



RELICI

O ATOR-EMANCIPADO E O CINEMA EM CASA¹

THE EMANCIPATED ACTOR AND HOME CINEMA

Ricardo Di Carlo²

RESUMO

Este artigo explora o conceito de ator-emancipado no contexto do cinema independente, com ênfase na autorrealização artística e na criação de narrativas cinematográficas a partir de estruturas mínimas, como o ambiente doméstico. Analisando minha trajetória como ator e cineasta, apresento a prática do "cinema em casa" como uma forma de emancipação artística, na qual a automostração e a emancipação criativa são centrais. Obras como *Morte Súbita* (2014), *L'acteur* (2020) e *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (2021) exemplificam como é possível realizar filmes de qualidade narrativa e estética fora das estruturas hegemônicas de produção. O estudo utiliza uma abordagem analítico-reflexiva, ancorada nas teorias emancipatórias de Jacques Rancière e Norbert Elias, para discutir como a prática cinematográfica independente transforma o espaço doméstico em um laboratório de experimentação artística. Como resultado, demonstra-se que o "cinema em casa" não apenas amplia a acessibilidade à produção audiovisual, mas também desafia padrões hegemônicos, promovendo representações diversas, como masculinidades não hipermasculinizadas. O artigo conclui que essa prática é um caminho viável e transformador para atores que buscam protagonismo autoral no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: ator-emancipado, cinema em casa, autorrealização cinematográfica, automostração, autorrepresentatividade.

ABSTRACT

The article explores this concept within the context of independent cinema, emphasizing artistic self-realization and the creation of cinematic narratives using minimal resources, such as the domestic environment. By analyzing my own trajectory as an actor and filmmaker, I present the practice of "home cinema" as a form of artistic emancipation, where self-exposure and creative self-sufficiency play central roles. Films such as *Morte Súbita* (2014), *L'acteur* (2020), and *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (2021) exemplify how it is possible to produce works of narrative and aesthetic quality outside the frameworks of hegemonic production. The study uses an analytical-

¹ Recebido em 16/01/2025. Aprovado em 11/02/2025. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.14976665

² Universidade Estadual do Paraná. ricodicarlo@gmail.com



RELICI

reflexive approach, anchored in the emancipatory theories of Jacques Rancière and Norbert Elias, to discuss how independent filmmaking transforms the domestic space into a laboratory for artistic experimentation. As a result, it demonstrates that "home cinema" not only expands accessibility to audiovisual production but also challenges traditional norms by promoting diverse representations, such as non-hypermasculine masculinities. The article concludes that this practice offers a viable and transformative path for actors seeking authorial protagonism in contemporary cinema.

Keywords: emancipated actor, home cinema, cinematic self-realization, self-presentation, self-representativeness.

INTRODUÇÃO

O conceito de *ator-emancipado* surge como uma resposta à estrutura tradicional do mercado audiovisual, no qual o acesso a oportunidades depende historicamente de fatores extratela, como conexões pessoais, centralização produtiva e apoio de grandes instituições. No Brasil, especialmente a partir da década de 1980, a televisão consolidou-se como o principal espaço almejado por atores e atrizes, oferecendo estabilidade financeira, prestígio e a possibilidade de permanência na prática artística. Entretanto, esse cenário exige a constante reconstrução da carreira, deixando muitos intérpretes à margem de produções hegemônicas.

Neste contexto, emerge uma rota alternativa: a criação de espaços independentes, nos quais os atores assumem o protagonismo relativamente integral de suas trajetórias artísticas. O ator-emancipado representa essa nova categoria, integrando interpretação, direção e autoria na concepção de obras cinematográficas. Essa abordagem redefine o protagonismo no cinema, rompendo com padrões tradicionais ao incorporar a automostração como ferramenta central de expressão e emancipação criativa.

A prática do "cinema em casa" exemplifica essa transformação. Utilizando o ambiente doméstico como laboratório de experimentação artística, é possível produzir filmes que dialogam com as linguagens do cinema independente, desafiando as limitações impostas pelas estruturas hegemônicas. Filmes como *Morte Súbita* (2014), *L'acteur* (2020) e *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (2021) demonstram que essa



RELICI

abordagem viabiliza a criação de narrativas esteticamente potentes e representações diversas, tais como a *autorrepresentatividade no cinema*³, tais como masculinidades não hipermasculinizadas, fora dos padrões convencionais.

Outrossim, o fio condutor dessa análise é a investigação do conceito de ator-emancipado e sua aplicação prática no cinema independente, com foco no "cinema em casa". Por meio de uma abordagem analítico-reflexiva, fundamentada nas teorias de Jacques Rancière e Norbert Elias, discute-se como a autorrealização cinematográfica pode transformar espaços cotidianos em plataformas criativas e subverter paradigmas de produção, promovendo novas formas de protagonismo no cinema contemporâneo.

APORTE METODOLÓGICO

Este estudo adota uma metodologia analítico-reflexiva, combinando revisão historiográfica e análise crítica das práticas alternativas de realização cinematográfica, com enfoque na trajetória do ator-emancipado. O objetivo principal é investigar as dinâmicas de produção que possibilitam ao ator assumir/capitanear a sua carreira artística, articulando interpretação, direção e autoria em suas obras. Para fundamentar esta investigação, apoio-me nas teorias de Norbert Elias que abordam a *emancipação* (1990; 1991) e a dinâmica entre *estabelecidos* e *outsiders* (1994), articulando-as com a *perspectiva emancipatória* proposta por Jacques Rancière (2002). Esses referenciais são complementados pelas contribuições de pesquisadores brasileiros e internacionais que estudaram as especificidades do cinema independente e suas conexões com a autonarrativa cinematográfica.

A prática do cinema em casa, central neste estudo, dialoga com três importantes teorias: o *cinema periférico de borda*, de Bernadette Lyra (2009), que reflete sobre produções autônomas realizadas em contextos periféricos, adaptadas

³ *Autorrepresentatividade no cinema* refere-se à prática em que indivíduos ou grupos retratam suas próprias experiências, identidades e narrativas nas obras audiovisuais, rompendo com representações externas ou estereotipadas. Essa abordagem valoriza a autenticidade e a autonomia artística, ampliando a diversidade de vozes e perspectivas na produção cinematográfica



RELICI

ao imaginário popular e às realidades locais. Coadunante a isso, a ideia de *cinema de garagem*, de Marcelo Ikeda (2018), que enfatiza estruturas horizontais e colaborativas como alternativas às hierarquias industriais tradicionais. Utilizo-me, também, da ideiação de *cinema indie*, de Emanuel Levy (1999), que destaca a independência criativa como eixo central para cineastas que rejeitam compromissos comerciais e priorizam expressões autorais. Esses autores oferecem um panorama teórico robusto para a compreensão do cinema em casa enquanto prática emancipatória e autonarrativa.

A praxiologia desta pesquisa reside na articulação entre teoria e prática, ancorada na minha trajetória pessoal como ator e cineasta. Produções de minha autoria, como *Morte Súbita* (Di Carlo, 2014), *L'acteur* (Di Carlo, 2020) e *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (Di Carlo, 2021) são analisadas como estudos de caso que exemplificam o potencial criativo do cinema em casa. Essas obras foram realizadas de forma independente, com recursos limitados, e destacam a viabilidade de criar narrativas cinematográficas esteticamente potentes fora das estruturas tradicionais de produção.

A prática do cinema em casa transforma o espaço doméstico em um laboratório de experimentação artística, no qual a automostração e a criatividade emergem como ferramentas centrais para a autorrealização cinematográfica. Inspirada pelas contribuições de Lyra (2009), Ikeda (2018) e Levy (1999), essa abordagem permite a desconstrução de normas hegemônicas e a promoção de representações diversificadas, como masculinidades não hipermasculinizadas (minha proposta atuacional), propulsionando o repertório estético e temático do cinema contemporâneo.

