



RELICI

SOBRE O ATOR-EMANCIPADO NO CINEMA INDIE BRASILEIRO: UM INSCRICIONÁRIO DE REPRESENTATIVIDADE GAY (2020 – 2025)¹

*ON THE EMANCIPATED ACTOR IN BRAZILIAN INDIE CINEMA:
AN INSCRIPTIONARY OF GAY REPRESENTATION (2020–2025)*

Ricardo Di Carlo²

RESUMO

No presente artigo, proponho aventar e abalizar a topologia de *ator-emancipado* — uma conformidade atuacional latente no Brasil — que carece, até os dias de hoje, de inscrição e historiografia dedicadas. Busco teorizá-la por meio da investigação historiográfica da insurgência dessa figuração atorial no país e do rastreamento de cinesias atorais de interdependência com os exordiais. Analiso intérpretes com pouca retenção de poder e prestígio no campo cinematográfico, em especial atores *outsiders* engajados com a representatividade *gay*, pontuando como esses artistas corroboraram a praxeologia de seus antecedentes, especialmente no *Cinema Indie*, enquanto meio emancipatório de suas carreiras e de expressão de suas subjetividades. Prescindindo do capitaneamento de artistas estabelecidos, esses atores assumem o ato fílmico como meio de erigir suas aparições. A questão ulterior da pesquisa é de ordem inscricional: a latência historiográfica acerca de atores-emancipados nas histórias do cinema. Assim, viso contribuir para a expansão dos estudos atuacionais — campo teórico ainda em construção, cujas bases analíticas permanecem ancoradas sobretudo na teatralogia europeia e na cinematografia anglo-saxônica/francófona — olvidando a atorialidade não hegemônica. Esta proposta, portanto, almeja não apenas ampliar a teorização do campo, mas também cotizar a historicidade de intérpretes do cinema brasileiro e suas vias alternativas no *campo indie*, com ênfase na emergência de atores cujas obras contribuem significativamente para a representatividade *gay* no cinema nacional. Por fim, apresento antecedentes e suas balizas, e um breve e incipiente inscricionário de atores-emancipados no cinema independente, que operam em representatividade *gay*, compreendendo o período de 2020 a 2025 no Brasil.

Palavras-chaves: ator-emancipado, *cinema indie*, cinesias atorais, inscricionário, representatividade *gay*.

¹ Recebido em 16/06/2025. Aprovado em 06/07/2025. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.17052990

² Universidade Federal do Paraná. ricodicarlo@gmail.com



RELICI

ABSTRACT

In this article, I propose to outline and validate the topology of the emancipated actor — a latent actional configuration in Brazil — which, to this day, lacks inscription and dedicated historiography. I aim to theorize it through a historiographical investigation of the emergence of this actor-figuration and the tracing of kinesic interdependencies with early emancipatory figures. I analyze performers with limited retention of power and prestige in the cinematic field, especially outsider actors engaged in gay representation, indicating how these artists corroborated the praxeology of their predecessors, particularly in indie cinema, as a means of career emancipation and self-expression. Bypassing the patronage of established artists, these performers take up the filmic act as a means to erect their own appearances. The subsequent question of this research is one of inscription: the historiographical latency surrounding emancipated actors in cinema history. Thus, I seek to contribute to the expansion of acting studies — a theoretical field still under construction, whose analytical foundations remain anchored in European theatricality and Anglo/French cinema — neglecting non-hegemonic acting. This proposal therefore aims not only to broaden the field's theoretical framework, but also to register the historicity of Brazilian interpreters and their alternative paths in indie acting, with emphasis on the emergence of performers whose works contribute significantly to gay representation in Brazilian independent cinema. Finally, I present early antecedents and a brief and incipient register of emancipated actors operating in gay representation, focusing on the period from 2020 to 2025 in Brazil.

Keywords: actor-emancipated, indie, actor kinesics, inscriptional, gay representation.

INTRODUÇÃO

Historicamente, o ator/atriz como profissional-artista, sobejamente, transitou nos espaços de criação em estado de servitude. Sendo, relativamente recente, a possibilidade emancipatória. Tal estrutura organizacional de realização artística tem engendrado que a atorialidade³ é responsável por servir ao processamento artístico (a arte), numa lógica que a insurgência do cinema (idos de 1888) e a subsequente

³ Glossário introdutório: *Atoral e atorial* são sinônimos e designam tudo aquilo que é concernente ao ator, ao que lhe é próprio, imanente, e do que emana enquanto artista. *Atorialidade* condiz à classe atoral, designa um *corpus* de atores de um período, de uma região, ou de uma obra. *Linguagem atorial*: Linguagem do ator, a atuação, e tudo aquilo que se refere à obragem do ator em termos de criação e operacionalização para o fenômeno da interpretação. Todas essas terminologias possuem ascendência nas pedagogias do ator, empregadas originalmente no solo teatral, e cada vez mais nas linguagens em que o ator passou a atuar. Vide os estudos atorais, que sob essa nomenclatura se restringem, especialmente, ao cinema.



