



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES - IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN

**Estereótipo e Stanislavski na construção da personagem
Carla em 3x4 (2015)**

Yasmin Barroso da Silva

Brasília – DF
Julho de 2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES - IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN

Estereótipo e Stanislavski na construção da personagem Carla em 3x4 (2015)

Yasmin Barroso da Silva

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Bacharelado em
Interpretação Teatral, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.
Orientadora: Profa. Dra. Nitzá Tenenblat

Brasília – DF

Julho de 2015

YASMIN BARROSO DA SILVA

**Estereótipo e Stanislavski na construção da personagem Carla em
3x4 (2015)**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Universidade de Brasília – UnB, no Instituto de Artes /CEN como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, com menção final igual a _____, sob orientação da Profa. Nitza Tenenblat.

Data:

____/____/____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Nitza Tenenblat – UnB
Orientadora

Profa. Ms. Giselle Rodrigues – UnB
Examinadora

Prof. Dr. Fernando Villar - UnB
Examinador

Aos anjos enviados pra cuidar de mim. Às três
pessoas que mais admiro e amo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Carolina Barroso e Allan Arruda, pelo amor, apoio moral, artístico e financeiro. Obrigada mãe por acreditar tanto na minha capacidade enquanto artista e mulher e por me trazer uma cervejinha gelada toda vez que o desespero batia. Obrigada pai por ter tanto orgulho de mim e sempre me desejar o melhor. Ao meu irmão, Felipe Barroso, por me trazer pipoca nos momentos difíceis e por me lembrar de que se tudo der errado eu ainda posso vender coco na praia.

À minha avó, Maria das Graças, por me amar tanto e acreditar em mim. Ao meu avô, José Miguel, por se emocionar toda vez que eu entro em cena, mesmo que eu esteja fazendo a árvore. À minha cadela, Bela, por querer brincar toda vez que eu sentava para escrever a monografia. À minha família, Barroso e Castro, por me lembrar de que independente de qualquer escolha que eu faça eu terei sempre vocês ao meu lado. Amo vocês incondicionalmente.

Ao meu grande mestre e diretor teatral, Alberto Bruno, obrigada por todos os ensinamentos artísticos desde 2008 e por ter me dado a honrar de interpretar tantos personagens inesquecíveis.

À minha amiga e atriz, Amanda Fabbri, por estar do meu lado nos momentos mais difíceis de criação e por me fazer rir nos momentos mais tensos. Que prazer enorme trabalhar com você.

À minha melhor amiga, Beatriz Machado, por estar do meu lado desde 2009 aguentando e incentivando minhas loucuras.

Aos professores do Departamento de Artes Cênicas da UnB com que tive a honra de aprender sobre arte e a vida, mas especialmente ao Fernando Villar, Giselle Rodrigues, Cyntia Carla, Simone Reis e Denis Camargo. Vocês me inquietaram e me fizeram crescer como artista e ser humano. Carregarei seus ensinamentos e sorrisos sempre no meu coração.

À minha querida orientadora e maior inspiração, Nitza Tenenblat, que me faz querer crescer cada vez mais enquanto artista e profissional.

“O problema com os clichês não é que eles contêm ideias falsas, mas sim que constituem articulações superficiais de ideias muito boas. Eles nos isolam da expressão de nossas emoções reais”.

Christopher Lehman-Haupt

RESUMO

O presente trabalho é um estudo do surgimento e da definição do termo estereótipo, assim como a sua utilização nas artes cênicas, relacionando-o com três elementos do sistema Stanislavski (se mágico, ações e superobjetivo). Visa dar credibilidade ao uso do sistema contíguo ao estereótipo tendo como exemplo a construção da personagem Carla no espetáculo 3x4 (2015).

Antes de partir para a construção prática da personagem Carla busco compreender melhor o que é estereótipo e como ele é compreendido nas artes cênicas. Primeiramente discorro sobre a origem e a definição do termo estereótipo e posteriormente sobre o uso dele na *Commedia dell'Arte*. Pondero também as considerações da diretora, professora e escritora teatral Anne Bogart sobre o uso consciente e construtivo dos clichês e do estereótipo.

Após realizar uma pesquisa de campo, na W3 Norte, aplico quatro elementos, pertencentes ao estereótipo que eu tinha de prostitutas, juntamente com três elementos do sistema Stanislavski para a construção da personagem Carla.

Finalmente, compreendo que o estereótipo contíguo ao sistema Stanislavski pode ser um grande aliado na construção de um personagem. Na medida em que o ator não tenha contato com o universo do personagem o estereótipo serve como um rápido impulso criativo inicial. A partir do momento que o estereótipo estimula a imaginação e conseqüentemente gera ações ele possibilita abertura para o uso concomitante com o sistema Stanislavskiano. O sistema aplicado simultaneamente com o estereótipo contribui para que as ações sejam bem definidas e coerentes de modo que contribuam para o superobjetivo da personagem. Por fim auxilia a tirar o estereótipo do lugar-comum e mecânico, porque traz um toque mais pessoal na construção da personagem.

Palavras-chave: Estereótipo. *Commedia dell'Arte*. Clichê. Personagem. Ator. Stanislavski.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	ESTEREÓTIPO E STANISLAVSKI.....	10
	2.1 O estereótipo na <i>Commedia dell'Arte</i>	12
	2.2 O ator e o estereótipo.....	14
	2.3 Stanislavski e o estereótipo.....	16
3	A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM CARLA.....	24
	3.1 Meus estereótipos iniciais de prostitutas.....	24
	3.2 Pesquisa de campo.....	25
	3.3 Stanislavski e estereótipo na construção da personagem Carla.....	28
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	40

1 INTRODUÇÃO

Durante a minha formação de bacharel em Artes Cênicas (na Universidade de Brasília) e ao longo das minhas experiências em cursos de teatro amador realizados em Brasília desde 2008 fui percebendo um enorme preconceito de muitos diretores, professores e atores com a utilização do estereótipo para construção de personagem. O tal do estereótipo, uma espécie de clichê representacional que para muitos era e é tido como “abominável”, mas que inúmeras vezes me pareceu atraente e auxiliador no meu trabalho como atriz.

Particularmente, iniciar a construção de um personagem foi sempre a parte mais difícil em qualquer processo. Muitas vezes sabia aonde queria chegar com o personagem, mas não sabia de onde partir. Creio que é importante o ator buscar o novo, o desconhecido e o original, no entanto, essa procura pela originalidade logo inicialmente pode ser bastante inibidora, assustadora e massacrante. Então porque não utilizar-se do conhecido?

O meu intuito com essa experimentação não é o estereótipo como produto final, mas sim como um ponto de partida para a construção de personagem. Meu interesse é investigar as criações do exterior para o interior, ou seja, começar pelas características físicas e comportamentais “estereotipadas” até se chegar às circunstâncias mais internas da personagem, partindo do se mágico proposto por Stanislavski e investigando o lado mais psicológico, emocional e o superobjetivo da personagem Carla dentro do espetáculo 3x4 (2015).

Acredito que o termo gere preconceito porque é colocado como um molde superficial, mecânico, sem vida e sem criatividade porque trata do óbvio. No entanto, na minha concepção esse molde rígido traz consigo algo instigante, porque o estereótipo como diz a diretora teatral Anne Bogart é um “continente de memória”. Apesar de Bogart falar sobre esse “continente de memória” através da perspectiva da platéia, acho pertinente também para a perspectiva do ator, já que se o estereótipo gera uma assimilação imediata do que está sendo retratado, o ator também pode usufruir disso desde que bem explorado.

Nesses meus oito anos estudando teatro compreendi que quando me permitia acessar clichês e estereótipos na construção dos meus personagens, as minhas

criações ficavam mais fluidas e prazerosas, mesmo que em um primeiro momento fossem totalmente óbvias. Utilizar-me do óbvio foi extremamente libertador e me fez perceber que a verdade e fé que usava ao brincar com um estereótipo era o que fazia com que esse tomasse vida e se transformasse em algo com frescor, significado/particularidade e credibilidade. Mas para isso acontecer o que deve ser feito? Não acredito que haja um único modo, no entanto, discorrerei sobre o meu caminho ao utilizar o estereótipo com o intuito de construir personagem.

Antes de partir para a construção prática da personagem Carla busco compreender melhor o que é estereótipo e como ele é compreendido nas artes cênicas. No capítulo 2 discorro sobre a origem e a definição do termo estereótipo, e sobre o uso dele na *Commedia dell'Arte*. Ainda nesse capítulo pondero sobre as considerações da diretora, professora e escritora teatral Anne Bogart sobre o uso dos clichês e do estereótipo nas artes cênicas. A reflexão de Bogart sobre a relação do artista com os estereótipos é bastante peculiar e rara no âmbito teatral tendo em vista que ela defende o uso consciente e construtivo dos estereótipos e clichês. Além de Bogart me apoio no método criado pelo diretor teatral Constantin Stanislavski que desenvolvo no capítulo 3. Em seus livros Stanislavski parece ir em direção oposta ao que eu experimento, demonstrando certa resistência em relação ao uso dos clichês e estereótipos. No entanto, discorro sobre a abertura que enxergo em seu método para o uso do estereótipo na construção de personagem.

No capítulo 3 desenvolvo quais eram os meus estereótipos iniciais de prostitutas antes da pesquisa de campo, seguido das minhas conclusões após a pesquisa de campo. Por fim, descrevo ainda a construção física da personagem Carla relacionando-a com o uso do estereótipo e com o método de construção de personagem proposto por Stanislavski.