Por fim, as reflexões finais deste estudo destacam que a autorrealização cinematográfica⁴, fundamentada em experiências práticas e teóricas, não apenas

⁴ *Autorrealização cinematográfica* é o processo em que cineastas buscam fazer filmes que tenham sua própria visão artística, e de mundo, que muitas vezes pode não ser acolhida/contemplada por sujeitos não hegemônicos. Nesse sentido, são *filmmakers* que operam, comumente na contramão do *universo mainstream*. Nessas cinematografias, o realizador fílmico em sua operatividade possui, também, maior



RELICI

viabiliza a continuidade no fazer artístico, mas também oferece um modelo transformador para atores que buscam protagonismo autoral. Minha trajetória demonstra que o caminho do ator-emancipado, por meio de práticas independentes, representa uma alternativa criativa, que anseio possa ser razoavelmente inspiradora para a renovação do campo cinematográfico.

A AUTORREALIZAÇÃO CINEMATOGRÁFICA NO CONTEXTO DO *CINEMA EM CASA*, POR UM ATO-EMANCIPADO

O ator cinematográfico brasileiro pode ser definido por sua característica de liminaridade, transitando entre múltiplas linguagens e espaços de atuação. Apesar de possuírem trajetórias diversas, muitos atores e atrizes compartilham experiências comuns, como o trânsito do teatro para o cinema, o fascínio pelas possibilidades audiovisuais e a aprendizagem do registro atuacional em tela por meio do visionamento audiovisual, em vídeo, filmes, telenovelas, e até videoclipes.

Essa transição também está intrinsecamente conectada às transformações tecnológicas e midiáticas. Desde o período do cinema silencioso até a incorporação do som sincronizado, passando pela era da dublagem em pós-produção, os atores tiveram de adaptar suas performances à evolução dos meios. Mais recentemente, a adesão ao digital, com *webséries* e plataformas de *streaming*, ampliou o leque de possibilidades, mas também impôs novos desafios à atuação.

Contudo, nem todos os atores conseguem se beneficiar dessa diversidade de oportunidades. No Brasil, o acesso a papéis no cinema é frequentemente restrito, influenciado por fatores como a ingerência estatal e a centralidade da televisão como meio de validação profissional. A aparição em telenovelas, por exemplo, é muitas

controle dos aspectos criativos do filme, como roteiro, escolha de elenco, direção e montagem. Essa prática reflete a busca por autenticidade na criação cinematográfica, permitindo que o autor explore profundamente suas experiências, ideias e estéticas, muitas vezes em enfrentamento a imposições comerciais ou institucionais. É importante demarcar, que essa rota, ou esse meio de composição cinematográfica é perfilada por artistas que simplesmente desejam obter maior independência criativa, mas, é cada vez mais comum, que essa fissura criacional seja o caminho para artistas que não penetraram as socializações daqueles que já são estabelecidos nos mercados das artes.



RELICI

vezes vista como um requisito para que atores sejam considerados para mostraçãõ no campo cinematográfico, embora o cinema, por sua natureza, busque linguagens e estéticas próprias que frequentemente se distanciam do modelo industrial de *star system*. Além disso, o sucesso no cinema está frequentemente atrelado a fatores extrafílmicos, como conexões pessoais com produtores e diretores, recursos financeiros para agenciamentos e o regionalismo, que no Brasil concentra a maior parte da produção audiovisual nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Essa combinação de barreiras institucionais e geográficas torna o cenário particularmente desafiador para atores fora desses grandes centros.

Apesar dessas limitações, há uma alternativa promissora: a criação de espaços independentes por meio da autorrealização cinematográfica. Esse caminho permite que o ator assuma o controle de sua carreira, criando narrativas próprias e explorando novas linguagens. Nesse contexto, o trabalho de Bernadette Lyra (2009) sobre o cinema periférico de borda oferece *insights* valiosos. Lyra descreve como cineastas autodidatas, muitas vezes de regiões periféricas, produzem filmes adaptados às realidades locais e ao imaginário popular, criando uma nova possibilidade de existência criativa para a classe artística. Como Lyra observa, o cinema periférico de borda é:

produzido por realizadores autodidatas, moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais. Os filmes periféricos têm um público específico e apresentam características alternativas que estão voltadas para o entretenimento. Esses filmes são produtos adaptados às regiões, ao modo de vida e ao imaginário popular e massivo das comunidades envolvidas no processo de sua produção (Lyra, 2009, p. 31).

Essa perspectiva reforça a relevância do *cinema em casa* como uma prática de resistência e renovação no campo audiovisual; o ator em emancipação para criar, dirigir e atuar em suas próprias obras, o cinema em casa não apenas desafia os padrões hegemônicos, mas também abre novos caminhos para a representação artística e a autorrealização no cenário contemporâneo.

Proponho, a partir de agora, explorar este relativamente novo espaço e modelo operativo: o cinema em casa, compreendido como um campo de criação



RELICI

independente e experimental com foco atoral. Trata-se de um espaço que não depende de patrocínios ou validações externas, mas que emerge diretamente do meu esforço pessoal, da minha prática enquanto ator e realizador, e que venho definindo como cinema em casa. Essa abordagem permite a construção de um lugar criativo próprio, fundamentado na autorrealização cinematográfica e na experimentação artística.

O cinema em casa surge como uma alternativa poderosa para investigar vetores que desejo explorar, compreender e demonstrar. Ele reflete meu interesse em construir um espaço atoral que dialoga diretamente com a proposta de Bernadette Lyra (2009), que dá voz a sujeitos e práticas frequentemente marginalizadas. Lyra observa que

o tipo de produção cinematográfica que aqui enfoco não será facilmente encontrada como objeto de pesquisa nos compêndios usuais dos estudos de cinema e audiovisual. Na verdade, por vezes, é até um objeto estigmatizado, quando não rechaçado, pela historiografia cinematográfica tradicional" (Lyra, 2009, p. 33).

Essas palavras tão contundentes revelam um olhar honesto e necessário sobre criadores e cinemas que operam na contramão das instituições hegemônicas e de seus padrões excludentes. Esse estigma não é exclusividade dos grandes centros culturais, mas também se perpetua em polos artísticos regionais, onde pequenas castas sociais estabelecem hierarquias rígidas, baseadas em privilégios herdados. Essas dinâmicas reproduzem um cenário de exclusão em que apenas aqueles que compartilham redes sociais privilegiadas (educação elitizada, viagens internacionais, recursos econômicos) conseguem acessar e controlar os meios de produção e circulação artística. Há que se considerar, também, que outras categorias que gozam de marcadores hegemônicos, tais como a heteronormatividade. Sim, é difícil, infelizmente, para sujeitos heterossexuais serem preteridos do protagonismo fílmico. Assim sendo, a autorrealização cinematográfica parece ser a rota alternativa para que o ator venha a emancipar-se no cinema em autorrepresentatividade.

Embora essa realidade não seja novidade, é essencial reiterá-la. A estrutura hierárquica e excludente das artes reflete a estratificação social brasileira, como bem



RELICI

apontou Darcy Ribeiro (1995), que descreveu uma classe dominante pequena, mas influente, sustentada por classes intermediárias que muitas vezes reforçam a ordem estabelecida. Ele afirma que “os setores intermediários funcionam como um atenuador ou agravador das tensões sociais e são levados mais vezes a operar no papel de mantenedores da ordem do que de ativistas de transformações” (Ribeiro, 1995, p. 210).