RELICI

assimilação da classe atoral nesse campo replicou. Conta-se que já no ano de 1908, as vedetes teatrais faziam suas primeiras participações nos filmes. Em 1913, estreia o primeiro *Carlitos*. Em 1927, surge o filme falado, com som sincrônico. E, em 1933, ocorre o nascimento da dublagem no cinema (Aslan, 1994). Disso, Bernardet (1980, p. 39) nos lembra que: “O produtor Adolph Zukor e sua atriz Mary Pickford, a primeira grande vedete americana, deslancharam, por volta de 1910” e que este fora “o principal mecanismo sobre o qual se apoiaria o cinema: o *star-system*, o estrelato” (*ibidem*). Assim, de acordo com Guimarães (2013, p. 47) “a percepção do corpo diante da câmera, suas técnicas de encarnação e representação e a relação entre intérprete e diretor estiveram na frente do processo de reinvenção do cinema”, contudo, o ator tem sido negligenciado pelas análises do campo de estudos de história em cinema (*ibidem*).

Deste modo, são rarefeitas as possibilidades de criação de fissuras para posicionamentos emancipatórios neste sistema, não sendo corriqueira a manifestação de atores-emancipados no cinema de ambiência hegemônica, porém, não totalmente. Destaco, que a reflexividade, aqui desdobrada dialoga com os estudos dos *estabelecidos* e os *outsiders* de Nobert Elias (1994), e a noção de emancipados de Jacques Rancière (2002). Além das experiências abalizadas de pesquisadores brasileiros contemporâneos do campo do cinema, em deferência à realização cinematográfica independente de entes da margem, nomeadamente o *cinema de borda* de Bernadette Lyra (2009) e o *cinema de garagem* de Marcelo Ikeda (2018) – em tempo, retomarei essa discussão. Como se pode ver, adianto, a categoria de atores-emancipados ainda que não possua bibliografia específica – escritos inscritos e teorizados como tais, dado que seu trato não é atoral -, e, sim, estrito à categoria de realizadores, encontram-se latentes nos materiais historiográficos a respeito dos cinemas, filmes e cineastas. Feita essa observação, assinalo um marco importante na história das teorias dos atores: É Patrick McGilligan (1975), quem alastrou a percepção de *ator-autor*, referente ao intérprete, cuja operatividade arrebatava decisões



RELICI

estéticas nos filmes, por vezes, corporificando-os via o seu poder atuacional⁴, mas não tomam de todo a realização do filme, não prescindem da figura do diretor. Entretanto, os rastreios da autoria do ator têm se restringido (praticamente) à cinematografia hegemônica estrangeira. Destarte, essa noção, indicialmente, corrobora traços de emancipação à atorialidade, e pode contribuir, ao menos em parte, para a ampliação da compreensão sobre a presentificação do ator no cinema. O exercício de revisão historiográfica evidencia, sim, a aparição de intérpretes emancipados na história, contudo, sob estratégias e conformações múltiplas. Faz-se necessário, entretanto, esse exercício de teorização e aplicação da prática historiográfica, em diálogo com o aporte teórico disponível sobre o ator. Um deles, os *estudos atorais* (Guimarães, 2019, 2013; Nacache, 2012; Brenez, 1992-1993; McGilligan, 1975), que correspondem a uma área analítica-crítica-teórica, relativamente recente, que vem buscando construir bases de investigação acerca do trabalho do ator no cinema. Sua insurgência dá-se a partir dos anos 1970 buscando ainda propor paradigmas de estudos do corpo e da *persona* dos atores de cinema (Guimarães, 2019)⁵. À vista disso, considerando, mormente, o ponto de partida da

⁴ A teoria de ator-autor não se resume ao aspecto autorístico (da seara das letras, da escrita de um roteiro, por exemplo), ela congrega a forma e a corporificação fílmica (quando o ator arrebatava a forma do filme para si; arrematando a autoria do filme), bem como a antropologia atorial na seara do cinema, meandros os quais poder-se-ia desdobrar/estabelecer o estado emancipatório atoral em alguma medida. Dito de outra forma, a teoria de ator-autor e a teoria da emancipação não são equivalentes, mas a sua análise rastreia similitudes, se consideradas numa possível transposição reflexiva em relação à história e historiografia da atorialidade. Sucintamente, ambas, atorialmente, convergem para um denominador comum: a retenção de poder do ator no campo atuacional, embora, a primeira, muito instada em atores estabelecidos, e, segunda, mais preponderante, em atores *outsiders*, a depender dos estágios de integração no cânone atorial, e, também, da amplitude da interdependência desses atores, na sociologia das artes. Isso porque, há atores-autores que são liminares (operam de passagem no solo *indie*,) mas já são estabelecidos na esfera industrial. Por outro lado, há atores que surgem como *outsiders*, operam largamente nesta seara, e adiante no tempo são integrados no solo industrial, ante a sua notoriedade artística. Para além dessas duas possibilidades, e se ressalta que as identidades são variáveis; há os atores que *outsiders* por toda a vida, e, atores estritos da seara hegemônica.

