INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

THIAGO FREITAS ROSESTOLATO

A CRIAÇÃO DA ATMOSFERA DRAMÁTICA REALISTA POR MEIO DA DIREÇÃO DE ATORES: UM RECORTE A PARTIR DO FILME MALU, DE PEDRO FREIRE



Niterói
2026

Thiago Freitas Rosestolato

A CRIAÇÃO DA ATMOSFERA DRAMÁTICA REALISTA POR MEIO DA DIREÇÃO DE ATORES: UM RECORTE A PARTIR DO FILME MALU, DE PEDRO FREIRE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do grau de mestre em Cinema e Audiovisual. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas.

Orientadora: Prof. Dr. INDIA MARA MARTINS
Coorientador: Prof. Dr. RODRIGO FISCHER

Niterói
2026

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R795c Rosestolato, Thiago Freitas
A criação da atmosfera dramática realista por meio da direção de atores: : Um recorte a partir do filme Malu, de Pedro Freire. / Thiago Freitas Rosestolato. - 2016.
146 f.

Orientador: India Mara Martins.
Coorientador: Rodrigo Desider Fischer.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2016.

1. Direção de cinema. 2. Teatro russo. 3. Realismo no cinema. 4. Ator. 5. Produção intelectual. I. Martins, India Mara, orientadora. II. Fischer, Rodrigo Desider, coorientadora. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. IV. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PPGCINE UFF PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **THIAGO FREITAS ROSESTOLATO,** na forma em que se segue:

Aos 20 (vinte) dias do mês de agosto de dois mil e vinte e seis às 10:0 horas, no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, bloco J, São Domingos - Niterói/RJ, de forma híbrida, presencial e por videoconferência, instalou-se a banca examinadora da dissertação de **Mestrado em Cinema e Audiovisual** de **THIAGO FREITAS ROSESTOLATO,** formada pelos seguintes professores doutores: India Mara Martins (orientadora - presidente da banca - UFF); Rodrigo Fisher - co-orientador - UFF), Denise Mancebo Zenicola (UFF); e Vinicius Assunção Albricker (UNIRIO). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao discente para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado**: "A CRIAÇÃO DA ATMOSFERA DRAMÁTICA REALISTA POR MEIO DA DIREÇÃO DE ATORES: Um recorte a partir do filme Malu, de Pedro Freire"**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o discente, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca ressalta a originalidade do tema, em sua transdisciplinaridade entre teatro e cinema na abordagem da direção de atores como elemento fundamental para a criação da atmosfera dramática. A banca também destacou a capacidade de articulação do discente entre os teóricos do campo do cinema e do teatro, entre a sua prática e as teorias que apresenta e desenvolve no trabalho. A dissertação é uma significativa contribuição para o campo dos estudos atorais no audiovisual.

Assim, a banca considerou o discente: APROVADO (X) NÃO APROVADO ( ).
Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Profa. Dra. India Mara Martins, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

gov.br Documento assinado digitalmente
INDIA MARA MARTINS
Data: 24/08/2026 11:54:49-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. India Mara Martins
(orientadora - presidente da banca - UFF);

Documento assinado digitalmente
gov.br
RODRIGO DESIDER FISCHER
Data: 25/08/2026 14:42:10-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Rodrigo Desider Fischer

Documento assinado digitalmente
gov.br
DENISE MANCEBO ZENICOLA
Data: 27/08/2026 13:02:13-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Denise Mancebo Zenicola (UFF);

Documento assinado digitalmente
gov.br
VINICIUS ASSUNCAO ALBRICKER
Data: 27/08/2026 14:42:05-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Vinicius Assunção Albricker (UNIRIO).

"Eu não sei nada. Porque eu peço ao ator que me ensine minha profissão, da mesma forma que você me diz que aprendeu a sua comigo, mas o ator me dá tanto quanto eu dou a ele, provavelmente mais. Quando eu começo eu não sei nada, meu amigo. Alguns caras são muito sortudos. Eles vão dirigir e sabem exatamente o que fazer, eles sabem tudo. Eles dizem: "aqui está o roteiro, vou segui-lo, fazer isso, aquilo, close-up, assim... os sentimentos são esses, aqueles". Já comigo, eu admito, eu não sei nada. Nada. (...) Então eu começo com os atores. Nós conversamos, eu explico a ideia, e de repente um ator tem um flash, uma inspiração. Ele diz para ele mesmo "é isso, aqui está, nós começaremos por aqui". E uma vez que você acha o ponto de partida, você está pronto. Mas você nunca acha o ponto de partida sozinho."

Jean Renoir, Minha vida e meus filmes.

AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra. India Mara Martins, por sua orientação extremamente cuidadosa e acolhedora. Sempre que eu propunha uma nova ideia, India abraçava e buscava compreender, primeiro, como aquilo fazia sentido para mim. A sua empatia e humildade intelectual são qualidades admiráveis. Isso aqui não existiria sem você. Meu mais sincero obrigado.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Fischer, um grande pesquisador e profissional que tive a oportunidade de ter como coorientador nesta jornada. Desde o nosso encontro na SOCINE o "santo bateu", mas eu não podia mensurar quanto aquele encontro seria importante em minha vida. Agradeço enormemente pelo seu apoio e admiro muito a sua sensibilidade artística. Sorte dos alunos de terem você como professor da disciplina de direção de atores na UFF.

Ao Prof. Dr. Vinícius Albricker, um pesquisador extraordinário que possui uma pesquisa importantíssima sobre Stanislavski e que tanto me ajudou no desenvolvimento do texto. Agradeço pelas suas contribuições e pelo tratamento gentil e atencioso, suas obsessões e inquietações são muito parecidas com as minhas.

À Prof. Dra. Denise Mancebo Zenicola, que foi orientadora do meu trabalho de conclusão de curso para obtenção do grau de bacharelado há alguns anos e, agora, compõe a banca deste trabalho. Agradeço enormemente pela gentileza e pelo afeto, sua sabedoria e sensibilidade sempre me acompanharão.

À Prof. Dra. Elianne Ivo, por aceitar o convite para ser membro suplente da banca de defesa deste trabalho.

A Pedro Freire, um exímio cineasta e estupendo preparador de atores, que sempre se disponibilizou a colaborar na pesquisa e participar da entrevista desde o primeiro contato. Seu conhecimento e inventividade são inspirações para o meu trabalho. Muito já tinha lido sobre análise ativa, mas foi somente após o seu workshop que entendi na prática como é que se faz. Sou extremamente grato por isso. Você foi e é um divisor de águas em minha vida. Com certeza, Stanislavski sorriu assim que você nasceu.

Ao meu mestre Robert Castle, que também mudou a minha vida ao me apresentar as experiências imaginadas. Meu trabalho nunca mais foi o mesmo depois do nosso encontro. Nas minhas mais profundas projeções, você será um segundo Stanislavski no mundo.

Aos meus amigos do PPGCine, que foram uma ótima companhia nas aulas e que tornaram todo esse percurso muito mais leve e humano. As recordações da SOCINE de Campo Grande e Belém nunca serão esquecidas. Posso utilizá-las como memória afetiva que será sucesso.

À minha amada companheira de vida e caminhada Malu, que tanto me forneceu suporte nos momentos mais difíceis desta pesquisa. Os seus gestos de apoio e afeto foram o que me permitiu seguir. Obrigado por enxugar as minhas lágrimas e me fazer mais forte. Meu coração pulsa por ti. Te amo.

À minha mãe Márcia Regina Freitas Rosestolato, mulher que é símbolo de resistência, que passou pelos terrenos mais sinuosos da vida e não sucumbiu. Sua força me inspira a ter coragem.

Ao meu pai Edson Rodrigues Rosestolato, meu maior fã, que sempre me apoiou de todas as maneiras em minha trajetória artística, profissional e acadêmica. Você é um exemplo de determinação e disciplina para mim.

À minha filha de quatro patas Serena, fiel companheira de todas as horas, parceira sensível e carinhosa. Eu e Malu amamos ser os seus humanos de estimação. Obrigado por virar madrugadas ao meu lado enquanto eu lia e escrevia essa pesquisa.

Aos meus guias espirituais, que sempre estiveram comigo me protegendo e fortalecendo. Sinto vocês à minha frente, nas minhas costas e aos meus lados. Obrigado por abrir os meus caminhos e não me deixar desistir.

A mim mesmo, que encarei o desafio de realizar essa pesquisa sem bolsa, enquanto conciliava com o trabalho em minha produtora. Não é fácil conciliar o trabalho com os estudos. Nunca imaginei que leria tantos livros e artigos na vida. Sobrevivi. E o que me salvou foi a minha paixão por Stanislavski e pela direção de atores.

RESUMO

ROSESTOLATO, Thiago. **A criação da atmosfera dramática realista por meio da direção de atores: Um recorte a partir do filme Malu, de Pedro Freire.** 2026. Mestrado em Cinema e Audiovisual. Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, 2026.

A proposta deste trabalho é discutir a criação da atmosfera dramática realista a partir da direção de atores no filme *Malu* (2024), de Pedro Freire. A direção de atores do longa-metragem foi desenvolvida por meio do método da análise ativa e ações físicas, criado pelo encenador de teatro Constantin Stanislavski e aplicado como metodologia de ensaio por Freire. Nesse sentido, o trabalho dessa pesquisa é analisar o processo criativo da direção de atores na criação da atmosfera dramática do filme *Malu* (2024). Para isso, faremos uso de elementos do sistema de Stanislavski, como a análise ativa e os seus componentes de funcionamento, para compreender o processo de construção da atmosfera dramática realista no filme de Freire. Muitos dos discípulos de Stanislavski e seus seguidores também serão referências centrais dessa pesquisa, como Maria Knebel, Vassíli Toporkov, Eugênio Kusnet e Judith Weston, uma vez que Stanislavski faleceu antes de concluir qualquer registro escrito sobre essa última fase de seu trabalho, cabendo a seus discípulos registrar e publicar posteriormente grande parte desse legado. Nesse sentido, para refletir sobre o conceito de atmosfera no cinema, utilizaremos os estudos de Inês Gil, Robert Spadoni e pesquisas recentes que trazem uma nova perspectiva sobre a atmosfera, ao considerá-la como resultado de um processo que também é oriundo da direção de atores. Também recuperamos algumas formulações da noção de atmosfera dramática de Michael Chekhov, aproximando as suas teorias que vieram do teatro para os estudos cinematográficos. Assim, analisando o filme sobre o ponto de vista da técnica stanislavskiana e após compreender que a noção de atmosfera está muito atrelada a intensidade – certas cenas podem conter mais atmosfera do que outras, podemos entender como o longa de Freire se configurou como uma obra potente em termos atmosféricos.

PALAVRAS CHAVE: Atmosfera dramática. Direção de atores. Stanislavski. Realismo. Análise ativa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sequência de planos próximos de *O teu sorriso* (2009) 34
Figura 2 – Sequência de planos próximos com câmera na mão de *Malu* (2024). 36
Figura 3 – Sequência de planos da cena de briga entre Tibira e Lili (1:13:20 até 1:14:25) . . 49
Figura 4 – Sequência de planos da cena de briga pós-chuva de *Malu* (2024), minutagem 42:00 até 46:42. 60
Figura 5 – Plano da cena em que Malu descobre que está com mal de príon em *Malu* (2024) 100
Figura 6 – Planos da cena em que Lili ataca Joana. 102
Figura 7 – Diferentes escalas no plano-sequência da cena de briga entre Malu e Joana . . . 105
Figura 8 – Planos da casa de Malu 108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1 O FILME E O CINEMA DE PEDRO FREIRE 31

2 ATMOSFERA FÍLMICA 39

2.1 - Atmosfera dramática e plástica 45

3 ANÁLISE ATIVA E A CRIAÇÃO DA ATMOSFERA DRAMÁTICA REALISTA ATRAVÉS DA DIREÇÃO DE ATORES EM *MALU* (2024). 62

3.1 - Sobre a direção de atores 64

3.2 - Sobre a análise ativa e ações físicas 72

3.3 – Sobre o objetivo. 77

3.4 – Sobre os verbos de ação 88

3.5 – Sobre a improvisação 91

3.6 – Sobre as unidades 96

3.7 – Sobre a atmosfera dramática e plástica na construção do realismo em *Malu* (2024) . . . 101

CONSIDERAÇÕES FINAIS 111

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 118

ENTREVISTA COM PEDRO FREIRE 124

INTRODUÇÃO

Este trabalho configura-se como uma pesquisa qualitativa que possui como tema o processo de construção e criação de uma atmosfera dramática realista através da direção de atores, relacionando-a com algumas teorias e formulações de Stanislavski e seus sucessores. Pensar atmosfera dramática em um filme é levar em consideração toda a sua diegese[1], o universo fílmico construído a partir de todos os elementos fílmicos. Nesse caminho, uma vez que "a representação do ator é, na maior parte do tempo, inseparável da criação da atmosfera em um filme" (GIL, 2005a, p.105), ela pode se configurar como um dos aspectos fundamentais na criação de certos tipos de atmosferas, particularmente na atmosfera dramática que, como já visto, emana da diegese.

É através dos atores que fornecemos consistência ontológica ao mundo ficcional e percebemos o universo fílmico da obra como habitável, uma vez que são eles, como personagens, que vivem e fazem parte do universo narrativo de um filme. Dessa forma, a interpretação dos atores não se configura apenas como um elemento periférico da diegese, mas um de seus pilares centrais, sendo participante ativa na criação de atmosferas fílmicas. Nesse contexto, esta pesquisa parte do pressuposto que a direção de atores se configura como o elo orgânico principal capaz de conectar a interpretação dos atores com os diversos elementos do universo fílmico de uma obra cinematográfica, criando atmosferas dramáticas específicas.

Nesse sentido, esta pesquisa fará uso de todo um referencial bibliográfico escrito - a partir da prática – por Konstantin Sergueievitch Alekseiev, mais conhecido como Constantin Stanislavski, para dissertar sobre a direção de atores e o seu papel na criação de atmosferas dramáticas realistas no cinema. Stanislavski foi um diretor, ator e pedagogo teatral russo considerado uma das figuras mais influentes da história do teatro moderno. A sua grande contribuição foi a criação de um sistema de atuação que buscava romper com a artificialidade da interpretação, aproximando-a de uma espécie de realismo. Além disso, de todos os métodos de interpretação, "o de Constantin Stanislavski (1863 – 1938) é o que mais se ajustou ao meio cinematográfico, o que não deixa de ser um paradoxo, porque esse método foi criado pelo diretor russo para o teatro" (MIRALLES apud FREIRE, 2026, p.16).

[1] A diegese de uma obra fílmica é, em termos gerais, o universo narrativo do filme: o mundo ficcional em que a história acontece, com seus espaços, tempos, personagens, regras e acontecimentos. Dessa forma, diegético é tudo que pertence ao mundo dos personagens e o universo ficcional construído pelo filme. Para Gardies, "diegese é o mundo imaginário que o espectador constrói mentalmente e afetivamente sobre a base das proposições fílmicas" (GARDIES apud MARTINS; MEDEIROS, 2019, p.215).

Tendo em vista que o termo realismo compõe o título deste trabalho, torna-se primordial pontuar logo nos momentos iniciais que tipo de realismo essa dissertação se refere, pois, de acordo com o teórico de cinema Jacques Aumont, há "diversos realismos (diversas escolas realistas), e há poucas similitudes entre, por exemplo, o realismo reivindicado por Courbet[2] [...], o "realismo socialista"[3] [....], o "neorrealismo"[4] do cinema italiano" (AUMONT, 1993, p.209), entre outros. Além disso, a sua própria definição é turva, repleta de diversas interpretações e depende da fonte bibliográfica lida, pois "o realismo é uma noção relativa; não há realismo absoluto, nem mesmo simples realismo (convém sempre especificar qual realismo se fala)" (AUMONT, 1993, p.209,).

Nas formulações iniciais de Bazin, teórico central no desenvolvimento do conceito de realismo no cinema, "a função do cineasta é lançar um olhar sobre o mundo e respeitar sem interferências a revelação obtida pela câmera" (MACHADO, 1997, p.246). Entretanto, o próprio autor foi modificando a sua visão sobre o realismo no desenvolvimento de sua pesquisa e "o que mais encontramos nos seus ensaios é exatamente a defesa e a explicação das várias "interferências" possíveis e necessárias para a constituição e construção deste mesmo realismo no cinema" (COUTINHO, 2016, p.13). De maneira complementar, Xavier possui uma linha de pensamento similar, também alegando que o realismo é uma construção e que depende de diversas escolhas formais e de linguagem: "tal visão realista não é privilégio do novo meio, mas é própria a um método de construção ficcional" (XAVIER, 2005, p.55).

Por exemplo, para Bazin, esse método de construção ficcional do realismo ao qual Xavier se refere poderia ser constituído, entre diversos outros que o autor cita em seus ensaios, pela profundidade de campo e pela presença do plano-sequência.

> É bem conhecida esta trajetória de André Bazin, como aquele que, nos seus escritos ensaísticos e teóricos, desenvolveu uma das mais inteligentes defesas de um certo realismo, um cinema que respeitasse o mundo e as relações cósmicas entre as coisas, e entre as coisas e os homens; aqui, ele estava exercendo, também, o seu amor quase franciscano pela ciência, zoologia, botânica, geologia, pelos animais e pelos homens; pela realidade, enfim: tudo que tivesse vida (ou participasse dela) [...]. Defendeu o

[2] O realismo reivindicado pelo pintor francês Gustave Courbet foi a representação mais crua possível e fiel do mundo visível, rejeitando qualquer idealização romântica, heroica ou religiosa. Para Courbert, a arte deveria se basear na experiência direta e na verdade social, retratando o cotidiano de camponeses e trabalhadores comuns.

[3] O "realismo socialista" foi a busca de um tipo de realismo praticado pelos diretores do Teatro de Arte de Moscou (TAM) no qual, segundo os membros, seria o único capaz de combater os formalistas. Como demonstra Toporkov em uma passagem de seu livro: "a crítica teatral estética, naturalmente, encontrava-se ao lado dos "inovadores". [...]. Assim, obviamente, todas as suas lanças mantinham-se em riste contra o TAM, que tentava não apenas manter suas tradições realistas, mas desenvolvê-las no sentido do realismo socialista". (TOPORKOV, p.77, 2016).

[4] O Neorrealismo italiano foi um movimento cinematográfico e cultural que surgiu na Itália entre 1942 e 1952, logo após a Segunda Guerra Mundial. Ele se destacou por retratar a dura realidade das classes trabalhadoras, utilizando locações reais, atores não profissionais e priorizando críticas sociais ao invés do escapismo hollywoodiano. Seus principais diretores foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti.

> cinema da profundidade de campo e do plano-sequência, pois esses recursos, segundo ele, "entregavam" e/ou "restituíam" o mundo de uma maneira mais completa e automática (a câmera, com seu mecanismo, e o filme, com sua existência química, prescindiam da intervenção humana até certo ponto). (COUTINHO, 2016, p.11).

Nesse sentido, para Bazin, com uma profundidade de campo que permite que vários elementos do espaço permaneçam simultaneamente nítidos dentro do mesmo plano, diferentes ações poderiam coexistir no mesmo espaço; "quanto maior é a profundidade de campo, maior é a possibilidade de concentrar informações num único plano" (XAVIER, 2005, p.80,). Dessa forma, de acordo com a teoria baziniana, essa unidade espacial fornecida pela profundidade de campo, alinhada à continuidade temporal do plano-sequência, poderia aproximar o espectador da sensação ou impressão do real.

Essa hipótese é decisiva no esquema baziniano, uma vez que toda a sua perspectiva estética pode ser sintetizada numa regra fundamental, que define as condições necessárias e suficientes para o realismo no cinema: "um espaço 'a imagem do real' [...] é 'captado' pela câmera de modo que se respeite a sua integridade e de modo que a imagem projetada na tela forneça uma experiência deste espaço que é equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta" (XAVIER, 2005, p.86). Portanto, através desses caminhos de construção baziniana do real[5], destaca-se uma definição mais concreta sobre o que seria o realismo para o autor:

> Chamaremos de *realista* todo sistema de expressão, todo procedimento narrativo propenso a fazer com que haja mais realidade na tela. 'Realidade' não deve ser naturalmente entendida como em termos quantitativos. Um mesmo acontecimento, o mesmo objeto pode ter várias representações diferentes. Cada uma delas abandona e salva algumas das qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto na tela, cada uma delas introduz com fins didáticos ou estéticos abstrações mais ou menos corrosivas que não deixam subsistir tudo no original. (BAZIN, 2014, p.292).

Falar sobre realismo pode se tornar uma discussão interminável na qual não necessariamente chegaremos a alguma definição unânime. Dessa forma, definir o realismo apenas como um registro cinematográfico que pretende fazer com que haja mais realidade na tela pode ser algo impreciso, pois, como já visto, existem diversos tipos de realismos, e a percepção de um objeto fílmico como representante de um registro aproximado do real também depende de diversos fatores subjetivos. Além disso, a "própria palavra, ou mais exatamente o seu sufixo *ismo,* indica que o realismo é uma tendência, uma atitude, uma concepção, em suma,

[5] Para conhecer todos os caminhos de construção do real de acordo com o esquema baziniano, ler *O Realismo Impossível*.

uma definição particular da representação que se encarna em um estilo, em uma escola" (AUMONT, 1993, p.209,).

Contudo, antes mesmo de tentar definir o tipo de realismo que iremos tratar aqui, essa pesquisa convida o leitor a refletir, primeiramente, o realismo como uma utopia, como algo impossível de ser alcançado. Parte-se do pressuposto de que o que pode soar realista para determinado espectador pode ser percebido como algo completamente artificial para outro. Ou então, o que pode ser classificado como realista em um cinema dos anos 30 pode ser categorizado como não realista para um cinema mais contemporâneo. Vários teóricos argumentam sobre essa impossibilidade de definir o que é um registro realista, especialmente quando abordamos os estudos de receptividade. Portanto, falar que determinado filme ou atuação é realista depende de diversos fatores particulares e subjetivos, como aponta Xavier:

> Há um antropomorfismo inerente ao ato de representação, tendente a figurar uma realidade à medida do homem. O aspecto rico deste antropomorfismo vem do fato de que esta "medida humana" não está de uma vez por todas definida, havendo desenvolvimento e acumulação, numa interação com a realidade objetiva, o que transforma as formas de representação. Dependendo de condições de tempo e lugar, o trabalho artístico, subjetivo, está inserido e numa determinada cultura, que define certos recursos, certa sensibilidade e certas formas particulares de representação. (XAVIER, 2005, p.56).

O que é interessante nesta passagem é o convite de Xavier a pensar o realismo a partir de uma perspectiva cultural, social e estrutural. De maneira complementar, Aumont argumenta que o realismo "é um conjunto de regras sociais com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras" (AUMONT, 1993, p.105). Dessa forma, como apontam os autores, um filme pode soar realista ao seguir essas "regras" específicas de localização e temporalidade nas quais se encontram.

Por exemplo, boa parte dos espectadores brasileiros – especialmente aqueles que moram no Rio de Janeiro - pode achar que o filme *Cidade de Deus* (2002) pertence ao registro realista porque ele faz parte do recorte cultural, social e territorial do filme. Dessa forma, a realidade de violência nas favelas, o crime como mecanismo de ascensão social, a corrupção institucional, entre outros temas presentes no filme, já fazem parte do repertório cultural e educacional deste espectador. Assim, na linha de pensamento de Aumont, seria mais fácil para esse público associar realidade na tela, ou até mesmo nomear o filme como realista. De maneira contrária, talvez um outro espectador que more em outro país e que possua diferentes experiências de vida não conseguiria nem entender o que se passa em um filme como esse, possivelmente classificando a obra como pouco realista.

Dessa forma , diante de tantas variantes que cercam o conceito de realismo, esta dissertação parte de uma definição de realismo da qual o teórico francês Jacques Aumont mais se aproximou, mas que também é uma união de características pessoais e subjetivas do autor desta pesquisa. Para Aumont, a sensação de realidade contida na estética realista possui origem na coerência do universo diegético, que deve possuir uma lógica interna justificada dentro do próprio mundo ficcional do filme. Logo, de maneira associativa, se o universo diegético não é coerente em si e, por exemplo, um personagem se comporta de maneira ilógica em relação à narrativa, essa obra, para ele, seria classificada como não realista.

> A impressão da realidade baseia-se também na coerência do universo diegético construído pela ficção. Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, organizado de forma que cada elemento da ficção pareça corresponder a uma necessidade orgânica e pareça obrigatório com relação a uma suposta realidade, o universo diegético adquire uma consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente. (AUMONT, 2012, p.150).

Nesse contexto de realismo, como já visto que a interpretação dos atores é um elemento que está contido na diegese e participa ativamente no desenvolvimento de uma atmosfera dramática, esta pesquisa parte da suposição que determinada atmosfera dramática pode soar realista na medida em que o trabalho de atuação possui coerência interna e lógica no universo diegético construído pela ficção. Vale ressaltar também que esse trabalho de interpretação – que pode conter ou não coerência com os elementos da diegese - passa pela direção, uma vez que "é papel do diretor estabelecer uma linguagem estética e atoral e trazer harmonia para elas" (FREIRE, 2026, p.38).

Nesse sentido, é possível assimilar algumas formulações de Stanislavski em relação à proposta de realismo de Aumont, uma vez que, "na obra de Stanislavski, os termos natureza, natural, real, crível, verdade, organicidade e leis orgânicas da natureza, estão associados à lógica e a coerência das ações, dentro das especificidades das circunstâncias propostas[6]" (ALBRICKER, 2019, p.96). Portanto, utilizando essa linha de pensamento como perspectiva, um ator que age de acordo com a lógica das ações em um universo ficcional estaria mais próximo do real, ou do realismo.

[6] As circunstâncias propostas "são a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de vida, nosso entendimento da peça enquanto atores e diretores, nossas contribuições pessoais, as marcações, a montagem, o cenário, os figurinos, objetos cênicos, iluminação, sonoplastia" (GORODETSKY apud KNEBEL, 2016, p.32).

Dessa forma, destacam-se três conceitos centrais contidos na obra de Stanislavski que consideramos um tripé para a construção do tipo de realismo investigado neste trabalho: *sinceridade*, *organicidade* e *vida do espírito humano*. Quanto ao primeiro conceito estrutural:

> Stanislavski exigia dos atores a sensação de verdade e a capacidade de entregar-se facilmente aos acontecimentos da peça com fé e completa sinceridade. Exigia a capacidade de conduzir ininterruptamente a linha lógica das ações, de acreditar sinceramente na lógica de outro como se fosse a sua própria. (TOPORKOV, 2016, p.181).

Como podemos observar, agir com sinceridade, para Stanislavski, também significa atuar através da lógica de ações. Essa qualidade atoral está atrelada diretamente ao conceito de realismo nesta pesquisa, uma vez que ser sincero é um dos atributos que pode levar o ator à verdade cênica, que era algo que Stanislavski buscava muito em seus trabalhos. Tudo que é falso ou artificial caminha em uma direção contrária a uma atitude de sinceridade, que busca a expressão de sentimentos genuínos. A sinceridade do comportamento cênico de um ator é algo elementar na estética realista e foi grifada por Stanislavski e os seus discípulos com relevância durante a sua pesquisa.

> A qualidade vital mais convincente de nossa arte é a sinceridade. Tudo o que for sinceramente dito ou feito jamais levantará dúvidas. Uma risada sincera é sempre contagiante, enquanto um riso forçado é sempre desagradável. Lágrimas sinceras sempre nos tocam, mas nunca acreditamos numa tristeza forçada ou em lágrimas falsas. A sinceridade é a capacidade que uma pessoa tem de exercer fascinação. Um ator que é capaz de ser sincero em cena não tem como não ser fascinante. (TOPORKOV, 2016, p.179).

De acordo com Albricker, "a sinceridade de que fala Toporkov tem a ver com a sensação de verdade constantemente exigida por Stanislavski de seus atores" (ALBRICKER, 2019, p.110). Por isso, neste trabalho, o conceito de sinceridade não será compreendido em seu sentido moral ou cotidiano, mas sim como a capacidade do ator de estabelecer uma relação de profunda conexão e verdade com as circunstâncias ficcionais propostas pela obra, estabelecendo-se como um dos aspectos do realismo proposto por Stanislavski e também por essa pesquisa.

Isso nos leva para o segundo elemento do tripé, a *organicidade*. É comum ler nos escritos de Stanislavski e de seus discípulos terminologias como; ação orgânica, atuação orgânica, vida orgânica, comportamento orgânico, caminho orgânico, fluxo orgânico, etc, mas o que todos esses termos possuem em comum? Eugênio Barba, importante diretor, pesquisador e teórico italiano de teatro, descreve muito bem qual o significado deste conceito para

Stanislavski em seu livro *A Arte Secreta do Ator*, associando-o diretamente à integração do corpo e mente.

> Se o corpo-mente do ator não é orgânico, as ações da personagem, embora moldadas às "circunstâncias dadas" do papel, não podem ser respostas apropriadas às exigências. Elas podem ser apenas as execuções mecânicas de ordens externas. Se a organicidade do corpo-mente se desintegra, a personagem também se desintegra: ela não é mais uma pessoa e , portanto, não pode assegurar o sentido do papel. Para Stanislavski o corpo-mente orgânico é a base do sentido do papel; ele é a primeira condição, sobre a qual essa condição final que é a personagem, pode ser construída. (BARBA, 1995, p.152).

Dessa forma, não deveria haver separação entre corpo e mente do ator na atuação cênica, e sim uma conexão entre eles, para que possamos nos aproximar do comportamento orgânico vivo ao qual o encenador russo se refere. “Stanislavski dirigia todos os seus pensamentos para isso, para limpar o ator de tudo o que o acorrentasse ao nível do simples ofício e levá-lo aos limites da criação humana orgânica” (TOPORKOV, 2016, p.145). O que o mestre russo buscava, nesse sentido, é uma expressividade orgânica através do psíquico e do físico, que nada mais é do que uma das naturezas que constituem o ser humano.

O elo entre o corpo e mente sempre fez parte da pesquisa de Stanislavski e, para Barba, “foi o mestre russo o primeiro a introduzir o termo *organichnost’* (organicidade) no vocabulário teatral” (ALBRICKER, 2019, p.96), como uma união entre essas duas instâncias do ser. Nesse sentido, “quando o ator age organicamente, a vida do espírito humano se manifesta em cena e contagia o espectador, fazendo-o acreditar na ação que vê no palco” (STANISLAVSKI apud ALBRICKER, 2019, p.96), o que nos leva para o último conceito base do tripé do realismo construído nesta pesquisa.

Stanislavski, sem descanso, “buscava caminhos para uma reprodução mais profunda da ‘vida do espírito humano’ do papel em cena” (KNEBEL, 2016, p.119). Contudo, como criar condições para a manifestação dessa vida de forma análoga ao processo de suas próprias experiências, sentimentos e emoções como ser humano? Para isso, essa premissa diz respeito à “criação da dimensão psicofísica do papel, em que corpo-mente-alma do ator esteja inteiramente envolvido na criação, de modo a dar vida cênica à personagem da peça, tanto em sua dimensão exterior como interior” (LIMA; ALBRICKER, 2023, p.10). Dessa forma, através da fusão entre o corpo e mente, tornando-os orgânicos, seria possível manifestar a vida do espírito humano em cena. Os caminhos que o levaram a essa constatação originaram a sua psicotécnica, que será detalhadamente investigada no decorrer desta pesquisa,

> Em cena, é importante mostrar verdadeiramente como um determinado personagem age, e isso só é possível mediante a fusão completa entre o sentir-a-si-mesmo psíquico e físico do ser humano. A vida física do ser humano existe como realização concreta do sentir-a-si-mesmo psicofísico; logo, em cena, o ator não pode se limitar a raciocínios psicológicos abstratos, assim como não pode realizar nenhuma ação física que esteja desconectada de uma ação psíquica. Stanislavski dizia que entre a ação cênica e a causa que a engendra existe uma ligação inseparável; entre a "vida do corpo humano" e a "vida do espírito humano" existe a união completa. Para ele, isso é fundamental no trabalho com a psicotécnica. (KNEBEL, 2016, p.24).

Dessa forma, o segundo e terceiro conceitos aqui destacados possuem uma relação de profunda interdependência. Parte-se deste pensamento pois é apenas a partir de ações orgânicas, que também poderiam ser chamadas de ações psicofísicas, que seria possível o ator se aproximar da vida do espírito humano em cena. Para Stanislavski, essa seria uma maneira de fortalecer a arte realista, como aponta Toporkov:

> Todos sabem que Stanislávski via o caminho do teatro no desenvolvimento e fortalecimento de seus princípios realistas. Apenas uma arte realista conceitualmente direcionada, que refletisse real e autenticamente a "vida do espírito humano", poderia tornar-se o meio que melhor agiria sobre o espectador, educando-o. Stanislavski buscava sempre dotar suas concepções de um corpo vivo, autêntico e orgânico, sempre de uma maneira profundamente realista [...]. No trabalho – dizia Konstantin Serguêevich –, é preciso sempre partir de nós mesmos, de nossas qualidades naturais. Em segundo, das leis da criação artística, e, em terceiro, é preciso submeter-se a uma lógica alheia, ou seja, à lógica do ser humano-papel. Eu não posso fazer nenhum papel sem ter realizado uma limpeza geral em minha alma criativa, sem ter me livrado de meus velhos clichês. K. S. Stanislávski buscava nos atores uma forma de interpretação realista elevada, que fosse o desenvolvimento lógico das tradições do teatro russo, porém mais contemporânea, progressista e convincente. (TOPORKOV, 2016, p.177).

Por fim, de acordo com perspectivas teóricas que encontram a sua fonte nas pesquisas de Stanislavski e Aumont, este trabalho aposta em um tipo de realismo que é constituído na coerência do universo diegético do filme através de atuações que buscam manifestar a sinceridade, organicidade e a vida do espírito humano em cena, como dissertado nos parágrafos anteriores. Essa poderia ser a forma mais completa de encarar o realismo aqui representado, ao invés de defendê-lo apenas como forma de reprodução do real ou que tenta exprimir realidade na tela, uma vez que já vimos que ele pode ser diversas coisas para além desse prisma.

Nesse sentido, com o leitor já familiarizado com o conceito de ação psicofísica a partir do realismo aqui proposto, nos direcionamos para a última fase da pesquisa do mestre russo, que é o momento que realmente interessa para essa pesquisa. Stanislavski, durante todos os seus anos de existência, dissertou sobre múltiplos procedimentos e ferramentas acerca da atuação. Nesse caminho, "as pesquisas desenvolvidas por ele durante toda a sua vida artística como diretor, ator e pedagogo, as quais originaram o seu "sistema", culminaram no método das ações físicas" (D'AGOSTINI, 2018, p.19), o qual é muito bem explicado nas palavras de M. N.

Kédrov, após assumir a direção da peça *O Tartufo* no Teatro de Arte de Moscou, com o falecimento do mestre em 1930:

> Qual a essência desse método? Konstantin Serguêievich disse que, quando nos referimos a "ações físicas", estamos na verdade enganando o ator. Trata-se de ações psicofísicas, mas as chamamos de físicas para fugir das longas e tediosas teorizações filosóficas, já que a ação física é uma coisa totalmente concreta e fácil de fixar. A precisão da ação, a concretude com que é realizada nesse espetáculo são as bases da nossa arte. Quando conheço a ação precisa, sua lógica, então ela entra em minha partitura. Daí, a maneira como vou realizá-la hoje, com este público, será apenas uma questão de criatividade, de arte. Mas a partitura eu sempre terei." (KÉDROV apud TOPORKOV, 2016, p.245).

Nesse contexto, para que não haja confusões, vale ressaltar aqui a posição que identifica método e sistema. Segundo Moschkovich (2016, p.11), "tratam-se de duas coisas diferentes. O sistema é, antes de mais nada, o sistema de pontos de vista éticos e estéticos, que Stanislavski tinha sobre o teatro". De maneira complementar, Stanislavski chegou a indicar dois métodos coesos para aplicar esse 'sistema de pontos de vista'. Um deles, o método das ações físicas, que "é um método segundo o qual o ator adquire fé, penetra nas esferas das emoções autênticas, das experiências profundas do vivo e chega pelo caminho mais curto à criação da figura cênica" (TOPORKOV, 2016, p.185) e o método da análise ativa.

Contudo, no método da análise ativa[7], nós também possuímos essas potências, além de ser um caminho complementar às ações físicas. Por isso, nesta pesquisa, ambos os métodos serão tratados como um só e não devem ser confundidos, sendo eles referenciados ora como análise ativa, ora como ações físicas, pormenorizados e investigados no decorrer deste estudo. É importante enfatizar também que a palavra 'método' aqui empregada não possui associação com o *Method Acting*, metodologia empregada por Lee Strasberg, a partir de Stanislavski.

Nesse contexto, para além do recorte deste trabalho, falar sobre o método das ações físicas é falar sobre o aumento do comprometimento do diretor em relação aos seus atores, uma vez que o método das ações físicas "conferiu também ao diretor tarefas que exigiam muito mais responsabilidade" (KNEBEL, 2016, p.21). Nesse contexto, com a figura do diretor possuindo maior incumbência no trabalho com o elenco, a direção de atores possui papel primordial na construção dramática de uma obra e no resultado da interpretação apresentada pelo elenco. Assim, partiremos do pressuposto que a direção de atores é capaz de criar atmosferas

[7] O método da análise ativa pode ser plenamente estudado no livro *Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislavski*, de Maria Knebel, aluna direta de Stanislavski. Vale ressaltar que "ambos os métodos foram desenvolvidos apenas pelos sucessores de Stanislavski, isto é, Maria Knebel e Mikhail Kédrov. O próprio Stanislavski nunca chegou a nomeá-los" (MOSCHKOVICH, 2016, p.11).

dramáticas, pois ela participa ativamente na criação da estética atoral do trabalho de interpretação dos atores que, como já visto, é elemento central na criação de atmosferas dramáticas. Para Freire (2026), a atuação também pode ser encarada como estética, na qual a direção é responsável por criar em conjunto com o elenco, assim como o trabalho de fotografia ou de sonoplastia:

> Cineastas que, conscientemente ou não, se afastam da arte do ator, negligenciando este estudo por preguiça, por desejo de afirmar uma suposta potência pictórica de seu cinema (como se a atuação não fosse estética), ou por medo de criar filmes "teatrais" (termo complicado, pois o teatro é múltiplo e pode ser profundamente realista) perdem a oportunidade de aprender a lidar com uma parte essencial da própria construção da representação da figura humana em seus filmes e, em última instância, estão negligenciando uma parte essencial da estética deles. (FREIRE, 2026, p.17).

Por exemplo, o experimento Kuleshov[8] só obteve sucesso graças à direção de atores: "a imagem usada e repetida do ator jamais funcionaria se ele não estivesse, nela, bastante inexpressivo" (FREIRE, 2026, p.18). Dessa forma, a direção de atores pode ir além de ser um elo orgânico que conecta a interpretação dos atores com o universo fílmico da obra, ela também pode ser responsável por construir uma estética em relação ao trabalho de interpretação dos atores, como no caso, a estética realista.

Além disso, essa pesquisa não pretende tratar a direção de atores como um ofício separado da direção, mas como uma das competências primordiais que integram o trabalho do diretor cinematográfico. Considera-se que é responsabilidade do diretor saber dirigir os seus atores e não delegar essa função para um suposto "diretor de atores" pois, nas palavras de Freire:

> Filmar um ator num primeiro plano, vendo detalhadamente suas expressões, ou num plano geral, lidando melhor com sua expressão corporal, que se perdia no close. Filmar um ator em contra-luz, de forma que quase não se vejam suas expressões mas apenas sua silhueta. Filmar um ator em *contra-plongée* (com a câmera abaixo de seus olhos, mirando para cima), de forma que seu corpo se projete sobre a câmera; ou em *plongée*, de forma que a câmera se projete sobre ele. Decidir colocar o ator no centro do quadro ou num dos cantos dele, ou ainda colocar dois atores no plano "desequilibrados" na regra dos terços [...]. Todas estas decisões são, também elas, direção de atores, pois modificam completamente a relação que estabelecemos entre

[8] O *Experimento Kuleshov*, idealizado pelo cineasta e teórico russo Lev Kuleshov no início do século XX, consiste em editar um mesmo close neutro de um ator com diferentes imagens subsequentes (por exemplo, uma tigela de sopa, um caixão e uma mulher) para demonstrar que o público atribui emoções diferentes ao rosto idêntico conforme o contexto apresentado. Esse experimento ilustrou que a montagem cinematográfica — e não o conteúdo isolado de um plano — é decisiva para a construção de significado e emoção no espectador, influenciando profundamente a teoria do cinema e a prática da edição. Investigações contemporâneas sugerem que, embora os resultados originais não possam ser rigorosamente verificados por falta de material, o fenômeno de contextualização visual demonstrado por Kuleshov tem respaldo em estudos modernos, que confirmam a influência do enquadramento no processamento de expressões faciais. Link para visualização: https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc

> o espectador e a representação daquelas figuras humanas, objetiva e subjetivamente. (FREIRE, 2026, p.20).

Dessa forma, como explicitado na citação de Freire acima, este trabalho parte do ponto de vista que o ator de cinema depende de múltiplos elementos fílmicos que estão sob supervisão do diretor – como a fotografia, montagem, figurino, etc – para entregar o seu trabalho de atuação em um filme. Assim, eles não são somente instâncias posteriores ao trabalho do ator, mas sim participantes do processo de construção de sua imagem como personagem em um filme, como relata Freire:

> Decidir fazer um close com a câmera bem próxima do ator em uma 35mm é completamente diferente do que ter a câmera mais distante em uma 85mm. Veja bem, não estou falando de usar um plano aberto com a grande angular e um fechado como a tele, que seria o mais comum. Falo do mesmo valor de plano (um close) com lentes diferentes: tudo muda, e se tudo muda na imagem, pode ter certeza que a percepção que o espectador terá da atuação será diferente. Muda por vários pontos distintos: a grande angular (35mm) deforma o rosto de um jeito diferente que a teleobjetiva (85mm); abre mais o campo de visão em torno do rosto, enquanto a tele fecha o entorno; muda a profundidade de foco. Com a grande angular tem-se a sensação de estar mais próximo do ator, enquanto a tele dá a sensação de uma distância por vezes voyeurística. (FREIRE, 2026, p.62).

Nesse sentido, utilizando como exemplo o trabalho plástico que as lentes de cinema realizam na deformação do corpo do ator, essa relação de dependência funciona na medida em que o ator, em um filme, será sempre – ou pelo menos até hoje - um objeto que está sendo visto pela câmera a partir de um ponto de vista específico e através de um campo de visão particular. Por motivos óbvios, isso inevitavelmente interfere na maneira como a sua imagem será assimilada pelo espectador. Além disso, o trabalho do ator no cinema voltado a um tempo e ritmo específicos em seu discurso revela-se ineficaz, na medida em que tais elementos podem ser modificados na montagem. O próprio experimento Kuleshov provou esta constatação, de que o sentido de uma sequência não está apenas na atuação, mas também nos elementos fílmicos, como a montagem, figura fílmica central no processo de pós-produção de uma obra.

Da mesma forma, a atmosfera dramática que um diretor pretende desenvolver em conjunto com os seus atores dependerá não somente da atuação, mas também do enquadramento, do movimento de câmera, do som e de diversas outras figuras fílmicas que participam da diegese. Não basta que o ator tenha uma grandiosa performance física e psicológica em uma cena, é preciso levar em consideração todo o contexto do universo fílmico da obra. É indubitável que é através da atuação que o cineasta cria o tipo de relação entre os personagens, a mise-en-scène que se pretende construir e a atmosfera dramática. Contudo, a

atuação não existe sozinha em um filme para criar atmosferas dramáticas pois, como aponta Gil, “tudo dependerá também do enquadramento, que poderá fragmentar os corpos (grande plano, plano aproximado, etc) ou mostrar a integralidade da fisionomia, num plano específico” (GIL, 2005a, p.101).

Nesse contexto, um filme é sempre realizado a partir de códigos e linguagens atorais específicas que encontram a sua verossimilhança interna no conjunto da obra. Por exemplo, a forma de olhar de um ator pode ser um código de atuação construído pela direção de atores, como nos westerns norte-americanos, mas essa característica atoral possui efeitos distintos em um plano fechado, aberto, com a câmera em movimento ou parada. Dessa forma, a direção de atores no cinema também se relaciona de maneira direta com a marcação de cena e a decupagem na criação de atmosferas fílmicas, e é a partir dessa relação que a temática desta pesquisa será abordada. Pedro Freire nomeia esses campos que fazem parte do trabalho do diretor como o “tripé da direção” que, para ele, são essenciais para qualquer diretor na hora de realizar um filme:

> Na hora da filmagem, há três coisas que qualquer diretor precisa ter claras, três coisas muito concretas que ele precisa colocar para a equipe e elenco e que eu chamo de "o tripé da direção": a marcação, a decupagem e a direção de atores [...]. A marcação (que também podemos chamar de mise en scène, encenação, blocking, puesta en escena) nada mais é do que a posição e os movimentos dos corpos no espaço [...]. A decupagem (ou shooting list, ou guión técnico) são os pontos de vista desde os quais vamos ver esses corpos no espaço. É o processo de análise e fragmentação da cena, a tradução do roteiro em planos e eixos de câmera. É uma forma de escrita visual que organiza a continuidade temporal e espacial do filme [...]. Na direção de atores, partindo da análise do roteiro, outro mundo se abre. (FREIRE, 2026, p.38).

Para isso, partiremos de um recorte estético que servirá como base para debater a conexão direta entre a direção de atores e a criação de uma atmosfera dramática realista no filme *Malu* (2024), de Pedro Freire, estudo de caso deste trabalho. Dessa forma, torna-se relevante pontuar que tudo que será refletido e argumentado nesta dissertação será feito a partir de um tipo específico de cinema, que é aquele proposto por Pedro Freire em seu filme. Da mesma forma, a formulação acerca do trabalho da direção de atores na construção de atmosferas também partirá de um recorte delimitado pelas teorias de Stanislavski e sua visão atoral.

Não por acaso este trabalho elege *Malu* (2024) como estudo de caso. Freire é um diretor stanislavskiano e todo o processo de preparação e construção dramática de seu filme foi realizado a partir do método das ações físicas, que resultou na criação de características específicas na atmosfera dramática de seu longa-metragem. Esse tipo de cinema apresentado por Freire possui a direção de atores como veículo – e o sistema de Stanislavski como

combustível, dispondo os diversos elementos fílmicos a serviço da atuação para criar uma atmosfera dramática realista.