Nesse contexto, o *cinema em casa* apresenta-se como um movimento de resistência e renovação, desafiando as normas impostas pela estrutura hegemônica. Minha proposta é explorar essa prática como uma ferramenta para descentralizar a produção cinematográfica, permitindo que artistas criem seus próprios espaços e narrativas, independentemente das barreiras institucionais. Trata-se de subverter a ideia de que para ser ator ou cineasta é necessário seguir os modelos industriais. Pelo contrário, o *cinema em casa* demonstra que é possível construir obras significativas e inovadoras a partir de recursos mínimos e de uma conexão genuína com a própria realidade. Essa abordagem não apenas amplia as possibilidades criativas, mas também promove uma prática de autorrealização que ressignifica o papel do ator e do cineasta em um cenário profundamente desigual. Com isso, reafirmo meu compromisso em explorar o potencial do *cinema em casa* como uma prática autônoma, capaz de resistir às limitações do sistema tradicional e contribuir para a renovação do campo cinematográfico brasileiro.

Dentro dessa perspectiva, a resistência daqueles que não detêm acesso ao poder produtivo e aos recursos de consumo frequentemente é neutralizada por aqueles já estabelecidos nos meios operativos. Em contextos regionais, os realizadores que integram grupos consolidados frequentemente utilizam redes sindicais ou institucionais para restringir o acesso a esses meios por artistas periféricos. Um exemplo claro é a cidade de Curitiba, capital do Paraná, onde apenas companhias teatrais com registro formal de CNPJ podem pleitear editais de fomento artístico da prefeitura. Essa regulamentação, criada pelos próprios artistas da região,



RELICI

reduz a concorrência por recursos, limitando as oportunidades de criação para profissionais que possuem menos capital financeiro ou redes de interação social.

Nesse cenário, artistas marginais encontram-se em um espaço restrito, no qual o acesso é condicionado ao apadrinhamento por alguém já consolidado na estrutura operativa. Embora este espaço não seja estritamente hegemônico, comparando-o às grandes indústrias culturais do país, opera sob uma lógica de exclusão semelhante, mantendo barreiras à autonomia criativa. Além disso, os artistas que conseguem inserção nesse sistema frequentemente assumem posições subalternas, atuando como servidores em vez de líderes, devido à falta de recursos próprios e à dependência das poucas conexões sociais que estabelecem com os grupos dominantes.

Uma dinâmica similar pode ser observada no cinema brasileiro. Embora não haja a exigência formal de registro jurídico como no teatro curitibano, atores e atrizes frequentemente enfrentam dificuldades por não dominarem plenamente a linguagem audiovisual. Conseqüentemente, sua participação em produções cinematográficas depende de interações sociais com cineastas que detêm o conhecimento técnico e os equipamentos necessários para viabilizar as obras. Esse cenário também explica por que muitos cineastas recorrem a amigos ou colegas de equipe para preencher papéis atoriais em suas produções. Não apenas pela distância social que separa atores de cineastas, mas também devido a uma visão historicamente subvalorizada do papel do ator no cinema. Frequentemente, a atuação é tratada como algo secundário, um reflexo de uma hierarquia que prioriza outros aspectos do processo cinematográfico.

Além disso, fatores extrafílmicos, como a origem familiar, o sobrenome, as escolas frequentadas e as sociabilidades que um indivíduo integra, ainda desempenham um papel decisivo no acesso de atores e atrizes ao campo cinematográfico. Esses elementos frequentemente definem o alcance de suas carreiras, perpetuando desigualdades estruturais que dificultam o avanço daqueles que não pertencem às classes dominantes. A invisibilidade dessas dinâmicas reflete um sistema que marginaliza práticas de resistência e reforça a exclusão. Como Paulo



RELICI

Freire (1996, p. 38) já destacou: “quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser opressor”. Essa lógica perpetua um ciclo em que mesmo os oprimidos, ao ingressarem nos sistemas culturais e produtivos, reproduzem estruturas de exclusão. Uma educação integral e transformadora poderia, ao menos parcialmente, romper com esses padrões, permitindo uma sociedade mais equitativa, onde recursos e oportunidades sejam distribuídos de forma mais justa.

Nesse sentido, é necessário refletir sobre como essas dinâmicas afetam a autorrealização artística, tanto no teatro quanto no cinema, e propor práticas alternativas que promovam maior inclusão e autonomia para os artistas. A construção de espaços independentes, como o cinema em casa, emerge como uma resposta a essas barreiras, permitindo que artistas se apropriem de suas narrativas e redefinam os caminhos de sua atuação no campo cultural.

Na conjuntura social atual, desvalorizar a criação e a pesquisa de artistas que não dispõem das melhores câmeras, equipamentos de som ou grandes equipes, ou que não têm acesso direto aos detentores dos meios de produção, configura-se como uma estratégia velada de exclusão. Essa desvalorização contribui para a manutenção do controle sobre os meios de produção e enunciação, restringindo a diversidade de vozes e perpetuando desigualdades no campo artístico. Entretanto, cresce o número de artistas que emergem nas margens do sistema, resistindo às dinâmicas hegemônicas e conquistando visibilidade por meio de seus atos criativos. Não são raros os casos em que a própria indústria, em momentos de necessidade de renovação, volta o olhar para fora do núcleo consolidado, buscando talentos que tragam frescor e novidade. Esse movimento, ainda que pontual, reflete o potencial transformador das produções periféricas. O temor daqueles já consolidados – mesmo entre os que possuem recursos limitados – reside na possibilidade de aumento da concorrência. Esse medo reforça práticas que restringem o acesso a novos talentos, limitando a expansão do campo artístico e a diversificação de narrativas.

Agora, imagine, mesmo que por um instante, quantas interpretações extraordinárias de atores e atrizes que não se enquadram nos padrões estereotipados



RELICI

– sejam eles de beleza, feiura, riqueza ou pobreza – permanecem invisíveis por falta de oportunidade. Imagine como o campo artístico poderia ser enriquecido se as escolhas fossem guiadas apenas pela qualidade interpretativa, e não por critérios sociais ou relacionais, como amizades com realizadores renomados ou alinhamento a padrões pré-estabelecidos. Esse exercício de imaginação revela a urgência de repensar as práticas de exclusão e criar alternativas que privilegiem o mérito artístico em detrimento da estratificação social. O *cinema em casa* se apresenta como uma dessas alternativas, oferecendo um espaço de resistência e autorrealização para artistas que desafiam as dinâmicas de poder e reivindicam seu lugar no campo criativo.

Contextualização historiográfica: o marco da década de 1990

É possível que muitos dos nossos melhores atores e atrizes jamais tenham sido vistos pelo público brasileiro. Digo "possível" porque os artistas, pela própria natureza de sua prática, tendem a resistir e encontrar formas de se manifestar. Cedo ou tarde, suas criações encontram visibilidade, mesmo quando os sistemas tradicionais tentam ignorá-los. Esse espírito de resistência está alinhado ao que Marcelo Ikeda (2018) identifica como um marco na história do cinema brasileiro:

Algo de novo surgiu no cinema brasileiro por volta da virada deste século. Um conjunto de filmes de jovens realizadores começou a despontar com grande força inventiva, marcando a consolidação de um cinema não hegemônico, em nítido contraste com a típica cinematografia incentivada pelas políticas públicas do período (Ikeda, 2018, p. 457).

Ikeda relaciona esse movimento ao impacto das políticas de incentivo fiscal e financiamento cinematográfico, assim como à reação criativa à ruptura abrupta dos anos 1990, durante o governo de Fernando Collor de Mello. Foi nesse período que, “por meio de um único decreto, as principais instituições públicas responsáveis pelo apoio ao cinema brasileiro foram extintas” (Ikeda, 2018, p. 458). Sem o suporte governamental, o mercado cinematográfico nacional ficou completamente dominado por produções estrangeiras, esvaziando o espaço para obras locais.



