

# JOGANDO COM O OBJETIVO E FAZENDO APOSTAS PARA VENCER NA ATUAÇÃO CÊNICA

Luiz Otavio Carvalho<sup>1</sup>  
Daniela de Castro Lima<sup>2</sup>

## Resumo

O presente artigo desenvolve uma reflexão teórica e prática sobre a operacionalidade estruturante do Objetivo stanislavskiano em associação com os aspectos estimulantes das Apostas, operador conceitual sistematizado pelo britânico, diretor de teatro, Declan Donnellan. Os resultados comprovam a eficácia expressiva do Objetivo para a adequada estruturação da Partitura de Ação Física durante o processo criativo da cena. Além disso, testemunham, também, a necessidade colaborativa das Apostas para que a atuação cênica do ator, nas apresentações continuadas da cena, não se torne engessada, mecânica e inexpressiva. As Apostas apresentam-se como uma ferramenta estimulan-

---

<sup>1</sup> Professor Associado do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisador em Atuação Cênica e Direção Teatral, com ênfase em ação física e teoria do alvo.

<sup>2</sup> Aluna do Curso de Graduação em Teatro EBA/UFMG e do Teatro Universitário, Curso de Formação de Atores de Nível Médio da UFMG. Atriz e pesquisadora, com ênfase em ação física e teoria do alvo, sob orientação do professor Dr. Luiz Otavio Carvalho.

te da segurança do ator, tanto na fase de criação da partitura quanto na de execução de suas reações já delineadas, em cada apresentação, durante a temporada, proporcionando, assim, que seu trabalho seja sempre vivo, verdadeiro, presente e eficaz na comunicação teatral.

**Palavras-chave:** Partitura de ação física. Objetivo. Apostas. Processo criativo. Apresentações públicas. Presença e verdade cênicas.

### **Abstract**

This research discusses the interactive role between Stanislavsky's Objective structuring function to the physical action score and Donnellan's effective concept of the Stakes. Both speculative and practical results have established the expressive and working efficiency of this dialogue to the construction of the physical action score during the actor's creative process period as well as to the presentation of the scene throughout the public season. The Stakes have proved its nourishing potential as an acting strategy to not only make the actor sure of his reactive procedures to put the score up but also to constantly improve and keep his performance alive and present all along the season.

**Keywords:** Physical action score. Objective. The Stakes. Creative process. Public performance season. Scenic presence and truth.

## **Introdução**

Durante o período de setembro de 2013 a julho de 2014, o professor Doutor Luiz Otavio Carvalho realizou suas pesquisas de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Suas pesquisas estavam focadas na

teoria do Alvo, do britânico diretor de teatro Declan Donnellan, em diálogo com os elementos estruturantes da Ação Física, segundo os princípios de Konstantin Stanislávski. A teoria do conceituado diretor britânico, nessa época, encontrava-se inédita na literatura e na prática do teatro no Brasil.

O professor investigava os fundamentos da teoria do alvo, como possíveis princípios para uma metodologia de apoio para o ensino e a prática das ações físicas stanislavskianas. O trabalho pretendia auxiliar o ator em seu treinamento em atuação cênica com as ações físicas e em seu processo criativo de construção de personagens. Uma metodologia que, por consequência, também pudesse auxiliar professores e diretores de teatro, com seus alunos e atores, quando em dificuldades em suas práticas didáticas e cênicas.

Uma das iniciativas de divulgação do tema, durante o pós-doutoramento, foi através de uma disciplina lecionada pelo professor no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP.

Outra contribuição do pós-doutorado do professor foi a produção de duas obras bibliográficas. Uma delas consiste na tradução para a língua portuguesa do livro de Declan Donnellan, que se encontra no prelo pela Editora Via Lettera, em São Paulo, com previsão de lançamento para 2017. A segunda obra é um livro didático intitulado “Ação Física e o Alvo: um percurso didático em atuação cênica”, que consiste de várias unidades teórico-práticas sequenciais para o desenvolvimento de um curso ou de um treinamento em atuação cênica, com as ações físicas em diálogo com a teoria do alvo. As unidades compõem-se de explicações didáticas, tanto sobre o alvo quanto sobre os princípios estruturantes da ação física, e de inúmeros roteiros de exercícios para a prática em atuação cênica e construção de personagens. Essa segunda obra se encontra, também, em fase de editoração na Editora UFMG, com previsão de lançamento para o primeiro semestre de 2017.

Além disso, essa pesquisa vem produzindo uma série de desdobramentos, como, por exemplo, alunos em curso no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG (mestrado e doutorado) desenvolvem dissertações e teses tendo como aporte teórico a teoria do Alvo. Na Universidade Federal de São João del-Rei, há dois semestres, o Professor Ms. Vinícius Albricker, parceiro do professor Luiz Otavio Carvalho na tradução do livro de Declan Donnellan e doutorando do PPG-Artes EBA/UFMG, ministra disciplinas em atuação cênica, utilizando não somente a teoria do alvo, mas também unidades do livro didático ainda não publicado. Periodicamente, no Curso de Licenciatura em Teatro do Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG, o professor Luiz Otavio Carvalho ministra uma disciplina sobre metodologia de ensino do teatro, tendo como tema a teoria do alvo.

