



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES (IdA)

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ANA PAULA NAIR SANTOS MENDES

**EXAUSTÃO: A linha tênue entre a versatilidade e a sobrecarga
no trabalho da atriz gestora.**

**Brasília – DF
2023**

ANA PAULA NAIR SANTOS MENDES

**EXAUSTÃO: A linha tênue entre a versatilidade e a sobrecarga
no trabalho da atriz gestora.**

Monografia apresentada ao Instituto de Artes da Universidade de
Brasília – UnB – como requisito parcial para a obtenção de título
de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Fabiana Lazzari.

DEDICATÓRIA

A força e resistência de WD, Wesley Durans, que me mostrou que é nos dias de dor que descobrimos o quanto ainda temos forças. Que sua estrela brilhe para sempre.

A meu pai Moacir, pois o senhor é parte disso.

AGRADECIMENTOS

Não podia começar sem agradecer a Deus, pois essa continua sendo a força propulsora que me rege, me guarda, me guia e me mantém.

Gostaria de agradecer minha mãe Elisângela, por me ensinar a ser uma mulher forte e corajosa, também gostaria de agradecer o homem mais honrado que já conheci, obrigada Pai Moacir, por me incentivar a seguir os meus sonhos.

Deixo meu agradecimento aos meus irmãos, Ana Karolina, Wanderson e Carla Cristina, não existe Ana sem vocês.

Agradeço aos meus familiares e amigos que torceram, vibraram e celebraram cada uma das minhas conquistas durante essa caminhada, um agradecimento especial a Jiló Medeiros.

Agradeço aos meus professores por mostrarem e abrirem caminhos. Agradeço a Fabiana Lazzari, por auxiliar e não medir esforços para me ajudar nesse caminho. E a Nitza Tenenblat, por nosso encontro.

Agradeço de maneira especial a Roberta Matsumoto, pela sua vida, sua história, pelo seu amor à educação e às artes cênicas e por ter cruzado meu caminho.

Agradeço a Universidade De Brasília por ser um espaço acolhedor, potencializador de diversidades, espaço de produção de conhecimento e de luta.

Por fim gostaria de agradecer à vida, que me fez e me refez e ao meu companheiro, amigo, cúmplice e parceiro de sonho e vida, Gustavo Pasqual, sem você o caminho seria mais longo e mais denso.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal obter respostas para indagações a respeito da exaustão no trabalho de uma atriz-gestora. Analisando questões referentes à sobrecarga, versatilidade e mercado teatral, busca traçar percursos entre esses assuntos na tentativa de sanar as questões que circundam o trabalho de uma atriz-gestora. Por meio de uma pesquisa qualitativa- com revisão bibliográfica e relatos de experiências, cria paralelos com pensamentos de diferentes autores e autoras como, Heloisa Marina, Renato Ferracini, Augusto Boal, Jerzy Grotowski, Rosyane Trotta, dentre outros(as), na intenção de contribuir com o trabalho de atrizes gestores no ramo teatral.

Palavras-Chaves: Versatilidade, Sobrecarga, Atriz-gestora, Exaustão, Mercado Teatral.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O Encontro	20
Figura 2: Diretora	21
Figura 3: Experiência Viva	28
Figura 4: Fim de Cena	28
Figura 5: Mariposas	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I. DE TRÁS PARA FRENTE: PERCURSOS DA MINHA HISTÓRIA.....	12
1.1. Desatriz por um triz.....	15
II. GUARDADORES DE SONHOS: UM ENCONTRO COM A DIREÇÃO TEATRAL.....	20
2.1 Artes Cênicas	20
2.2 Guardadores de Sonhos	23
III. EXAUSTÃO: VERSATILIDADE x SOBRECARGA	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFÊRENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	40

LISTA DE SIGLAS

Tv: Televisão UnB: Universidade de Brasília

IdA: Instituto de Artes

UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais

GT: Grupo de trabalho

DIT: Diplomação

INTRODUÇÃO

Diante da conclusão de mais um ciclo acadêmico em minha vida, coloquei-me perante os meus processos para refletir sobre questões que me constituíram tanto pessoalmente como profissionalmente, com o intuito de compreender os caminhos que irei traçar a partir de agora.

Movida por um ciclo vicioso de problemáticas que geram em mim inúmeras perguntas e respostas, propus-me, por meio dessa pesquisa, a elucidar algumas dessas indagações. Dessa forma correlaciono experiências vividas por mim com experiências vividas por outros artistas, tentando compreender mais sobre o universo teatral e o trabalho de uma atriz, na tentativa de tentar responder à pergunta que nutre essa pesquisa: qual a linha tênue entre a versatilidade e a sobrecarga no trabalho de uma atriz?

Feito isso e por meio de uma pesquisa qualitativa- com revisão bibliográfica e relatos de experiências, levanto questionamentos sobre a diferença entre sobrecarga e versatilidade no trabalho de uma atriz gestora, traçando um paralelo entre os pensamentos de autores como Heloisa Marina, Jerzi Grotowski, Augusto Boal e outros; na tentativa de obter respostas para essa questão.

Ressalto, diante disso, que no decorrer desta escrita faço menção a ideia de *exaustão* no seu sentido literal, na tentativa de justificar a escolha desse tema. Ressalto também que por ser um trabalho redigido por uma mulher, atriz e gestora utilizo termologias no gênero feminino.

Esta pesquisa é dividida em três capítulos. No capítulo um, faço um breve percurso por minha infância e juventude, com pretexto de explicar os motivos que me fizeram cursar Artes Cênicas. Entendo que essa é uma explicação fundamental para o andamento da pesquisa.

No segundo capítulo conto sobre minha experiência como diretora de uma montagem, com o objetivo de mencionar parte do trabalho de gestão que precisei realizar, dentro do processo, na tentativa de elencar situações vividas por mim em que a versatilidade e a sobrecarga caminharam juntas e para que possa ser criado uma linha de raciocínio que consiga responder à pergunta motora desse trabalho.

Por fim, no último capítulo trago argumentos que buscam sanar as indagações geradas nessa pesquisa, tecendo vínculos com os capítulos anteriores com o objetivo de mostrar fatores importante para minha conclusão.

No decorrer dessa pesquisa será possível perceber que esse trabalho foi escrito diante de questões que pulsam dentro de mim, como o que me levou a escolher o curso de artes cênicas, o meu desencontro com a atuação e o meu trabalho como diretora, evidenciando minha experiência dentro da academia. Como forma de finalizar um ciclo que de fato me formou, tento como último ato responder anseios gerados no meu eu artista.

*A mente que se abre para uma ideia
nunca mais voltará ao seu tamanho original.
- Albert Einstein*

I. DE TRÁS PARA FRENTE: PERCURSOS DA MINHA HISTÓRIA

Começo esse escrito contando um pouco da história que me trouxe até aqui, ou seja, início contando a história de trás para frente. Não me recordo de onde surgiu, mas sei que desde criança, sempre tive a vontade de ser tantas coisas, sempre tive um espírito sonhador. Um dia era a professora, no outro a acrobata, no outro o bombeiro, no outro dia eu não era ninguém além de mim, mas possuía poderes que seres terrestres jamais tiveram.

Quando não estava imaginando as minhas diversas versões, estava sonhando com as minhas novas realidades e quando perguntada sobre o que eu queria ser quando crescer, não hesitava em dizer que, queria ser de tudo um pouco e isso variava de vendedora de flores a uma cientista renomada, dessas que em algum momento da vida ganhará um prêmio Nobel.

Nunca menosprezei nenhuma das minhas vontades e sonhos, mesmo que às vezes eles parecessem impossíveis de serem concretizados, talvez por conta disso recebia apelidos do tipo “menina avoadá”, “lélé da cuca”, “doidinha” e por muitas vezes ouvia as pessoas ao meu redor dizendo que eu vivia no mundo da lua. O que me fez perceber ao longo da vida que esse não era o “ponto” principal, estava imersa em mundo limitador, um mundo que molda pessoas no mesmo formato. No típico ciclo do nascer, crescer, trabalhar; trabalhar mais um pouco e morrer. E tudo que se diverge disso é tratado como estranho e inaceitável, afinal “você precisa estar no formato”. Formato limitado de um mundo restritivo.

Com o tempo, pude perceber que as coisas poderiam ser piores, pois entendi que não era possível ser tantas coisas em um mundo limitador e que quando se nasce mulher nesse mundo, as coisas se tornam cada vez mais limitadas. O patriarcado instaurado na nossa sociedade não permite que mulheres sejam muitas coisas além daquelas que já fomos para quais fomos destinadas, pois isso encontra-se fora da forma. Mulheres precisam ser o que elas foram formadas para serem; mães, esposas e claro, donas de casa - sem essa de bombeiros, cientistas e qualquer outra profissão fora do molde criado para nós.