2 ESTEREÓTIPO E STANISLAVSKI

Segundo a diretora e professora Anne Bogart a palavra estereótipo originou-se: “do grego *stere*, sólido ou corpo sólido; que possui ou se relaciona com as três dimensões do espaço; *Tipo* deriva da palavra pressão ou pancada, como o ato de bater na tecla da máquina de escrever” (BOGART, 2011, p.98).

O estereótipo era uma placa moldada de uma superfície de impressão e apesar de ter decorrido do vocabulário tipográfico, de acordo com o professor e escritor português, António Simões, o estereótipo ganhou uma conotação psicossocial, remetendo para um molde, de conceitos, sentimentos e costumes dos membros de um grupo, com as características de rigidez e homogeneidade (1985 apud LIMA, 1997, p.169).

Nas artes cênicas a palavra também carrega as características de solidez e rigidez. De acordo com o professor e autor teatral Patrice Pavis em *Dicionário de Teatro*, estereótipo é uma “concepção congelada e banal de uma personagem, de uma situação ou de uma improvisação” (PAVIS, 2011, p.144). Há também distintos elementos estereotipados como:

[...] personagens muito tipificadas, situações triviais e muitas vezes repetidas, expressões verbais em forma de clichês, gestualidade sem invenção, estrutura dramática e desenrolar da ação sujeito a um modelo fixo (p.144).

Pavis refere-se mais especificamente ao estereótipo nos personagens como tipos que falam ou agem de modo repetitivo ou de acordo com um molde previamente conhecido. Para ele esses personagens estereotipados são considerados retratos-robôs já que não têm liberdade particular de ação, ou seja, possuem ações mecânicas (p.144).

As chamadas “situações histórica e tematicamente tipificadas” são definidas como casos que unem episódios espetaculares e previsíveis (p.144). Já sobre a presença do estereótipo na estrutura dramática Pavis conclui que é a estrutura dramática mais próxima possível de um modelo ideal. E exemplifica com o drama neoclássico de Voltaire que contém o “equilíbrio dos cinco atos, precisão das fases da ação, conclusão artificial, monólogos e cenas obrigatórias” e por isso reflete todos os clichês da construção dramática (p.144). Por fim, referente à ideologia dos estereótipos este autor revela que eles não assumem nenhum risco artístico ou

ideológico já que “usam ideias recebidas e provas incontroladas” e abarcam temas favoritos como, por exemplo, a infidelidade conjugal que “tranquiliza sub-repticiamente o público em suas crenças e apresenta seus estereótipos como leis imutáveis e fatais” (p.144).

Na maior parte do tempo a utilização de ações ou personagens estereotipados:

[...] oferecem pouco interesse do ponto de vista da originalidade dramática e da análise psicológica. Entretanto, o dramaturgo às vezes explora em seu benefício esta pobreza congênita dos estereótipos e dos clichês. Remetendo o espectador a um tipo de personagem já conhecido, ele ganha tempo para melhor manipular os cordéis da intriga, concentrar-se nos saltos da ação, trabalhar a teatralidade da atuação/ do jogo dos comediantes. Assim, provavelmente se explique o atual¹ retomado de interesse pela *commedia dell'arte*, pelo melodrama e pelo circo (p.145).

Em relação ao estereótipo nos personagens nenhum benefício para o ator é apontado porque o estereótipo é definido como algo sem vitalidade, banal e arcaico. No entanto, cita benefícios explícitos para os dramaturgos já que:

Os estereótipos dramáticos resolvem de imediato a questão da caracterização e do jogo psicológico: eles convidam o encenador a um jogo muito teatral, imaginativo e muitas vezes paródico. O espectador, primeiramente frustrado em sua necessidade catártica de psicologia e de identificação, acha em seguida, na correspondência dramática de jogo cênico, uma grande prazer teatral (p.145).

Discordo de Pavis quando ele coloca o estereótipo como algo unicamente produtivo para o dramaturgo e como uma lei imutável e fatal. Enxergo que há outro benefício nesse caso ligado à função social que o teatro possui, visto que o estereótipo abraça características generalizadas comportamentais e físicas. Dito isso pode gerar primeiramente uma conexão e identificação mais ágil com o público, para posteriormente gerar uma conscientização ou pelo menos uma reflexão para o público em relação aos estereótipos presentes em determinado tipo de cultura e se esses são equivocados ou não.

Quando Pavis fala sobre estereótipo nos personagens ele coloca como uma percepção que fica sempre no lugar comum da rigidez, da mecanicidade e da criação frágil. No entanto, se um dramaturgo consegue usufruir do clichê porque um ator não é capaz?

¹ É interessante salientar que “o atual” citado acima está relacionado ao ano de publicação (1996) de seu livro *Dicionário de teatro*.

Penso que todos nós temos estereótipos sobre determinados assuntos, pessoas ou culturas e eles nos acompanham conscientemente ou não. Será que devemos sempre evitá-los durante a criação de um personagem? Não seria melhor abraçá-los para então transformá-los em algo potente?

Creio que o problema não está em utilizar o estereótipo, mas no modo como ele é utilizado, ou seja, como manejar o antigo/mecânico/rígido ao invés de tentar imediatamente chegar ao novo?

2.1 O estereótipo na *Commedia dell'Arte*

Dentro das artes cênicas compreendo que a *Commedia dell'Arte* foi um exemplo de como a utilização do estereótipo deu-se de maneira consciente e positiva. No entanto, antes de chegar a essa conclusão ponderarei mais detalhadamente sobre suas características.

O nascimento da *Commedia dell'Arte* situa-se, tradicionalmente, em:

[...] meados do século XVI. O primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, ou “cômicos”, de que se tem conhecimento data de 1545. Na outra ponta, marca-se como ponto final da *Commedia dell'Arte* o fim do século XVIII (POSTAL, 2011, p. 93 apud SCALA, 2003, p. 17).

Apesar de ter sido extinta no final do século XVIII a *Commedia dell'Arte* influenciou bastante no fazer teatral visto que:

Através dos séculos, tornou-se não apenas modelo exemplar dentro da história do teatro, mas também tema de discussão dentro de movimentos artísticos desde a Renascença até o teatro contemporâneo. De Shakespeare a Goldoni, de Moliere a Meyerhold, atores, dramaturgos, diretores e demais profissionais do teatro buscaram nesta manifestação artística inspiração e modelos (VIEIRA, 2005, p. 19).

É interessante destacar que *Commedia dell'Arte* não possuía textos “prontos” e suas ações não eram pré-determinadas, no entanto possuíam estruturas pré-estabelecidas que eram:

[...] geralmente roteiros básicos (canovacci), limitavam-se a um esboço da peça e à indicação, de maneira bastante concisa, dos jogos cênicos. Havia, portanto, ampla liberdade de criação e os diálogos eram improvisados. Mas essa liberdade tinha limitações. Os atores fixavam-se em máscaras, especializando-se em determinados tipos até a morte (GUARESCHI, 2013, p.41 apud GOLDONI, 1987, p. XIII e XIV).

Na *Commedia dell'Arte* a máscara não era somente um recurso estético, mas “era importante para que o público pudesse identificar as personagens fixas – eram sempre as mesmas personagens e cada ator representava o mesmo papel sempre – como o Doutor, o Capitão e o próprio Arlequim” (GUARESCHI, 2013, p.41). Além da sua função dramática a máscara possuía:

[...] motivações antropológicas – libera as identidades e as proibições (de classe ou sexo), escondendo o rosto, a atenção volta-se para o corpo que vai traduzir a interioridade da personagem (GUARESCHI, 2013, p.42 apud PAVIS, 2008, p. 234-235).

Os atores *dell'Arte* apesar de improvisarem os textos e as ações eram fiéis às características físicas e comportamentais dos tipos de personagem a quem davam vida. Além disso, possuíam:

[...] aptidões cênicas diferentes e variadas, às vezes somadas numa pessoa só: era exímios músicos, bailarinos, mímicos, bufões, charlatães; atores que se ocupavam de diversos modos de atividades culturais (VIEIRA, 2005, p. 67 apud SCALA, 2003).

A *Commedia dell'Arte* era “a expressão de personagens estereotipados, que representavam as contradições da sociedade [...]” (GUARESCHI, 2013, p. 40). O estereótipo não estava relacionado somente à interpretação, pois:

Nos espetáculos da *commedia dell'arte*, as personagens eram estereotipadas, tanto pela sua linguagem dialetal, quanto pela procedência e condição social, características que mesmo a máscara deixava transparecer (p.45).

Fica evidente que o uso do estereótipo nesse caso não está relacionado à falta de técnica dos intérpretes ou ao caminho do menor esforço (como já escutei de alguns diretores), visto que esses atores tinham domínio e consciência do que faziam, além do que possuíam uma “[...] coleção de gestos e movimentos corporais adequados, de expressões fisionômicas e mímicas que sustentava o brilho de suas interpretações” (HUNZICKER, 2004, p. 17 apud CARVALHO, 1989, p.43). Por fim, o estereótipo nesse caso não estava associado a um modelo mecânico ou banal, pelo contrário, auxiliava na atuação dos intérpretes e reforçava seu virtuosismo vocal, corporal e acrobático.

