.com/>> Acesso em: 8 jan, 2025.

¹³ Cintia Guedes é artista, curadora e professora adjunta da Universidade Federal da Bahia, e doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

políticas públicas e que pensou muito em como abordar esse tema de forma crítica e reflexiva com seus alunos, para além de conhecimentos que eles poderiam ter em outros lugares, como escrever editais. Uma de suas alunas, incomodada com o percurso da disciplina, reivindicou que gostaria de aprender a escrever editais, e que para ela e parte da turma, esse curso dentro de uma universidade pública precisava instrumentalizar os alunos, não trazer reflexões que ela levaria para sua psicóloga. Antes que Cíntia respondesse, outro aluno - preto e periférico - levantou e disse que esse espaço de debater políticas culturais precisava também ser um espaço de cura, pois diferente da outra aluna, este aluno não tem como pagar uma psicóloga. Logo, me pergunto o que ensinaríamos nesta disciplina sobre produção? Quem ensinaria? Uma disciplina para escrever editais dá conta de ensinar produção? Quais serão as balizas na elaboração desta emenda? Como ensinar a produção de forma crítica? Estas são perguntas sem respostas, ou perguntas que esta pesquisa não dá conta de responder. Talvez, nós tenhamos muitas possibilidades práticas como os ateliês para exercitar e pensar sobre produção. E não discordo da aluna de Cíntia, mas pontuo que esta experiência me fez repensar uma solução simplista e o meu objetivo com esta Mostra. Por isso, eu quis muito fazer a direção de produção dela, não só porque ninguém quis fazer, mas também porque essa pode ser a chance de coletivizar tal necessidade. De mostrar na prática, que muitos problemas do nosso curso e do TCC são consequência da ausência da produção enquanto componente curricular.

Conciliar o meu trabalho profissional, o TCC e a Mostra do Bacharelado tem sido bem difícil, porque são muitas tarefas que envolvem todas essas responsabilidades, e também porque eu estava tentando replicar a minha experiência na Corpo em um espaço completamente diferente.

No início de setembro começamos a conversar sobre a produção da Mostra e me disponibilizei para encabeçar a sua organização, mas não para fazer tudo sozinha. Primeiro porque eu não conseguiria, segundo porque não faz sentido tomar todas as decisões individualmente de um processo que deveria ser coletivo.

Na Corpo Rastreado, produzimos com vinte e oito produtores, uma mostra de processos, a Farofa¹⁴, ou como gostamos de chamá-la: “uma ação de aproximação a partir do olhar da produção”. O processo de estruturar, organizar e confeccionar a

¹⁴ Disponível em: <<https://www.faroffa.com.br/>> Acessado em: 8 jan, 2025.

Farofa é feito totalmente em coletivo por todas estas mãos. Ainda que algumas pessoas fiquem à frente de algumas funções como a comunicação, a grade de programação, a comunicação com artistas, o diálogo com os espaços, entre tantas outras, nós nos reunimos todas as semanas para tomar as decisões finais. Logo, todo mundo tem consciência de todas as partes da organização.

A Farofa surgiu da necessidade de se fazer uma mostra OFF dos trabalhos inscritos na MIT br¹⁵. O JUNTA - Festival de Dança de Teresina¹⁶ surgiu da necessidade de fomentar a dança contemporânea na cidade, como também levar trabalhos que não teriam a oportunidade de se apresentar lá de forma independente, assim como a MITbr surgiu da necessidade de internacionalização das artes cênicas brasileiras.

Sendo assim, eu pedi para cada grupo escrever um *release* sobre o seu trabalho, para que eu pudesse encontrar um conceito que costurasse todas as obras, pois sinto que as edições da Mostra precisam de algo que identifique cada turma, uma espécie de conceito. Porém, infelizmente nem todos os grupos escreveram o *release*.

Tentei intuitivamente replicar a forma de organização da Farofa na Mostra do Bacharelado, mas não deu certo. O silêncio quando apresentei algumas possibilidades de costura foi quase absoluto. Somente duas colegas de turma me procuraram com o interesse de elaborar esse conceito.