⁵ Esses escritos, entretanto, olvidam parte importante da praxeologia atorial pretérita instada no teatro, resvala em questões já resolvidas na história. O ato crítico revisionista permite identificar um caso de hipóstase. Urge que se apregoe os *Estudos Atuacionais*, que congrega a atinência de atuação, historicamente contextualizada. Sob esse título apresentei em 2022; e, publiquei nos anais do // *Cinemagem* da Unespar.



RELICI

historicidade da autoria do ator, como quebra do paradigma de servidão atoral, eu levanto a hipótese de que a atorialidade como um todo têm erigido diferentes *cinesias*⁶ (circulações sociais, historicamente oscilantes, ora ascendentes, ora em descendimento, eventualmente, como servidora. Raras as vezes, autora, em termos de angariação de poder antropológico, no *ranking* de prestígio atorial), em diferentes contextos, instando a égide emancipatória.

Todavia, é indicial, a existência de outros fatores para a consolidação do estado de emancipação atoral, que extrapolam a autoria mcglliganiana, mas abarcam o ato de realização, a atorialidade brasileira possui uma história diferente da hollywoodiana, o que possivelmente, contribuiu, para a insurgência da manifestação do *status* emancipatório do ator na seara cinematográfica brasileira, em vias de cinemas independentes (de borda, de garagem, *indie*). Em nossa história, na década

⁶ Em minhas pesquisas de abordagem histórica tenho utilizado a noção de *cinesias*. De maneira breve, exponho como eu a articulo, dado que esse formato de artigo impossibilita uma ampla abordagem desse parâmetro de análise historiográfica que tenho desdobrado ao longo dos meus estudos. *Cinesias*: Termo oriundo do campo teórico da dança, assimilado também pelas ciências da saúde, “vai asserrar a respeito da capacidade de movimento dos entes, que nem sempre é da ordem ascendente (...). Assim sendo, tenho investigado tal noção, transpondo-a para um viés antropológico, detido nas asserções a respeito de lugar antropológico de Augé (1994) e de liminaridade de Turner (1974), que vão arrazoar sobre os lugares oscilantes e de passagem; presentes nas ambiências sociais. Identifico tais características na atorialidade na medida em que os atores e atrizes ao longo da história gozaram de posições sociais ascendentes e descendentes: Ora, sendo vistos como deuses – exemplo disso é o *star system* estadunidense e o divismo italiano (modelos operativos replicados em todo o Ocidente, tendo equivalentes praxeológicos também no Oriente desde a Antiguidade Teatral; já o Teatro Nô tinha como expoente o ator Zeami. Essa similitude (do ator em lugar de destaque) é replasmada ao longo da história em diversas sociedades pelo caráter da *persona* misteriosa que o ator imbrica em si: o xamã, o incorporador) -; ora como a escória – no Brasil, por exemplo, havia um discurso corrente no senso comum que visava expor a degradação moral das atrizes em um passado relativamente recente” (Ferreira, 2021, p. 15). Atualmente, tenho refletido a respeito das aproximações e similitudes de minhas teorizações acerca das *cinesias* com a teoria da *sociologia figuracional* de Norbert Elias (1994), posto que em termos gerais o preceito de figuração de Elias, é um princípio ordenador, que dá ênfase no elo central entre as pessoas para conformação de múltiplos agrupamentos. As figurações são múltiplas e extremamente variáveis. E, dentro de uma figuração pode haver outras. É o caso de que trato aqui, a atorialidade, *córpus* de atores como um todo, é uma configuração maior, os atores-emancipados, por sua vez, formam uma configuração de interpendente minorizada. Dentre as figurações, existem *grupos estabelecidos* com alta retenção de poder, e os grupos *outsiders* vistos como os de fora, que possuem pouca/menor retenção de poder e travas (coações) nas oportunidades de ascensão e prestígio, que se dão pelos membros dos *estabelecidos*. Nas sociedades, e em suas figurações, costumeiramente, se apercebe a coabitação em relação de interdependência entre estabelecidos e *outsiders*. Nesta esteira, por vezes, indivíduos *outsiders* galgam a posição de *estabelecidos*.



RELICI

de 1990, o então presidente Fernando Collor de Mello extinguiu os apoios financeiros ao cinema brasileiro, impactando na dominação do cinema hegemônico internacional em nosso país, impelindo atores e cineastas nacionais a engendramos vias alternativas de criação. Atorialmente, aqueles que aderiram a essas veredas, assumindo o ato fílmico para si, foram perfazendo-se *emancipados/atores-realizadores*. Outrossim, por sobrevivência da arte, Ikeda (2018) esclarece que diligentemente insurgiram produções independentes. Entretanto, pouco se fala, nesse rastreio teórico do autor, como de costume é feito a respeito da égide atoral.

