

O ATOR NO CINEMA DE POESIA: DESLOCAMENTOS DA INTERPRETAÇÃO EM *MAREZIA*.

Christian Schneider¹

Resumo

Partindo conceito teórico-estético do apresentado em *Il cinema di poesia* (Pasolini, 1965/1966), este artigo propõe uma releitura autoral sob o ponto de vista da direção de atores e interpretação frente ao modelo clássico de interpretação e examina suas implicações para o trabalho do ator, com foco no regime poético presente no projeto *Maresia*. Argumenta-se que, ao deslocar o eixo do acontecimento externo para a experiência interior, o Cinema de Poesia altera o estatuto da atuação: o ator deixa de funcionar como centro estabilizador da coerência dramática, típica do paradigma psicológico-realista, para tornar-se corpo-signo atravessado pela enunciação fílmica. Nesse contexto, lacunas psicológicas, opacidade expressiva e descontinuidades passam a operar como procedimentos estéticos. O artigo sistematiza esse deslocamento em quatro vetores de trabalho — corpo atravessado pela linguagem do filme, aceitação de lacunas psicológicas, primazia da presença e corpo como matéria plástica da *mise-en-scène* — articulando-os ao conceito pasoliniano de “subjética indireta livre” e às consequências espectatoriais de uma atuação que não fecha sentidos, mas sustenta zonas de indeterminação.

Abstract

Starting from the theoretical-aesthetic concept presented in Il cinema di poesia (Pasolini, 1965/1966), this article proposes an authorial rereading from the perspective of directing actors and performance in contrast to the classical model of acting. It examines its implications for the actor's work, focusing on the poetic regime present in the Maresia project. It is argued that by shifting the axis from external events to inner experience, the Cinema of Poetry alters the status of acting: the actor ceases to function as the stabilizing center of dramatic coherence, typical of the psychological-realist paradigm, and instead becomes a sign-body traversed by filmic enunciation. In this context, psychological gaps, expressive opacity, and discontinuities begin to operate as aesthetic procedures. The article systematizes this shift into four working vectors—the body traversed by the language of the film, the acceptance of psychological gaps, the primacy of presence, and the body as plastic material of the mise-en-scène—articulating them with Pasolini's concept of the "free indirect subjective" and the spectatorial consequences of a performance that does not close off meanings, but rather sustains zones of indeterminacy.

Palavras-chave: *Cinema de Poesia; atuação; interpretação; Pasolini; enunciação; direção cinematográfica; mise-en-scène.*

Keywords: *Cinema of Poetry; acting; performance; Pasolini; enunciation; film directing; mise-en-scène.*

¹ Diretor cinematográfico, Diretor de Fotografia, Doutorando e Mestre em Estudos Artísticos - Estudos Fílmicos e da Imagem para Universidade de Coimbra, Portugal. Especialista em Fotografia e Imagem Digital, Graduado em Produção Audiovisual - Cinema e Vídeo Pela PUCRS, Brasil.

O ATOR NO CINEMA DE POESIA: DESLOCAMENTOS DA INTERPRETAÇÃO EM *MAREZIA*.

No ensaio *Il cinema di poesia* (Pasolini, 1965/1966)², Pier Paolo Pasolini formula uma distinção entre “cinema de prosa” — associado ao modelo narrativo clássico, transparente e subordinado à história — e “cinema de poesia”, característico de um regime moderno no qual a imagem assume explicitamente sua dimensão expressiva, subjetiva e autoral. Embora o texto privilegie a questão da linguagem fílmica e da enunciação, suas consequências alcançam diretamente o estatuto da atuação: o corpo filmado deixa de ser apenas veículo de uma interioridade psicologicamente coerente e passa a integrar, como matéria sensível, a própria organização formal do filme.