Cresci sendo podada, a sociedade ao meu redor fazia com excelência esse trabalho e de certa forma meus pais também reproduziam esse sistema. Apesar de me permitirem ser uma criança sonhadora, houve momentos em que eles exigiam a minha volta à realidade, pois ninguém poderia passar tanto tempo no mundo da lua. A distância que

existe na viagem entre o “mundo da lua” e o “mundo real” (que exige que todos sejam iguais), pode provocar diferentes efeitos colaterais como: péssimas notas em matemática, falta de concentração e um sono exacerbado. Afinal, no mundo real é necessário manter “a forma” e é bem perceptível quando alguém se encontra fora dela.

É estranho pensar que, apesar de todos os pesares, as pessoas que compõem o mundo “limitador” um dia também foram “podadas” e isso fez com que elas dessem continuidade ao sistema de podas, criando até mesmo novos limites para restringir outras pessoas. Falo isso com certeza, pois não conheço nenhum ser que tenha nascido adulto e, se ninguém nasceu adulto, todos passaram pela fase de querer ser tantas outras coisas, a fase em que nossa imaginação é livre para nos permitir ser o que quisermos. Gilka Girardello, Professora do Centro de Educação e Coordenadora do Núcleo de Infância da Universidade Federal de Santa Catarina, diz que:

A imaginação é para a criança um espaço de liberdade e de decolagem em direção ao possível, quer realizável ou não. A imaginação da criança move-se junto — comove-se — com o novo que ela vê por todo o lado no mundo. Sensível ao novo, a imaginação é também uma dimensão em que a criança vislumbra coisas novas, pressente ou esboça futuros possíveis. (Girardello, 2011. p.76).

Sendo assim a imaginação faz parte da criança. Não existe criança sem imaginação, da mesma forma que não existe adultos que não tenham sido crianças. Mônica Souza Neves Pereira, professora de psicologia da Universidade de Brasília, em uma de suas pesquisas sobre criatividade, ressalta que “a imaginação assume papel significativo no fenômeno criativo.” (1998. p.14) e que “todo o trabalho do homem, todo fator gerador de contextos culturais, todo produto humano que possa ser distinto do mundo natural representa o resultado da ação imaginativa, a cristalização da imaginação e da criatividade do homem” (1998. p.14). Sendo assim, todo adulto também possui imaginação e é isso que o auxilia em seus processos criativos.

Fayga Ostrower, artista plástica brasileira, teórica da arte e professora, exemplifica essa ideia e a denomina como *Imaginação Específica*, ou *Imaginação Criativa*:

A imaginação criativa, levantaria hipóteses sobre certas configurações viáveis a determinada materialidade. Assim, o imaginar seria um *pensar específico sobre um fazer concreto*. Um carpinteiro, ao lidar com madeira, pensa em termos de trabalho a serem executados em madeira. As possibilidades que ele elabora, mesmo ao nível de conjectura, não seriam, por exemplo, possibilidades para o trabalho em alumínio [...]. (OSTROER, 2002, p.32).

Cresci sendo uma criança estranha, ainda “lélé da cuca” e “doidinha”, só que agora com dificuldades para enfrentar os desafios que a vida de uma adolescente estranha exigia. Se já era ruim ser uma criança estranha, as coisas pioraram na puberdade - fase em que o diferente mais assusta - tive que conviver com o *bullying*, com a falta de amigos e com a pressão de não saber o que queria ser quando crescesse.

Decidir qual profissão quer ser quando se é jovem é desesperador. Ter a responsabilidade de decidir isso aos quinze anos é ainda pior, mas ainda assim é necessário, afinal, “você já está grande, daqui a pouco vem os vestibulares e você precisa estar focada nisso”:

Quando o adolescente se coloca no mundo com seu corpo já maduro, a imagem que possui do seu corpo muda, e sua identidade, conseqüentemente, sofre mudanças, assim, terá de experimentar lidar com a totalidade de si mesmo, visando a alcançar uma razoável estabilidade. Por totalidade, entendeu esse novo corpo, a intensidade do contingente amoroso e a preocupação com o lugar que ocupará no mundo adulto, que é, muitas vezes, desejado e temido pelo adolescente. (Lara, L.D.; Araújo, M.C.S.; Lindner, V.; Santos, V.P.L.S. 2005, p. 58).

É preciso manter o foco, mas como manter o foco, se na adolescência você precisa estar focado em várias coisas? É o cabelo que não é bonito suficiente, o nariz que é grande demais, as roupas que não são as roupas da moda, a necessidade de achar um grupo, o menino que “tá” me olhando, a matemática, o português, a física, a química, a artes - que deixamos sempre para depois -, as crises emocionais, a mudança de corpo, de gosto e de pensar:

A condição do adolescente é eminentemente crítica, à medida que a pessoa se vê frente ao inesperado da nova situação que lhe é exigida enfrentar, pois precisa estabelecer sua identidade própria, conquistar autonomia e viver a sua vida. Para isso, o jovem precisa romper com as normas, valores e expectativas culturais, bem como com o tipo de socialização, de práticas educativas, que, de alguma forma, exprimem a cultura, que ocorre no contexto social e na família para adquirir maturação social, mental e emocional. (Lara, L.D.; Araújo, M.C.S.; Lindner, V.; Santos, V.P.L.S. 2005, p. 58).

A verdade é que, com tantas coisas acontecendo, eu só queria passar dos 13 anos aos 30 (a idade do sucesso) e ter a vida resolvida em segundos, como no filme *De Repente Trinta*¹, mas a vida não era e não é um filme e eu precisava começar a pensar no que eu queria ser quando fosse adulta.

¹ De Repente 30 é um filme dirigido por Gary Winick, 2004.

As possibilidades de uma profissão eram as mais variadas. Pensei em ser editora de revista, fotógrafa, uma artista do circo, missionária, design de moda, (confesso que essa foi a ideia que permaneceu em minha mente por mais tempo), mas foi no segundo ano do ensino médio, diante de uma aula de filosofia que os meus caminhos começaram a mudar de direção. Após uma apresentação de trabalho, minha professora me perguntou se não existia em mim o interesse de cursar artes cênicas, pois, segundo ela, eu tinha muito potencial para área. Confesso que não tinha conhecimento sobre o que se tratava esse curso, mas se eu tinha potencial eu poderia pesquisar e entender mais do que se tratava e quem sabe cursá-lo.

Foi o que fiz, passei um bom tempo da minha vida procurando mais informações sobre o curso de Artes Cênicas. Em 2015, cheguei a fazer o vestibular da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, passei, mas não tinha condição de pagar a mensalidade, então deixei para lá a ideia de estudar naquele local e comecei a dedicar os meus estudos a ideia de ingressar na Universidade de Brasília, o que não foi fácil, pois algumas vezes acabei perdendo de maneiras inusitadas a tão aguardada prova de habilidade específica² o que atrasou o meu ingresso na universidade. Com o tempo comecei a pensar que esses empecilhos talvez fossem apenas um conselho do universo para que eu desistisse logo do curso.

1.1 Desatriz, por um triz

Em agosto de 2016 dei entrada no Departamento de Artes Cênicas como aluna do curso de Teatro da Universidade de Brasília, ali marcava o início de um momento muito importante na minha história. Primeiro porque me tornava a primeira pessoa da minha família ingressar em um curso superior; segundo por estar cursando o ensino superior em uma universidade pública. No Brasil, país onde a desigualdade é tamanha, essa conquista tinha um peso muito grande, o que acabou se tornando algo memorável.

Ao entrar na Universidade de Brasília pude perceber que ali abriria muitos caminhos, não somente caminhos que eu percorreria, mas estando ali, forneceria possibilidades para que minhas irmãs, meus primos, meus amigos, homens e mulheres semelhantes a mim

² Prova que avalia a capacidade de aptidão de alunos para determinado curso.

pudessem estar ali também, fomentando novos caminhos para que mais pessoas desfrutassem desse espaço. Entrei e trouxe comigo a minha vontade de ser atriz. Sim! Depois de tanta indecisão, havia concluído que essa era a profissão que eu queria seguir, pois compreendi que essa profissão sim, me permitiria ser tantas coisas.

Lembro-me ainda hoje da minha primeira aula no Departamento de Artes Cênicas. Aula de interpretação. Depois de uma conversa, o professor nos pediu para que em duplas fizéssemos um exercício que consistia em acompanhar o movimento do outro. Um comandava e outro seguia, em seguida haveria uma troca do controle dos movimentos. Uma música tocava, dançávamos no ritmo da melodia, aos poucos pude observar corpos desconhecidos, tímidos, contidos. Não me reconhecia naquele espaço, não conhecia as maneiras que uma atriz deveria se portar, mas conhecia meu desejo em ser atriz.