RELICI

Após o afastamento de Collor da presidência, os mecanismos de financiamento começaram a ser gradualmente restabelecidos. No entanto, cineastas estreantes enfrentaram grandes dificuldades para acessar os recursos, especialmente aqueles cujas produções tinham pouco apelo comercial (Ikeda, 2018). Foi nesse contexto que emergiram “novos modos de produção e de difusão do audiovisual” (Ikeda, 2018, p. 459), criando alternativas significativas ao modelo hegemônico. Ikeda aponta que esse movimento foi catalisado pelas mudanças tecnológicas, especialmente pela disseminação do formato digital. Essa transformação impactou não apenas a produção de novas obras, mas também sua circulação, permitindo o surgimento de redes e circuitos alternativos:

Em paralelo ao modelo hegemônico de produção e de financiamento às obras cinematográficas, surgiram, paulatinamente, a partir deste século, alternativas para o campo do audiovisual. Essas mudanças podem ser relacionadas a um movimento inicial, de âmbito tecnológico. A ampla disseminação do digital produziu impacto não apenas na produção de novas obras, mas também para a circulação das mesmas, contribuindo para a formação de novas redes e circuitos (Ikeda, 2018, p. 459).

Esse cenário de resistência e inovação reflete a capacidade de artistas e cineastas de borda de encontrar caminhos criativos diante das adversidades. Ele também destaca a importância do "cinema em casa" como parte desse movimento, possibilitando que atores e realizadores desenvolvam narrativas autorais fora das estruturas hegemônicas, ampliando o alcance e a diversidade do campo cinematográfico brasileiro.

Como bem observa Marcelo Ikeda (2018, p. 460), o surgimento da tecnologia digital de gravação de vídeo representou um marco para realizadores não hegemônicos, abrindo novas possibilidades de criação e produção. Ele explica que “além das facilidades de produção e de operação, o vídeo digital permitiu que as obras pudessem ser produzidas mediante outro arranjo de produção. Tornava-se possível, por exemplo, realizar um vídeo sem funções técnicas definidas”. Essa nova dinâmica criativa flexibilizou os processos de produção, permitindo que obras fossem realizadas sem a dependência exclusiva de financiamento público. Segundo Ikeda, “com o vídeo,



RELICI

o financiamento público deixou de ser a única possibilidade para a produção de filmes no país” (IKEDA, 2018, p. 460). Além disso, o vídeo digital reduziu significativamente a distância entre o amador e o profissional, possibilitando que realizadores independentes produzissem obras audiovisuais com acabamento técnico de qualidade, mesmo sem um investimento inicial elevado em infraestrutura. Ikeda (2018) também destaca que esse movimento evoluiu ao longo do tempo, irradiando-se em redes colaborativas por diversas regiões do país. Ele aponta que “mais filmes foram sendo feitos, sem financiamento estatal, com uma estrutura colaborativa e modos de produção mais flexíveis”. Esse cinema emergente não apenas aceitou a precariedade como uma limitação, mas a transformou em potência criativa, valorizando o processo de produção tanto quanto o produto final.

Esse novo modelo de produção, como esclarece Ikeda, caracteriza-se por uma menor hierarquização e maior flexibilidade, estabelecendo um diálogo com outras formas de expressão, como o documentário e a videoarte. Ele descreve essa prática como uma “relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida” (IKEDA, 2018, p. 460), ressaltando o caráter transformador de um cinema que emerge da necessidade de criar, resistir e inovar diante de estruturas tradicionais que frequentemente excluem. Esse cenário reforça a relevância do cinema em casa como parte desse movimento mais amplo, no qual a independência técnica e a colaboração tornam-se elementos centrais para a autorrealização cinematográfica. Trata-se de um espaço em que a criação é ressignificada, menos dependente de recursos institucionais e mais conectada à vivência e à experiência do próprio ato de realizar.

É sobre essa possibilidade que me dedico a investigar de forma prática no campo da realização cinematográfica. O cinema em casa surge como um conceito híbrido e não hegemônico, fundamentado em práticas colaborativas e flexíveis, explorando a precariedade e o minimalismo como potências criativas. Ele se apresenta como uma proposta de criação de um espaço operativo para o ator liminar, o ator de borda, que integra os saberes e técnicas de três linguagens interligadas: a atorial, a cinematográfica e a videográfica. Essa intersecção de linguagens permite



RELICI

um amplo campo de investigação e experimentação, especialmente para o ator contemporâneo brasileiro, que muitas vezes transita entre essas fronteiras. Se atores inseridos em espaços hegemônicos exploram essas possibilidades operativas, como vimos, por que não criar um lugar próprio, independente, voltado à exploração criativa, à experimentação artística e à autonomia? O cinema em casa emerge, nesse sentido, como uma das raras alternativas viáveis e promissoras para a autorrealização artística e técnica no campo audiovisual. Minha própria trajetória evidencia essa possibilidade. Realizações como *Morte Súbita* (Di Carlo, 2014), *L'acteur* (Di Carlo, 2020) e *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (Di Carlo, 2021) ilustram esse processo de criação independente.

ANTES DO FIM, A ANÁLISE DE CADA FILME: DO CINEMA EM CASA POR UM ATOR-EMANCIPADO

Em *Morte Súbita* (Di Carlo, 2014), filme de caráter confessional, explorei a fusão entre vídeo e cinema por meio da interpretação atoral. Essa obra foi realizada com o apoio colaborativo de profissionais como Michelle Barllet, fotógrafa, e Leandro Cavaleiro, cineasta, sem o auxílio de financiamento público. Já em *L'acteur* (Di Carlo, 2020), aprofundi minha investigação sobre o conceito de *actor-auteur* (ator-autor), desenvolvido por Patrick McGilligan (1975), concentrando a autoria nas dimensões de escrita, direção e atuação. Nesse filme, investiguei a adaptação do ator à linguagem audiovisual no entre-lugar do teatro e do cinema. Mais uma vez, contei com a colaboração de Michelle Barllet como cinegrafista, mas assumi a direção de fotografia, reforçando o caráter experimental da produção. Essa abordagem experimental e investigativa se consolida ainda mais em *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (Di Carlo, 2021), no qual retorno pela terceira vez à ideia de *cinema em casa* como um espaço operativo e criativo, que não se limita à produção de objetos artísticos; ele se configura também como um processo de pesquisa em arte, orientado pela relação do ator com a câmera, tanto nos formatos de vídeo quanto de cinema.

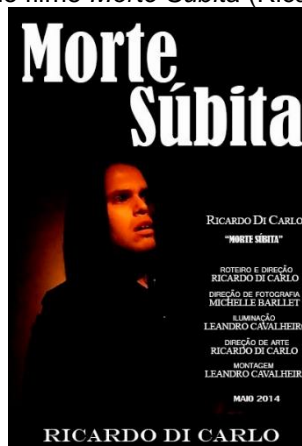


RELICI

Nesse sentido, a atuação cinematográfica torna-se o centro da investigação, explorando o corpo, o rosto e a voz como elementos fundamentais, com um foco especial na corporificação de masculinidades e sexualidades que desafiam os padrões hegemônicos tradicionais.

O *cinema em casa*, portanto, não é apenas um espaço físico, mas também um lugar simbólico de ambiência técnica e sistematizada. É uma plataforma para a experimentação e investigação artística, na qual a atuação encontra novas possibilidades de expressão e representação. Essa prática conecta a criação com a pesquisa, promovendo a autorrealização do ator-emancipado e contribuindo para a expansão do cinema independente no Brasil.

Figura 1: Poster do filme *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014).



Fonte: *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014).

Figura 2: Poster do filme *L'acteur* (Ricardo Di Carlo, 2020).