Assim, por ter sido aluna do Professor e estar me formando em Bacharelado em Interpretação Teatral pela UFMG, interessei-me pesquisar o objetivo stanislavskiano, com a finalidade de aprimorar minha atuação cênica e torná-la cada vez mais viva e presente. No momento em que solicitei a orientação do Professor para a minha pesquisa, ele me sugeriu que não só desenvolvesse o estudo com ênfase apenas no objetivo stanislavskiano, mas também que o associasse à noção de apostas, um operador conceitual da teoria do alvo.

Ao aceitar a provocação do Professor, passei a investigar mais detalhadamente o objetivo e, também, iniciei meu processo de especulação sobre a tal estratégia donnelliana, as apostas. Durante o período de experimentação, o Professor sempre me instigava a perceber a relação que poderia haver entre o objetivo e as apostas. Provocava-me a esquadrihar possíveis contribuições desse diálogo para a minha segurança e perícia na elaboração das minhas reações corporais e faladas no meu processo criativo de construção da personagem. Incentivava-me, também, a verificar prováveis utilidades dessa parceria entre o

objetivo e as apostas para a manutenção da minha atuação presente e viva, no processo continuado de apresentações públicas da cena. Desenvolvi, então, um trabalho de experimentações, anotações, análise e conclusões.

Para essa pesquisa, trabalhei uma cena da peça “Navalha na carne”, de Plínio Marcos (2005), em que atuei a personagem Neusa Sueli. Como fontes bibliográficas, utilizei os textos “Uma abordagem metodológica do objetivo stanislavskiano como organizador de partituras de ação física” (CARVALHO, 2015); uma unidade do livro didático do professor, a saber: “Jornada 13 – Estudar a noção de Objetivo: o elemento estruturante da ação física”, de Luiz Otávio Carvalho (no prelo); o capítulo 5 da versão em português do livro de Donnellan: As Apostas (no prelo); o capítulo intitulado “Grotowski fala no Hunter College”, de Thomas Richards (2012); o Terceiro Capítulo de Eugênio Kusnet (1997).

### **Dimensão estruturante e operacional do Objetivo**

Segundo Stanislávski (2008, p. 39),<sup>3</sup> “tudo que acontece em cena tem que ocorrer por alguma razão”, isto é, para um propósito. Ao ‘se sentar’, para exemplificar essa máxima, Tórtsov diz que “se senta para descansar dos ensaios que acabaram de fazer” e não para apreciar uma paisagem e nem para ler uma revista. De acordo com essa demonstração reflexiva e prática, o encenador russo esclarece que uma atuação deve partir de circunstâncias propostas e ter uma finalidade. Disso resulta que as reações executadas pelo ator em cena devem ser contextualizadas e ter objetivos claros, bem definidos. Consequentemente, concluímos que as reações, no caso citado o ‘sentar-se’, passam a ser, também, balizadas pelo objetivo para o qual foram pla-

---

<sup>3</sup> Todas as traduções referentes a Stanislávski (2008) foram realizadas por Luiz Otavio Carvalho e revisadas por Vinícius Albricker.

nejadas e realizadas. Esse ‘sentar-se’, por exemplo, especificado pelo objetivo de descansar dos ensaios que acabaram de fazer, adquiriu certas qualidades corporais, tais como, Tórtsov “afundou-se pesadamente em uma poltrona, exatamente como se estivesse em casa. Não fez nada, nem tentou fazer alguma coisa” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 39). Talvez se Tórtsov tivesse se sentado como quem vai apreciar uma paisagem, poderíamos apreciar uma postura corporal com uma musculatura relaxada e descontraída em vez de tão pesada e imóvel. Isso poderia acontecer também caso ele se sentasse como quem vai ler um livro atentamente, observaríamos, talvez, uma postura de coluna e musculatura apropriadas para a leitura atenta e produtiva do material. Assim, uma atuação não deve, nessa perspectiva de ação física stanislavskiana, iniciar-se do vazio; pelo contrário, as reações executadas devem ser contextualizadas e bem fundamentadas por objetivos claros e elaborados pelo ator. A essas reações contextualizadas por Circunstâncias Propostas e matizadas por objetivos, Stanislávski batizou de Ações Físicas.