Renato Ferracini em *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* fala sobre o ser atriz:

Ser um ator significa, então doar-se. E é nesse “se”, nesse pequenino pronome oblíquo, que está a beleza da sua arte. O presente que o ator deve dar à plateia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar a si mesmo com seu público, mostrando não apenas seu movimento corporal e a sua mera presença física no palco, mas seu corpo-em-vida, seu ser, os recantos mais profundos e escondidos de sua alma (2001, p. 43).

Era por isso que eu estava lá, pela vontade de viver as criações mais oníricas da minha mente e pelo desejo de explorar os recantos mais profundos da minha alma, que mesmo sem me reconhecer naquele ambiente me fazia permanecer ali, foi quando ouvi uma voz que dizia “presença e eixo, aqui não é Malhação³”.

“Aqui não é Malhação”, por incrível que pareça essa frase ecoou por longos anos em minha mente. No momento em que ouvi essa frase descobri que ao mesmo tempo que abriria caminhos para mim e para outros eu também os fecharia, pois concomitantemente a universidade é um espaço de descobrimento e também é um espaço de anulação. O elitismo cultural⁴ estava presente em sua forma mais pura ali, foi dentro da universidade

³ Série de televisão adolescente brasileira produzida e exibida pela TV Globo entre abril de 1995 a abril de 2020.

⁴ Falo mais sobre cultura e elitismo cultural em meu trabalho “ENTRE OLHARES: O ensino das Artes Cênicas como uma intervenção afeto-pedagógica e de desenvolvimento crítico-social.” Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/33060/1/2021_AnaPaulaNairSantosMendes_tcc.pdf

que me deparei com a ideia de que existia pessoas que acham que é possível valorizar certos aspectos culturais considerando-os superiores ou mais refinados, enquanto menospreza-se outras manifestações culturais vistas como inferiores ou menos sofisticadas.

Sempre assisti Malhação, durante minha adolescência construí uma relação afetuosa com a novela, todo dia, às 17h30min, ligava a televisão para ver jovens contando histórias de jovens. Eles falavam sobre nossos anseios, desejos, medos e vontades, eles falavam sobre nós e nos fazia sonhar e acreditar. Não perdia um capítulo e quando perdia, fazia questão de me reiterar do acontecido. Ao ouvir a frase “aqui não é Malhação”, senti vergonha da minha história, pois o tom de desdenho que soava naquela frase atingiu-me em cheio e naquele momento questionei-me sobre o porquê de estar naquele ambiente.

Ao pisar na universidade, senti orgulho de mim, ao adentrar a universidade senti vergonha de mim e das coisas que me trouxeram aqui. Senti na pele o abismo que o elitismo cultural⁵ provoca. A novela Malhação, de certa forma, me ajudou na difícil decisão de escolher uma profissão e escutar com tom de desdenho alguém dizendo que aquilo era ruim, fez com que eu duvidasse da minha própria capacidade.

Escolhi fazer o curso de teatro sem nunca ter feito nenhuma oficina de teatro e sem ter qualquer contato com esse meio, escolhi fazer artes cênicas por incentivo da professora de filosofia, pelos trabalhos apresentados na escola, pelos filmes e novelas que compunha minha bagagem e principalmente pela vontade de ser tantas outras coisas.

A partir desse momento soube que me tornar uma atriz seria mais complicado do que eu imaginava, além de descobrir que existia um abismo social entre mim e as demais pessoas que entraram comigo no curso, percebi que teria que me esforçar muito para ser vista como uma atriz. Passar pelo primeiro semestre não foi fácil, além das dificuldades que encontrava nas complexidades das disciplinas que cursava, ainda me deparei com uma “ocupação”: em meados de 2016, alunos em protestos pacíficos ocuparam espaços educativos no intuito de reivindicar direitos básicos e barrarem medidas do governo em exercício, o que me afastou ainda mais da ideia de ser atriz, afinal tudo parecia um sinal para desistir.

Do segundo semestre em diante já não sabia o que seria, mas tinha certeza do que eu não seria. O desejo por ser atriz já não existia mais em mim e começava a me conformar com a ideia de ser professora de teatro. Não me identificava mais, à medida que os professores de *Intepretação*⁶ mudavam, sentia que aquilo não era para mim.

Foram raras as vezes, no curso de teatro, em que me senti atriz, porque sempre (não importava o quanto eu me esforçasse) sempre faltava algo. Ser pontual, organizada, esforçada, não são características básicas de uma boa atriz; o que a atriz precisa é de “consciência corporal”, a atriz precisa está em constante catarse. E diante de tanto esforço para me manter nesse ambiente a única coisa que poderia oferecer a essa altura era a desistência.

Com o tempo me tornei uma **desatriz**⁷, uma atriz que não se via como atriz, decorava textos, fazia cenas, ensaiava, montava peças, ganhava aplausos, mas no fundo não me sentia presente, não fazia parte. Havia um desencaixe, tanto em mim como na idealização que criei. Na teoria, ser atriz é sensacional, na prática é desgastante e dolorido. Os apontamentos que nos são feitos durante a construção (na graduação) do ser artista podem nos inspirar, como podem nos destruir. Mas afinal o que é ser uma atriz?

A atriz para Stanislavski é muito mais que um corpo representando um fato, ele é o próprio fato. “Portanto, Stanislavski propunha ao ator representar/interpretar sempre com sua própria pessoa, procurando uma situação equivalente à da personagem. O ator não era a personagem, mas era ele mesmo”. (FERRACINI, 2001, p.56) Já para Bertold Brecht, a atriz deveria agir como um agente social:

Para Bertold Brecht, a função do ator é conhecer profundamente relações e comportamentos sociais para poder demonstrar isso de forma consciente, descritiva e sugestiva. Para Brecht, o ator deve ser cerebral e intérprete de seu tempo e impedir que o espectador identifique-se com a personagem da peça, além de mostrar-se consciente de que está sendo observado em cena. (FERRACINI, 2001, p. 69).

Diante de tantas ideias e conceitos sobre o que é uma atriz, gosto de pensar na ideia de que a atriz /ator é aquela que se faz presente, aquela que se coloca à disposição para ser. E foi essa ideia que me fez permanecer mais um pouco no curso. Durante minha trajetória na universidade me deparei com esses apontamentos e em sua maioria eles só

³ Disciplina em cadeia dos Cursos de Licenciatura em Artes Cênicas e Bacharelado em Intepretação Teatral, da Universidade de Brasília.

⁴ Uma atriz que não é atriz. Frase e/ou expressão criada por mim.

me invalidavam como atriz. Os anseios que descobri na infância sobre o mundo limitador estava mais que presente no mundo da arte, local onde acreditava ser livre de limitações.

Segui o curso com uma única certeza, deveria ter prestado atenção nos sinais do universo e desistido. Nada naquele espaço me contemplava, achava afago somente nas disciplinas de licenciatura, pois ela ainda me fazia acreditar que algo era possível:

comecei a pensar em maneiras de formar sujeitos mais sensíveis e isso precisava se dar por meio da educação, uma vez que a mesma tem como uma das suas finalidades o desenvolvimento pleno do sujeito e como podemos ver, não existe sujeito pleno sem o ser sensível. Pensar a sensibilidade por meio da educação era algo muito abrangente para que apenas uma pessoa colocasse em prática, então restringi este pensar para o meu fazer artístico. (MENDES, 2021. p. 38).

Em meio aos empecilhos e a vontade de desistir do curso de Interpretação Teatral, resolvi insistir naquilo que eu acreditava desde pequena. Insisti na tentativa de conseguir ser tantas coisas. Percebi que em algum momento do curso que eu achava limitador, eu também me limitei. Limitei-me ao achar que diante de tantas coisas possíveis de ser em um curso teatral, ser atriz era o único que poderia me preencher, anulando todas as outras possíveis profissões que advém desse curso.

II. GUARDADORES DE SONHOS: UM ENCONTRO COM A DIREÇÃO TEATRAL

“tudo que você fizer, faça com/e por amor”

Autor desconhecido

Neste Capítulo, contarei sobre a minha descoberta como diretora e os desafios e problemáticas que enfrentei para realizar um trabalho de direção, em que fui, dramaturga, diretora, produtora e cenógrafa. Conto sobre a dificuldade e vantagens em ser uma atriz gestora, que consegue desenvolver diferentes funções nesse espaço. Este capítulo será dividido em dois subcapítulos - *Guardadores de sonhos e Passo a passo da experiência vivida*.

2.1 Artes Cênicas

As artes cênicas é um campo de estudo sobre as expressões performativas e criativas, resultantes das atividades do homem e que abrangem diferentes linguagens como o teatro, a dança, a música e o circo. O curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília possui duas modalidades - bacharelado e licenciatura - uma voltada para o ensino do teatro e a outra voltada para a interpretação teatral, modalidades essas que se transpassam durante todo o período dos cursos. Durante o meu trajeto na UnB, tive a oportunidade de cursar as duas modalidades do curso de cênicas.