Foi então que eu percebi mais uma vez as não obviedades que falei anteriormente. Todos os grupos tiveram dificuldades de escrever uma sinopse e um *release*, inclusive o meu, porque eles nunca haviam feito isso antes. Então eu peguei alguns exemplos dos trabalhos que produzi e encaminhei para os meus colegas, e mesmo assim, perdemos o nosso *deadline* pelo atraso nas informações.

O meu desejo era usar o potencial de ocupação do espaço, assim como é feito na Farofa, com atividades o dia todo durante uma semana. Porém era inviável nos dois lugares. O Tusp Butantã tem um único espaço para apresentação, o que significaria fazer montagens e desmontagens todos os dias com o único técnico que temos. E no CAC até seria possível realizar a ideia, se todos os grupos estivessem dispostos a dividir *rider* e a apresentar em horários não usuais, o que não era o caso.

¹⁵ Plataforma de internacionalização da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp)

¹⁶ Disponível em: <https://juntafestival.com.br/home/?page_id=908> Acessado em: 18 jan, 2025.

Além disso, havia uma necessidade crucial: todos os grupos gostariam de fazer ensaio técnico no espaço em que apresentariam, porém isso não seria possível no Tusp, já que ele é dividido também com outra escola e com a sua própria programação regular. Não teríamos chance alguma de montar os trabalhos com antecedência, de realizar ensaios com cenário e luz antes das apresentações e de obter tempo suficiente com montagens e desmontagens já que o teatro não tem técnico, e no CAC temos só um. Portanto, decidimos coletivamente que o melhor para a turma seria fazer a Mostra no departamento, já que lá conseguimos testar as necessidades dos trabalhos durante os ensaios das férias.

Logo depois, no final de setembro, a professora da disciplina de TCC, Helena Bastos, nos comunicou que precisávamos criar a grade da programação e combinamos que a entregaríamos no final de dezembro. Para poder montar esta grade eu precisaria saber de algumas necessidades técnicas dos grupos. Como seria a montagem e desmontagem de cada um, o tempo de duração das apresentações, as salas que cada um queria usar, ou seja, necessidades logísticas e técnicas de cada trabalho.

Todos os grupos, incluindo o meu, tiveram dificuldades para prever essas necessidades técnicas. Eu as pedi no final de setembro e até janeiro ainda não recebi as informações de todos os espetáculos. Após muita insistência percebi que alguns colegas nem sabiam do que se tratava. Então expliquei que eu precisava saber de necessidades estruturantes para os trabalhos. Neste momento, não importava o rider de cada grupo, a afinação dos refletores, mas as informações específicas que mudariam os tempos de cada trabalho, por exemplo, se um grupo usaria 100 kg de terra espalhados pela sala, logo, a banca deste trabalho precisaria acontecer em outra sala, e o tempo de desmontagem seria maior do que de outros grupos. Isso influenciaria a montagem desta programação. Logo, percebi algo essencial na minha comunicação enquanto produtora, a importância na clareza do meu enunciado, e a relação com quem eu estava lidando, uma vez que a maioria das pessoas da minha turma nunca teve contato com produção, ou realizou trabalhos profissionais.

Diante de todas estas dificuldades, a professora Helena pediu para fechar a programação até o início de dezembro, pois a grade precisava ser aprovada pelo Conselho do Departamento. Então, o critério para a sua configuração foi a disponibilidade de cada grupo. Nesta turma há algumas pessoas de outros estados

do Brasil, cujas famílias nunca puderam assistir aos trabalhos universitários, pois não conseguiam estar presentes. Além disso, alguns alunos trabalham em locais com pouca flexibilidade de horário. Então priorizamos os finais de semana justamente para estas pessoas, mesmo com alguns posicionamentos contrários. E após seis conformações diferentes da grade e muitas conversas com nosso técnico Gustavo Viggiano¹⁷, organizei em um calendário as aulas do departamento do primeiro semestre de 2025, e dispus todos os trabalhos neste calendário, de forma que nenhuma aula ficou sem sala, e que todos os trabalhos ficaram com as salas que escolheram.

Aliviada, eu disse que poderia estar presente na reunião do Conselho, e que poderia conversar com os professores sobre o que estávamos articulando e quais eram os nossos desejos. Por questões burocráticas eu não pude estar presente, mas me disponibilizei a estar em outra reunião ou mesmo fazer uma conversa *online*. Porém antes mesmo que o ano acabasse fui surpreendida por duas questões.