Acho interessante que na *Commedia dell'Arte* os atores tinham todos os elementos cênicos a favor dos estereótipos que interpretavam;

A linguagem usada, os gestos, as roupas que os identificavam, a máscara e um sistema de convenções asseguravam a permanência e a transmissão a

esses tipos que se definiam cada um de uma vez por todas (VIEIRA, 2005, p.66 apud MEYER, 1991).

Além disso, os estereótipos eram levados para cena de modo tão orgânico pelos atores que uma dramaturgia fechada era desnecessária, ou seja,

[...] A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente que não havia necessidade de um texto teatral consolidado (GUARESCHI, 2013, p.45 apud BERTHOLD, 2010, p.353).

Percebo que na *Commedia dell'Arte* todos os elementos reforçavam ainda mais o estereótipo dos personagens. O público tinha contato direto com o estereótipo visto que ele era retratado em cena e toda encenação girava em torno desses tipos. De certo modo considero a *Commedia dell'Arte* ousada tanto para a sua época (áurea) quanto para os tempos atuais, visto que assumir uma encenação que contém sempre os mesmos tipos poderia gerar espetáculos superficiais, com personagens e atuações mecânicas provocando um distanciamento do público e, no entanto, não foi o que ocorreu.

2.2 O ator e o estereótipo

No livro *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro* (2011) a diretora, professora e escritora Anne Bogart pondera sobre o uso e significado do estereótipo e debates sobre clichês e memórias culturais, tanto do ponto de vista de interação do artista com o estereótipo como da maneira como esse é recebido pelo público.

Bogart aborda inicialmente sobre o trabalho de “atear fogo” do diretor teatral japonês Tadashi Suzuki com a intérprete Kayoko Shiraishi. Para transformar os clichês e estereótipos, muito utilizados por Shiraishi nos ensaios em momentos expressivos e autênticos, Suzuki tinha que interferir, ou seja, “atear fogo” nessas formas rígidas. Quando estimulada por esse “fogo” os clichês e estereótipos “se transformavam em momentos autênticos, pessoais, expressivos” de modo que encantava todos à volta (p. 97).

Inspirada pela ideia de “atear fogo” de Suzuki, Bogart revela seus esforços no passado para evitar o uso dos estereótipos:

Em meus próprios ensaios, sempre desconfiei de clichês e estereótipos. Tinha medo de optar por qualquer solução que não fosse absolutamente única e original. Achava que o objetivo de um ensaio era encontrar a encenação mais inventiva e inovadora possível (p. 97).

Bogart aponta que o surgimento das conotações negativas com o termo estereótipo deu-se “no século XIX na Inglaterra” e perpetuou também durante o século XX, quando esse começou a se referir á autenticidade na arte e foi limitado a um conjunto generalizado de comportamentos psicológicos de determinados grupos (p.98). Historicamente muitas pessoas foram diminuídas pelo preconceito do estereótipo, como por exemplo, os estereótipos raciais, e por isso ocorre toda a atribuição negativa ao termo. É interessante pensar que os estereótipos podem ser perigosos se não forem questionados e resignificados porque limitarão a compreensão de comportamentos psicológicos de determinados indivíduos. Todavia, se forem discutidos podem ampliar a sua compreensão.

Segundo Bogart o estereótipo pode ser associado à:

[...] um continente da memória. Se esses continentes culturalmente transferidos são penetrados, aquecidos e despertados, talvez possam, no calor da interação, recuperar o acesso ás mensagens, significados e histórias originais que eles incorporam (p. 99).

A autora sugere que paremos de tentar ser tão inovadores e originais para então poder receber a tradição e aproveitar os continentes que herdamos, completando-os com nosso próprio alerta. Tanto já foi feito e dito na vida e nas representações da vida que essas se transformaram em estereótipos aliados de memórias. Cabe ao ator evitar estabelecer ideias pré-concebidas sobre maneiras de representações de ações e palavras para então poder atear “fogo” nesses clichês para trazê-los à vida.

Muitos atores são obcecados pela liberdade e, no entanto durante os ensaios Bogart acredita que é preciso estabelecer algo, seja *o que* ou *como* se vai fazer, já que se há determinação demais, o resultado é sem vida e se há determinação de menos o resultado é sem foco (p. 106). No entanto se é preciso determinar algo e também deixar algo em aberto, o que deve ser estabelecido? A autora acredita que é melhor estabelecer o exterior (forma, a ação) e deixar que o interior (a paisagem emocional sempre mutante) tenha liberdade para alterar-se a cada repetição (p.106).

Por fim, se estereótipos são lugares de memória, de história e de pressupostos Bogart conclui que “ao abordar o estereótipo como um aliado, você não o abraça para mantê-lo rígido; ao contrário, você o queima, redefinindo-o e permitindo que a experiência humana realize a sua alquimia” (p.108).

Acho interessante destacar o pensamento de Bogart sobre a necessidade de se buscar o original e inventivo numa encenação. A meu ver esse pensamento é comum para muitos atores e diretores profissionais e amadores, porque a impressão que tenho é que a conotação negativa com o estereótipo e o clichê foi passada de geração para geração e continua até hoje.

Durante diferentes processos de montagem de espetáculos em que participei como atriz pouquíssimas vezes ouvi o termo estereótipo soar como algo positivo de modo a auxiliar o trabalho do ator, visto que o objetivo comum era chegar-se ao profundo e multifacetado. Acho esse comportamento pertinente, no entanto, ele pode travar o intérprete inicialmente como ocorreu comigo algumas vezes, porque ao descartar o conhecido você inicia a busca pelo original e nem sempre essa busca gera resultados imediatos. Se o ator souber conduzir o estereótipo ele não pode obter uma expressão genuína? Talvez seja interessante pensar como o poeta, dramaturgo e crítico literário inglês T.S. Eliot que sugere que “a obra de um artista deve ser julgada não por sua novidade ou inovação, mas sim pela maneira como o artista maneja a tradição herdada por ele” (ELIOT, 1919, apud BOGART, 2011, p.98).

2.3 Stanislavski e o estereótipo

Constantin Stanislavski (1863-1938) nasceu na Rússia e fundou o Teatro de Arte de Moscou. De sua experiência como ator e diretor desenvolveu um sistema de trabalho que defende a criação original do ator. Do mesmo modo como a autora mencionada anteriormente, Anne Bogart, o sistema revela a importância de se estabelecer o exterior (forma, a ação) e deixar que o interior (emocional e efêmero) tenha liberdade para transformar-se.

O uso do sistema Stanislavskiano frequentemente se apóia num texto previamente escrito, ou seja, o intérprete inicia a construção de personagem tendo

um texto pronto como base. No entanto, é possível construir um personagem, sem uma dramaturgia fechada, utilizando o método, o diferencial é que nesse último caso o desafio será ainda maior. Em *A construção da personagem* o próprio Stanislavski exemplifica o uso do método sem uma dramaturgia fechada com o ator Kóstia para construção de personagem.

É válido ressaltar que a técnica é um meio e não uma finalidade para o processo criador. De acordo com Martim Gonçalves o sistema Stanislavskiano:

[...] não é uma continuação das ideias expostas nos velhos manuais [...] O trabalho do ator, segundo o sistema de Stanislavski, não é uma simples imitação, ou a repetição do trabalho de outros atores. Será sempre o resultado de uma criação original. O sistema de Stanislavski não equivale a um estilo de representação. É, como qualquer técnica, um meio e não uma finalidade [...] A técnica deve ser absorvida e nunca aparecer na realização. Esse é o resultado, e a técnica funciona então como estímulo ao processo criador (STANISLAVSKI, 2012, p.8).

O método associa os clichês e os estereótipos a uma atuação mecânica que vai de contraponto a uma expressão genuína e verdadeira, já que a atuação mecânica “começa onde a arte criadora acaba. Na atuação mecânica não há lugar para um processo vivo, e quando este ocorre, é só por acaso” (p.52). Além disso, “a atuação mecânica utiliza estereótipos elaborados para substituir os sentimentos reais”, ao contrário da sobreatuação, e do exagero, que “pega as primeiras convenções humanas de ordem geral que aparecem e delas se serve sem sequer defini-las ou prepará-las para o palco” (p.57). Ainda sobre atuação mecânica Stanislavski acrescenta que:

Com o auxílio do rosto, da mímica, da voz e dos gestos, o ator mecânico apenas oferece ao público a máscara morta do sentimento inexistente. Para tanto, foi elaborado um grande sortimento de efeitos pitorescos que pretendem representar toda espécie de sentimentos por meio de recursos exteriores (p.53).

Saliento que, por mais que haja uma associação entre clichê e estereótipo, seus significados etimológicos são distintos. No dicionário etimológico, clichê significa “placa metálica com gravação (imagens, dizeres), para impressão em prensa tipográfica” (XIMENES, 2000, p.220) e estereótipo significa “conceito padronizado sobre pessoas, raças, etc” (p.402). Nas artes cênicas compreendo que o clichê pode aparecer também através de repetição de frases, gestos e encenação. Já o estereótipo pode aparecer através do comportamento de personagens, estruturas dramáticas e situações estereotipadas. De todo modo, o clichê assim

como o estereótipo vem do vocabulário tipográfico, ambos são associados ao lugar comum e a repetição constante de conteúdos e formas.

É interessante observar que Stanislavski parece descartar totalmente a possibilidade do ator em transformar o clichê em algo verdadeiro, pois:

Uma verdade artística é difícil de desencavar, mas nunca perde o interesse. Vai-se tornando cada vez mais apazível, penetrando cada vez mais fundo, até envolver totalmente o artista e também o seu público. Um papel construído à base de verdades cresce, ao passo que fenece o que se baseou em clichês (STANISLAVSKI, 2012, p.58).