Tive como escolha inicial o curso de licenciatura em Artes Cênicas, primeiro por achar que era um caminho no qual teria mais possibilidades de trabalho, segundo por me achar

melhor no ramo da licenciatura do que no ramo do bacharelado, uma vez que havia desistido completamente da ideia de ser uma atriz. Durante o período de estudo no curso de licenciatura, estive sempre ligada às disciplinas do bacharelado, pois elas serviam como uma válvula de escape para o exercício de disciplinas teóricas das quais participei, pois mesmo sabendo que queria ser uma educadora, algo ainda me prendia nesse curso.

Pensar no ambiente educacional, pensar em soluções dos problemas da nossa educação, imaginar-me dentro de uma sala de aula, pesquisar e desenvolver estudos nessa área era o que me fazia bem, sentia que havia me encontrado dentro do curso e mesmo com a possibilidade e a vontade de cursar bacharelado, passei a me dedicar de forma integral ao curso de licenciatura, esquecendo totalmente a ideia de voltar a atuar. Quando entrei no curso, deparei-me com várias possibilidades, estudei as disciplinas de voz e encontrei possibilidade no trabalho com a voz, estudei encenação e encontrei possibilidades no trabalho com cenário, figurinos, maquiagem e iluminação, além do trabalho com interpretação, mas esse último era o que mais me intrigava.

Ao longo do curso tive contato com disciplinas de voz, interpretação, encenação, performance, disciplinas da área da educação, disciplina de cinema, dentre outras. E ainda assim sentia que faltava algo. Ao entrar em um curso superior pela primeira vez, criamos a ilusão de que sairemos do curso estabilizados, com o emprego dos sonhos e com todos os anseios da adolescência resolvidos, o que não é verdade. Raras são as vezes que alguém sai do curso superior com todos os anseios resolvidos e com a profissão dos sonhos, pois somos seres mutáveis, estamos o tempo todo buscando algo novo, mas mesmo sabendo de tudo isso, existia algo em mim que precisava ser encontrado.

Não me recordo ao certo quando se deu o meu contato com a dramaturgia e muito menos com a direção, mas foi na disciplina de “Interpretação Teatral 3”, orientada pelo professor Denis Camargo, no Departamento de Artes Cênicas (UnB), que me vi mais próxima do mundo da direção teatral, onde tive a oportunidade de me autodirigir para a apresentação final. Depois dessa experiência, outras experiências surgiram e finalmente senti que me encontrava em algum lugar.



Figura 1: o encontro Fonte: Arquivo Pessoal

No primeiro semestre de 2019, cursei a disciplina de Direção 1, disciplina até então obrigatória para os cursos de licenciatura e de bacharelado, em que idealizei e montei *Guardadores de Sonhos*, uma montagem feita a partir de um texto autoral. Então me vi encantada pela direção e pela dramaturgia, pelo ato de dirigir. Pela primeira vez aceitei que eu não precisava ser uma atriz, que haveria outras possibilidades e que a direção era a minha possibilidade.

As artes cênicas surgem juntamente com a necessidade do ser humano em se expressar. Englobando diferentes linguagens, ela se concilia como o estudo das expressões que envolvem o circo, a música, a dança e o teatro. No Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, os estudos das artes performáticas são separados conforme suas cadeias, possuímos disciplinas da cadeia vocal, de interpretação e de encenação que nos auxiliam a refletir sobre iluminação, cenários, maquiagem e figurinos.



Figura 2: Diretora Fonte: Arquivo Pessoal

Dentre tantas disciplinas, fui conquistada pela área de direção. A direção teatral por muito tempo foi conhecida como a maneira de coordenar uma montagem teatral, denominando a pessoa que exerce essa função como diretor:

Historicamente, o surgimento da figura do *moderno* diretor teatral localiza-se na virada dos séculos XIX-XX, e sua função foi se mantendo sempre dentro de um mesmo registro: organizar de forma global a representação teatral em busca de uma harmonia, de uma adequação articulando o conjunto formado por diversos elementos que estabelecem a linguagem da encenação teatral – da iluminação à atuação dos intérpretes, passando pela cenografia e a música, etc.(TORRES, 2007, p.112).

É certo que por muito tempo o diretor teatral manteve um papel importante para as montagens teatrais, como ressalta acima Walter Lima Torres, professor de Estudos Teatrais, do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná, mas sabemos que hoje a montagem teatral possui diversas maneiras de se “erguer”, maneiras essas que dispensam a presença do diretor. Atualmente é muito comum vermos trabalhos realizado a partir da criação em coletivo. Nitzá Tenenblat, professora do Departamento de Arte Cênicas, da UnB diz:

Há dois elementos que considero característicos da criação em coletivo e que a definem como modo de produção: a proposicionalidade e a flexibilidade criativa de seus membros. Proposicionalidade ou propositividade refere-se à característica dos membros de propor ideias, ações ou possibilidades criativas ao coletivo. Essa característica exige que cada membro tenha ciência do que quer criar/propor e, além disso, seja minimamente capaz de articulá-lo para o coletivo (TENENBLAT, 2015, p.2).

Mesmo sabendo que atualmente as montagens teatrais (em sua maioria) são geradas por meio da criação em coletivo passei a me identificar com o trabalho de direção, uma vez que “o diretor poderia ser considerado também como um provocador. É ele quem se põe a julgar os esboços. Esboço de cenário; esboço de atuação; esboço de iluminação e assim sucessivamente diante dos agentes criativos envolvidos na montagem” (TORRES, 2007, p.117).

Estar à frente de uma montagem exercendo a função de diretora nos permite pensar várias possibilidades, pois ao longo da montagem nos colocamos a frente de várias problemáticas que precisam ser solucionadas. Ao mesmo tempo que se é diretor, pode-se ser também produtor, cenógrafo, dramaturgo, sonoplasta, as vezes carpinteiro, pintor, costureira e por aí vai. Assim, entendi que sendo diretora eu teria possibilidade de ser tantas outras coisas.

2.2 Guardadores de Sonhos

Guardadores de Sonhos surgiu da minha vontade de mudar o mundo. Sempre acreditei que, por mais clichê que a ideia de mudar o mundo seja, ela é possível. Não estou falando de algo que se consolida de forma repentina, mas algo que se forma através de pequenas ações, a cada gesto e a cada dia.

Em meio a minha formação, entendi que todo o produto artístico produzido por mim teria como intuito principal auxiliar na melhoria da sociedade em que estou inserida, seja mostrando ou criando caminhos. Entendi que a minha arte trata de uma arte política e que as mazelas sociais era o que reverberava em mim potencialidade de criações, pois são nos problemas sociais que vejo inquietações que me permitem criar.

Guardadores de Sonhos, montagem final da disciplina de Direção 1 (2019), se conciliou a partir da necessidade que vi em falar sobre as barreiras que a nossa sociedade impõe, trazendo como personagens principais três jovens negros. A montagem retratava a vida de jovens como tantos outros. O enredo contava sobre três jovens que trabalhavam em um depósito de sonhos e que não poderiam sonhar. Todas as noites os três jovens, que mal se conheciam, encaixotavam sonhos e se proibiam de sonhar, até que um deles resolve questionar esse sistema de trabalho. Abordando

questões raciais, sociais e reais, *Guardadores de Sonhos* traz, por meio do rap⁸, assuntos de extrema importância social de uma forma poética e artística. Revivendo o que me propus a ser - uma criadora de artes políticas, entendendo que tudo é necessariamente político.

Augusto Boal, diretor teatral referência do teatro brasileiro e criador do Teatro do Oprimido, analisa o teatro e sua função social afirmando que:

Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. [...] o teatro é uma arma, uma arma muito eficiente, por isso é necessário lutar por ele, por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. (BOAL, 1977, p. 01).

Segundo Boal, o teatro proporciona uma oportunidade para vermos a nós mesmos e para observarmos nossas ações, pensamentos e comportamentos de uma perspectiva externa, fazendo do teatro uma manifestação política tanto em termos de sua função social quanto em sua forma, que inclui o palco, o cenário e os artistas que representam a realidade social em suas várias dimensões. Como uma forma de arte que reflete os aspectos fundamentais da vida, dos relacionamentos, das diferenças, dos conflitos, do poder e de outras manifestações sociais, o teatro é uma expressão das emoções humanas e do comportamento social.

Por meio dos *Guardadores de Sonhos*, encontrei na **direção** um caminho que gostei de seguir. Entendi que o teatro tem uma função social e política que me permite criar e realizar aquilo que gosto. Por intermédio dele abri espaços em mim que serviram para outras pessoas e, por fim, me vi permitindo ser uma artista, não necessariamente atriz como era o meu desejo no início, mas uma artista que cria, produz, dirige. Uma artista que é tantas coisas.