Dessa forma, através da análise ativa, o diretor foi capaz de criar atmosferas dramáticas realistas, dialogando diretamente com a atmosfera plástica presente em seu filme. Do mesmo modo, o cuidado com os aspectos plásticos do filme também contribui para intensificar a atmosfera dramática, colocando esses dois eixos em um movimento de retroalimentação pois, como relata Freire (2026, p.61), "é muito diferente ter uma atuação no contra luz do que com a luz chapada no rosto". Esse processo será detalhado no decorrer desta pesquisa, a partir de uma análise do filme e dos processos criativos do diretor tanto na sala de ensaio, quanto no set de filmagem.

Em *Malu* (2024), a câmera se encontra quase sempre na mão e acompanhando o movimento dos personagens em sequência para que, de acordo com o próprio Pedro Freire, ela possa respirar junto com o elenco. Nas palavras do cineasta, a câmera na mão em sequência potencializaria uma sensação documental, colocando os espectadores na ação dramática junto com os atores e criando uma maior intimidade com eles (FREIRE, 2025)[9]. De maneira complementar, Gil também compartilha desse mesmo ponto de vista, alegando que "o plano-sequência é mais suscetível de representar atmosferas reais do que uma montagem de planos curtos, que fragmenta a manifestação da atmosfera e lhe retira o naturalismo da sua expressão" (GIL, 2005a, p.135).

> Quando dirijo, sempre tento dar um jeito de filmar de forma que a cena inteira seja feita do início até o fim, e a câmera que se vire para resolver isso. Minha prioridade são os atores, não a câmera. Então, se tenho essa premissa, preciso quebrar a cabeça para criar formas em que a câmera consiga "se virar pra resolver isso" dentro da estética visual do filme. Evidentemente, por isso me agradam planos longos e tentar fazer com que a ação dramática se dê dentro do mínimo possível de posições de câmera. *Malu* tem diversos planos sequência, mas nunca os planejei por um fetiche do plano sequência em si, sempre para preservar a potência da atuação. (FREIRE, 2026, p.42).

Nesse contexto, essa decisão plástica de Freire se conecta com a proposta de atuação do filme, que privilegia as atuações em detrimento de preciosismos formais na imagem. Isso só foi possível de ser construído como linguagem atoral pois, como mencionado, o realizador utilizou o método de ações físicas e análise ativa de Stanislavski para preparar o seu elenco,

[9] FREIRE, Pedro. Workshop de "Direção de Atores" realizado com Pedro Freire nos dias 6, 7, 8, 9 e 10 de outubro de 2025. O workshop foi realizado pela instituição de ensino INBOX Cultural, no bairro da Gávea, Rio de Janeiro, na qual teve como objetivo principal desmistificar o processo de direção e atores para o cinema, passando pela aplicação do método das ações físicas e análise ativa na preparação de atores. Pedro, no decorrer do workshop, também compartilhou a sua forma de preparar atores e diversas curiosidades sobre o processo da direção de atores em seu longa-metragem.

uma técnica que possui em seu âmago a improvisação, que será pormenorizada no decorrer deste estudo.

Dessa forma, por ela ser fundamentada através de improvisos, isso "possibilita o ator a gerar a ideia da obra pela sua capacidade de existir nas circunstâncias propostas, experimentando a verdade organicamente e não por especulações teóricas" (D'AGOSTINI, 2018, p.65). Como resultado, os atores ensaiam as cenas na prática, experimentando no corpo a situação dramática do personagem e sem decorar o texto, e isso involuntariamente produz um tipo de atuação mais orgânica, com o corpo e mente em sintonia, pois os atores são levados a agir através dos seus impulsos.

Dessa forma, os ensaios – conduzidos pelo próprio cineasta, que também é preparador de atores – foram realizados a partir de improvisos e não com as cenas decoradas, e isso permitiu que os atores criassem diálogos e ações físicas de maneira espontânea, que não estão necessariamente descritas no roteiro. Esse processo laboral de Freire, que reconhece o trabalho do ator como central na criação fílmica, aliado a uma câmera na mão sempre em movimento, culminou em um filme composto por uma atmosfera dramática realista potente. Esta é a principal justificativa para a escolha deste filme e de Freire como estudo de caso deste trabalho.

Influenciado fortemente pelo cineasta norte-americano John Cassavetes, que também trabalhava as cenas a partir de improvisações para chegar à cena escrita, Freire propunha que os atores memorizassem a cena sempre a partir dos improvisos e não a partir de processos mecânicos e automáticos. Para ele, a sua ambição, desde muito cedo, tem sido fazer filmes como os de Cassavetes, nos quais o público pudesse sentir empatia pelos personagens não por uma história clássica de transformação, mas pelas experiências de vida dos personagens em circunstância. A sua tentativa foi de olhar para o mundo, para as pessoas, e tentar se colocar no lugar delas, para então poder escrever e filmar personagens baseados nelas (FREIRE, 2025). Foi exatamente isso que o cineasta buscou em seu longa-metragem e é a partir desse tipo de cinema que iremos construir os argumentos posteriores.

Como mencionado anteriormente, a forma utilizada por Freire para preparar e dirigir os seus atores se chama método da análise ativa e ações físicas, criada por Stanislavski para o teatro e adaptada para o cinema. "Stanislavski dedicou sua vida inteira à resolução prática dos problemas do trabalho do ator, e confeccionou seu sistema aos poucos, de uma maneira muito semelhante à dos cientistas obstinados que terminam por fazer grandes descobertas" (MOSCHKOVICH, 2016, p.10). Nesse sentido, ele passou pela sistematização de diversos elementos da técnica do ator, como a palavra, o ritmo, o pensamento, as visões, as declamações em versos, etc, até chegar em sua última descoberta nos momentos finais de sua vida.

Através dessa abordagem, o que Stanislavski desenvolveu foi, basicamente, uma metodologia que estimula o ator a colocar o seu corpo ativamente sobre uma situação dramática para que ele mesmo descubra, através de improvisos, o que ele precisa fazer (em termos de ação) para conseguir alcançar o que o personagem deseja em cena. Esse tipo de direção de atores impacta na forma da interpretação do ator que, combinada com os outros elementos fílmicos, é capaz de gerar atmosferas dramáticas específicas, como foi o caso de *Malu* (2024).

Dessa maneira, surge o problema de pesquisa deste trabalho: como analisar o processo criativo da direção de atores em *Malu* (2024) para compreender a maneira como foi criada a atmosfera dramática realista presente no filme? Para isso, parte-se do objetivo geral de analisar o processo criativo de Pedro Freire na direção de atores, utilizando como base a sua recém-dissertação de mestrado intitulada *Sobre a direção de atores no cinema realista: caminhos possíveis a partir da prática*, na qual o diretor discorre sobre diversos processos de ensaio e direção utilizados em seu filme.

Além disso, o autor desta dissertação também realizou uma entrevista com o realizador, disponibilizada no apêndice desta pesquisa, que serve de material complementar às discussões centrais do trabalho. Na entrevista, que se configurou mais como uma reflexão conjunta de ideias e conceitos abordados nesta pesquisa e não como foco de discussão do estudo de caso, o autor conduziu a conversa com o objetivo de enfatizar principalmente o processo e a prática da direção de atores através dos princípios de Stanislavski. Assim, intencionalmente, pouco é falado sobre *Malu* (2024) na entrevista, para que a análise do filme fique mais concentrada nas impressões do autor através dos seus referenciais teóricos e menos enviesada pelo realizador. Dessa forma, a entrevista não se configura como parte da metodologia de pesquisa ou referencial teórico e sim como material complementar, principalmente para aqueles que são grandes admiradores das obras de Stanislavski e pretendem ler e conhecer mais sobre o processo de direção de atores e a criação de atmosferas dramáticas realistas.

Para Freire, a direção de atores pode ser pensada basicamente através de dois vieses principais: o diretor pode primeiro dirigir os atores e depois posicionar a câmera ou ele pode anteriormente decupar as cenas e depois dirigir os atores, fazendo com que eles caibam em sua proposta de decupagem previamente estabelecida. A segunda possibilidade está atrelada a diretores visuais, que tendem a valorizar mais a plasticidade e a composição visual do que o trabalho dos atores. Já a primeira opção é a que melhor descreve o tipo de cinema realizado pelo cineasta, que possui como prioridade construir um filme de atores através de uma direção que busca levar o máximo de humanidade para os personagens retratados (FREIRE, 2025).

É justamente essa especificidade de construção fílmica com foco no trabalho do ator aliada à minha experiência pessoal como diretor e preparador de atores que se configura a motivação desta pesquisa. Em 2022, entreguei o meu trabalho de conclusão de curso na UFF em Cinema e Audiovisual intitulado *A ponte invisível entre o ator e o personagem: O cinema de Kleber Mendonça Filho*. No estudo, realizei um estudo sobre o processo de preparação de alguns dos atores e atrizes nos longas-metragens *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho, iniciando o meu percurso na pesquisa sobre a atuação para o cinema. Desde então, nunca mais parei de pensar e pesquisar sobre a preparação e direção de atores, tendo estudado com grandes mestres e mestras da área como Robert Castle[10], Javier Molina[11], Ivana Chubbuck[12], Amanda Gabriel[13] e, no final do ano de 2025, Pedro Freire.

Todos os profissionais citados acima, cada um à sua maneira, possuem os fundamentos de Stanislavski como base técnica e artística. Eles também serão abordados no decorrer desta dissertação. Contudo, foi apenas a partir do meu encontro com Pedro Freire em um workshop de direção de atores que fiquei completamente encantado com a possibilidade de deslocamento de uma técnica stanislavskiana do teatro para o cinema, e que isso se configuraria não apenas como uma forma específica de fazer cinema, mas como o coração da atmosfera presente em seu filme. O que poderia soar como uma contradição é apresentado por Freire como compatibilidade, tensionando as diferenças e semelhanças entre o teatro e o cinema.

É a partir dessas afirmações que essa pesquisa pretende trazer os estudos do ofício do ator no teatro para pensar atuação no cinema, pois inúmeras técnicas ou abordagens atorais

---

[10] Robert Castle é ator, diretor e professor de atuação, tendo estudado presencialmente com Lee Strasberg, um dos principais responsáveis pela sistematização e difusão do Sistema Stanislavski nos Estados Unidos. Castle integrou o corpo docente do Lee Strasberg Theatre & Film Institute, onde atuou como professor de interpretação, trabalhando a partir de princípios ligados à atuação realista, à ação dramática e à verdade emocional no trabalho do ator.

[11] Javier Molina é ator, diretor, produtor, professor e atualmente (2026) diretor artístico do lendário The Actors Studio, uma famosa e prestigiada instituição localizada em Nova York, fundada em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis. A instituição é conhecida como o berço da técnica de representação conhecida como "O Método" ou "Method Acting", adaptação do sistema de Stanislavski.

[12] Ivana Chubbuck é preparadora de atores e pedagoga norte-americana, criadora da Técnica Chubbuck, fundamentada em princípios do Sistema Stanislavski. Formou-se na tradição americana do método, tendo estudado com Lee Strasberg **e** Stella Adler, esta última discípula direta de Constantin Stanislavski. Atuou como preparadora de atores no cinema e na televisão, trabalhando com intérpretes como Brad Pitt**,** Charlize Theron **e** Halle Berry, entre outros.

[13] Amanda Gabriel é preparadora de elenco e pesquisadora de atuação no cinema brasileiro, conhecida por seu trabalho em filmes de destaque como *O Som ao Redor*, *Aquarius*, *Casa Grande*, *Gabriel e a Montanha* e *Ainda Estou Aqui* (onde atuou como preparadora de elenco). Nascida no Brasil e formada em Artes Cênicas, iniciou sua trajetória na preparação de elenco no cinema contemporâneo a partir de trabalhos independentes e aprofundou sua prática teórico-prática sobre atuação e linguagem cinematográfica, desenvolvendo oficinas e seminários que articulam pesquisa, improvisação e construção de personagem no contexto audiovisual brasileiro.

utilizadas pelos atores de cinema vieram do teatro, como no caso do filme de Freire e dos filmes de Cassavetes, que utilizaram um método oriundo das artes cênicas para preparar o seu elenco para o cinema. Além disso, ao longo de mais de dois milênios de existência, o teatro desenvolveu diversas linguagens representativas, como o realismo stanislavskiano, o estilo de interpretação épica[14] de Bertolt Brecht, entre diversas outras, configurando-o como um campo de vasta experiência e conhecimento. Sem falar que o ator de cinema, antes de interpretar em frente às câmeras, já atuava nos palcos há muitos anos. É como falar sobre a direção de fotografia no cinema e abordar a pintura, ou falar sobre a escrita de roteiros cinematográficos pensando em literatura. O cinema é uma arte múltipla, que bebeu de diversas outras artes para que pudesse existir, por isso, é impossível falar sobre atuação para o cinema sem levar em consideração os estudos teatrais.

Dessa forma, além de promover um intercâmbio direto entre teatro e cinema, essa pesquisa também pretende colocar o trabalho do ator e da direção de atores como figura central do processo criativo de um filme, assim como fez Freire em seu filme. De acordo com Pedro Guimarães[15], um dos principais nomes no Brasil quando se fala em "estudos atorais"[16] (*acting studies)*, "dentro da tradição de estudos de cinema, o ator, profissional ou não, sempre teve lugar relegado para um plano secundário, como um adendo da construção prática e simbólica do filme" (GUIMARÃES, 2019, p.81), o que o coloca como um objeto de estudo pouco investigado nas pesquisas de cinema.

Dito isso, esta pesquisa também pretende trazer algumas reflexões acerca dos estudos atorais para compreender as especificidades do trabalho do ator de cinema na criação de atmosferas dramáticas. Isso porque ele é um campo de estudos que coloca o ator de cinema "no centro da sua problemática, como lugar de expressão, de produção de sentido, de construção de formas visuais e narrativas, de possibilidade de circunscrição histórica pelo estudo cronológico

[14] O estilo de interpretação épica, proposto por Bertolt Brecht, caracteriza-se pela recusa da identificação emocional plena do espectador com as personagens, buscando estimular uma postura crítica e reflexiva. Entre suas principais características estão o efeito de distanciamento (Verfremdungseffekt), a atuação não naturalista, o uso de gestos demonstrativos (*Gestus*), a quebra da quarta parede e a exposição dos mecanismos teatrais. O ator não "encarna" a personagem, mas a apresenta como construção histórica e social**,** evidenciando contradições e relações de poder. O objetivo central é transformar o teatro em um espaço de análise crítica da realidade, e não de mera catarse emocional.

[15] Pedro Maciel Guimarães é pesquisador brasileiro e professor da UNICAMP, cuja produção teórica contribui para os estudos atorais ao propor uma metodologia de análise estética da atuação cinematográfica, compreendendo o ator como elemento formal e central na construção de sentido do filme.

[16] Os estudos atorais se configuram como um campo teórico que busca colocar o trabalho do ator cinematográfico como objeto central de estudo. Em outras palavras, o ator de cinema como elemento de construção da mise-en-scène e da definição formal da obra.

de suas práticas e de intermediação afetiva entre texto fílmico e espectador" (GUIMARÃES, 2019, p.81).

De maneira similar aos estudos atorais, essa pesquisa também pretende colocar o trabalho do ator e da direção de atores como protagonista no processo laboral da atmosfera dramática de um tipo de cinema. O cinema proposto por Pedro Freire e aquele que Stanislavski teve influência direta. Em uma antropofagia de um método russo surge um modo de fazer cinema ao qual muitos diretores e diretoras não possuem acesso por conta das barreiras entre os estudos de teatro e de cinema, entraves estes que esta pesquisa busca desmistificar, além de também contribuir para a prática audiovisual.

O cinema proposto por Freire gerou resultados que falam por si só: *Malu* (2024) foi um dos filmes brasileiros mais premiados no ano de 2024, estreando mundialmente na *World Cinema Dramatic Competition*, uma mostra competitiva do festival de Sundance, além de ser exibido em diversos festivais de cinema ao redor do mundo. No Brasil, o filme teve destaque na Première Brasil da 26ª edição do Festival do Rio, onde conquistou os prêmios de Melhor Longa-Metragem de Ficção, Melhor Roteiro, Melhor Atriz para Yara de Novaes e um prêmio duplo de Melhor Atriz Coadjuvante para Juliana Carneiro da Cunha e Carol Duarte.

Entretanto, é importante pontuar aqui também que não é porque o filme é premiado internacionalmente que ele possui mais valor do que os filmes que não foram premiados no mesmo período de produção. Prêmios e críticas são apenas indicativos de que o filme é relevante para a comunidade artística. Dessa forma, para que possamos analisar o processo criativo de Pedro Freire na direção de atores para criar a atmosfera dramática realista em seu filme, partiremos de algumas fundamentações teóricas que servirão como base para esta investigação.

Nesse sentido, para que possamos compreender a atmosfera no cinema e as suas peculiaridades, partiremos dos estudos da pesquisadora portuguesa Inês Gil, Robert Spadoni, India Mara Martins, Laurent Tirard, e da seção "Atmosphere in Film" da revista *Ambiences: Environnement sensible, architecture et espace urbain,* que reúne textos de diversos autores contemporâneos que pensam sobre novas formas de enxergar a atmosfera no cinema. Nessa revista, destaca-se o pensamento de Isabelle Singer[17] para justificar a proposta temática deste trabalho. "Singer, por sua vez, menciona a direção de atores como um dos critérios a serem

[17] Isabelle Singer é pesquisadora e docente francesa, maître de conférences na escola de cinema SATIS da Aix-Marseille Université e integrante do laboratório PRISM (Perception, Représentations, Image, Son, Musique – UMR 7061). Sua pesquisa aborda questões estéticas e procedurais no processo de fabricação de filmes, com ênfase na atmosfera cinematográfica e nas escolhas estético-tecnológicas na criação de mundos fílmicos.

mobilizados na criação de uma atmosfera. Essa é uma proposição muito interessante, pois a questão das personagens é raramente abordada nos estudos sobre atmosfera cinematográfica" (O'KELLY; BRANCO; COX; CYRULNIK, 2024, p.5, tradução do autor).

Nesse sentido, na busca de resgatar o que já foi teorizado sobre o conceito de atmosfera dramática nos estudos teatrais e relacionar com a noção de atmosfera dramática no cinema, as descobertas de Michael Chekhov em seu livro *Para o Ator* serão importantes para compreender as discussões que permeiam o trabalho do ator na criação de atmosferas no cinema. Nesse contexto, embora Gil tenha dissertado sobre o conceito de atmosfera dramática no início do século XXI, este já era um assunto amplamente debatido por Michael Chekhov em meados do século XX, e suas contribuições ainda não foram assimiladas às pesquisas cinematográficas.

Michael Chekhov (1891 – 1955), sobrinho de Anton Chekhov e discípulo direto de Stanislavski, foi um dos atores russos mais promissores na primeira metade do século XX. Em 1928, Chekhov emigrou da Rússia soviética e passou o resto da sua vida no Ocidente. Essa posição inadequada de um ator exilado levou Chekhov a deslocar a sua atenção para a teoria da atuação e a pedagogia, cujo resultado foi a publicação do livro *Para o Ator*, bibliografia essa amplamente aceita no mundo teatral de hoje.

Em um dos capítulos de seu livro, Chekhov trata especialmente a questão da atmosfera dramática, ressaltando que o ator deve ter conhecimento de sua responsabilidade na criação de atmosferas em uma obra. Para ele, de uma maneira geral, é importante que o ator saiba que existem dois tipos de atmosferas que atravessam o seu trabalho na interpretação: a atmosfera presente no espaço, a qual ele chamou de *atmosfera da cena*, e a atmosfera irradiada pelo ator, nomeada por ele de *sentimentos individuais* dos personagens. Essas duas atmosferas descritas por Chekhov "pertencem ao domínio dos sentimentos, são de todo independentes umas das outras e podem existir ao mesmo tempo, ainda que formem completo contrastes" (CHEKHOV, 2010, p.61).

Nesse sentido, essa pesquisa pretende olhar para o conceito chekhoviano sobre atmosfera dramática e associá-lo aos estudos cinematográficos sobre atmosfera para compreender as particularidades que atravessam o ator de cinema. Dessa forma, abordaremos também algumas especificidades dos elementos fílmicos, como o movimento de câmera, para falarmos dos aspectos dramáticos da atuação cinematográfica. Assim, como "o movimento está subordinado ao tempo que também está condicionado pelas sensações (dos personagens)" (GIL, 2002, p.5), a escolha das figuras fílmicas na construção de atmosferas dramáticas deve passar pela direção de atores, que será responsável por construir o personagem e estabelecer a linguagem atoral do filme, influenciando diretamente na produção de atmosferas.

Além de Chekhov, que será utilizado para debater o conceito de atmosfera dramática em conjunto com os estudos cinematográficos, outros importantes teóricos no campo das artes cênicas serão utilizados para investigar o papel da direção de atores em um filme na criação de atmosferas realistas. Alguns deles são Judith Weston, Eugênio Kusnet, Maria Knebel, Nair D'Agostini, Vassíli Toporkov, David Herman, Robert Lewis e, claro, nosso mestre principal, Constantin Stanislavski.

Entre esses autores, Weston possui importância primordial, uma vez que ela é uma das principais responsáveis por adaptar de maneira prática e acessível os princípios do sistema de Stanislavski para o audiovisual contemporâneo, que foi o que Freire fez em sua realização fílmica. Preparadora de atores para cinema e televisão, Weston é consultora de diretores e autora do livro *Directing Actors: Creating memorable performances for film and television,* um dos principais livros sobre direção de atores da contemporaneidade. Para Weston, "muitos diretores vêm de uma formação técnica e sabem muito pouco sobre como os atores trabalham" (WESTON, 1996, p.2, tradução do autor), e é justamente a partir de suas contribuições acerca da direção de atores que esta pesquisa pretende refletir o processo de trabalho do diretor na condução dos atores.

De maneira complementar, Knebel, Toporkov, Kusnet, D'Agostini e Herman entram na lista dos autores pós-stanislavskianos responsáveis por teorizar sobre o método das ações físicas, contribuindo especialmente nesta pesquisa para discutir o processo de aplicação da análise ativa. Com destaque para Knebel, que foi responsável por descrever, lecionar e publicar sobre a Análise Ativa em seu livro *Análise-Ação – prática das ideias teatrais de Stanislavski*. Foi ela quem esteve com Stanislavski durante todos os dias dos últimos três anos de estúdio, ao final da vida dele. De modo complementar, Robert Lewis, ator, diretor e membro fundador do Group Theatre (1931-1941), coletivo teatral norte-americano que consolidou o sistema de Stanislavski nos EUA, servirá a esse trabalho para contextualizar o desenvolvimento do sistema de Stanislavski e os seus desdobramentos no decorrer de sua existência, tendo como principal referência o seu livro *Método ou Loucura.*

Por fim, a metodologia de pesquisa deste trabalho também pretende utilizar os elementos do sistema de Stanislavski para compreender e analisar o processo de construção da atmosfera dramática realista em *Malu* (2024). Para isso, as especificidades técnicas do método das ações físicas e as ferramentas stanislavskianas como o objetivo, tarefa e circunstâncias propostas serão colocadas em suspensão para analisar a obra de Freire em busca de compreender o processo criativo da atmosfera dramática de seu filme.

Esse tipo de abordagem permitirá que o estudo de caso desta pesquisa seja analisado com coesão teórica, uma vez que *Malu* (2024) foi inteiramente construído a partir dos elementos do sistema de Stanislavski. Quando Chekhov alegou que a atmosfera está "na maneira como os corpos dos atores se interconectam dentro das circunstâncias de um espaço dado, no ritmo das ações e nos objetivos de cada personagem" (MEERZON 2005, p.261, tradução do autor), ele realizou essa constatação a partir de uma lente stanislavskiana. É justamente a partir desse ponto de vista que essa abordagem também irá se fundamentar.

Quanto à estrutura do trabalho, a dissertação será organizada em três capítulos, salvo a introdução, considerações finais, referências bibliográficas e a entrevista completa com o realizador. O primeiro capítulo será destinado para contextualizar o estudo de caso desta pesquisa, fornecendo informações relevantes como sinopse, equipe técnica, contexto de lançamento e recepção do filme por parte dos festivais e crítica internacional. De maneira complementar, torna-se similarmente importante destacar o trabalho de Pedro Freire e a sua trajetória profissional neste primeiro momento, até chegar na realização do seu primeiro longa-metragem, *Malu* (2024). Além disso, para concluir, também serão destacadas algumas características estéticas e dramáticas que tornam *Malu* (2024) interessante para a análise a partir da metodologia proposta. Dessa forma, teremos embasamento suficiente para refletir sobre o tipo de cinema realizado por Freire e as nuances cinematográficas do seu fazer artístico que tornam a sua obra interessante para a análise proposta.

Nesse sentido, no segundo capítulo, entraremos no campo do cinema para analisar o conceito de atmosfera fílmica proposto pela pesquisadora portuguesa Inês Gil, uma das pioneiras em pormenorizá-lo e trazer essa discussão para o campo do cinema. Além disso, também será feita uma investigação sobre o que é uma atmosfera plástica e dramática, e quais são as suas correlações, atravessamentos e influências em um objeto fílmico. O objetivo aqui é compreender como ocorre o processo de atravessamento desses dois tipos de atmosferas, além de investigar como ocorre o processo de construção dos elementos fílmicos para que estes estejam ao serviço das atmosferas.

Dando prosseguimento, no terceiro capítulo, será feito um estudo sobre a análise ativa com o objetivo de compreendê-la como o elo orgânico principal responsável por conectar o trabalho de interpretação dos atores com a atmosfera dramática que se pretende construir em *Malu* (2024). Nesse caminho, muito será discutido sobre Stanislavski, direção de atores, análise ativa, a ferramenta do objetivo, os verbos de ação, a improvisação, a divisão do texto em unidades, entre outros caminhos pedagógicos que passaram pela teorização do mestre russo e seus discípulos. Após o processo investigativo das terminologias oriundas do sistema de

Stanislavski, ainda neste terceiro capítulo, será feita uma análise da atmosfera plástica de *Malu* (2024) através de um estudo dos seus elementos fílmicos, evidenciando como a plasticidade potencializa a atmosfera dramática em conjunto com o trabalho da direção de atores. Além disso, também se pretende destacar como a direção de atores de *Malu* (2024) consegue criar uma atmosfera dramática a partir do trabalho com os atores em relação aos demais elementos fílmicos.

Também é importante destacar que esta pesquisa optou por não reservar um capítulo exclusivo para a realização da análise fílmica de *Malu* (2024). Considerando que o filme constitui o estudo de caso desta investigação, entende-se que sua análise deve estar integrada ao desenvolvimento da própria argumentação teórica, estabelecendo um diálogo contínuo entre os conceitos discutidos e suas manifestações práticas na obra. Assim, à medida que são apresentados os diferentes elementos do sistema de Stanislavski e da análise ativa, bem como os procedimentos empregados por Pedro Freire na preparação e direção de seus atores, busca-se relacioná-los diretamente às escolhas criativas do filme. Tal estratégia metodológica permite uma aproximação mais orgânica entre teoria e prática, evitando a fragmentação entre fundamentação teórica e análise do objeto e tornando mais evidente a forma como esses conceitos se concretizam na criação da atmosfera dramática realista.

Além disso, no decorrer do terreno teórico do terceiro capítulo, em alguns momentos, darei breves testemunhos de minha experiência prática como diretor de atores há mais de oito anos, apresentando algumas perspectivas pessoais acerca de algumas ferramentas de trabalho stanislavskianas, especialmente quando se pretende construir atmosferas dramáticas realistas. O desenvolvimento desses capítulos mostra-se essencial para que possamos dissertar sobre o processo criativo da direção de atores de Pedro Freire na criação da atmosfera dramática no filme *Malu* (2024).

Se levarmos em consideração que *Malu* (2024) é um filme que se estabelece como fruto de um processo stanislavskiano, a análise e discussão dessa obra nos permitem compreender os caminhos que a direção de atores pode optar para que seja possível criar uma atmosfera dramática realista. O que estabelece o testemunho da relação entre um processo que possui técnicas teatrais como meio para chegar a um produto final cinematográfico. Assim como um testemunho também dos elementos fílmicos que os realizadores podem optar ao estabelecer a proposta atoral de seu filme, em diálogo constante com as propriedades atmosféricas.

1. O FILME E O CINEMA DE PEDRO FREIRE

> *Preciso que esses personagens se tornem seus. Vocês têm de me mandar à merda, mandar às favas essas indicaçõezinhas de roteirista: "sorrindo", "irônica". Sei lá se você vai sorrir ou não, isso é para o patrocinador que não tem imaginação. Joguemos esse roteiro fora e criemos um outro, em que essas palavras sirvam apenas como base para catapultar-nos para o outro lado. Não me interessa o meu ponto de vista e sim o de vocês. Só assim vamos trazer humanidade para essas personagens.*
>
> Pedro Freire.[18]

> *O processo de ensaio, inspirado pelos métodos de improvisação de Constantin Stanislavski e pelo cinema de John Cassavetes, permitiu que os atores acessassem os personagens de maneira mais autêntica. "A ideia é que você dê aos atores e atrizes a possibilidade de viver com verdade, a improvisação puxa verdade, se você não sabe o que você vai dizer, você tem que ter verdade para estar em cena", explicou o diretor, que acumulou as funções de produtor e preparador de elenco.*
>
> Festival do Rio, 2024.[19]

Ambientado nos anos de 1990, *Malu* (2024) apresenta a trajetória de Malu Rocha (Yara de Novaes), uma atriz inconstante e desempregada que vive com a sua mãe conservadora em uma casa precária dentro de uma comunidade no Rio de Janeiro. Aliado a isso, a complexa relação com sua bem-sucedida filha adulta torna a crise ainda mais aguda, em meio a momentos de carinho e alegria entre as três.

Inspirado nas próprias vivências do diretor Pedro Freire ao lado de sua irmã e sua mãe, a atriz Malu Rocha, o filme aborda de maneira sensível e poderosa temas como maternidade, saúde mental e complexas relações familiares. Em meio ao amor e às tensões, vemos o peso dos embates verbais e físicos, tudo isso em um contexto feminino que desafia o papel e as expectativas da mulher em um ambiente marcado por valores patriarcais e arcaicos.

O filme também reflete o pano de fundo da ditadura militar, trazendo questões como traumas, memórias e dores não superadas que atravessam gerações, especialmente em um núcleo familiar feminino que busca acolhimento e resistência. As presenças de Joana (Carol Duarte) e Lili (Juliana Carneiro da Cunha), filha e mãe de Malu, assim como Tibira (Átila Bee),

---

[18] Frase descrita por Pedro Freire no documento "Ideias Direção" para o filme *Malu*, compartilhado com o autor.
[19] Notas sobre o debate do filme Malu, de Pedro Freire, mediado pela cineasta Sandra Kogut: https://www.festivaldorio.com.br/br/noticias/malu-lacos-familiares-complexos-e-feridas-emocionais-de-tres-geracoes-de-mulheres-marcam-filme-de-pedro-freire

amiga da protagonista, representam a intensificação de sentimentos que, eventualmente, vão precisar ser encarados.

Segundo o diretor Pedro Freire, Malu é uma personagem à beira do abismo. Não sabemos se sua instabilidade emocional vem dos traumas da ditadura, de uma difícil separação, do relacionamento violento com sua mãe, da falta de dinheiro ou do sexismo estrutural que torna quase impossível para uma atriz de meia-idade conseguir trabalho. Provavelmente, de tudo isso. Ela é um meteoro poderoso, que queima rapidamente. Assim, *Malu* se debruça sobre as tensões entre gerações e os desafios das relações parentais, destacando a força e a vulnerabilidade feminina em um contexto de luta e resistência (FREIRE, 2025).

Na equipe do filme, estão no elenco principal Yara de Novaes como Malu, Juliana Carneiro da Cunha como Dona Lili, Carol Duarte como Joana, Átila Bee como Tibira, Marina Provenzzano como Clara, Felipe Haiut como Rodrigo e Márcio Vito como Padre. Já na equipe técnica, Pedro Freire assina a direção, roteiro e preparação de atores, Tatiana Leite e Sabrina Garcia a produção, Mauro Pinheiro Júnior a direção de fotografia, Elsa Romero a direção de arte, Marcel Costa o som, Daniel Turini a mixagem, Jonas Sá a trilha sonora e Marcos Freire a maquiagem.

Como descrito na introdução, o filme teve sua estreia mundial no World Cinema Dramatic Competition do Festival de Sundance 2024, um dos principais festivais de cinema independente dos Estados Unidos, onde foi selecionado para a competição oficial. Em seguida, o filme integrou a programação de diversos festivais internacionais, como o Festival Internacional de Cinema de Hong Kong**,** o San Diego Latino Film Festival (EUA), o Sundance Film Festival México (Sundance CDMX) e o Mediterranean Film Festival Split (Croácia). Posteriormente, o filme também foi reconhecido internacionalmente no 29th International Film Festival of Kerala (Índia), onde ganhou o prêmio de Melhor Filme e Melhor Atriz para Yara de Novaes.

No cenário nacional, *Malu* (2024) foi um dos filmes brasileiros mais premiados em 2024, sendo exibido na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, destacando-se na programação da 48ª edição, e na Janela Internacional de Cinema do Recife. A trajetória de prêmios do filme também foi significativa: no Festival do Rio de 2024, *Malu* saiu como um dos grandes vencedores na seção Première Brasil, conquistando o Troféu Redentor de Melhor Longa-Metragem de Ficção (em empate com *Baby*, de Marcelo Caetano), além dos prêmios de Melhor Roteiro**,** Melhor Atriz para Yara de Novaes e Melhor Atriz Coadjuvante (dividido entre Carol Duarte e Juliana Carneiro da Cunha). Além disso, o filme ainda alcançou diversos prêmios no Grande Otelo do cinema brasileiro nas categorias de melhor primeira direção de

longa-metragem, melhor roteiro original e melhor atriz coadjuvante para Juliana Carneiro da Cunha. Ainda no circuito de premiações, *Malu* recebeu na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo o Prêmio Paradiso de apoio à distribuição, reforçando sua recepção crítica e reconhecimento dentro do cenário audiovisual brasileiro.

Na crítica internacional, o filme foi descrito como "um belo drama ao estilo Cassavetes" pelo crítico David Ehrlich, do IndieWire[20], e em seguida também elogia a performance de Yara: "ela está brilhante". Já na crítica publicada pela Variety: "*Malu* é magnificamente interpretado. Um primeiro longa-metragem impactante e pessoal no qual Yara de Novaes está magnífica, elétrica e monstruosa"[21]. Para o Autostraddle, "este é um filme notável – uma obra de urgência, uma obra de compaixão, uma obra de amor", e ressalta que o filme está "ancorado por quatro performances deslumbrantes"[22].

Dentre os comentários da crítica internacional, o elogio das atuações presentes no longa-metragem de Freire se sobressai, colocando-o como um diretor que privilegia o protagonismo das atuações em seus filmes. Isso não se deve somente ao seu talento e a sua forma de pensar cinema, mas também porque Freire é um diretor que faz questão em preparar o elenco de seu filme, não delegando essa função a um outro colaborador, além de também possuir uma formação profissional em escolas de cinema renomadas.

Malu (2024) é o primeiro longa-metragem de Pedro Freire que, além de realizador, leciona há alguns anos em cursos livres a disciplina de direção de atores para cineastas e atores curiosos em adquirir conhecimentos sobre a arte da direção no cinema. O cineasta graduou-se em direção de cinema pela EICTV (Escola Internacional de Cinema e Televisão - Cuba) e em artes cênicas pela CAL (Casa de Artes de Laranjeiras – Rio de Janeiro). Sua filmografia inclui oito curtas-metragens e um longa-metragem, nos quais acumulou funções em todos os filmes de roteirista, diretor e preparador de elenco. Suas obras foram exibidas em competições de festivais como Veneza, Sundance, Cairo, Locarno, Havana, Oberhausen, Turim, Rio, São Paulo, entre outros.

Quanto aos seus curtas-metragens, destaca-se *O teu sorriso* (2009)[23], protagonizado por Paulo José e Juliana Carneiro da Cunha - que futuramente viria a interpretar Lili em *Malu*. Esse é praticamente o filme que lança o realizador nos festivais de cinema. O curta foi exibido no 66º Festival de Veneza e no 37º Festival de Cinema de Gramado, este último, levando o

[20] Link de acesso à crítica: https://www.indiewire.com/criticism/movies/malu-review-1234972375/
[21] Link de acesso à crítica: https://variety.com/2024/film/reviews/malu-review-1235889668/
[22] Link de acesso à crítica: https://www.autostraddle.com/sundance-2024-a-queer-and-trans-festival-recap/
[23] Link de visualização do filme: https://vimeo.com/127897359?share=copy

prêmio da crítica de melhor filme, o prêmio de aquisição Canal Brasil e Kikito de melhor atriz para Juliana Carneiro da Cunha. O filme possui grandes performances atorais – não é à toa que Juliana Carneiro ganhou o Kikito de ouro. Além disso, o curta foi todo realizado com câmera na mão, sem efeitos especiais, montagem pouco intrusiva e presença marcante de planos próximos dos atores, estilo esse que também veremos se repetir em seus próximos filmes.

Figura 1 – Sequência de planos próximos de *O teu sorriso* (2009).



Fonte: Frames de *O teu sorriso* (2009), elaborado pelo autor (2026).

Antes de lançar esse curta, Pedro Freire já tinha realizado *Despertar* (2002)[24], um exercício feito em 16mm na EICTV sobre duas irmãs que se provocam pela manhã, ameaçando acordar a mãe, *Antesala* (2002)[25], curta documental, *Andar por Casa* (2003)[26], exercício também da EICTV, *Ver a Laura* (2004)[27], que conta a história de um homem que perdeu a mãe e *Um mar qualquer* (2007)[28], que narra a história de uma família carioca de classe média alta repleta de violência psicológica, doutrinação e machismo. Posteriormente, Freire ainda realiza o curta *Se por acaso* (2016)[29], que borra a fronteira com o documentário e que teve a sua estreia

[24] Link de visualização: https://vimeopro.com/pedfre/portfolio/page/3
[25] Link de visualização: https://vimeopro.com/pedfre/portfolio/page/3
[26] Link de visualização: https://vimeopro.com/pedfre/portfolio/page/3
[27] Link de visualização: https://vimeopro.com/pedfre/portfolio/page/2
[28] Link de visualização: https://vimeo.com/66609693?share=copy
[29] Link de visualização: https://vimeopro.com/pedfre/portfolio/page/1

no Festival de Locarno em 2016 e *Depois da Festa* (2020)[30], último curta realizado pelo diretor até filmar o seu primeiro longa-metragem, *Malu* (2024).

Entre os trabalhos de curtas-metragens realizados por Freire, observa-se primeiramente uma grande semelhança entre eles no que tange à temática narrativa. É possível perceber que o diretor possui uma tendência a abordar o tema das relações familiares, que se desenrolam de maneira conflituosa, seja entre um casal, como é o caso de *Depois da Festa* (2019), entre pais e filhos; *Um mar qualquer* (2007), ou entre irmãos; *Despertar* (2002). Em uma entrevista realizada com ele para a revista Piauí, o realizador afirmou que, em todos os seus curtas, já havia uma tentativa de lidar com a personagem Malu, e isso pode ser um fator interessante que conecta todos os seus filmes, uma vez que *Malu* (2024) também aborda esse contexto familiar conturbado:

> Escrevi e dirigi oito curtas-metragens. Em quase todos tentei lidar com a personagem Malu. Meu primeiro curta fala sobre duas irmãs com muito medo de fazer barulho e acordar a mãe. O segundo é um documentário a respeito de mulheres grávidas. O quarto é sobre um menino que nunca conheceu a mãe. No quinto, dois irmãos dançam animados sobre os corpos dos pais mortos. No sétimo curta-metragem, um adolescente sofre porque sua mãe não o ama. (FREIRE, 2024b, p.78)

Também é possível observar em seus curtas uma tendência quanto à forma fílmica, especialmente em relação à maneira como a câmera se comporta. Ao assistir aos seus curtas, percebe-se como uma das características estilísticas mais marcantes a sua preferência pela câmera na mão - muitas vezes em sequência, que se encontra quase sempre próxima aos atores, em uma tentativa de estabelecer uma espécie de intimidade entre o espectador e os personagens. Essa é uma característica de estilo que também se repete em *Malu* (2024), o que nos fornece uma sensação de estar acompanhando toda a história de perto, como se realmente fizéssemos parte dela.

Além disso, essa proximidade com a câmera, que capta a pulsação dos atores, uma veia pulsando e um tremor nos lábios, cria uma percepção mais sensorial da história, contribuindo para intensificar a atmosfera dramática. Através dessa aproximação entre público e universo fílmico, o espectador fica mais suscetível de sentir na pele o incômodo das situações experienciadas pelas personagens.

[30] Link de visualização: https://vimeopro.com/pedfre/portfolio/page/1

Figura 2 – Sequência de planos próximos com câmera na mão de *Malu* (2024).



Fonte: Frames de *Malu* (2024), elaborado pelo autor (2026).

Dessa forma, como "qualquer elemento de estilo capaz de colorir a tonalidade emocional de um filme pode ser demonstrado como produtor de atmosfera" (SPADONI, 2020, p.53, tradução do autor), por ser uma característica estilística, a câmera na mão que acompanha os atores em *Malu* é responsável por criar uma atmosfera específica. Dessa forma, para vias de análise, torna-se primordial compreender a justificativa dessa sua decisão estética, bem como a maneira que esse elemento se relaciona com os demais presentes no universo fílmico de Freire.

Em uma entrevista realizada para o canal Villa Rica, Freire pontuou alguns argumentos que sustentam essa decisão estilística: "eu quero que você acredite que aquilo ali está acontecendo naquele momento. É como se fosse a vida real. Quero que você sinta como se você fosse uma mosquinha na parede observando aquela situação, como se ela fosse real" (FREIRE, 2025b, entrevista Canal Villa Rica)[31].

Dessa forma, como "o plano-sequência é a base de um cinema hiper-realista" (GOMBRICH apud MARTINS, 2014, p.8), ao se relacionar com atuações que, por possuírem o sistema de Stanislavski como base, pretendem "convencer o espectador da realidade do que se imaginou" (KUSNET, 1975, p.3), as junções desses elementos fílmicos contribuem para

[31] Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n0bNKegkXZY

intensificar a sensação do real na obra. Como resultado, criam-se atmosferas dramáticas realistas que são interessantes para a análise dessa pesquisa.

Nesse sentido, mesmo com Pedro Freire já tendo dirigido novelas e programas de televisão que tendem a privilegiar uma linguagem clássica com plano e contraplano, ao analisar os seus trabalhos autorais de curtas-metragens, o que se percebe é uma certa tendência temática e plástica que se desdobra no tipo de cinema que o cineasta se propõe a realizar. Um cinema mais intimista, que privilegia a liberdade atoral sem tanto rigor formal e que olha o trabalho dos atores como central na realização fílmica, e isso é visível na maneira como Freire conduz os ensaios com o elenco.

Essa forma de realizar filmes só é possível graças à sua experiência profissional como diretor de atores, adepto à aplicação do método das ações físicas na sala de ensaio. Como um cineasta stanislavskiano, o processo laboral de seu filme não começa sentado sozinho em uma mesa, construindo a decupagem e mise-en-scène. Ele começa na sala de ensaio, em conjunto com os atores, propondo improvisos sistematizados das cenas a partir da situação dramática e sem o texto decorado, como destaca o diretor:

> Eu tive três semanas de ensaio com todo o elenco. Nós ensaiamos cronologicamente todas as cenas do roteiro em improvisação. Nós nunca ensaiamos esse filme com o texto decorado, nós só ensaiamos com improvisação. Então, qual era a técnica? Isso não fui eu que inventei, isso vem de Stanislavski, passa por Cassavetes, está aí no livro da Judith Weston *Directing Actors for Film*. Eu não inventei nada. Só usei para o cinema uma técnica inventada pelo Stanislavski para o teatro no século XIX. É basicamente você dar uma lida no texto na mesa - mas uma lida rápida, uma vez só. Por exemplo, cena 1, lemos em voz alta, entendemos? Alguma dúvida? Está claro? Se não estiver, nós conversamos mais um pouco até todos entenderem. Se tudo está claro, pronto, vamos improvisar. A gente tinha um espaço de ensaio, uma mesa, umas cadeiras, e aí a gente inventava mais ou menos como se fosse a sala da casa e improvisava. (FREIRE, 2025b).

Como citado acima, é através do método das ações físicas - que será investigado e explicado no capítulo seguinte - que Freire constrói toda a relação dramática em conjunto com o seu elenco. E como todo processo criativo, essa construção possui as suas particularidades e desdobramentos, que se refletem no resultado da obra audiovisual.

Como Stanislavski “dava ênfase ao estudo do próprio processo da vivência e da investigação da ação como uma experiência coletiva” (D’AGOSTINI, 2018, p.66), através da análise ativa, seria inevitável que o elenco de Freire não assumisse uma posição de coautoria dos diálogos e da dramaturgia na sala de ensaio. Isso acontece porque os improvisos despertam no ator “a capacidade de agir falando e de falar agindo” (KNEBEL, 2016, p.16). Assim, os

diálogos das personagens foram construídos de maneira polifônica, com participação direta dos atores propondo novas formas de falar o que está escrito na cena, como descreve Freire:

> As atrizes entravam em um estado de improvisação e, ao estarem em um estado de improvisação, elas não tinham decorado o texto. Elas não sabiam exatamente o que dizer. Mas elas entenderam a situação. Elas sabiam qual era a relação entre os personagens e a situação, então, elas jogavam com essa situação e com essas relações e objetivos. [...]. Não se criaram cenas novas, não se criaram grandes falas, mas o jeitinho de falar que eu fui adaptando à fala delas. Acho que isso trouxe mais naturalidade para um diálogo que já estava muito trabalhado para ser natural. (FREIRE, 2025b).

No campo dos estudos atmosféricos, Spadoni destaca que "a atmosfera não é evocada apenas visualmente, mas também por meio de passagem de diálogos" (SPADONI, 2020, p.52, tradução do autor). Essa constatação, quando levada para o contexto do processo fílmico de *Malu* (2024), nos leva à conclusão de que os diálogos adicionados a partir dos improvisos, mesmo que mínimos, seriam capazes de fabricar atmosferas, com as suas propriedades específicas associadas diretamente à natureza da mudança. Por exemplo, com essas mudanças, Freire destacou que os diálogos proferidos pelos atores soavam mais naturais, mais próximos do real, o que nos aproxima de uma atmosfera dramática realista.