Essa dimensão estruturante e operacional do objetivo sobre a reação do ator em cena equivale à função de uma oração subordinada adverbial final, que consiste em modificar, determinar e detalhar a ação da oração principal. O objetivo stanislavskiano desempenha papel semelhante sobre a reação do ator, ao se tratar de uma partitura de ação física.<sup>4</sup> Serão esses objetivos que irão modificar, determinar e detalhar o modo como o ator irá atuar suas reações. Esse “como” contribuirá para estabelecer, por exemplo, o tempo-ritmo adequado do corpo e/ou da fala, bem como do movimento e da direcionalidade espaciais, a intensidade e a duração temporal com que a ação corporal e/ou falada do ator deve ser dimensionada para que ela, realmente, atinja o seu propósito com a respectiva reação

---

<sup>4</sup> Sobre esse assunto, há vários textos produzidos por Carvalho. Ver: Carvalho, 2013; Carvalho 2014 e Carvalho, no prelo.

na cena. Para esclarecer melhor essa função fundamental do Objetivo, o professor Luiz Otávio Carvalho nos apresentou a seguinte sentença-fórmula:<sup>5</sup>

[ verbo + complemento] + [para + verbo + complemento]  
      {reação}                      +                                      {objetivo}

Podemos observar por meio da sentença-fórmula que a segunda oração, a subordinada adverbial final, influenciará no modo como o verbo da primeira oração, a principal, será executado. Do contrário, o objetivo pode não ser conseguido pela realização inadequada do verbo da reação.

Exemplifiquemos, então, tendo como base o monólogo de Neusa Sueli, da peça “Navalha na carne”, adaptado por mim para a execução da cena que atuei. Irei esclarecer o que foi exposto na estrutura acima; sem deixar de lado, é claro, os outros elementos estruturantes da ação física, a saber: as Circunstâncias Propostas e as Tarefas<sup>6</sup> (tarefas = reações).

NEUSA SUELI – Eu tenho trinta anos. Não torra a paciência! Tenho trinta. Fiz trinta no fim do ano passado. Para! Eu não gosto que mexam na minha bolsa! Para com isso. Para. Para. Para com isso! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgra-

<sup>5</sup> Sentença-fórmula idealizada por Luiz Otavio Carvalho. (2013, p. 290)

<sup>6</sup> Termos sistematizados por Stanislávski, capítulos 3 e 7. (STANISLÁVSKI, 2008)

çado ficou em cima de mim por mais de duas horas. Babou, babou, bufou, bufou. Bufou ainda mais pra pagar. Desgraçado, filho da puta! É isso que acaba com a gente. É isso que cansa a gente, porque a gente só quer chegar em casa e encontrar o homem da gente de cara legal. Resultado: você tá de saco cheio por qualquer coisinha e aí apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom cai fora. Às vezes eu fico pensando, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Porque eu chego a duvidar. Eu duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Um monte de bosta! Fedida! Fedida! (MARCOS, 2005, p. 163-164)

Antes de elaborar o Objetivo geral da personagem, estabeleci as seguintes Circunstâncias Propostas para a cena: uma prostituta, apaixonada pelo seu cafetão, está insatisfeita com a maneira como ele a trata, desvalorizando-a, chamando-a de velha, feia, dentre tantas outras humilhações. Ela, então, faz um desabafo, questionando as atitudes do cafetão e duvida da sua própria existência enquanto ser humano. A partir dessas Circunstâncias Propostas, propus a mim executar a seguinte Tarefa (Reação): confrontar Vado. Entretanto, para realizar essa Tarefa (Reação), deveria estabelecer o que precisava conseguir com isso na cena, através de Neusa Sueli. Assim, elaborei o Objetivo da personagem da seguinte maneira:

**confrontar + Vado + para + impedi + lo de me humilhar**  
**[verbo + complemento] + [para + verbo + complemento]**  
**{reação} + {objetivo}**

Sendo assim, **para não ser mais humilhada por Vado**, Neusa Sueli precisaria **confrontá-lo**. Estabelecido então esse Objetivo, comecei a pesquisar como realizar minhas reações corporais e vocais impulsionadas pelo verbo “confrontar”. Para isso, é imprescindível que eu, enquanto atriz, considere a ora-



ção subordinada adverbial final presente na sentença-fórmula (o objetivo) para detalhar e determinar essa maneira com a qual o verbo “confrontar” (a reação) deverá ser executado.

É importante ressaltar que, na maioria das vezes, em uma cena, esse trabalho resulta no estabelecimento de objetivos secundários, que sejam capazes de proporcionar nuances durante a atuação, e que, obviamente, contribuam para que o objetivo principal seja possível de ser atingido. Por exemplo, se, na cena em questão, o objetivo principal da personagem Neusa Sueli é **Confrontar Vado para que ele pare de humilhá-la**, outros objetivos poderão ser definidos para a construção de outras<sup>7</sup> ações físicas que compõem a ação física relativa ao objetivo principal, tais como:

- Atestar **forte e firmemente** ‘Eu tenho trinta anos!’ para interromper o insulto de Vado.
- Direcionar **firme e rapidamente** o dedo indicador ao rosto de Vado para dominá-lo.
- Escudar-se **atentamente** em uma cadeira para se proteger de Vado.
- Tirar **vagarosamente** as sandálias para revelar cansaço diante de Vado.
- Jogar **lentamente** as sandálias ao chão para revelar desistência/abandono diante de Vado.