Este artigo examina o deslocamento do trabalho do ator no Cinema de Poesia, tomando como contraponto o paradigma psicológico-realista consolidado a partir de Konstantin Stanislavski e desenvolvido, no século XX, por pedagogias como as de Lee Strasberg, Stella Adler e Sanford Meisner. Sustenta-se que, no Cinema de Poesia — e, em particular, no tipo de Cinema de Poesia mobilizado no projeto autoral *Marezia* — o ator não é convocado prioritariamente a “explicar” um personagem por motivações internas contínuas, mas a sustentar um modo de presença em que o corpo se torna suporte expressivo da enunciação cinematográfica.

Ao declarar *Marezia* como campo de aplicação e reinvenção conceitual, assume-se aqui uma perspectiva dupla: (1) dialoga-se com Pasolini, preservando o núcleo teórico do Cinema de Poesia; (2) afirma-se a legitimidade de uma interpretação autoral — de pesquisador-realizador — que reconfigura o conceito a partir de necessidades estéticas e operacionais do próprio projeto.

Cinema de Poesia: releitura de Pasolini e definição operatória

Pasolini parte de uma analogia literária: assim como se pode falar em “língua da prosa” e “língua da poesia”, também haveria no cinema uma forma prosaica (clássica, narrativa, transparente) e uma forma poética (expressiva, subjetiva, autoral). Contudo, sua proposição não supõe que o cinema possua uma “língua” estruturada como a literatura. O cinema trabalha com fragmentos do real (imagens, corpos, espaços) e é justamente quando o realizador intervém estilisticamente — pela montagem, pela fotografia, pela direção de atores, pela organização do

² O ensaio foi apresentado por Pasolini em 1965 (Pesaro Film Festival) e publicado em 1966; posteriormente foi reunido em *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972). A paginação pode variar por edição; indica-se aqui a referência corrente ao trecho em *Empirismo eretico* (pp. 167–187).

tempo e do olhar — que esses fragmentos deixam de operar como simples registro e passam a constituir expressão subjetiva.

Nesse deslocamento, a poesia não surge como ornamento, mas como regime: a linguagem do filme deixa de ser neutra e passa a “aparecer”, produzindo uma experiência em que o acontecimento externo perde centralidade em favor do estado interior. Em termos operatórios, pode-se dizer que o Cinema de Poesia desloca a dimensão ontológica do filme: do fato para a sensação; do texto para o estado de espírito; da causalidade narrativa para uma lógica de afetos, ritmos, tensões e metamorfoses perceptivas.

Um mecanismo decisivo desse funcionamento é a adaptação cinematográfica do discurso indireto livre, que Pasolini chama de “subjetiva indireta livre”. Trata-se de um regime em que a câmera parece objetiva, mas está contaminada pela interioridade — não apenas do personagem, mas do próprio autor. Há, portanto, uma instabilidade constitutiva: não se adere totalmente à subjetiva clássica (ponto de vista fechado), nem se permanece na objetividade narrativa (câmera transparente). O filme passa a operar como tensão entre instâncias.

A partir desse núcleo, propõe-se aqui uma definição operatória adequada ao projeto *Maresia*: Cinema de Poesia é uma organização sistêmica e hierarquizada de padrões estilísticos e narrativos, articulados pelas ferramentas audiovisuais (imagem, tempo, montagem, som, direção de atores) em uníssono com a semiótica e, quando pertinente, com a fenomenologia, resultando numa linguagem fílmica que assume explicitamente sua dimensão subjetiva. Nessa linguagem, imagem e montagem não servem apenas à transmissão de uma história, mas funcionam como instrumentos de expressão interior e de reflexão, sustentando uma experiência que não se esgota na inteligibilidade causal.

Essa definição admite aproximações e diferenças em autores diversos. Em *A Dupla Vida de Véronique* e na *Trilogia das Cores*, por exemplo, o acaso e as correspondências operam menos como engrenagem causal do enredo e mais como princípio de ressonância sensível — um motor de percepção, de atmosfera e de sentido em suspensão.³

³ A menção a Kieślowski restringe-se a este recorte: *A Dupla Vida de Véronique* (1991), a *Trilogia das Cores* (1993–1994) e, quando pertinente, *Não Matarás / A Short Film About Killing* (1988). Não se pretende generalizar para toda a filmografia do autor.