2.2.1 Passo a Passo da Experiência Vivida

2.2.1.1 O início: O início de *Guardadores de Sonhos* se deu primeiramente pela criação do texto. Sempre me identifiquei com a escritora, antes mesmo da minha entrada no curso, já tinha experiência com a composição de poemas, slam (poesias rimadas), músicas e texto de escrita livre, mas nunca tinha trabalhado com a dramaturgia em si e,

⁸ gênero de música popular, periférica, que consiste em uma declamação rápida e ritmada de um texto.

foi em guardadores que pude ter essa experiência. Escrevi essa história a partir da bagagem de vida que carregava, mas para além disso, tive como inspiração músicas do disco *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*, do rapper brasileiro Emicida, que retratou sua história de vida da forma mais poética possível. Abordando assuntos de cunhos inteiramente pessoal, Emicida nos mostrou como foi sua infância sem seu pai, que faleceu quando ele ainda era muito novo, da convivência com e com a ausência e sua mãe, que passava mais tempo no trabalho do que em casa, dos sofrimentos da vida de um garoto negro e da sua trajetória no rap nacional, tudo isso por meio de poesia. Isso suscitou em mim a vontade de escrever uma montagem que falasse problemáticas como essas, mas de forma poética.

A dramaturgia contemporânea não é elaborada apenas a partir de um texto vibrante, uma estrutura precisa, um tema vigoroso. É necessária também uma consciência da realidade de produção e do potencial de pesquisa e linguagem do processo em que está envolvida (REWALD, R, 2010, p. 281).

Em poucas horas a dramaturgia de *Guardadores de Sonhos* estava montada, com uma estrutura que carregava consigo o rap e a poesia. Patrice Pavis, afirma que “dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (2005, p.113). Por meio dessa dramaturgia pude perceber que as possibilidades de ser tantas coisas dentro de um curso de Interpretação Teatral era eu que precisava fazer. Depois dessa experiência desenvolvi pesquisa dentro da universidade no ramo da escrita e da dramaturgia, então trabalhei como integrante da equipe de dramaturgia em algumas montagens das quais participei.

2.2.1.2 Dos ensaios: Os ensaios, como sabemos, são parte inerente de uma montagem teatral, portanto diria que os nossos ensaios se deram como todos os outros ensaios, mas com uma diferencial - eu não estava ali no papel de atriz e sim no papel de diretora. Pude perceber que as minhas preocupações já não resumiam em decorar textos e chegar no horário, pois quando nos colocamos no papel de diretora, percebemos que as preocupações ganham demandas ainda maiores.

Além da preocupação com o horário e o texto decorado, precisamos reservar o lugar do ensaio, pensar em dinâmicas que melhore a montagem, otimizar da melhor maneira o tempo, pensar em cenários, figurinos, luz e precisamos aprender a lidar com o imprevisto, com o excesso de ideias e talvez com o mais difícil, com a ausência de atores por diversos motivos. Nossos ensaios aconteciam terças e quintas das 08h00 às 11h30min, no Núcleo

de Dança da UnB. Apesar dos ensaios serem somente em dois dias, todos os outros dias eram ocupados por preocupações referentes a essa montagem, já que ainda era necessário pensar na produção e na própria apresentação.

Nos primeiros ensaios trabalhamos com dinâmicas para entendermos os temas escolhidos, depois fizemos jogos teatrais para levantarmos as cenas, logo em seguida analisamos ideias que surgiam, trocamos de papéis. Em muitos ensaios trabalhamos com a direção coletiva em que todos exerciam o papel de diretor. É engraçado e ao mesmo tempo importante compreender que, por mais que se seja diretora e dramaturga (cocriadora) de um espetáculo, ele jamais será do jeito que fora imaginado no momento da sua concepção, uma vez que o espetáculo final é sempre resultado da junção das ideias criadas por aqueles que o compõem, assim como diz Rosyane Trotta em sua tese de doutorado sobre *Autoria Coletiva no Processo de Criação Teatral* “o texto, individualmente assinado, é saturado de interferência e contaminações que se verificam na dinâmica da sala de ensaio.”(TROTТА, 2008. p.79).

Os ensaios de levantamentos de cenas foram os que mais tomaram tempo, às vezes ficávamos uns três ensaios seguidos em uma única cena, pois sempre surgiam problemas que necessitavam de soluções emergenciais. Confesso que trabalhar com três homens com perfis totalmente diferentes e com o ócio criativo em latência contribuía ainda mais para os surgimentos dessas problemáticas.

Posteriormente a isso, levantamos as cenas de forma separadas e por fim fizemos ensaios “diretos”. E entre ensaios e ensaios, descobri que por mais que no decorrer da montagem assumíssemos uma direção coletiva, as responsabilidades com mais pesos sempre recaíam em meu colo e era sempre minha a palavra final, tanto para aceitar uma nova ideia, tendo de falar um pouco mais alto, tanto como para remarcar ensaios aos finais de semana.

2.2.1.3 As apresentações: Engana-se quem pensa que basta ensaiar para se ter uma boa montagem. Ao longo dos processos nos deparamos com muitos desafios, sem querer ser redundante, mas já sendo. Ao idealizar uma montagem teatral precisamos idealizar outras milhares de coisas, e tudo tende a ficar mais difícil quando saímos do mundo da idealização e partimos para execução.

Ao pensar em uma peça, pensamos na iluminação e logo ganhamos o desafio de pensar em quem irá operar a luz. Depois pensamos em cenários e figurinos e com isso

teremos a responsabilidade de pensar nos custos, em como será a execução e quem executará o serviço. Precisamos pensar no tempo de preparação, seja dos figurinos, do cenário, da iluminação e até mesmo do próprio espetáculo. Posteriormente ou intrínseco a isso, precisamos pensar na parte da produção, que além de solucionar as problemáticas citadas acima, ainda precisa pensar em pautas, em divulgação, em fotografias, na locomoção e assim por diante.

São tantos pontos importantes para a realização de montagem teatral que o ideal e o que se estuda em gestão e produção seria que, para cada parte designada houvesse um profissional responsável, mas sabemos que isso não é viável, uma vez que para que isso aconteça são necessários grandes investimentos e, diante de um cenário teatral cada vez mais escasso, precisamos lidar com as dificuldades financeiras. Heloisa Marina, professora de teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ressalta em seu artigo *Atriz Produtora – poder e criação* que durante sua pesquisa de doutorado percebeu que existe em muitos artistas o desejo de se dedicar somente a parte criativa do fazer teatral, deixando a parte administrativa e de gestão para outro profissional, e que esse desejo acaba construindo um “modelo idealizado de produção teatral: aquele no qual seria possível à artista manter-se ativa apenas na função para a qual se especializou. Assim, à atriz lhe caberia criar, atuar, interpretar.” Porém, sabemos o quanto é difícil obter esse modelo. Então, por que continuar fazendo teatro? Heloisa Marina, em sua tese de doutorado, busca responder essa pergunta:

As atrizes e os atores padecem, se afetam, pela experiência da cena e dos encontros que ela promove e esse é o gatilho que os impulsiona ao trabalho teatral. O teatro, mesmo nos casos de monólogos e obras solo, é uma arte coletiva, que traz intrínseca em seu modo operativo a necessidade de colaboração entre diversos agentes. Mas o desejo por trilhar e construir um caminho artístico é singular (Marina, Heloisa, 2017, p.57).

Diante de tantas interferências administrativas na construção do espetáculo *Guardadores de Sonhos*, posso dizer que alcançamos com êxito o nosso objetivo.

Apresentamos nossa montagem no 65º Mostra Semestral Cometa Cenas⁹, sob fortes aplausos. Nossa montagem concluía um ciclo. A experiência de dirigir e produzir uma montagem abriu espaços para me arriscar em novos projetos nesse ramo me tornando uma **Atriz-Gestora**.

Após o ciclo de apresentações na Mostra Semestral Cometas Cenas, percebi que nossa montagem tinha gás para ir mais longe, então tratei de procurar novas pautas para seguirmos com as apresentações. A ideia de construir uma montagem para uma disciplina obrigatória nos coloca a responsividade de criar uma boa obra para ser avaliada. A ideia de seguir com o processo do produto gerado em uma disciplina nos coloca a responsabilidade de profissionalismo. Agora é hora de fazer uma montagem por amor, sem notas ou menções, com responsabilidades ainda maiores do que seu rendimento em uma disciplina.

Sempre tive como propósito dar continuidade aos Guardadores, sempre pensei que essa montagem tinha como intuito principal atingir pessoas que nunca havia estado em um teatro, então resolvi fazer apresentações em lugares propícios a isso. Nossa primeira apresentação após Cometa Cenas ocorreu na Semana Universitária da UnB (2019) como parte das atividades oferecidas pelo IdA – Instituto de Artes e contou com um público que composto desde estudantes da própria universidade a alunos de escolas públicas.