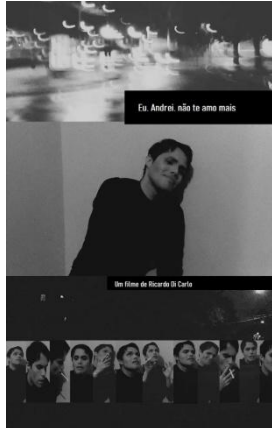


Fonte: *L'acteur* (Ricardo Di Carlo, 2020).



RELICI

Figura 3: Poster do filme *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021).



Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021).

O ator contemporâneo enfrenta o constante desafio de corporificar personagens que transcendam as tradições hegemônicas, articulando narrativas que reflitam as transformações da sociedade. Em *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (Di Carlo, 2021), busco explorar essa possibilidade ao representar masculinidades em reconstrução, criando espaço para atores que fogem ao padrão masculino dominante, essa abordagem permite “a abertura de espaço para os atores que fogem do padrão masculino hegemônico” (Ferreira, 2020, p. 225).

No cinema independente, é crescente a presença de histórias que dão voz a personagens não heterossexuais e não hipermusculados. Essa diversidade contrasta com o universo *mainstream* e seus similares, onde essas representações ainda são raras. Nesse sentido, o esforço experimental deste filme visa construir uma masculinidade não hegemônica, desafiando os mecanismos que perpetuam desigualdades sociais.

A criação artística, como destaca Caune (2014), é sempre impregnada pela memória coletiva: “nenhuma imagem se forma sem uma impregnação no espírito da memória coletiva. Assim, cada reviravolta estética realiza transformações da representação espaço-temporal do mundo” (Caune, 2014, p. 110). Ao realizar o filme e performar o personagem, busco estabelecer um diálogo crítico com essas



RELICI

representações, promovendo reflexões estéticas que questionam as normas tradicionais. Essa abordagem se fundamenta na ideia de que a arte é um ato de comunicação que exige realização. Como afirma Caune, a consciência estética “não é imediatamente socializada, pois a significação não é nem imediata, nem natural” (*idem*, 2014, p. 109). Para que a produção artística se efetive, é necessário que a consciência estética seja comunicada ao espectador, integrando-se à sua experiência: “a consciência estética deve ser comunicada ao receptor que a integra em sua experiência” (*ibidem*). Assim, a obra de arte se torna uma resposta direta às inquietações do próprio artista, funcionando como um campo de questionamento crítico constante.

O cinema, como espaço artístico, tem o potencial de desafiar normas e refletir criticamente sobre a sociedade. Contudo, como destacam Carvalho *et al.* (2012), as regras sociais que perpetuam desigualdades “não se transmitem naturalmente, tendo de ser aprendidas pelos novos membros da sociedade por meio do processo de socialização, que contribuem para a perpetuação das diferentes formas de desigualdade social” (Carvalho *et al.*, 2012, p. 16). Nesse contexto, o ato de realizar um filme vai além da criação estética, tornando-se também uma prática de resistência e transformação social.

Por meio da experimentação cinematográfica e da articulação de novas masculinidades, o cinema em casa se apresenta como um espaço potente para questionar as normas de gênero e construir narrativas que desafiem a manutenção das desigualdades. Trata-se de um movimento que não apenas amplia a representatividade, mas também promove uma consciência crítica sobre o papel do cinema enquanto ferramenta de mudança cultural.

Neste filme, *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (Ricardo Di Carlo, 2021), busco engendrar um lugar em que o ator pode não apenas existir, mas criar, produzindo seu próprio filme e, conseqüentemente, seu próprio lugar no cinema. Trata-se de um cinema atoral-cinematográfico, em que a experimentação e a autorrepresentação possibilitam a ampliação das fronteiras da atuação.



RELICI

Nesse processo, considerei fundamental evitar a hipermasculinização de personagens, reconhecendo que tal padrão frequentemente aprisiona o ator na repetição de um mesmo arquétipo em diferentes trabalhos. Ao desconstruir esse modelo hegemônico e buscar composições alternativas, o ator amplia suas possibilidades de encarnação física e emocional dos papéis, uma prática desejada desde os primórdios da profissão atoral.

A partir dessa perspectiva, minha performance em *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (Di Carlo, 2021) foi concebida como uma exploração de masculinidades em reconstrução dentro da linguagem cinematográfica, conforme desenvolvi teoricamente em estudos anteriores. Essa abordagem envolveu a representação de um rosto-corpo-voz não hipermasculinizado, evidenciada por características físicas como um corpo jovem, magro, traços delicados e uma presença não musculada.

Na construção técnica do personagem, investi em elementos de corporalidade, vocalidade e rusticidade, explorando qualidades como sinuosidade, romantismo, leve histeria, languidez, sensualidade e gentileza. Tal abordagem permitiu uma corporificação que desafia as normas tradicionais de representação masculina, alinhando-se ao conceito de que “os corpos carregam discursos, como parte de seu próprio sangue” (Butler em entrevista a Prins; Mejer, 2002, p. 163).

No filme, atribuí rosto, corpo e voz a um personagem homossexual masculino, intencionalmente afastado do padrão hipermasculinizado. Essa representação foi articulada por meio de planos americanos e primeiríssimos planos, destacando a presença física e emocional do personagem. Ao dar forma a essa masculinidade alternativa, busquei não apenas enriquecer o universo narrativo do filme, mas também contribuir para a expansão das possibilidades de atuação no cinema, reafirmando o cinema em casa como um espaço de resistência e transformação artística.

Análise Fílmica de Morte Súbita (Ricardo Di Carlo, 2014)

Morte Súbita (Di Carlo, 2014) é um curta-metragem brasileiro experimental de 2014, dirigido e protagonizado por mim, Ricardo Di Carlo. Com duração de



RELICI

aproximadamente três minutos, o filme explora a profundidade emocional de um homem que enfrenta a perda de uma pessoa amada.

A produção é caracterizada por sua abordagem minimalista e intimista, refletindo a estética do cinema independente. A fotografia, assinada por Michelle Barillet, utiliza a iluminação que eu criei contrastada para criar uma atmosfera melancólica que complementa a narrativa introspectiva. A direção de arte, também a meu cargo, opta por cenário simples que enfatiza a solidão e o vazio deixados pela perda; aqui no caso, estritamente, a parede banhada pela luz e sombra, tal qual o meu rosto em atuação.

É comum em minhas obras que o cenário e a luz sejam a mesma coisa, aqui eu planejei a aplicabilidade da técnica do *chiaroscuro* da pintura no quadro fílmico. Leandro operou a iluminação. Além disso, a montagem, realizada por Leandro Cavaleiro, é simples, posto que o filme é realizado em um único plano sequência, conquanto ele realizou corte preciso, o que intensifica o silêncio e aprofunda a imersão na subjetividade do protagonista – o suspiro ao fim dos créditos fora ideiação de Leandro, inclusive. Algo que integrou os créditos via a atuação (e montagem) para a forma fílmica.

A *performance* é centrada na narrativa, transmitindo de forma sutil e contida a dor e a saudade do protagonista. A presença monológica destaca a expressividade facial e corporal do ator, permitindo que o espectador se conecte emocionalmente com a experiência do luto. O gênero e a sexualidade nesse filme não são protagonistas, ainda, em minha pesquisa.