O paradigma psicológico-organicista da atuação no cinema de prosa

O modelo dominante de atuação no cinema narrativo clássico estrutura-se a partir de uma matriz psicológico-organicista: o ator constrói o personagem como unidade interior coerente, dotada de motivações claras, objetivos definidos e progressão emocional contínua. A interpretação funda-se na lógica causal das ações e na justificativa interna de cada gesto, pausa, inflexão e deslocamento.

Esse paradigma pressupõe, em termos gerais: construção biográfica do personagem; coerência psicológica ao longo da narrativa; motivação interna para cada ação; produção de verossimilhança e identificação espectral; e transparência técnica, na medida em que o trabalho do ator deve “desaparecer” em favor da ilusão dramática.

Nesse horizonte, o corpo do ator é entendido como veículo expressivo de uma interioridade pré-concebida cuja função é sustentar a continuidade narrativa. A performance organiza a inteligibilidade afetiva do filme: orienta o espectador, estabiliza o sentido e garante que a cadeia de causas e efeitos permaneça legível.

O ator como corpo-signo no Cinema de Poesia

No Cinema de Poesia, esse regime sofre um deslocamento decisivo: o ator deixa de ser prioritariamente o construtor de uma psicologia coerente e passa a operar como corpo significativo, inscrito numa lógica em que a linguagem do filme adquire autonomia expressiva.

O rosto, o olhar, a fisicalidade, a respiração e os ritmos corporais deixam de ser meros índices de uma interioridade “explicável” e tornam-se materiais plásticos da mise-en-scène. A atuação pode assumir tonalidades opacas, fragmentárias, hieráticas ou suspensas. Em vez de esclarecer, pode produzir ambiguidade; em vez de preencher, pode criar intervalo; em vez de motivar, pode intensificar.

Nesse contexto, o ator não é apenas mediador da narrativa, mas componente formal da composição fílmica: sua presença adquire densidade imagética própria, por vezes independentemente da coerência interior do personagem. O corpo não apenas representa — ele significa.

Suspensão do naturalismo e opacidade expressiva

Um efeito recorrente desse deslocamento é a suspensão do naturalismo. A atuação no Cinema de Poesia tende a evitar psicologização excessiva, aceitar rigidez, silêncio e lacunas, incorporar gestos não plenamente motivados narrativamente e admitir descontinuidades emocionais. Aquilo que, no paradigma clássico, poderia ser interpretado como “imperfeição” converte-se em procedimento.

A opacidade expressiva substitui a transparência psicológica. O ator não precisa garantir a inteligibilidade emocional do personagem; pode sustentar zonas de indeterminação, permitindo que o espectador experimente — e não apenas compreenda — a cena. Essa mudança não implica negar a interioridade, mas problematizá-la: a subjetividade deixa de ser apresentada como unidade estável e passa a aparecer fragmentada, contraditória ou irreduzível à causalidade.

Subjetiva indireta livre e tensão enunciativa

A “subjetiva indireta livre” instaura uma contaminação estrutural entre ponto de vista autoral, materialidade do dispositivo e interioridade do personagem. A câmera não assume integralmente a perspectiva subjetiva, mas tampouco permanece neutra. O ator torna-se um dos lugares privilegiados onde essa tensão se inscreve.

Pode-se descrever esse campo por três instâncias que se cruzam no corpo filmado: (1) o personagem ficcional (camada dramática); (2) a instância autoral (camada de estilo, seleção, ênfase, ritmo e corte); e (3) a linguagem cinematográfica enquanto materialidade (camada metalinguística, na qual o filme deixa entrever o próprio dispositivo). Assim, a atuação carrega uma dupla (ou tripla) camada: ela encarna o personagem, mas simultaneamente expõe o modo como o dispositivo o constitui como imagem.