Animados com a recepção e repercussão que a montagem teve, nos empolgamos a querer mais e logo nos vimos com mais pautas marcadas - o que não sabíamos inda era que, se para fazer uma montagem no departamento de artes cênicas já encontramos empecilhos, ao sair desse lugar encontraríamos muito mais.

⁹ Mostra Semestral de Artes Cênicas, do Departamento de Artes Cênicas, da Universidade de Brasília.



Figura 3: Experiência Viva Arquivo: Instagram Jovem de Expressão

Relembro aqui a vez que fomos apresentar no *Jovem De Expressão* (instituição sem fins lucrativos, voltado para o bem-estar cultural e social de jovens) localizado na Ceilândia e tive (como diretora e produtora) que me redobrar para que a apresentação acontecesse, primeiro pela distância em que nos encontrávamos – aproximadamente 34 quilômetros separava a Universidade (onde se encontrava todo o nosso cenário e figurino) do Jovem de Expressão.



Figura 4: Fim de Cena Arquivo: Instagram Jovem de Expressão

Precisávamos pensar em meios de locomoção que não pesasse no bolso e não danificassem nossos cenários, depois disso tivemos que pensar em espacialidades, pois saímos do palco para uma sala sem nenhum recurso teatral e tantos outros empecilhos,

luz, caixa preta, público. Recordo-me de ter trabalhado em um casamento lavando copos e talheres para receber o valor de trezentos reais para financiar o custo da apresentação.

Por fim, ressalto que faria tudo novamente. Ter contato com um novo público suscitou em mim a vontade de viver do teatro, visto que:

É preciso reconhecer também que o envolvimento do artista com as 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 modelos produtivos. O profissional do *teatro menor* se converte em um artista integrado e responsável pela base operativa, assim como pelo alcance de seu trabalho (o vínculo social que produz). Ou seja, uma atriz integrada é responsável também pela outra dimensão da arte, não apenas a técnica artística. Seu papel como gestora faz com que se preocupe, diretamente, com as possíveis interfaces sociais que seu trabalho pode gerar, com os tipos de vínculo com o público que ele pode criar. (Marina, Heloisa, 2017, p.187).

Além disso, os três atores que compunham a montagem sentiram a mesma vontade, uma vez que apresentamos na cidade em que ambos residiam. Mas com o passar do tempo, com a falta de recursos financeiros, com as dificuldades de nos mantermos (tendo na maioria das vezes que trabalhar para apresentar) essa vontade acabou morrendo em cada um de nós e *Guardadores de Sonhos* se tornou mais uma montagem como tantas outras montagens, adormecidas no baú das lembranças.

III. EXAUSTÃO: VERSATILIDADE X SOBRECARGA

Comecei essa monografia contando sobre a minha vontade de ser tantas outras coisas, ressaltando que foi a partir dessa vontade que despertei o interesse em ser atriz e essa foi a energia propulsora para que eu escolhesse o curso de Artes Cênicas. Ao longo dessa escrita falo sobre as potências e limitações que desenvolvi durante essa caminhada, falo da minha infância, dos meus desejos, das minhas experiências, da minha identificação com a dramaturgia, com a direção e sobre a minha negação quanto a ideia de ser atriz.

Ao me entender como uma desatriz comecei a me dedicar a outros ramos da minha área. Passei pela experiência da produção, da direção, da dramaturgia, da colaboração e da gestão administrativa, pois além de não me reconhecer mais como atriz, acreditava que saber “de tudo um pouco” sobre a minha área profissional era de suma importância para que eu me tornasse uma profissional de excelência, então fui me integrando ao máximo de atividades que pude, no intuito de agregar conhecimento, semelhante a Heloisa Marina que “perseguia a viabilidade econômica tendo como estratégia o desenvolvimento de atividades variadas dentro do campo”. (2003, p.111).

Agora, voltaremos a minha primeira questão. Advinda da minha vontade de ser tantas coisas, acabei me descobrindo uma atriz-gestora (aquela que atua em diferentes ramos em uma montagem, perpassando pela parte criativa, a produção e a organização administrativa que circunda um espetáculo) e que a partir da necessidade de gerir outras atividades em uma montagem, não me dedicava o bastante para atuação e logo me via, cada vez mais distante da Ana atriz e mais próxima da Ana gestora. A partir dessa descoberta que desencadeou questionamentos em mim, provoco-me na tentativa de obter uma resposta para a pergunta que suscitou esse trabalho. Qual a linha tênue entre a versatilidade e a sobrecarga no trabalho de atriz-gestora?

Ao pensarmos no trabalho realizado pelo ator (a) Ferracini (2001) nos diz que esse trabalho se trata de uma doação de “corpo-em-vida”. “O ator deve ser o objeto direto da doação: ele dá sua vida, materializando-a através da técnica” (p.25), logo representar é:

encher-se de vida e doar todo esse fluxo orgânico para o espectador a cada espetáculo. Assim como os movimentos contínuos do coração, que distribui vida para o organismo. Se o fluxo do coração pára, o organismo morre; o mesmo acontece com o ator: se ele para esse ciclo, morre sua arte. (FERRACINI, 2001, p.30).

Agora como é possível se dedicar de corpo e alma a atuação, uma vez que a atriz não possui o privilégio de se dedicar unicamente a isso e que “a opção por se dedicar exclusivamente ao trabalho de atriz tem consequências variadas” (2023, p.112), se existe outros fatores que precisam de igual ou maior atenção durante o processo de montagem, e se há sobrecarga nas atividades que a compõem.

Mencionarei como exemplo o último trabalho que realizei no Departamento de Artes Cênicas – UnB, e que faz parte da composição do currículo acadêmico do curso de Interpretação Teatral, o espetáculo *Por que as Mariposas Sonham?* Dirigido por Alisson Luandê, na disciplina de DIT/2022. A montagem foi desenvolvida em três meses, a partir de exercícios de improvisação propostos por Alisson, com temas que permeiam o universo onírico. Criamos um espetáculo que falava de sonhos e que tinha em sua composição um “pedaço” de cada um dos oito integrantes; para que fosse possível a conclusão e apresentação do trabalho em três meses, nós atores, nos dividimos em GTs (grupos de trabalhos). Cada GT ficou responsável por uma etapa de composição da montagem, tínhamos o GT de produção, cenários e figurinos, maquiagem, sonoplastia e dramaturgia. Integrei-me ao GT de dramaturgia e me coloquei à disposição para auxiliar todos os outros GTs. À medida que a montagem tomava forma, íamos nos encarregando (cada um dentro dos seus respectivos GTs) de suprir as demandas que apareciam. Acontece que ao nos colocarmos no lugar de atores-gestores, responsáveis por todas as partes das montagens, incumbimo-nos com diversas responsabilidades de cunho imediato, e de modo geral nos perdemos em meios as atividades que cada um deveria realizar (eu, por exemplo, acabei tendo que fazer parte da administração e gerenciamento dos recursos). A sobrecarga de atuar e gerir uma montagem ficou evidente em cada um dos GTs na medida que nos atentamos com organização, mudanças de projetos, prazos, orçamentos e inúmeros imprevistos. Perto da conclusão da montagem senti que os diferentes GTs haviam se tornado um único e grande GT, onde todos palpitavam e ajudavam com mão de obra, logo era possível perceber que diante de inúmeras demandas de produção havia uma certa *exaustão* (no sentido literal), por parte de nós atores. Era como se as problemáticas que tínhamos que solucionar tivesse tomado conta de tudo que éramos e isso era perceptível a cada ensaio, pois não produzíamos mais como atores, somente como gestores. Chegamos às apresentações exaustos. As primeiras sessões nos deram mais a sensação de alívio do que de prazer, pois estávamos apreensivos com todo o projeto. As últimas sessões fizeram-nos retornar ao que alicerçava essa montagem, a

vontade de atuar. Recordamo-nos de forma prazerosa que éramos atores fazendo o que atores mais gostam de fazer, éramos atores atuando. Ao fim da temporada, pude analisar todo o nosso processo e perceber que o que nos faltava era um modelo idealizado de produção teatral e que se tivéssemos esse modelo, nossa montagem teria alcançado outros lugares, outras potências criativas. Ressalto que não estou menosprezando o processo do qual eu participei no espetáculo *Por que as Mariposas Sonham?* Tenho consciência que o mesmo agregou positivamente no meu crescimento como atriz- gestora, mas estou enfatizando que se tivéssemos um orçamento justo, um período de produção maior, mão de obra especializada para cada necessidade e disponibilidade do atores somente para o processo criativo, esta montagem teria alcançado voos ainda maiores.