Se o ator não procurar se aprofundar no entendimento de um clichê ou de um estereótipo, a sua atuação pode cair sim na mecanicidade. No entanto, percebo que há um medo inicial grande de se cair no estereótipo que gera uma resistência tão forte a ponto desse não ser nem experimentado durante a criação de um personagem. Se Stanislavski diz que um papel cresce somente se for construído à base de verdades, que verdades iniciais seriam essas? Será que a verdade artística realmente morre se um papel se basear em clichês? Não se pode desencavar uma verdade artística a partir de um clichê ou um estereótipo?

Segundo Stanislavski, muitos clichês estabelecidos tornaram-se:

[...] tradicionais e são transmitidos de geração a geração, como, por exemplo, espalmar a mão no peito para exprimir amor, ou escancarar a boca para dar a ideia de morte [...] Há métodos de exprimir todos os sentimentos e paixões humanas (mostrar os dentes e revirar o branco dos olhos quando se tem ciúmes ou esconder os olhos e o rosto entre as mãos em vez de chorar; quando desesperado, arrancar os cabelos). Há modos de imitar toda espécie de tipos e pessoas de diferentes classes sociais (os camponeses cospem no chão, assoam o nariz na aba do paletó; os militares fazem tinir as esporas; os aristocratas ficam brincando com as suas *lorgnettes*) [...] Esses métodos mecânicos já *prontinhos* podem ser facilmente adquiridos por meio de exercícios constantes, de modo a se tornarem um segunda natureza (p.53).

Se os clichês estão presentes em vários gestos que exprimem sentimentos, classes, épocas, provocam um reconhecimento imediato e que pode ser aproveitado pelo ator, pela encenação ou direção. Uma coisa é fato: sendo ruim ou bom, mecânico ou não, os clichês e estereótipos comunicam instantaneamente de modo a passarem uma informação rapidamente para o público. Acredito também que um ator possa estar extremamente presente e verdadeiro em cena e mesmo assim utilizando um gesto clichê, que pertence a um determinado estereótipo, e o fato de

estar utilizando esse gesto não implica na falta de técnica do ator, apesar de Stanislavski afirmar que:

De todos os fatos o pior é que *os clichês preencherão todos os pontos vazios do papel que não estiver solidamente impregnado do sentimento vivo*. Mais ainda, os clichês muitas vezes se antepõem ao sentimento e lhe barram a passagem. É por isso que o ator precisa proteger-se com o máximo de consciência contra esses recursos. Isto se aplica até mesmo aos atores bem-dotados, capazes de verdadeira criatividade.

Por maior habilidade que o ator demonstre na escolha das convenções de cena, ser-lhe-á impossível comover os espectadores por intermédio delas, devido à qualidade mecânica que lhes é inerente. Terá de contar com algum meio suplementar para despertá-los e então busca refúgio naquilo que nós chamamos de *emoções teatrais*. Estas são uma espécie de imitação artificial da periferia dos sentimentos físicos (p.54).

Embora Stanislavski em um primeiro momento vá em direção oposta ao que busco desenvolver na minha construção de personagem enxergo abertura no seu sistema para isso. Até porque o autor contextualiza o uso do clichê e do estereótipo, como algo negativo, quando o ator não tem consciência do seu uso. No entanto, o que proponho é o uso consciente do estereótipo. Uma das minhas recorrentes inquietações enquanto atriz e que me motivou a escolher essa temática de pesquisa é de onde partir para a construção de um personagem. Se a criação deve ser original e por isso não deve provir de um clichê será possível criar um personagem sem qualquer referência prévia? A meu ver o processo de criação artístico sempre parte de alguma inspiração e/ou algum referencial que muitas vezes pode vir acompanhado de um clichê ou de um estereótipo e isso não necessariamente desmerece a criação original do ator.

Para iniciar a construção de um personagem Stanislavski sugere o se mágico. De modo que o:

Se é o ponto de partida, as circunstâncias dadas são o desenvolvimento. Um não pode existir sem o outro para que tenha o necessário dom de estímulo. As suas funções, entretanto, diferem um pouco. O se dá o empurrão na imaginação dormente, ao passo que as circunstâncias dadas constroem a base para o próprio se. E ambos, juntos ou em separado, ajudam a criar um estímulo interior (p.81).

Esse estímulo interior incita a imaginação do intérprete, gerando uma espécie de parentesco entre o ator e o personagem. Mas se o ator tiver pouco ou nenhum conhecimento do universo do personagem que vai interpretar como ele utiliza o se mágico? Conseqüentemente como ele alcança esse parentesco com o personagem? Nesse caso, enquanto atriz, eu parto para as minhas referências mais

próximas, ou seja, busco possivelmente as imagens mais comuns para então iniciar a criação e investigação do universo, até então pouco conhecido, do personagem. Por mais que inicialmente eu recorra ao lugar comum é isso que me apoia para alcançar uma aliança com a personagem. Novamente enxergo uma abertura do método de Stanislavski para o uso do estereótipo, porque ele não impede o uso do se, mas permite que o ator estimule a imaginação no caso do se não ser imediatamente aplicável.

Quando busquei experimentar o uso do estereótipo a ideia era de que a partir da construção física houvesse uma reverberação no interior para então chegar à construção da história da personagem. Desde o início fui cautelosa na construção para que o estereótipo não estivesse presente no resultado final, mas ao mesmo tempo acreditava que o mais importante não era se a personagem possuía ou não elementos estereotipados, e sim a verdade e crença que eu tinha ao executar a personagem. Associo isso ao que Stanislavski diz em *A preparação do ator*, que “a essência da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual” (p.67). Sem deixar de lado as formas exteriores já que:

Se não usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda a imagem, nós, provavelmente, não poderemos transmitir a outros o seu espírito interior, vivo [...] Sem uma forma externa, nem sua caracterização interior nem o espírito da sua imagem chegarão até o público. A caracterização externa explica e ilustra e, assim, transmite aos espectadores o traçado interior do seu papel. (p.27)

O preconceito com o estereótipo é pertinente porque é uma cópia de um modelo já conhecido, no entanto, a partir do momento em que o ator desenvolva esse estereótipo ele pode deixar de ser cópia e sua interpretação pode assumir uma forma mais verdadeira. Os atores “não devem copiar paixões ou tipos. Devem viver nas paixões e nos tipos. A sua interpretação deve brotar do fato de vocês viverem neles” (p.71). Em seu sistema Stanislavski salienta a importância do ator acreditar e viver o personagem, de modo a não atuar vagamente. Um exemplo disso é quando ele diferencia a verdade no teatro da verdade na vida real. Para o autor:

[...] *verdade* do teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem de servir-se em seus momentos de criatividade. Procurem sempre começar o trabalho por dentro, tanto nos aspectos factuais da peça e do cenário como nos seus aspectos imaginários. Instilem vida em todas as circunstâncias e ações imaginadas, até conseguirem satisfazer plenamente o seu senso de verdade e até terem despertado um sentimento de crença na realidade das suas sensações (p.169).

Do sistema destaco portanto três elementos para auxiliar na construção da minha personagem: o se mágico, as ações e o superobjetivo.

Primeiramente o se “atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação” (p.76). Entendo que o se serve para criar uma aliança entre o ator e o personagem, de modo que:

Para obter esse parentesco entre o ator e a pessoa que ele está retratando, acrescente algum detalhe concreto, que preencherá a peça, dando-lhe sentido e ação absorvente. As circunstâncias que servem de complemento ao se são tiradas de fontes próximas aos próprios sentimentos do ator e exercem forte influência na sua vida interior. Uma vez estabelecido este contato entre as suas vidas e o se papel, vocês experimentaram aquele impulso ou estímulo interior. Acrescentem toda uma série de contingências baseadas em sua própria experiência de vida e verão como lhes será fácil crer na possibilidade do que terão de fazer em cena. Elaborem assim um papel inteiro e terão criado uma vida inteira (p.79).

Como mencionado mais acima o se e as circunstâncias dadas estão fortemente relacionados. O se estimula a imaginação enquanto as circunstâncias dadas constroem a base para o se (p.81). O estudo das circunstâncias dadas é que contribui para uma análise mais profunda da interpretação do personagem. Além das circunstâncias dadas pelo autor “antes do início da ação, há também as circunstâncias particulares de cada cena, que podem ser dadas pela situação, ou criadas pelo ator ou pelo diretor para propiciar o texto” (MEGIDO, 2003, p.34).

Acho interessante quando Stanislavski fala que o ator ao iniciar a construção de um personagem não deve buscar, através das ações, chegar de imediato às emoções e aos sentimentos já que:

[...] em cena não pode haver, em circunstância alguma, qualquer ação cujo objetivo imediato seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo. Desprezar essa regra só pode resultar na mais repugnante artificialidade. Quando escolherem algum tipo de ação, deixem em paz o sentimento e o conteúdo espiritual. Nunca procurem ficar ciumentos, amar ou sofrer apenas por ter ciúme, amar ou sofrer. Todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro. Vocês devem pensar com toda força nesta coisa que se passou antes. Quanto ao resultado, virá por si só (STANISLAVSKI, 2012, p.71).