Todos esses objetivos secundários são fundamentais para a construção do objetivo principal da personagem que é “confrontar” o seu cafetão, além de proporcionar nuances corporais e vocais reativas e produtivas na atuação para a cena. Assim, cheguei a algumas conclusões ampliadas para atingir as qualidades e/ou características de execução para esse “confrontar”. Além disso, de acordo com as Circunstâncias Propostas, eu não

---

<sup>7</sup> BURNIER, 2001, p. 35-37.

usaria apenas de reações físico-corporais, mas também de reações faladas, propostas pelo próprio texto.

Então, construí reações corporais e faladas que traduzissem o empoderamento da personagem na situação. Para isso, trabalhei com:

- direcionalidades espaciais, intensidades e andamentos no corpo: segurar **firmemente** a bolsa, erguer a bolsa com **tonicidade muscular enérgica**, jogar **lentamente** as sandálias no chão, impedir **distanciadamente** que Vado encostasse na bolsa, apoiar-me com a mão na cadeira **de costas viradas** para o público;
- direcionalidades espaciais, intensidades e andamentos na fala: lançar na cara de Vado **rapidamente** ‘Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira’, vomitar ‘Um miserável que parecia um porco’ **com a voz voltada para o chão**;
- deslocamento no espaço e andamento: caminhar por **trás da cadeira**;
- direcionalidade e intensidade do olhar: acompanhar **atentamente** com os olhos, **traçando um semicírculo no espaço**, os deslocamentos de Vado.

Com isso, executei reações corporais e faladas que me favoreciam, enquanto atriz, realizar os objetivos secundários por meio das respectivas qualidades corporais e faladas, descritas acima, e, conseqüentemente, alcançar o objetivo principal da personagem em cena. Para nós, estudantes de Teatro e atores, é de suma importância compreender e praticar os objetivos das nossas personagens como nuances de corpo e de voz para que nossas reações cênicas não se configurem em uma prática repleta de atividades vazias, inexpressivas e sem propósitos, por causa da ausência das qualidades cênicas necessárias e adequadas.

Ao trabalhar com a noção de objetivo stanislavskiano na cena de Neusa Sueli, estudando dessa forma, adquiri e ampliei minha capacidade e habilidade de aproveitar e explorar meu trabalho de atriz com o texto e as diversas possibilidades de reações que ele me provocava a executar, tais como, variações de ritmo, pausas, direcionalidades espaciais e intensidades corporais e faladas. Pude experimentar, em meu processo criativo da cena, variações de partituras físicas (gestos, movimentos e falas cênicas), para atingir verdades e precisões; todas essas variações de partituras fundamentadas e adornadas por qualidades oriundas de objetivos elaborados e testados. Pude evitar, assim, que o texto fosse atuado de qualquer maneira, com inflexões da fala cênica, deslocamentos espaciais e movimentos corporais, bem como andamento e intensidades corporais e faladas desperdiçados. Isso contribuiu para que conseguisse impedir, portanto, uma inexpressiva comunicação com o espectador.

Porém, com o exercício continuado de apresentação da cena, percebi que apesar de o objetivo ser um elemento que estrutura, organiza, dá vida à atuação e possibilita a presença cênica expressiva, ele ainda pode se constituir em um recurso fragilizado para o ator. Uma primeira razão diz respeito ao fato de o ator, na continuidade das apresentações sucessivas da cena, se acostumar com ele e passar a atuá-lo mecanicamente. A segunda, refere-se à condição de o ator considerá-lo como algo garantido e já obtido previamente a sua atuação e, por isso, entra em cena e atua, também, mecanicamente. Em ambas as possibilidades de mecanicidade, o resultado da atuação cênica pode se configurar com ausência de comunicação cênica e/ou em uma comunicação falsa. Para que a atriz atinja, então, a atuação viva, expressiva e eficaz, após todo o seu processo criativo de construção da partitura de ação física, ela pode associar todo o seu trabalho do Objetivo stanislavskiano com a noção de Apostas, proposta por Declan Donnellan, como discutiremos no próximo item.

## **Dimensão estimulante e mantenedora das Apostas**

Donnellan apresenta sua noção de Apostas no capítulo 5 de seu livro a partir da ideia de que:

todo momento de vida propõe uma missão. A cada instante de sua vida, toda criatura tem que lidar com uma situação que ficará melhor ou pior. Esse melhor ou pior pode ser infinitamente imperceptível, mas sempre haverá alguma gradação de melhor ou pior. A única coisa que podemos ter certeza é da transformação. (DONNELLAN, 2011, p. 50)

Isso nos faz refletir que, em cada momento da nossa vida, teremos que enfrentar uma situação que ficará melhor ou pior. Estamos em uma constante busca daquilo que consideramos positivo para nós, daquilo que desejamos. Entretanto, tudo dependerá do que dissermos e fizermos, e de como. Podemos ganhar, mas também podemos perder. A única certeza de que temos é que nada permanecerá igual, haverá sempre uma transformação da situação.