O Cinema de Poesia em Maresia: quatro vetores para o trabalho do ator

Se o Cinema de Poesia desloca a centralidade do “explicar” para o “fazer sentir”, *Maresia* exige do ator uma técnica específica, que pode ser sistematizada em quatro vetores. Eles não substituem integralmente o repertório psicológico, mas reorganizam prioridades e critérios de acerto.

Um corpo atravessado pela linguagem do filme. O ator não atua apenas diante da câmera; atua dentro de um sistema de imagem, tempo, enquadramento, distância, ritmo e som. O gesto é também valor de composição; o silêncio, unidade temporal; a pausa, matéria de montagem.

Aceitar lacunas psicológicas. Em *Maresia*, a coerência psicológica pode ser deliberadamente parcial. Nem todo gesto precisa ser justificado, nem toda reação precisa ser legível. A lacuna não é ausência de trabalho: é espaço de ressonância poética.

Operar mais por presença do que por construção interior. Presença aqui é estado corporal e temporal: atenção, densidade, escuta, respiração e disponibilidade ao enquadramento e ao ritmo da cena. O ator não precisa convencer psicologicamente; precisa existir como imagem.

Funcionar como matéria plástica da mise-en-scène. O corpo é matéria: volume, textura, luz, sombra, deslocamento, peso, postura e microgestos. A atuação integra a arquitetura visual e sonora do filme e pode ser hierarquizada com objetos, paisagem, duração e silêncio.

Consequências estéticas e espectatoriais

O conjunto desses deslocamentos produz uma atuação que não fecha sentidos, não orienta completamente a emoção do espectador e mantém ambiguidade constitutiva. O ator deixa de ser o centro estabilizador da narrativa e converte-se em vetor de enunciação poética. Em vez de garantir continuidade dramática, ele participa da fragmentação moderna da experiência e da construção de um espaço sensível onde percepção, tempo e imagem tornam-se pensamento.

Conclusão

O modelo clássico de atuação — derivado de Stanislavski e de suas reformulações — privilegia coerência psicológica, motivação interna e transparência técnica, orientando-se por um ideal de verossimilhança que estabiliza o sentido e favorece a identificação espetatorial. No Cinema de Poesia, tal como formulado por Pasolini e reinterpretado no projeto em *Maresia*, a atuação tende à despsicologização relativa, à formalização e à inscrição do corpo no campo da enunciação.

Esse deslocamento não implica negar a interioridade, mas problematizá-la: o ator deixa de ser apenas intérprete de uma subjetividade coerente para tornar-se corpo atravessado pela linguagem do filme. Sua função não é exclusivamente representar, mas significar. Ao sustentar opacidades, lacunas e presenças, a atuação participa do regime poético: ela não esclarece o mundo — ela o torna sensível.

REFERÊNCIAS

- Adler, S. (1988). *The technique of acting*. Bantam Books.
- Kieślowski, K. (Director). (1988). *A short film about killing* [Film]. Zespoły Filmowe "Tor".
- Kieślowski, K. (Director). (1991). *The double life of Véronique* [Film]. Sidéral Productions.
- Kieślowski, K. (Director). (1993). *Three colours: Blue* [Film]. mk2 Productions.
- Kieślowski, K. (Director). (1994a). *Three colours: White* [Film]. mk2 Productions.
- Kieślowski, K. (Director). (1994b). *Three colours: Red* [Film]. mk2 Productions.
- Meisner, S., & Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner on acting*. Vintage Books.
- Pasolini, P. P. (1972). *Empirismo eretico*. Garzanti.
- Pasolini, P. P. (1972). Il "cinema di poesia". In *Empirismo eretico* (pp. 167–187). Garzanti.
- Stanislavski, K. (1936). *An actor prepares* (E. R. Hapgood, Trans.). Routledge.
- Strasberg, L. (1987). *A dream of passion: The development of the method*. Little, Brown and Company.