Através desse método de ensaio com improvisos, "Stanislavski chegou a conclusão de que o ator só pode alcançar a palavra viva como resultado desse trabalho preparatório" (KNEBEL, 2016, p.26). Assim sendo, como Spadoni afirmou que os diálogos também participam no desenvolvimento de atmosferas, um diálogo com qualidade de palavra viva seria capaz de evocar uma atmosfera específica, atmosfera essa potencializada a partir do método stanislavskiano.

Portanto, como dissertado no decorrer do capítulo, a possibilidade de o processo criativo de Freire ser gerador de atmosferas é o que interessa para essa pesquisa. Isso se justifica porque é somente a partir dele, em conjunto com os elementos estilísticos estabelecidos, que o diretor conseguiu criar a atmosfera dramática realista presente em seu filme. Seja por meio dos diálogos adicionados através dos improvisos ou pelas mudanças na diegese alcançadas no processo de ensaio, a análise ativa possui papel primordial na construção da atmosfera dramática realista de *Malu* (2024). Dessa forma, para analisarmos o filme sob a perspectiva atmosférica e stanislavskiana, torna-se indispensável compreender primeiro o conceito de atmosfera, suas questões gerais, tipos, propriedades e relações.

2. ATMOSFERA FÍLMICA

Neste tópico, iremos abordar o conceito de atmosfera fílmica proposto pela pesquisadora portuguesa Inês Gil, uma das pioneiras no seu estudo e que trouxe essa discussão para o campo do cinema. Além disso, o livro *Grandes Diretores de Cinema*, de Laurent Tirard, também pretende trazer contribuições relevantes acerca do fazer cinematográfico, para que possamos discutir e contextualizar o conceito de atmosfera fílmica a partir de seus tipos, propriedades e relações. Por fim, também trataremos outros autores importantes para a discussão do conceito, que já foram citados na introdução do trabalho.

Quando um filme é escrito, filmado e finalizado através dos variados recursos cinematográficos, um novo mundo é criado para que os personagens contidos na história possam existir e se comunicar entre si. Contudo, mesmo ele não sendo necessariamente igual ao nosso mundo, uma coisa é certa: ele é real o suficiente para quem o habita, pois, como aponta Martins, "ao ver um filme, não estamos vendo o real, mas sentindo a realidade que está incorporada no filme" (MARTINS, 2014, p.11). O cineasta David Lynch descreve algo intrigante sobre essa reflexão, relacionando diretamente com o conceito de atmosfera:

> O verdadeiro poder do cinema, para mim, não reside no simples fato de contar uma história, mas na maneira como ela é contada, na capacidade que se tem de criar um mundo, uma atmosfera ou uma sensação nos quais o espectador se veja imerso. Quando Godard fala do visível e do invisível, é exatamente isso: o cinema tem o poder de pintar o invisível. Ele pode nos dar a sensação do invisível ou funcionar como uma janela através do qual você penetra num outro mundo, como num sonho (LYNCH apud TIRARD, 2006, p.142).

É através da atmosfera que podemos pintar esse mundo invisível contido no filme, oferecendo – metaforicamente - as cores necessárias para fazer com que o seu universo sensível ganhe vida. Assim, "do grão de uma película clássica à imersão total proporcionada pelas tecnologias de realidade virtual, o cinema constrói de forma única atmosferas que moldam como sentimos e compreendemos o mundo ao nosso redor" (O'KELLY; BRANCO; COX; CYRULNIK, 2024, p.1, tradução do autor), transmitindo significado, emoção e experiência a partir da obra fílmica.

Dessa forma, é de extrema importância para o realizador compreender os tipos, propriedades e relações acerca do processo de construção de uma atmosfera em um filme. Assim, o conceito não será banalizado e sim utilizado a partir de movimentos, gêneros, autores cinematográficos e características estilísticas do fazer cinematográfico. Nesse sentido, a atmosfera no cinema pode ser caracterizada como:

> A atmosfera cinematográfica pode ser considerada como co-construída por três entidades: o diretor e a sua equipe de produção, que criam uma atmosfera; o filme, que é o meio da atmosfera, condicionado pelas condições ambientais de sua criação e de sua apresentação; e, por fim, o espectador, que recebe a atmosfera e, por sua vez, modela junto a outros, tornando-a mais do que um ato individual e autorreferido (O'KELLY; BRANCO; COX; CYRULNIK, 2024, p.6, tradução do autor).

Como elucidado acima, haja vista que a construção da atmosfera no cinema possui diferentes propriedades, talvez seja uma alternativa interessante tentar pormenorizá-la e entendê-la a partir da própria natureza do fazer cinematográfico. Dessa forma, essas três segmentações descritas acima foram aglutinadas anteriormente pela pesquisadora portuguesa Inês Gil, o que nos faz chegar ao conceito de atmosfera fílmica, objeto de investigação principal deste tópico.

Para Gil, existem basicamente duas grandes atmosferas no cinema, a atmosfera fílmica e a atmosfera espectatorial, e cada uma delas possui as suas particularidades e modo de funcionamento. Gil propõe essa taxonomia da atmosfera pois, segundo ela, assim ficaria mais fácil perceber a sua natureza e o seu papel no cinema. Para a autora:

> A atmosfera cinematográfica divide-se em duas categorias gerais: a atmosfera *espectatorial*, que estuda o fenômeno que existe entre o espectador e o filme (que não se limita à projeção, mas também a sua visualização no ecrã da televisão ou computador), e a atmosfera *fílmica*, que diz respeito à relação entre os próprios elementos fílmicos visuais e sonoros (GIL, 2005b, p.142).

Como o foco desta pesquisa não é debater a noção de atmosfera espectatorial, serão levantados apenas questionamentos básicos sobre os seus desdobramentos, com o objetivo de evidenciar que a atmosfera fílmica sozinha não basta; é preciso que seja considerada uma série de outras características inerentes à atmosfera espectatorial.

Dessa forma, a sua noção é simples: a atmosfera espectatorial "representa a relação que se instala entre o espectador e a imagem fílmica" (GIL, 2005a, p.76). Assim, ela se configura especialmente como um fenômeno que ocorre no espectador, que "se apropria da obra por meio do seu conhecimento, de sua cultura, de suas experiências anteriores, de suas emoções, de seu estado de espírito, etc" (O'KELLY; BRANCO; COX; CYRULNIK, 2024, p.6, tradução do autor).

Desse modo, durante e após a projeção de um filme, entram em jogo complexos efeitos psicológicos como a identificação, o distanciamento e a impressão da realidade, constitutivos da atmosfera espectatorial (GIL, 2005a), o que nos faz chegar à seguinte reflexão: a atmosfera é criada no filme, mas apenas o espectador consegue senti-la. Partindo desse ponto de vista, é

possível concluir que a atmosfera espectatorial depende muito da receptividade do espectador, que interpreta individualmente as atmosferas presentes em um filme de acordo com as suas próprias experiências pessoais, repertório (estético e cultural) e disponibilidade.

"Perceber a atmosfera de um filme é provocar uma excitação externa em nossos sentidos (visão e audição) que permite perceber representações de objetos, situações, música, diálogo e outros sons" (GIL, 2005a, p.68), mas esse processo também depende muito do estado de espírito do espectador. Por exemplo, se após um dia exaustivo de trabalho uma pessoa for parar para assistir a um filme do Tarkovski em sua televisão, provavelmente, boa parte da atmosfera fílmica presente na obra não será captada por ela por conta de sua própria condição física e mental de cansaço. Nesse caso, o estado de disponibilidade desse espectador estaria afetado, o que comprometeria a recepção da atmosfera fílmica.

De maneira complementar, se esse filme do Tarkovski for assistido em uma tela grande de cinema com perfeitas condições de som e imagem, provavelmente, esse mesmo espectador seria mais facilmente impelido a se conectar com as forças atmosféricas do filme, o que nos faz afirmar que a atmosfera espectatorial também depende muito das condições de exibição da obra cinematográfica, como descrito na revista *Ambiences: Environnement sensible, architecture et espace urbain*, uma fonte de pesquisa relevante – e que já fora citada - para compreender, na atualidade, o conceito de atmosfera no cinema:

> Ao escolher uma escala de plano, uma determinada luz, um ponto de escuta sonora, e assim por diante, o diretor modela um enquadramento perceptivo próprio, que por sua vez será transformado pelo(s) espectador(es) quando o filme for exibido. A atmosfera cinematográfica é, assim, co-construída tanto pelo diretor quanto pelo(s) espectador(es). É nesses termos que compreender a criação e a percepção da atmosfera cinematográfica, tanto durante a produção quanto na exibição, revela-se fundamental para apreender seu impacto na experiência do espectador (O'KELLY; BRANCO; COX; CYRULNIK, 2024, p.4, tradução do autor).

Nesse caminho, o importante é entender que "as especificidades da experiência cinematográfica do espectador têm muito em comum com a própria experiência da atmosfera tal como ela é amplamente concebida e definida" (O'KELLY; BRANCO; COX; CYRULNIK, 2024, p.3, tradução do autor), o que nos faz refletir sobre o seu caráter de imprecisão. Foi a partir dessas proposições que o cineasta David Lynch escreveu uma carta ao mercado exibidor, na qual ele indicou as condições ideais de exibição para que a atmosfera de seu filme seja preservada, como destaca o trecho:

> Podemos, portanto, perguntar-nos inicialmente como seria possível preservar a intenção do diretor em relação à atmosfera criada até o momento em que ela é recebida

> pelo espectador nominal. As condições de recepção desempenham inevitavelmente um papel essencial no desdobramento das atmosferas da obra e em sua percepção pelo público. É por isso que alguns diretores podem fornecer instruções de exibição para garantir que suas intenções sejam preservadas, como, por exemplo, no caso da ficha elaborada por David Lynch para seu filme *Mulholland Drive* (2001). Ela destinava-se ao setor de projeção e incluía instruções técnicas, como o aumento do volume em +3 dB acima do que normalmente é previsto em qualquer sala específica. (O'KELLY; BRANCO; COX; CYRULNIK, 2024, p.7, tradução do autor).

Torna-se evidente, portanto, que o caráter de inexatidão da atmosfera está profundamente conectado aos estudos de receptividade espectatorial, mas não somente: essa característica também é intrínseca ao próprio objeto fílmico. Como descreve o cineasta norte-americano Tim Burton: "há variáveis demais, e incontroláveis, em uma filmagem para que seja o caso. Na melhor das hipóteses, você pode esperar que o filme esteja mais ou menos na atmosfera de que você tinha imaginado, mas será sempre uma surpresa" (BURTON apud TIRARD, 2006, p.226).

Em outras palavras, como afirma o autor, a imprecisão da atmosfera está tanto na recepção quanto na realização, e essa característica está profundamente ligada ao fato de que, em um set de cinema, muitas intempéries ocorrem, fazendo com que o planejado na pré-produção não seja possível de ser executado. Como aponta Gil, "é importante referir que tentar reduzir a atmosfera a um sistema estável e fechado seria desnaturar a sua própria essência fugidia" (GIL, 2005b, p.145). Por isso, "é importante para um cineasta livrar-se rapidamente da ilusão de que pode – e, principalmente, de que deve – controlar tudo a respeito do seu filme" (ALMODÓVAR apud TIRARD, 2006, p.36).

Nesse sentido, "muitos artistas tentam criar atmosfera, alguns com sucesso, outros não, e alguns foram capazes de criá-la ocasionalmente" (VALE apud SPADONI, 2020, p.76, tradução do autor), o que coloca a atmosfera em um terreno instável, "tanto em termos de estatuto ontológico quanto de localização, em razão de sua natureza imaterial" (SINGER, 2024, p.76, tradução do autor). Por exemplo, não é porque um diretor escolhe filmar uma cena com a câmera na mão - que pelas características técnicas tende a imprimir efeitos de instabilidade – que ele vai alcançar uma atmosfera de tensão ou intimidade. A direção de atores pode levar o ator em cena a um sentimento contrário a esse pretendido pela plasticidade, esteja o diretor consciente disso ou não, o que pode quebrar a atmosfera dramática idealizada. Portanto, o resultado final de uma atmosfera fílmica depende da soma de diversas circunstâncias técnicas e também circunstanciais. Dessa forma, para um realizador conseguir o efeito atmosférico em um filme, é importante pontuar que esse êxito depende de diversas variantes - controláveis e incontroláveis.

Nesse caminho, como "qualquer elemento de estilo capaz de colorir a tonalidade emocional de um filme pode ser demonstrado – e tem sido compreendido – como produtor de atmosfera" (SPADONI, 2020, p.53, tradução do autor), talvez olhar para os elementos estilísticos do processo laboral de um filme seja a melhor maneira de tentar obter o mínimo de precisão no resultado de uma atmosfera anteriormente idealizada.

Assim, para dar início ao processo de construção da atmosfera fílmica, torna-se relevante olhar primeiro para os demais elementos fílmicos e, principalmente, como eles se relacionam; como a iluminação, *mise-en-scène*[32], enquadramento, movimento de câmera, direção de atores, e por aí vai em uma lista extensa – isso sem contar o contato do espectador com o filme. Isso nos faz caminhar para compreender as especificidades da atmosfera fílmica, que possui em seu âmago diversos elementos fílmicos:

> A atmosfera fílmica está ligada aos componentes que permitiram a realização do filme. Liberta-se de um plano, de uma sequência ou da totalidade de um filme, tendo por origem elementos ou conceitos fílmicos tais como o tempo, o espaço, o som, a imagem, o ritmo, a representação dos atores, o enquadramento, a luz, etc. Todos contribuem para a criação da atmosfera, alguns mais que outros, segundo a escolha do realizador. (GIL, 2002, p.1).

Nesse sentido, Gil propõe mais uma taxonomia dentro do conceito de atmosfera fílmica para melhor identificá-la em um objeto fílmico. Entretanto, é importante pontuar que essa sistematização encontra diferenças no seu livro *A atmosfera no cinema: o caso de a sombra do caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo* e no seu artigo "Atmosfera como figura fílmica".

No livro, Gil relata que a atmosfera fílmica poderia ser composta por quatro princípios fundamentais, a atmosfera visual, sonora, dramática e plástica (GIL, 2005a, p.100). Já no seu artigo, a autora compartilha apenas duas formas de pormenorização da atmosfera fílmica: a primeira chama-se plástica "porque diz respeito à forma da imagem fílmica e aos elementos que constituem o seu espaço plástico. A segunda é a atmosfera dramática, porque é expressa essencialmente a partir da diegese" (MARTINS, 2019, p.308). Nas palavras de Gil:

[32] A expressão francesa *mise-en-scène* — literalmente "colocar em cena" — originou-se no teatro do século XIX/XX para designar a organização de todos os elementos visuais e performáticos no espaço cênico, sob controle do encenador. No teatro, refere-se à disposição de cenário, adereços e movimentos de atores, articulando forma e significado no palco. No cinema, o conceito foi adaptado para abranger tudo o que aparece no quadro (cenário, figurino, iluminação, atores, composição, comportamento e relações espaciais), constituindo a base visual da narrativa fílmica e refletindo a visão estética do diretor sobre tempo e espaço. Ela não se reduz à encenação simples, mas articula elementos narrativos e sensíveis para conferir atmosfera, significado e estilo à obra visual.

> Na atmosfera fílmica, parte-se do princípio de que existem dois tipos de atmosferas: a primeira chama-se *plástica* porque diz respeito à forma da imagem fílmica, e aos elementos que constituem o seu espaço plástico. A segunda, é a atmosfera *dramática*, porque é expressa essencialmente a partir da diegese. Por exemplo, os filmes do impressionismo francês têm uma atmosfera plástica muito mais forte do que a atmosfera dramática, porque a forma fílmica é claramente valorizada em relação à própria história. Os filmes ditos "realistas" terão tendência em ter uma atmosfera dramática mais importante do que a atmosfera plástica. No entanto, as duas estão sempre interligadas (GIL, 2005b, p.142).

Como o próximo tópico deste capítulo será dedicado a compreender os entrelaçamentos da atmosfera plástica com a atmosfera dramática, deixaremos que essas segmentações sejam analisadas posteriormente em detalhe. O objetivo desta parte é compreender o conceito de atmosfera fílmica e as suas características fundamentais o que, como visto, nos faz chegar à conclusão de que ela é percebida nos objetos fílmicos a partir dos seus elementos estilísticos constituintes.

Nesse contexto, muitos autores associam erroneamente a atmosfera fílmica como um componente de apoio aos demais elementos estilísticos mas, na verdade, ela está em todos eles como parte fundamental de estruturação, responsável por dar contorno e forma ao conteúdo. Como aponta Spadoni: "longe de ser um suporte ou acompanhamento, ela está em toda a parte. Reconhecer essa qualidade é dar um passo em direção à revisão de nossa compreensão do lugar e da função da atmosfera no conjunto da experiência cinematográfica" (SPADONI, 2020, p.53, tradução do autor). De maneira complementar, embora Gil compreenda que a atmosfera está presente em diversos elementos fílmicos, a autora também propõe que ela seja vista como uma figura fílmica separada dos demais:

> O objetivo é considerar a noção de "atmosfera" como sendo um possível elemento fílmico, e mais precisamente, uma figura fílmica. Entende-se por "figura fílmica" uma forma particular de expressão, neste caso originada pela própria representação e criada por determinados princípios específicos ao cinema (por exemplo, uma figura fílmica básica é o grande plano). (GIL, 2005b, p.141).

Dessa forma, para a autora, "a atmosfera fílmica é uma figura fílmica porque ela é criada a partir de outros elementos fílmicos e porque tem um sentido específico" (GIL, 2005b, p.145). De maneira complementar, ela também "está em toda a parte de um filme e nenhum filme está sem ela" (SPADONI, 2020, p.56, tradução do autor).

Independente de o diretor conseguir atingir a atmosfera que gostaria de ter construído, efeitos atmosféricos não podem ser evitados, como destaca Spadoni: "as atmosferas são, portanto, entidades "globais" em dois sentidos: toda parte de um filme ajuda a criá-la; e todo filme a possui" (SPADONI, 2020, p.54, tradução do autor). Nesse contexto, "ela trabalha como

uma espécie de 'ligante' que dá o tom de determinada cena ou sequência, isto é, trabalha sobre noções ligadas à qualidade e intensidade, espaço material e reverberações imateriais" (MARTINS, 2019, p.23), o que nos faz identificar mais dois tipos de atmosferas:

> Existem depois outros tipos de atmosferas que podem ser identificadas num filme: a atmosfera é *concreta* quando ela é material (como o nevoeiro, por exemplo) ou criada pela técnica para criar efeitos estilísticos ou dramáticos óbvios. Por exemplo, a atmosfera expressionista de *O Gabinete do Dr. Caligari* realizado em 1919 por Robert Wiene, é claramente criada pelas linhas oblíquas e deformadas da arquitetura dos cenários, bem como os claros-escuros das formas que produzem uma sensação de Unheimlichkeit ou de estranheza inquietante na imagem fílmica. […] A segunda atmosfera é a atmosfera *abstrata*, que também se exprime através de um plano ou de uma cena, mas esta atmosfera não é diretamente visível porque não está concretamente representada. Por exemplo, o grande plano é uma figura fílmica que transmite uma certa qualidade de sensações e de afetos porque as suas propriedades de extrema aproximação do assunto transformam não só a relação entre os elementos da própria imagem, mas vão também permitir ao espectador ter um olhar mais elaborado sobre as coisas (GIL, 2005b, p.143).

Assim, a "atmosfera pode ser um elemento concreto, criada através de diferentes técnicas prófílmicas (composição visual, a escolha de locações, a construção cenográfica, a iluminação, efeitos in câmera), e extra fílmicas (efeitos visuais e especiais computacionais)" (MARTINS, 2014, p.2). Dessa forma, como ela também excede aquilo que é representado no espaço visual e sonoro e "está intimamente ligada a esse invisível, a esse intangível, ao que não é aparente no filme" (MIRANDA, 2019, p.75), tanto elementos abstratos como concretos podem contribuir para construir atmosferas fílmicas, participando ativamente na constituição da atmosfera dramática e plástica.

2.1 – ATMOSFERA DRAMÁTICA E PLÁSTICA

Neste subcapítulo, analisaremos os entrecruzamentos dos conceitos de atmosfera dramática e plástica, utilizando as formulações de Inês Gil, Robert Spadoni e outros teóricos que se dedicaram a pesquisar a atmosfera no cinema. De maneira complementar, através das formulações de Michael Chekhov, também faremos uso de teorizações oriundas do campo das artes cênicas para debater e ampliar a noção de atmosfera dramática, em um trânsito constante entre teatro e cinema. Além disso, no decorrer do capítulo, também abordaremos algumas

questões relativas ao espaço fílmico[33], o campo[34] e o fora-de-campo[35], uma vez que é impossível falar sobre atmosfera plástica e dramática sem antes refletir sobre o papel dessas terminologias na constituição da atmosfera.

Através desse percurso, a tentativa será de compreender, em termos atmosféricos, o cinema que o cineasta Pedro Freire se propõe a realizar, além de tentar assimilar de que maneira a atmosfera dramática presente em *Malu* (2024) se relaciona com a plasticidade criada pelo diretor. Ao assistir ao seu longa-metragem, percebe-se que a própria história e o universo narrativo dos personagens são mais valorizados do que a forma fílmica, e isso corrobora para que a atmosfera dramática seja mais forte do que a atmosfera plástica em seu filme. Isso se conecta com uma citação de Inês Gil, na qual a autora aponta relações semelhantes acerca desses tipos de atmosferas:

> Os filmes do impressionismo francês têm uma atmosfera plástica muito mais forte do que a atmosfera dramática, porque a forma fílmica é claramente valorizada em relação à própria história. Os filmes ditos "realistas" terão tendência a ter uma atmosfera dramática mais importante do que a atmosfera plástica. No entanto, as duas estão sempre interligadas e têm o espaço como seu lugar de criação (GIL, 2002, p.142).

Nesse sentido, como na obra do diretor a interpretação dos atores possui importância central na criação do universo ficcional e diegético do filme, essa pesquisa também pretende compreender os desdobramentos do trabalho dos atores na criação de atmosferas dramáticas potentes. Para isso, serão analisadas duas cenas no decorrer deste tópico, com foco na cena da briga pós-chuva, na qual a personagem Malu e a filha entram em conflito. Essa cena se inicia na minutagem 42:00 e vai até 46:42, uma cena impactante e talvez o principal ponto de virada do filme.

Nesse sentido, para darmos início às discussões posteriores, torna-se necessário resgatar algumas reflexões que foram realizadas no subcapítulo anterior por Spadoni em seu artigo *What is film atmosphere?*. No estudo, o autor ressalta que a atmosfera faz parte de todos

---

[33] O espaço fílmico, de uma maneira geral, é o sistema espacial total que uma narrativa filmada projeta na mente do espectador. Ele contém o que aparece na tela e aquilo que supõe existir fora dela, mas ainda faz parte do mundo diegético (ou seja, do mundo narrativo do filme). Dessa forma, ele não seria apenas um espaço físico representado, mas também um espaço narrativo e psicológico do universo fílmico.

[34] O termo refere-se à porção do espaço na cena que é efetivamente capturada pela câmera e que aparece no enquadramento da imagem. Ou seja, tudo que está dentro dos limites do quadro (a borda da tela) faz parte do campo, isso inclui personagens, objetos e cenários que o espectador pode ser diretamente na imagem.

[35] O fora-de-campo é um conceito complementar ao campo e designa aquilo que não aparece no quadro, mas que pertence à cena ou à ação narrativa e que o espectador imagina como existente no espaço narrativo. Por exemplo, quando uma personagem sai do enquadramento, o espectador presume que ela continua existindo no mundo do filme, mesmo sem ser mostrada. Portanto, ao ser um espaço não visível dentro do mundo ficcional do filme, a sua existência é presumida pela narrativa, pelas indicações sonoras, pelos olhares dos personagens e por outros elementos da mise-en-scène.

os elementos estilísticos de um filme, sendo assim, impossível de separá-la deles; como o enquadramento, o movimento de câmera, a proposta atoral, a iluminação, o som (diegético ou não), a colorização, o espaço, cenários, figurino, e por aí vai em uma lista extensa.

Assim sendo, haja vista a amplitude dos componentes fílmicos criadores de atmosferas, "existem muitos tipos e sentidos de atmosfera, e uma definição suficientemente ampla para abarcar todos eles será necessariamente acomodadora" (SPADONI, 2020, p.56, tradução do autor). É por isso que Gil, ao invés de utilizar apenas a atmosfera fílmica como nomenclatura, trouxe para os estudos cinematográficos uma classificação que distribui o conceito em algumas categorias, como a atmosfera plástica e dramática.

Além disso, no seu artigo "A atmosfera fílmica como consciência", ela ainda subdivide a atmosfera fílmica em quatro partes: atmosfera temporal (associada a montagem), atmosfera espacial (associada a fotografia), atmosfera visual (associada a direção de arte) e atmosfera sonora (associada ao som), categorias essas que não serão abordadas nesta pesquisa por não fazer parte do recorte.

Nesse sentido, essa categorização facilitou a utilização do conceito de atmosfera tanto na realização cinematográfica quanto nos estudos cinematográficos, o que permitiu que pudéssemos nos referir a ele de uma maneira mais objetiva. Contudo, torna-se necessário também pontuar que essa segmentação não impede a intersecção entre a atmosfera dramática e plástica, muito pelo contrário, a relação e a conexão entre os tipos de atmosferas são diretas, e é justamente isso que iremos investigar neste tópico.

Para Gil, a atmosfera plástica "diz respeito à forma da imagem fílmica e os elementos que constituem o seu espaço plástico" (GIL apud MARTINS, 2019, p.308), como por exemplo, o movimento de câmera e o enquadramento:

> Todos movimentos de câmara (grua, steadycam, travelling, panorâmicas, etc.), dão um sentido à representação. Pode-se concluir que o sentido expresso através do movimento é específico em cada caso e pode variar, ou mesmo opor-se, de filme para filme. Isto faz a riqueza do enquadramento, que não se limita a aplicar uma fórmula, funcionando da mesma maneira e criando o mesmo tipo de atmosfera. Pelo contrário, permite a atmosfera espacial de cada filme adquirir a sua especificidade (GIL, 2005a, p.138).

Como podemos observar, uma das propriedades da atmosfera plástica é a criação da forma fílmica associada à movimentação do quadro, e isso se relaciona diretamente com as sensações que o cineasta pretende criar em seu universo fílmico. Desse modo, uma vez que "o movimento de câmera produz um sentido, ou seja, participa ativamente no desenvolvimento de

uma atmosfera" (GIL, 2005a, p.137), ele pode ser capaz de criar sensações relacionadas à forma fílmica, como relata o diretor Sydney Pollack:

> O filme que experimentei da maneira mais sutil e ao mesmo tempo mais extrema foi provavelmente "A firma". Nesse filme, tinha combinado com o diretor de fotografia para que nenhum quadro fosse fixo. E a cada vez que filmávamos um plano, o operador ficava com a mão no zoom, e avançava ou recuava o quadro muito, muito lentamente. Na maior parte do tempo, é quase imperceptível para o olho. É preciso olhar bem os cantos da imagem para perceber que o plano está se movendo. Mas acho que isso contribui bastante para criar a sensação de mal-estar e de instabilidade que era necessária para essa história (POLLACK apud TIRARD, 2006, p.50).

Para Spadoni, "movimentos de câmera sem propósito intensificam a atmosfera claustrofóbica. Em outro, que apresenta movimento de câmera limitado e personagens estacionários, o ritmo é lento e atmosférico" (SPADONI, 2020, p.53, tradução do autor). De maneira análoga, a câmera na mão em panorâmica como forma de movimentação de imagem pode exprimir uma sensação específica, enquanto a câmera no tripé realizando o mesmo movimento pode produzir outro tipo de efeito, criando atmosferas distintas.

Nesse sentido, não apenas a movimentação da imagem participa ativamente na criação da plasticidade fílmica, como também os ângulos e os enquadramentos estabelecidos em conjunto com esses movimentos. Como relata Spadoni, "não apenas planos distantes e próximos, mas todo o tipo de enquadramento pode alimentar a produção atmosférica de um filme, nenhuma faceta da cinematografia está fora do alcance dessa vasta operação (SPADONI, 2020, p.53, tradução do autor).

Como em uma cena de *Malu* (2024), na qual Tibira vai até a casa de dona Lili para pedir explicações sobre por que ela teria envenenado Malu, desencadeando um conflito entre as duas personagens. Quando Tibira abre a porta, Lili é jogada no colchão e fica em uma posição inferior em um plano plongée, reforçando a sensação de medo emanada por Lili. Do mesmo modo, Tibira permanece em pé, em uma angulação contra-plongée, reforçando a atmosfera de superioridade da personagem e estabelecendo conexões sutis na imagem responsáveis por criar uma atmosfera geral de tensão, como ilustrado nas imagens abaixo. Como relata o diretor, "o plano mais fechado também corrobora para que a história seja contada muito mais pelo olhar e pelo gesto" (FREIRE, 2025a), o que faz o enquadramento participar ativamente na produção de sentido e na divisão da figura e fundo, característica essa marcante no seu cinema.

Figura 3 – Sequência de planos da cena de briga entre Tibira e Lili (1:13:20 até 1:14:25)



Fonte: Frames de Malu (2024).

Os “ângulos de câmera bem escolhidos e as composições de quadro memoráveis contam inteligentemente a história, ao mesmo tempo que acrescentam à atmosfera do filme” (SPADONI, 2020, p.53, tradução do autor). Dessa forma, o que parece é que Freire escolhe esses planos em uma tentativa de construir uma atmosfera de tensão entre as personagens, atmosfera essa que não é criada apenas a partir da plasticidade, mas também em termos dramáticos através dos gestos da personagem Lili.

O ângulo plongée, ao colocar a atriz em uma posição de vulnerabilidade, produz uma atmosfera de opressão - isso também está relacionado com o ponto de vista de Tibira, que realmente oprime a personagem em cena. De maneira complementar, os gestos de medo que Lili realiza com as mãos reforçam ainda mais a sensação de opressão que se manifesta na atmosfera plástica da cena, evidenciando a relação direta da plasticidade com a atmosfera dramática.

Além disso, uma das interpretações possíveis da cena é que Lili não sente apenas medo de Tibira, mas tampouco compreende o que ela representa, manifestando um certo asco de natureza racial e sexual. Dessa forma, embora Malu nunca discuta esse aspecto com a mãe, tal

fator mostra-se bastante incômodo tanto para a personagem quanto para o espectador, que pode perceber a atmosfera pesada presente na relação entre Lili e Tibira. A ausência de diálogo acerca de um tema tão recorrente também contribui de maneira decisiva para a construção dessa atmosfera densa associada à personagem de Lili e evidencia a complexidade da personagem, que se apresenta como uma avó afetuosa para a neta e uma antagonista cruel na relação com Tibira.

Uma outra propriedade de importância na construção da atmosfera plástica é a relação do campo e fora-de-campo, que representam o espaço fílmico formando um todo coerente no contexto narrativo do filme. Para Gil, o campo é o que é mostrado até os limites da borda da imagem, enquanto o fora-de-campo seria o espaço não visível do universo ficcional da obra, e essa relação entre o campo e o fora-de-campo também é responsável por criar atmosferas em um filme.

> A atmosfera de uma cena em plano aproximado fixo pode ser diferente da mesma cena em travelling de um plano de meio-conjunto porque, por um lado, este último apresenta uma parte do espaço ausente do primeiro enquadramento, e, por outro lado, porque com a ideia de movimento de câmara, é também a questão do espaço fora-de-campo da imagem que se coloca. Com efeito, este põe em jogo o que é representado e o que é sugerido, criando assim atmosferas fílmicas ricas e específicas. Falar do campo é falar do plano. O campo é o espaço concreto da representação fílmica, e o fora-de-campo é o espaço que não tem necessidade em ser revelado para o desenrolar da diegese, ou é ocultado voluntariamente por razões precisas - criação de suspense, pudor, etc. (GIL, 2005a, p.125).

Nesse sentido, como dissertado por Gil, a atmosfera plástica está relacionada também à representação do espaço - o quanto ele é visto ou deixa de ser mostrado, a partir dos enquadramentos e movimentos de câmera. “De fato, como todos sabem, é o dinamismo das imagens que faz a especificidade do cinema, no seu dispositivo técnico, mas também na sua representação” (GIL, 2005a, p.143). Essa movimentação é o que constitui o conteúdo da imagem fílmica, influenciando diretamente na criação de atmosferas.

> É evidente que o movimento de câmera revela, por um lado, elementos que se encontravam em fora-de-campo e, por outro lado, põe em campo componentes fílmicos já conhecidos. É este efeito fora-de-campo revelado/campo mascarado que caracteriza qualquer movimento de câmara. A criação, transformação, interrupção ou a suspensão da atmosfera é dependente do conteúdo da imagem fílmica, que entra ou que se retira do campo. O movimento de câmara pode dar origem a uma atmosfera específica (GIL, 2005a, p.137)

Por exemplo, para vias de ilustração, suponhamos que uma cena seja constituída por um plano que revela em seu campo um frigorífico com peças de carne penduradas ao redor das paredes e, no centro desse espaço, há uma cama com travesseiro e lençol. Esse plano isolado

faz o espectador imaginar o fora-de-campo, e talvez supor a existência de uma personagem que dorme nessa cama. Contudo, como essa suposta personagem conseguiria dormir em um frigorífico? Por que há uma cama no meio de um frigorífico? Logo em seguida, ainda nesse plano, suponhamos escutar um diálogo entre dois personagens no qual um deles ameaça o outro a dormir ali na cama, sem nenhum tipo de proteção térmica. Essa fala pode nos gerar outros questionamentos: será que isso é um assassinato? Quem são esses dois personagens e por que um está fazendo isso com o outro? Será que alguém tem uma arma? Através desse exemplo, conclui-se que a tensão entre o campo e o fora-de-campo pode ser responsável por criar atmosferas específicas, no caso, uma atmosfera de suspense.

Nesse sentido, "quanto mais o campo vazio se prolonga, mais se cria uma tensão entre o espaço do ecrã e o espaço fora-do-campo, e mais esse espaço fora-do-campo se estende para o espaço do enquadramento" (GIL, 2005a, p.127), o que evidencia uma relação direta entre o parâmetro da duração e o que é mostrado ou não no campo na criação de atmosferas. É sobre isso que Gil busca dissertar ao dizer que "a atmosfera fílmica pode nascer a partir das forças que se estabelecem entre o campo e o fora-de-campo" (GIL, 2005a, p.127) no espaço cinematográfico.

Dessa forma, "por espaço, não entendemos apenas o cenário e seus adereços, mas também as escolhas de decupagem que lhe impõem uma determinada configuração" (SINGER, 2024, p.72, tradução do autor), ora recortando-o por meio do enquadramento, ora relacionando o "close-up ou a montagem com a atmosfera" (SPADONI, 2020, p.53, tradução do autor). Assim sendo, pelas escolhas de enquadramento e movimentação de imagens fazerem parte da atmosfera plástica, esta última pode ser responsável por constituir o espaço fílmico de uma obra audiovisual, indo muito além dos cenários e objetos de cena.

Nesse caminho, como destaca Spadoni, há uma "tendência de ver o fenômeno da atmosfera como primária ou exclusivamente associado ao caráter ambiental de uma obra de arte e, no caso de um filme, a seus cenários, sons e representação do clima" (SPADONI, 2020, p.48, tradução do autor). Isso nos lança para uma discussão importante sobre o clima, ambiente e atmosfera, questões essas importantíssimas para a constituição do espaço cinematográfico.

Para Gil, há uma diferenciação importante e, por vezes, sutil, não apenas entre o clima e a atmosfera, mas também entre o ambiente. Do macro para o micro, para ela, o clima "é mais geral que a atmosfera, ou que o ambiente, e também mais estável [...]. Além disso, o clima está em primeiro plano, quer dizer que a sua presença é sempre explícita e fundamental" (GIL, 2005a, p.32). Dessa forma, a autora aponta que o ambiente e a atmosfera fazem parte do clima como elementos constituintes e que ele é "uma série de estados da atmosfera [...]. Por exemplo,

num clima de terror, várias atmosferas coexistem: tensa, pesada, densa, etc. O clima é fundamentalmente mais geral do que a atmosfera" (GIL, 2005a, p.32). A autora também recomenda que é de extrema importância estabelecer um contexto para um determinado clima ser instaurado. Por exemplo, no contexto do nazismo, tínhamos um clima de terror. Sem o contexto, este clima não existiria.

Por exemplo, em *Malu* (2024), as mudanças na atmosfera tornam-se bastante evidentes. A personagem principal transita da alegria para a tristeza, ou do afeto para a agressão, de modo repentino, o que corrobora a característica de instabilidade da atmosfera. Além disso, em um mesmo ambiente e clima — a casa de Malu — observa-se a coexistência de diversos estados atmosféricos, influenciados por cada personagem, o que faz com que o drama intensifique ainda mais a volatilidade da atmosfera.

Uma peça ou uma obra cinematográfica é como uma sinfonia, onde cada nota tocada produz um efeito singelo no todo da música. Não é à toa que, quando estamos escutando uma música e um instrumento está desafinado ou um acorde é tocado de forma errada, o sujeito que está experienciando a sonoridade logo é tomado por uma sensação de estranhamento, como se algo estivesse fora do lugar. Portanto, o clima não é algo palpável, está sob o domínio do invisível e tem função primordial em fornecer sentido ao contexto, como Gil destaca, podendo ser constituído por vários tipos de atmosferas

De maneira complementar, Gil também levanta discussões sobre a noção de ambiente nos estudos atmosféricos. Para ela, o ambiente possui apenas efeito de preenchimento do espaço, de complementação da obra cinematográfica, podendo ser algo dispensável, segundo a autora:

> O ambiente também é geral, mas é secundário; é como um elemento de cenário, porque não é indispensável para o espaço dramático. Por exemplo, o som ambiente serve para preencher o espaço da imagem fílmica, oferecendo informações sobre o espaço sonoro geral da ação, sendo perfeitamente dispensáveis, se fosse necessário (GIL, 2005b, p.141).

Essa é uma perspetiva que é questionada por Martins pois, segundo ela, a materialidade ou não do ambiente criado em um determinado espaço pode sim intensificar as atmosferas e contribuir para evidenciar o clima geral e o contexto do drama que se desenrola. Dessa forma, a autora ressalta a importância dos cenários e dos objetos de cena na criação de atmosferas, especialmente ao abordar aspectos relativos à composição visual desse espaço, como destaca abaixo:

> A atmosfera constituída a partir do espaço pode ter origem na composição visual (que envolve desde aspectos plásticos até o enquadramento fotográfico) e também na concepção cenográfica (de cenários construídos ou naturais, que passam por adequações necessárias à narrativa). No cinema, mesmo tendo um certo nível de analogia com o espaço real, os espaços não correspondem no filme exatamente ao que são em sua estrutura física e material. Isto é, quando pensamos os cenários, não estamos preocupados com o resultado que eles apresentam aos nossos olhos. Eles são concebidos em função do rendimento a ser alcançado a partir dos enquadramentos, das lentes e do sistema de exibição a ser utilizado. Os lugares são construídos e organizados, portanto, para render uma determinada imagem (MARTINS, 2019, p.308).

Essa perspectiva de Gil, de que os elementos relativos ao cenário são secundários na criação de atmosferas, também é questionada por Chekhov, para ele: "as atmosferas são ilimitadas e podem ser encontradas em todas as partes. Cada paisagem, rua, casa ou sala; uma biblioteca, um hospital, uma catedral, um ruidoso restaurante, um museu" (CHEKHOV, 1975, p.58). Portanto, como aponta o diretor russo, cada cenário carrega consigo a sua atmosfera particular, que se desdobra no espaço fílmico através dos seus elementos constituintes.

De maneira complementar, essa afirmação de Gil relativa à dispensabilidade dos elementos do cenário também é questionada pelo ponto de vista dos estudos atorais. Para James Naremore[36], que se alinha à visão de Martins, os objetos de cena possuem relevância no processo de construção de uma narrativa, sendo um meio primordial pelo qual os atores demonstram os sentimentos dos personagens:

> Naremore detalha a importância de objetos, figurino e maquiagem no trabalho do ator, na construção de uma narrativa e, sobretudo, na manutenção da "coerência expressiva". O autor busca analisar casos nos quais há uma interação que amalgama corpos e objetos, criando o que ele chama de "objetos expressivos", um conceito que pode ser aplicado também para figurinos e adereços. Trata-se de um meio pelo qual os atores demonstram aquilo que os personagens sentem – como Chaplin faz com a bengala de Carlitos, objeto tão marcante que funciona como seu duplo (GRANATO; BORDINHON, 2019, p.331).

Assim sendo, como Chekhov aponta que "a vida emocional das personagens no palco é somente, com raras exceções, um substituto da atmosfera" (CHEKHOV, 1975, p.65), os objetos de cena, ao darem suporte aos sentimentos individuais dos personagens, podem participar ativamente do processo de criação de atmosferas. Dessa forma, no contexto do espaço fílmico, torna-se possível concluir que o ambiente e os seus elementos constituintes possuem

[36] James Naremore é um teórico e historiador do cinema norte-americano, professor emérito da Indiana University, cuja principal contribuição para os estudos atorais encontra-se na obra *Acting in the Cinema* (1988). Nesse livro, o autor propõe uma abordagem sistemática da atuação cinematográfica, compreendendo o trabalho do ator como um elemento estético central da forma fílmica, articulado à mise-en-scène, à narrativa e à construção de sentido no cinema, afastando-se de análises meramente biográficas ou impressionistas.

um efeito muito além do que o de preenchimento, sendo algo indispensável para a construção de atmosferas.

Por exemplo, se uma cena se passa em uma galeria de arte, é fundamental manter os objetos de arte como quadros e esculturas para garantir o sentido do espaço dramático. Isso porque esses objetos são responsáveis por fornecer informações importantes para a compreensão do espaço. Sem esses objetos, a galeria de arte seria apenas uma sala vazia, sem as propriedades de uma galeria de arte que seriam capazes de caracterizá-la.

De maneira complementar, torna-se igualmente interessante refletir que uma sala vazia, a depender do contexto dramático, também pode gerar a atmosfera desejada. Dessa forma, talvez o contexto dramático e a atmosfera que se pretende irradiar a partir dele deva vir antes da constituição do espaço, para que haja uma coerência entre o que a atmosfera que se pretende construir e o espaço representado a partir dela.

Para Gil, a atmosfera é algo que complementa o clima e o ambiente e "está sempre em primeiro plano, mesmo quando está pontualmente localizada no espaço" (GIL, 2005b, 141). Estando em primeiro plano, ela é uma espécie de autoridade organizadora e também desorganizadora das relações presentes no espaço. Isso porque ela é um sistema de forças que permite aos elementos do mundo se conhecerem e reconhecerem a natureza do seu estado.

Portanto, como podemos observar, o contexto é de caráter geral e estável, podendo ser histórico, econômico ou social. O ambiente, por sua vez, está associado ao espaço físico e à função que esse espaço desempenha. O clima refere-se a algo mais amplo e igualmente estável, decorrente do contexto (histórico, político, econômico). Já a atmosfera diz respeito a algo particular de cada situação vivenciada pelos personagens, além de ser instável, uma vez que pode se modificar a partir de um gesto ou de uma palavra. Por exemplo, em uma cena, podemos ter diversas atmosferas coexistindo, enquanto geralmente só temos um clima, que é resultado do conflito e sobreposições de diversas atmosferas. O que vai diferenciar as atmosferas que coexistem é o ponto de vista dos personagens naquele ambiente e a forma como elas são afetadas pelo contexto.

Nesse sentido, como a atmosfera que emana do filme é fruto da relação que se estabelece entre um espaço e os afetos que nele são projetados (GIL, 2002), os atores podem participar ativamente na criação de atmosferas no espaço, uma vez que eles se constituem como indivíduos ligados diretamente a percepção afetiva do universo ficcional de um filme. Dessa forma, por possuírem função primordial na diegese, eles também são figuras centrais na construção do espaço, como aponta Martins:

> O olhar dos atores também vai funcionar para articular uma nova construção do espaço, juntamente com a decupagem dos planos e a noção de continuidade. Esta noção, que se instaura com a montagem, torna o espaço do filme totalmente descontínuo e fechado em relação ao espaço da plateia, espaço consagrado como diegético, por tratar-se de um espaço que tem existência apenas no universo ficcional (MARTINS, 2014, p.3).

Torna-se evidente, portanto, que o trabalho dos atores participa ativamente não apenas na constituição do espaço fílmico, mas na criação do universo ficcional de uma obra como um todo. Por isso, para Gil, "na análise de atmosfera dramática, foi o papel da representação dos atores que foi privilegiado" (2005a, p.101). A autora ainda comenta que "certos atores exprimem atmosferas mais intensas do que outros" (GIL, 2005a, p.31), o que coloca o trabalho do elenco como central na criação da atmosfera dramática.

Para a autora, "o papel da representação dos atores tem um efeito fundamental na realização de um filme. É através da representação do ator que se exprime o tipo de relação criada entre as personagens e o espaço na qual se encontram" (GIL, 2005a, p.101). Contudo, embora Gil tenha dedicado um tópico inteiro em seu livro para falar sobre atmosfera dramática, a autora se dedicou mais a falar sobre estilos atorais - citando até mesmo Stanislavski, deixando a desejar um texto mais robusto que abordasse as especificidades desse tipo de atmosfera.

Nesse sentido, embora Gil tenha abordado o conceito de atmosfera dramática em seus escritos e boa parte dos estudiosos de cinema só tiveram acesso a essa discussão por meio dela, esse já era um assunto amplamente debatido por Michael Chekhov no campo das artes cênicas. Outrossim, infelizmente, as investigações do autor acerca da atmosfera dramática ficaram restritas apenas ao teatro, o que se configura como uma grande perda para os estudos sobre a atmosfera no cinema.

Nesse sentido, ao mobilizar as formulações de Chekhov nesta pesquisa, o intuito será compreender o porquê de, para Gil, alguns atores serem capazes de expressar a atmosfera de forma mais intensa do que outros. Busca-se, igualmente, entender o que a autora quer dizer quando fala em "exprimir uma atmosfera", uma vez que ela não desenvolve essa argumentação. Nesse sentido, para Chekhov, uma das qualidades principais do ator é a sua capacidade de irradiar e receber as coisas em cena, como se o ator fosse um ponto energético capaz de absorver ou emanar energia. Sobre isso, o autor argumenta:

> Irradiar no palco significa dar, transmitir a outrem. Sua contraparte é receber. A verdadeira atuação é um constante intercâmbio entre ambas as coisas. Sabemos como e por que o ator irradia, mas o que deve ele (a personagem) receber, quando é como? Ele pode receber a presença de seus parceiros em cena, as ações e as palavras destes, ou apenas receber seu ambiente circundante, especificamente ou em geral, de acordo com o que seja requerido pela peça. Também pode receber a atmosfera em que se encontra ou receber coisas ou eventos. Em suma, recebe tudo o que sugere uma

> impressão nele como personagem, conforme o significado do momento […]. Receber realmente significa atrair para nosso próprio eu, com o máximo de poder interior, as coisas, pessoas ou eventos da situação (CHEKHOV, 2010, p.22).