O esquecimento historiográfico sobre os atores, infelizmente, não é algo novo, é histórico, mas não precisa ser permanente que sejam olvidados. É certo que se torna impossível produzir uma história completa do ator-emancipado. O que se propõe aqui é realizar o ato revisional de pesquisa, que aponte alguns momentos expoentes da manifestação do elã emancipatório atorial no Brasil em categorias de aparição atoral, bem como a inscrição destes atores-emancipados desses cinemas, que emulam consideráveis alterações nas tendências de presentificação profissional do intérprete cênico, durante a sua transição do estado estrito de servitude para a possibilidade emancipatória. Sabendo de antemão, que a realidade da atorialidade é múltipla, e que não são todos os intérpretes que conseguem e/ou desejam emancipação; perfilar espaços não hegemônicos. Todavia, existem, têm historicidade latente que possivelmente pode contribuir para nos indicar caminhos de aprendizagem contextualizados no tempo, a fim de se aproximar o sujeito da cena com a possibilidade de estabelecer-se no ofício atuacional, sem depender estritamente de terceiros (o entre-lugar⁷), ante a realidade capitalista tão estratificadora.

Cabe ainda salientar que, entre os atadores *outsiders* investigados, muitos se dedicam à construção de obras que ampliam a representatividade de sujeitos

⁷ Trata-se de um lugar intervalar, um interstício, um entremeio, o campo híbrido, que “deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas” (Bhabha, 1998, p. 298), em que, “as identidades se constroem não mais nas singularidades – como as de classe, gênero etc.– mas, nas fronteiras das diferentes realidades. Trata-se dos entrelugares. Eles são compreendidos como um pensamento liminar, construído nas fronteiras, nas bordas” (Ribeiro, 2015, p. 163).



RELICI

dissidentes de gênero e sexualidade, na medida em que a autonomia artística possibilita o acionamento de pautas engajadas com as pessoas esquecidas pela arte de viés hegemônico. São artistas, portanto, preocupados a representatividade no cinema, em mostrar e apresentar romances homoafetivos, por exemplo. A emergência desses sujeitos em projetos de automostração configura não apenas um gesto emancipatório, mas também representacional, instaurando novas possibilidades de inscrição da homoafetividade no campo imagético do cinema brasileiro.

Embora este artigo se concentre nos desdobramentos mais recentes da atorialidade emancipatória — sobretudo entre os anos de 2020 e 2025 —, recorro pontualmente a eventos históricos anteriores como marcos referenciais, a fim de compreender a gênese e o tensionamento dessa configuração. Assim, os anos precedentes não constituem propriamente o recorte analítico do estudo, mas operam como balizas interpretativas e fundantes para a leitura de fenômenos atuais. O foco reside, portanto, nas manifestações contemporâneas da emancipação atorial em projetos do *Cinema Indie Brasileiro*, com ênfase na automostração e na representatividade *gay* no período citado. Os marcos históricos anteriores são aqui mobilizados como referências estruturantes, sem diluir o foco sobre o agora.

Adoto como eixo a atorialidade no campo cinematográfico, delimitando um intervalo de análise centrado nas manifestações entre 2020 e 2025, período em que se intensificam práticas autoexpressivas e representações *gays* em projetos de *Cinema Indie*. Recorrerei pontualmente a marcos históricos anteriores para sustentar a emergência dessa conformidade emancipada.

UMA POSSIBILIDADE EMANCIPATÓRIA AO ATOR

Sobre a topologia proposta de *ator-emancipado* — alastrada em publicações recentes por mim, quando da atual fase de meu doutoramento -, se configura como aquele que escreve, dirige e interpreta no filme para impulsionar e/ou permanecer no ofício atoral, fugindo do degrado, do afastamento das telas. Lembrando que muitas vezes, a profissão de ator/atriz os condiciona, frequentemente, a uma figuração



RELICI

oscilante de estabelecido-*outsider*, latente⁸. Nesta esteira, a noção de *emancipação* subscreve: “devolver a cada um a igualdade que a ordem social lhe havia recusado, e lhe recusaria sempre, por sua própria natureza” (Rancière, 2002, p. 13-14).

A partir desse ponto de vista, é possível considerar que a possibilidade de atuar como atores-emancipados, historicamente, tem sido uma possibilidade criativa do intérprete no sistema cinematográfico nacional, especialmente, nas últimas décadas, mormente fora da ambiência hegemônica, mas nem sempre foi assim, o revisionamento historiográfico nos traz indícios disso.