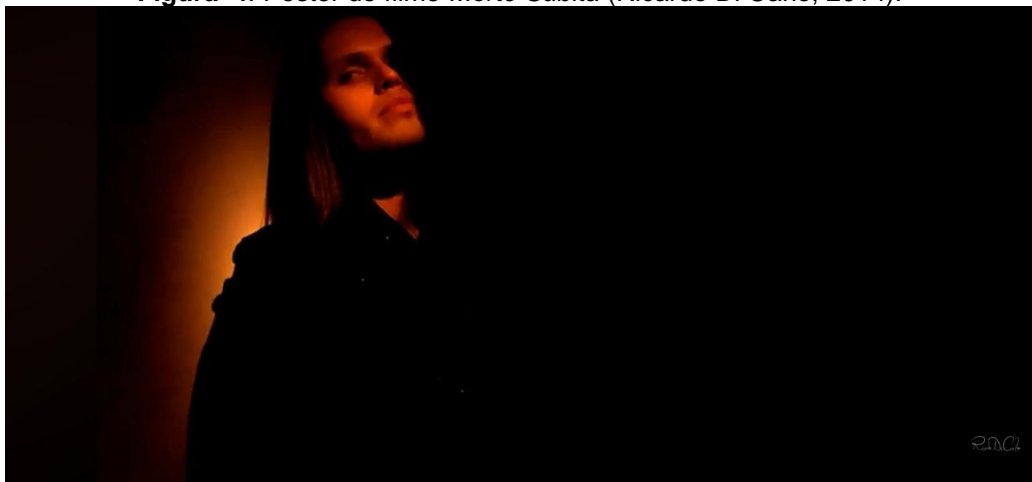
Nos instantes iniciais do filme (figura 4), o protagonista é mostrado sentado em um ambiente escuro, com iluminação âmbar incidindo lateralmente em seu rosto. A luz quente e as sombras profundas criam uma atmosfera de isolamento, que evocam a temática da perda. O uso de *chiaroscuro* nesta cena enfatiza o contraste entre a iluminação do rosto e o fundo quase invisível, que parece absorver o personagem, simbolizando a sensação de perda e o peso emocional. O cenário, a iluminação e o ponto de vista são estáticos, e o movimento é atoral; sou eu quem



RELICI

movimenta a luz, decidindo o que eu revelo ao espectador, projetando-me na luz. A composição coloca o personagem no lado esquerdo do quadro, sugerindo desequilíbrio, introspecção e ausência (a sombra revolve o persoangem). A escolha pela priorização de sombras no enquadramento reforça o tom melancólico da cena.

Figura 4: Poster do filme *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014).



Fonte: *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014).

Na figura 5 – meio do filme, vê-se que a rusticidade do protagonista destaca sua expressão de dor. O rosto é iluminado com uma luz âmbar suave, enquanto as sombras ao redor criam uma moldura natural, focando a atenção do espectador na intensidade emocional do personagem. A ausência de elementos no fundo reforça o isolamento e a concentração nas nuances faciais do ator. O uso do *chiaroscuro* (técnica de claro e escuro na imagem, largamente aventada na pintura) aqui não apenas dá profundidade à imagem, mas também simboliza a dualidade interna do personagem entre dor e aceitação.

Na cena final (figura 6), o personagem permanece imóvel, olhando para um ponto fora de campo, seguido do olhar pra si mesmo, baixando os olhos remetendo a memórias que ele não consegue externar em palavras. A iluminação âmbar permanece a mesma, mas agora parece assumir um contraste ainda maior, conforme a minha cinematográfica, isto é, eu danço e me movimento com a luz – a luz em si está no mesmo local, no entanto sua incidência também é movimento físico.



RELICI

Há, entretanto, um dado importante, eu procurei, explorar as diferentes intensidades dos refletores usados (duas lanternas caseiras), naturalmente, oscilantes em seus raios de intensidade. Assim eu ia sentindo e buscando os raios de maior intensidade, tencionando revelar ou ocultar as modulações de minha rosticidade, deixando partes significativas do corpo e da face em sombras densas. A escolha de não deslocar o personagem até o plano final reforça o sentimento de estagnação e resignação.

Figura 5: Poster do filme *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014).



Fonte: *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014).

As sombras no ambiente ao redor do personagem sugerem a presença da pessoa que partiu, das memórias e do passado, enquanto a iluminação quente evoca um possível consolo com o ato ilocucionário.

O filme não apresenta diálogos, permitindo que a expressão corporal e a iluminação transmitam a narrativa. A ausência de deslocamento de lugar/posição é uma escolha simbólica que reflete o estado interno do personagem — uma imobilidade emocional que contrasta com a progressão visual do filme.

A composição visual minimalista e a direção de arte colaboram para criar um espaço introspectivo, onde o *cinema em casa* demonstra sua potência criativa com a base (ator, atuação, filmagem, iluminação, direção de arte minimalista, luz e sombra, e, montagem); com o simples, o pouco. Busquei intencionalmente utilizar recursos



RELICI

simples, mas altamente eficazes, para construir uma experiência sensorial profunda, que é, ao mesmo tempo, pessoal e universal.

Figura 6: Poster do filme *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014).



Fonte: *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014).

Morte Súbita (Di Carlo, 2014) reafirma o potencial do cinema experimental como um espaço para explorar temas complexos, como luto e isolamento, utilizando a primazia da imagem como veículo principal para sua narrativa.

Análise Fílmica de L'acteur (Ricardo Di Carlo, 2020)

L'acteur (Di Carlo, 2020), é um filme no qual busquei construir uma experiência cinematográfica que encapsula os limites tradicionais entre teatro e audiovisual. Trata-se de um curta-metragem experimental de 10 minutos, centrado na figura de um personagem marginal (em sexualidade, pois depreende-se que é um ator muito famoso) em busca de autocompreensão. Com uma abordagem minimalista, o filme privilegia a exploração da subjetividade por meio da primazia da imagem, utilizando recursos visuais para traduzir os dilemas internos do protagonista. A homossexualidade do personagem é expressa pelo corpo-rostovoz, muito menos através do texto falado.

No universo de *L'acteur* (Di Carlo, 2020), o cenário é reduzido ao essencial, no entanto, ao contrário de *Morte Súbita* (Di Carlo, 2014), em que não fiz uso de mobiliário; aqui utilizo os móveis de minha casa (figuras 7, 8, 10, 11, 14 e 15),



RELICI

conquanto tencionei que a câmera transformasse o corpo do ator em uma paisagem emocional, cada plano fora escolhido nesse tentame. A narrativa não segue uma progressão linear; ao invés disso, estrutura-se como um fluxo de consciência, onde cada plano funciona como um fragmento simbólico da *psique* do personagem. A estética reflete influências do teatro de Bob Wilson, com foco no uso expressivo da luz na parede (quase ciclorâmica - figuras 7, 9, 10, 12, 13, 14 e 15), das sombras e do silêncio intercalado de ataques vocais, criando um ambiente que envolve e desafia o espectador: o que é isso? É teatro, cinema? Tem mais alguém com ele? Sou eu quem está com ele?

Esse filme não é apenas um exercício de estilo, mas uma investigação filosófica e artística sobre identidade, marginalidade e a autonomia do ator como criador. *L'acteur* (Di Carlo, 2020), é uma obra que convida o público a um mergulho introspectivo, onde a *performance* e a composição visual se tornam a essência narrativa, ressignificando o cinema minimalista como potência expressiva.

Dito isso, objetivamente seguem os dados de análise e diagnóstico:

Sinopse de *L'acteur* (Di Carlo, 2020), o filme acompanha um personagem marginal (em sua sexualidade, posto que é muito famoso), introspectivo e isolado, que enfrenta um intenso processo de autodescoberta por meio da atuação do ator. O filme utiliza uma abordagem minimalista, explorando o entre-lugar do teatro e do audiovisual, por meio de um monólogo visual, onde o protagonista expõe suas angústias, desejos e contradições internas.