O autor também pontua sobre a linha contínua de um personagem e que para isso o ator deve buscar entender minuciosamente o interior de uma peça. De modo que “só quando alcança uma compreensão mais profunda do papel e concebe seu objetivo fundamental é que, pouco a pouco, vai emergindo uma linha, que forma um todo contínuo” (p.300).

Outro elemento do método é o superobjetivo. Para Stanislavski:

Numa peça, toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do superobjetivo da trama. O elo comum deve ser tão forte que até mesmo o detalhe mais insignificante, se não tiver relação com o superobjetivo, salientar-se-á, como supérfluo ou errado (p.323).

Além disso, o autor ressalta que para definir o superobjetivo é “preferível a forma de verbo, pois dá mais ímpeto à ação” (p.324). É interessante observar que o sistema prioriza a prática da ação direta e do superobjetivo no processo criador de modo que um esteja ligado diretamente ao outro. A linha direta de ação caminha para o superobjetivo e o superobjetivo está relacionado ao tema principal da peça. Esse tema, por sua vez, deve estar “firmemente plantado no cérebro do ator durante toda a representação. Foi ele quem fez com que a peça fosse escrita; deve, também, ser ele o manancial da criação artística do ator” (p.325). Compreendo que os objetivos menores de um personagem devem estar caminhando em uma mesma direção para o superobjetivo, do contrário, se os objetivos menores caminharem para direções distintas é difícil formar-se uma linha sólida e contínua, já que as ações serão fragmentadas e não se relacionarão com o todo.

Stanislavski conclui que “acima de tudo, conservem o superobjetivo e a linha direta de ação. Desconfiem de todas as tendências estranhas e dos propósitos alheios ao tema principal” (p.329). Por fim, “o superobjetivo contém o significado, o sentido íntimo de todos os objetivos subordinados da peça” (MEGIDO, 2003, p.61 apud STANISLAVSKI, 1992, p.91).

Finalmente, enxergo a utilização concomitante dos três elementos escolhidos do sistema, já que eles estão conectados um ao outro, com o estereótipo. Compreendo que o primeiro passo proposto pelo método para a construção de personagem é estimular a imaginação. Para isso o sistema Stanislavskiano sugere o uso do se mágico, no entanto ele nem sempre gera ações imediatas, porque muitas vezes ator tem pouco ou nenhum contato com o universo da personagem. Dito isso, percebo abertura no sistema e proponho o uso do estereótipo para estimular a imaginação e posteriormente gerar ações. O uso do estereótipo não impede o uso do se porque suas funções são similares e podem ser complementares, já que ambas podem estabelecer uma aliança e aproximação entre ator e personagem. O se aplicado simultaneamente com o estereótipo pode ajudar a queimá-lo e libertá-lo

de sua rigidez contribuindo para sua transformação por que traz um toque mais pessoal. O estereótipo assim como o se estimulam a imaginação e consequentemente geram ações. Em busca de ações concretas e coerentes, o ator deve ter como guia o superobjetivo da personagem.

3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM CARLA

3.1 Meus estereótipos iniciais de prostitutas

O registro abaixo foi feito no meu diário de bordo no dia 14 de abril de 2014 e contém os estereótipos que eu tinha em mente sobre prostitutas antes da pesquisa de campo.

Prostituta, puta, garota de programa, mulher de vida fácil, vermelho, preto, cheiro doce, cheiro amadeirado forte, fumaça, cigarro, quadris rebolando, calcinha de renda vermelha à mostra, saia justa e curta, roupa de couro sintético, batom vermelho, olho carregado com lápis preto borrado, salto alto fino, chiclete, muito chiclete, bolsinha que roda no ar, sutiã velho, quadril solto, corpo mole, peito projetado, base instável, pernas tortas, unhas pintadas de preto, postura torta, olhar que desafia, queixo projetado, língua que acaricia os lábios, mãos que pousam na cintura, depravação, linguagem vulgar, palavrão, sensualidade, agressividade, amargura, escracho, sequelas emocionais, pulmão preto, voz rouca, olheiras, dentes amarelos, fala o português errado, gosta de música brega, faz de tudo na cama, insensibilidade, álcool, carência, falta de educação, imoralidade, destruidoras de lares, tristeza, saudade, arrependimento, suor, muito suor (BARROSO, 2015, p.3).

A pesquisa de campo² me auxiliou a avaliar se os estereótipos de prostitutas que eu tinha em mente de fato existiam ou pertenciam somente à minha imaginação, além de me ajudar a selecionar quais dos meus estereótipos de prostitutas serviriam de ponto de partida para a construção da minha personagem. A pesquisa também serviu de ponto de partida para a dramaturgia autoral coletiva, visto que o objetivo

² Essa pesquisa de campo ocorreu em Brasília na W3 Norte nos meses de abril e maio de 2014. Foram três dias distintos de pesquisa totalizando cerca de doze garotas de programa entrevistadas. O trio de atores que realizou a pesquisa de campo era composto por Amanda Fabbri, Cristhian Cantarino e Yasmin Barroso. O primeiro dia de entrevista teve o áudio gravado, no entanto, o áudio foi perdido e restaram somente os registros no diário de bordo.

do grupo era de utilizar depoimentos reais com o intuito de dar voz às garotas de programa e poder falar com mais propriedade sobre o assunto.

3.2 Pesquisa de campo

Era uma quinta-feira, 17 de Abril de 2014, por volta das 21h30min quando estávamos em busca de prostitutas que pudessem compartilhar conosco um pouco sobre suas vivências dentro e fora da noite. Após incessantes voltas pela W3 Norte, resolvemos tomar coragem (e um pouco de tequila) para então escolhermos qual grupo iríamos abordar primeiro. Havia uma grande expectativa da nossa parte e também um grande receio de sermos rejeitados por elas. Para nossa grande surpresa fomos extremamente bem recebidos ao abordá-las.

No primeiro dia de pesquisa de campo foram recolhidos depoimentos de Laila, Luana e mais quatro garotas de programa, com idades entre 35 e 40 anos, que chegaram ao longo da entrevista. Já no segundo dia de entrevista foram recolhidos depoimentos com outras garotas de programa com idade entre 35 e 40 anos e por fim, no terceiro e último dia de entrevista foram recolhidos depoimentos de prostitutas com idade entre 20 e 23 anos.

Ao fim dos três dias de pesquisa de campo pude chegar a algumas conclusões em relação à existência e pertinência dos estereótipos que eu tinha em mente de prostitutas. Primeiramente muitas vezes atribuí às prostitutas as características de mal educadas, agressivas e totalmente seguras de si e, no entanto, nas vezes que fomos abordá-las elas demonstravam o contrário. Quando nos aproximávamos delas e falávamos sobre a pesquisa que estávamos fazendo seus rostos demonstravam bastante apreensão e medo de exposição da verdadeira identidade. Quando mostrávamos o documento que garantia o anonimato delas em relação aos depoimentos concedidos elas imediatamente se recusavam a aceitar o documento. Isso ocorreu com todas as doze prostitutas entrevistadas. Acho importante salientar que mesmo as prostitutas que se recusaram a dar entrevista foram educadas conosco. Essa situação fez com que eu já inicialmente me atentasse ao estereótipo de prostituta mal educada e agressiva que eu julgava óbvio até realizar essa pesquisa.

Já havia visto em documentários e filmes que as garotas de programa usavam nomes fictícios e que seus nomes verdadeiros jamais eram revelados, e isso ficou claro na pesquisa, no entanto ao decorrer da entrevista uma das prostitutas, Luana, sentiu-se tão confortável que acabou revelando seu verdadeiro nome, e isso gerou um enorme constrangimento e preocupação por parte dela.

Um ponto que me chamou muita atenção durante as entrevistas foi a relação das prostitutas com a violência física. Antes da pesquisa pensava que as garotas de programa almejavam a existência de leis que as defendessem, contudo, não foi o que a pesquisa mostrou. Os assaltos e agressões físicas que sofrem por clientes, mendigos ou por pessoas aleatórias nas ruas apesar de recorrentes não são levados para a delegacia. Isso ocorre porque lá a agressão física é oficializada e isso implica em um boletim de ocorrência e com isso as prostitutas precisam revelar suas verdadeiras identidades. E no caso de terem as verdadeiras identidades reveladas elas correm o risco de terem a imagem denegrida com os filhos, amigos e família por serem tachadas como garotas de programa. Laila, por exemplo, revelou que para a família ela dizia que trabalha em uma pousada e assim justifica o horário incomum de trabalho.

Em relação ao preço dos programas há um padrão referente às prostitutas da W3 Norte. O programa na época da entrevista custava R\$ 70 mais R\$ 20 do ambiente³, totalizando R\$ 90 com duração de vinte minutos. Uma hora de programa custava R\$ 120. Se pensarmos que elas trabalham todos os dias da semana e que a média é de cinco clientes por noite, com o programa custando noventa reais elas podem chegar a ter um rendimento mensal de pelo menos R\$ 13, 500,00 livre de impostos. No fim das contas essas mulheres não têm o mesmo prestígio social que os clientes de carro “de placa azul” (como chamam os clientes que são diplomatas), mas será que no final do mês o rendimento salarial entre ambos é tão diferente como elas pensam?