A primeira, ainda em relação à grade, foi a insatisfação do corpo docente com a programação. Eles mostraram muita preocupação com a quantidade de dias da Mostra e com a quantidade de salas bloqueadas, mesmo a professora Helena tendo anunciado a nossa programação há alguns meses. Fico me perguntando por que eu mesmo não pude apresentar a proposta e a programação? Eu poderia ter sanado muitas preocupações no momento em que elas surgiram, e me pouparia passar o recesso pensando em outras alternativas para algo que não é um problema.

A segunda questão ocorreu alguns dias antes da última aula do ano. Eu recebi inúmeras mensagens dos meus colegas preocupados com o uso das salas 24 e 25 para a Mostra por dois motivos: o primeiro é que eles precisariam de linóleo, pois o chão da sala 24 estava muito degradado, machucando os alunos; e o segundo é que as salas ficaram muito quentes com as apresentações dos ateliês na semana anterior, e que elas não comportam a quantidade de gente que foi assistir a estas apresentações. Logo, na última aula, muitas pessoas trouxeram estes problemas, alguns de maneira bem arrogante, exigindo que eu trouxesse uma solução. Um grupo até propôs voltar à negociação com o Tusp. Em uma conversa com a minha co-orientadora, ela colocou uma pontuação muito importante, e mais uma vez, me alertou sobre a diferença de produzir dentro da universidade e dentro do Corpo Rastreado. É natural que a turma traga estes problemas todos para mim, afinal eu

¹⁷ Gustavo Viggiano é o técnico de luz do Departamento de Artes Cênicas, há mais de 20 anos.

sou a diretora de produção, e esta é mesmo uma das minhas responsabilidades. Porém resolvê-los não é. A minha função é receber essas questões e repassar aos responsáveis. Algumas delas, já prevejo que não terá resolução, como o desconforto das salas. De fato a compra de um ar condicionado não é algo tão simples, pois o processo de qualquer compra em uma universidade é tão burocrático que leva muito tempo.

Infelizmente, até este momento, não consegui criar uma experiência coletiva que envolvesse todos os estudantes na produção. Ao contrário, o silêncio ainda se faz presente e há muitas perspectivas individualistas para cada trabalho.

Os custos financeiros com esta mostra, estou arcando sozinha. Cada grupo de TCC tem R\$1.500,00 reembolsáveis pela universidade, com gastos “não patrimonializáveis”, por exemplo: Uma cadeira é um bem durável que pode ser patrimonializável, logo nós não podemos comprar uma cadeira, mas podemos comprar a madeira para fazer uma cadeira. Claro que esta é uma lógica de gasto dessa verba bastante limitante para os nossos trabalhos, mas esta é uma outra discussão.

Não cabe listar aqui todos os problemas e dificuldades com esta Mostra, que por sinal foram muito maiores do que toda a produção do processo do meu grupo. Mas gostaria de pontuar que há algumas perspectivas contrárias a essa organização, sob o pretexto de estarmos complexizando essa Mostra de forma desnecessária. Ao meu ver, esses são argumentos que camuflam a falta de responsabilidade e comprometimento com algo que deveria ser de interesse coletivo.

E acredito que, o fato de eu estar fazendo a direção de produção dessa Mostra, facilitou estas ausências. Toda a responsabilidade que deveria ser de todo mundo, ficou nas minhas mãos. A maior parte da turma não se interessou por esta produção, somente pelo desenvolvimento particular de seus trabalhos. Não somente por essa perspectiva individualista e por não entenderem a real importância de uma produção para a configuração de uma Mostra, mas também porque a formação de um coletivo leva tempo, e a isso só me dei conta no final deste processo. Esta turma de TCC é formada por duas turmas pandêmicas, a 020 e 021. Se os problemas de convivência já são um impeditivo para a consolidação de uma coletividade, a falta dela interfere radicalmente em nossa formação.