O estabelecimento dessa configuração da presença atoral na seara cinematográfica brasileira, isto é, a insurgência e a manifestação da categoria de atores/atrizes emancipados/as, que engendram esforços de autorrealização no cinema brasileiro parecem ter data marcada: os idos da insurreição do Cinema Novo Brasileiro. Antes de tratar desse marco histórico, cabe aqui menção à guisa do conceito de *emancipação*, para abordar, então, a aparição do *ator-emancipado*, porquanto, o ente que está em estado de emancipação se presentifica como alguém que não depende, o emancipado age “sem recorrer a qualquer explicador” (Rancière, 2002, p. 30); ele contesta a superioridade intelectual, social, de modo a engendrar ações para suprimir em sua existência as desigualdades que tentam lhe impingir (Rancière, 2002).

Deste modo, é indicial que o *ator-emancipado* da seara cinematográfica brasileira se presentifica⁹ no universo artístico como alguém que cria estratégias de

⁸ Em toda a sua obra Elias (1994) reitera que os grupos *estabelecidos* estigmatizam os grupos de *outsiders* como de pouco valor, esse processo de autocoação se configura de tal maneira, que os próprios sujeitos *outsiders* têm essa percepção sobre si mesmos. No caso da figuração atorial em suas guildas artísticas, os *estabelecidos* são aqueles que estão nas grandes mídias, no topo do *ranking* de prestígio estão os intérpretes que assumem os papéis de protagonistas, e, são bem reputados pela crítica, os pares e o público, que são inscritos e reiteradamente aparecem nos escritos, nos livros de história de ator. Os olvidados, nesta esteira, são os *outsiders* que estão nas margens da posição de prestígio, não são mostrados nos grandes meios, e dependem do aval de outros estabelecidos para penetrarem, por exemplo, na atividade atuacional.

⁹ *Presentificar* é o ato de se fazer presente. Vem de presença, que na concepção de Heidegger (2009): “se constitui pelo caráter de ser minha, segundo este ou aquele modo de ser. De alguma maneira, sempre já se decidiu de que modo a presença é sempre minha. O ente, em cujo *ser*, isto é, *sendo*, está



RELICI

ser-estar no mundo, não como aquele que depende estritamente de *outrem* para ser, existir e fazer, isto é, para permanecer no *labor* atuacional. Contudo, isso não se consolidou do simples habitar espaços de borda/sem incentivo como opção. Há uma historicidade entre ator e cinema brasileiros, anterior ao recrudescimento histórico de Collor, ela contém histórias de cinemas (e intérpretes) que abriram caminho para os emancipados emanentes, e meu objetivo, neste estudo, por seu formato diminuto de artigo, é de aventar essa categoria atorial, dar ensejo a atividade inscricional dessa atorialidade, e apontar entes que corroboram categorias figuracionais de emancipação.

Para tanto, ter-se-á por *período de análise o ano de 2020 ao ano de 2025*, acionando importantes marcos históricos de emancipação. Sabe-se que na década de 1960 o cinema brasileiro passava por mudanças políticas profundas¹⁰, culminando na insurgência de novos modelos de participação atorial. A tentativa de cinema industrial da Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹¹, que reiterava o cinema estadunidense, tendo estabelecido naquela época um padrão que veio a ser reproduzido por concorrentes do período, tais como a Cinematográfica Maristela¹², que evidenciavam corpos de atores e atrizes que em muito se pareciam com os atores

em jogo o próprio *ser*, relaciona-se e comporta-se com o seu *ser*, como sua possibilidade mais própria. A presença é sempre a sua possibilidade" (Heidegger, 2009, p.78).

¹⁰ Importante assinalar que os feitos do Cinema Novo e do Cinema Marginal foram contemporâneos do período ditatorial militar no Brasil (1964-1985), que por sua vez, enxergava no cinema uma possibilidade de impactar a política cultural do país. Sob esse interesse criaram-se alguns movimentos de institucionalização da atividade cinematográfica: a criação do Conselho Federal da Cultura e do INC Instituto Nacional de Cinema-INC (1966) e a criação da Embrafilme (1969). Uma ingerência tão grande do Estado em relação ao cinema, fez dele, nesse período, um lugar de disputa: "De um lado, o Cinema Novo, com uma perspectiva cultural nacionalista, e de outro, a política cultural governamental do Estado autoritário e também nacionalista, promotor de uma modernização econômica, e entre elas, outros agentes cinematográficos (exibidores, distribuidores, Embrafilme, (...) pornochanchada, filmes estrangeiros entre outros) interagindo na luta pelo predomínio no processo de produção de filmes que construam a identidade nacional no campo cinematográfico" (Parga, 2008, p.7).

¹¹ Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954). Produtora de cinema. Grande proliferadora dos moldes industriais de Hollywood no Brasil. Fundada por Franco Zampari (1898-1966, italiano), e, Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977, brasileiro). Fundaram, também o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

¹² Cinematográfica Maristela (1950-1958). Produtora paulista de cinema fundada por Mário Audrá Junior (1921-2004, brasileiro), movimentou o circuito paulista de cinema, com filmes similares à Vera Cruz.