Ao analisar a personagem Julieta, Donnellan afirma que:

Por analogia, Julieta enfrenta uma situação que não pode permanecer a mesma. Mesmo que Julieta abandonasse Romeu para ficar com seus pais e permanecesse sonhando para sempre no balcão, ainda assim, ela teria que se deparar com seu universo em transformação, pois ela envelhecerá. Mesmo que ela queira acabar com suas esperanças e permanecer para sempre como uma garotinha, ela nunca conseguirá desafiar o grande fluxo das coisas.

Para nós, para mim, para a mais insignificante ameba e, também, para Julieta, sempre haverá alguma coisa a ganhar e outra a perder. Seja lá o que for que dissermos ou fizermos será para que a situação fique melhor e para evitar que ela piore. Essa missão é que move o ator. (DONNELLAN, 2011, p. 50)

A partir desse raciocínio, percebemos que a situação cênica, ao ser atuada dia após dia, se torna ainda mais delicada e crítica do que cada momento de nossas vidas. Isso porque a cena depende necessariamente de circunstâncias propostas por uma dramaturgia que não pode ser deliberadamente alterada, de dia para dia, ao ser encenada. Portanto, o fato de que a missão cênica da personagem sempre tem que ser adequada às circunstâncias propostas não é uma escolha e sim uma necessidade. Em outras palavras, é como se a missão que a personagem tem que conquistar nunca tenha sido antes empreendida.

Por isso, a situação cênica é fundamentalmente dependente do trabalho de ator para que a adequação às circunstâncias propostas se configure acreditável aos olhos do espectador. A situação cênica se torna predominantemente crítica, uma vez que sua efetiva realização e a verdade dos seus acontecimentos dependem essencialmente de como o ator atua, seja ao dizer seja ao fazer alguma coisa. O trabalho de ator, em sua repetição contínua de dia após dia, tem que ser sempre vivo e presente; tem que ter constantemente viço e atualidade para que, a cada atuação, se configure e garanta uma experiência de recepção teatral plena e verdadeira, no que diz respeito às transformações dos acontecimentos cênicos.

A personagem deve ser atuada como se sempre tenha algo a ganhar e algo a perder. Ela tem que ser atuada como se lutasse, em cada apresentação, para atingir aquilo que mais lhe interessa e a satisfaça, mas sem a garantia de que vai conseguir. É essa ambivalência do resultado final que alimentará, moverá constantemente a luta da atriz, através dos olhos de Julieta, com perícia e maestria; pois:

Julieta vê um Romeu que a compreende e, também, um Romeu que não consegue compreendê-la; um Romeu que é forte e um Romeu que é fraco.

As apostas são tão importantes que elas têm sua própria regra

de ambivalência. A inquebrantável regra de ambivalência consiste em:

1. A cada instante de vida, há alguma coisa a ganhar e outra a perder.
2. Aquilo que se tem a ganhar é exatamente do mesmo tamanho daquilo que se tem a perder. (DONNELLAN, 2011, p. 50, 51)

Isso significa que o ator não deve reduzir ou eliminar a parte negativa de uma situação em que se encontra a sua personagem, mas sim colocá-la em confronto com a parte positiva. As apostas têm que se constituir em uma *dupla perfeita*. O ator não garante as qualidades de sua atuação apenas por dizer a si mesmo ou pensar o que é mais importante para a sua personagem. Ele precisa constantemente ver o que está em jogo; o que a personagem tem a ganhar e a perder. Se sua atuação não acontecer de modo presente e verdadeiro, ele não conseguirá que o espectador acredite que a situação para a personagem aconteceu como uma consequência circunstancial dramática. É vital que o ator se coloque diante de dificuldades para arquitetar a verossimilhança.

Por exemplo, se a atriz que atuar Julieta se perguntar: ‘O que está em jogo aqui?’ e responder ‘Quero fugir com Romeu’, esta é uma maneira de se expressar ‘reduzida à unicidade’ (DONNELLAN, 2011, p. 51). Isso comprometerá a atuação da atriz. Ela pode realizar sua tarefa cênica como apenas uma formalidade acional e não como uma luta de reação aos obstáculos. Isso porque ela eliminou a parte negativa do jogo.