Chekhov só vai falar sobre a irradiação porque ele foi um intelectual que estudou diretamente com Stanislavski, que já estava refletindo sobre essas questões no trabalho do ator. Stanislavski utilizava o conceito da irradiação para falar sobre um tipo de comunicação invisível ligada à vontade que têm tanto um emissor quanto um receptor e que "depende do conteúdo da cena, das sugestões do diretor, da livre escolha do próprio ator ou, talvez, de uma combinação desses fatores" (CHEKHOV, 2010, p.23), como aponta D'Agostini:

> Stanislavski considerava a forma de comunicação interna, invisível e espiritual muito importante. Para o desenvolvimento desse tipo de comunicação, adotou uma psicotécnica chamada de irradiação, que consiste na emissão e recepção de raios. Explica que a terminologia utilizada é um jargão, pois os caminhos invisíveis da comunicação são estudados com as próprias sensações do ator. E define irradiação: "Uma espécie de comunicação invisível, comunicação recíproca que cria a sensação de uma corrente de vontade que brota das entranhas do ser, como se fluísse através dos olhos, através das pontas dos dedos, através dos poros da pele" [...]. Com o domínio dessa psicotécnica, a qual exige muito treino, o ator aprende não só a expressar as ideias com as palavras e viver sua essência interior, mas também a perscrutar o outro. Nesse processo de comunicação invisível, transcorre um intercâmbio recíproco de percepção, absorção e emissão de ideias e sentimentos que cria a concatenação interior entre os comunicadores (D'AGOSTINI, 2018, p.100).

Nesse sentido, a irradiação configura-se como uma espécie de comunicação invisível proveniente da vontade que, para Chekhov, é uma força dinâmica que vive na atmosfera. Dessa forma, Chekhov compreende a atmosfera como algo que está contido no espaço e que é capaz de provocar uma espécie de incitamento no ator, atravessando os seus sentimentos e influenciando o comportamento. Nesse contexto, o autor argumenta:

> O que é esse incitamento, donde provém? Em termos figurativos, provém da *vontade,* da força dinâmica ou impulsora (chame-a como quiser) que vive na atmosfera. Experimentando, por exemplo, uma atmosfera de felicidade, descobriremos que a sua *vontade* desperta em nós o desejo de expansão, de abertura, de desdobramento, de conquista de espaço. Suponhamos agora uma atmosfera de depressão ou luto. A vontade dessa atmosfera não será completamente inversa? Não sentiremos, nesse caso, um impulso de contração, até de diminuição de nosso próprio ser? (CHEKHOV, 2010, p.60).

Assim, como aponta o autor, a atmosfera que contém a sua origem no espaço deve inspirar o ator, exercendo influência direta sobre a sua vontade, como se o atravessasse de fora para dentro: "uma atmosfera de cautela conduzirá seu braço e sua mão cautelosamente" (CHEKHOV, 2010, p.76). De maneira complementar, o autor também aponta que, em uma cena, existem dois fatores principais na constituição da atmosfera dramática, que são os

sentimentos objetivos (atmosfera da cena) e sentimentos subjetivos (sentimentos individuais das personagens), aos quais esta pesquisa atribui extrema importância.

Nesse sentido, "embora ambas as coisas pertençam ao domínio dos sentimentos, são de todo independentes umas das outras e podem existir ao mesmo tempo, ainda que formem completo contrastes" (CHEKHOV, 2010, p.61). Em seguida, o autor nos fornece exemplos interessantes para compreendermos essa diferenciação entre os sentimentos individuais das personagens e a atmosfera da cena:

> Imagine-se em uma catástrofe de rua. Um grupo numeroso de pessoas cerca o lugar. Todas sentem a forte, deprimente, assustadora e torturante atmosfera da cena. O grupo está todo envolvido por ela e, no entanto, é improvável que encontremos sentimentos idênticos em dois indivíduos quaisquer dessa multidão. Um permanece frio e insensível ao acontecimento, outro sente uma forte satisfação egoísta por não ser a vítima; um terceiro (talvez o policial) está em plena atividade, dentro do espírito de quem cuida de seu negócio, e um quarto mostra-se cheio de compaixão. Um ateu pode manter seus sentimentos céticos numa atmosfera de reverência e devoção religiosa, e um homem enlutado pode levar a dor em sua alma mesmo quando ingressa numa atmosfera de alegria e felicidade (CHEKHOV, 2010, p.62).

Nesse sentido, a partir do primeiro exemplo, observa-se que a atmosfera da cena está diretamente relacionada ao contexto dramático, pois é a partir da catástrofe na rua que se instaura uma atmosfera de caráter torturante. Já em outro exemplo apresentado pelo autor, percebe-se que a atmosfera da cena também se vincula ao lugar, entendido como um espaço que carrega forças sensíveis inerentes à sua própria constituição e que podem, inclusive, entrar em conflito com os sentimentos individuais.

> Imagine-se num velho castelo abandonado, onde o próprio tempo parece ter parado há muitos séculos e preservado, em invisível mas obcecante glória, os pensamentos e as façanhas, as mágoas e as alegrias de seus habitantes há muito esquecidos. Uma atmosfera misteriosa, tranquila, impregna esses salões, corredores, porões e torres vazias. Um grupo de pessoas entra no castelo, trazendo consigo uma atmosfera ruidosa, alegre, despreocupada, a que não faltam risos e gargalhadas. O que acontece agora? As duas atmosferas entrechocam-se imediatamente num combate mortal, e não tarda muito para que uma delas se revele vitoriosa. Ou o grupo de alegre pessoas, com sua atmosfera, se submete à atmosfera solene e imponente do velho castelo, ou este se torna "morto" e "vazio", despojado de seu antigo espírito, e deixa de contar sua história sem palavras (CHEKHOV, 2010, p.63).

Dessa forma, Chekhov oferece uma leitura instigante do conceito de atmosfera dramática, ao nos incentivar a identificar os aspectos atmosféricos vinculados tanto ao contexto dramático e lugar quanto aos sentimentos individuais dos personagens, entendidos como elementos responsáveis pela construção da atmosfera dramática. Contudo, é importante pontuar

que, para o autor, “duas diferentes atmosferas não podem existir simultaneamente. A atmosfera mais forte derrota inevitavelmente a mais fraca” (CHEKHOV, 2010, p.62).

Dessa forma, o autor argumenta que, no conflito entre sentimentos individuais dos personagens e atmosfera da cena, apenas uma delas sai vitoriosa – a atmosfera mais forte. Nesse sentido, na disputa pela dominância atmosférica, ora se sobressaem os sentimentos individuais de um ou mais personagens, ora prevalece a atmosfera da cena. Para o autor, no teatro, é através desse embate pela dominância que o público experiencia o suspense na obra, criando efeitos afetivos e sensoriais.

> Esses dois fatos, devidamente considerados, conferem a atores e diretores o meio prático para criar certos efeitos no palco: o conflito entre duas atmosferas contrastantes e a lenta ou súbita derrota de uma delas ou os sentimentos individuais de uma personagem travando uma luta com a atmosfera hostil, com a consequente vitória ou derrota da atmosfera em face dos sentimentos individuais. Esses eventos psicológicos no palco criarão sempre *suspense* para o público, porque todos os contrastes, as colisões, os combates, as derrotas e as vitórias que ali ocorrem devem ser levados à conta dos fortes, se não os mais fortes, efeitos dramáticos da *performance*. Os contrastes no palco levam a almejada tensão numa platéia, enquanto a vitória ou derrota com que a luta termina proporciona ao público uma forte satisfação estética, que pode ser comparada à decorrente de um acorde musical resolvido (CHEKHOV, 2010, p.63).

Dessa forma, como destaca o autor, é através do embate entre sentimentos individuais e atmosfera da cena que podemos gerar contrastes interessantes em termos de atmosfera dramática, criando “uma espécie de tensão que se espalha no ar, envolvendo pessoas e eventos, preenchendo os espaços, flutuando através das paisagens, permeando a vida na qual faz parte (MEERZON, 2005, p.261, tradução do autor). Por isso Meerzon afirma que, “no vocabulário de Chekhov, o termo atmosfera significa o tom ou o *mood* dominante de, entre outras coisas, um lugar, um relacionamento ou uma obra de arte” (MEERZON, 2005, p. 261, tradução do autor), sendo essa dominância relacionada à atmosfera mais forte.

No cinema, como trabalhamos com a alternância de planos e espaços no tempo, podemos ter diferentes atmosferas acontecendo simultaneamente, o que faz com que essa dominância apontada por Chekhov adquira um caráter mais volátil ainda. Por exemplo, em um salão de baile, um casal com problemas de relacionamento pode estar dançando de uma maneira melancólica, enquanto outro casal recente pode estar dançando e exalando uma atmosfera sensual. Do mesmo modo, um grupo de senhores no mesmo salão podem estar tenso ao discutir os rumos de um país. A cada reenquadramento, podemos ter uma atmosfera diferente resultante da situação particular de cada grupo. Por isso, especialmente no cinema, a atmosfera capta a ideia de que “os sentimentos não existem apenas dentro das pessoas, mas também podem existir

de forma relacional entre elas e o espaço, as atmosferas são conceitualizadas como surgindo das interações entre as pessoas e seu ambiente" (O'KELLY; BRANCO; COX; CYRULNIK, 2024, p.2, tradução do autor).

Nesse sentido, após essa sequência de reflexões chekhovianas, talvez faça mais sentido a constatação de Gil de que certos atores exprimem atmosferas dramáticas mais intensas do que outros. Isso ocorre porque, a partir das formulações de Chekhov, quando um indivíduo exala uma atmosfera forte, observa-se tal fenômeno em virtude de o ator estar tomado por sentimentos individuais da personagem, suficientemente intensos para se sobrepor a qualquer atmosfera já existente na cena.

A cena de briga pós-chuva de *Malu* (2024) dialoga com esse ponto de vista, na medida em que as atuações marcantes de Yara de Novaes (Malu) e Carol Duarte (Joana) são responsáveis por exprimir sentimentos individuais de tal intensidade que se sobrepõem à atmosfera da cena, passando a ditar o ritmo e os afetos em jogo. Nesse sentido, no início da sequência, é possível perceber uma atmosfera de frustração decorrente do contexto e da situação dramática. Acaba de chover com intensidade, e a casa de Malu está com diversas goteiras, além de ter acabado a luz, o que coloca as personagens em uma situação de impotência.

Logo em seguida, Malu é quem abre o diálogo, expressando sentimentos individuais relacionados à revolta que sente tanto em relação ao contexto político quanto à situação em que se encontra. De maneira similar, Joana expressa sentimentos individuais de raiva dessa mãe que foi e é irresponsável com a filha, e as duas acabam entrando em um embate extremamente violento. Joana tenta fazer a mãe cair na real, fazendo com que a mãe perceba o monstro que é para a filha. Do outro lado, Malu desrespeita, debocha e ataca a filha de diversas maneiras, e diversos gritos se sobrepõem, elevando a cena cada vez mais a um patamar de animalidade. Sobre essa cena, Freire comenta:

> Em *Malu*, a cena mais explícita do filme é uma discussão acalorada entre Malu (Yara de Novaes) e sua filha, Joana (Carol Duarte), em que as duas se atacam verbalmente com violência, sem muitos subtextos. O que querem dizer está sendo dito - ou melhor, gritado. É uma decisão de roteiro mas também de direção de atores: aqui não havia espaço para sutilezas, para subtextos psicologicamente complexos. Simplesmente uma boa quantidade de passado traumático explodindo numa situação em que "tudo está sendo dito", uma verdadeira lavagem de roupa suja. (FREIRE, 2026, p.37).

Não é necessário ao espectador assistir grande parte da sequência para perceber que, logo nos minutos iniciais, a atmosfera dramática de frustração decorrente do contexto de falta de luz é rapidamente vencida pelos sentimentos individuais expressos pelas personagens. Assim, os sentimentos subjetivos se justapõem à atmosfera da cena e passam a ditar os afetos

eminentes na imagem. Nesse sentido, há um embate entre a raiva de Joana e a revolta de Malu, em que não necessariamente uma sai vencedora, mas é por meio desse contraste que o espectador vivencia a tal satisfação estética descrita por Chekhov.

Figura 4 – Sequência de planos da cena de briga pós-chuva de *Malu* (2024), minutagem 42:00 até 46:42.



Fonte: Frames de Malu (2024).

Um outro contraste dessa cena é a relação do jogo criado entre o contra-luz, que dificulta a identificação das expressões das personagens, e o diálogo explícito, que coloca em evidência os afetos do jogo. Dessa forma, enquanto a plasticidade da imagem caminha para uma construção turva, por meio de uma iluminação que cria uma atmosfera abstrata de suspense e envolve as personagens em um ambiente escuro e confuso, a atmosfera dramática criada a partir dos diálogos dos atores caminha em sentido oposto. Por meio da palavra, ela explicita aquilo que não é totalmente visto na imagem, como discorre Freire sobre o processo de criação dessa cena:

> Nosso fotógrafo, Mauro Pinheiro Jr., assistiu ao ensaio e propôs uma iluminação extremamente escura, num contra-luz silhuetado em que praticamente não vemos as expressões das atrizes a não ser em lampejos que se tornam particularmente potentes.

> Adorei a proposta e assimilei. É o mesmo jogo: se um lado da cena aposta no máximo do explícito, em outro jogamos o turvo. Essa mesma cena com uma iluminação aberta seria muito menos potente, pois é o explícito com o explícito, uma gritaria de mau gosto. Não por acaso é uma das cenas mais elogiadas do filme. (FREIRE, 2026, p.37).

Além disso, a plasticidade contida na cena dialoga diretamente com essa dramaticidade, na medida em que a representação do espaço adquire uma forma específica que destaca a figura (ator) do fundo (cenário). A própria iluminação da cena é um elemento fílmico que corrobora para essa representação do espaço que dá protagonismo às atrizes, com luz baixa, presença de silhuetas e um azul que dificulta a visualização das expressões faciais e corporais. Dessa forma, não somente objetos, como também parte das expressões e gestos, ficam no fora-de-campo, existindo somente no imaginário do espectador, o que aumenta a sensação de suspense.

Essa escolha formal de representação do espaço por meio da plasticidade evidencia a preferência de Freire, pelo menos nessa sequência, em deixar que a diegese e a forte atmosfera dramática expressa pelas interpretações se sobressaiam. Além disso, o próprio movimento da imagem também expressa essa intenção de dar protagonismo às atrizes, uma vez que a cena final possui pouquíssimos cortes e uma prevalência do plano-sequência, que respeita o tempo e o ritmo natural das atrizes em primeiro plano e plano conjunto. Assim, a plasticidade se relaciona com o drama na medida em que fornece o palco para as atrizes expressarem fortes atmosferas dramáticas, colocando os seus pontos de vista de maneira visceral e intensa.

Além disso, outro aspecto importante a comentar é a presença orgânica que as atrizes alcançaram em cena, seja se movimentando de maneira fluida pelo espaço, seja manuseando objetos de maneira natural enquanto dialogam. No meio da discussão, Malu se volta para a mesa de jantar e acende um cigarro na maior naturalidade possível, enquanto fuma e volta para a discussão com a filha. Não há nenhuma artificialidade de movimentos em ambas as atrizes, e isso fornece humanidade aos personagens, que se colocam no filme como seres humanos vivendo verdadeiramente a situação dramática, como qualquer um na vida.

Esse grau de organicidade de movimentos e realismo só foi possível de ser alcançado por meio do método da análise ativa e ações físicas, metodologia de ensaio utilizada por Freire para preparar os seus atores. É claro que o trabalho de toda a equipe, cada um contribuindo em seu departamento, também foi essencial para que as atrizes alcançassem o grau de interpretação apresentado. Contudo, a técnica stanislavskiana realmente foi um dispositivo de interpretação que permitiu que Freire pudesse realizar um trabalho meticuloso de direção de atores, influenciando diretamente na criação da atmosfera dramática realista presente em seu filme.

3 ANÁLISE ATIVA E O SISTEMA DE STANISLAVSKI NA CRIAÇÃO DA ATMOSFERA DRAMÁTICA REALISTA EM *MALU* (2024)

Neste capítulo, serão apresentadas algumas elaborações acerca do sistema de Stanislavski e da aplicação da análise ativa, relacionando esses conceitos ao processo de criação do filme *Malu* (2024), de Pedro Freire. A escolha dessa obra justifica-se pelo fato de seu processo de direção de atores e preparação de elenco ter sido fortemente influenciado por perspectivas stanislavskianas, em especial pelo método da análise ativa, contribuindo para a construção de uma atmosfera dramática realista. Nesse sentido, considerando que esta pesquisa busca compreender a criação da atmosfera dramática a partir dos elementos do sistema stanislavskiano, optou-se por apresentar inicialmente os principais conceitos e formulações teóricas ligados à análise ativa para, em seguida, investigar como esses elementos se manifestam no processo de criação do filme.

Para tornar isso possível, este capítulo será dividido em sete partes, com o processo de divisão orientado pelos termos stanislavskianos que serão discutidos. Nesse sentido, iniciaremos a nossa investigação discorrendo sobre a direção de atores na criação da estética atoral do filme e da atmosfera dramática, compreendendo-a como o elo orgânico principal que conecta a interpretação dos atores com o universo fílmico que se pretende construir. Nesse sentido, partimos do pressuposto que é papel do diretor saber se comunicar com o seu elenco de uma forma clara, para que a criação dos diversos elementos fílmicos esteja em conformidade com as atuações, criando atmosferas dramáticas fortes.

Em seguida, partiremos para algumas investigações acerca da aplicação do método da análise ativa, ressaltando particularidades do processo de criação do último Stanislavski, utilizado como metodologia de ensaio em *Malu* (2024). Nesse momento, serão discutidos alguns dos principais fundamentos do sistema de Stanislavski que culminaram no desenvolvimento do método das ações físicas, especialmente a compreensão de que a ação é o que constitui o principal caminho para a manifestação orgânica da vida psíquica do ator. Além disso, serão abordadas as transformações promovidas por Stanislavski em sua prática de ensaio, a incumbência pedagógica desempenhada pelo diretor na condução desse processo e o papel da análise ativa na criação de atuações realistas.

Assim, em um terceiro momento, abordaremos a utilização do conceito de objetivo na análise ativa, discutindo suas principais formulações teóricas e os desafios que envolvem sua compreensão no âmbito do sistema de Stanislavski. Para isso, serão investigadas algumas questões terminológicas relacionadas às traduções das obras do mestre russo para a língua

portuguesa, especialmente no que diz respeito às distinções entre os conceitos de objetivo, tarefa e supertarefa. Além disso, busca-se compreender a função do objetivo na construção da ação dramática, estabelecendo um diálogo entre diferentes autores e pedagogias da atuação, bem como refletir sobre suas implicações práticas na condução dos ensaios e dos improvisos na análise ativa.

Em um quarto momento, serão abordados os verbos de ação e sua utilização no contexto da análise ativa, compreendendo-os como uma importante ferramenta para a condução do trabalho do ator. Para isso, serão discutidas suas relações com as ações físicas e os objetivos, investigando de que maneira sua aplicação pode favorecer a criação de comportamentos orgânicos e contribuir para a construção da atmosfera dramática realista.

Em um quinto momento, abordaremos a utilização da improvisação no contexto da análise ativa, compreendendo-a como uma das principais ferramentas para a investigação prática das ações físicas e para a construção do comportamento cênico do ator. Nesse percurso, serão discutidos os princípios que orientam a realização dos *études*, refletindo sobre a importância da improvisação como mecanismo de direção de atores. Além disso, serão apresentadas algumas formulações acerca do chamado estado improvisacional — expressão difundida no teatro brasileiro por Antunes Filho a partir de sua interlocução com a tradição do *Method Acting* e, em especial, com as formulações de Lee Strasberg — compreendido aqui como um estado de abertura criativa no qual o ator, mesmo dominando a estrutura da cena, permanece disponível para responder organicamente aos estímulos do momento presente.

Em um sexto momento, discutiremos a noção de desenho de cena, investigando sua relação com as unidades de ação propostas por Stanislavski e seus desdobramentos no trabalho da direção de atores. Para isso, serão abordadas as funções dessas unidades na organização da partitura do papel e na condução do processo criativo, refletindo também sobre a maneira como a atmosfera dramática se transforma e se reorganiza ao longo de cada uma delas.

Por fim, discutiremos a relação entre a atmosfera dramática e a atmosfera plástica na construção do realismo em *Malu* (2024), investigando de que maneira ambas se articulam no processo de criação cinematográfica. Nesse sentido, busca-se compreender como a utilização da análise ativa na preparação e direção de atores aproxima o elenco de um registro realista e como esse trabalho, aliado às escolhas de mise-en-scène e de linguagem cinematográfica, contribui para a construção de atmosferas potentes e organicamente integradas.

Além disso, vale ressaltar que, ao longo deste percurso teórico, serão apresentadas algumas reflexões oriundas de minha experiência prática como diretor e preparador de atores, atividade que desenvolvo há mais de oito anos. Tais apontamentos não têm a intenção de

substituir a discussão bibliográfica, mas de dialogar com ela, oferecendo contribuições para a problematização e o desenvolvimento dos conceitos stanislavskianos abordados nesta pesquisa a partir de sua aplicação prática.

3.1 – Sobre a direção de atores

"Novas gerações de cineastas vão surgindo neste novo século e, por motivos que me escapam à compreensão, alguns deles parecem estar evitando um estudo e aprofundamento na direção de atores. Apresentou-se um problema. Delegou-se o problema" (FREIRE, 2026, p. 25). Partindo dessa constatação, esta pesquisa compreende que os atores constituem elementos centrais na construção da obra cinematográfica e, por essa razão, necessitam ser conduzidos por um profissional qualificado técnica e artisticamente, capaz de orientar o trabalho do elenco em direção ao registro atoral pretendido.

Aprofundar reflexões e buscar conhecimentos sobre a direção de atores implica também compreender com mais clareza a atmosfera dramática, uma vez que ela também é construída pelos atores na diegese, como refletido no segundo capítulo desta pesquisa. Além disso, é importante ressaltar novamente que essas discussões serão levantadas a partir de um recorte de cinema, que já fora detalhado nos momentos iniciais desta pesquisa; o cinema proposto por Pedro Freire, que privilegia atuações realistas através do método da análise ativa.

Nesse sentido, é comum escutar em um set de cinema profissional que os atores possuem uma linguagem própria e uma maneira particular de relacionamento que é diferente da comunicação com a direção, especialmente quando se trata de diretores iniciantes. Como resultado, os diretores acabam tendo dificuldades em lidar com os atores, não possuindo o conhecimento suficiente para solicitar o que se quer para eles, como apontam Pereira e Vargas:

> Diretores inexperientes têm dificuldades em lidar com os atores por ainda não compreenderem os processos criativos destes. Além disso, falhas na formação, sem o estudo de princípios que forneçam subsídios sobre técnicas de atuação, métodos para compreender a narrativa e o contexto histórico-emotivo de cada personagem, fazem com que esses diretores acabem entregando a responsabilidade da interpretação para os atores resolverem entre si, conforme suas técnicas – que, muitas vezes, podem vir apenas de uma formação teatral -, ou fornecem direcionamentos de atuação que são revertidos em resultados cênicos inadequados a uma obra cinematográfica (PEREIRA; VARGAS, 2015, p.156).

Nesse sentido, a direção de atores é possível de ser ensinada e aprendida, não há necessidade de mistificá-la e entregá-la apenas ao terreno da intuição e talento, como muitas pessoas fazem (WESTON, 1996, tradução do autor). O relacionamento entre o departamento

de direção e o elenco deve existir de uma maneira quase que simbiótica, na qual um deve ajudar o outro de forma honesta e transparente. Assim, para iniciar as reflexões posteriores que são feitas nesta pesquisa, Weston aponta o âmago dessa relação, que deve ser olhada com atenção e cuidado por todos os diretores e diretoras que pretendem manter uma boa comunicação com os seus atores:

> Aqui está o cerne dessa relação às vezes dolorosa, frequentemente frustrante, mas potencialmente estimulante: o diretor é o observador e o ator é o observado. O ator está exposto, vulnerável. O sucesso de sua contribuição depende de sua capacidade e disposição de se deixar observar sem poder observar a si mesmo. Isso significa que ele deve se entregar completamente a sentimentos, impulsos e escolhas simples sem saber se estão funcionando ou não. Se ele se observa, a relação observador/observado se rompe e a magia se perde. Ele depende do diretor para representar o público e dizer-lhe se seus esforços têm êxito; ele não pode avaliar sua própria performance. Seu paradoxo central é que essa dependência o liberta (WESTON, 1996, p.8, tradução do autor).

Dessa forma, com a relação observador/observado rompida, a tendência é que os atores inexperientes possam ficar perdidos – ou, ironicamente, sem direção. Do mesmo modo, atores experientes sujeitos a esse mesmo tipo de direcionamento tendem a se autodirigir, pois não confiam no diálogo e na comunicação com o diretor. Como apontado por Weston (1996), o resultado é que eles tendem a se auto-observar, focando no próprio desempenho ou na imagem que estão projetando. Porém, há algo ainda mais grave: os atores que pensam o que estão fazendo enquanto fazem e se observam de maneira autoconsciente estão exercendo um dos maiores erros da atuação (MEISNER, 1987). Assim, ao olhar para fora, o ator é capaz de entrar em um mecanismo de autocrítica, o que pode comprometer destrutivamente a sua presença cênica. Portanto, é dever do diretor realizar esse trabalho de observação – não dos atores - e ajudá-los a alcançar resultados satisfatórios em sua interpretação.

Nesse sentido, ao trazer à tona os estudos sobre atmosfera, considerando que a atmosfera dramática para Chekhov é a comunhão entre os sentimentos individuais dos personagens e a atmosfera da cena, um diretor que pretende trabalhar no registro realista que não possui um conhecimento sobre a direção de atores pode até conseguir construir uma atmosfera cênica potente através de um contexto dramático forte e de cenários impactantes. Contudo, se ele não souber direcionar o ator para que os seus sentimentos individuais sejam expressos com sinceridade e organicidade, as propriedades que irão acompanhar a atmosfera dramática dessa suposta cena podem não se encaixar no realismo aqui proposto. Como resultado, a atmosfera fílmica da obra como um todo também será afetada pois, como já

destacado, “não existe atmosfera desprovida de dinâmica interior, vida e vontade” (CHEKHOV, 2010, p.61).

Assim sendo, como a atmosfera dramática é expressa essencialmente a partir da representação dos atores (GIL, 2005a), torna-se necessário afirmar que é impossível construir uma atmosfera dramática potente sem um trabalho de direção de atores coerente como fundo, e isso envolve compreender as particularidades deste ofício. Uma boa interpretação está para uma coerente direção de atores e, consequentemente, uma atmosfera dramática que funciona. Isso faz o filme pulsar afetivamente e sensorialmente pois, como apontou Chekhov: “seria uma boa e verdadeira definição dizer que a atmosfera de cada obra de arte é o seu coração, a sua alma sensível” (CHEKHOV, 2010, p.63).

Nesse contexto, esse debate nos faz chegar a alguns questionamentos: “Cabe ao diretor monitorar o ator em cada uma de suas escolhas? [...] Se o ator está tendo problemas, o diretor deve dar aulas de atuação no set? Quanta responsabilidade o diretor tem pelas interpretações?” (WESTON, 1996, p.8, tradução do autor). Claro que o diretor não deve ocupar o papel do ator, mas é fato que “o andamento do trabalho depende muito da habilidade do diretor” (KUSNET, 1975, p.108), o que o faz carregar grandes responsabilidades na busca de construir relações orgânicas e verdadeiras entre os personagens. Nesse sentido, como já ressaltado anteriormente, entender sobre decupagem pode até ajudar no trabalho de direção, mas se não houver conhecimento sobre algumas técnicas de atuação, não há inspiração no mundo que faça um diretor ter sucesso na transmissão de ideias para os atores, como aponta Weston:

> A técnica faz duas coisas maravilhosas: ela lhe dá algo em que se apoiar, algo para fazer enquanto você espera pela inspiração; e ela areja o seu cérebro, faz você pensar, faz você escolher – e então, você está pronto para a inspiração, caso ela decida surgir. Quando você está trabalhando bem, está no lugar mais seguro para confiar em seus instintos. Quando você não está trabalhando bem, pode confundir intuição com suposições, pode tomar preconceito como visão [...]. E se você estiver entre os poucos felizes que já tem uma técnica de direção que funciona, então já sabe o quanto é importante continuar aprendendo e crescendo. (WESTON, 1996, p.6, tradução do autor).

Dessa forma, a técnica encontra o seu lugar como um mecanismo auxiliador da criação artística que o diretor deve dominar por completo. Assim, compreende-se que dirigir atores demanda técnica, teoria e muita prática. Quanto mais se exercita, mais se habitua à linguagem atoral e melhor será a coesão dramática do filme como um todo. De maneira complementar, Lewis aponta que a técnica deve ser um meio, não um fim. Ela deve estar à disposição do artista para ajudá-lo a solucionar um momento difícil, caso necessário. Para ilustrar essa constatação, ele realiza uma comparação entre o trabalho do ator e de um dançarino:

> Uma palavra a respeito dos objetivos da técnica. A técnica é um guia, que está a sua disposição para quando você dela necessitar. Se um pintor deseja usar determinada cor, seu conhecimento técnico ajuda-o a misturar a tonalidade correta; quando a cor está pronta, ele pinta livremente. Quando um compositor deseja fazer alguma complexa modulação de uma tonalidade para outra, seu conhecimento técnico das relações entre as mesmas vai ajudá-lo a resolver o problema. No entanto, para início de conversa, se o primeiro não for realmente um pintor e o segundo um compositor, não há técnica no mundo que os faça ser. Nada no mundo garante que se você fizer tudo certo, de acordo com qualquer método, o resultado será aceitável como arte. No palco vemos grandes técnicos sem talento, do mesmo modo que vemos atores de talento incapazes de executar a mais rotineira das tarefas técnicas. A técnica é um meio, não um fim. Por exemplo, quando um bom dançarino está no palco, ele esquece o seu exaustivo trabalho diário da barra, no desejo de expressar uma ideia pelo movimento (LEWIS, 2000, p.29).

Robert Lewis cita a importância do domínio técnico no trabalho do ator e que, mesmo sendo essencial em qualquer trabalho artístico, ela é apenas um meio, um mecanismo facilitador que auxilia o artista na criação. Assim, a função da técnica não é "sufocar ou atrapalhar os instintos do ator, mas encontrar maneiras de tornar as escolhas do personagem cada vez mais específicas" (WESTON, 1996, p.130, tradução do autor), algo que será elucidado no decorrer do texto.

Torna-se evidente, portanto, que é de extrema importância o diretor possuir técnicas precisas e eficazes para auxiliar o ator no seu trabalho de interpretação de um personagem em uma obra cinematográfica. Para Freire (2026), especialmente em um set de filmagem, o diretor deveria manter um contato muito breve e objetivo com o ator, evitando confundi-lo com explicações "racionais" demais. Assim, para o autor, o recomendado é que sejam feitos apenas ajustes finos, concretos e objetivos, evitando explicações subjetivas demais. Além disso, presume-se que essa argumentação do autor só faz sentido se esse ator tiver recebido uma preparação digna nos momentos anteriores à filmagem, chegando no set já com um entendimento aprofundado de seu personagem e de suas ações:

> Durante a filmagem, se foi possível um ensaio complexo e confortável de tempo, recomendo o **mínimo de direções** que seja possível. O diretor deve falar muito pouco com o ator. Qualquer excesso de palavras vai, inevitavelmente, trazê-lo para uma racionalidade que atrapalha o trabalho emocional e sensorial de uma interpretação realista. Não é mais necessário discorrer sobre a lógica da cena, que já foi entendida em ensaios. As relações já estão estabelecidas. Aqui o que se pode fazer são ajustes finos: provocar um maior comprometimento com um objetivo por exemplo ("você vai deixar ela te tratar desse jeito? Não deixa não!"); usar verbos como direção ("olha pro estado frágil dela e tenta acolher a sua mãe, ela tá precisando") ou ainda exercícios rápidos. (FREIRE, 2026, p.59).

Essa forma de pensar a direção de atores para Freire se assemelha muito à opinião do cineasta Wong Kar-Wai, um dos mais influentes e reconhecidos do cinema contemporâneo. Nas palavras do diretor:

> Quanto à direção de ator, para mim, ela se baseia essencialmente em duas coisas: primeiramente, num bom conhecimento dos personagens descritos no roteiro e, em segundo lugar, num bom conhecimento da natureza humana. A partir do momento em que se sabe observar as pessoas, ele (diretor) poderá responder todas essas questões que um ator lhe faz e dar a ele sugestões de todo o tipo. De toda maneira, não acredito muito nas discussões entre o diretor e o ator. Acho até um pouco ridículo quando vejo um diretor dizer para um ator: "Então você vai reagir assim porque no fundo você pensa isso". Se se tem um mínimo de experiência, sabe-se que toda complexidade do ser humano vem do fato de que suas ações estão frequentemente em contradição total com seus pensamentos, e de que dois seres humanos nem sempre reagem da mesma maneira diante de uma situação dada. (KAR-WAI apud TIRARD, 2006, p.189).

A partir desta citação, podemos pensar sobre dois aspectos de extrema importância. O primeiro é que o diretor deve saber observar e perceber as pessoas para, a posteriori, dirigir os atores com o intuito de recriar em cena a mesma realidade humana percebida na vida. Para isso, ele deve levar em consideração uma segunda pontuação compartilhada pelo autor: cada ser humano reage de uma determinada maneira frente às situações e, por isso, dirigir atores por pensamentos ou sentimentos pode ser uma armadilha, uma vez que eles são individuais. Dessa forma, partindo do ponto de vista que "a personagem é um ser em processo e é através do processo de ação que iremos conhecê-la" (HERMAN, 2023, p.87), talvez seja interessante enxergar a direção de atores através das ações e da lógica existente por trás delas, ao invés de utilizar os sentimentos, que estão mais na esfera do subjetivo.

Em uma tentativa de compreender os mecanismos responsáveis por fazer com que a ação seja desferida, ou acionada, "Stanislavski passou boa parte da sua vida indo atrás do problema da ação, a que conferia enorme importância" (KNEBEL, 2016, p.88). Nesse sentido, ela é a base da arte do ator e é por meio dela que abordamos o trabalho em cima de um papel (HERMAN, 2023). Assim, como aponta Herman, é de importância primordial que a direção de atores compreenda que personagem é lógica de ação e não lógica de sentimentos, como argumenta Stanislavski, que reitera o foco nas ações físicas:

> Realizem ações físicas nas circunstâncias propostas e não pensem sobre quais sentimentos elas devem despertar em vocês. Façam com verdade e lógica, façam assim como vocês as fariam hoje, no estado de ânimo de hoje, contando com todas as complexas casualidades do dia de hoje. Lembrem que tudo isso tem uma grande importância. Agindo logicamente no dia de hoje, vocês nem percebem como chegam aos sentimentos corretos. Pois os sentimentos não podem ser fixados e, por isso, eu procuro somente aquilo que é possível fixar, e isso será uma ação física (STANISLAVSKI apud D'AGOSTINI, 2018, p.137).

De acordo com Stanislavski, na lógica do sistema, o ator deve criar o seu papel somente através de ações físicas, pelas vontades sendo direcionadas a elas, e não para os sentimentos, por isso, dirigir por emoções pode ser uma forma ineficaz de conduzir um ator no processo de ensaio. Nesse contexto, como aponta Weston (1996), é comum escutar em alguns sets de cinema "faça mais triste agora", especialmente aqueles que estão sob responsabilidade de jovens diretores inexperientes, mas essa é uma direção ineficaz que pode confundir ainda mais o ator, ao invés de esclarecer e facilitar o seu trabalho.

> Dizer ao ator qual sentimento a personagem deveria ter, ou em qual estado mental deveria estar – por exemplo, irritado, decepcionado, preocupado, aborrecido, empolgado, apaixonado, assustado, ressentido, reprovador – é uma forma muito comum de se dar direção, mas isso, de fato, não é uma direção executável. Assim que um ator tenta ter um sentimento, ou produzir um sentimento sob demanda, ele passa a parecer um ator, não uma pessoa real. [...]. O diretor está numa posição que pode ferir profundamente os delicados mecanismos do ator. Dizer a eles que suas emoções estão erradas – como em "não interprete tão irritado" – pode ter um efeito opressor. Quando atores tentam ter "menos" sentimento, por exemplo em resposta à direção, eles podem simplesmente se fechar ou ficar cautelosos. Quando tentam ter "mais" sentimento, como em uma direção para "ficar mais nervoso", surge a tentação de exagerar, de super interpretar. (WESTON, 1996, p.17, tradução do autor).

Isso é parecido com o que a preparadora de atores Amanda Gabriel - uma das maiores preparadoras de atores do Brasil - pensa sobre a emoção. Em uma entrevista realizada com ela e o preparador Leonardo Lacca para o meu trabalho de conclusão de curso em cinema e audiovisual na UFF em 2023, Amanda Gabriel proferiu palavras parecidas com as que Weston destacou em seu livro. Para ela, é muito perigoso dirigir atores por emoções porque os sentimentos estão na esfera do subjetivo e cada indivíduo se expressa de uma maneira diferente, algo que Kar-Wai também apontou. Dessa forma, se cada indivíduo sente de uma maneira peculiar, a emoção não é algo universal e que pode ser acessada de maneira direta pelos atores, como aponta a preparadora:

> Emoção é suor. Emoção nunca pode ser objetivo, ou ponto de partida. Você se exercita e você sua, logo, é consequência. O Meisner, que é colocado quase como um oposto do Lee Strasberg, na verdade, fala quase a mesma coisa: "nunca calcule a emoção que você deve ter em cena". Viva o momento. Se você ficar tentando atingir determinada emoção, você vai passar vergonha porque todo mundo vai ver um ator tentando atingir determinada emoção. Se você tinha que chorar e, naquele dia, você não chorou, faça o que você está sentindo no momento [...]. O que reverbera do afeto eu não tenho controle sobre, pode ser raiva em um dia, tristeza em outro. A verdade é que eu não tenho controle sobre a emoção, pois emoção é suor. Nós não suamos porque nós queremos, nós suamos porque fazemos algo que nos leva a suar (GABRIEL apud ROSESTOLATO, 2022, p.39).

Assim, a partir do que apontam Amanda Gabriel, Weston e Herman, podemos inferir que a direção de atores não deve ser conduzida por meio das emoções. Dessa forma, esta pesquisa apresenta uma forma que pode contribuir na direção de atores, através de um caminho completamente oposto a essa perspectiva emocional; a direção de atores através das ações[37]. Knebel chegou a chamar o método da análise ativa de Stanislavski de "método da análise pela ação" (KNEBEL, 2019, p.19), conferindo à ação um papel primordial na condução dos atores através do método da análise ativa.

É através da análise pela ação – não é à toa que o nome do livro de Knebel se chama *ANÁLISE-AÇÃO: Práticas das ideias teatrais de Stanislavski* – que Stanislavski realizou diversas descobertas sobre o trabalho do ator até chegar na análise ativa. Foram anos de experiência que permitiram que Stanislavski chegasse às constatações que iremos desenvolver sobre a análise ativa e o papel da ação na interpretação. Assim, como a nossa compreensão do comportamento humano e da física moderna ainda está baseada nas revelações de Freud e Einstein, também o nosso conhecimento sobre o ofício do ator está ligado às descobertas de Stanislavski feitas há cem anos (STRASBERG, 1990), o que coloca o autor em uma posição de influência nos estudos das artes cênicas.

Para Weston, "uma boa direção — isto é, uma direção executável — gera comportamento no ator. Por isso, ela é ativa e dinâmica, em vez de estática; sensorial, em vez de intelectual; e objetiva e específica, em vez de subjetiva e generalizante" (WESTON, 1996, p. 28, tradução do autor). Para a autora, isso significa que dar uma boa direção a um ator exige objetividade e não grandes explicações mentais, subjetivas ou afetivas. O próprio Stanislavski "advertia repetidamente sobre os perigos de uma abordagem criativa racional, fria. E exigia de nós a ação e não a razão" (TOPORKOV, 2016, p.181).

Contudo, essa abordagem de direção não deve ser vista como a única, uma vez que isso também depende do temperamento do ator e do seu entendimento sobre a interpretação cênica. Atores mais "cerebrais" talvez necessitem de explicações mais "mentais" para desbloquearem alguma relação viva em cena. O próprio Stanislavski chamou atenção para isso ao abordar os motores da vida psíquica, alegando que "o estado criativo aparece de diversas formas. Às vezes o intelecto é dominante, às vezes o sentimento, às vezes a vontade" (STANISLAVSKI apud ALBRICKER;LIMA, 2023, p.15). Portanto, em momentos em que o intelecto é dominante, jogar com o fenômeno que aparece talvez seja mais coerente do que tentar impor uma forma de direção, digamos, "executável", como aponta Weston.

[37] Para compreender com mais clareza como dirigir atores através de ações, ler o subcapítulo 3.4 desta dissertação, intitulado "sobre os verbos de ação".

Nesse contexto, torna-se oportuno compartilhar brevemente uma experiência pessoal na qual o que está sendo discutido aconteceu comigo, na prática, em um set de filmagem. Estava dirigindo uma atriz em cena na qual a personagem dela estava indo para o hospital se despedir do seu filho, que estava prestes a morrer. A cena se passava em um futuro distópico, no qual a eutanásia seria permitida. O filho dessa personagem, na história, estava com câncer terminal e, em decorrência disso, optou por realizar a eutanásia. Essa é a situação que temos ou, em termos stanislavskianos, parte da circunstância proposta.

Pois bem, a cena a que me refiro possuía menos de 1 minuto e, em termos de ação, a personagem dessa atriz – que era extremamente católica - estava se maquiando no banheiro e se preparando para sair de casa para se despedir de seu filho. Por se tratar de uma situação com forte carga dramática, era uma necessidade cênica que a atriz chorasse e se afetasse, afinal, o filho da sua personagem estava prestes a morrer. Contudo, essa indicação de direção não foi pedida para a atriz, pois isso poderia mais atrapalhá-la do que ajudá-la pois, como alegou Amanda Gabriel sobre a perspectiva de Estrela Strauss, emoção é suor e nunca deve ser um objetivo. Nesse sentido, optei por um caminho de direção de atores digamos mais "racional", fundamentado em circunstâncias propostas que estavam implícitas no texto. Cheguei perto da atriz e falei de mansinho em seu ouvido: "você gosta muito do seu filho. É uma pena que ele esteja indo embora... Você é muito católica, certo? Então você já deve saber que quem se mata vai para o inferno". Essa informação dilacerou o coração da atriz, que disparou a chorar. Demos o REC e a cena ficou incrível. Essa era uma informação não muito prática, fundamentada na história, mas que a atriz ainda não tinha se dado conta. Contudo, ela era valiosíssima em termos de afetos e obstáculos para a personagem que construímos em conjunto.[38]

Dessa forma, é possível argumentar que é muito relativo dizer que uma direção deve ser sempre executável pelo ator, como aponta Weston. Como essa atriz poderia executar essa informação que eu forneci para ela? Para Weston, talvez essa direção mais "mental" possa se encaixar como ineficaz, mas nem sempre a teoria funciona na prática. Por isso Stanislavski foi um grande promissor nos estudos sobre o trabalho do ator: ele não apenas construiu todo um arsenal teórico, ele colocou em prática tudo o que decidiu teorizar. Além disso, também é importante ressaltar que essa informação fornecida para a atriz é extremamente específica e depende de uma participação ativa do diretor, que conhece o conteúdo da obra com propriedade e, por isso, estaria apto a criar a partir dele.

[38] Caso o leitor queira assistir a cena, ela está disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=2pF8onBTTdE

Lars Von Trier alegou que quando passou a assumir essa responsabilidade ativa, o seu cinema deu um salto qualitativo: “de repente, eu não era mais um diretor passivo, um espectador sentado atrás de seu monitor que olhava a cena com distância. Passei para o outro lado, entrei nas cenas com os atores. Não era mais uma câmera que registrava a cena, era o meu olho” (TRIER apud TIRARD, 2006, p. 174). Portanto, na direção de atores, essa pesquisa parte do pressuposto que o diretor deve assumir um papel ativo, assim como os próprios atores, colocando ambos em uma posição hierárquica similar e de igual potencial criativo, o que nos leva para a investigação da análise ativa e as ações físicas.

3.2 – Sobre a análise ativa e ações físicas

Após discutir algumas particularidades do trabalho de direção de atores e sua importância para a construção da atmosfera dramática no cinema, torna-se necessário investigar a metodologia de ensaio que orienta o estudo de caso desta pesquisa. Como já mencionado, Pedro Freire desenvolveu a preparação e a direção de seu elenco em *Malu* (2024) a partir das formulações do último Stanislavski, especialmente por meio do método das ações físicas e análise ativa. Nesse contexto, compreender os fundamentos, os procedimentos e as implicações desta metodologia torna-se essencial não apenas para a investigação do processo criativo do filme, mas também para refletir sobre como determinadas estratégias de condução do ator podem aproximá-lo de um registro realista e contribuir para a criação de atmosferas dramáticas potentes.

Isso nos leva à última fase do trabalho de Constantin Stanislavski, a qual ficou conhecida como o método das ações físicas e análise ativa, metodologia esta a qual o mestre russo se dedicou a investigar com maior profundidade no fim de sua vida, como aponta Herman:

> Nos anos de 1930, com seus últimos trabalhos, Stanislavski repensou seu método. Estava insatisfeito com os resultados de uma técnica que partia de uma perspectiva interna e de um esforço psicológico. Decidiu, então, começar não das emoções, não do estado psicológico, que, como já dito, resiste ao controle da nossa vontade, mas da lógica das ações físicas. Assim, a ação física intencional se torna o catalisador do processo orgânico da ação psicofísica que, por sua vez, é capaz de estimular as correspondentes emoções e o leque de sensações, sentimentos e experiências internas que compõem o lado psicológico. (HERMAN, 2023, p.57).