RELICI

hollywoodianos (fenotipicamente), com sistemas de interpretação, também, muito similares será esborado por meio do rompimento desse processamento costumeiro em relação à atorialidade, que dá-se, por exemplo, a partir dos feitos de cineastas como Glauber Rocha (1939 – 1981, brasileiro) que iam de encontro à manutenção do que era símile ao modelo industrial hollywoodiano de branquitude, de rostos europeizados, e de uma interpretação sob o registro estadunidense¹³. Nessa esteira, esse Cinema Novo Brasileiro, em relação à atorialidade tinha por premissa uma espécie de recusa em se representar sujeitos que não pareciam brasileiros. Nessa tessitura, Rocha e seus contemporâneos, muito inspirados pelo Neorealismo Italiano vão se interessar por mostrar rostos não conhecidos, abdicando dos celeiros teatrais já estabelecidos no Brasil, muito diferente do que fazia a Vera Cruz, que tinha por hábito mostrar atores já consagrados nos grandes palcos do Rio de Janeiro e São Paulo. Com isso se rompia com o cinematismo costumeiro; não eram mais os mesmos atores circulantes das mesmas castas interpretativas, havia um renovo de corporeidades¹⁴ que fomentava a representação de corporalidades não mostradas, até então, evidenciando sujeitos de classes sociais que eram esquecidas. Rogério Sganzerla (1946–2004, brasileiro) no Cinema Marginal, entretanto, rompe ainda mais, no que concerne à mostraçõa de atores, que promoviam a disrupçõa do sistema verossímil de interpretação realista (orientado pela encarnaçõa da personagem). Segundo o próprio Sganzerla, um dos mais afamados cineastas do Cinema Marginal

¹³ Assim, se Tônia Carrero, branca e loira fora uma das principais estrelas da Vera Cruz, o Cinema Novo, colocava Antônio Pitanga, homem preto protagonizando filmes respeitados, tais como: *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1964), algo nada costumeiro para o íterim.

¹⁴ Esclareço que epistemologicamente, corporeidade compreende as instâncias da fisicalidade própria do ente, atrelada à expressão corpórea das individualidades psicofísicas individuais, de si, que cada ente imanta uma compleição portadora de particularidades. Noutra instância, a corporalidade se trata de uma espécie de tradução da corporeidade, um segundo momento, algo que vem depois, a partir da leitura das imagens dos corpos dos sujeitos, de uma forma plástica, construída. Em geral, aplicada as situações cênicas. Logo, o que vemos em cena, nos palcos, ou nas telas são corporalidades, no entanto imbuídas da corporeidade, pois ambas as instâncias são retroalimentadas em estado contínuo. O indivíduo não deixa de ser ele mesmo, ainda que represente de forma eficaz e exímia *outrem* – o personagem. De todo, epistemologicamente, nas artes cênicas e audiovisuais, observamos preponderantemente as corporalidades (Rigoni, 2016).



RELICI

Brasileiro, a ideia era a de criar uma estética oposta ao excesso de requinte e até de ideal de beleza engendrados por Hollywood, “como um reflexo da realidade brasileira, uma verdadeira estética do lixo” (Fonseca, 2012, p. 16). Eles buscavam uma estética *underground*, na qual os corpos e fisionomias hegemônicas não faziam sentido, muito menos as corporeidades daqueles intérpretes. Assim, para além de uma fisicidade não europeizada, diretores reconhecidos e consagrados, como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane (1946, brasileiro), Andrea Tonacci (1944-2016, italiano radicado no Brasil) vieram a associarem-se a intérpretes, cujas atuações acionavam novos sistemas de interpretação, muito libertados dos regimes dantes operados pela atorialidade clássica do Brasil. Diante do exposto, é possível identificar manifestações emancipatórias atorais, tais como: emancipação da chancela dos grandes teatros, emancipação dos padrões estritos de branquitude, dos grandes estúdios, dos sistemas clássicos de interpretação. Certamente, há reminiscências desses modos de fazer nos dias atuais. É crescente que se passe a mostrar em cinemas que fogem do padrão industrial novas *personas* atorais, sobretudo em produções da ambiência *indie*, isto é, aqueles curtas e longas-metragens que são feitos em modo independente, e não circulam nos grandes centros. Refiro-me aos filmes mencionados em teorias recentes como: *Cinema periférico de borda*¹⁵ de Bernadette Lyra (2009), o

¹⁵ Nas palavras de Lyra é aquele cinema “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).



RELICI

*cinema de garagem*¹⁶ de Marcelo Ikeda (2018), e o *Cinema Indie*¹⁷ (Suppia e Melo, 2019; Simis, 2018; Levy, 1999), que, como de costume, não abordam a guisa de ator em suas praxeologias historiográficas.