Pode incomodar e frustrar o ator ter que lutar pela ambivalência: parte positiva e parte negativa. Mas o ato de se colocar a parte positiva em confronto com a negativa é exatamente o que inflama o ator. O que está em jogo não pode ser simplesmente:

*‘que eu fugirei com Romeu’.*

*O que está em jogo é:*

*‘que eu fugirei com Romeu  
e que eu não fugirei com Romeu’.*

Ambas as partes, a positiva e a negativa, estão presentes ao mesmo tempo, tanto a esperança quanto o medo, tanto o mais quanto o menos. (DONNELLAN, 2011, p. 51, 52)

Ao colocar a parte positiva em confronto com a negativa, em cada apresentação da cena, o ator desenvolve uma estratégia de estimular uma dificuldade e de manter um obstáculo a ser vencido. É assim que fica configurada a dimensão estimulante e mantenedora das apostas para o trabalho de ator.

Outra observação indispensável para que esse procedimento das apostas seja realmente bem aproveitado é a de que “o ator necessita transferir tudo que está em jogo da visão dele para a visão da personagem” (DONNELLAN, 2011, p. 56). Porque as apostas não são do ator e sim da personagem. São de acordo com as circunstâncias propostas pelo autor da peça e/ou da encenação da mesma. Por exemplo, no caso de Julieta, a atriz que a atue necessitará “atravessar Julieta para ver o que Julieta vê no mundo exterior” (DONNELLAN, 2011, p. 56), o que está em jogo para ela em Romeu. A atriz não pode considerar aquilo que está em jogo de acordo com seu próprio mundo exterior, desconsiderando, dessa forma, as circunstâncias propostas pelo autor e/ou pela encenação.

A visão do ator tem que passar através da personagem como se esta fosse transparente, como se a personagem fosse uma máscara.

O ator vê através dos olhos da personagem. A personagem terá vida somente se o ator vir o que está em jogo para a personagem. (DONNELLAN, 2011, p. 57)

Retomemos nossa cena e, então, associemos a ela essa noção de apostas e da jornada através dos olhos da personagem. Para Neusa Sueli, o que está em jogo é a relação dela com o cafetão Vado, por quem ela é apaixonada, mas por quem é, também, extremamente humilhada. Neusa Sueli deverá lutar, então, para conquistar o respeito de Vado, fazendo com que ele pare de humilhá-la (é o que ela tem a ganhar). Por outro lado, é imprescindível que a atriz, através dos olhos de Neusa Sueli, veja a porção negativa da situação. Se Neusa Sueli não for bem-sucedida em sua conquista, pode acabar sendo cada vez mais humilhada e totalmente desrespeitada por seu amado cafetão (é o que ela tem a perder). Assim, a atriz, através dos olhos da personagem, deverá considerar, na mesma proporção, o desejo da personagem de ser respeitada por Vado e o temor de que ele permaneça insultando-a, desvalorizando-a e humilhando-a continuamente. Donnellan afirma que é esse confronto entre o que a personagem tem a ganhar e o que a personagem tem a perder, portanto, que irá inflamar o ator.

É importante reforçarmos a ideia de que o que está em jogo em cena, isto é, o que a personagem tem a ganhar e o que ela tem a perder, seja da mesma proporção para que uma coisa não anule a outra antes do embate. Para isso, uma estratégia é: ao ver através dos olhos da personagem, a atriz deverá criar apostas instigantes, conflitantes e que a motivem a estar em movimento em direção ao que a personagem pretende conseguir. Para exemplificarmos, no caso da Neusa Sueli, poderíamos estabelecer as seguintes apostas, que consideramos incentivadoras para a atriz utilizar para mover suas reações em cena:

- Sueli vê um Vado que a trata respeitosamente **X** Sueli vê um Vado que não a trata respeitosamente → que a humilha intensamente.
- Sueli vê um Vado que vive bem em sua companhia **X** Sueli vê um Vado que não vive bem em sua companhia



- que vive pessimamente em sua companhia.
- Sueli vê um Vado que sente prazer com ela **X** Sueli vê um Vado que não sente prazer com ela → que sente asco dela.
- Sueli vê um Vado que se rende ao amor dela **X** Sueli vê um Vado que não se rende ao amor dela → que a repudia.

Estabelecido, então, o que a personagem tem a ganhar e o que ela tem a perder, de maneira precisa e específica, a atriz precisa acreditar e estar atenta para lutar todas as vezes que entrar em cena, pois a luta daquele momento ainda não está ganha. E as qualidades corporais e vocais utilizadas por ela, nesse confronto, têm que ser do tamanho adequado para aquilo que a personagem deseja conquistar.

Assim, ao iniciar cada apresentação, a atriz pode se energizar, perguntando-se: quem será o vencedor na luta de hoje? Vado ou Neusa Sueli? Neusa Sueli irá ganhar ou perder? Sua situação ficará melhor ou pior de acordo com o que Sueli deseja? Ela irá conquistar todas as suas metas ou somente algumas? Ao utilizar essa ferramenta donnelliana, a atriz, a cada apresentação, estará estimulando e, por consequência, dando manutenção atenta e objetivamente a suas qualidades corporais e vocais para que sua personagem atinja aquilo que ela precisa conseguir! Ao estar atenta e determinada para que sua personagem vença, a atriz estará viva e expressiva na conquista dos objetivos da personagem.