Através desta abordagem, o que Stanislavski desenvolveu foi, basicamente, uma metodologia que estimula o ator a colocar o seu corpo ativamente sobre uma situação dramática para que ele mesmo descubra, através de improvisos, o que ele precisa fazer (em termos de

ação) para conseguir alcançar o que o personagem deseja em cena. Além disso, é bom insistir na explicação de que "o objetivo da análise ativa não é a busca de emoções, e sim a própria análise e a compreensão do que o personagem faz. As emoções virão como consequência natural de uma ação certa" (KUSNET, 1975, p.104). Nesse contexto, as ações se tornam o âmago principal da ocupação do ator em cena, enquanto as emoções e sentimentos se apresentam como resultado – ou como suor, como Amanda Gabriel apontou.

Abrindo outro parêntese, é importante pontuar que essa metodologia desenvolvida por Stanislavski passou por diversas transformações e, infelizmente, ele faleceu antes de conseguir sistematizar por escrito suas constatações. Contudo, alguns de seus seguidores deram continuidade às experiências como Maria Knebel, Mikhail Kédrov, Eugênio Kusnet, entre outros citados aqui nesta pesquisa Ainda assim, não é simples assimilar ao sistema de Stanislavski apenas por meio da leitura de livros e artigos escritos a seu respeito, pois esses materiais não são conclusivos e, por vezes, chegam a ser bastante contraditórios[39] (KUSNET, 1975). Tal situação nos coloca em um terreno sinuoso e altamente complexo, alimentado por interpretações diversas.

Nesse contexto, será apresentado um estudo investigativo com o objetivo de discorrer sobre a análise ativa e as ações físicas, porém alinhado aos propósitos desta pesquisa, que consistem em trazer a importância do trabalho do diretor de atores na condução do ator para que seja possível criar atmosferas dramáticas potentes. Inevitavelmente, será necessário elucidar, em primeira instância, como funcionam as engrenagens principais dessa metodologia e quais são os seus desdobramentos, para que, só então, seja possível alcançar os objetivos específicos deste trabalho[40].

Além disso, como *Malu* (2024) foi realizado a partir da aplicação do método da análise ativa, é importante pontuar que Freire só conseguiu alcançar os resultados atorais que se apresentam em seu filme em razão do seu domínio sobre o último Stanislavski. Inclusive, o diretor pontuou que só conseguiu trabalhar a partir dessa metodologia através de uma direção que privilegiou a ação (FREIRE, 2025a). Stanislavski também já argumentou sobre essa perspectiva, para ele, "a vida é ação, por isso é que a nossa arte vivaz, que brota da vida, é

[39] Parte dessas contradições existe principalmente devido aos erros de tradução dos livros de Stanislavski do russo para outras línguas, especialmente para a língua portuguesa. Falaremos mais sobre essa questão no subcapítulo seguinte.

[40] Para aprofundar este tema, ler: *Ator e método*, de Eugênio Kusnet, *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski*, de Maria Knebel, ou *Stanislavski e o Método de Análise Ativa: a criação do diretor e do* ator, de Nair D'Agostini, além de uma série de outras leituras que constam nas referências bibliográficas desta pesquisa.

preponderantemente ativa" (STANISLAVSKI, 2022, p.69), e é também a partir desse pensamento que surge o método das ações físicas e análise ativa.

Dessa forma, discorrer sobre as formulações a respeito da análise ativa torna-se não apenas essencial para pensar a direção de atores através de ações, mas também fundamental para contextualizar o leitor em torno da base principal do trabalho de ator desenvolvido por Pedro Freire, imprescindível para a compreensão da atmosfera dramática presente em seu filme. Assim, dando continuidade à pormenorização acerca da análise ativa e das ações físicas, torna-se essencial, antes de tudo, explicitar seus fundamentos e as suas engrenagens principais.

A metodologia se inicia, grosso modo, da seguinte forma: realiza-se uma primeira leitura rápida do roteiro em conjunto com o elenco, na qual o diretor não deve parar para se aprofundar e realizar grandes discussões sobre a narrativa e os personagens. Cabe ao diretor "apenas elucidar o que acontece nas cenas e qual é a relação entre os personagens envolvidos, para que o ator possa, então, compreender com clareza a linha de seu comportamento" (KNEBEL, 2016, p. 231) ou, utilizando um termo stanislavskiano, a partitura do seu papel. Sobre o volume de informações que deve ser fornecido para os atores, Kusnet pontua alguns aspectos:

> O único membro da equipe, que deve conhecer a peça detalhadamente é o diretor. Ele deve estar em condições de responder a todas as perguntas dos atores, mas em hipótese alguma, deve começar os trabalhos pelos seus próprios comentários [...]. Outro problema, não menos grave, é o volume de informações sobre a peça, que o diretor deve dar aos atores. A insuficiência de conhecimentos das "circunstâncias propostas" pode levar os atores muito longe do conteúdo da peça, o que representaria uma perda de tempo injustificável. Por outro lado, o excesso de detalhes, embora muito úteis em si, é capaz de preocupar demais o ator e, com isso, cercear a sua liberdade de ação. (KUSNET, 1975, p.103 e 104)

Como visto, o andamento do trabalho e os resultados alcançados na análise ativa dependem em grande medida da estratégia adotada pelo diretor neste primeiro momento. Ainda que o diretor seja o maior detentor do conhecimento da obra, ele não deve oferecer grandes explicações para os atores nesses momentos iniciais; "primeiro escuta-se o ator e, *se necessário*, ajustamos" (FREIRE, 2026, p.46). Nesse sentido, "Stanislavski enfatizava que o diretor deveria possuir um tato pedagógico, de modo que só revelasse seus próprios conhecimentos sobre a peça quando eles fossem realmente necessários para o trabalho do ator" (KNEBEL, 2016, p. 23), deixando que os atores descubram a obra a partir de si mesmos, com o corpo em experiência.

Assim, o caminho mais seguro nesse momento inicial consiste em fornecer aos atores apenas os fatos essenciais da situação, e não interpretações pessoais, pois, como aponta Weston,

“as explicações enfraquecem os fatos porque são subjetivas, interpretativas; os fatos são objetivos. O poder de uma explicação depende da capacidade de persuasão de quem apresenta. Os fatos falam por si mesmos” (WESTON, 1996, p. 36, tradução do autor). Contudo, Stanislavski também ressalta que, embora a utilização dos fatos constitua uma abordagem mais adequada, o diretor ainda assim deve dosar o nível de informação compartilhada, de modo que o ator não seja bombardeado com o conteúdo logo de início:

> Entre as circunstâncias exteriores da vida de uma peça, o plano mais fácil de estudar é o dos fatos. Quando o dramaturgo criou a sua obra, toda circunstância, por menor que fosse, todo fato, era importante. Cada um deles era um elo necessário na cadeia ininterrupta da vida da peça. Mas estamos longe de aprender todos os fatos de uma vez. Os fatos que realmente compreendemos, em sua essência e imediatamente gravam-se intuitivamente em nossa memória. Outros, que não sentimos logo, que não são descobertos nem corroborados para os nossos sentimentos, continuam despercebidos, inapreciados, esquecidos, ou ficam no ar, cada um separadamente, sobrecarregando a peça. Deixam-nos confusos e não conseguimos achar neles nenhuma verdade da realidade viva. Tudo isso interfere com a recepção e absorção das nossas primeiras impressões da peça. (STANISLAVSKI, 2022, p.3)

Como elucidado, é de extrema importância que os fatos fornecidos pelo diretor, nesse primeiro momento, sejam sucintos, verdadeiros, não interpretativos e capazes de contextualizar o ator na situação imaginária, no conflito e nas relações que seu personagem mantém com os demais presentes em cena. Caso contrário, se o ator for bombardeado por longas informações e explicações, ele pode acabar entrando em cena com a “cabeça inchada e o coração vazio”, não sendo capaz de realizar absolutamente nada (STANISLAVSKI apud MOORE, 1973, p.31, tradução do autor), por estar completamente entregue ao domínio do racional. Stanislavski considerava que, “durante o período inicial do trabalho sobre o papel, não era necessário sobrecarregar a imaginação dos atores, já que isso, em certa medida, inibe-os de buscar ativamente seus próprios caminhos” (KNEBEL, 2016, p. 22). Esse cuidado constitui um dos aspectos iniciais mais importantes na aplicação da análise ativa.

Essa maneira de iniciar o processo de ensaio com os atores - que constitui a análise ativa - se contrapõe à forma como muitos cineastas utilizam para iniciar o processo de ensaio com o elenco, na qual todos se sentam e ficam horas lendo e analisando o material dramatúrgico. Basta você visitar qualquer sala de ensaio de um projeto de cinema e você verá o diretor sentado com os seus atores lendo o roteiro por horas, digo isso por experiência própria. Essa forma de estudo do texto foi intitulada por Stanislavski como ensaio de mesa, que o encenador russo também praticou no início do seu trabalho como diretor, como comenta Knebel:

> Sabemos que o Teatro de Arte de Moscou introduziu o "trabalho de mesa" como a base dos trabalhos sobre uma peça, ou seja, antes de se ensaiar em cena, desmontava-

> se a peça à mesa. Durante o trabalho de mesa, o grupo de intérpretes, sob a condução do diretor, submetia tudo a uma minuciosa análise: os motivos internos, subtextos, inter-relações, cárteres, ações transversais, e supertarefas da obra, etc. Tudo isso tornava possível aprofundar-se na obra dramática, definir suas tarefas conceituais e artísticas. O trabalho de mesa, acima de tudo, fez com que o ator adentrasse o mundo interior do herói da peça, algo fundamental para a criação do espetáculo. Aperfeiçoando seu método de criação, desenvolvendo e aprofundando o sistema, Stanislávski notou uma série de facetas obscuras do período do trabalho de mesa. Uma delas era a crescente passividade do ator, que, ao invés de buscar, desde o início, um caminho que o aproximasse do papel, começava a delegar essa responsabilidade ao diretor. De fato, durante um longo período do trabalho de mesa, o papel ativo é do diretor, que explica, narra e seduz, enquanto o ator acostuma-se com que o diretor resolve por ele todas as questões ligadas à peça e a seu próprio papel. (KNEBEL, 2016, p.20).

Stanislavski, por sua vez, jamais negou a imprescindibilidade e a utilidade dos ensaios de mesa em geral (TOPORKOV, 2016), por isso, eles não foram completamente abandonados na análise ativa e sim reconfigurados. Nesse sentido, ao invés do diretor ficar horas com os atores debatendo sobre as cenas e os personagens, no método das ações físicas, esse trabalho seria muito mais breve e serviria apenas como "as primeiras investigações, a partir das quais se poderia começar o trabalho, que poderia ser livremente modificado durante o processo de corporificação" (TOPORKOV, 2016, p.188). Nesse contexto, apenas uma leitura curta sobre as cenas já seria necessária para que a próxima fase do trabalho fosse iniciada, a partir do ator posto em circunstâncias propostas, com o corpo-mente orgânico em experiência. Sobre esse momento inicial do trabalho de criação com os atores, Freire comenta como foi em seu filme, que também passou por essa estruturação que faz parte da análise ativa:

> Eu tinha a preocupação de evitar uma "psicologização" excessiva, racional, então minha proposta era a de partir diretamente para a ação a partir do que o texto propunha, sem passar muito tempo no "trabalho de mesa", em que o elenco e o diretor podem passar dias sentados em uma mesa lendo um texto e analisando minuciosamente tudo o que ele contém - trabalho que, do meu ponto de vista, inevitavelmente traz a temida racionalização da atuação. Nosso trabalho consistia em ler uma vez - e apenas uma vez - a cena e então, sem muita conversa, partir diretamente para uma improvisação daquela situação dramática proposta pelo roteiro. Eu tinha pedido firmemente ao elenco que não decorasse o texto antes dos ensaios, que nem sequer lesse o roteiro muitas vezes, para que chegassem a esse momento com a abertura para levar a cena para onde quisessem (FREIRE, 2026, p.104).

Nesse sentido, aqui vale uma associação com um dos elementos do tripé do realismo ao qual me refiro nesta pesquisa, que é o conceito de vida do espírito humano. Para Albricker, "aquilo que Stanislavski chama de 'vida do espírito humano', podemos intuir uma característica importante do espírito humano: o humano é um ser que se encontra com outros humanos; a vida busca pela vida, o humano busca pelo humano, e com ele se conecta, para se relacionar" (2019, p.112). Como destaca o autor, é a partir do ator em relação com outro ator em cena que

poderíamos falar sobre a manifestação da vida do espírito humano, importantíssima para o registro realista. De maneira complementar, para Pudovkin, “ser realista é estabelecer a relação justa entre os fenômenos” (XAVIER, 2005, p.57).

Dessa forma, se considerarmos que Stanislavski partia do ponto de vista que a análise do texto à mesa é, basicamente, um exame da vida psíquica do papel no qual o ator olha para o personagem como se estivesse de fora (KNEBEL, 2016), como seria possível estabelecer e construir relações entre os atores sem colocá-los, de fato, em relação física com o corpo integrado à mente? Por isso, Knebel aponta que essa metodologia de ensaio de mesa ao modo antigo, antes da análise ativa, pode ser capaz de “criar uma cisão artificial entre os lados psíquicos e físicos da vida do herói, dentro das circunstâncias propostas da peça” (KNEBEL apud FREIRE, 2026, p.13). Dito isso, a necessidade de reformulação do ensaio de mesa mostrou-se necessária para os membros do TAM para que fosse possível obter um corpo-mente orgânico na análise do material dramatúrgico, manifestando, assim, a vida do espírito humano através do método da análise ativa.

3.3 – Sobre o objetivo

Embora este novo subcapítulo se concentre em uma ferramenta específica do sistema de Stanislavski, a discussão acerca da análise ativa continuará orientando as reflexões desenvolvidas ao longo de todo este capítulo. Nesse sentido, passaremos a investigar o conceito de objetivo, elemento fundamental para a construção da ação dramática e para a condução do trabalho do ator no contexto da análise ativa. Para isso, serão abordadas algumas das principais formulações teóricas relacionadas ao tema, bem como questões terminológicas decorrentes das diferentes traduções das obras de Stanislavski, que frequentemente aproximam ou confundem leitores. A partir desse percurso, busca-se compreender de que maneira a noção de objetivo se articula ao processo de ensaio e à descoberta ativa do papel, constituindo uma importante ferramenta para a direção de atores e para a criação de uma atmosfera dramática realista.

Antes de adentrarmos nas questões teóricas que envolvem o conceito do objetivo, é de extrema importância ressaltar um aspecto-chave em relação ao objetivo, que se associa diretamente com as traduções para o português da obra de Stanislavski. De acordo com Albricker, “as publicações em língua portuguesa da editora Civilização Brasileira possuem inúmeros cortes e equívocos de tradução em relação às originais de Stanislavski” (ALBRICKER, 2019, p.22). Nesse sentido, ao visionar as traduções realizadas por Pontes de Paula Lima, foi percebida uma série de confusões e modificações em relação ao termo tarefa,

conceito de extrema importância para o sistema de Stanislavski que, nessas traduções, pode se confundir com o termo objetivo. Não é à toa que, quando se lê a tradução de Pontes de Paula, encontramos nomenclaturas como o superobjetivo, enquanto nos livros de Knebel e Toporkov encontramos a supertarefa. Dessa maneira, a depender da tradução, os conceitos se confundem e podem, por ora, refletir em suas definições.

Albricker (2019) recomenda que seja utilizada a tradução de Jean Benedetti intitulada *An actor's work,* feita diretamente do original russo, na qual não haveria esses equívocos de tradução. Essa pesquisa não utilizou a tradução de Benedetti em suas referências em razão de ela só ter sido descoberta como a versão mais fiel do trabalho de Stanislavski nos momentos finais deste trabalho, e como em um mestrado o prazo de conclusão é muito curto, não foi possível consultá-la de maneira aprofundada. Contudo, de acordo com Albricker (2019), há traduções de obras importantes relacionadas a Stanislavski que foram realizadas com êxito, como os livros de seus discípulos diretos Vassíli Toporkov (2016), Maria Knebel (2016) e D'Agostini (2018), que são utilizados recorrentemente nesta pesquisa para esclarecer os erros de tradução contidos nas versões da Civilização Brasileira. Nesse contexto, para vias de exemplificação, encontramos na tradução de Pontes de Paula Lima a seguinte definição para o conceito de superobjetivo, contido na versão da Civilização Brasileira:

> Nesse mais íntimo dos centros, nesse âmago do papel, todos os demais objetivos da partitura convergem, por assim dizer, para um único *superobjetivo*. Esta é a essência interior, a meta que abrange tudo, o objetivo de todos os objetivos, a concentração de toda a partitura do papel, de todas as suas unidades máximas e mínimas (STANISLAVSKI, 2022, p.100).

Contudo, no livro de Knebel (2016), há uma nota dos tradutores Marina Tenório e Diego Moschkovich que indicam especialmente esse equívoco de tradução de Pontes de Paula Lima não apenas em relação ao superobjetivo, que na verdade deveria ser intitulado como supertarefa, como também o próprio conceito de objetivo [*tsel*], que pode se confundir com a tarefa [*zadátcha*], embora sejam termos completamente diferentes. Nas palavras dos tradutores:

> Сверхзадача [*sverkhzadátcha*], "supertarefa". Supertarefa e super-supertarefa [*sverkh-sverkhzadátcha*] são neologismos criados por Stanislávski. Correspondem à ideia de um alvo essencial, uma tentativa de definir o alvo da ação artística superando uma abordagem demasiado estreita. Habitualmente, traduz-se o termo por superobjetivo. Trata-se de um erro, pois mistura dois conceitos distintos do sistema de Stanislávski: tarefa [*zadátcha*] e alvo, objetivo [*tsel*]. Decidimos, portanto, para o que antes era conhecido por superobjetivo, usar supertarefa. Já para o que era conhecido por objetivo, preferimos adotar o termo alvo, por sua concretude e caráter ativo. (TENÓRIO; MOSCHKOVICH, 2016, p.46).

O mesmo aconteceu com o conceito de "ação transversal", traduzido de maneira errônea por Pontes de Paula Lima como "ação direta" no livro *A criação de um papel*, mais especificamente, no capítulo 2 deste livro. Dessa forma, para evitar confusões na tradução, esta pesquisa decide partir das traduções de Diego Moschkovich e Marina Tenório que, de acordo com Albricker (2019), estariam mais alinhadas às formulações originais de Stanislavski. Dessa forma, nos momentos que se lê superobjetivo, objetivo e ação direta nas traduções de Pontes de Paula Lima, o correto seria, respectivamente: supertarefa, alvo[41] e ação transversal.

Além disso, também há uma diferença em relação ao conceito de objetivo e tarefa, que também são confundidos por conta desses equívocos de tradução. Segundo Albricker (2019), a tarefa é sempre o que vem primeiro, enquanto o objetivo (propósito) seria o que vem depois. Assim, a tarefa poderia ser descrita como o verbo[42] imediato que o personagem realiza, enquanto o objetivo seria a finalidade para a qual essas tarefas são executadas. Dessa forma, a tarefa pode ser encarada como "o que" o personagem quer realizar no momento, enquanto o objetivo seria o "para que", o propósito final no qual essas tarefas são realizadas em cena, que devem estar alinhadas em relação às circunstâncias propostas. Nesse sentido, ao realizar as tarefas em cena, o ator estaria mais próximo de atingir o seu objetivo pois, "ao colocar diante de si um determinado alvo [*tsel*], o ator passa a persegui-lo com a palavra, levando consigo o parceiro, o espectador e a plateia (KNEBEL, 2016, p.124). Albricker explica muito bem a diferença entre a tarefa e o objetivo através de um exemplo em sua tese, que se torna primordial compartilhar aqui:

> Uma ação física não é algo tão simples como, por exemplo, 'arrumar a casa'. Isso é uma tarefa. Para realizar uma ação física, o ator precisa complementar essa tarefa com um propósito adequado às circunstâncias propostas. Vejamos um exemplo: Circunstâncias propostas: o ator interpreta o dono de uma empresa pequena que despertou o interesse de um milionário investidor estrangeiro que quer, urgentemente, visitá-lo em sua casa para uma reunião de negócios. Tudo parece conspirar positivamente para o dono da empresa, exceto pelo fato de que a sua casa está uma bagunça; Tarefa: arrumar a casa; Propósito [de 'arrumar a casa']: impressionar o milionário investidor estrangeiro. Nesse exemplo, considerando as circunstâncias propostas, temos a ação física de 'arrumar a casa para impressionar o milionário investidor estrangeiro (ALBRICKER, 2019, p.48).

Como podemos observar, tarefa e objetivo (propósito) andam lado a lado no sistema de Stanislavski e, por equívocos de tradução, esses dois termos foram separados e até mesmo

[41] Como Freire utiliza o conceito de objetivo ao invés de alvo, este trabalho opta por continuar utilizando essa nomenclatura para que o autor seja referenciado no decorrer do texto sem grandes confusões. Dessa forma, para facilitar a pedagogia e argumentação, nesta pesquisa, os termos objetivo e alvo serão tratados como similares. Além disso, também podemos chamá-lo de propósito, de acordo com Albricker (2019).

[42] A explicação sobre os verbos será realizada nos momentos posteriores desta pesquisa.

confundidos, o que pode se configurar como uma grande perda em termos de pedagogia. Por sorte, essa dissertação está sendo escrita após essa descoberta recente em relação às traduções das obras de Stanislavski. Acredita-se que, por conta do grande espaço de tempo em que essas questões não vieram à tona, boa parte da produção acadêmica e científica pode ter sido afetada - no sentido negativo, perpetuando os erros de tradução. Por isso este trabalho decide realizar essa inflexão no texto e debater sobre essas questões terminológicas. Talvez, agora, o termo objetivo, tão presente na última fase do trabalho de Stanislavski, possa se tornar mais esclarecedor para o leitor.

Nesse sentido, antes de dar início às investigações acerca do objetivo no trabalho do ator, é importante destacar também que Freire considera e utiliza a ferramenta do objetivo em seu processo de ensaio, dotando-o de um certo grau de importância. Para o cineasta, o objetivo é um dos elementos centrais que constituem a ação dramática, pois ele é o que comanda a cena, junto com a situação – que pode ser compreendida aqui como as circunstâncias propostas – e a relação. Segundo ele, no realismo, "toda cena propõe, dramaticamente, algum dos três [...], e servem como ponto de partida tanto para a criação individual do ator quanto para o diálogo com o diretor, dentro de uma narrativa realista" (FREIRE, 2026, p.42), como relata em um exemplo:

> Uma mulher entra num grande escritório andando rápido, a passos firmes. Ela vai caminhando até atravessar a grande porta de vidro que dá para a sala do seu chefe. Então ela olha para a cara dele e, dedo em riste, fala alto e claramente que não vai, nunca mais, suportar o tipo de humilhação a que ele a submeteu na reunião pela manhã. Ela xinga, alto, de bom tom e de forma bastante explícita, aquele homem, causando constrangimento nas secretárias e colegas que já se aproximam da porta para ouvir mais de perto aquela situação. O chefe escuta, perplexo, até que ela vai embora, não sem antes jogar o crachá na cara dele. O objetivo dessa personagem é se vingar, humilhando o chefe publicamente. Isso tem que estar claro. Esse objetivo parte de uma relação (entre ela e o chefe, uma relação abusiva) e causa uma situação (constrangimento no escritório), porém, o principal a ser trabalhado aqui é esse objetivo. É ele que comanda a cena e que, se não funcionar, fará com que ela desabe. (FREIRE, 2026, p.42).

Nesse sentido, logo após uma primeira leitura breve com o elenco, é recomendado que o diretor, segundo Kusnet, esteja apto a "responder à pergunta: quais são os objetivos do personagem? [...]. Isso significa: quais são as 'necessidades' do personagem que ele precisa satisfazer em cada determinado período da cena?" (KUSNET, 1975, p. 103). Destaco aqui o plural da palavra "objetivos", apontado pelo autor, o que nos leva a inferir que, em sua visão, uma cena inteira não possui apenas um objetivo por personagem. Pode parecer um detalhe, mas essa minuciosidade é capaz de gerar diversas confusões, o que não pode deixar de ser destacado nesta pesquisa. Vale ressaltar também que investigar se uma cena deve ter apenas um objetivo

ou vários é trabalho de uma dissertação de mestrado inteira ou de uma tese de doutorado, pois os argumentos são inesgotáveis e muitas vezes contraditórios, a depender da fonte bibliográfica – e, agora, da tradução do material escrito. Nesse sentido, sobre a função dos objetivos, Strasberg destaca:

> Se o ator estiver completamente concentrado em seus objetivos, físicos ou não, e estiver completamente absorvido nos vários problemas que são apresentados a ele pelo seu papel ou por seu diretor, simplesmente não vai ter tempo para se preocupar sobre se vai ser capaz de executar a sua parte (STRASBERG, 1990, p.82)

Ivana Chubbuck, conceituada coach de atores em Hollywood, em seu livro *O poder do ator: a técnica Chubbuck em 12 etapas,* afirma que toda cena necessita de um objetivo principal, que é responsável por canalizar a vontade do ator em direção a ele. A autora nomeou esse objetivo como objetivo de cena, em uma tentativa de diferenciar o que ela chama de Técnica Chubbuck em relação ao objetivo (propósito) de Stanislavski, que podemos conferir na citação abaixo:

> O objetivo de cena dá a cena um caminho a ser percorrido com foco: um início, um meio e um fim. Também dá um sentido à cena, pois responde à pergunta: "por que essa cena existe?". O objetivo de cena faz com que o material tenha mais sentido, pois dá a cada personagem movimento e direção para suas emoções e ideias em cena. As emoções puras, por si só, não fazem parte do espírito humano; elas evoluem da necessidade humana de conseguir ou realizar alguma coisa. (CHUBBUCK, 2021, p.44).

Vale ressaltar também que parte das ideias de Chubbuck possuem fortes associações com o sistema de Stanislavski, embora ela não faça referência direta ao mestre em nenhum momento de seu livro. Basta lê-lo para encontrar, por exemplo, várias semelhanças com as formulações de Stanislavski, como por exemplo, o que ela chamou de objetos internos. Para ela, objetos internos "são as imagens que vem à sua mente quando você está falando ou ouvindo sobre uma pessoa, um lugar, uma coisa ou um acontecimento" (CHUBBUCK, 2021, p.102). Ivana discorre sobre este conceito em seu livro como se fosse a primeira pesquisadora e teórica da atuação a pensar sobre as visões no trabalho do ator. Contudo, para os estudiosos da obra de Stanislavski, os objetos internos descritos pela autora nada mais são do que a aplicação da imaginação de maneira concreta em cena, algo que o mestre russo já dissertou inúmeras vezes:

> Há vários aspectos da vida da imaginação e de seu funcionamento artístico. Podemos usar nossa visão interior para ver todo o tipo de imagens visuais, criaturas vivas, rostos humanos, suas feições, paisagens, o mundo material dos objetos, e assim por diante. Como o nosso ouvido interior, podemos ouvir toda a sorte de melodias, vozes,

> entonações, etc. Podemos sentir as coisas na imaginação, impelidos por nossa memória de sensações e emoções. Há atores de coisas vistas e atores de coisas ouvidas. Os primeiros são dotados de uma visão interior especialmente boa, e os segundos de uma sensível audição interior. Para o primeiro tipo, ao qual eu mesmo pertenço, o meio mais fácil de criar uma vida imaginária é com o auxílio de imagens visuais. Aos do segundo tipo, o que ajuda é a imagem do som. (STANISLAVSKI, 2015, p.38).

Apresentando as minhas experiências práticas com a Técnica Chubbuck, no ano de 2023, estive presente como ator em um workshop ministrado pela preparadora hollywoodiana no Teatro Cesgranrio, na cidade do Rio de Janeiro. Foi a primeira vez que subi em um palco diante de centenas de pessoas na plateia, como ator, apresentando uma cena do longa-metragem *Onde os fracos não têm vez* (2007), dos irmãos Coen, interpretando o personagem de Javier Bardem e submetido à direção da Chubbuck durante três dias de ensaio. Nesse contexto, percebi que a sua direção de atores era muito fundamentada no objetivo de cena, no qual o ator deveria lutar incessantemente para alcançar esse alvo, independentemente do que fosse necessário.

Alguns objetivos de cena interessantes que eu vi a preparadora repetir diversas vezes no workshop para os atores são: fazer você me respeitar, fazer você me amar, fazer você me valorizar, recuperar o meu poder, entre alguns outros. Para a autora, "os objetivos são as ferramentas mais importantes" (CHUBBUCK, 2021, p.58) para o trabalho do ator, sendo configurado como "uma atitude efetiva que você precisa tomar para estabelecer uma relação humana" (CHUBBUCK, 2021, p.40). Dessa forma, Chubbuck reforça que o objetivo de cena precisa ser sempre uma necessidade humana básica que queremos em relação a uma outra pessoa, como nos exemplos citados por ela em seu livro:

> Fazer você me amar; fazer você me dar um emprego; fazer você me aceitar; fazer você ser meu aliado; fazer você me devolver meu poder; fazer você transar comigo; provar que você está errado para que eu esteja certo; fazer você me dar esperança; fazer você me venerar; fazer você me ajudar a me sentir melhor (CHUBBUCK, 2021, p.40).

Assim, percebi que a ênfase dada por Chubbuck na ferramenta do objetivo de cena, além de ser positiva por estabelecer um alvo para o ator percorrer, como indicado por Stanislavski (2010), também pode gerar prejuízos na percepção do ator no percurso da cena. O fato do ator estar intensamente focado em atingir o objetivo de cena pode levá-lo a atuar de maneira seletiva, ignorando nuances cênicas que podem estar disponíveis ao seu redor ou que podem ser oferecidas pelo seu parceiro de cena – como uma expressão ou um diálogo não combinado, em prol de atingir esse objetivo. Isso é algo que Stanislavski também já pontuou:

> Quanto mais chamativo for o objeto, mais atrairá a atenção. Não há um só momento na vida de um homem em que sua atenção não se sinta atraída por algum objeto. E quanto mais interessante for o objeto, maior será seu poder sobre a atenção do artista. Para distraí-lo da plateia, deve-se induzir habilmente um objeto interessante (STANISLAVSKI, 2010, p.104).

Nesse sentido, utilizando a citação de Stanislavski como base, ao estabelecer um grande interesse no objetivo de cena, o ator corre o risco de focar somente em um ponto - no caso, o objetivo, o que pode comprometer a sua capacidade de percepção do campo como um todo. De maneira similar a Chubbuck, Herman é um diretor que também argumenta em seus escritos que uma cena deve possuir apenas um objetivo, e que esse objetivo pode influenciar nas ações do ator ao longo da cena, impelindo-o a querer superar a situação:

> A situação de vida proporciona um problema, e para resolvê-lo, para superar tal situação, nós agimos. A palavra situação implica o contexto problemático que nos interessa. Assim, o objetivo pode ser visto em síntese com o que a personagem quer conseguir; como resolver seu problema; como superar a situação. O desejo para mudar a situação coloca a personagem em divergência com outras forças, outras personagens. O conflito resultante, com ação e contra-ação, é o núcleo da cena que vai guiar o envolvimento do ator (HERMAN, 2023, p.67).

Herman enfatiza, aqui, a importância de o ator precisar de um objetivo conciso para conseguir superar uma situação cênica e suas adversidades, como também aponta Chubbuck: "tentar superar os obstáculos, grandes e pequenos, para então conquistar seus objetivos geral e da cena é o que cria paixão e risco à sua interpretação e ao roteiro" (CHUBBUCK, 2021, p.61). Dessa forma, para esses autores, talvez faça sentido assimilar apenas um objetivo para a cena inteira pois, como foi compreendido, uma série de outras ferramentas para o trabalho do ator estão fundamentadas neste propósito. Outrossim, Uta Hagen[43] aponta que uma cena pode ter tanto um objetivo de cena central, quanto diversos objetivos pontuais dentro da própria cena, o que nos faz levantar alguns questionamentos. Além disso, vale ressaltar que a autora utiliza o próprio termo *objective* que, traduzido para o português, lê-se objetivo:

> As ações dos seres humanos são governadas mais do que qualquer coisa pelo que querem, consciente ou subconscientemente. Para tornar específica a busca dos objetivos do personagem, eu os divido em três categorias: (1) objetivos gerais do personagem; (2) objetivos do personagem nas cenas individuais da peça; (3) objetivos pontuais do personagem momento a momento dentro das cenas. (HAGEN, 1973, p.174, tradução do autor).

[43] Uta Hagen (1919–2004) foi uma atriz e professora de interpretação germano-americana, reconhecida por sua contribuição ao desenvolvimento da atuação realista nos Estados Unidos. Influenciada pelas ideias de Stanislavski, destacou-se tanto por sua carreira nos palcos da Broadway quanto por sua atividade pedagógica, sistematizada principalmente nos livros *Respect for Acting* (1973) e *A Challenge for the Actor* (1991), obras que exerceram ampla influência na formação de atores ao longo do século XX e até os dias de hoje.

Dando voz às minhas inquietações pessoais, o risco que se corre ao ser estabelecido apenas um objetivo para a cena inteira é de planificar a interpretação do ator no decorrer da cena como um todo, fechando-o para outras necessidades – ainda que menores – que poderiam surgir no decorrer da cena. Certa vez, em uma conversa informal na formação que realizei com Robert Castle, que foi aluno direto de Lee Strasberg, perguntei a ele qual seria a sua opinião em relação à ferramenta do objetivo e foi mais ou menos isso que ele me respondeu: que estabelecer apenas um objetivo para a cena inteira pode ser muito arriscado, pois pode levar o ator a uma espécie de obsessão para atingir esse alvo, como se a cena fosse só isso. Nesse contexto, esta pesquisa recomenda que o ator tenha cuidado para que o seu objetivo não se torne uma espécie de bíblia, pois isso pode levá-lo a se fechar e não perceber as nuances cênicas que estão acontecendo ao seu redor.

Por fim, o debate sobre se uma cena deve possuir apenas um objetivo ou vários é passível de diversas interpretações e digno de merecer uma dissertação de mestrado inteira apenas para investigar suas implicações. Nesse contexto, para fins de compreensão da análise ativa, foco principal deste capítulo, o que importa refletir é se o objetivo — ou objetivos — deve(m) ser fornecido(s) ao ator antes dos primeiros improvisos ou apenas nas tentativas posteriores, e quais implicações isso poderia gerar no resultado final da obra. Para Knebel, compreender os objetivos, assim como os motivos do comportamento dos personagens, é um passo importante no período inicial da análise ativa, como aponta a autora:

> Em cada peça, há personagens que almejam determinadas coisas, e outros que almejam outras, há embates, há luta. Definir as causas desses embates, compreender os objetivos e motivos do comportamento desse ou daquele personagem da peça é tarefa fundamental no período inicial do trabalho. Devemos entender os acontecimentos básicos sem nos deixar distrair pelos detalhes, que podem nos desviar do caminho. Precisamos entender em que consiste a ação e a contra-ação, ou seja, definir o conflito dramatúrgico tendo por base uma análise pela ação (KNEBEL, 2016, p.41).

Transferindo a utilização do objetivo para a tarefa nesses momentos iniciais da análise ativa, para Chekhov, nas improvisações[44] – pilar importante da análise ativa na qual será dissertado mais à frente, a situação (circunstâncias propostas) de uma cena pode ser mais importante do que a tarefa que o ator precisa realizar, como conta Knebel em seu livro:

[44] Para conferir as investigações desta pesquisa acerca das improvisações na análise ativa, visitar o subcapítulo 3.5, intitulado de “sobre a improvisação”.

> Comparando os nossos études[45] ao de Tchekhov[46], pudemos compreender que o nosso principal problema estava num esquematismo extremo, tanto na concepção, quanto na execução. Não sabíamos soltar a imaginação em torno do enredo, e por isso executávamos apenas o esquema lógico das ações. Isso, naturalmente, nos levava a esquematizar os sentimentos. Tchekhov, por sua vez, após ouvir a tarefa, de certo modo a empurrava para o segundo plano. O que passava para o primeiro eram as circunstâncias propostas, como as quais a imaginação revestia o enredo do étude. (KNEBEL, 2016, p.109).

A partir desta citação, é possível inferir que pode ser mais interessante para Chekhov iniciar os improvisos sem fornecer as possíveis tarefas aos atores, pois isso se alinha à orientação de Kusnet (1975) de que, quanto menos informações forem fornecidas aos atores no período inicial da análise ativa, melhor. Dessa forma, executar uma tarefa em cena de maneira consciente (tendo-a decidindo de maneira "racional", lendo o texto, sem o corpo-mente em experiência) ou inconsciente (descobrindo-a em cena, com o corpo-mente em experiência) pode apresentar diferenças significativas, algo que também já foi constatado por Stanislavski:

> Um objetivo[47] consciente pode ser executado em cena quase sem nenhum sentimento ou vontade. Mas será seco, sem atração, desprovido de qualidade cênica, e portanto inadaptável aos propósitos criadores [...]. Os objetivos inconscientes são engendrados pela emoção e a vontade dos próprios atores. Nascem intuitivamente. Em seguida são pesados e determinados conscientemente. E, assim, as emoções, a vontade e o cérebro do ator participam, todos eles, da criatividade. A capacidade de achar ou criar objetivos que despertem a atividade do ator, e a capacidade de manejar esses objetivos, constituem as preocupações cruciais de toda a nossa técnica interior. (STANISLAVSKI, 2022, p.73).

O que é interessante pensar aqui também é como o conceito do objetivo é deturpado e confundido com a tarefa na tradução de Pontes de Paula. Ao ler o livro *An Actor's Work on a Role,* que reúne toda a coletânea de Stanislavski, traduzido por Jean Benedetti, percebe-se como esse trecho possui erros de tradução e cortes indevidos, capazes de comprometer o significado do discurso. O mesmo trecho foi selecionado no livro que possui a tradução de Benedetti para que o leitor possa tirar as suas próprias conclusões.

> Uma tarefa racional que nós podemos preencher no palco sem sentimento ou vontade, desprovida de apelo, não teatral e, portanto, inadequada aos propósitos criativos. Uma

[45] No contexto do sistema de Stanislavski, a palavra *étude* vem do francês e significa "estudo" ou "investigação". Stanislavski utilizou esta terminologia para se referir à investigação prática da ação dramática realizada em cena por meio de ações físicas e a partir das circunstâncias propostas da dramaturgia. Portanto, em termos simples, um *étude* seria sinônimo de improvisação no contexto do método da análise ativa.

[46] Ao longo desta dissertação, optou-se por adotar a grafia "Michael Chekhov", em conformidade com a tradução brasileira de *Para o ator.* Nesta citação, contudo, preserva-se a forma "Mikhail Tchekhov", em respeito ao texto-fonte. A diferença decorre de distintas convenções de transliteração do nome original em russo (Михаил Чехов).

[47] Possível erro de tradução. Os objetivos (propósitos) não são "executados em cena". O que são executadas são as "tarefas". Dessa forma, nessa tradução de Pontes de Paula Lima, lê-se, aqui, "tarefa".

> tarefa racional que não tenha sido aquecida e trazida à vida pela emoção (sentimento) ou pela vontade não alcança nem o coração do ator nem o do público e, assim, não pode dar origem à "vida do espírito humano", à "verdade das paixões", aos "sentimentos que parecem verdadeiros". Uma tarefa árida e racional não pode insuflar vida em palavras e ideias mortas. Ela não passa de um relato estéril. Quando cumprimos uma tarefa como essa apenas por meio da inteligência, não podemos viver nem experienciar; podemos apenas relatar, e isso não pode ser criativo. Uma tarefa racional é boa no teatro quando é capaz de ativar os sentimentos vivos do ator, sua vontade. (STANISLAVSKI, 2010b, p.139).

É importante lembrar também que, diante desses equívocos de tradução, Pontes de Paula só fez isso porque traduziu diretamente da versão em inglês, de Elizabeth Hapgood, que já continham erros de tradução. Esse é um fato surpreendente porque Hapgood conheceu Stanislavski durante a passagem do Teatro de Arte de Moscou pelos Estados Unidos, na década de 1920, e acompanhou as ideias do mestre russo de perto. As edições de Hapgood são historicamente fundamentais, mas hoje existe bastante discussão acadêmica sobre o quanto as versões norte-americanas modificaram a organização e, em alguns casos, a percepção do pensamento de Stanislavski, como destacado nesta pesquisa. Contudo, como o objetivo dessa dissertação não é de desmascarar os erros de tradução, seguimos para a linha de raciocínio que estávamos percorrendo.

Stanislavski não se cansava de repetir que "o método da análise ativa permite ao ator incluir no processo de análise não somente o seu cérebro, como também o seu corpo. Assim, o ator penetra fisicamente no âmago da ação, dos choques e dos conflitos em que o personagem toma parte" (KUSNET, 1975, p.102). Dessa forma, através da análise ativa, talvez descobrir as tarefas com o corpo em ação seja mais interessante do que as descobrir com a mente pensando.

Nesse sentido, é possível presumir que a tarefa inconsciente pode ser descoberta através da análise ativa, com o corpo em experiência cênica, e isso é algo extremamente importante para o diretor, uma vez que essa descoberta depende de sua estratégia na condução dos ensaios. Dessa forma, como aponta Kusnet (1975) em seu livro, seria importante que a tarefa não fosse imposta ao ator previamente aos *études* iniciais, pois tal procedimento configuraria uma forma racional de acesso a essas tarefas – que, segundo Stanislavski, não é adaptável aos propósitos criadores.

Caso o diretor não trace nenhuma tarefa ou até mesmo estabeleça os objetivos nos primeiros *études* - apenas situe o ator no contexto da cena, há — ao menos — dois riscos que ambos passam a compartilhar. O primeiro talvez seja um risco negativo, no qual o ator, sem possuir o norte de ação que o objetivo é capaz de fornecer, pode se afastar significativamente da proposta da cena e de sua linha de ações. Contudo, a liberdade de improvisar uma situação sem um objetivo previamente estabelecido também pode convidar o ator a realizar um processo

de análise investigativa por meio do corpo, de caráter muito mais intuitivo. Pois, como aponta Stanislavski: “o melhor objetivo criador é o objetivo inconsciente, que logo se apodera dos sentimentos do ator e o conduz, por intuição, ao alvo básico da peça” (STANISLAVSKI, 2022, p. 73).

Nessa perspectiva, a partir do improviso cênico, o ator compreende a sua necessidade ativamente em cena e, posteriormente, estabelece o seu objetivo – agora sim, conscientemente - a partir do que ele e o diretor observaram no *étude*. Esse é o caminho que Freire (2025) geralmente opta, por também considerar que os objetivos na análise ativa devem ser descobertos nos improvisos, pelo próprio ator com o corpo-mente orgânico em experiência, e não através de uma indicação prévia da direção. Sobre os objetivos, D’Agostini afirma:

> A ação deve possuir um objetivo concreto, com base em alguma circunstância, que leva o corpo a agir de forma correta, ou seja, todos os músculos tomam sua verdadeira posição e trabalham corretamente [...]. Stanislavski afirma que um objetivo interessante, fundamentado nas circunstâncias, faz a natureza trabalhar sem obstáculos e leva a realização de uma ação verdadeira (D’AGOSTINI, 2018, p.108).

Como visto, Stanislavski e os seus sucessores dão importância primordial para a ferramenta do objetivo, pois ela sempre foi enfatizada desde as suas primeiras investigações até as últimas descobertas. Para Kusnet, “a presença real dos objetivos da personagem, mesmo na imobilidade de uma fotografia, faz com que o espectador sinta a sua ação interior” (KUSNET, 1975, p.31). Isso estabelece o objetivo como algo que os atores do sistema são aconselhados a procurar em cena, estando sempre atentos às ações que o personagem precisa realizar para alcançar o seu objetivo. De maneira complementar, Chekhov também realiza afirmações interessantes sobre essa ferramenta stanislavskiana, relacionando-a com o conceito de atmosfera.

> Para Chekhov, cada atmosfera é semelhante ao objetivo de Stanislavski e é capaz de predeterminar os efeitos de uma determinada cena. Ela nunca é singular, sempre caracterizada pela multiplicidade de relações complexas proporcionadas por inúmeras tensões que se originam durante a ação (MEERZON, 2005, p.263, tradução do autor).

Como destacado pelo teórico russo, os objetivos estabelecidos pelos atores na preparação de uma cena possuem a potência de predeterminar os efeitos de uma atmosfera, o que coloca o processo de ação como um mecanismo potencialmente gerador de atmosferas, uma vez que “não existe ação sem objetivo” (KUSNET, 1975, p.27). Dessa forma, como o objetivo é uma ferramenta do sistema que também está presente na análise ativa - e o filme de

Freire fora realizado através dessa técnica, conclui-se que os objetivos das personagens em *Malu* (2024) podem ressoar no filme em termos atmosféricos.

3.4 – Sobre os verbos de ação

Antes de adentrarmos propriamente na prática dos improvisos na análise ativa, torna-se necessário compreender o papel desempenhado pelas ações na metodologia desenvolvida pelo último Stanislavski. Como já discutido, o objetivo constitui um importante norte para o trabalho do ator, mas é por meio da ação que esse objetivo se concretiza e se manifesta em cena. Não por acaso, Stanislavski passou a compreender que as ações do ator são simultaneamente físicas e psíquicas — ou, mais precisamente, psicofísicas —, uma vez que mobilizam o corpo e a imaginação de forma indissociável. Nesse contexto, a análise ativa propõe que a investigação do personagem não aconteça a partir de explicações psicológicas abstratas, mas por meio da análise da própria ação, permitindo que o ator descubra, na prática e através do corpo em experiência, a partitura de seu papel.

Nesse sentido, este subcapítulo se dedica a investigar de que maneira as ações psicofísicas e os verbos de ação se articulam no contexto da análise ativa, compreendendo-os como ferramentas fundamentais para a condução do trabalho do ator e da direção de atores. Busca-se refletir sobre como a escolha e a organização dessas ações podem orientar o processo de ensaio, aproximar o ator de um registro realista e contribuir para a construção da atmosfera dramática.