Estilo visual e narrativo (minimalismo cênico): A ausência de um cenário muito ornamentado é uma escolha consciente a busca por um cinema de base (em que a realização cinematográfica é efetivada com o básico), de modo que utilizo pouco mobiliário e objetos de cena (figuras 7, 11, 14 e 15). A câmera foca no corpo e na expressão do ator, quase como um palco onde emoções são performadas. As cores predominantes no filme são sombrias, variando entre tons de vermelho e preto (figuras 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15) e luzes pontuais que remetem a uma teatralidade deliberada (os refletores do palco e luzes dos camarins muito próximas dos rostos dos



RELICI

atores), sobretudo através da usabilidade dos *flares*⁵ (figuras 8, 10, 14, 15) o fundo de cores fortes e aspecto ciclorâmico inspirado na estética de Bob Wilson, especialmente no uso da luz para criar significados emocionais.

Atuação: O filme é um veículo para explorar a autonomia do ator, que carrega toda a narrativa. Sua *performance* transita entre a vulnerabilidade extrema e a introspecção, evocando uma conexão visceral com o público. Utilizei pausas, olhares e gestos detalhados para construir uma narrativa interna. O ator-personagem é simultaneamente autor e vítima de sua própria história.

Câmera e montagem: Planos fechados predominam, capturando nuances da expressão facial do protagonista. O ritmo é contemplativo, com cortes que permitem ao espectador mergulhar na subjetividade do personagem. A montagem fragmentada reflete a *psique* do protagonista, oscilando entre momentos de clareza e confusão.

Figuras 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15: Sequência de cenas de *L'acteur* (Di Carlo, 2020).



Fonte: *L'acteur* (Di Carlo, 2020).

⁵ Fenômeno gerado na captura da imagem devido à entrada direta de luz na lente da câmera.



RELICI

Som e silêncio: A sonoplastia é minimalista, alternando entre sons ambientes sutis e o silêncio que enfatiza o isolamento do personagem. O uso pontual de música melancólica amplifica a sensação de solidão e introspecção, no mesmo tempo-ritmo da atuação.

Temas e simbolismos (marginalidade identitária, *star system* e solidão): O protagonista é representado como um "disruptivo", alguém que vive fora do padrão compulsório. Sua luta interna reflete temas de exclusão, pressão social, preconceito e autoaceitação.

Utilizo, planos americanos (figuras 7, 14 e 15) e *close-ups* do rosto do protagonista (figuras 8, 9, 10, 11 e 12), parcialmente iluminado por uma luz dura que corta a escuridão, além de um plano detalhe (figura 11). No filme, quase sempre, metade do rosto está mergulhada em sombras que possuem cor (figuras 7, 10, 13, 14 e 15), e o rosto do personagem pode ser visto, conquanto, sob outras cores, o que buscar transmitir aspectos íntimos do personagem, enquanto a outra metade é iluminada, destacando os olhos vorazes, nas sombras os olhos são melancólicos.

Posição do personagem: O protagonista está no centro do quadro (figuras 7, 10, 14 e 15), mas seu corpo está ligeiramente inclinado, como se resistisse a um peso invisível. Essa inclinação sugere vulnerabilidade e cautela.

Dinâmica da câmera: Os diferentes pontos de vista ao redor do personagem (figuras 8, 9, 12 e 13) criam um efeito de pressão dinâmica, como se mais pessoas o julgassem, olhares de julgamento que ele enfrenta naquele tempo do transcorrer do filme.

Análise Fílmica de Eu, Andrei, Não Te Amo Mais (Ricardo Di Carlo, 2021)

Em *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (Di Carlo, 2021) utilizo linguagem do cinema experimental para explorar a atorialidade liminar e a subjetividade do personagem Andrei. A estrutura é dividida em três segmentos principais: A espera inicial de Andrei, marcada pelo silêncio e tensão (figura 16); Planos Kuleshov que sugerem a chegada de um interlocutor (figura 17); Um longo plano sequência de atuação (figura 18), no



RELICI

qual Andrei desabafa, planos Kuleshov (que recorrem a esse efeito) que sugerem a partida (figura 19) de um interlocutor que apenas ouve, mas não diz uma única palavra; seguido, no fim, por imagens do protagonista que evocam sua insatisfação com o diálogo que se resumiu no seu desabafo, apenas (figura 20).

O filme inicia com Andrei sentado em uma cadeira (figura 16), centralizado no enquadramento, claramente ansioso com a espera de algo/alguém. A iluminação suave destaca a silhueta e o rosto, enquanto o fundo permanece neutro. A centralidade de Andrei no quadro sugere sua posição como epicentro emocional do filme, contudo apercebe-se que ele está no canto – entre duas paredes, uma situação de encurralamento é sugerida.

O uso do espaço negativo em branco ao redor reforça a solidão e a tensão da espera. A luz é crua, e o filme é em preto e branco, o fundo amplo claro, simboliza a impossibilidade que o interlocutor teve de ler a vida de Andrei, as palavras só saem da própria confissão do protagonista, ele que veste preto é o tinteiro das palavras, que finalmente dizem, falam ao que antes que era amado.

O personagem é gay, jovem, magro, elegante, andrógono, mas ainda assim, cisgênero (figuras 16, 18 e 20). Ainda neste filme, continuei a explorar a imobilidade do personagem e o olhar direto para a câmera em $\frac{3}{4}$ mantém o efeito de ilusão e imersão, conquanto criam um vínculo íntimo e desconcertante com o espectador, estabelecendo a subjetividade como foco.

Figura 16: Frames dos primeiros planos curtos de *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)



Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)

A imagem evoca a expectativa do encontro iminente, enquanto o silêncio amplifica a carga emocional do momento. Não obstante, planos alternados de efeito Kuleshov, remetem a alguém que chega (figura 17). Não há presença explícita de



RELICI

outro personagem, apenas sugestões visuais, sobretudo na ação dramática do protagonista, em seu corpo-rostro-mente-voz.

Figura 17: Frames da primeira sequência (Kuleshov) de *Eu, Andrei, não te amo mais* (Di Carlo, 2021)



Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)

Na montagem, é importante dizer, que ante, o efeito Kuleshov, associou os elementos visuais de fotografias para criar a ilusão de chegada, mesmo sem mostrar diretamente o interlocutor. Essa técnica buscou reforçar o poder do espectador em construir significados.

Ainda sobre a ação dramática (figura 18), ou melhor dizendo a análise atuacional do filme (análise da atuação no filme – parte fulcral de análise fílmica, concernente ao trabalho do ator), com foco no corpo-rostro-mente-voz: O corpo de Andrei transmite vulnerabilidade. A inclinação para frente e os ombros levemente caídos sugerem o peso emocional do que está sendo dito. Ele está literalmente se curvando à carga de suas próprias palavras. As mãos, quietas no colo, contrastam com a intensidade do rosto e da voz. Esse controle físico amplifica a força da cena, pois o espectador é levado a concentrar-se nos movimentos faciais e na entrega vocal. Nos momentos de histeria vê-se mãos pululantes (segunda imagem da figura 18) que enfatizam os sentimentos do personagem. Vê-se no filme, no ator, pequenos movimentos, como leves inclinações da cabeça e mudanças (imagens da figura 18) na respiração, revelam hesitação e entrega emocional, como se cada palavra fosse arrancada com dificuldade. O rosto de Andrei é o principal veículo dramático em cada frame. As sobrancelhas arqueadas em dor, o olhar fixo e úmido, e os lábios que se retorcem enquanto ele fala compõem uma *performance* que comunica o turbilhão interno de emoções. Seu olhar direto para a câmera funciona como um confronto silencioso com o interlocutor (e o espectador), pois é friccionado em 3/4, desafiando-