Cabe, ainda, ressaltar que essas apostas exemplificadas acima podem ser variadas de dia para dia de apresentação, pois mesmo que elas, ao serem variadas, signifiquem a mesma coisa, o modo de se concebê-las e de vê-las com palavras diferentes é um expressivo recurso de estímulo e de manutenção do viço e da atualidade das reações aos obstáculos a serem desencadeadas pela atriz durante a atuação.

Donnellan, assertivamente, chama a atenção do ator para que ele, no entanto, não se equivoque. O ator deve elaborar as

apostas para o objetivo de sua personagem e não para si mesmo. Muitas vezes, quando não consegue elaborar adequadamente as apostas consoante com os objetivos de sua personagem, o ator costuma criá-las de acordo com seus objetivos pessoais de ator, como: “Será que eu atuarei bem ou será que eu atuarei mal?” “Será que o público irá gostar de mim ou será que o público me detestará?”

Isso não contribui em nada para que a personagem consiga atingir seus objetivos, pelo contrário, acaba por proporcionar uma atuação forçada e sem expressão, na maioria das vezes. Diante disso, Donnellan nos provoca a reduzir nossas apostas enquanto atores para aumentar as apostas de nossa personagem.

### **Uma digressão: estabelecer objetivos e ter que apostar nos mesmos**

Como discutimos anteriormente, o objetivo stanislavskiano é uma ferramenta muito potente para dar qualidade ao trabalho do ator, predominantemente no processo criativo de construção da partitura de ação física. Porém, posteriormente, utilizando-o em cada apresentação, sem realimentá-lo, ele pode se constituir em uma estratégia frágil. Em outras palavras, se o ator, conhecendo o objetivo geral e os objetivos secundários de sua personagem, entrar em cena com a consciência garantida de que ele irá alcançar esses objetivos de qualquer maneira, ele corre o risco de entrar em cena já vencedor, ou seja, ele não precisará lutar para conseguir o que a personagem precisa.

Com isso, o ator desperdiça a condição de ambivalência conflituosa estabelecida entre o que a personagem tem a ganhar e o que a personagem tem a perder, destacada por Donnellan, como algo responsável por estimular e manter a atuação viva e orgânica. Além disso, poder vir a realizar uma atuação falsa e não verdadeira devido à ausência das qualidades corporais e vocais adequadas em suas reações.

Para exemplificar, imaginemos que uma atriz, no papel de Neusa Sueli, no trecho da peça analisado anteriormente, trabalhe toda a sua partitura de reações fundamentadas pelo objetivo “Confrontar Vado para que ele pare de humilhá-la” acompanhado de seus respectivos objetivos secundários formulados durante o estudo apresentado. Dessa forma, entra em cena com a certeza de que ela, através dos olhos de sua personagem, alcançará os seus propósitos porque assim foi ensaiado. Eis a fragilidade do objetivo colocada em risco mortal!

Reflitamos. Como o jogo já está ganho, a atriz poderá realizar, desatenta e mecanicamente, suas ações físicas, reduzindo sua atuação em um trabalho inexpressivo, às vezes até acidental, sem verdade e vigor cênicos. Isso pode desastrosamente acarretar uma recepção teatral falsa e apartada das circunstâncias propostas pela dramaturgia, dissolvendo qualquer interesse e atenção por parte do espectador.

O trabalho com as Apostas, então, torna-se uma estratégia muito útil para garantir a total eficácia do trabalho com o objetivo, uma vez que, desdobrando o objetivo em dois opostos – o que a personagem tem a ganhar e o que a personagem tem a perder – a atriz, consciente e motivadamente, assumirá um estado de risco que proporcionará qualidades corporais e vocais necessárias e interessantes para sua atuação. No caso da Neusa Sueli, sempre poderá existir a ambivalência conflituosa do desdobramento do objetivo: Sueli impedirá que Vado pare de humilhá-la **X** Sueli não impedirá que Vado pare de humilhá-la.

## Conclusão

Em que essa ambivalência contribuiu para o meu trabalho de atriz nessa cena? Quando criei a cena, antes mesmo de ter conhecimento do que são as Apostas, construí uma partitura de ações físicas fundamentadas pelo objetivo principal e seus respectivos objetivos secundários. Alcancei as qualidades cor-

porais e vocais que considerava serem adequadas. Ensaiei, fixei e repeti várias vezes. Em um certo momento das repetições, todas as minhas reações permaneciam idênticas, sem novidades para mim mesma. Estaria eu, então, reproduzindo-as mecanicamente e, portanto, sem verdade e presença cênicas?