Em relação às roupas usadas pelas garotas devo dizer que todas estavam próximas ao estereótipo que eu tinha, com exceção de Luana que usava óculos de grau, usava sapato de salto baixo e vestia calça jeans e uma blusa comprida. Tanto Luana quanto Laila sentavam-se de pernas cruzadas de modo a não deixarem as

³ Local alugado pelas prostitutas para realizar os programas

calcinhas aparecendo. Se as deslocassem de contexto jamais pensaria que fossem prostitutas pelo jeito comportado e discreto. Outro ponto que me chamou atenção foi o intervalo entre um programa e outro, ou seja, a espera por clientes. Ao contrário das prostitutas jovens que se exibiam na rua de modo provocativo para atrair clientes, as prostitutas mais experientes não esperavam os clientes de modo sedutor ou apelativo e só assumiam um andar e olhar mais sinuoso quando eram abordadas por clientes. Creio que esse fato esteja relacionado ao tempo de profissão, já que no segundo dia de pesquisa reencontramos Laila e Luana e ambas estavam esperando por clientes do mesmo modo discreto. É como se as prostitutas experientes não buscassem atrair clientes; como se somente a presença física delas na rua já fosse suficiente. Penso que esse comportamento seja uma forma de conservar a energia para usar somente com os clientes ou quando necessário. Havia um grande cansaço físico e emocional que tentava ser disfarçado pela maquiagem mais pesada, pela roupa sensual e pela falsa disposição.

Outro ponto interessante era o sonho de vida das prostitutas mais experientes. Enquanto as mais novas, que tinham cerca de dois anos de profissão, não tinham expectativa de sair da prostituição e não almejavam nenhum sonho específico, as mais experientes queriam retomar os estudos. Algumas queriam concluir o ensino médio, enquanto outras sonhavam em cursar alguma faculdade, como psicologia ou medicina. No caso de Luana, além de sonhar em ser psicóloga sonhava em ser escritora já que seu maior prazer era ler e escrever sobre temas diversos. Em relação a esses sonhos fiquei bastante surpresa já que eu nunca havia pensado que uma prostituta sonhasse em ser médica. Além disso, me surpreendi com o gosto musical das meninas. Sempre pensei que prostitutas gostassem de música brega ou mais populares, mas para minha surpresa revelaram não gostar de brega, mas sim de MPB e rock.

Outro aspecto que me surpreendeu bastante foi o limite que as garotas possuíam com seus corpos. Há uma grande mistificação de que a prostituta faz de tudo no que se refere a sexo porque elas têm que agradar o cliente. No entanto, elas têm suas restrições e deixam bem claro quais são quando abordadas. Algumas são chamadas de frescas por se recusarem a deixar que os clientes façam sexo oral nelas, as beijem nas bocas, e façam programas sem camisinha. Muitas perdem clientes por conta disso, mas não se importam porque por mais que uma maioria de

clientes acredite que a prostituta tem que fazer de tudo, elas sentem que isso não é verdade, ou seja, por mais que sejam garotas de programa o corpo é delas e elas têm o direito de escolher o que fazer e não fazer com ele.

Após essa pesquisa de campo cheguei à conclusão de que poucas vezes na vida conversei com pessoas tão afetuosas e conscientes, como ocorreu principalmente com Laila e Luana. Todas eram mulheres fortes que não se faziam de vítima, muito pelo contrário, assumiam suas escolhas com total dignidade. O primeiro grupo entrevistado, com as prostitutas mais maduras, desconstruiu bastante os estereótipos que eu tinha em mente.

No caso das prostitutas mais jovens a maioria estava na prostituição há dois ou três anos e entraram por curiosidade ou indicação de uma amiga. Nenhuma tinha sofrido algum trauma ou alguma agressão física até então e creio que por isso não demonstravam preocupação com o futuro, pelo contrário, pareciam se divertir e debochavam situações mais humilhantes que haviam passado. Até então nenhuma havia se apaixonado por algum cliente ainda. Eram bem humoradas, falavam alto, rápido, falavam palavrão e ao mesmo tempo, além de serem muito sensuais. Lembro-me de passar um homem enquanto conversávamos com elas e uma das prostitutas perguntou “e aí, quer gozar?” de um modo bem descontraído.

3.3 Stanislavski e estereótipo na construção da personagem Carla

O processo de montagem e de criação dramaturgica coletiva do espetáculo 3x4 durou quase um ano (com início em agosto de 2014 e término em maio de 2015). Ao longo desse período a linha dramaturgica da personagem Carla foi se modificando devido às mudanças de roteiro e devido ao retorno da primeira banca (composta pelas professoras Alice Stefânia e Ana Cristina Galvão).

Acho válido citar que o meu interesse principal ao ter escolhido falar sobre a prostituição era de revelar a relação das garotas de programa com os filhos e a família. O objetivo maior era tentar diminuir o preconceito com as garotas de programa, ou pelo menos, mostrar outro lado que não fosse o da “vida fácil” e sim um lado mais humano. Durante a visita de campo somente duas prostitutas revelaram-se mães, enquanto uma não se sentiu confortável para falar sobre a

relação com a filha; a outra prostituta, Laila, falou abertamente sobre o relacionamento com os três filhos. Antes de iniciar a pesquisa de campo pensava que todas as prostitutas que eram mães sentiam uma culpa enorme por não estarem em casa com os filhos e por terem que esconder a verdadeira profissão, no entanto, Laila mostrou-se bem resolvida em relação à profissão e os filhos. Afinal, era com o dinheiro da prostituição que pagava os estudos, a alimentação e a casa para os filhos morarem. O único momento em que notei alguma fragilidade foi ao falar sobre o filho mais novo que na época da entrevista tinha cerca de um ano de idade. A babá que Laila contratou cuidava do filho durante o dia e a noite e provavelmente pela ausência frequente o menino não chamava Laila de mãe e sim a babá. Foi o único momento que os olhos de Laila encheram-se de lágrimas.

O processo inicial de construção da personagem Carla deu-se através do físico e para isso foram selecionados quatro elementos materiais pertencentes aos estereótipos que eu enxergava nas prostitutas e que foram confirmados ou não através da pesquisa de campo. O primeiro elemento material utilizado foi o sapato de salto alto com o objetivo de através do andar e da sua reverberação interna chegar-se ao emocional. No meu imaginário o sapato de salto alto fino sempre esteve presente no universo da prostituição e a pesquisa de campo comprovou isso visto que das doze garotas entrevistadas onze usavam sapato de salto alto fino. Particularmente não consigo pensar em garotas de programa sem associar ao sapato de salto alto porque ele reforça a sensualidade feminina e está dentro do estereótipo que eu tinha em mente, alias não só eu, visto que durante os ensaios das cinco atrizes que faziam prostitutas quatro utilizavam sapato de salto alto para compor fisicamente suas personagens.

Ao pesquisar qual sapato seria o da personagem me deparei com um par de sapatos com os saltos extremamente tortos, finos e altos com cerca de dez centímetros de altura. Uma espécie de Torre de Pisa em forma de saltos. Rapidamente soube que aquele era o sapato de Carla. O salto alto torto era sutil, mas ao mesmo tempo causava um estranhamento e se tornou a materialização da essência imperfeita, amargurada, mas lasciva da personagem.

No momento em que comecei a experimentar o sapato de salto alto torto pensando no andar observado na pesquisa de campo juntamente ao estereótipo⁴ que eu enxergava, partes específicas do meu corpo foram se modificando. O salto alto torto provocou uma mudança mais efetiva no meu andar porque fez com que eu me esforçasse ainda mais para me equilibrar em cima da base instável (salto torto). Após as experimentações percebi que: a minha coluna ficava bastante ereta, enquanto os meus ombros ficavam projetados pra trás e tensionados pra cima, os braços ficavam ao longo do corpo e mais tensionados. Já o externo ficava projetado, a bunda ficava empinada, o abdômen ficava contraído, as pernas ficavam mais abertas e os passos mais largos. Esse andar que buscava o equilíbrio (por conta do salto torto) reforçava a desconfiança e a contenção emocional que queria trazer para a personagem. Carla era uma mulher que procurava o equilíbrio emocional, mas que pisava em sua própria superfície torta. Essa relação equilíbrio x desequilíbrio ultrapassou o físico e reverberou no psicológico da personagem de modo que fazia uma analogia à vida dupla dela. Como garota de programa Carla era focada e segura, no entanto, fora da pista era uma mulher amargurada que possuía desequilíbrios emocionais causados pela saudade do filho, pelo desgaste físico e emocional gerado pela profissão. Ao ir aprimorando o andar outras mudanças físicas foram acontecendo como, por exemplo, um queixo projetado, que ajustava a sedução e desconfiança da personagem, um olhar fixo e melancólico combinado ao cansaço. Os olhos de Carla eram quase sempre marejados. Os mesmos olhos que fingiam o prazer para o cliente, mas que no fundo refletiam seu vazio existencial.

Na primeira versão do espetáculo 3x4 o drama principal da personagem Carla, que era a impossibilidade de se relacionar com o filho, ficou mais evidente, no entanto, na segunda versão o sonho de ser cantora acabou ficando mais evidente (discurso sobre essa mudança mais adiante). Dito isso, achei que o corpo devia ser alterado para um corpo com mais molejo, menos tenso, mais sensual e seguro. Em relação às duas versões do espetáculo o corpo da personagem se modificou, assim como algumas partes de sua história. O quadril solto que andava rebolando, a bunda empinada, o externo projetado e os passos largos foram mantidos, no entanto, os ombros que ficavam projetados pra trás e tensionados pra cima, assim como o

⁴ Mulheres que caminham rebolando de um jeito sensual com o quadril solto, bunda empinada, corpo mole, peito projetado, base instável e postura torta e diagonal.

abdômen, perderam as tensões e a postura ficou mais torta de maneira que os ombros ficavam em diagonal.