Essa autonomia artística, especialmente quando exercida por atores que abordam afetividades dissidentes em suas obras, também se mostra como forma de resistência aos papéis estereotipados, ao silenciamento das afetividades dissidentes e à normatividade de gênero. Nesse sentido, a emancipação se dá não só como gesto técnico de autoria, mas também como manifestação de subjetividades historicamente marginalizadas.

A partir dessa conjuntura histórica e historiográfica, cabal coevo, apresento um breve inscricionário de intérpretes brasileiros cujas presentificações profissionais manifestam cinesias atorais emancipatórias. Foram escolhidos Sérgio Ricardo (*Cinema Indie* e *Cinema Novo*), Helena Ignez (*Cinema Novo* e *Cinema Marginal*, brasileiros), Simeão Martiniano (*Cinema de Borda*), os irmãos Luiz Pretti e Ricardo Pretti (*Cinema de Garagem*). Mais contemporâneos, do *Cinema Indie* selecionou-se Thiago Cazado, Victor Neves, Daniel Manhaes e Ricardo Di Carlo. O que significa considerar os cinemas brasileiros, cujas feitura cinematográficas são corroboradas

¹⁶ . O Cinema de garagem “brasileiro apontou para outros modelos de produção, com a reorganização das equipes de filmagem em novos arranjos produtivos, menos centrados em modelos industriais de produção (divisão em departamentos, estrutura hierárquica ou verticalizada, como o organograma de uma empresa industrial), mas com a presença de estruturas mais horizontais, ou processos mais coletivos” (Ikeda, 2018, p. 471). São filmes realizados fora dos grandes centros, sem os recursos de incentivo, sob “e “novos modos de produção e de difusão do audiovisual” (*idem*, 2018, p. 459). O que se ressalta, é o fato de que o cinema de garagem está diretamente ligado com a relativa democratização de acesso aos meios produtivos digitais para gravação. Segundo Ikeda 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).

¹⁷ *Cinema Indie* ou independente (pois são sinônimos) é “definido em relação à sua suposta antítese: o cinema industrial ou de estúdio. (...) Nos contextos carentes de uma indústria cinematográfica consolidada, partindo dessa perspectiva, em tese todos os cineastas poderiam ser considerados independentes. As noções de cinema independente, no entanto, podem ser ampliadas para perspectivas além da oposição em relação ao cinema industrial, sendo também vinculada a questões estéticas e de autoria” (Suppia e Melo, 2019, p. 49). Segundo Levy (1999, p. 2), *Cinema dos Outsiders* é como se chama o *Cinema Indie*, e ele “baseia-se nos filmes de realizadores fora do eixo hegemônico, não dispostos a comprometer suas visões pessoais em troca de financiamento de estúdio convencional” (*ibidem*).



RELICI

pelas variantes do cinema independente do Brasil, sob o pleito da automostração de si no cinema, como ator-emancipado, via esforço de si.

POR UMA HISTORIOGRAFIA, UMA INSCRIÇÃO E TEORIZAÇÃO DA FIGURAÇÃO ATORIAL-EMANCIPADA

Notoriamente, o foco historiográfico no cinema pouco residiu no tocante aos intérpretes, muito menos na discussão acerca da atorialidade que assume também o papel de atores-realizadores. De acordo com Jean-Jacques Roubine (1987):

Da arte do ator, sabe-se muito e pouco. Muito, na medida em que, por motivos de ordem psicológica e sociológica que fogem ao alcance deste estudo, o ator foi durante muito tempo objeto de fascinação e até mesmo de idolatria social. O ator parece pertencer a um universo mágico. O seu lugar é o "outro lado do espelho". No sonho coletivo, o monstro sagrado, a diva e depois a *star* vieram naturalmente substituir os deuses e as feiticeiras, as figuras e os mitos que não poderiam se adaptar aos tempos modernos. Falou-se muito, escreveu-se muito sobre os atores, mas raramente sobre a sua arte propriamente dita. O que se sabe a respeito é, portanto pouca coisa, considerando o caráter quase sempre anedótico ou hagiográfico da literatura que se ocupa do ator. Pouca coisa também porque, até recentemente, pelo menos, ele pouco escreveu sobre si mesmo. Falta de interesse ou de aptidão? Inibição? Afinal de contas, há pouco mais de trinta anos, Juvet externava o mais negro pessimismo: "O que ele [o ator] diz então sobre a sua profissão, sobre os autores que ele interpreta, sobre os seus papéis, sobre ele mesmo, é marcado por uma espantosa estupidez, por uma espécie de baixeza ou de vulgaridade, ou pelo menos de ignorância. O que ele pode é contar a sua própria vida. É sórdido" (Roubine, 1987, p. 11).