Para Weston (1996), a maneira mais concreta de dirigir atores seria através das ações, mais especificamente, os verbos de ação, que são escolhidos pelo ator com a finalidade de atingir o objetivo (propósito), ou alvo. Para Kusnet (1975), esses verbos se assemelham ao objetivo — por estabelecerem um alvo em relação a alguém — e devem conter um componente de ação com viés emocional e físico, ou seja, devem carregar consigo tanto a ação interior — psicológica — quanto a ação exterior — física (KUSNET, 1975). Portanto, é recomendado que sejam verbos de ação e que possuam um objeto, pois é através desse verbo que o ator pode atingir o seu parceiro de cena, como aponta Weston:

> As ações falam mais alto do que palavras. Verbos descrevem o que alguém está fazendo; portanto, são ativos, não estáticos — descrevem a experiência, e não uma conclusão sobre a experiência […] Os verbos úteis aqui são os que chamo de "verbos de ação". Um verbo de ação é um verbo transitivo, que exige um objeto — algo que você faz a outra pessoa. Em geral, um verbo de ação possui tanto um componente emocional quanto um componente físico. *Acusar* é um exemplo de verbo de ação. Ele

> exige um objeto: você acusa alguém de algo - de mentir, de agir de maneira desonesta, seja o que for. Possui um componente emocional, já que acusar é uma transação emocional entre duas pessoas, não apenas física. (WESTON, 1996, p.30, tradução do autor)

Nesse contexto, o que o último Stanislavski nos propõe a partir de Weston é compreender que as ações são simultaneamente psicológicas e físicas, o que o leva à conclusão de que elas são, na verdade, psicofísicas. Por exemplo, o verbo *acusar*, apontado por Weston, possui um caráter emocional, pois fazer com que o outro ator se sinta acusado é uma tarefa psicológica que demanda estratégia imaginativa e um domínio do discurso alinhado à realização desse intento. Por outro lado, esse verbo também apresenta um componente físico, na medida em que se trata de uma ação que só pode ser realizada na presença de outra pessoa, com o corpo em experiência. Dessa forma, os verbos configuram-se como uma ampliação da tarefa física, contudo, com um viés fortemente psicológico. Nesse sentido, cabe ao diretor, em conjunto com os atores, descobrir quais são os verbos de ação mais adequados, que são capazes de ser transformados em tarefas executáveis, objetivas e direcionadas a outro ator em cena, como destaca Weston:

> Verbos são uma extensão emocional e imaginativa de tarefas físicas. Quanto mais físico o verbo, melhor. Se você quer punir alguém, fazer com que ele se sinta punido é uma tarefa — como fazer um sanduíche ou colocar uma planta num vaso — só que é uma tarefa psicológica, não física. Uma medida de quão habilidoso um ator é está em quão eficazmente ele consegue fazer esse salto psicológico para que uma escolha imaginativa tenha um senso de tarefa. Mesmo quando recebe direção por resultado, ele automaticamente traduz o resultado em uma tarefa executável; por exemplo, se mandam que ele "fique mais bravo", ele começa a punir a outra personagem; se mandam que ele "seja mais sexy", ele seduz o outro ator. Ele trabalha momento a momento, colocando sua concentração no outro ator. Depois, ele se sente cansado — assim como depois de uma tarefa física exigente. (WESTON, 1996, p.46, tradução do autor).

Dessa forma, para a autora, ao utilizar verbos em vez de indicações como "faça mais devagar" ou "me dê mais energia" (WESTON, 1996, p. 32, tradução do autor) — o que configuraria uma direção de resultado — o diretor consegue conduzir o ator por meio de um processo muito mais executável e, ainda assim, sem deixar de estimular as sensações. Dessa forma, pela ação se constituir como uma tarefa psicofísica, o ator é capaz de alcançar o sentimento e a emoção, como aponta Kusnet:

> Em cada ação física", dizia Stanislavski, "se ela não for mecanizada (grifo meu, E.K), esconde-se uma ação interior, um sentimento. Os comentaristas da obra de Stanislavski, K.C Kristi e V.N Prokofiev, acrescentam isso: "mas por meio desse novo método o ator chega aos sentimentos indiretamente, através da vida orgânica do corpo humano. (KUSNET, 1975, p.101).

Como já dissertado, os verbos estimulam as emoções (WESTON, 1996, tradução do autor), e é por meio da ação que o ator deve buscar a sua conexão com o papel. Nesse percurso, o diretor assume uma função de suma importância, ora modificando as ações com o objetivo de alinhar o comportamento do ator ao que se pretende construir como atmosfera dramática, ora fornecendo informações adicionais acerca das circunstâncias propostas. Todo esse processo se configura como uma experimentação ativa do corpo posto em situação, que realiza uma série de ações verbais e tarefas físicas na busca pela satisfação das necessidades do personagem. Dessa forma, cabe ao diretor escolher os verbos adequados para que o personagem atinja os objetivos pretendidos pelo dramaturgo ou pela própria direção, como aponta Weston:

> Se eu quero que você saia da sala, posso *convidar* você a sair da sala. Se isso não funcionar, posso *exigir* que você saia da sala. Se isso não funcionar, posso *implorar*. Se isso também não funcionar, posso *choramingar, provocar, punir*, etc. A intenção — ou verbo — pode mudar com frequência, até mesmo no meio de uma fala, ou pode permanecer o mesmo durante toda a cena. O verbo muda por causa da troca entre as duas personagens. Personagens complexas podem mudar seu verbo frequentemente ou fazer grandes oscilações de, por exemplo, *acalmar* para *punir* em um único discurso. (WESTON, 1996, p.103, tradução do autor)

Dessa forma, "o êxito da comunicação em cena advém da qualidade da adaptação, de como o ator se ajusta às condições, às circunstâncias, ou seja, da forma que ele encontra, no aqui e no agora, dentro da situação em que atua, para alcançar o objetivo que se propõe" (D'AGOSTINI, 2018, p. 102). Assim, na análise ativa, o ideal é que os verbos se modifiquem ao longo dos improvisos até que o diretor realize uma seleção de ações que sirva adequadamente à construção dramática tal como concebida pelo roteirista, como aponta Knebel:

> Assim que o ator *define* corretamente as *ações* que deve realizar nas circunstâncias que lhe foram propostas, e as realiza de forma sincera, o sentimento não tem como deixar de responder! O talento do diretor e do ator se revela em primeiro lugar na *seleção das ações*, que parte da profunda compreensão daquilo que o dramaturgo concebeu e da essência dos caracteres que ele criou. Com frequência encontramos ações definidas ao acaso, que se encontram na superfície do texto ou até mesmo deturpam o autor. A análise através da ação leva o ator a um estudo aprofundado e concreto das ações que revelam a mola por trás das forças que movem a peça. (KNEBEL, 2016, p.141).

Dessa forma, como já foi explicado, "o método da análise ativa tem como instrumento o método das ações físicas, e a estrutura da obra é revelada por meio da análise da ação" (D'AGOSTINI, 2018, p. 52), a fim de que seja estabelecida uma cadeia de ações coerentes para o papel. Assim, por meio dos acontecimentos sequenciais da cena, é recomendado que o diretor

estabeleça — em conjunto com o ator — uma série de ações verbais e tarefas físicas que o ator percorra ao longo de uma cena ou de uma sequência. Todo esse processo acontece por meio de improvisações, sobre as quais iremos discorrer com maior profundidade no capítulo seguinte.

3.5 – Sobre a improvisação

Após compreender o papel das ações psicofísicas e dos verbos de ação no trabalho do ator, torna-se necessário investigar de que maneira esses elementos se concretizam na prática dos ensaios através da análise ativa. Nesse contexto, a improvisação será compreendida como uma das principais ferramentas do método da análise ativa, permitindo que o ator descubra, por meio da experiência e da ação, a lógica interna de seu papel e das circunstâncias propostas. Busca-se, assim, compreender como a prática dos *études* e a manutenção de um estado improvisacional[48] contribuem para a construção de uma atuação orgânica e para a criação da atmosfera dramática realista. Além disso, vale ressaltar que a improvisação não se restringe apenas à análise ativa, estando presente em diversas pedagogias da atuação e, em certa medida, na própria experiência humana, uma vez que viver implica responder continuamente ao inesperado.

Nesse sentido, segundo Freire, as improvisações realizadas através da análise ativa não devem ser completamente livres, mas sim realizadas a partir do que foi previamente compartilhado pelo diretor sobre as circunstâncias propostas, como destaca o cineasta:

> Improvisar não significa ausência de direção: cabe ao diretor estabelecer o enquadramento, os objetivos dramáticos, as marcas de câmera e o ritmo da cena, permitindo variações que dialoguem com sua proposta estética. Do ponto de vista do poder criativo, há uma breve redistribuição: o ator passa a compartilhar a construção da cena, mas sempre dentro dos limites definidos pelo diretor (FREIRE, 2026, p.27).

Dessa forma, para o cineasta, "a improvisação funciona tanto como método quanto como ferramenta de direção de atores" (FREIRE, 2026, p.25), por isso, ela deve ser utilizada pelo diretor de maneira estratégica e alinhada com a proposta estética atoral que se pretende criar em termos de atmosfera dramática. Por exemplo, se há a pretensão de construir a apatia como linguagem e proposta estética atoral, essa condição existencial necessitaria ser elaborada e trabalhada em conjunto com os atores no decorrer das improvisações, para que ela possa ser incorporada pelo elenco de maneira orgânica, como diria Stanislavski. Ou então, um outro

[48] Esse conceito será melhor explicado no decorrer do capítulo.

exemplo: se é uma necessidade da direção construir um estilo atoral que seja transbordado pela melancolia, também se recomenda que esse estado melancólico seja experimentado nas improvisações, impelindo o ator a se colocar na situação e construir o seu personagem com o corpo-mente orgânico a partir dessa proposta atoral, como comenta Freire:

> Defendo as técnicas de improvisação para, em uma obra realista, dar ao ator alguma liberdade de criação do seu personagem, das relações com os outros personagens, dos subtextos por trás do que propõe o roteiro como diálogo, enfim, de seu trabalho como um todo e seu encaixe na obra. A improvisação, como vimos através de Stanislavski, abre essas portas ao tornar o ator responsável pela criação da cena, da situação dramática, da mise-em-scène e de seu texto. É inevitável que ele se coloque em situação e crie. Ao criar, podemos, como diretores, observar e usar - ou não – esses caminhos. Se nos parece servir à obra, assimilamos, estimulamos, aprofundamos, investigamos esse caminho. Se não, gentilmente vamos conduzindo - de forma sempre positiva, nunca negando a ideia alheia - para outros caminhos mais adequados à nossa visão. (FREIRE, 2026, p.26).

Assim iniciam-se os improvisos cênicos, ou os *études*, a partir das informações compartilhadas pelo diretor a respeito da cena. Nesses improvisos, o ator é levado a se colocar em uma situação imaginária para dizer o diálogo do texto a partir de suas próprias palavras, sem o texto decorado. Isso ocorre especialmente nos primeiros improvisos, momento em que o ator leu a cena apenas uma vez — ou pouquíssimas vezes — e absorveu sobretudo as informações compartilhadas pelo diretor acerca da história. Para Stanislavski, isso já seria o suficiente para que o ator iniciasse os trabalhos através do método da análise ativa, uma vez que as palavras contidas no texto não devem possuir o mesmo grau de importância que a investigação ativa do esquema das ações físicas, como aponta Toporkov:

> Ele[49] proibia categoricamente que decorássemos o texto. Essa era a condição principal para continuar o trabalho. Se durante o ensaio alguém de repente começasse a declamar os versos de Molière, Stanislavski interrompia os trabalhos imediatamente. Decorar o texto era considerado sinal de impotência. Mostrava a incapacidade do ator, que se agarrava ao texto, às palavras, e ainda mais às palavras precisas do autor. Considerava-se a maior vitória quando um ator, com uma quantidade mínima das palavras mais imprescindíveis, consegue mostrar um esquema claro das ações físicas, sobre o qual estava construída uma ou outra cena. As palavras deveriam ter aqui um papel secundário, apenas [...]. O texto era lido apenas com o objetivo de definir qual a ação física por detrás de uma ou outra cena. (TOPORKOV, 2016, p.183).

Nesse contexto, no método da análise ativa, decorar o texto deve ser o último passo do trabalho do ator que, ao estar na sala de ensaio em conjunto com o elenco, deve aproveitar para experimentar o seu corpo-mente nas circunstâncias propostas e em relação com o parceiro de

[49] Toporkov refere-se a Stanislavski nessa passagem de seu livro.

cena. Freire comenta em sua dissertação os resultados alcançados na aplicação da análise ativa em seus filmes, e como decorar o texto após submeter o corpo-mente nas improvisações pode ser muito mais fácil e intuitivo para o ator do que decorar o texto no neutro, sem ter realizado nenhum trabalho prévio.

> Em minha experiência, em diversos longas como preparador, em *Malu* e nos meus curtas como diretor, sempre se repetiu, em *todos os casos*, o mesmo fenômeno: atores que, após esse tipo de ensaio e essa pausa para decorar o texto, vinham me dizer que "nunca tive tanta facilidade para decorar um texto na vida". Lógico, pois estavam acostumados a serem obrigados a estudar e decorar um texto sozinhos, friamente, sem troca, sem o outro ator para criar com ele a situação cênica antes de poder usar as palavras como armas. Essa é mais uma das grandes genialidades de Stanislavski e um dos principais legados que ele deixa para nós que pretendemos dirigir atores no realismo. (FREIRE, 2026, p.53).

Nesse sentido, especialmente no primeiro improviso, o primeiro questionamento que Stanislavski fazia para os seus atores depois da primeira leitura e antes de improvisar era o que chamamos de “se mágico”, em que o diretor pergunta para o ator como ele agiria - como pessoa e não como personagem, nessas dadas circunstâncias da cena. Esse é um protocolo importante para o mestre russo pois, na sua visão, “em primeiro lugar, quando trabalhamos, devemos sempre partir de nós mesmos, de nossas qualidades naturais e, depois, das leis da criação artística” (STANISLAVSKI apud TOPORKOV, 2016, p.102).

> Uma vez estabelecidas, analisadas e selecionadas as circunstâncias propostas [...], o aluno se perguntaria: “e se eu fosse aquela pessoa? Se a minha mãe estivesse à morte? Se o único lugar onde pudesse arranjar o dinheiro na hora fosse o caixa do banco? Como eu iria agir? Stanislavski chama esse “se fosse” de mágico, porque ele quase automaticamente desperta a vontade de agir. [...]. Ele presume a aceitação simultânea da realidade – eu, o ator que sou, e do imaginário – o personagem que eu, o ator, poderia ser” (KUSNET, 1975, p.38)

Dessa forma, o ator seria levado à “fé cênica” que, de acordo com Kusnet (1975), não significa perder o senso de realidade e do mundo objetivo que o cerca, mas, sim, sustentar a verdade cênica de algo que existe apenas na criação ficcional. Nesse percurso, o ator deve se perguntar — antes de tudo — o que faria, pensaria ou diria se estivesse na situação do personagem, para que possa acreditar na circunstância e improvisar à sua maneira. Na vida, as pessoas estão sempre improvisando; ninguém predetermina como vai agir em um determinado momento, as coisas simplesmente acontecem de forma inesperada, assim deve ser um *étude* de acordo com o método de análise ativa de Stanislavski:

> É preciso tomar para si as ações do personagem, já que apenas com nossas próprias ações podemos viver verdadeiramente e sinceramente. Assim, é necessário, conhecendo os acontecimentos fundamentais da peça, as ações dos personagens e o percurso correto dos seus pensamentos, executar as ações do outro partindo de si próprio, mesmo que ainda não se tenha decorado o texto do autor. Fazer um étude e falar com as suas próprias palavras, improvisadas! Desse modo, dizia Stanislavski, num primeiro momento, os atores começarão a sentir a si mesmos no papel. E, mais tarde, sentirão o papel em si mesmos. (KNEBEL, 2016, p.51).

Nesse sentido, quando um *étude* se encerra — a pedido da direção — é papel do diretor reunir-se novamente com os atores e apresentar a cena escrita, propondo que eles leiam o texto novamente em voz alta. De acordo com os discípulos de Stanislavski, essa fase é de extrema importância, pois é nesse momento que o diretor deve analisar - em termos de ação - o percurso realizado pelos atores durante a improvisação, propor novos verbos, testar outros objetivos, oferecer novas informações sobre o roteiro — se necessário — e, sobretudo, escutar os atores a partir daquilo que eles experienciaram. Somente após esses ajustes o diretor deve propor um novo *étude*, que, então, passa a ser mais direcionado ao percurso que a cena escrita sugere. Esse processo é descrito com precisão por Kusnet na seguinte citação:

> É preciso que o intérprete saiba, desde o começo do trabalho com o diretor, que a peça será analisada por meio da ação, e que, depois de uma análise lógica da peça, chamada por Stanislavski de "exploração mental", o diretor lhe proporá que suba a um palco equipado e que execute suas ações num espaço concreto. Todas as coisas de que o intérprete pode precisar no percurso da ação, todos os objetos cênicos pessoais, *tudo* o que possa ajudar o ator a acreditar na verdade do que acontece já deve estar preparado desde antes do início do trabalho. Significaria isso que, depois da etapa dos *études,* nos quais buscam a lógica e a sequência de seu comportamento psicofísico, os atores não voltam mais à mesa? Não, eles voltam após cada *étude,* para compreender o que acaba de ser encontrado, para verificar quão precisa foi a execução da concepção do dramaturgo, para compartilhar a experiência viva, adquirida no processo de trabalho, para receber do diretor respostas a perguntas candentes; e para poder entender, com ainda mais precisão, o texto do autor, descartar o falso e mais uma vez buscar na ação a fusão com o papel. (KUSNET, 1975, p.25)

Nesse percurso, o processo "é executado simultaneamente por todas as forças racionais, emocionais, psíquicas e físicas de nossa natureza" (STANISLAVSKI, 1957, p. 340), permitindo que o ator se aproxime do material escrito de maneira intuitiva, recriando "a condição humana mais simples e normal: corpo-mente orgânico" (BARBA, 1995, p.150). Dessa forma, o ator - e o elenco como um todo - estaria mais próximo da atmosfera dramática realista à qual esta pesquisa se refere.

Assim, como resultado do trabalho por *études*, as palavras de outrem se enraízam nos intérpretes de maneira natural, sem violência, preservando sua qualidade de serem atuantes (KNEBEL, 2016, p. 233). Exatamente por não se tratar de um processo puramente racional, é

de extrema importância que, após a finalização de cada *étude*, o diretor reúna os atores em torno do texto, para que possam refletir sobre o que foi feito e identificar o que pode ser modificado, especialmente em termos de ação, conforme descrito por Knebel:

> O *étude* tem o objetivo de aproximar o ator o máximo possível do texto do autor. Quando, depois do *étude*, o ator volta ao texto original, absorve sedentamente as palavras com as quais o autor expressou suas ideias. Comparando o léxico do autor às palavras que acaba de pronunciar, ele começa a entender todos os seus desvios em relação ao estilo do que está escrito [...]. A comparação do texto improvisado com o texto original serve precisamente para verificar o quanto o ator avançou no domínio do material (KNEBEL, 2016, p.54).

Dessa forma, esse processo coloca o ator como "autor de suas ações, um criador, dramaturgo das ações, pois o texto do autor deve originar-se das próprias ações do ator condicionadas pela seleção dos acontecimentos e circunstâncias propostas na obra" (D'AGOSTINI, 2018, p.51). Stanislavski, enquanto preparava *Otelo* para apresentação no Teatro de Arte de Moscou, já utilizava a análise ativa nos ensaios. No livro de Knebel, ele relata que, na fase inicial do trabalho, retirou o texto dos atores e os fez transmitir as ideias do papel com suas próprias palavras.

Nesse momento, Stanislavski compartilhou inicialmente apenas as intenções e pensamentos do autor por trás do texto, para que os atores consigam captar o encadeamento lógico dos acontecimentos. Em seguida, para que os atores alcançassem uma expressividade mais verdadeira das ações contidas no papel, Stanislavski começava a "soprar" pouco a pouco algumas palavras de Shakespeare ao ouvido dos atores enquanto improvisavam, permitindo-lhes absorver o conteúdo de forma experiencial. Somente depois que a partitura do papel estivesse completamente intuída pelo ator é que o diretor permitia que ele decorasse o texto. Esse momento foi descrito por Knebel em seu livro, sendo imprescindível para a presente pesquisa. Nas palavras de Stanislavski:

> Apenas depois dessa preparação lhes devolvi solenemente o texto da peça impresso e seus papéis. E vocês nem precisaram decorar as palavras, pois muito antes disso me preocupei em entregar-lhes, soprar-lhes as palavras de Shakespeare, quando estas eram imprescindíveis, quando vocês já as buscavam e as escolhiam para a execução verbal das tarefas. E então vocês as absorveram avidamente, uma vez que o texto do autor expressava as ideias ou executava as ações muito melhor que o de vocês. Vocês só memorizaram as palavras de Shakespeare porque começaram a amá-las e porque elas tornaram-se essenciais. Qual foi o resultado? As palavras alheias tornaram-se suas próprias palavras. Enraizaram-se em vocês de uma maneira mais natural, sem esforço [...]. Agora pense bem e me digam: vocês acham que se tivéssemos começado o trabalho sobre o papel decorando o texto, da maneira como se faz na maioria dos casos e na maioria dos teatros ao redor do mundo, teríamos alcançado o mesmo que alcançamos com a ajuda do meu método? Respondo-lhes de antemão: não, de maneira alguma (KNEBEL, 2016, p.87).

Em síntese, a realização dos *études* depende fortemente do trabalho do diretor na condução dos ensaios e do ator na execução dos improvisos. Dessa forma, o objetivo é criar um espaço no qual os atores, através dos improvisos, descubram e criem os seus personagens através da ação sem perder o estado improvisacional, "termo que o diretor teatral brasileiro Antunes Filho gostava de usar, a partir de Lee Strasberg, para falar de um estado vivo do ator, que está no controle da cena, porém em constante abertura para algo novo acontecer" (FREIRE, 2026, p.58). Segundo Herman: "o estado de improvisação é o estado de livre espontaneidade e é importante mesmo numa cena elaborada [...]. É o estado de improvisação que garante a vivência da personagem enquanto o ator-criador está realizando, noite após noite, atos repetidos" (HERMAN, 2023, p. 64). Esse estado improvisacional ao qual Freire se refere pode ser encarado como a própria estética atoral do diretor em *Malu* (2024), constituindo-se como um elemento de importância na construção do seu realismo.

> O **estado improvisacional** é o que buscamos, nesse trabalho: que o ator se encontre, no set, já depois de ter o texto e as marcações precisamente memorizados, com um sentido de liberdade e espontaneidade tal que *poderia*, se quisesse, mudar esse texto ou essas marcações com a câmera rodando. Não o faz porque está satisfeito com o que foi combinado, mas poderia. Essa possibilidade só se estabelece porque ele trabalhou através de improvisações ao longo do processo, então o resultado final é contaminado desse trabalho. Um bom exemplo disso é, em *Malu*, a cena da grande briga entre Malu e Joana, onde as duas atrizes chegaram a tal estado de intensidade dramática que já não diziam o texto exato decorado, soltavam frases parecidas com ele mas modificadas sutilmente pelo fluxo verborrágico da cena em que se interrompiam, falavam ao mesmo tempo e sempre respondiam uma à outra, completamente conectadas (FREIRE, 2026, p.59).

A partir das minhas experiências pessoais com o uso da análise ativa como diretor e preparador de elenco, observei que o excesso de improvisação nos *études* pode fazer com que os atores percam o comportamento orgânico – ou o estado improvisacional - alcançados através dos improvisos. Isso aparenta acontecer porque, quanto mais o ator vai se colocando em situação e voltando para ler o texto junto com o diretor, mais o objetivo de "acertar" o que está escrito pode tomar conta do trabalho do ator. De forma complementar, caso o improviso esteja se distanciando muito da cena escrita, sugere-se que o diretor interrompa o *étude* e reapresente o texto aos atores, com o objetivo de esclarecer, sobretudo, o desenho da cena ou, nos termos de Stanislavski, a partitura do papel — aquilo que os norte-americanos costumam chamar de *beats* de cena.

3.6 – Sobre as unidades

Uma vez compreendido o papel da improvisação na análise ativa, torna-se necessário investigar de que maneira as descobertas realizadas ao longo dos *études* podem ser organizadas e estruturadas no processo de criação. Nesse contexto, as unidades assumem uma função central, pois é por meio delas que o diretor e os atores estabelecem um percurso de ações capaz de conferir progressão e coerência ao desenvolvimento dramático, como veremos no decorrer do desenvolvimento do texto. Longe de restringir a liberdade criativa proporcionada pelos improvisos, as unidades atuam como uma ferramenta que organiza essas experiências em uma partitura dinâmica, construída a partir de diferentes momentos em uma cena.

Dessa forma, uma cena que, nos primeiros improvisos da análise ativa, pode apresentar um caráter ainda caótico ou difuso, passa a adquirir maior estrutura à medida que suas unidades são estabelecidas. Gradualmente, o trabalho do ator e do diretor é de organizar um desenho de cena que seja capaz de articular diferentes ações, ritmos e transformações dramáticas, conferindo ao percurso cênico maior variação e riqueza de nuances. Assim, este subcapítulo busca compreender como a elaboração desse percurso se articula ao método da análise ativa e de que maneira contribui para a construção da atmosfera dramática realista investigada no filme de Freire.

A importância das unidades na construção do desenho de cena já era ressaltada por Stanislavski em sua prática pedagógica. Em certa ocasião, ao comentar a atuação de um dos atores do Teatro de Arte de Moscou, o diretor observou que, embora a interpretação fosse interessante, a cena não alcançava todo o seu potencial justamente pela ausência de uma clara divisão em unidades de ação, o que acabava tornando-a amorfa e planificada. Nas palavras do mestre:

> Hum!... Hum!... Muito bem.. Leonid Mirônovich, você encontrou coisas muito boas... (longa pausa). Mas está ainda um tanto amorfo, um tanto "geral" demais. Aqui não há desenho, e você não consegue usar nenhum dos seus atributos... A cena não tem começo , desenvolvimento, ápice e fim. (STANISLAVSKI apud TOPORKOV, 2016, p.132).

Por isso, como aponta Stanislavski, é importante que o diretor faça parte desse processo, auxiliando o ator a dividir o texto em unidades, fornecendo desenho para a cena. Uma cena em que não há desenho, para ele, pode se tornar "geral" demais, incapaz de ir para frente. Sobre as unidades, Freire comenta a maneira que costuma a utilizá-las como ferramenta de trabalho tanto como preparador, quanto na direção:

> Essa divisão de unidades é tão importante para mim que eu sempre descrevi ela clara e visualmente, em todos os trabalhos que dirigi, seja no cinema ou na televisão. Com uma caneta no papel ou desenhando no tablet, faço uma linha grossa no meio da cena, dividindo no exato ponto onde acredito que há uma mudança de unidade, e escrevo o número da unidade bem grande ao lado daquela parte da cena, na área em branco da página ao lado do texto. Então dou um nome para aquela unidade, tentando ser o mais sintético possível, quase sempre uma ou duas palavras apenas. No caso exemplificado poderia ser algo como: unidade 1: "apaixonada" (indicando o momento em que deve ficar claro que a amiga está mesmo apaixonada pelo namorado abusivo). Unidade 2: "Será?" (indicando a tentativa da protagonista de incutir dúvidas na amiga). Unidade 3: "Abuso!" (indicando a intenção clara da protagonista de alertar a amiga, que se acumula até o "basta" no final desta unidade). Unidade 4: "Consciência" (indicando que, depois do basta, finalmente a amiga começa a se dar conta do abuso que está sofrendo) (FREIRE, 2026, p.46).

Nesse sentido, a mudança de unidade em um texto pode ser provocada por um acontecimento inesperado em cena, decorrente das circunstâncias propostas, ou pela ação de um personagem. Partindo da formulação de Chekhov de que a atmosfera dramática resulta da relação entre os sentimentos individuais dos personagens e a atmosfera da cena — constituída pelo contexto e pelo espaço —, é possível argumentar que ela também se transforma à medida que as unidades da cena se modificam. Isso ocorre porque a alteração da dinâmica interna necessária para a mudança de unidade (FREIRE, 2026) pode decorrer tanto da variação dos sentimentos dos personagens quanto das transformações do espaço ou do contexto em que a ação se desenvolve.

Em sua dissertação, Freire nos fornece um exemplo passível de dar suporte a essa argumentação acerca da atmosfera dramática: "no momento em que ela diz 'eu te amo', essa é uma revelação surpreendente para o outro personagem, então ali, é uma mudança de unidade" (FREIRE, 2026, p.44). Imaginemos que essa situação compartilhada por Freire estivesse acontecendo em um contexto de briga entre um casal. Na cena fictícia, uma pessoa discute com a outra, ele a rebaixa e ela o esculacha, porém, em algum momento, um diz para o outro: "não faz isso comigo, eu te amo". Esse diálogo, além de mudar a lógica interna da cena, modificando a unidade, também pode ser responsável por afetar os personagens de maneira que, até então, eles não estavam sendo afetados, fazendo-os irradiar sentimentos individuais (atmosfera dramática) diferentes de anteriormente.

Dessa forma, segundo Freire, cabe ao diretor dividir a cena em unidades e nomeá-las de maneira que ele possa estabelecer um desenho para a cena, estruturando minimamente o improviso. Nesse sentido, utilizando as minhas experiências pessoais na prática da análise ativa, a maneira como costumo trabalhar com as unidades é elegendo um verbo de ação principal para cada personagem de acordo com cada unidade. Assim, o ator teria uma tarefa psicofísica

concreta e específica para realizar momento a momento construindo, dessa maneira, um desenho de cena que faça sentido na partitura do papel e nas circunstâncias propostas da cena.

Resgatando novamente Uta Hagen (1973) e a sua definição do termo objetivo como sendo constituído por três tipos, destaca-se a terceira categoria "(3) objetivos pontuais do personagem dentro da cena" (HAGEN, p.174, tradução do autor). Há aqui uma similaridade do termo objetivo com a tarefa que, como já discutido nesta pesquisa, é comum de acontecer entre os autores de linhagem stanislavskiana. Contudo, chama-nos atenção essa terceira categoria por sua natureza análoga à utilização das unidades descritas no parágrafo acima pelo autor, em que uma tarefa específica discorre no decorrer de cada unidade, como pontua Hagen:

> Esses pequenos objetivos[50] (em relação à necessidade de uma canoa – encontrar remos, drenar a água, querer empurrar a canoa da margem – ou de precisar localizar pedras, verificar o tamanho delas e testar se são escorregadias, considerar a necessidade de pular de uma para a outra, ou querer testar sua bravura contra a corrente ou até contra a forte correnteza do rio, ou a profundidade) constituem os *beats* de cena. Um *beat* começa sob dado conjunto de circunstâncias e termina quando o objetivo foi alcançado, ou não, e novas circunstâncias se instalam (HAGEN, 1973, p.175).

Dessa forma, a autora constrói um pensamento de que a cada *beat*, ou a cada unidade, há uma ação principal que rege o comportamento do ator em cena. É possível que essa ação seja uma tarefa psicofísica, executável, que deve ser realizada a cada mudança de unidade. Essa forma de enxergar a aplicação das unidades para estabelecer o desenho de cena é similar à maneira como aplico em situações profissionais particulares. Além disso, é importante também ressaltar que nem toda cena terá essas unidades de forma explícita – alguns roteiros, isso pode até não se aplicar, o que pode exigir do diretor um trabalho mais meticuloso na investigação do desenho cênico.

Freire (2026) comenta sobre a utilização das unidades em uma das cenas do seu filme, na qual as personagens estão sentadas no sofá e Joana (Carol Duarte) precisa falar para Malu (Yara de Novaes) que o diagnóstico da sua mãe de mal de príon foi confirmado. Quando Joana fala para a mãe que ela está com a doença, inicia-se uma nova unidade e, no momento em que Malu comenta que "vai morrer", tem-se aqui outra unidade, uma vez que ambas as informações

[50] De acordo com a utilização do termo objetivo no livro de Hagen como "encontrar remos", "drenar a água", "querer empurrar a canoa da margem", é possível inferir que, talvez, a autora esteja se referindo ao termo tarefa [*zadátcha*], mais adequado para a situação que a autora nos apresenta. O objetivo (propósito), nesse caso, poderia ser "navegar rio adentro", enquanto as tarefas seriam "encontrar remos", "drenar água", etc, se constituindo como ações executáveis que, momento a momento, constituem a partitura da situação em busca de alcançar o propósito de "navegar rio adentro".

modificam a dinâmica interna da cena como um todo. A cada unidade, há atmosferas dramáticas específicas em jogo, que se diferenciam entre si.

Na cena, o clima é de tristeza, uma vez que, diegeticamente, temos conhecimento que a personagem de Malu está passando por um momento terrível, e esse clima se espalha pela cena como um todo. Agora, em termos de atmosfera dramática, ela pode variar de acordo com cada unidade. Por exemplo, no momento em que Joana compartilha sobre a doença com a mãe, Malu começa a rir. Nessa unidade, poderíamos ter uma atmosfera dramática de estranhamento, uma vez que não é usual uma pessoa rir ao receber uma notícia avassaladora como essa. Já em um segundo momento em que a mãe fala “eu vou morrer”, instala-se uma atmosfera dramática de conformismo, pois vemos no rosto das atrizes que não há nada a fazer: realmente, ela vai morrer.

Além disso, para Freire, essas mudanças de unidade geralmente são acompanhadas de mudanças de enquadramento mas, nessa cena, decidiu-se manter o mesmo plano. Presume-se que, se a cena fosse cortada para a personagem de Malu, a atmosfera dramática irradiada por ela seria privilegiada, mas se fosse cortada para Joana, os sentimentos individuais seriam contrários. Dessa forma, o diretor decide manter o mesmo plano na mudança de unidade, o que reconfigura todas as forças existentes na imagem, como aponta o diretor:

> Mais um exemplo de *Malu*: em determinada cena, a protagonista se dá conta da gravidade da notícia que acaba de receber, da natureza da doença com que foi finalmente diagnosticada, e então, depois de um respiro, diz: "é isso aí. Eu vou morrer." Segue-se uma longa pausa, em que ela e a filha lidam com o peso dessa afirmação sem grande emoção, apenas deixando pesar o ambiente... e então Malu quebra o silêncio, pragmaticamente definindo os próximos passos para resolver questões da herança. Evidentemente, o "eu vou morrer" é uma mudança de unidade na cena e, num momento de fidelidade à gramática clássica, decidi filmar, além do plano aberto das duas no sofá, os planos médios de cada uma, pensando em cortar para eles nessa mudança de unidade. Nesse momento eu intuía que o "eu vou morrer" *pedia* um plano mais fechado - a tal *decupagem clássica.* E assim editei. Mas então mostrei o corte para as duas atrizes da cena e, para minha surpresa, a única cena que saltou negativamente aos olhos delas foi essa. Elas me indicaram que era uma pena o corte, pois era tão profundo o que estava acontecendo ali que qualquer corte quebrava a potência do plano aberto. Então abri a ilha de edição com elas e revi o que aconteceria se ficássemos no plano aberto a cena inteira. Para a minha própria surpresa, era muito - *muito* melhor, para *esse* filme. Elas tinham toda a razão: o fato de *não cortar* no momento que o espectador já está habituado a ver um corte potencializa totalmente a cena. Manter num plano aberto e longo depois de "eu vou morrer" é um ato de ousadia e, pelo menos nesse caso, "funciona" muito melhor do que o corte. (FREIRE, 2026, p.44).

Figura 5 – Plano da cena em que Malu descobre que está com mal de príon em *Malu* (2024)



Fonte: Frames de *Malu* (2024), elaborado pelo autor (2026).

Dessa forma, ao estabelecer o desenho de cena para o ator, esclarecendo suas unidades e ações envolvidas em cada uma delas — que geralmente se manifestam através dos verbos — , o ator estaria pronto para realizar um novo *étude*, até que se alcance um resultado satisfatório. Além disso, uma recomendação importante para diretores que pretendem adotar essa metodologia de ensaio é manter os celulares gravando cada *étude* e assistir aos vídeos posteriormente, com um olhar mais atento. Coisas brilhantes e imprevisíveis acontecem durante as improvisações, tanto em termos de ação quanto de discurso verbal que, mesmo não estando no roteiro, podem ser incluídas na cena (FREIRE, 2025). Essa foi a forma de Freire realizar os ensaios em *Malu* (2024), como ele relata:

> Elas inventavam o texto e é essa que é a beleza da improvisação. Você inventa texto. E essas situações eu gravava com o meu celular. À noite, eu pegava essa gravação, baixava no meu computador e ia transcrevendo para o roteiro, para a última versão, tudo que eu gostava e tudo que eu não gostava (FREIRE, 2025b).

3.7 – Sobre a atmosfera dramática e plástica na construção do realismo em *Malu* (2024)

Após discutir os principais elementos que constituem a análise ativa e sua aplicação no processo de preparação e direção de atores, torna-se necessário investigar de que maneira esse trabalho dialoga com os demais componentes da linguagem cinematográfica. Nesse

sentido, este subcapítulo final busca compreender como a atmosfera dramática, construída a partir da diegese e da interpretação dos atores, pode se articular à atmosfera plástica, elaborada por meio das escolhas de fotografia, câmera, luz, som e demais recursos expressivos do filme. Parte-se da compreensão de que, no cinema, tais elementos não atuam de maneira isolada, mas em constante diálogo, potencializando-se mutuamente.

Nesse sentido, como muito já foi investigado sobre a análise ativa e a sua estrutura sistemática de funcionamento, talvez agora possuamos embasamento suficiente para inferir que a sua utilização como metodologia de ensaio pode ser capaz de produzir atmosferas dramáticas realistas em uma obra fílmica. Isso acontece porque, através dos improvisos cênicos e sem o ator possuir conhecimento do texto, o seu corpo-mente entra em experiência de maneira mais orgânica, aproximando os atores da vida do espírito humano e do realismo aqui construído. Como descreve Knebel: "quando se faz *études* com palavras, o corpo obedece a elas, e as ações das palavras são fixadas pelos reflexos – assim, tudo fica mais ou menos orgânico" (KNEBEL, 2016, p. 280). Portanto, o diretor que conduz o ator através dos princípios e das ferramentas da análise ativa escapa de um processo inorgânico para aproximar o ator de um comportamento vivo e fluido, o que inevitavelmente se reflete na movimentação dos atores em cena.

"Segundo Naremore, as convenções do jogo realista pedem que as personagens estejam sempre segurando um objeto e levantando-se, sentando-se ou cruzando o espaço em frente à câmera para enfatizar certos pontos do diálogo" (GRANATO; BORDINHON, 2019, p.339). Essa particularidade do realismo descrita pelo autor é muito presente no método da análise ativa, pois os improvisos tendem a gerar cenas com mais movimento entre os atores justamente porque eles se encontram com um maior grau de liberdade cênica. Nesse sentido, uma reflexão importante para esta pesquisa é que o uso da análise ativa pode se mostrar particularmente eficaz quando se pretende criar atuações mais dinâmicas e um fluxo mais orgânico do corpo dos atores no espaço dramático.

Stanislavski sempre esteve preocupado com a verdadeira ação do ator e compreendeu que "a ação física é o fundamento concreto com qual o ator dá início à criação e através dela é gerada uma ação interna, obtendo assim, nesse processo, o comportamento orgânico" (D'AGOSTINI, 2018, p.127). O "orgânico não se refere apenas à naturalidade física, mas, antes de tudo, a uma naturalidade cênica que envolve o corpo" (KNEBEL, 2016, p.281). É nesse contexto de organicidade proporcionado pela análise ativa que os atores conseguem construir cenas fisicamente fluidas, criando atmosferas dramáticas realistas.

Nesse caminho, considerando que "a atmosfera dramática acontece de acordo com os relacionamentos físicos entre os atores e o desenvolvimento de suas atividades físicas – seduzir,

dançar, lutar" (UBERSFELD, 1999, p. 97), e tendo em vista tudo o que já foi discutido neste capítulo sobre os verbos de ação, pode-se inferir que eles também podem participar da construção das atmosferas dramáticas. Uma cena do filme de Freire que exemplifica essa constatação é aquela em que Lili e Joana cortam abobrinhas juntas na cozinha, em que uma simples mudança do verbo de ação de Lili é responsável por modificar a atmosfera dominante.

Figura 6 – Planos da cena em que Lili ataca Joana



Fonte: Frames de *Malu* (2024), elaborado pelo autor (2026).

No início da cena, Lili aparenta querer entreter a neta, realizando uma série de comentários curiosos sobre a abobrinha, a respeito da qual Joana não possuía conhecimento. Nesse momento, é possível perceber uma atmosfera de sintonia entre as duas personagens, originada principalmente da relação que se estabelece entre elas e dos sentimentos de conexão irradiados por ambas. Nessa unidade da cena, se pudéssemos atribuir um verbo à personagem de Lili, ele poderia ser "agradar" ou "entreter"**,** participando ativamente da construção da atmosfera dramática de amizade entre as duas personagens.

Contudo, no decorrer da cena, Tibira retorna de uma festa e entra em quadro, conversa brevemente com as personagens e se retira do cômodo. Em seguida, Lili diz para Joana: *"Eu vejo bem o jeito que ele olha para você... A sua mãe põe um homem dentro de casa com você dentro e acha que ele vai ficar quietinho, com você assim"* — apontando para a roupa de Joana, dando a entender que ela estaria vestida de maneira imprópria. Nesse discurso, ocorre uma mudança no verbo de ação de Lili — consequentemente, nos sentimentos individuais das personagens e na atmosfera dramática da cena. O verbo que antes poderia ser definido como "agradar" passa a ser, agora, "atacar" ou "desrespeitar"**,** sendo ele também responsável por

alterar a atmosfera da cena, adquirindo um grau de tensão que, até então, não existia entre as personagens.

Um outro aspecto que também é interessante para se observar nesta cena é o figurino de Joana, que revela algo muito elementar sobre essa personagem que poderia passar facilmente despercebido. Como podemos observar na imagem acima, Joana veste uma camisa preta que contém a ilustração de uma pessoa olhando através de um binóculo — que basicamente possui a função de enxergar coisas que estão distantes com maior riqueza de detalhes. Assim como esse desenho, essa é a posição de sua personagem no momento da cena: alguém que observa de longe e que não consegue participar ativamente do que está acontecendo. Não é à toa que, mesmo após o comentário indelicado de sua avó, Joana não consegue nem revidar.

Outro fator de importância para a análise desta cena é perceber como a plasticidade dialoga com essa construção dramática de maneira extremamente sutil. Embora a cena tenha sido filmada em plano-sequência, quando Tibira sai de quadro e Lili se prepara para atacar Joana, observa-se um movimento de câmera de aproximação das personagens, saindo de um plano americano para um plano médio. Através desse movimento singelo, a impressão que se tem é que a câmera também pontua essa mudança de unidade da cena e do verbo de Lili, o que faz a atmosfera plástica dialogar diretamente com a atmosfera dramática da cena.

Malu (2024) se configura como um filme que busca dialogar a plasticidade com a dramaticidade, construindo uma atmosfera fílmica potente como um todo. Não é à toa que, no documento de direção compartilhado com o autor, Freire pontuou: “enquanto as atrizes não estiverem com sangue no olho, não vou parar de filmar. Não posso me contentar com pouco” (FREIRE, 2025c). Nesse caminho, através dos atores, Freire alcançou uma atmosfera dramática realista potente em seu filme, que também se intensifica através da sensação de intimidade que a câmera na mão marcadamente presente em seu filme corrobora para criar todo o realismo do seu universo fílmico.

Nesse caminho, uma opção de construção de decupagem que se alinha com essa proposta do protagonismo dos atores é realizar a marcação de câmera após a observação da movimentação espontânea dos atores, de modo que ela acompanhe as ações e os sentimentos individuais de forma mais íntima. Isso, invariavelmente, pode levar muitos diretores a optar pela câmera na mão, como aponta David Cronenberg. Segundo ele:

> Prefiro primeiro trabalhar a cena com os atores, como uma peça de teatro, e depois escolho a maneira como vou filmar o que foi preparado. É um pouco como se eu filmasse um documentário da cena que acabo de coreografar. É claro que certas cenas são puramente visuais e, nesse caso, coloco primeiro a câmera. Mas na maior parte do tempo, minha prioridade continua sendo a essência dramática da cena, e só depois a

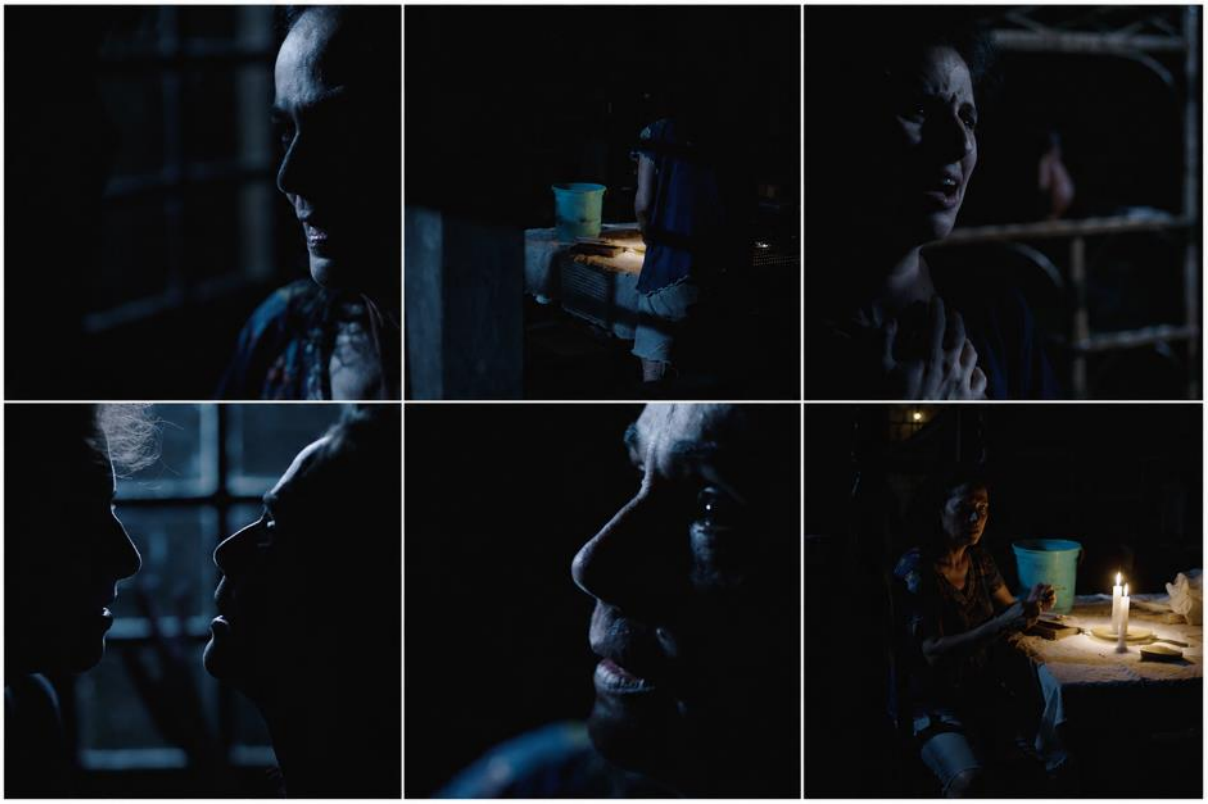
> câmera pode intervir em meu julgamento. (CRONENBERG apud TIRARD, 2006, p.198)

De maneira complementar, Freire também pensa de forma similar a Cronenberg na medida em que prefere privilegiar as atuações em detrimento da forma. Ele também comenta que filmar através desse olhar pode acabar criando planos-sequência de maneira mais orgânica e natural pois, se há uma vontade de aproveitar toda a performance da atriz em cena, dificilmente o diretor vai optar por cortar. Essa foi justamente a escolha do diretor na cena em que analisamos acima. Alguns realizadores poderiam optar por cortar para um plano aproximado quando Lili ataca Joana, contudo, a sua decisão foi de apenas aproximar a câmera. Dessa forma, o que parece é que mesmo que haja cortes na ilha de edição, o importante para ele é colocar o elenco em um lugar de organicidade contínua, preservando a fluidez das atuações. Em suas palavras:

> Quando dirijo sempre tento dar um jeito de filmar de forma que a cena inteira seja feita do início até o fim, e a câmera que se vire para resolver isso. Minha prioridade são os atores, não a câmera. Então, se tenho essa premissa, preciso quebrar a cabeça para criar formas em que a câmera consiga "se virar pra resolver isso" dentro da estética visual do filme. Evidentemente, por isso me agradam planos longos e tentar fazer com que a ação dramática se dê dentro do mínimo possível de posições de câmera. *Malu* tem diversos planos sequência, mas nunca os planejei por um fetiche do plano sequência em si, sempre para preservar a potência da atuação (FREIRE, 2026, p.42).