Figura 5: Por que as Mariposas Sonham? Arquivo: Coletivo Oco

Heloisa Marina ao falar sobre o modelo idealizado de produção teatral, ressalta que existe um interesse por partes dos artistas em se dedicar unicamente a função em que se especializou, mas que diante a empecilhos (em sua maioria econômico) isso não é possível e que apesar dessa ação desenvolver uma certa versatilidade no trabalho o mesmo gera uma sobrecarga:

Com o passar do tempo, ao acumular experiência nesse campo profissional, comecei a perceber que eu carregava uma expectativa de “evolução” no meu modelo de trabalho, que seria a de, em um futuro próximo, poder me dedicar “apenas” aos processos criativos, deixando as incumbências administrativas gerenciais das minhas produções a cargo de alguém especializada. Ou seja, eu acreditava que chegaria o momento em que eu teria uma produtora para se desgastar com a parte gerencial de minhas obras. (Marina, Heloisa, 2020, p.02)

Vivemos em um modelo de sociedade onde a versatilidade e a sobrecarga caminham lado a lado, pois o modelo social (capitalismo) em que estamos inseridos muito se refere à necessidade de ser flexível e adaptável, ao mesmo tempo em que busca nos conscientizar, na tentativa de evitar que nos sobrecarreguemos com responsabilidades e tarefas excessivas.

Segundo o dicionário¹⁰ *versatilidade* pode ser uma característica ou qualidade do que é versátil ou a habilidade de possuir diversas características, ofícios e conhecimentos; já a *sobrecarga* diz respeito à carga excessiva; aquilo que se acrescenta à carga normal.

A versatilidade é uma qualidade valorizada em diversos contextos, seja no ambiente de trabalho, nos relacionamentos pessoais ou nas atividades cotidianas. Ser versátil é ter a capacidade de se adaptar a diferentes situações, lidar com diversas demandas e desempenhar diferentes papéis com facilidade.

No entanto, se a versatilidade é considerada uma característica positiva, a sobrecarga gera ideias opostas a isso. À medida que nos esforçamos para ser multidisciplinar e abraçamos várias responsabilidades, corremos o risco de nos sobrecarregarmos de forma física, mental e emocional, pois a sobrecarga ocorre quando assumimos mais do que somos capazes de lidar, o que pode resultar em *exaustão*, gerada muitas vezes por estresse e esgotamento. Já no trabalho da atriz a sobrecarga nos gera além de esgotamento físico, mental e emocional, grande bloqueio criativo. Mas afinal quais os fatores que cooperam para a sobrecarga no trabalho de uma atriz “versátil”?

Em primeiro plano ressalto a importância da compreensão do conceito do termo *Exaustão*, muitas vezes usado no meio artístico e que diz respeito a um estado psicofísico de esgotamento, que possibilita a criação de nova potencialidade artística à atriz e que segundo Jerzy Grotowski, em seu livro *Em Busca de Um Teatro Pobre*, trata-se quase que de uma “transiluminação”:

Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de “transe” e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de “transiluminação.” (GROTOWSKI, 1992, p.14)

¹⁰ Dicio. Dicionário Online de Português – Disponível em: <https://www.dicio.com.br>

Diferentemente da ideia de *Exaustão* criada por Grotowski, ou do conceito de *Treinamento Energético* mencionado por muitos artistas, inclusive Ferracini - que ressalta que esse treinamento “busca “quebrar” tudo o que é conhecido e viciado no ator, para que ele possa descobrir suas energias potenciais escondidas e guardadas.”(2012, p.95) Utilizo o termo *Exaustão* em seu sentido literário na tentativa de fazer alusão aos processos psicofísicos ou de “transe” citados acima, uma vez que nós, atrizes e atores, atingimos um estado semelhante a esses ao sermos submetidos a sobrecargas exaustivas e multidisciplinares¹¹, diante de processo de montagem de espetáculos naquilo que Heloisa Marina chama de *teatro menor*:

Resumidamente, entendo este tipo de produção teatral como aquela que, situada entre as experiências de teatro de grupo, independente, alternativo, e afins reconhece e dialoga com ferramentas de gestão e produção advindas do campo administrativo, se relaciona com práticas de mercado, com ordens econômicas e políticas contemporâneas sendo que, concomitantemente, busca reforçar os aspectos críticos, plurais, irreverentes, contestatórios, engajados, menores de seu fazer. (Marina, Heloisa. 2021, p.02)

Retornando à questão anterior, tentarei enfatizar alguns fatores que acredito serem cruciais para a sobrecarga no trabalho da atriz, logo, adianto que o mercado teatral está totalmente inserido nisso.

O mercado teatral sempre foi um ambiente desafiador e complexo, repleto de dificuldades que testam a resiliência e a determinação daqueles que nele atuam. Desde tempos remotos, o teatro tem enfrentado uma série de obstáculos que muitas vezes dificultam seu crescimento e sua sustentabilidade e que cooperam para a sobrecarga no trabalho daqueles que o fazem:

Um dos grandes assuntos que têm sido debatidos ao redor do tema políticas públicas para cultura é o da sustentabilidade econômica. Em geral, a discussão gravita em torno do argumento de que artistas não deveriam guardar uma relação de dependência total com as esferas públicas de financiamento. Apesar de aparentemente sensato (já que ser dependente de políticas públicas torna extremamente vulnerável a atividade artística e implica subordinar-se às correntes políticas vigentes), esse argumento não se assenta sobre a realidade concreta com a qual trabalham artistas. (Marina, Heloisa. 2023, p,362)

Uma das principais dificuldades enfrentadas por atrizes e atores no mercado teatral é a falta de recursos financeiros:

¹¹ significa reunir várias habilidades em busca de um objetivo final.

a incompatibilidade entre o *modelo idealizado* de produção e o *ideal* que dá corpo ao *teatro menor*: este modelo de produção teatral, por ignorar os princípios de eficiência econômica e não tendo como objetivo gerar consumo em larga escala, dificilmente atingirá um formato de produção amparado em uma forte especialização dos profissionais (divisão social do trabalho). Este é um dos motivos que acarreta uma dependência financeira do Estado ou de outras fontes de patrocínio, que substitui a dependência de público consumidor pagante. Tal forma de financiamento nos deixa submetidas aos valores definidos pelas diferentes diretrizes culturais traçadas a cada quatro anos por governos intermitentes e descontinuados. (MARINA, Heloisa, 2020, p.05)

Produzir uma peça de teatro envolve uma série de custos, como a escolha de um elenco e a contratação de uma equipe técnica, a montagem do cenário, a criação de figurinos e a produção do espetáculo:

Como pode-se observar, o horizonte de um modelo idealizado de produção (geralmente inatingível) aparece de forma recorrente na fala de uma série de artistas teatrais. Grande parte destas e destes artistas afirmaram não contratar mão de obra especializada (assessor de imprensa, publicitários, administradores, técnico de luz, faxineira) precisamente por não contarem com recursos financeiros para tanto. (MARINA, Heloisa. 2020, p.03)

Infelizmente, nem sempre há verbas suficientes disponíveis para cobrir todas essas despesas, o que torna difícil viabilizar a produção de peças teatrais, principalmente para *teatro menor*:

as produções do teatro menor são forçadas a encarar a falta de pessoal técnico e especializado em produção, marketing, distribuição, gestão. Assim, em grande parte das iniciativas teatrais latino-americanas a realidade de uma produção que conta com a especialização e divisão social do trabalho não passa de uma quimera. Se, por um lado, este “amadorismo” pode agregar perdas na capacidade produtiva (perdas graves, como a ausência de público, ou até mesmo perda de qualidade artística decorrente do encolhimento de tempo de dedicação ao processo de criação), por outro, a baixa especialização caracteriza o experimentalismo nos próprios modos gerenciais. (Marina, Heloisa. 2020, p.06)

Além disso, a natureza efêmera do teatro é outra dificuldade enfrentada pelos atores. Cada apresentação é única e irrepetível, o que significa que eles devem estar constantemente preparados para entregar uma performance de qualidade, mesmo após várias semanas ou meses em cartaz. A pressão de executar consistentemente e a necessidade de manter a energia e a emoção frescas podem ser extremamente desafiadoras:

O teatro é um fenômeno cultural particular fundado no acontecimento presencial entre artistas e públicos, o que dificulta sua reprodutibilidade em série. Isso permite afirmar que seu modo de produção se dá por via de uma

natureza artesanal, tornando-o incapaz de alcançar um formato de produção industrial de larga escala. (Marina, Heloisa. 2023, p.100)

A concorrência com outras formas de entretenimento também é um desafio significativo para atrizes e atores que vivem do teatro, uma vez que, nos dias atuais, as pessoas têm uma variedade de opções de lazer, como cinema, televisão, internet e videogames, que competem pela atenção do público. Com tantas alternativas disponíveis, o teatro muitas vezes acaba sendo deixado de lado, o que resulta em baixas audiências e dificuldades em atrair espectadores e, sem espectadores não há como cobrir os custos de uma montagem por meio de bilheteria.