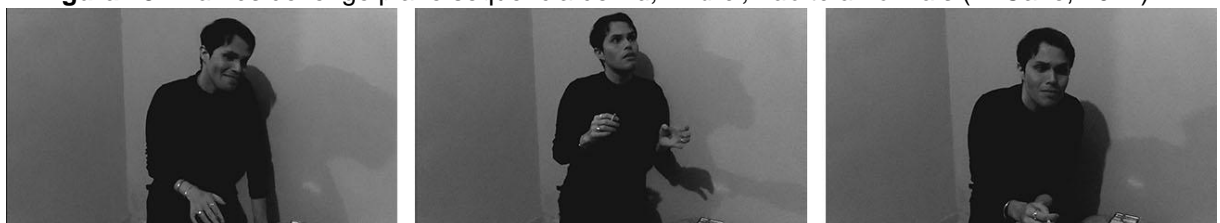
RELICI

o (o ator-personagem a não quebrar o efeito de ilusão e imersão no espectador e a permanecer presente diante de sua dor e sinceridade. O movimento dos olhos, ora fixos, ora desviando por segundos, indica conflito interno. As lágrimas caem de forma controlada, mais como um subproduto do discurso do que como foco principal, o que reforça a autenticidade da performance. O plano sequência permite que o espectador experimente o fluxo ininterrupto de consciência de Andrei. O ritmo de sua fala – com pausas, repetições e mudanças de tom – reflete um pensamento que evolui em tempo real. Andrei transita entre raiva, tristeza e resignação, o que revela a complexidade de sua mente naquele momento. Ele não apenas desabafa; ele processa, revisita memórias e tenta alcançar uma espécie de libertação. Cada pausa ou hesitação é carregada de significado, funcionando como momentos de reflexão, onde Andrei parece reconsiderar o impacto de suas palavras.

A voz de Andrei varia entre um tom baixo e controlado, quase sussurrado, e explosões breves de intensidade. Essa variação não apenas mantém a atenção do espectador, mas também comunica o estado emocional oscilante do personagem.

O ritmo da fala é deliberadamente irregular, com pausas longas que permitem que o silêncio preencha o espaço emocional. Esses momentos de silêncio são tão importantes quanto as palavras ditas. As palavras de Andrei são articuladas com cuidado, como se ele estivesse consciente do peso de cada uma. Isso reforça a ideia de que ele está dizendo coisas que há muito tempo desejava verbalizar, mas nunca teve coragem ou oportunidade. No longo plano sequência, o corpo está contido, mas comunica fragilidade; o rosto, como espelho da alma, revela o conflito interno.

Figura 18: *Frames do longo plano sequência de Eu, Andrei, não te amo mais (Di Carlo, 2021)*



Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Di Carlo, 2021)



RELICI

Figura 19: *Frames* da última sequência (Kuleshov) de *Eu, Andrei, não te amo mais* (Di Carlo, 2021)



Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Di Carlo, 2021)

Figura 20: *Frames* dos últimos planos curtos que antecedem os créditos de *Eu, Andrei, não te amo mais* (Di Carlo, 2021)



Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Di Carlo, 2021)

A luz, neste filme é mais suave, pouco uso de sombras, abandono do chiaroscuro, e aplicabilidade de luz no intento de causar a impressão de realidade, emulando, portanto, a luz, de um quarto ou uma sala comum. Este filme também foi feito em minha casa, mas o cenário foi ainda mais montado, arrastei móveis, montei esse cenário, que se resumiu a uma parede branca, e um *puff*. A primazia da imagem estava propulsionada de forma mais marcante para o rosto, simbolizando o desgaste emocional do encontro.

O filme reflete uma abordagem autonarrativa, de cunho homoafetivo, onde a atorialidade de Ricardo Di Carlo, a minha enquanto ator-emancipado, confere ao personagem Andrei uma profundidade que transcende a palavra falada, mas congrega a vivência de um ente que conhece do plano da realidade este personagem. Procurei levar pra cena, um personagem, que tivesse elementos narrativos símiles em sobremaneira com a minha vivência humana, de homem gay, convidando o espectador a mergulhar em uma atuação não estereotipada, mas ficcionalizada, estetizada, como toda atuação é posto que é representação (parte artística da vida,



RELICI

mas não a vida em sua essência), é narrativa; é mostraçã – atuação e cinema em casa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção de um lugar antropológico para o ator tem sido historicamente marcada por barreiras de acesso, sobretudo nas linguagens atuacionais de maior prestígio, como o cinema, o teatro e a televisão. Obter um papel significativo é um desafio, e garantir recorrência de oportunidades ao longo do tempo é ainda mais complexo, especialmente para aqueles que desejam interpretar personagens fora do padrão hegemônico, como masculinidades não hipermasculinizadas.

Nesse contexto, o cinema em casa, enquanto cinematografia independente emerge como alternativa viável e por que não potente para a emancipação do ator. Por se constituírem como espaços afirmativos da arte contemporânea, essas práticas oferecem a possibilidade de criar narrativas que desafiam o status quo e expandem os limites do cinema hegemônico. Além de servirem como plataformas para a experimentação artística, elas também podem funcionar como vitrines que possibilitam o aparecimento dos intérpretes em outras mídias.

Diante de um cenário de produções de baixo custo, intensificado pelos cortes financeiros nas artes cênicas e cinematográficas, o cinema em casa reafirma sua relevância. Ele se apresenta como um campo onde o ator-emancipado pode explorar e consolidar sua prática, mesmo sem o suporte de grandes estruturas ou financiamento público. Essa abordagem, como demonstrei ao longo deste estudo, permite ao ator assumir o protagonismo criativo em todas as etapas da produção, desde a concepção do roteiro até a *performance* diante da câmera.

Meus próprios filmes, como *Morte Súbita* (2014), *L'acteur* (2020) e *Eu, Andrei, Não Te Amo Mais* (2021), ilustram como o cinema em casa pode ser um espaço de experimentação e emancipação atoral. Essas obras foram realizadas de forma independente, sem o apoio de terceiros ou do Estado, e exploraram narrativas que desafiam a hegemonia, tanto em suas temáticas quanto em suas representações. Por



RELICI

meio dessas produções, investiguei o rosto, o corpo e a voz do ator como instrumentos centrais na criação de masculinidades em reconstrução, ampliando as possibilidades de representação no cinema.

Em tempos de ressurgimento da censura e compressão do conservadorismo, é imperativo que atores e atrizes não fiquem à espera de oportunidades que talvez nunca venham. O cinema em casa oferece uma alternativa concreta: criar o próprio espaço de atuação, explorando as potencialidades da linguagem cinematográfica de maneira independente e autônoma.

Assim, concluo com um chamado aos intérpretes: não aguardem que alguém lhes ofereça um lugar. Tomem as rédeas de suas trajetórias e criem seus próprios espaços de atuação. O cinema em casa não é apenas uma prática; é um caminho de resistência, renovação e, acima de tudo, emancipação artística.

REFERÊNCIAS

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: Edufu, 2011.

CAUNE, Jean. *Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: Unesp, 2014.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: a sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: a história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica. **Revista Científica/FAP**, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, v. 23, n. 2, p. 220-234, 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.



RELICI

IKEDA, Marcelo. O cinema de garagem. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, Coimbra, n2, v5, p. 457-479, 2018.

LEVY, Emanuel. **Cinema of outsiders**: the rise of American independent film. New York: New York, University Press, 1999.

LYRA, Bernadette. Cinema periférico de bordas. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 6, p. 31-48, 2009.

McGILLIGAN, Patrick. **Cagney**: the actor as auteur. Cranbury, New York: A. S. Barnes and Co., 1975.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Tradução: Susana Funck. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

EU, Andrei, não te amo mais. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2021. 15 min, p&b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=d0s2lItSPUo&t=602s> >. Acesso em: 10/01/2025.

L'ACTEUR. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2020. 10 min, color. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=mga_Up2FDF8 >. Acesso em: 10/01/2025.

MORTE Súbita. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2014. 3 min, color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=iaeBT1-iSZM> >. Acesso em: 10/01/2021.