9. Considerações finais

GABRIEL

Ao longo deste um ano de pesquisa prática e teórica, de discussões e ensaios, percebi que estive me preparando para o desconhecido, para descobrir algo. Mesmo agora, enquanto registro essa pesquisa neste documento, existem lacunas sobre o trabalho que ainda não sei como preencher. Dúvidas que ainda serão sanadas, ou que seguirão comigo. Seguimos ensaiando e portanto sigo descobrindo. As próprias escolhas aqui relatadas neste trabalho podem ser questionadas, realocadas, reformuladas.

Perguntas levantadas, referências consultadas, debates desenvolvidos e cenas por mim escritas são ferramentas de busca, fundamentais para que eu encontre *algo* em sala de ensaio. Digo *algo* porque não necessariamente se trata de respostas. Como o caminho ao erro também está aberto, posso encontrar novas dúvidas, novos problemas e novas lacunas.

Um dos fatores mais importantes para a realização deste trabalho e para minha formação em artes cênicas foi a compreensão do risco enquanto elemento essencial do processo criativo. Ainda sou tentado a buscar o acerto, procurando caminhos que levem ao êxito, a uma obra acabada, a um suposto sucesso. Mas escolho não seguir por esses rumos e abraçar o risco do desconhecido, do inesperado e da descoberta.

Alguns dos procedimentos adotados e das definições estéticas que tomei me apresentam determinados pontos que podem fazer parte de minha pesquisa de linguagem. Sinto que após a realização de *TESTE* conseguirei identificá-los, e com isso aprofundar minha visão artística através da cena em trabalhos futuros.

O teatro, após esta pesquisa, se reafirma a mim como um terreno onde imagino e descubro o que ainda não sei. Com isso, seguirei experimentando, arriscando e testando. E seguirá sendo sobre encontrar espaços vazios, que comportem infinitas possibilidades.

KEILA

Em uma conversa com uma colega sobre produção, que inclusive já produziu trabalhos com duas companhias bastante conhecidas da cena paulista, ela comentou que uma produtora havia dito que ninguém precisava fazer curso de

produção, pois todo mundo aprendia fazendo. E eu refleti sobre isso por muito tempo, mais intensamente nesse momento de pesquisa. Talvez ela esteja parcialmente certa, eu mesma fiz um curso de produção presencial e outros *online* durante a pandemia, mas a experiência prática me trouxe uma dimensão da produção que nenhum curso foi capaz de dimensionar.

Arrisco dizer que a tarefa que mais merece atenção no meu trabalho são as relações que eu preciso mediar. Essa foi a primeira coisa que me ensinou a minha madrinha de produção, Danusa Carvalho. Seja mediar as relações com as pessoas das equipes criativas de cada projeto ou com os técnicos do teatro, funcionários públicos, programadores, curadores, críticos e público. Nosso orientador nos relembra de vez em quando que “trabalhar com teatro é lidar com os afetos e desafetos das pessoas”, e de fato, talvez essa seja uma dimensão do trabalho que só se aprende na prática. Porém, observo os problemas do CAC e percebo que se a prática fosse suficiente, nós não teríamos tantos alunos desrespeitando o Gustavo Viggiano, nosso único técnico, e exigindo que ele faça imediatamente um trabalho que deveria ser feito por três técnicos. Talvez nossos problemas seriam outros. Por isso, acredito que nada seja tão óbvio que não precise ser dito ou ensinado. A produção de fato existe, pois todo mundo que está criando, está produzindo, mas não adianta fazer isso de forma não crítica e antiética. Quando a gente não pensa e elabora sobre a prática, ela de fato fica apartada do processo, ela se limita à demanda prática do trabalho.

Já falei bastante sobre os espectros mais específicos da produção, mas existe uma dimensão mais ampla que também precisa ser pontuada no que se refere à universidade pública.

A falta da produção em uma formação em artes cênicas atesta a falta de relação da universidade com a prática do teatro fora dela, com a dimensão da profissionalização dessa instituição pública. Ao refletir sobre as definições dos termos *produtora* e *gestora*, Heloisa Marina (2023, p.272) coloca que entende a

“atriz-produtora como aquela artista que tem a opção, a chance, de ser criadora de seus próprios modos de ação e atuação cultural, para que essas ações alcancem seus desejos e sonhos compartilhados em coletivo.”