Por fim, uma dificuldade comum enfrentada pelos atores de teatro e relacionada às condições de trabalho é a falta de estabilidade financeira. A menos que façam parte de um grupo teatral estabelecido ou tenham conseguido eixo em algum edital, muitos atores enfrentam a realidade do trabalho como freelancer e remunerações baixas:

De fato, a estratégia de mesclar a atividade artística com atividades que, embora relacionadas com o teatro (como dar aulas), não se vinculam à produção teatral diretamente aparece na realidade de trabalho de grande parte, provavelmente a maioria, dos grupos investigados. (Marina, Heloisa. 2023, p.367.)

Isso faz com que atrizes e atores procurem outros empregos para complementar sua renda, ou tenham que lidar com períodos de desemprego entre os projetos teatrais:

Eu mesma, enquanto artista, sempre tive expectativas mínimas no que se refere à viabilidade econômica de meu trabalho e, apesar disso, iniciei projetos motivados pela necessidade artística de criação (pela *paixão e desejo*). [...] Assim, por vezes, pude arriscar-me em criações cujo potencial econômico era baixo ou incerto, uma vez que **iria garantir meu sustento através da pesquisa ou de aulas**. (Marina, Heloisa. 2023, p.111. grifo meu)

Essa insegurança financeira que atingem tanto a parte administrativa de uma montagem como a parte pessoal de um profissional artístico gera sobrecarga e essa sobrecarga gera a *exaustão*, esgotamento total da capacidade de uma atriz-gestora ser versátil, o que afeta a capacidade dela em se concentrar totalmente em seu trabalho artístico e de gestão. Como o que aconteceu no meu trabalho com *Guardadores de Sonhos, Porque as Mariposas Sonham* e em inúmeros trabalhos que desenvolvi ao longo da minha formação, e que irá acontecer em inúmeros trabalhos futuros, gerados por mim ou por qualquer outro artista.

Em resumo, apesar de todos os contrapontos, o mercado teatral desempenha um papel vital na sociedade ao entreter, educar e provocar reflexões, pois “o teatro não tem categorias, é sobre a vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental.” (BROOK,1999, p.07). O teatro tem o poder de estimular, promover o diálogo e inspirar mudanças. É um espaço onde as vozes podem ser ouvidas e as experiências compartilhadas, criando um senso de comunidade e conexão humana. Trata-se, portanto, de fazer do teatro, no sentido próprio da palavra, uma função; algo tão localizado e preciso quanto à circulação do sangue nas artérias (ARTAUD,1999, p.104).

Apesar dos obstáculos, o teatro continua a florescer, adaptando-se às mudanças e inovando para atrair e envolver o público. O teatro é uma forma de arte poderosa e duradoura que se estende desde os tempos primórdios, capaz de inspirar, entreter e transformar vidas pois “a arte, penso eu, é inerente a todo ser humano. Todo sujeito é um sujeito essencialmente artista (MENDES. 2021, p.22).

Considerações Finais

Advindo de sonho de infância e da vontade de ser *tantas coisas*, me descobri um ser artista e no caminho de realização desse sonho adentrei no mundo das artes na tentativa de ser uma atriz. Com o decorrer do tempo e dos processos pelos quais passei, me distanciei desse sonho e me realoquei em outros lugares, me vi produtora, professora, diretora e somente ao fim do curso de *Bacharel em Interpretação Teatral* me reconheci como uma atriz-gestora, abrindo assim possibilidades para diferentes áreas no meu ramo profissional.

Nessa busca constante para me entender diante daquilo que queria como profissão, suscitei em mim questões que se estenderam durante todo o meu período acadêmico. Hoje, fomento esse trabalho com uma dessas questões na tentativa de evidenciar e entender a diferença de versatilidade e sobrecarga no trabalho de uma atriz e os aspectos que cooperam para a sobrecarga no trabalho de uma atriz -gestora.

Por meio dessa pesquisa foi possível compreender que a versatilidade no trabalho de uma atriz é essencial e especialmente valiosa em um cenário em que a atuação se estende para além da ideia do teatro tradicional (onde uma atriz só atuava). Trata-se de entender que no teatro atual é possível assumir outras funções, a capacidade de ser versátil enquanto atriz, permite uma colaboração mais efetiva, tanto com os diretores, o elenco e as equipes de produções; permitindo assim que uma atriz trace novos percursos por

ambientes que não seja somente o da atuação e pois isso faz com que ela sendo versátil, flexível e aberta a diferentes abordagens, se torne um membro valioso da equipe, capaz de se adaptar às necessidades e ter uma visão ampliada sobre seu trabalho.

Entretanto, é sempre necessário medir a dosagem de contribuição que uma atriz pode fornecer diante de um trabalho, pois se por um lado a versatilidade é um artifício valioso do trabalho de uma atriz, por outro, o excesso de função que é atribuído por meio desse estado versátil ocasiona aquilo que chamei durante toda essa pesquisa de sobrecarga, que pode resultar em uma estagnação criativa e profissional, isto é, quando uma atriz está sobrecarregada, pode ser difícil encontrar tempo e energia para explorar novas potencialidades, assumir novos riscos artísticos e desenvolver outras possibilidades profissionais.

Pude concluir também que, em sua maioria, o principal fator que coopera para a sobrecarga no trabalho de uma atriz, está relacionada com problemáticas advindas dos recursos financeiros, orçamentos e com o mercado teatral, são essas as questões que mais inviabilizam o trabalho criativo de uma atriz, sobrecarregando seu trabalho de gestão. Entendo que por conta dessas problemáticas, atrizes e atores sonham com um modelo ideal de produção que mesmo que seja atingido não terá o mesmo feito, pois à medida que uma atriz se entende como gestora ela tende a assumir as responsabilidades de ambas as funções, tendo assim dificuldades para abrir mão de qualquer que seja a função.

Entendo que essa pesquisa não possui uma conclusão exata pois muitas são as respostas para a questão que dá base a essa pesquisa, mas sigo colaborando com perguntas e respostas, para que nós, atrizes-gestoras, consigamos cada vez mais espaços em nossa área profissional.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fortes, 1999.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1977.
- BROOK, Peter. **Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**/Renato Ferracini. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – Imesp;2001.
- FERRACINI, Renato. **O Treinamento Energético e Técnico do Ator**. ILINX-Revista do Lume, v. 1, n. 1, 2012.
- GIRARDELLO, Gilka. (2011). **Imaginação: arte e ciência na infância**. ProPosições, 22(2), 72-92
- GROTOWSKI, Jerzy. **Grotowski: em busca de um teatro pobre**. 4ª Edição - Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1992.
- LARA, L.D.; ARAÚJO, M.C.S.; LINDNER, V.; SANTOS, V.P.L.S. **O adolescente e a escolha profissional: compreendendo o processo de decisão**. Arq. Ciênc. Saúde Unipar, Umuarama, 9(1), jan./abr. p.57-61, 2005.
- MARINA, Heloisa. **Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na intersecção dos processos de produção, gestão e criação**. Tese. PPGT-UDESC. Florianópolis: UDESC. 2017.
- MARINA, Heloisa. **"Atriz-produtora-poder e criação"**. Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas-LUME e PPG Artes da Cena 5 (2020).
- MARINA, Heloisa. **"Teatro Menor, Posicionamento Crítico e Estado. Onde Pairam Sonhos de Resistência."** Bahia. 2021.
- MARINA, Heloisa. **Atuar-Produzir**.Belo Horizonte.2023.
- MENDES, Ana Paula Nair Santos. **Entre olhares: o ensino das Artes Cênicas como uma intervenção afeto-pedagógica e de desenvolvimento crítico-social**. 2021. 47 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Cênicas) — Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

- NEVES-PEREIRA, Mônica Souza. **Onde está a criatividade**. Academia.edu 1998.
- OSTROWER, Fayga **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes. 2002.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- REWALD, R. **Dramaturgia: o texto e tudo o mais ao redor**. Revista Sala Preta, São Paulo, p. 281-291, maio 2010.
- SANTAELLA, Lúcia **(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo**. São Paulo: Editora Cortez, 1995 Cap.1 Ouvem-se vozes; Cap. 2- Não há apenas ideologia na arte, mas ideologia da arte; Cap. 3 Do passado ao presente (p.13-30).
- TORRES, Walter Lima. **O que é direção teatral?** Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 9, p. 111-121, 2007.
- TROTTA, Rosyane. **Autoria coletiva no processo de criação teatral**. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro- Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- TENENBLAT, Nitza. **Direção e Direcionalidade na Criação em Coletivo**. Revista do LUME: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Campinas, N° 7, agosto, p.1-9, 2015.