O segundo elemento utilizado para a construção da personagem foi o cigarro. Esse elemento sempre esteve presente no meu estereótipo de prostitutas e a pesquisa reforçou ainda mais isso. A imagem de garotas de programa em pé fumando e soltando lentamente a fumaça em direção ao céu, que antes pertencia apenas ao meu imaginário, de fato existia. Durante a entrevista ao serem questionadas sobre o vício com o cigarro muitas prostitutas revelaram que a ansiedade delas enquanto esperam por clientes contribui para o vício de modo que quanto menos movimentada a noite mais cigarro elas fumam.

O cigarro me provocava uma qualidade interior muito específica e até então nunca havia fumado. A minha pressão caía bastante ao fumar o que gerava uma respiração mais difícil, profunda ao inspirar e dilatada ao expirar. A minha voz após fumar ficava mais grave, rouca e me remetia a uma voz mais madura e cansada. Como na vida real, o cigarro para a personagem era um vício adquirido pela profissão e a válvula de escape para situações de desconforto e melancolia. Esse elemento foi mantido nas duas versões do espetáculo, no entanto, na segunda versão ele ganhou uma conotação mais metafórica de maneira que em determinado momento a personagem fumava até cinco cigarros de uma só vez. A quantidade de cigarros na boca representava quantos clientes ela atendia na noite ou de uma só vez.

O terceiro elemento explorado foi o chiclete que também pertencia ao meu estereótipo de garotas de programa, no entanto, durante as visitas à W3 observei que elas não mascavam chiclete na pista. O gesto puro de mascar chiclete remetia a uma imagem adolescente, no entanto, ao mascar de modo mais lento trazia um olhar mais concentrado e perturbado, a mandíbula ficava projetada para frente e a ponta da língua encostava ao céu da boca. O chiclete não foi concretamente levado para cena, mas sim a movimentação na articulação mandibular. Essa exploração com o chiclete gerou uma mudança na expressão facial que aparecia nos momentos de desconfiança e provocação da personagem.

O quarto elemento explorado foram as roupas justas e curtas. Após a pesquisa de campo concluí que a “venda/propaganda”, especialmente para as

prostitutas mais maduras, dava-se mais pela roupa justa e curta que vestem, de modo que enquanto esperavam por clientes não assumem uma postura provocativa ou sedutora. Na primeira versão do espetáculo quis trazer para a personagem uma sensualidade mais na roupa do que pela atitude de seduzir o cliente. A personagem já estava cansada da vida que levava e não tinha tanta paciência para sedução e por isso a roupa curta e justa já fazia um pouco desse “serviço” de atrair o cliente. Na segunda versão o figurino da Carla foi bastante alterado. Apesar de continuar justo, o figurino não mostrava mais tanta pele e misturava estampas de bicho compondo um visual mais brega, que pertencia ao meu estereótipo, e animalesco que dialogava com o sonho de ser cantora e com o lado mais sacana, provocativo e sarcástico da personagem.

Em relação aos três elementos (se mágico, ações e superobjetivo) do sistema Stanislavski o que mais me amparou na construção da história da personagem Carla foi o se mágico. O se foi bastante útil após as minhas conclusões da pesquisa de campo, visto que a pesquisa me possibilitou ter um contato direto com o universo (prostituição) da minha personagem.

Tendo as minhas conclusões referentes à pesquisa de campo realizada e aos meus estereótipos iniciais de prostitutas incitei o se mágico para iniciar a construção da trajetória da personagem. O exercício abaixo contém a primeira vez que utilizei o se mágico.

Que faria eu se fosse uma prostituta de rua que abandonou o filho de quatro anos? Fingiria para os outros que eu gostava da vida de prostituta. Seria uma mulher séria, melancólica e amargurada. Evitaria me olhar no espelho. Levaria comigo fotos e objetos do meu filho. Fumaria para aliviar a dor. Agrediria quem falasse mal do meu filho. Juntaria dinheiro pra sair da prostituição. Teria vergonha dos meus pais, família e amigos. Comería pouco pra não engordar. Passaria o dia todo dentro de casa pra descansar. Usaria pouca maquiagem. Não faria programa com clientes bêbados, drogados e anões. Usaria na pista roupas curtas e justas para que o cliente me escolhesse pelo meu físico. Não deixaria que batessem em mim. Bateria no cliente

se ele pedisse. Observaria de longe meu filho saindo da escola. Fora da rua seria uma pessoa reservada e quieta (BARROSO, 2015, p.16).

Na primeira versão do espetáculo pensei que a minha personagem tinha um conflito forte e uma linha direta de ação coerente e lógica, no entanto, apesar do conflito claro (prostituta que não consegue criar o filho e o abandona) e da linha de ação coerente da personagem, a banca me apontou uma falta de oposição e ambiguidade na construção dela. Preocupei-me tanto em mostrar um lado além do estereótipo inicial que eu tinha, ou seja, um lado mais sensível e frágil que deixei a personagem limitada à imagem de vítima. Em decorrência disso procurei trazer um lado mais sarcástico, sonhador e bem humorado, para além da prostituta sofrida.

O exercício abaixo contém a segunda vez que utilizei o *se* mágico, nesse caso após o retorno da primeira banca.

Que faria eu se fosse uma prostituta de rua que sonhasse em ser cantora e que abandonou o filho de quatro anos? Pensaria que cada cliente é um fã. Recuperaria a guarda do meu filho. Cantaria todos os dias na frente do espelho. Cantaria para os meus clientes. Usaria as roupas mais coloridas, chiques e sexy. Usaria muita maquiagem. Sairia da prostituição. Levaria o meu filho pra onde quer que eu fosse. Aprenderia inglês. Comeriam sushi no pauzinho. Faria um dueto com a Valesca Popozuda. Falaria para os meus pais que trabalho numa pousada. Pintaria meu cabelo de loiro (BARROSO, 2015, p.35).

Em busca desse lado mais sarcástico e bem humorado enxuguei as cenas que falavam sobre a relação com o filho e adicionei uma cena nova ao espetáculo (na segunda versão) com o intuito de mostrar o lado sonhador versus a realidade da personagem. O sonho da personagem desde a infância era de ser cantora e mesmo após se tornar prostituta nunca desistiu desse sonho. Para mostrar o lado sonhador selecionei a música “Eu sou a diva que você quer copiar” da cantora Valesca Popozuda para a personagem cantar como uma tentativa de “viver esse sonho” apesar da realidade não permitir. Segue abaixo um trecho da música:

O meu brilho você quer
 Meu perfume você quer
 Mas você não leva jeito
 Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito

Eu já falei que eu sou *top*
 Que eu sou poderosa
 Veja o que eu vou te falar
 Eu sou a diva que você quer copiar (POPOZUDA, 2014).

Para construir o texto que contrastava com o sonho da personagem selecionei algumas frases das garotas de programa da W3 Norte. Nesse texto trouxe o mesmo tom irônico das prostitutas ao falar as seguintes frases: “Puta tem que fazer de tudo. Se não faz não é puta” e “Pro meu pai eu trabalho numa pousada”.

Segue abaixo trechos do texto citado acima:

Putaaaa... Tem que fazer de tudo. Se não faz não é puta. Porque você não sai dessa vida Carla? E eu lá sei fazer outra coisa. Pro meu pai eu trabalho numa pousada. Ah, que pousada. Quer gozar, amor? Eu sei do que você gosta. É R\$ 70 vinte minutos. Puta tem que largar o filho. Filho da puta. Um dia eu volto filho. Cada cliente tem que ser um fã. Como se fosse meu fã. Eu olho e penso: é só mais um fã (BARROSO, 2015, p.43).

O superobjetivo da personagem Carla nas duas versões do espetáculo se manteve o mesmo e era “Quero criar o meu filho e sair da prostituição”. Em ambas as versões me preocupei em construir cenas que formassem uma linha contínua de ações subordinadas ao superobjetivo. O meu objetivo enquanto atriz e criadora da história da personagem não era que ela conseguisse realizar seu superobjetivo, mas sim mostrar a dificuldade dela para realizá-lo.

O primeiro bloco de ações construído da personagem Carla foi relacionado à venda. O ato puro de se vender, seduzir e se prostituir na rua. Para a personagem o dinheiro da prostituição justificava o ato, porque era somente com esse dinheiro que ela teria a chance de voltar a estudar e recuperar a guarda do filho. O segundo bloco

de ações aparecia através das lembranças da personagem. A personagem tinha constantes devaneios e em um desses seus devaneios, que foi transformado em ações no espetáculo, revivia o estupro sofrido no passado, o parto e a despedida do filho. O terceiro bloco de ações aparecia em um diálogo com a prostituta Giovanna (interpretada por Amanda Fabbri). Nesse diálogo, a personagem revelava o sentimento de vazio gerado pela saudade do filho. O quarto bloco de ações mostrava os estupros (físicos e psicológicos) sofridos pela personagem de um modo metafórico (mãos dentro dos lábios) e sua relação com o corpo e a profissão. O quinto bloco de ações mostrava a personagem fazendo programa e sendo humilhada por um cliente.