E que “a refutação dessas nomenclaturas perpetua o constrangimento que no meio artístico se tem de falar sobre dinheiro como ganho, como remuneração para os que trabalham com arte. **Perpetua também a visão romântica que concebe a obra artística e a artista como entidades isoladas das estruturas econômicas e políticas da sociedade.**” (grifo meu).

Logo, temos no departamento muitos professores-artistas que têm no cerne do seu trabalho a radicalidade, seja ela temática ou estética, e o discurso intencionalmente político. No entanto, não somos estimulados a produzir ou estudar sobre produção na mesma medida que somos a radicalizar os nossos processos. Não se trata de apontar culpados, pois basta uma breve análise curricular para entender que a produção também não estava presente na formação dos nossos professores.

Eles fazem parte de uma geração que precisou lutar muito para defender o direito de trabalhar com o teatro, principalmente de se construir um teatro de pesquisa. Alguns estavam presentes no movimento Arte Contra a Barbárie, que foi importante na promulgação da **Lei Municipal de Fomento ao Teatro** da cidade de São Paulo, a qual instituiu o apoio à pesquisa e ao trabalho continuado de grupos de teatro. No entanto, a luta por defender a inutilidade capitalista da arte, o seu caráter militante, social e político, acaba por nos afastar da discussão sobre a profissionalização desta graduação, e remuneração de artistas.

Além disso, vejo com muita frequência alguns dos meus colegas criticando os nossos editais, ou o fato de alguns grupos da cena paulista serem contemplados com frequência. Não discordo deles, mas de seus argumentos. Sempre ouço falar que precisamos de mais políticas públicas, ou mais dinheiro, mas isso dito de forma bastante superficial. Isso porque ninguém sabe de fato como tudo isso funciona, desde a elaboração de uma política pública até o caminho da sua aplicação. Nossos editais têm sim inúmeros problemas, mas já avançamos muito. Então me pergunto: como conseguiremos contribuir com esse debate? Pois, como diz Daniele Sampaio (2021, p. 40) “Me parece especialmente importante que nós, agentes culturais, reconheçamos como, dentre outros fenômenos, a política cultural — ou a sua inexistência — **pode determinar significativamente nossos modos de produção.**” (grifo meu).

Existe uma dimensão cidadã necessária ao estudo das políticas públicas e da produção na formação de artistas. Portanto, como conseguiremos de fato mudar a realidade em que vivemos enquanto agentes de cultura? Como poderemos aprofundar a discussão sobre o sucateamento dos editais e propor soluções? Como artistas podem ser agentes na formação de políticas? Essas são mais perguntas sem respostas até esse momento.

Importante ressaltar que não defendo aqui uma formação alienada da produtora, aquela que entende a produção apartada do processo criativo, e responsável apenas por tarefas operativas. Não é este o caminho da produção que vislumbro para a formação de artistas. Porém, defendo o direito de aprender a construir a ponte entre o estudo e a materialização dos desejos, dos sonhos; o direito de reflexão e prática de uma área importantíssima para o fazer teatral, principalmente para um teatro experimental.

O teatro propõe-se a levantar perguntas, mais que buscar respostas, sendo assim uma arte capaz de coletivizar os nossos problemas e fazer com que busquemos soluções coletivas. Esta é a única utopia capaz de nos fazer caminhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antonio. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. . Acesso em: 03 mar. 2025.

BILAC, Jô. Fluxorama. In: LIMA, Eugênio (org.). **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 183-244. Disponível em: <https://desenvolvimento.funarte.gov.br/7/tainacan/edicoes-online/dramaturgia-negra/>. Acesso em: 03 mar. 2025.

FÁVERO, Mateus. **Da pergunta à cena**: perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa. 2022. 292 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-29112022-120351/pt-br.php>. Acesso em: 03 mar. 2025.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2024.

HISSA, Cássio E. Viana. **Entrenotas**: Compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

MARINA, Heloisa. **Atuar-Produzir**: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias. Belo Horizonte: Javali, 2023.

MÜLLER, Heiner. Descrição de imagem. In: MÜLLER, Heiner. **Medeamaterial e outros textos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 153-159.

SAMPAIO, Daniele. **Elaboração de projetos para o desenvolvimento de agentes e agendas**. Belo Horizonte: Javali, 2021.