Essa citação nos faz retornar para uma nova reflexão acerca da cena da briga entre Malu e Joana, que foi discutida no final do segundo capítulo desta dissertação. Nessa cena, com a direção de fotografia de Mauro Pinheiro Jr., Freire realiza um plano-sequência brilhante que parece ter como objetivo justamente preservar a potência das atuações de Yara de Novaes e Carol Duarte. Dessa forma, ao invés de realizar cortes que possibilitariam acompanhar as diferentes ações que acontecem na cena em pontos diferentes do espaço, a câmera opta por se movimentar junto com as atrizes, executando diferentes escalas de plano no mesmo plano.

Figura 7 – Diferentes escalas no plano-sequência da cena de briga entre Malu e Joana



Fonte: Frames de *Malu* (2024), elaborado pelo autor (2026).

Para Bazin, através do plano-sequência, "o espectador é colocado numa relação com a imagem mais íntima do que aquela que ele mantém com a realidade" (BAZIN apud XAVIER, 2005, p.88). Dessa forma, é certo dizer que a estrutura da imagem do plano-sequência é mais realista pois, assim como na vida em que não temos cortes ou suspensões no tempo, o plano-sequência nos permite preservar a continuidade temporal e a unidade espacial, aproximando o espectador da sensação do real. Em vista disso, acompanhamos Malu transitando com fluidez e organicidade entre uma mesa mais afastada, onde busca o seu fumo, e sua filha, que se encontra em outro ponto do espaço. O clima é extremamente caótico e os sentimentos individuais das personagens de raiva, ressentimento e ódio são responsáveis por preencher toda a atmosfera dramática da cena, que dialoga com uma câmera igualmente dinâmica e viva.

É uma dificuldade extra para os atores, especialmente para aqueles mais vivenciais, quando o diretor realiza muitos cortes em sua decupagem e privilegia uma mise-en-scène mais detalhista ao invés de recorrer ao plano-sequência. Segundo Freire, as decisões da quantidade e complexidade de planos podem afetar o frescor da atuação na medida em que o ator irá precisar fazer maior número de takes e repetir as suas ações até que o diretor considere possuir material suficiente para a edição.

> Uma das decisões que mais pode afetar a atuação em uma cena é a *quantidade* e a *complexidade* dos planos na decupagem. Para a maioria dos atores, por mais experientes que sejam, fazer uma cena complexa emocionalmente cortando e repetindo e cortando e repetindo inúmeras vezes, de diferentes pontos de vista, pode ser massacrante e tirar toda a "vida" de sua atuação. Da mesma forma, uma cena resolvida em um único plano (plano-sequência), o que poderia dar a ele a tranquilidade de viver a situação inteira de uma só vez, pode também se tornar um plano tão complexo que terá dificuldades técnicas e será interrompido e repetido inúmeras vezes (em diversos *takes*), o que acaba criando o mesmo e velho problema do cinema: a repetição excessiva atrapalhando o frescor da atuação. (FREIRE, 2026, p.40).

Freire (2026) comenta que essa cena foi uma das poucas do filme em que ele permitiu que as atrizes se afastassem um pouco mais dos diálogos contidos no roteiro, oferecendo-lhes maior liberdade no discurso. Assim, com o corpo-mente alimentado por uma maior liberdade criativa, o que se observa é a manifestação do espírito humano em sua maior condição de animalidade, com as atrizes vivenciando a situação com sangue nos olhos e profunda sinceridade, resultando em uma performance potente em termos realistas.

É importante pontuar também que as atuações desta cena se configuram como realistas para esta pesquisa não necessariamente porque ela é resultado de um espetáculo de estética realista, que contém elementos e características plásticas e dramáticas associadas ao realismo. O que a configura como realista, para este trabalho, é justamente a coerência das ações físicas e verbais das personagens dentro da diegese e das especificidades das circunstâncias propostas da cena. Há uma lógica interna associada à história pregressa dessas personagens que permite que elas possam agir e falar da forma que fazem. Assim como Stanislavski, "que exigia a capacidade de conduzir ininterruptamente a linha lógica das ações, de acreditar sinceramente na lógica de outro como se fosse a sua própria" (TOPORKOV, 2016, p.181), o que podemos observar nessa cena é justamente essa competência, com as atrizes se entregando aos acontecimentos da cena com fé cênica, sinceridade e lógica.

Além disso, uma outra informação importante para essa pesquisa diz respeito à relação entre o trabalho da interpretação do ator, a construção plástica e a possibilidade de utilizar os estados emocionais da personagem para a composição de uma espécie de forma visual que acompanha diferentes momentos no filme. Isso é muito comum em obras que possuem arco do personagem clássico, por exemplo, em que o protagonista passa por diversas situações adversas e, na medida em que esses momentos vão decorrendo, muda-se por exemplo um aspect ratio, ou a escala de plano, ou nuances sonoras, etc. Em sua dissertação de mestrado, Freire comenta que utilizou esse mesmo pensamento para criar o entrecruzamento entre essas decisões dramáticas e plásticas em *Malu* (2024).

> Usando mais uma vez *Malu* como exemplo: analisando meu próprio roteiro, dei-me conta de que eu havia, sem necessariamente perceber isso durante o processo de escrita, criado cinco atos, nos quais os atos 2 e 3 representam momentos mais "frenéticos" na vida de Malu, a protagonista absoluta, enquanto no quarto e, principalmente, no quinto ato, quando ela fica doente, a energia baixava bastante, dando lugar à melancolia da solidão da personagem na casa vazia. Foi o entendimento desse desenho emocional da minha protagonista que me fez decidir por lentes mais fechadas e uma câmera mais instável na primeira metade do filme, privilegiando as grandes angulares e os planos mais abertos e estáticos na parte final. Assim, a sensação estética acompanha e ajuda a contar as emoções da personagem, andando de mão dada com o roteiro. O trabalho da atriz foi desenhado para evocar essas sensações, através de improvisações feitas de forma cronológica dentro da narrativa do roteiro. Foi só na edição que percebi que todo o primeiro ato, sem frenesi nem melancolia, apenas apresentações das personagens sem grande interesse, não cabia no filme, e me permiti cortá-lo totalmente, eliminando 18 minutos de filme e deixando a narrativa com 4 atos. Até o último minuto, um diálogo com a narrativa do roteiro, com base na minha análise do texto. (FREIRE, 2026, p.43)

Do mesmo modo que Freire comenta que as escolhas de lentes se transformam ao longo dos atos, tornando-se gradativamente mais fechadas, também é possível observar uma transformação na casa de Malu ao longo de todo o filme. Embora a residência apresente goteiras e necessite de reformas — conforme apontam as próprias personagens —, durante o primeiro e o segundo ato do filme, ela se mostra cheia de vida, servindo como cenário para festas e momentos de confraternização. Contudo, após a passagem de tempo e o início do terceiro ato, marcado pelo diagnóstico de mal de príon de Malu, a casa parece acompanhar o declínio da sanidade mental da protagonista.

Nesse sentido, o espaço perde vida e cores, passa a contar com menos móveis e adota um desenho de luz que privilegia as sombras e intensifica os contrastes. Essa transformação do ambiente é particularmente interessante porque acompanha o clima melancólico que permeia todo o terceiro ato, dialogando diretamente com as atmosferas dramáticas construídas nas cenas e influenciando sua constituição. Dessa forma, a plasticidade se ajusta para conversar com as atmosferas dramáticas deste terceiro ato.

Figura 8 – Planos da casa de Malu



Fonte: Frames de *Malu* (2024), elaborado pelo autor (2026).

A casa da protagonista não foi pensada apenas para funcionar como a residência de Malu. Ela também representa os sonhos e as ilusões da personagem, que deseja criar um teatro na periferia, onde pudesse continuar brilhando. Além disso, ela delimita os espaços ocupados pelos personagens e evidencia os conflitos entre mãe e filha, bem como entre Tibira e Lili, fazendo com que ela assuma uma importância dramática tão significativa quanto a da própria protagonista.

Diante do que foi discutido, é possível compreender que a potência da atmosfera de *Malu* (2024) não decorre de um único elemento isolado, mas da articulação entre diferentes camadas da criação cinematográfica. A atmosfera dramática, construída a partir da interpretação dos atores e potencializada pelo método da análise ativa, encontra correspondência nas escolhas de fotografia, câmera, luz, som e decupagem, compondo uma atmosfera plástica que não apenas acompanha a dramática, mas amplia suas qualidades e propriedades.

Nesse sentido, a construção do realismo aqui representado não depende exclusivamente da utilização da análise ativa como metodologia de ensaio, embora ela se revele uma ferramenta particularmente eficaz para esse fim; depende, sobretudo, da capacidade de integrar a estética atoral aos demais recursos expressivos do filme, fazendo com que todos caminhem na mesma direção. Em *Malu* (2024), é precisamente esse diálogo constante entre

atmosfera dramática e atmosfera plástica que fortalece a unidade estética da obra e contribui para a criação de um universo ficcional orgânico, coerente e realista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu da proposta de discutir a criação da atmosfera dramática realista a partir da direção de atores no filme *Malu* (2024), de Pedro Freire. Ao longo deste percurso, buscou-se analisar o processo criativo desenvolvido pelo cineasta na preparação e condução de seu elenco, tendo como principal fundamento o método da análise ativa e das ações físicas, desenvolvido por Constantin Stanislavski em sua última fase de investigação. Nesse sentido, o problema que orientou este trabalho consistiu em compreender como o processo criativo da direção de atores em *Malu* poderia ser analisado para que fosse possível reconhecer os caminhos pelos quais a atmosfera dramática realista presente no filme foi construída.

A partir das reflexões desenvolvidas, foi possível compreender que a técnica stanislavskiana utilizada pelo diretor permitiu que o seu elenco alcançasse resultados relevantes em termos de atuação, o que resultou na criação de atmosferas dramáticas realistas potentes em seu filme. Tal feito foi alcançado em decorrência de um trabalho meticuloso da direção de atores que, utilizando a análise ativa como base, tornou possível que o universo fílmico da obra estivesse alinhado com a proposta de interpretação dos atores. Dessa forma, a análise ativa revelou-se uma importante metodologia de ensaio para o tipo de cinema investigado por esta pesquisa. Em vez de restringir o trabalho do ator a uma compreensão racional e abstrata do texto, foi compreendido que essa metodologia estimula a experimentação prática das circunstâncias da obra. Assim, os atores são convidados a colocar o corpo em ação, improvisar as situações dramáticas e descobrir, a partir da experiência, os caminhos possíveis para a construção cênica.

Nesse caminho, a direção de atores revelou-se como um importante elo orgânico entre o trabalho de interpretação e os demais elementos que constituem o universo fílmico. É por meio da direção que uma linguagem atoral pode ser elaborada em consonância com a proposta estética e narrativa do filme. Esse processo não ocorre de maneira isolada, uma vez que a imagem do ator no cinema será sempre atravessada pelas escolhas de enquadramento, iluminação, lente, movimento de câmera e montagem. O ator não existe sozinho dentro do filme, da mesma forma que a plasticidade da imagem não existe separada das figuras humanas que ocupam o quadro. A atmosfera dramática e a atmosfera plástica estabelecem uma relação contínua de atravessamento e retroalimentação. A interpretação pode orientar determinadas escolhas plásticas, enquanto essas escolhas, por sua vez, podem intensificar, modificar ou até mesmo enfraquecer os efeitos produzidos pelo trabalho dos atores. Assim, mais do que duas

categorias separadas, essas atmosferas devem ser compreendidas como dimensões que coexistem e se influenciam no interior da experiência fílmica.

Essa relação tornou-se particularmente perceptível na análise de *Malu* (2024), obra na qual a estética atoral se encontra diretamente alinhada às escolhas plásticas de Freire. Ao priorizar o trabalho dos atores e conceber uma câmera que pudesse, nas palavras do próprio realizador, respirar junto com o elenco, Freire construiu um filme em que os elementos plásticos se encontram a serviço da ação dramática. A presença recorrente da câmera na mão, os planos de maior duração e a tentativa de preservar o desenvolvimento das cenas do início ao fim contribuem para manter a continuidade das ações e das relações estabelecidas entre os personagens.

Em *Malu* (2024), os ensaios conduzidos por Freire foram fundamentados em improvisações, sem que os atores partissem inicialmente das cenas decoradas. Esse procedimento possibilitou que as situações fossem vividas e experimentadas com o corpo-mente em experiência antes de serem fixadas, permitindo o surgimento de ações, diálogos e comportamentos que não estavam necessariamente induzidos pelo roteiro. Os improvisos não representaram, portanto, uma ausência de estrutura ou um abandono do texto, mas um caminho para que o elenco se aproximasse de sua lógica interna de maneira ativa. A cena escrita permanecia apenas como ponto de partida, enquanto o processo de improvisação permitia que os atores descobrissem como habitá-la.

Essa abordagem favoreceu a produção de um registro de atuação marcado pela sinceridade, pela organicidade e pela manifestação da vida do espírito humano, conceitos que foram estabelecidos nesta dissertação como um tripé para o tipo de realismo aqui investigado. Nesse ponto, as formulações de Stanislavski aproximam-se da definição de realismo adotada por esta dissertação a partir dos estudos de Jacques Aumont. Considerando a impossibilidade de estabelecer uma definição cravada de realismo, este trabalho optou por compreendê-lo a partir da coerência do universo diegético. Assim, um filme pode produzir uma impressão de realidade quando seus elementos parecem responder a uma lógica interna daquele mundo ficcional. Isso significa que o realismo não depende exclusivamente da tentativa de reproduzir a realidade externa, mas da construção de um universo capaz de sustentar suas próprias regras, relações e comportamentos.

A atuação participa diretamente dessa coerência. Quando um personagem se comporta de maneira incompatível com as circunstâncias apresentadas pela narrativa, a consistência do universo ficcional pode ser questionada. Por outro lado, quando o ator age a partir da lógica das ações, ele contribui para que aquele mundo seja percebido como possível e habitável. Dessa

forma, a sinceridade, a organicidade e a vida do espírito humano não representam apenas qualidades isoladas da interpretação, mas características que colaboram para a coerência da diegese e, consequentemente, para a criação da atmosfera dramática realista.

A investigação das ferramentas de trabalho stanislavskianas também permitiu compreender que o objetivo, os verbos de ação, a improvisação e a divisão do texto em unidades não constituem procedimentos independentes. Esses elementos funcionam de maneira articulada no interior da análise ativa, oferecendo ao ator caminhos concretos para se relacionar com as circunstâncias propostas. O objetivo direciona a necessidade da personagem e fornece um alvo para o seu comportamento. Os verbos de ação transformam essa necessidade em uma tentativa concreta de agir sobre o outro. As unidades organizam as transformações que ocorrem no desenvolvimento da cena, enquanto a improvisação permite que o corpo-mente do ator seja colocado em experiência nas circunstâncias propostas de maneira orgânica.

A análise de *Malu* (2024) permitiu observar como essas ferramentas encontram uma manifestação prática no cinema de Pedro Freire. A análise ativa ofereceu ao elenco um aparato investigativo para experimentar as situações do roteiro, construir relações entre personagens e descobrir ações que pudessem sustentar a lógica dos personagens. Ao mesmo tempo, as escolhas plásticas do diretor foram realizadas com o objetivo de preservar a potência dessas atuações. Assim, o universo fílmico foi construído de maneira alinhada à proposta de interpretação, permitindo que o trabalho dos atores e os demais elementos fílmicos produzissem, em conjunto, a atmosfera dramática realista presente no filme.

Nesse sentido, afirmar que a técnica stanislavskiana permitiu ao elenco alcançar resultados relevantes não significa atribuir à metodologia uma capacidade automática de produzir atuações realistas potentes. A análise ativa ou o sistema de Stanislavski não funciona como uma fórmula capaz de garantir previamente o resultado artístico de uma obra. Inclusive, esse foi um dos argumentos que Stanislavski mais repetiu nos instantes finais de sua vida. Sua importância encontra-se, na verdade, nas condições de trabalho que oferece ao ator e ao diretor. Ao colocar a ação no centro do processo, isso possibilita que as situações sejam investigadas concretamente, que os personagens sejam construídos a partir de suas relações e que o texto seja assimilado por meio da experiência psicofísica. Em *Malu* (2024), essas condições foram desenvolvidas por meio de um processo cuidadoso de preparação e de uma concepção cinematográfica que reconheceu a atuação como parte essencial da estética do filme.

A pesquisa também permitiu reafirmar a importância de aproximar os estudos teatrais das investigações cinematográficas sobre atuação. Embora a análise ativa e o método das ações físicas tenham surgido no contexto do teatro, seus princípios podem ser deslocados e adaptados

para o cinema, desde que sejam consideradas as especificidades do meio cinematográfico. O ator de cinema precisa considerar a presença da câmera, a fragmentação da filmagem, as escolhas de lente, o enquadramento e a montagem. Isso não quer dizer que o ator precisa estar ciente de todos esses elementos fílmicos da obra cinematográfica que está realizando e sim apenas possuir o conhecimento de que a sua imagem pode ser modificada por esses recursos. Entretanto, antes do seu corpo se transformar em um plano, existe um trabalho de análise das ações, relações e circunstâncias que pode encontrar nos estudos de Stanislavski importantes ferramentas de investigação.

O processo desenvolvido por Pedro Freire testemunha essa possibilidade de intercâmbio. Em seu trabalho, uma técnica oriunda do teatro tornou-se parte fundamental da criação cinematográfica, sem que o resultado fosse necessariamente teatral ou incompatível com a linguagem do cinema. Ao contrário, a metodologia de ensaio esteve diretamente relacionada às escolhas de câmera, marcação e decupagem realizadas pelo diretor. É justamente nessa relação que a análise ativa deixa de ser apenas uma ferramenta de preparação do ator e passa a integrar o próprio processo de elaboração da atmosfera e da linguagem fílmica.

Além disso, também é importante compartilhar que esta pesquisa passou por transformações significativas ao longo de seu desenvolvimento. Ingressei no PPGCine com o projeto intitulado *A atmosfera cinematográfica e seus meios criativos: o cinema de Yorgos Lanthimos*. Desde aquele momento, já existia o interesse em investigar os recursos responsáveis pela criação de atmosferas em uma obra cinematográfica. Entretanto, o recorte inicialmente proposto era completamente diferente do recorte desenvolvido nesta dissertação. O cinema de Yorgos Lanthimos poderia ser relacionado a uma estética atoral de desdramatização, marcada por atuações apáticas, mecânicas e, por vezes, robóticas, afastando-se do tipo de realismo investigado neste trabalho. Além disso, o projeto inicial não abordava diretamente a direção de atores, aspecto que posteriormente se tornou o eixo central da pesquisa.

A necessidade dessa mudança surgiu da relação entre a pesquisa e o meu próprio ofício. Trabalho há alguns anos com direção e preparação de atores, especialmente com atuações fundamentadas na estética realista, e chegou um momento em que não fazia mais sentido continuar desenvolvendo um projeto que entrava em conflito com aquilo que eu acreditava e praticava em meu trabalho. A mudança de percurso tornou possível aproximar a investigação acadêmica das inquietações que atravessam a minha prática artística. Nesse processo, foi fundamental a abertura de minha orientadora, India Mara Martins, que acolheu grande parte das alterações propostas e compreendeu o meu interesse pelo realismo e pelas investigações de Stanislavski. Também foi essencial o encontro com Rodrigo Fischer, que passou a integrar a

pesquisa como coorientador. Sua experiência com direção de atores mostrou-se particularmente importante após a redefinição do objeto, complementando as contribuições de India, mais diretamente relacionadas aos estudos da atmosfera. Dessa forma, a orientação e a coorientação constituíram uma parceria fundamental para que a pesquisa pudesse articular esses dois campos e alcançar a forma que apresenta ao final deste percurso.

Quanto ao objetivo de analisar o processo criativo de Pedro Freire na direção de atores, considero que ele foi alcançado. Essa atenção ao processo atravessou a dissertação do início ao fim e também orientou a entrevista realizada com o cineasta, na qual as perguntas se concentraram principalmente nos procedimentos adotados em seu trabalho com os atores. Mais do que observar apenas o resultado apresentado no filme, procurei compreender os caminhos percorridos durante a preparação e pré-produção. Essa escolha foi importante porque uma análise concentrada exclusivamente no objeto fílmico não permitiria acessar integralmente os procedimentos que antecederam a filmagem. Nesse sentido, acredito que a centralidade conferida ao processo criativo constitui uma das características particulares desta dissertação.

Entretanto, um aspecto que considero que poderia ter sido desenvolvido de maneira mais aprofundada é a investigação das diferentes traduções para o português das obras de Stanislavski. Como observado ao longo da pesquisa, algumas edições brasileiras, especialmente aquelas publicadas pela Civilização Brasileira e traduzidas por Pontes de Paula Lima, apresentam problemas capazes de modificar o sentido e a nomenclatura de determinados conceitos. Embora eu já conhecesse essas edições e as tivesse utilizado em minha formação, o tempo destinado ao mestrado não permitiu a leitura integral de traduções consideradas mais precisas, como as realizadas por Jean Benedetti. O alerta recebido durante a qualificação por um dos membros da banca possibilitou a revisão dos problemas mais graves encontrados no texto, mas reconheço que um estudo comparativo mais extenso das traduções poderia ter contribuído para uma maior precisão terminológica. Dentro das condições desta pesquisa, procurei permanecer o mais fiel possível aos significados dos conceitos stanislavskianos, ainda que esse seja um aspecto que poderia ser aprofundado com um período maior de investigação.

Além disso, a proposta metodológica de utilizar os elementos do sistema de Stanislavski para compreender e analisar o processo de criação da atmosfera dramática realista em *Malu* (2024) mostrou-se adequada ao objeto investigado. Como o filme de Pedro Freire foi construído a partir de uma perspectiva stanislavskiana, analisar seus procedimentos por meio da análise ativa e das ferramentas relacionadas ao sistema de Stanislavski permitiu estabelecer uma correspondência mais orgânica entre o referencial teórico e o estudo de caso. A metodologia não foi aplicada externamente a uma obra que desconhecesse esses princípios, mas

utilizada para investigar um processo criativo que já havia sido fundamentado por eles. Dessa forma, a proposta, sugerida por minha orientadora India Mara Martins, permitiu que o filme permanecesse como eixo constante da argumentação e que os conceitos fossem observados diretamente em relação às suas manifestações no objeto estudado. Assim, a metodologia contribuiu não apenas para a análise do filme, mas também para a própria estruturação da escrita.

Como perspectiva de continuidade de pesquisa, uma possibilidade de aprofundamento encontra-se justamente na relação entre a análise ativa e as experiências imaginadas. Em meu trabalho atual como preparador e diretor de atores, tenho desenvolvido uma metodologia de ensaio que reúne procedimentos da análise ativa com as experiências imaginadas, um processo criativo que conheci por meio de Robert Castle e que possui o *Method Acting* e a memória sensorial como base. A articulação entre essas duas metodologias tornou-se uma das principais inquietações que atravessam hoje a minha prática profissional.

Uma futura pesquisa poderia, portanto, investigar de maneira mais aprofundada os encontros, as diferenças e as possibilidades de complementaridade entre esses procedimentos. Enquanto esta dissertação se concentrou na utilização da análise ativa e das ações físicas por Pedro Freire na criação da atmosfera dramática realista, um novo estudo poderia partir de minha própria experiência prática para observar como a análise ativa e as experiências imaginadas podem funcionar conjuntamente no processo de preparação e direção de atores. Essa investigação permitiria dar continuidade a algumas questões iniciadas neste trabalho, mantendo a atuação realista e a direção de atores como eixos centrais, mas ampliando o campo de análise para uma metodologia que atualmente se encontra em desenvolvimento em meu próprio ofício.

Dessa maneira, esta dissertação buscou contribuir para a valorização do ator no cinema e da direção de atores como componentes centrais da criação cinematográfica. Ao investigar a atmosfera dramática a partir do trabalho desenvolvido com o elenco, procurou-se deslocar o ator de uma posição secundária para reconhecê-lo como lugar de produção de sentido, de formas visuais, de relações narrativas e de intermediação afetiva entre o filme e o espectador. Esse deslocamento não pretende diminuir a importância dos demais elementos cinematográficos, mas evidenciar que a atuação também é estética e que sua construção precisa ser considerada em diálogo com a totalidade da obra.

Em última instância, o estudo de *Malu* (2024) permitiu compreender que dirigir atores também é criar atmosfera. É organizar as condições para que os personagens possam existir de maneira coerente dentro de um universo ficcional; é estabelecer uma linguagem atoral em harmonia com a imagem, o som, o espaço e os demais elementos fílmicos. No cinema de Pedro

Freire, a direção de atores não se apresenta como uma etapa isolada da realização, mas como o coração de um processo em que a câmera, a marcação, a decupagem e a interpretação trabalham conjuntamente para construir uma atmosfera dramática realista potente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRICKER, Vinícius. Variações rítmicas vivas na atuação cênica. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. 2019.

AUMONT, Jacques. A imagem; Tradução: Estrela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro – Campinas, SP: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques. A estética do filme. Tradução Marina Appenzeller; revisão técnica Nuno Cesar P. de Abreu. 9. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BARBA, Eugênio. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Equipe de tradução: Luís Otávio Burnier (supervisão), Carlos Roberto Simioni, Ricardo Puccetti, Hrroshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg. Editora Hucitec. São Paulo – Campinas. 1995.

BAZIN, André. O realismo impossível. Seleção, tradução e introdução e notas de Mário Alvez Coutinho. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BAZIN, André. O que é cinema?. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BÉNARD O'KELLY, Rosine; CASTELLO BRANCO, Patricia; COX, Rupert; CYRULNIK, Natacha. Atmosphere in film. In: **Ambiances: environnement sensible, architecture et espace urbain**, 2024.

CHEKHOV, Michael. Para o ator. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

COUTINHO, Mário Alves. A invenção do realismo, ou tudo que vive é sagrado. In: BAZIN, André. *O realismo impossível.* 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

D'AGOSTINI, Nair. Stanislavski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

FREIRE, Pedro Carneiro. Sobre a direção de atores no cinema realista: caminhos possíveis a partir da prática. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Gradução em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2026.

FREIRE, Pedro Carneiro. Toda ficção é memória: relatos da criação de *Malu*, um filme que, sem pretender, realizou um processo de cura. 2024. p. 78–83.

FREIRE, Pedro Carneiro. Workshop de direção de atores, ministrado nos dias 6, 7, 8, 9 e 10 de outubro de 2025. Realização: INBOX Cultural. Rio de Janeiro, 2025a.

FREIRE, Pedro Carneiro. Debate *MALU 2025 – Pedro Freire*. 2025b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n0bNKegkXZY. Acesso em: 19 set. 2024.

FREIRE, Pedro Carneiro. Documento nomeado "Ideias direção", compartilhado com o autor em 12 dez. 2025. Documento privado, 2025c.

GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. *Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura*, Lisboa, n. 2, p. 95–101, 2002.

GIL, Inês. Atmosfera no cinema: o caso de *A sombra do caçador*, de Charles Laughton, entre onirismo e realismo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005a.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. Trabalho apresentado no III SOPCOM, VI Lusocom e II Congresso Ibérico, 2005b.

GRANATO, Luíza; BORDINHON, Eduardo. Sobre *Acting in the cinema*, de James Naremore. *Dossiê Os Estudos Atorais*, v. 22, n. 1, 2019.

GUIMARÃES, Pedro. O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais. São Paulo: Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v.6, n.2, p. 81-92, 2019.

HAGEN, Uta. Respect for acting: with Haskel Frankel. Macmillan – USA. 1973.

Técnica para o ator: a arte da interpretação ética. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HERMAN, David. Stanislavski a partir do Brasil. 1. ed. São Paulo: Mauad X, 2023.

KNEBEL, Maria. Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski. São Paulo: Editora 34, 2016.

KUSNET, Eugênio. Ator e método. São Paulo: [s.n.], 1975. (Coleção Ensaios, n. 3).

LEWIS, Robert. Método ou loucura. 3. ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 2000.

LIMA, Daniela de Castro; ALBRICKER, Vinícius Assunção. Análise do esquema do Sistema de Stanislavski. Urdimento – Revista de Estudo em Artes Cênicas, Florianópolis, v.3, n. 48, set. 2023.

MEERZON, Yana. Body and space: Michael Chekhov's notion of atmosphere as the means of creating space in theatre. 2005. p. 259–279.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.

MEISNER, Sanford; LONGWELL, Dennis. Sanford Meisner on acting. New York: Vintage Books, 1987.

MIRANDA, Mariana Dias. Atmosfera fílmica e abismos do tempo: a melancolia pictórica em *Portrait de la jeune fille en feu* (2019). *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Porto, v. 9, n. 2, p. 3–26, 2022.

MARTINS, India Mara. Estratégias visuais e efeito de real na construção do espaço cinematográfico. *ALAIC*, PUCP, Peru, 2014.

MARTINS, India Mara. A paisagem potencializando a atmosfera fílmica em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. *Contemporânea – Comunicação e Cultura*, UFBA, v. 17, n. 2, p. 183–382, 2019.

MARTINS, India Mara; MEDEIROS, Theresa. Perspectivas para refletir sobre o novo realismo a partir da representação do espaço e da atmosfera sobrenatural em *Quando eu era vivo*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. 2019.

MOSCHKOVICH, Diego. Prefácio. In: TOPORKOV, Vassíli. Stanislavski ensaia: memórias. Tradução Diego Moschkovich. 1 ed. São Paulo: É realizações, 2016.

MOORE, Sonia. Stanislavski today. New York: Drama Book Specialists, 1973.

PEREIRA, Josias; VARGAS, Vagner de Souza. Direção de atores: análise ativa e percurso gerativo de sentido. *Orson: Revista do Curso de Cinema do CEARTE/UFPEL*, 2015.

ROSESTOLATO, Thiago. A ponte invisível entre o ator e o personagem: o cinema de Kleber Mendonça Filho. Trabalho de Conclusão de Curso (Cinema) — Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2022.

SINGER, Isabelle. Pour une approche esthétique, technologique et procédurale de la fabrication des atmosphères: étude de *Roma*, d'Alfonso Cuarón. In: **Atmosphere in film**. *Ambiances: environnement sensible, architecture et espace urbain*, 2024.

SPADONI, Robert. What is film atmosphere? *Quarterly Review of Film and Video*, v. 37, p. 48–75, 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. 29. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. 17. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. 33. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

STANISLAVSKI, Constantin. O trabalho do ator sobre o papel. In: **Obras completas**, v. 4. Moscou: Iskússtvo, 1957. p. 340–341.

STANISLAVSKI, Constantin. El trabajo del actor sobre sí mismo: el proceso creador de la vivencia. Tradução e notas de Jorge Saura. 3. ed. Barcelona: Alba Editorial, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. An actor's work on a role. Traduzido e editado por Jean Benedetti. Nova York. Routledge. 2010b.

STRASBERG, Lee. Um sonho de paixão: o desenvolvimento do método. Tradução de Anna Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

TIRARD, Laurent. Grandes diretores de cinema. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

TENÓRIO, Marina. MOSCHKOVICH, Diego. Notas dos tradutores. In: Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislavski. Tradução Marina Tenório e Diego Moschkovich. 1 ed. São Paulo: Editora 34. 2016.

TOPORKOV, Vassíli. Stanislavski Ensaia: memórias. Tradução Diego Moschkovich. 1. Ed. São Paulo: É realizações, 2016.

UBERSFELD, Anne. Reading theatre. Tradução de Frank Collins. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1999.

XAVIER, Ismail, 1947. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 3. Ed – São Paulo, Paz e Terra, 2005.

WESTON, Judith. Directing Actors: Creating memorable performances for film and television. Michael Wiese Productions. 1996.

APÊNDICE – ENTREVISTA COM PEDRO FREIRE

A entrevista a seguir foi realizada pelo autor desta dissertação com o diretor Pedro Freire, em 2 de julho de 2026, por videoconferência, com duração aproximada de 1 hora e 28 minutos. O objetivo da entrevista foi em enfatizar o processo e a prática da direção de atores, complementando e aprofundando as discussões desenvolvidas ao longo desta pesquisa. A transcrição foi revisada apenas quanto a pequenas adequações ortográficas e de pontuação, preservando-se integralmente o sentido das respostas.

FORMATAÇÃO DA TRANSCRIÇÃO

Thiago Rosestolato: Eu vou começar, Pedro, falando um pouco sobre atmosfera, sobre realismo. Vamos fazer uma primeira parte falando sobre isso, pois quero entender um pouco mais de você, como costuma trabalhar esses pontos. Depois entramos na direção de atores, análise ativa e tudo mais. Muitas das respostas eu intuo o que você pode falar porque fiz o seu curso e li sua dissertação. Então, compreendo sua forma de pensar, mas é diferente aqui; acho que o encontro pode gerar coisas novas. Há coisas que tenho curiosidade e que não têm a ver com a dissertação, mas quero entender melhor. Primeiro, queria entender o que é o realismo para você e o que é uma atmosfera dramática realista. Como você tenta fabricar isso?

Pedro Freire: Eu tenho que admitir uma coisa, Thiago: eu não sei exatamente o que você chama de atmosfera dramática. Acho que nunca ouvi esse termo. De onde você tirou?

Thiago Rosestolato: Chekhov falava muito sobre isso no livro "Para o Ator". Ele tem um capítulo em que fala apenas de atmosfera dramática.

Pedro Freire: O Chekhov Anton ou o Michael Chekhov?

Thiago Rosestolato: O Michael Chekhov, sobrinho do Anton. Ele é uma referência para a minha dissertação porque, geralmente, fala-se muito de atmosfera no teatro e, no cinema, a atmosfera dramática fica com pouco conteúdo. Existe uma pesquisadora, a Inês Gil, que tem um livro chamado "A Atmosfera no Cinema: O Caso de A sombra do caçador, de Charles Laughton entre onirismo e realismo". É um livro muito bom, mas ela fala sobre a atmosfera

dramática de uma forma muito pobre, ela não desenvolve. Sinto que o Chekhov entende isso muito melhor. Então, eu puxo a atmosfera dramática para o Chekhov. É basicamente o que está dentro da diegese, dentro da história. Para o Chekhov, existem dois tipos de atmosfera dramática: os sentimentos individuais e a atmosfera da cena. Os sentimentos individuais são o que os atores irradiam. Não necessariamente são as emoções, mas estão atrelados às emoções dos atores em circunstâncias como personagens. Se estou fazendo uma cena aqui e as circunstâncias me levam para um lado de raiva ou de angústia, eu vou irradiar esses sentimentos de certa forma. O Chekhov fala muito sobre isso: irradiar sensações e as forças invisíveis no espaço, que vão entrar em conflito com a atmosfera da cena. Por exemplo, eu posso irradiar um sentimento de raiva, mas estar em um ambiente supertranquilo como um parque. Esse parque emana atmosferas também. Se vamos visitar uma ruína, a ruína tem uma atmosfera. Então, o espaço está muito atrelado à atmosfera da cena. O Chekhov, no livro, fala muito sobre esse embate entre o que está no espaço e o que vem do ator. Isso é uma parte do que seria a atmosfera dramática. Já para a Inês Gil, ela encara a atmosfera como tudo o que está contido na diegese. Não chega a ser a movimentação de câmera, porque isso já entra no assunto da atmosfera plástica, que tem a ver com a imagem e a forma da imagem. A atmosfera dramática, para ela, é uma coisa mais atrelada, de fato, à diegese. Então, os temas que atravessam o filme fazem parte da atmosfera dramática que o filme emana. Por exemplo, em "Malu", temos temas muito cotidianos. Embora seja uma história particular, muitas pessoas passam por isso: pela doença, pela angústia de estar vivendo com uma mãe problemática em casa, a relação que foi construída ali — que inclusive se assemelha até um pouco com a história da minha mãe. Vemos semelhanças. É um tema que, embora seja particular, faz parte de um todo. Podemos dizer que essa atmosfera é realista? Não sei. É um pouco sobre isso também a minha dissertação: entender de que lado e como isso se dá. Minha pergunta é um pouco sobre isso: o realismo que você pretende fabricar ou que você costuma trabalhar com os atores. Você chega a pensar em atmosfera nesse realismo? Como é isso para você?

Pedro Freire: Fica um pouco difícil para eu responder porque, quando você me pergunta se chego a pensar em atmosfera, eu sei que sua pergunta é carregada de todo um entendimento que você está me passando agora sobre o que a Inês e o Michael Chekhov chamam de atmosfera. Eu acabo de ouvir pela primeira vez esses conceitos. Fiquei curioso, quero ler mais. Mas o que eu entendo de atmosfera é o "climão", digamos assim; é o clima da cena. O que eu posso dizer em termos de direção de atores sobre o clima, sobre a atmosfera da cena, vem do texto, vem de um desejo meu sobre o que eu quero com esse texto, mas vem principalmente do encontro dos

atores comigo e com esse texto, e do que acontece a partir desse encontro. Eu sempre falo isso nas minhas aulas: em um primeiro momento, eu deixo os atores proporem que clima é esse, que atmosfera é essa, que situação, como é que bate para eles essa situação. Acho muito importante vê-los entrando em uma situação dramática que vai gerar uma atmosfera. Aí eu olho para aquilo e digo: "Interessante, pode ser. Não tinha pensado nisso, tinha pensado em outra coisa". Na minha cabeça, a atmosfera seria outra, o clima seria mais por aqui, seria mais tenso. Mas, até certo ponto, eu posso sempre me surpreender — e muitas vezes eu me surpreendo positivamente com as propostas dos atores, na maioria das vezes. Principalmente, é claro, quando são atores profissionais e talentosos, que são os que eu costumo chamar para trabalhar. Aí eu tomo uma decisão. Uma vez que vejo os atores propondo uma primeira situação dramática com essa atmosfera, com esse clima, eu digo: "Puxa, mas talvez para mim fosse, por exemplo, muito importante ter uma coisa mais tensa, uma atmosfera mais tensa, quero subir a tensão". A minha cabeça fica pensando durante a cena, enquanto eles estão ali ensaiando ou improvisando, em como eu faço para aumentar a tensão. Será que, por exemplo, eu posso aumentar o nível de importância que tem para os dois essa situação, o nível do que eles podem perder se isso aqui não se desenvolver bem? Estou dando um exemplo aleatório sobre uma situação imaginária. Ou não, o contrário: eles já foram para uma tensão que é quase uma briga. Para mim, isso é muito mais do cotidiano, porque se já for briga agora, três cenas depois, quando for ter a briga, vai ser uma repetição. Não pode ser repetição pelo estudo do roteiro. Então digo: "Espera aí, gente. Vamos pensar aqui nessa atmosfera mais suave, mais cotidiana, mas já apontando que tem alguma coisa ali que não está dando certo", para que três cenas depois vire briga. Eu vou desenhando organicamente com o encontro entre os atores essa atmosfera. Uma coisa que acho essencial é que eu, como diretor, me ajuste ao diapasão emocional, sensorial, atmosférico — para usar a palavra que você tanto gosta — que desejo para a cena. Para dar um exemplo óbvio: se é uma cena de briga, de porradaria, de energia alta, eu não vou chegar falando baixinho, suave. Eu chego: "Vamos lá galera, o seguinte: essa cena aqui, então vamos lá, não vou nem falar nada, quero que vocês façam, mas só peço o seguinte: antes de entrar em cena, empurrem a parede. Vamos lá, vamos lá, vamos ensaiar. Ação!". Já chego com energia alta. Isso contamina os atores. Pelo contrário, se é uma cena mais intimista, com os dois deitados na cama, falando baixo porque no quarto ao lado está a filha escutando, eu abaixo a minha energia, abaixo o meu volume, coloco-me em um lugar mais sensorial, mais quieto, calmo, suave. Vou para a suavidade. Se é uma cena que tem uma atmosfera densa, pesada, de alguém que está, sabe, por exemplo, em "Malu", falando “você está comendo o teu pai!”. Uma coisa assim. Eu não vou chegar: "E aí, gente, que legal que vamos filmar hoje! Uhul!". Eu vou tentar ter uma seriedade,

uma firmeza. Quase como se o meu subtexto revelasse que hoje vamos fazer uma coisa pesada, pois temos um pântano para atravessar. Hoje não é festa, hoje é um pântano. Eu utilizo muito a atmosfera nesse lugar de contaminação dos atores.

Thiago Rosestolato: Você falando me lembrou uma parte do livro da Maria Knebel. Em um dos capítulos do seu livro, ela fala sobre o espírito de direção e que, sempre que estamos dirigindo, há uma atmosfera ali também dos bastidores. É a única parte do livro em que ela fala de atmosfera. E isso faz muito sentido com o que você diz. Agora, aproveitando uma fala sua anterior, gerou-me curiosidade entender se uma cena precisa de mais tensão, talvez você dando mais informações para o ator no ouvido dele no decorrer do improviso — coisas que ele não sabia ou algo que ele precisa falar que pode atingir o outro ator. No meio do improviso, você não para, você vai adicionando circunstâncias propostas. Você acha que isso pode ser uma forma de elevar a energia? Automaticamente isso revela e aumenta a atmosfera da cena, aproximando-se da tensão onde as forças são mais potentes.

Pedro Freire: Falar no meio da cena, do improviso, é algo que pode ser muito estimulante ou pode esfriar totalmente. Tem que ter cuidado. Pode ser algo que, se você sente que o ator está ali resistindo a dar um último empurrão, e você só fala "vai, empurra ele", de repente isso pode conectá-lo e ele conseguir ultrapassar ali alguma barreira, algo que ele não estava conseguindo. Pode ser muito bom. Mas também pode ser arriscado; ele pode estar totalmente projetado no olho do outro ator e vem uma voz de fora que o desconcentra completamente. É arriscado, mas pode ser legal. Eu uso pouco, uso com parcimônia, pontualmente quando eu realmente sinto que isso é necessário, que o ator está se desconectando e eu posso dar um empurrãozinho. Às vezes eu grito de longe: "vai", qualquer coisa curta, sempre muito curta. Às vezes vou ali perto e falo no ouvido.

Thiago Rosestolato: Muito legal essa sua fala. Vou dar um pulo para outra pergunta. Como você costuma trabalhar câmera e atores para manter o filme em uma estética atoral? Por exemplo, o realismo é muito atrelado à câmera na mão depois de Bazin e tudo o que foi discutido. Geralmente, quando temos uma cena com muito movimento em uma estética atoral realista, temos a câmera na mão acompanhando o ator. Como você acha que imagem e atuação se ligam na busca de um estilo atoral?

Pedro Freire: Boa pergunta. Como eu falo no meu curso, a estética atoral para mim é a base, é a primeira coisa. Tenho o roteiro primeiro, mas, em termos de direção, a primeira coisa é

estudar o roteiro e pensar: "Qual é a atuação desse filme? Como é que os corpos, as almas e as subjetividades que vão viver esses personagens e essas situações dramáticas vão viver?". Qual é a estética atoral? Dependendo da estética atoral é que vou pensar que tipo de câmera vou ter. A fotografia e a direção de arte vão estar de acordo com a estética atoral. É ela que me puxa para pensar a estética. Há diretores que fazem o contrário: primeiro pensam na estética visual e, a partir dela, podem ou não pensar na estética atoral. Tem diretor que pensa no visual e não pensa na estética atoral de jeito nenhum. Os bons diretores, os diretores mais complexos e completos, como o Karim Aïnouz e o Kubrick, pensam primeiro visualmente — alguns deles — e aí se perguntam qual é a atuação que se encaixa nisso. O Kubrick, por exemplo, vai pensar a estética visual de "Laranja Mecânica" e, a partir dessa estética, desenvolve aquela atuação expressionista, exagerada, no volume máximo o tempo todo, tudo muito articulado, falando em voz alta. Isso casa perfeitamente com a estética visual. Então, eu prefiro partir da estética atoral. Penso: se a história é tal, o estilo da atuação eu quero que seja realista. Mas que realismo? Um realismo que tem um certo glamour ou um realismo cru, como em "Malu"? Eu, agora, estou terminando de escrever um roteiro do meu próximo filme, que são duas mulheres muito idosas, de 80 anos, que se apaixonam perdidamente. É um filme romântico. E tem um componente fantástico: uma delas engravida da outra e elas vão ter um filho juntas. É um filme em que eu quero uma atuação muito realista. Eu quero acreditar que essas velhinhas estão apaixonadas e acreditar que uma delas está grávida. O fato de que é totalmente impossível, que é fantástico, eu não quero que esteja na atuação; quero que esteja apenas no fato de ela estar grávida. Mas quero que a barriga seja realista, quero tudo assim. Entretanto, como é um filme romântico e tem esse dado fantástico, eu quero que o visual tenha algo de glamour. Eu não quero que o visual seja realista, mas quero que seja um "realismo glamoroso". Quero uma fotografia mais bem pensada, mais recortada, mais desenhada. Quero uma direção de arte trabalhando muito bem as cores. Quero brincar com a estética um pouco mais nesse filme, uma estética mais depurada, mais sofisticada e mais glamorosa. Tenho como referência o Saul Leiter, que é um fotógrafo de que gosto muito; "Carol", do Todd Haynes, que tem uma direção de arte e uma fotografia que eu gosto muito, que tem esse glamour romântico sem deixar de ser realista. Já estou trazendo uma outra coisa, diferente de "Malu", que é um filme mais cru. Mas isso para mim não luta contra a atuação. Talvez eu vá caminhando cada vez mais para uma atuação que, sem deixar de ser realista, tenha uns olhares, umas pausas, um glamour mais profundo. Acho que aí as coisas vão se contaminando também.