Na segunda versão, como mencionado anteriormente, o conflito com o filho foi diluído na busca de equilibrar o lado sofrido com o lado irônico da personagem. De modo que na primeira cena do espetáculo a personagem revelava a sua insatisfação com o tratamento que recebia por conta da profissão e a existência do sonho (revelado na cena seguinte). Na segunda cena a personagem revelava o seu sonho de ser cantora e mostrava o contraste do sonho com a realidade. Na terceira cena mostrava a personagem sendo humilhada em um dos programas e na quarta cena mostrava o estupro e a separação do filho de um modo mais imagético, sucinto e não textual.

Nesse processo especificamente tanto eu quanto o coletivo tivemos dificuldade em vários momentos de entender o sentido e o conteúdo do espetáculo a cada nova mudança de roteiro. Particularmente entender o conteúdo de um espetáculo é o primeiro passo para alcançar complexidade com um personagem.

Já havia utilizado o sistema Stanislavskiano para construção de outros personagens e várias vezes obtive resultados interessantes. Acho muito especial o modo como o sistema salienta a importância do ator em entender o sentido e a intenção de uma obra para então conseguir sustentar a sua interpretação com verdade, sem deturpar o conteúdo proposto pelo dramaturgo. Quando escolhi o método para me amparar nesse processo especificamente sabia do desafio ainda maior por estar em uma construção colaborativa. No entanto, acreditava que na metade do processo (de quase um ano) a construção da dramaturgia já estaria próxima de conclusão. Todavia, após o retorno da primeira banca, o espetáculo

passou por várias alterações na tentativa de reunir os interesses estéticos e pessoais de cada ator.

Essa alteração constante na dramaturgia me exigia muito tempo, porque antes de partir para um aprofundamento na interpretação e na aplicação do sistema eu tinha a necessidade de entender os novos conteúdos ou significados das cenas para também adaptar as cenas da minha personagem. Além do que acredito que o mais importante quando se trata de um espetáculo com a criação dramática coletiva é pensar primeiramente no melhor do espetáculo e isso implica transformações drásticas (muitas vezes) na sua criação individual, de modo que parte da sua criação pode ser transformada ou excluída do roteiro final, afim de um resultado coletivo mais potente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A montagem do espetáculo 3x4 sintetizou não totalmente, mas parcialmente minha trajetória pelo curso de Artes Cênicas ao possibilitar colocar em prática dois assuntos que me inquietaram e me marcaram dentro do curso. Tais elementos foram: o estereótipo e o sistema Stanislavski.

O sistema apareceu anteriormente ao estereótipo na minha trajetória acadêmica de estudante e me serviu de base para as minhas construções de personagem dentro e fora do âmbito acadêmico. Permitiu-me alcançar com os personagens lugares mais densos, consistentes e com maior estofamento interno. Já o estereótipo quando surgiu na minha trajetória (ao ler o livro *A preparação do diretor*), sem uma conotação negativa atrelada, me permitiu refletir sobre o uso do clichê em cena como algo potente e não necessariamente ligado à paródia ou à comédia. Percebi que quando a construção de algum personagem que estava criando ficava estática ou lenta o uso do estereótipo me auxiliava a avançar na criação mesmo que em um primeiro momento fosse totalmente previsível e pertencente ao lugar comum. Nesse processo especificamente consegui unir os dois elementos de modo que o estereótipo me auxiliou a chegar à construção corpórea e alguns aspectos emocionais enquanto o sistema Stanislavski me auxiliou a criar ações coerentes em cena, através do se mágico e do superobjetivo, além de encontrar um lado mais psicológico.

Ao mesmo tempo nesse processo foi a primeira vez que tive que construir a concepção do meu personagem juntamente com a dramaturgia do espetáculo, o que foi bastante desafiador. A concepção que eu consegui desenvolver para a minha personagem, especificamente na primeira versão do espetáculo, não se encaixava com o interesse estético da maioria do coletivo, que tinha interesse em um espetáculo mais metafórico e não realista. Foi bastante desafiador trazer para a cena os depoimentos da pesquisa de campo de um modo mais metafórico e original. Uma das críticas que recebi da primeira banca foi que o enredo da minha personagem era muito previsível e sem ambiguidade. Se na construção corpórea da personagem Carla eu podia usufruir livremente do estereótipo e do clichê (porque o trabalho era mais individual), no caso da concepção, foi mais complicado. Percebi que o coletivo tinha bastante receio com o uso do clichê para a dramaturgia

(especialmente após o retorno da primeira banca). Como mencionado no capítulo anterior, a tentativa de reunir os interesses estéticos e pessoais de cada ator fez com que o processo fosse mais lento e desgastante, porque o roteiro mudava constantemente e a cada mudança determinadas cenas e personagens tinham que ser modificados.

Em relação à minha construção verifico que o estereótipo me foi muito útil na construção da personagem Carla e que ele poderia ter sido mais explorado também na construção da concepção do espetáculo. Fiquei contente ao escutar da banca, após a apresentação da segunda versão do *3x4*, que a minha personagem não parecia estereotipada, que possuía ambiguidade e uma construção física clara. Foi mencionado que algumas atrizes tinham ficado com suas personagens estereotipadas e isso me fez perceber que apesar de nenhuma atriz querer o estereótipo como resultado final, ele apareceu. Isso já aconteceu comigo algumas vezes no passado, quando chegava ao estereótipo mesmo quando tentava evitá-lo a qualquer custo. Percebo que é válido o ator abraçar a tradição para então transformá-la, porque mesmo querendo evitar, a criação pode chegar ao lugar comum.

O que me auxiliou a encontrar coerência e consistência na criação desde o início até o fim do processo foi o uso concomitante do sistema Stanislaviskiano e do estereótipo. Nos momentos em que percebia alguma barreira ou lentidão na criação recorria ao uso do estereótipo e posteriormente para o método. Mesmo sem uma dramaturgia pronta, o sistema me auxiliou a encontrar um lado mais psicológico e coerente das ações e das emoções da minha personagem. Creio que o estereótipo não exclui a possibilidade do ator de encontrar emoções e ações genuínas da personagem, no entanto, o sistema auxilia a construção de um modo mais lógico, coerente e mais intenso, porque auxilia a tirar o estereótipo do lugar-comum e ajuda a trazer um toque mais pessoal à construção da personagem. O estereótipo me serviu como um forte impulso criativo além de me ajudar a deixar de lado os meus vícios pessoais, e a chegar a uma gestualidade, um físico e um emocional imediatamente distante do meu (por mais embrionário que fosse). Já o sistema me permitiu pensar e criar ações mais coerentes e mais especificidades dentro da prostituição.

Finalmente, acho que o estereótipo pode ter o seu espaço na construção de personagem. Ao invés de atormentar o intérprete ele pode confortá-lo mostrando que a tradição ao ser desencavada, no meu caso pelo sistema Stanislaviskiano, pode revelar-se criativa e potente. Compreendo que o sistema permite que cada ator encontre o método em si porque ele só vai ser útil se o ator se apropriar dele. Antes de interpretar o personagem, o ator deve interpretar o método e encontrar o seu parentesco com o esse método, para então encontrar o seu parentesco com a personagem. O estereótipo ao ser utilizado pode criar uma aliança com o ator e ao ser desencavado pelo método pode criar substância para o ator.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROSO, Yasmin. **Diário de Bordo**. Diplomação em Interpretação Teatral. Brasília, acervo pessoal da atriz, 2015.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Tradução de Anna Viana. 1ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GUARESCHI, Égide. **As pervivências de Arlequim: em Goldoni e Suassuna**. 2013. [online] Disponível na internet via <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/107083/318450.pdf?sequencia=1>>. Acessado em maio de 2015.

HUNZICKER, Frederick Magalhães. **Do chapéu ao casamento: o Processo criativo de um espetáculo de Commedia dell'arte**. 2004. [online] Disponível na internet via <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=vtls000317707>>. Acessado em maio de 2015.

MEGIDO, José Luiz Tejon. **O “Método Stanislavski” para a construção de papéis: a arte na interpretação do educador**. 2003. [online] Disponível na internet via <<http://tejon.com.br/arquiteturasite/arquivos/tesemackenzie.pdf>>. Acessado em maio de 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

POPOZUDA, Valesca. **Eu sou a diva que você quer copiar**. 2014.

POSTAL, Ricardo. **A Commedia dell'arte e seus influxos**. Acessado em maio de 2015. *Revista Kalíope*. São Paulo, ano 7, número 13, páginas 90-11, janeiro/julho de 2011. [online] Disponível na internet via <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7514/5477>>. Acessado em maio de 2015

SIMÕES, António. **Estereótipos relacionados com os idosos**. *Revista Portuguesa de Pedagogia*, XIX, páginas 207-234, 1985.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 29ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 29ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **A estética da Commedia dell'Arte: contribuições para o ensino das Artes cênicas**. 2005. [online] Disponível na internet via <http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/123456789/14390/1/MarcilioSV.pdf>. Acessado em maio de 2015.

XIMENES, Sérgio. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 2ª edição reformulada. São Paulo: Ediouro, 2000.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

BALDINI, Marcus. **Bruna Surfistinha**. Ano de produção: 2011. Dirigido por Marcus Baldini. Brasil. DVD / 109 min, colorido.

JORGE, Marcos. **Estômago**. Ano de produção: 2007. Dirigido por Jorge Marcos. Brasil. DVD / 113 min, colorido.

MACHADO, Sérgio. **Cidade Baixa**. Ano de produção: 2005. Dirigido por Sérgio Machado. Brasil. DVD / 93 min, colorido.