Sem perceber, entrava em ação, enquanto Neusa Sueli, com a certeza de que conseguiria impedir que Vado pararia de me humilhar. Comecei a perceber que agia como se não precisasse mais lutar a cada instante da cena para alcançar esse propósito. Afinal, o jogo já era considerado ganho apenas pelo estabelecimento do objetivo bem formulado. Isso contribuía para que eu, inconscientemente, pensasse que todos os espectadores também iriam perceber o objetivo de Neusa Sueli de qualquer maneira, independentemente de como eu atuasse.

Mas, depois de considerar as apostas, quando entro em cena, correndo o risco de Neusa Sueli ser ainda mais humilhada por Vado, no final de tudo, preciso sempre executar com muito mais atenção, verdade, vida e precisão, cada reação, sem deixar que nenhuma delas passe despercebida, pois qualquer deslize cometido pode impedir a personagem de conquistar aquilo que tem a ganhar na cena.

Sendo assim, percebi que as Apostas mantêm o Objetivo da personagem sempre presente em cena, conduzindo cada reação, evitando uma atuação mecânica por parte da atriz. Ao confrontar a parte positiva (um Vado que respeita Neusa Sueli) com a parte negativa (um Vado que não respeita Neusa Sueli → que a humilha ainda mais), minhas condições de jogo cênico são revitalizadas. Podemos dizer, ousadamente, que é improvável que, nessa situação de risco, um ator se veja totalmente vivo e presente na cena, com sua percepção e escuta aguçadas para o que poderá acontecer aqui e agora, jogando e lutando, verdadeiramente, para alcançar o objetivo de sua personagem ao final dessa batalha cênica. Afinal, aquele que joga para vencer usará de todas as suas armas. No Teatro, estas constituem-se em gestos, palavras,

movimentos, sons, espaços, objetos e todos os recursos corporais e vocais necessários para alcançar, de fato, o objetivo de sua personagem no grande jogo que é o da cena teatral.

Além disso, as Apostas mantêm o frescor de cada apresentação, pois o desafio e a possibilidade de se ter algo importante a ganhar e a perder inflamará o ator, colocando-o sempre em um lugar de conflito e oposição, evitando, assim, uma atuação superficial ou, até mesmo, bloqueada. As Apostas constituem um aspecto verdadeiramente estimulante na conquista do Objetivo e, conseqüentemente, para todas as reações do ator. Portanto, as Apostas são responsáveis por renovar e fortalecer as qualidades corporais e vocais das ações físicas de quem atua. É importante pensar a cena ou o espetáculo teatral como um jogo repleto de imprevisibilidades, onde tudo poderá acontecer.

O ator deverá então se preparar para entrar em cena como se fosse participar de uma tourada ou uma partida de futebol: ao vestir seu figurino, ele está se preparando para uma grande batalha. Haverá sempre um touro bravo a quem ele deverá enfrentar. Quem irá ganhar? Quem irá perder? A plateia, por sua vez, vibrará diante dessa disputa e, inevitavelmente, entrará no jogo também, torcendo e se mantendo atenta ao acontecimento teatral. A pergunta – “quem vencerá a disputa?” – inflamará o ator que, jogando no risco, se mostrará vivo, orgânico e presente em cena, com seus objetivos, estimulados pelas apostas, conduzindo todas as suas reações que ele irá executar com o máximo de cuidado e precisão para ser o vencedor da batalha. No final, gratificadamente, será merecedor de um “olé”!

## REFERÊNCIAS

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001. p. 31-60.

CARVALHO, Luiz Otavio. O objetivo como operador teórico e prático no trabalho e na formação do profissional de

teatro. Disponível em: <<http://www.atuarproducoes.com.br/jornada2013/includes/artigos/artigos.pdf>>. Acesso em: 20/10/2016. CARVALHO, Luiz Otávio. Uma abordagem metodológica do objetivo stanislavskiano como organizador de partituras de ação física. Artigo não publicado, 2014.

CARVALHO, Luiz Otávio. Jornada 13: Estudar a noção de Objetivo: o elemento estruturante da Ação Física. In: \_\_\_\_\_. *Ação física e o alvo: um percurso didático em atuação cênica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, no prelo.

DONNELLAN, Declan. The Stakes. In: \_\_\_\_\_. *The actor and the target*. London: Theatre Communications Group, Third printing, 2011. p. 49-59.

\_\_\_\_\_. As Apostas. In: \_\_\_\_\_. *O ator e o alvo*. Tradução de Luiz Otavio Carvalho e Vinícius Albricker. São Paulo: Via Lettera, no prelo.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. 5. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (3º Capítulo, p. 35-47).

MARCOS, Plínio. *Navalha na carne*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

RICHARDS, Thomas. Grotowski fala no Hunter College. In: \_\_\_\_\_. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 31-34.

STANISLÁVSKI, Konstantin. Action, 'if', Given Circumstances. In: \_\_\_\_\_. *An actor's work: a student's diary*. Tradução de Jean Benedetti. London and New York: Routledge, 2008. p. 37-59.