Thiago Rosestolato: E automaticamente isso pode também te levar a ter escolhas em relação à câmera mais lenta; uma câmera fixa em vez de ser na mão.

Pedro Freire: Exatamente. A câmera já não é na mão; é no trilho, no tripé, uma coisa mais suave, mais precisa. Certamente não vai ser câmera na mão, certamente não vai ser a janela 4x3 como em "Malu". Falando um pouco de "Malu": por que a câmera na mão? Porque essa mulher está instável. Ela é uma mulher instável, que não está nunca parada, calma, observando o mundo e deixando o mundo penetrar. Ela está "em choque". Então a câmera precisa acompanhar um pouco isso. Por que o 4:3? Porque eu quero fechar essa mulher entre quatro paredes. No Cinemascope, você abre o mundo ao redor dela, tem ela em contexto de um mundo todo em volta. Quando você coloca o 4:3, não tem para onde ir; as paredes do quadro a impedem de ir para a direita ou para a esquerda. Fica tudo centralizado nela, egocêntrica, aprisionada naquela casa, naquela vida. É mais sufocante, mais claustrofóbico. No filme das duas velhinhas, é um filme de amor, um filme que tem respiro e, principalmente, tem dois. Quero muito as duas em quadro. "Malu" é ela, e aí as outras pessoas orbitam. Esse não, é um filme de dois. Então, a estética vai ser influenciada por essa coisa que podemos chamar de atmosfera, inclusive: a atmosfera psicológica das personagens. Penso muito na psicologia das personagens influenciando nessa estética. O enquadramento, por exemplo, para mim é 100% subjetividade e psicologia das personagens. O que está acontecendo? São duas mulheres que se amam profundamente. Então eu preciso de mais espaço, preciso poder ter as duas no contexto, as duas naquele apartamento, os dois corpos. É um jogo de dois. Por exemplo, já penso não necessariamente no Cinemascope, que é o 2.35, que é muito amplo — que serve para fazer faroeste, a paisagem deserta e aquele cavalinho atravessando. Não, penso no 2.0:1, que é um quadro exatamente 2. É uma janela que não se usa tanto, mas tem sido usada cada vez mais.

Thiago Rosestolato: E você falando me faz pensar que, às vezes, os afetos guiam isso: os afetos entre um personagem e outro e os afetos que um personagem emana. O que me parece é que os afetos contidos entre os atores como personagens, ou os sentimentos individuais — falando de Chekhov e da atmosfera para ele — podem guiar a forma que você vai filmar, a forma como a câmera vai estar. Então, talvez a atmosfera venha antes da plasticidade para você, da construção plástica. O que faz sentido, porque você disse que primeiro pensa na estética atoral e depois na estética visual.

Pedro Freire: Sim, exatamente isso. Para mim, primeiro vem o texto, aí a estética atoral e aí é que eu vou, a partir da decisão da estética atoral, pensar a estética visual.

Thiago Rosestolato: Vou passar agora para um assunto sobre direção de atores e análise ativa. Queria te fazer uma pergunta que acho que pode ser interessante. Quais foram as suas principais descobertas na direção de atores desde quando você começou a estudar direção de atores até hoje? Por exemplo, eu entendi que lidar com verbos é melhor porque é mais concreto. A partir desse momento, mudou minha vida... Enfim, isso foi só um exemplo, mas eu queria entender quais foram as principais descobertas que você imagina que foram essenciais para o seu trabalho hoje.

Pedro Freire: Tem alguns momentos pontuais que eu lembro e reconheço como muito importantes na minha trajetória. Primeiro, eu lembro que, quando era criança, assistia a muita telenovela com a minha mãe. Minha mãe, minha irmã e eu ficávamos vendo telenovela. Eu era criança pequena, cinco ou seis anos, e minha mãe começou a fazer uma brincadeira — não lembro o quanto isso acontecia, mas me marcou. Minha mãe virava para mim e dizia: "Olha essa menina aí. O que você acha dela? Você gosta da atuação dela? O que você acha?". "Não sei, mãe. Ela é boa?". "Estou te perguntando. Você acredita nela? Você acredita no que ela está dizendo? Acredita que isso aí está acontecendo de verdade ou é uma atriz fazendo?". "Ah, mãe, não sei. Acho que é mais uma atriz fazendo". Eu devia ter seis anos. "É, garoto. Essa aí é a Vera Fischer, nessa não dá para acreditar". Aí: "E essa aí? Essa velhinha, essa um pouco mais velha aí? Como é que é? O que você acha dessa?". "Ah, essa eu acredito mais, mãe. Acredito mais". "Fernanda Montenegro, filho. Tem diferença". Tinha uma coisa de já me educar para esse olhar dos grandes atores. Minha mãe falava muito dos grandes atores. Ela me mostrou, por exemplo, "Os Sete Samurais", do Kurosawa, quando eu tinha sete anos. E aí falou: "Presta atenção nesse cara, Toshiro Mifune, grande ator. Presta atenção nele". Ela fazia essas coisas. Isso me marcou muito; minha mãe me dando a arte da direção de atores quase como um presente, como algo que existe e que você pode pensar. Depois disso, eu decidi me tornar diretor, mas ainda tinha dúvida se dirigiria teatro ou cinema. Eu queria muito dirigir atores e sentia que no teatro tinha mais espaço para isso, que o cinema seria talvez uma coisa mais técnica: a câmera, a luz, o som, a equipe técnica; e que os atores seriam elementos talvez menores naquela brincadeira toda. Era um preconceito que eu tinha, uma ignorância baseada em fatos reais, porque realmente na maior parte do cinema os atores são uma parte de um todo. Por mais que tenha o "star system", a verdade é que ali, na hora de trabalhar, muitas vezes a fotografia é muito mais importante do que o ator na hora de parar para pensar onde botar a câmera, que lente usar, que luz fazer. A quantidade de tempo que se dedica a dirigir a imagem é muito maior do que para dirigir um ator. Então, não era um preconceito, era uma intuição baseada em fatos reais. Eu vi sets de

filmagem, fui ver meu pai sendo dirigido em filme, em novela... eu via que os atores estavam ali meio jogados naquela confusão toda. Enquanto isso, eu vi também ensaio de teatro, vi meus pais ensaiando teatro e vi que no teatro se para e conversa com o ator. E era com isso que eu queria brincar. Então, tinha um lado que eu achava que devia fazer teatro, mas tinha outro lado em que eu gostava mais de cinema. Eu adorava "Os Sete Samurais", adorava "Amadeus"... tinha filmes que eram os meus favoritos. Então eu era muito mais apaixonado por cinema. E aí, para responder à sua pergunta, teve um dia em que fui ver "Faces", do John Cassavetes, no Cinema Odeon, na Cinelândia, no Rio de Janeiro. Aquilo me mudou completamente, foi um grande divisor de águas. Ali eu fui entender que é possível brincar com atores no nível que eu quero brincar, em um nível altíssimo de discussão dentro do universo cinematográfico. É isso que eu quero fazer, esse é o tipo de filme que eu quero fazer. Ali foi uma grande descoberta. E, finalmente, o encontro com o Stanislavski, que demorou um pouco porque eu já tinha lido algumas coisas e não tinha me apaixonado. Li Stanislavski pela primeira vez com 16 anos, mas não me apaixonei; achei estranho aquele texto, não tinha ficado tão mexido. Foi mais tarde, já com uns 29 anos, que fui ler a Judith Weston, que escreve um livro maravilhoso sobre direção de atores para cinema. A partir dela, fui procurar o Stanislavski, a Maria Knebel, o Toporkov e o livrinho maravilhoso do Kusnet no Brasil. Fui entendendo melhor o Stanislavski mais pelos discípulos do que por ele. Realmente, acho que o último Stanislavski — que é o que mais me interessa — você aprende mais pelos discípulos do que pelos textos dele. Então, aí acho que foi outro grande encontro. Depois da Judith Weston, os discípulos do Stanislavski. E aí, finalmente, comecei a dar muitas aulas, comecei a dar aula na Escola de Cinema de Cuba em 2017. E foi nessa escola que fui desenvolvendo cada vez melhor o meu pensamento como diretor de atores e professor. Fui começando a sistematizar melhor um pensamento sobre isso a partir dos cursos de 2017 para cá em Cuba. Minha dissertação de mestrado é muito colocar no papel as coisas que falo nas minhas aulas em Cuba e que você assistiu em um curso que eu dei.

Thiago Rosestolato: Curioso que você começou a aplicar a análise ativa, esse último Stanislavski, 100% a partir da teoria, ou você teve um mestre, uma pessoa responsável por aplicar na sua frente para você entender e ter esse entendimento de que existe uma forma? É claro que não é uma regra, mas existe um jeito de ser feito que demanda muita prática. Você foi 100% a partir da teoria ou teve essa pessoa que já trabalhava na prática com esse último Stanislavski que te ensinou?

Pedro Freire: Foi uma mistura bem orgânica, na verdade, Thiago. Eu fui estudando e praticando de alguma forma, porque fiz assistência de direção para duas peças que foram muito importantes para mim: "Orlando", da Bia Lessa, quando eu tinha 23 anos, em 2004. Foi uma peça muito difícil de trabalhar porque eu não tinha experiência nenhuma como assistente de direção de teatro, e a Bia Lessa é bastante exigente. Tudo o que ela faz é grandioso: cenários, iluminação... eu não tinha experiência com nada grandioso. Não fui um bom assistente para ela, admito isso com tranquilidade, porque é um fato. Mas pude ter a sorte de observá-la dirigindo atores. A Bia tem uma direção de atores muito diferente da minha: ela é muito da precisão, do tom da fala, do ritmo, do desenho, da partitura. Não lembro de ela propor quase nenhuma improvisação. Tinha umas improvisações, mas não tinha essa coisa mais psicológica. Mas aprendi muito com ela. Depois fiz assistência de direção para o Enrique Diaz, em "In the Next Room". Foi uma peça também bastante importante para mim, para ver um diretor de teatro realista, intimista, de dois personagens apenas falando um para o outro, olho no olho. Sem grandes eloquências. Foi um grande aprendizado sobre o que é um grande diretor de atores. Foi muito forte para mim. E fui estudando e fazendo essas experiências. Fiz assistência de direção de longa também; fui segundo assistente de direção do Karim Aïnouz e a Fátima Toledo era a preparadora de elenco. Pude acompanhar de perto o trabalho da Fátima — vi muita coisa acontecendo ali, meio que indiretamente. Aprendi a ver os defeitos da Fátima, mas também entendi que existe ali um conhecimento e um talento, apesar dos problemas éticos. Mas não é porque tem problemas éticos que não vai ter talento, é mais complexo que isso. Aí, no "Céu de Suely", do Karim Aïnouz, como segundo assistente de direção, botaram-me para dirigir testes. Porque comecei a dirigir bem os testes, o Karim começou a gostar e me botou para dirigir todos os testes do Rio de Janeiro. Dirigi testes para cacete: 300, 400, 500 pessoas passaram pela minha mão na Vídeo Filmes. Como ele gostou muito dos meus testes, começou a me indicar como diretor de casting, já não mais como assistente de direção. Ele sacou que meu jeito era mais para a direção de atores. Fui fazer direção de casting de um longa e o diretor não tinha nenhuma experiência com direção de atores; adorou minha direção dos testes e perguntou: "Você não quer continuar no filme e fazer a preparação de elenco?". Nem estava prevista a preparação de elenco, mas ele falou com os produtores para me contratar porque seria bom para o filme. Eu adorei, claro, e foi a primeira vez na vida que fiz preparação de elenco de um longa-metragem. Eu tinha 28 ou 29 anos. Relativamente jovem para fazer uma preparação de elenco. E aí, porque fui chamado pela primeira vez para fazer a direção de atores de um longa-metragem, eu disse: "Não, agora eu vou pegar a Judith Weston, vou pegar o Stanislavski, vou pegar o Toporkov". Estudei e botei na prática muito do que tinha estudado — em um primeiro momento até mais a

Judith Weston do que o Stanislavski, mas a Judith Weston "chupa" tudo do Stanislavski, então, é o mesmo universo. Estudei muito o Cassavetes também, o jeito do Cassavetes trabalhar. Nesse primeiro longa já fiz muita improvisação; trabalhei muito com improvisação das relações, das situações dramáticas, principalmente criando as relações. E inventei já nesse filme uma coisa de que a Judith Weston não fala tanto, não li ninguém falar, mas inventei de fazer e gostei: trabalhar muito o passado dos personagens através de improvisações de relação.

Thiago Rosestolato: Isso eu faço também. Depois do seu curso, eu faço isso direto e é muito interessante mesmo.

Pedro Freire: Faço muito isso: como eles se conheceram, como foi o primeiro beijo, como foi a primeira transa, a primeira briga, a primeira reconciliação e aí, finalmente, chegamos no hoje. Aí podemos fazer o que está no roteiro. Vamos construindo os personagens e as relações com calma, carinho e delicadeza através do tempo. É o que eu chamo da memória emotiva do personagem. Quando você vai lembrar do passado, vai lembrar de uma situação que aconteceu entre o seu personagem e o meu e que nós vivemos essa improvisação. Então você sabe, você tem uma memória emotiva do personagem e não do ator. Aí sim me interessa a memória emotiva.

Thiago Rosestolato: No seu curso você chegava a falar que praticava a improvisação com os atores até um ponto em que você achava que “todas as forças estavam nos seus devidos lugares”, então era necessário parar. Queria que você falasse um pouco mais sobre isso, no sentido de como eu sei que “as forças estão nos seus lugares”? Quando é a hora de parar o improviso? Quando é a hora de continuar?

Pedro Freire: Aí entra muito o instinto. Instinto é uma coisa que pode e deve ser treinada: desenvolver o teu olhar. Isso envolve ver muito filme, ver muita peça, fazer muitos trabalhos com atores para ir desenvolvendo o olhar. Mas envolve também empatia: olhar nos olhos das pessoas, interessar-se em perguntar para a sua mãe como ela está se sentindo... Envolve empatia, olho no olho, acostumar-se a focar no outro e tentar entender o que ele está sentindo, tentar sentir o que ele está sentindo, tentar se colocar no lugar do outro. Por isso falo muito de empatia nas minhas aulas. Eu acho que essa é uma coisa que você treina. E aí o seu instinto, a sua intuição vai sendo treinada e vai ficando mais aberta e maleável para receber o que está acontecendo com o ator em cena. Por exemplo, se você sente, como eu senti em "Malu"... vamos falar mais concretamente. Em "Malu", eu tive uma cena em que senti que a Carol Duarte e a

Yara de Novaes (Joana e Malu, filha e mãe) faziam uma grande briga em que, em algum momento, a Malu chega ao ponto de falar "você está comendo seu pai". A grande briga depois da chuva, no escuro, com pouca luz. Nessa briga, por exemplo, eu sentia que as atrizes estavam bem, estavam fazendo bem a cena, mas elas não estavam com um "sangue no olho" perigoso, animalesco, irracional, que eu achava que essa cena demandava. Porque sem isso a cena ficava só mais uma briga, e de repente você pensa: "Caramba, de onde ela tirou isso, que está comendo o teu pai? Que absurdo!". Quase que se torna não realista a cena, se você se permite ficar apenas na briga. Não é uma briga, tem que ser um enfrentamento sanguinolento, tem que ser um negócio ali de duas pessoas que não estão mais no racional, estão no animalesco. Eu comecei a repetir, repetir, repetir, falando muito pouco entre um take e outro, só estimulando: "Vamos mais, vamos mais". E elas crescendo, crescendo, e eu sentia que ainda podia ir mais. Até que chega uma hora que eu fiquei emocionado, no sexto take, e cheguei para falar com elas banhado em lágrimas. A Carol Duarte ficou assim e falou: "Tá, entendi". E a Yara meio que baixou os olhos assim, do tipo "não queria nem lidar com aquilo". Aí elas fizeram o sétimo take, que é o que você vê no cinema. É isso: sentir, escutar onde o ator está. Esse treinamento é muito importante. Acho que ver muitos filmes me ajuda muito nisso, eu sou muito cinéfilo. Acho que fazer muita análise me ajuda muito nisso, porque aprendi a desenvolver muito um pensamento para o que está acontecendo por trás, o que está no inconsciente, no subconsciente, o que está sendo dito por trás do que está sendo dito. O estudo da psicanálise, a prática da terapia, a cinefilia, a tentativa real de conectar com as pessoas à minha volta... tudo isso me ajuda a ver o que o ator está sentindo. "Tem alguma coisa estranha, o que é? Caramba, o Thiago está tímido". Por que ele está tímido? Acho que ele está tímido porque está falando com o Amir Haddad, e o Amir Haddad é um puta diretor de teatro. O Thiago parece estar se sentindo diminuído em relação ao Amir Haddad. Não é exatamente tímido, ele está, talvez seja isso, sentindo-se pequeno em relação ao Amir. O que é um problema, porque o Thiago, nessa situação, tem que ser o diretor do Amir Haddad. Ele está fazendo um documentário sobre o Amir no qual pede para o Amir fazer uma cena como ator. Para ele conseguir ter autoridade sobre o Amir, ele não precisa se impor contra o Amir, mas precisa ter uma segurança. Caso contrário, o Amir vai sentir que não tem um diretor ali e o filme vai sentir que o Thiago não tem essa autoridade, essa fragilidade do Thiago frente ao Amir não é o que o filme pede. Estudando o roteiro, chegamos à conclusão de que o Thiago é um cara que tem uma segurança, tem muito estudo e muita segurança. A cena não pede isso. Então, o que eu faço? Tudo isso eu vou pensando enquanto a cena está rolando, o ensaio, a improvisação, o que for. Eu posso puxar o Thiago em um canto e falar abertamente. Primeira coisa que vem à minha cabeça sempre é direção de resultado:

"Você está frágil. Seja forte, seja firme, seja seguro". Mas como é que eu dou segurança para alguém dizendo isso? Não é uma boa ideia. Aí eu penso: "Cara, mas isso é um problema porque o Thiago, como ator, ele não está propondo isso. Não está propondo 'acho que meu personagem deveria ser frágil, então vou fazer aqui o cara tímido com o grande diretor'". Eu tenho a impressão de que o ator Thiago está diminuído de estar fazendo como ator a cena com o grande diretor Amir Haddad. Então, não adianta eu puxá-lo para um canto e dizer qualquer coisa; quando ele voltar a olhar para o Amir, vai dizer: "Caramba, olha o Amir Haddad", e vai olhar para cima. Então a questão é com o Amir. O problema é do Thiago com o Amir. Tenho que fazer alguma coisa... tudo isso imaginando qualquer situação, mas é para você entender o meu raciocínio. O que eu preciso fazer é empoderar o Thiago em relação ao Amir na frente do Amir, para o Thiago se empoderar na relação e não fora da relação. O que eu posso fazer? Posso elogiar o Thiago para o Amir na frente do Thiago: "Amir, você sabe que o Thiago é um dos alunos mais brilhantes que já tive, talvez o mais. Você leu a dissertação dele? Esse cara é um gênio". Poderia fazer isso. Mas será que elogiar é exatamente...? Enfim, entende? Isso só funciona porque eu sei observar você, sei sentir onde você está. Isso é desenvolvimento de olhar, de percepção, de intuição, de instinto, de cheiro, de olfato para o que está acontecendo com você. Isso é muito importante e eu nem sempre consigo. Às vezes chego preocupado porque briguei com a minha filha de manhã e não consigo penetrar. O ideal é eu estar limpo, despreocupado, budista, monge, limpo de preocupações, de tensões, totalmente disponível. Chegar na primeira vez que encontro o Thiago no café da manhã da filmagem e dizer: "Oi Thiago, tudo bom? Como foi sua noite? Dormiu bem? Está descansado? Fala, como você está? Ah é? Que legal, entendi. Assistiu a esse filme ontem? Que bacana, legal". Já vou ali puxando, sou meio terapeuta, meio professor, meio amigo, meio melhor amigo, meio diretor, meio tudo junto. Tenho que "chupar" um pouco você para entender onde você está. Por exemplo, teve um dia que fui dirigir uma cena em uma novela que tinha uma criança. A criança não tinha que falar nada, só tinha que ouvir a Andréia Horta dizer para ela que ela e o pai da criança estavam se separando. Eu estava ficando muito amigo da Andréia, adoro ela. E a criança era uma criança que vira e mexe aparecia, mas era aquela coisa de criança de televisão: decora o texto, faz e pronto, não tem muito o que fazer. Aí a Andréia me puxou em um canto e falou: "Olha, só para você saber, a mãe dela me falou que eles acabaram de se separar esta semana, o pai e a mãe dela. Então é supersensível, porque é exatamente o que ela está vivendo". Eu já achei minha energia, já entendi que não podia entrar naquele "opa, vamos lá, atenção, vamos rodar". Enquanto a menina estava fora, falei: "Galera, o seguinte: temos uma cena delicada, tem uma criança em uma situação dramática delicada, complexa, de separação". Não expus a vida da

criança, mas falei: "Quero silêncio total, quero concentração, quero que a gente proporcione a essa criança um ambiente, uma atmosfera de concentração e de delicadeza". Chamei a menina num canto, conversei com ela. Não falei para ela que eu sabia, mas disse: "Olha, você já decorou o texto, já sabe esse texto, não tem muito texto na verdade, é mais escuta. Eu só quero te pedir uma coisa: tenta imaginar que isso que ela está te dizendo está acontecendo com você. Só isso. Tenta imaginar se colocar nessa situação, tá bom?". Fizemos a cena uma vez só, a menina caiu aos prantos. Foi uma das cenas mais bonitas da novela, ela ganhou nota dez na Patrícia Kogut. Às vezes é uma informação que chega por outra pessoa e você está ali espiando o que está acontecendo na vida daquelas pessoas. É importante para mim conhecer um pouco a vida afetiva dos meus atores, saber se o Thiago é casado, com quem é casado, se é feliz nesse casamento, se tem filhos, a idade dos filhos, se é feliz na paternidade, se é inseguro... como é o Thiago? Eu tenho que conversar com você se vou te dirigir. Preciso tomar um café com você. Às vezes é muito mais importante para mim tomar um café com você do que ter três semanas de ensaio.

Thiago Rosestolato: As falas vão se conectando. No início da nossa conversa, você estava comentando que, se é uma cena mais calma, você vai lá e fala devagar; se é uma cena que precisa de mais tensão, você já vai com tudo. E em "Malu", você apareceu chorando para as atrizes. É a mesma lógica: você estava em um estado muito afetado fora da boca de cena que acabou guiando o que aconteceu posteriormente em cena.

Pedro Freire: Não entendi.

Thiago Rosestolato: Por exemplo, quando você estava com a Yara de Novaes e com a Carol Duarte, você fez vários takes daquela cena de briga e, no sexto, você chorou e virou para elas... Você chegou afetado para as atrizes, você se afetou pelo que estava acontecendo. Foi só a partir desse afeto que as atrizes perceberam coisas novas. Claro, porque você faz parte dessa história. Só estou refletindo junto com você como o estado da direção afeta o estado do ator.

Pedro Freire: Totalmente. Se eu estou completamente deprimido, baixo astral, pesado, briguei com a minha filha hoje de manhã e vou dirigir uma comédia com crianças — que são esponjas, que sentem tudo —, ferrou tudo. Vou ter que tomar um banho gelado: "Vamos lá, vamos nessa! Energia!". Caso contrário, não vai ficar engraçada a comédia, não vai ficar leve a criança, vai dar ruim. Eu sou o showman, eu sou o diretor, sou o que leva. Todo mundo olha para mim e diz: "Opa, então tá bom. Vamos seguir o mestre". É absolutamente essencial.

Thiago Rosestolato: Fico pensando também sobre o nível de informação. Parece-me que tanto dirigir por verbos é interessante quanto dirigir por circunstância. Eu nunca li isso, mas sinto muito isso: dirigir por circunstância. Teve uma vez que eu estava filmando uma cena com uma atriz que interpretava uma personagem cujo filho estava se matando. A história se passava em um Brasil futurista em que o filho dela estava para realizar uma eutanásia, então, era uma cena em que a mãe se despedia do filho. Trabalhamos para caramba nessa cena. Um dia antes de ir para o set, quando eu estava tomando banho, pensei: "Quem se mata vai para o inferno". Isso não estava no texto, não estava em lugar nenhum, e a personagem era muito católica. Antes de filmar, eu falei isso para ela no ouvido: "Você sabe que é muito católica, né? Você sabe que quem se mata vai para o inferno, é para lá que seu filho vai." Bora rodar, gente! Cara, foi só isso que eu precisei fazer. É muito mais efetivo do que dizer "Olha, é seu filho, mostra para ele o quanto você ama ele porque ele vai morrer". Não teria o mesmo efeito.

Pedro Freire: Não teria, com certeza. Essa é uma direção muito boa.

Thiago Rosestolato: Falando agora sobre objetivo. O objetivo é uma ferramenta que pode confundir muitas coisas e pode facilitar. Tem um erro nas traduções também. Recentemente, o Diego Moschovich — não sei se você o conhece...

Pedro Freire: Moschovich, sei.

Thiago Rosestolato: Ele é um pesquisador e foi ele quem traduziu o livro do Toporkov. Ele é um ótimo tradutor e lançou um artigo recente falando sobre a tradução da Ponte de Paula Lima, daqueles livros do Stanislavski da Civilização Brasileira, apontando erros de tradução gravíssimos, especialmente em relação ao objetivo. Muitas vezes, Stanislavski, em vez de "objetivo", queria dizer "tarefa".

Pedro Freire: Que traduziram como "superobjetivo" em vez de "supertarefa", né?

Thiago Rosestolato: Exatamente. Sinto que isso confundiu muita gente também, me confundiu também por motivos óbvios. Então, queria entender como você usa o objetivo, se costuma usar. Você acha que uma cena tem mais de um objetivo? Se sim, são mini-objetivos ou apenas unidades? E se tem mais de um objetivo, esses mini-objetivos estão a serviço de um objetivo geral de uma cena? Toda cena precisa ter um objetivo de cena? São coisas que me pergunto a partir dessas traduções erradas também. Às vezes sinto que uma cena não tem nem objetivo.

Pedro Freire: Nem toda cena tem objetivo claro para um personagem. Concordo plenamente com você. Esse é um equívoco que acho muito comum: começar a estudar essas coisas e achar que toda cena tem que ter um objetivo, um subtexto... não é bem assim. Não é tão simples, é bem mais orgânico e mais complexo para mim. Em "Malu", por exemplo, eu não trabalhei com objetivos em momento algum. Eu não falei a palavra "objetivo" nem "tarefa" em momento algum em "Malu". Na verdade, em "Malu", dirigi muito pouco no sentido de "dirigir", como essa direção que você deu agora, que me parece brilhante. Quase não precisei queimar muita "mufa" de como dirigir a cena. Tive uma direção muito importante ali, que foi parar tudo e dizer: "Não, vamos começar do zero porque está tudo errado", e isso meio que encaixou o ensaio. Mas não falei em objetivo em momento algum. Acho que nem toda cena tem objetivo; tem cenas que são só situações de atmosfera, de situação dramática, uma situação. Por exemplo: um professor está dando aula, está escrevendo no quadro branco, os alunos estão prestando atenção. O objetivo dele é ser um bom professor? Beleza, mas não precisa falar isso. Aí ele solta um pum, todo mundo cai na gargalhada e ele fica muito constrangido. Vai falar sobre objetivo? Qual é o seu objetivo? Esconder que você soltou um pum? Não está no texto isso, está maluco? Não é isso, é uma situação; uma situação constrangedora, é constrangimento. Às vezes não é objetivo nem situação, é relação. Uma cena entre um pai e um filho que estão ali brincando. Objetivo? O objetivo é se divertir? Não se trata disso; eles estão ali se divertindo, é relação, é "como é gostoso estar com você". Eu não lembro nem onde foi que li isso, mas sempre falo: o tripé da atuação é objetivo, situação ou relação. Em geral, no realismo — Godard já vai para outros lados, intelectualidade, racionalismo —, mas no realismo no cinema você costuma ter ou uma situação, ou um objetivo, ou uma relação. Um dos três está sendo jogado ali. Em "Malu", por exemplo, acho que é muito mais relação do que qualquer outra coisa. Então, eu ficava botando as atrizes para improvisar, improvisar, improvisar para ir desenvolvendo essas relações.

Thiago Rosestolato: Isso porque você estava com atrizes brilhantes em "Malu". Se você estivesse com atrizes inexperientes, que estudam atuação há um ano, por exemplo, estão começando, você não acha que o objetivo pode ser uma ferramenta interessante? Porque objetivo também pode ser traduzido como "alvo", e o alvo é muito interessante porque tem um lugar para o ator ir. Acho que isso pode simplificar muitas vezes para quem está começando.

Pedro Freire: Com certeza. O objetivo pode ser muito útil. Vamos pegar o pé do que você propôs da fantasia: e se "Malu" fosse feito por atrizes não profissionais? Por exemplo, na cena

da mãe e da filha que já falamos muito aqui, a mãe e a filha brigando depois da chuva: "você está comendo seu pai". Se fosse uma atriz pouco experiente fazendo a mãe, é muito possível que ela não estivesse conseguindo compreender emocionalmente o nível da destruição que ela precisa fazer com a filha. É possível que ela estivesse mais, enfim, não estivesse dando o peso que aquilo tem que ter. Talvez eu desse para ela um objetivo. Mas não dizendo "o seu objetivo é tal"; talvez chegasse no ouvido dela e dissesse: "Cara, você não está entendendo, você tem que destruir ela. Eu quero ver essa cena terminar com ela no chão. É nocaute. Pensa em um lutador de boxe: você vai dar um soco, outro soco, outro soco, e quando chegar no 'você está comendo seu pai', esse é o cruzado que vai derrubar. É o golpe final. Eu quero ver você destruir essa garota. Essa mulher que está comendo seu ex-marido, entendeu?". Falando grosso com ela: "Não deixe ela ficar de pé". Inventei agora isso, mas não precisei usar com a Yara. Mas sim, é possível que com uma atriz que não está entendendo emocionalmente a cena, pudesse ser interessante usar o objetivo, sim. Com certeza.

Thiago Rosestolato: E quais são os riscos de serem estabelecidos objetivos antes de um primeiro improviso ou *étude*, e quando não estabelecemos objetivo e estabelecemos lá na frente? Eu gosto muito do objetivo a partir do que o ator traz. Então, eu entendo uma cena, que pode ter objetivos possíveis, mas eu não falo; eu deixo o ator trazer. Eu pergunto para ele depois do improviso: “o que você sentiu que você queria?". Aí entendemos o objetivo e estabelecemos um objetivo, às vezes quando acho necessário. Mas sinto que, há um tempo, eu tendia a colocar objetivo antes de tudo e o ensaio demorava muito mais, porque eu ficava tentando transformar na prática o que estava na minha cabeça. Por isso, eu te pergunto, quais são os riscos de estabelecer o objetivo antes do improviso ou depois, a partir do que o ator traz?

Pedro Freire: Para mim, sempre depois. Eu nunca falo nada antes de eles fazerem. Nada. Nada, Thiago. Eu não abro a minha boca antes de eles fazerem alguma coisa. Eles já leram o roteiro, já é muita coisa. Eu já falei muito com o meu roteiro, já tem muita informação ali. Eu não falo nada. "Vamos fazer aqui uma improvisação desta cena".

Thiago Rosestolato: Antes desse primeiro improviso, você costuma ler o roteiro com os atores ou você só dá a situação?

Pedro Freire: Não, nunca faço leitura de mesa. Eles leem em casa. Leio a cena uma vez, improvisamos a cena. Leu uma vez, entendeu, improvisa. "Ah, mas você não acha que nesta cena, que eu fiquei pensando, Pedro, que nesta cena eu acho que ela está tentando derrubar...".

Desculpa te interromper, eu não quero falar sobre a cena. Quero que vocês façam. Isso aí que você está pensando, mostre. Quero ver. Quero ver como isso bate para vocês. Não quero falar nada, não quero que a gente abra a boca para discutir cena, discutir personagem. Aliás, esse negócio de ficar discutindo psicologia de personagem, situação dramática, é coisa de ator que tem que ser cortada. O Cassavetes fazia isso: não deixava ninguém conversar sobre a psicologia dos personagens, caso contrário, você vai para o racional, para a terapia, e não para a situação dramática. Não pode. Eu nunca falo nada. Para não dizer que nunca falo nada, justamente a exceção que confirma a regra: as poucas vezes que falei alguma coisa antes da cena acontecer, eu acabei com a cena. Acabei. Eu sou um grande defensor de não se falar nada antes do ator fazer alguma coisa por experiência própria, por experiência prática. Eu garanto que não vai dar certo. Se você começa antes de o ator fazer alguma coisa: "Thiago, é o seguinte, nesta cena o seu objetivo é derrubar ele", o Thiago vai entrar em cena com uma tarefa: "Vou derrubar ele, vou derrubar ele...". Ele não vai mais escutar o outro, entrar em relação com o outro, ver o que pode acontecer aqui; ele não vai estar aberto, vai estar totalmente fechado em uma ordem que deram para ele. É soldado. Eu não quero soldado, quero artista. Quero abertura, possibilidades, frescor, liberdade. Para dar liberdade para o ator, eu não posso condicioná-lo de cara com alguma coisa. Primeiro ele faz, mostra-me o que vier na cabeça e eu: "OK". A partir do que o Thiago me mostrou: "Thiago, um pouquinho mais para cá, um pouquinho mais para lá... vamos fazer de novo? Tudo o que você fez é válido, mas vamos fazer de novo e tente trabalhar um pouco mais a ideia de derrubar ele". OK, pode ser. Agora você já tem essa cena, você já fez uma vez. Tem que pensar muito nisso: não é como se esses atores estivessem fazendo há dez meses essas cenas todas e aí você... é a primeira vez. A primeira vez é sagrada.

Thiago Rosestolato: E quando você volta com os atores, você tende a estabelecer as unidades em conjunto com eles. Como você costuma trabalhar as unidades? Entendo que é uma sinfonia, você fala muito sobre isso, que é um desenho da cena. Temos três unidades: a unidade um é tal, a dois é tal, a três é tal. O que te leva da primeira para a segunda, da segunda para a terceira? Como você faz essa transição? Você costuma fazer isso logo nos primeiros improvisos ou deixa para o final, quando acha que “as forças já estão nos lugares”?

Pedro Freire: Isso costuma acontecer de uma forma mais orgânica. Eu nunca passo para o ator um desenho: "Vamos lá, gente, abram aí na cena 34. Na cena 34, a primeira unidade termina quando ele fala 'vou à praia'". Eu nunca faço isso porque isso é racional. Eu faço a divisão em casa, eu anoto no meu roteiro, faço bem claramente um risco, escrevo "1" acima do risco, "2"

abaixo do risco e dou um nomezinho para cada unidade. A primeira unidade pode ser "sondando". A segunda unidade, "atacando". E a terceira unidade poderia ser "desistindo". Eu não dou isso para os atores, em absoluto. Dirigindo. Eles podem fazer a improvisação. Isso eles podem. Em "Malu", por exemplo, eu deixava eles fazerem a improvisação uma vez e ia para a próxima, não dirigia. Só fazer uma vez e ia para a próxima. Mas normalmente, quando faço preparação de elenco ou quando dirijo televisão — principalmente na televisão as unidades são muito úteis porque você tem que ser rápido e a unidade é algo muito preciso, você dá desenho para a cena muito rápido —, eu chego para o ator e digo: "Cara, mas vem cá, você percebeu que tem uma hora que ele fala para você 'mas você está com a faca e o queijo na mão'? Isso é uma novidade para você, você não sabia que ele achava que você estava com a faca e o queijo na mão. Você achava que ele não te dava bola. Será que não é a primeira vez que ele revela para você que ele te considera apto para tomar o comando da empresa? É a primeira vez. Nenhuma outra cena desta novela até aqui ele te deu essa passada de bola. Essa é uma passada de bola, cara". Aí muda tudo. Isso é dar uma unidade para o ator. Muito melhor do que "risquem nos seus caderninhos página 34". Eu vou lá e falo no ouvido. É a direção. E às vezes só preciso dar uma unidade, a outra acaba acontecendo naturalmente porque o texto muitas vezes é claro, é muito evidente a mudança de unidade. Eu não preciso dizer para a Yara de Novaes e a Carol Duarte: "Quando ela diz para você 'você está comendo o seu pai', mudou a unidade". Não precisa. Ela sente. Dizer isso, verbalizar isso, só pioraria, tornaria mais racional. Eu observo. Se o Thiago e o Amir não tiverem entendido que na hora que o Amir diz tal coisa muda a unidade, se eles não tiverem sentido a mudança atmosférica da cena nesse momento, aí eu tenho que fazer alguma coisa. Mas, na maioria das vezes, os bons atores sentem, leem no texto e já sacam.

Thiago Rosestolato: Há uma parte da minha pesquisa em que eu associo essas mudanças de unidade à mudança de sentimentos individuais. Porque meio que tem uma lógica: quando você me fala que eu estou com a faca e o queijo na mão, caramba, eu que estava meio para baixo, agora fiquei "nossa, sou muito bom, tenho tudo para ganhar minha promoção". Então meus sentimentos individuais mudam. Se muda a cada unidade, tem uma mudança na atmosfera dramática da situação. Você concorda com esse raciocínio? Acha que se encaixa?

Pedro Freire: Concordo demais. Encaixa muito para mim. É isso aí. Você resulveu tudo.

Thiago Rosestolato: Bacana demais. Para irmos para o final, eu sei que você é um profissional que gosta do realismo, que estuda Stanislavski e todos esses teóricos que vieram dessa

linhagem. Mas uma coisa que me deixa muito curioso: como construir estilos atorais mais formalistas?

Pedro Freire: Estilos atorais mais formalistas? Tá...

Thiago Rosestolato: Por exemplo, uma vez um diretor me pediu para que eu construísse com os atores um realismo na qual os atores fizessem as coisas com verdade, mas ainda assim, com uma forma de falar e com uma construção que se aproximaria do caricato. Esse diretor costuma a filmar de forma muito quadrada, clássica, indo para um estilo mais formal. Como consigo preparar esses atores nessa linguagem mais formalista, mas ainda assim na chave realista? É meio doido isso...

Pedro Freire: É formalista ou realista? Não sei se saberia entender como são as duas coisas ao mesmo tempo.

Thiago Rosestolato: Se fosse só formalista, então. Como chegamos no resultado?

Pedro Freire: Existem estéticas e estéticas atorais. Depende de que formalismo é esse. Podemos falar de exemplos. Falei, por exemplo, de "Laranja Mecânica". É um exemplo de que gosto muito porque é uma atuação muito marcante, muito não realista. O Kubrick é um grande depósito de exemplos para isso porque ele era um gênio e sabia trabalhar. É um gênio de que todo mundo fala da estética dos filmes, mas era um grande diretor de atores. Em "Laranja Mecânica", Kubrick trabalha com uma atuação expressionista. É tudo volume máximo: "Ahhh!". O que é para mim o expressionismo? Você pega o realismo e aumenta o volume, exacerba, exagera. É o exagero do realismo. O expressionismo não é qualquer coisa exagerada; é o realismo exagerado, elevado à décima quinta potência. Um dos exercícios que passo de vez em quando em alguns cursos é pegar o texto de uma cena do "Laranja Mecânica" que eu adaptei para o realismo e mostrar para os alunos sem dizer que filme é. "Entenderam a lógica da cena? É um professor, um aluno, tem uma relação". Lemos e tal, dividimos em unidades, entende-se a lógica dos personagens, dos objetivos, da situação, da relação. Então eu pergunto para eles: “isso aqui parece para vocês realismo ou é outra coisa?". Eles me respondem: “realismo, uma situação dramática clara. "OK, agora vamos ver a cena". Aí mostro para eles a cena do Kubrick: "Ahhh!". "Caralho, que coisa é essa?". Completamente não realista. Isso é para demonstrar que o expressionismo na atuação é o realismo exagerado. Não é aleatório. Não é qualquer coisa. Eu vejo muito, principalmente alunos, que querem brincar de não realismo e aí fazem uma coisa

que é horrível: "vamos fazê-lo falar estranho". Eu não quero realismo, mas não sei o que quero. Então só faço falar estranho. Tive um aluno meu que uma vez quis fazer uma cena não realista e pediu para eles falarem como robôs. Foi a coisa mais insuportável, desagradável da história. Dois atores bons, dois bons atores que conseguimos arrumar em Cuba, e eles falavam absolutamente robóticos, não tinha graça nenhuma, não tinha absolutamente nada de interessante naquele trabalho. Para quê? Só para ser não realista? Você realmente precisa tanto recusar o realismo que qualquer coisa está valendo para você? Tem que pensar que não realismo é esse. O próprio Kubrick, voltando a ele: “Barry Lyndon” também não é realista. “Barry Lyndon” é desdramatização. Está o tempo todo aquela coisa meio desdramatizada. Parece que está todo mundo tomando Rivotril. Está todo mundo no Rivotril, falando baixo. Não tem uma cena em “Barry Lyndon” que alguém fala: "Porra! Caralho!". Não tem. É tudo meio monocórdico. Mais uma vez, muito bem trabalhado. Porque não é todo mundo falando assim, como se tivesse tomado Rivotril. Não é monocórdico, não é uma coisa só. É o realismo rebaixado. Mais uma vez: parte do realismo é rebaixado a um lugar onde as ondas são mais suaves. Mas tem que ter as ondas, tem que ter os altos e os baixos, só que mais suaves ou mais extremos — no caso da desdramatização ou do expressionismo. O Godard trabalha muito com uma interpretação racional, intelectual. Ele muitas vezes vai pedir para os atores falarem sem nenhuma emoção, apenas recitando o texto como se estivessem em uma palestra. Aí é um outro tipo de não realismo que realmente não parte do realismo. Aí é querer não ser realista mesmo. O distanciamento brechtiano: é você tirar toda a verdade e falar aquele texto de forma absolutamente... assim como o Godard, mas no caso sendo uma cena que supostamente poderia ter um realismo, mas que você vai limpar toda a emoção e falar aquilo da forma mais limpa de emoção possível — como faz o Fassbinder em "O Medo Devora a Alma", que eu amo. O Fassbinder usa muito isso. Mas aí tem que ter um motivo. Quando o Kubrick faz o "Barry Lyndon", tem um motivo para essa desdramatização. Quando ele faz o expressionismo lá do "Laranja Mecânica", é um filme que tem uma violência enorme, é um filme sobre violência, então essa fala é violenta. O "Barry Lyndon" não, ele fala de um mal de uma época que tem a ver com o que ele está querendo dizer com o filme. Tem um estudo desse roteiro e do que você quer dizer com esse filme para você poder usar essa estética atoral. Caso contrário, é aleatório. "O Medo Devora a Alma", do Fassbinder, é um filme que é sobre uma geração alemã, toda uma época da Alemanha dos anos 70 que, pós-nazismo — ou seja, uma geração após o nazismo — , volta a ser nazista sem se dar conta, com os imigrantes: os árabes, os negros, os que falam errado o alemão. É como se fosse um alerta para como a sociedade voltou a ser aquilo que tanto criticamos. Tem uma cena que sempre analiso, dos filhos da velhinha quando ela vai apresentar

o novo marido dela, jovem, negro, árabe, alto e forte. E os filhos todos estão com a mesma cara de cu e um deles fala: "Mamãe, você não deveria ter feito isso". O outro fala: "Que absurdo, mamãe. Não quero ter nada a ver com uma prostituta". Todo mundo fala isso de uma forma monocórdica, bem desdramatizada. Mas isso não é aleatório; é porque se ele vai para o realismo, ele se fode. Porque para fazer o realismo, ele tem que botar o filho 1 como um cara muito introspectivo, que tem uma particularidade porque ele é um indivíduo complexo, particular — ele está sendo preconceituoso. Já a filha não é tão preconceituosa assim, ela não entende direito, ela fica confusa porque ela tem uma relação com o pai. Cada um tem a sua dificuldade, tem a sua complexidade. Isso é o realismo: individualizar e pensar com complexidade os indivíduos e as relações. Cada um vai ter uma relação com a mãe, cada um vai ter uma resposta. Não é o que ele quer. Ele quer falar de uma geração, essa geração de trinta anos dos filhos dela que está sendo nazista sem se perceber, preconceituosa, xenófoba. Ele quer denunciar uma sociedade, uma geração. Então ele tem que ter a ideia do coletivo, o arquétipo. Aí estamos falando de arquétipo. Esses personagens não são mais individualizados, eles são arquétipos. Por isso ele faz essa atuação. Depende muito do entendimento do seu texto. Por que esse diretor quer fazer o artificialismo? Que artificialismo é esse? O que está dizendo? O que você está potencializando do roteiro com isso?

Thiago Rosestolato: E o tema guia a forma como os atores se comportam?

Pedro Freire: Sim, com certeza. Não sei se é o "tema" a palavra, podemos escolher melhor essa palavra. O tema pode ser o mesmo para um filme realista, um filme expressionista e um filme desdramatizado. Podemos fazer três filmes sobre violência na sociedade contemporânea através da masculinidade tóxica, como é "Laranja Mecânica". Você pode fazer um filme com esse tema absolutamente realista cru, “cassavetiano”, pode fazer "Laranja Mecânica" que é expressionista e pode fazer desdramatização. Todos os três podem ter sua potência. A questão é: escolha sua arma. Qual é a forma de abordar esse tema que potencializa essa história, essa proposta do roteiro? Tudo parte de um estudo do roteiro.

Thiago Rosestolato: Beleza, Pedro. Acho que chegamos a um papo superinteressante. Queria agradecer pelo seu tempo, por estar aqui. É uma honra para mim, sou fã do seu trabalho.

Pedro Freire: Obrigado pelo carinho e pela atenção ao meu trabalho. Valeu!

[Fim da entrevista.]