Nesta esteira, a problemática da carência teórica acerca da atoricidade é ainda maior, posto que o transcorrer do tempo não acarretou grandes mudanças no diagnóstico do teórico francês, Roubine (1987). Outrossim, o ator continua a não se dedicar à escrita acerca de seu próprio trabalho, ainda que no caso atoral de ambiência cinematográfica, o problema se amplifica, posto que ao contrário dos outros aspectos do cinema, a forma do ator não tem suscitado esforços dos historiadores, posto que estes têm olvidado os trabalhos dos intérpretes.

Essa invisibilidade atorial torna-se ainda mais aguda quando se trata de intérpretes *gays*, cujas experiências são atravessadas não apenas pela condição outsider no campo do cinema independente, mas também pela dissidência sexual. A



RELICI

ausência de registros sistemáticos sobre esses atadores contribui para a manutenção de uma historiografia que negligencia suas subjetividades, estéticas e estratégias de automostração, silenciando sua representatividade em um campo onde a heteronormatividade ainda é largamente dominante. Nesse sentido, muito recentemente Pedro Maciel Guimarães (2019, p. 81) afirmou que “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”, o pesquisador ainda assevera que: “Tradicionalmente, os atores recebem apenas reflexões pontuais sobre seu trabalho, quase sempre a partir do ponto de vista do realizador” (*ibidem*).

Ainda neste sentido, para que se tenha ideia do problema acerca da teorização em relação à atorialidade, de acordo com Jacqueline Nacache (2012, p. 15), uma das principais pesquisadoras ocidentais acerca dos estudos atoriais, “mesmo no domínio do teatro, onde o ator suscitou um interesse infinitamente maior do que no cinema, a análise da sua contribuição para o espetáculo continua a ser pouco conhecida” (Nacache, 2012, p. 15).

Veja, a distância temporal entre a asserção de Roubine e de Nacache é de 25 anos, e entre Roubine e Guimarães é de 32 anos. E, apesar das particularidades de escrita, o diagnóstico é o mesmo: a escassez de material sobre o ator, sobretudo a respeito do intérprete no cinema. Provavelmente, isso tem ocorrido pelo fato de que os historiadores/teóricos pouco conhecem os meandros da linguagem atorial, tendo maior facilidade com a legibilidade da linguagem cinematográfica. A linguagem do cinema tem utilizado de uma sintaxe visual, enquanto os intérpretes partem do psicofísico em atuação (difícil para os não especialistas em interpretação rastrear), que possui inúmeras modalidades/pedagogias atuacionais simultaneamente em modo oscilante, num estado contínuo de retroalimentação. Sem embargo, urge que se busque contribuir com esse problema de escassez historiográfica/teórica/inscricional. Dessarte, “o conhecimento científico em história (campo do conhecimento) é uma produção intelectual mediada por um método



RELICI

racional de crítica e por instrumentos teórico metodológicos de análise dos materiais históricos” (Torres, 1996, p. 55). Logo, no caso do ator de cinema esses materiais históricos (essa historiografia), se encontra diluída nos materiais bibliográficos do cinema e sua história, muitas vezes de forma a promover a sua invisibilidade, menciona o nome dos filmes, dos diretores, olvidando os atores.

Desse modo, seu escrutínio é possível, conquanto, carece ser posto em prática, isto é, cotejo e investigação inscricional, revisionando as fontes fílmicas, e a partir disso realizar a inscrição histórica classificatória, teórica e descritiva-analítica – isso em análise atuacional como um todo.

O caso do ator-emancipado, difere-se um pouco, sobretudo em historiografia, posto que os *outsiders*¹⁸, como geralmente figuram, são raramente motivo de inscrição. Retomando a problemática exposta por Guimarães (2019) e Nacache (2012), há o fato de que as poucas assertivas que aferem sob a atorialidade na teoria do cinema são orientadas à história (e linguagem) do cinema, isto é, mormente tratam da perspectiva dos realizadores, que na maioria das vezes enxergam na classe atoral um problema. Dado que algo perdura na realidade da formação atoral: ela é eminentemente teatral.

Assim sendo, o problema da falta de conhecimento dos intérpretes sobra para a equipe dos sets de filmagem, que sempre devem “ajudar na transição do ator para uma maneira mais nova, pessoal e internalizada de manter a concentração e a credibilidade” (Rabiger, 2007, p. 175). O referido autor ainda exemplifica “o ator com experiência no teatro que se dirige a uma plateia pode geralmente, ser instruído da seguinte forma (...)” (*idem*, 2007, p. 178). Diversos tipos de instruções, como essa,

¹⁸ É digno de nota que: “A complementaridade entre o carisma grupal (do próprio grupo) e a desonra grupal (dos outros) é um dos aspectos mais significativos do tipo de relação estabelecidos-*outsiders* encontrada aqui. Ela merece um momento de consideração, pois fornece um indício de barreira emocional nesse tipo de figuração pelos estabelecidos contra os *outsiders*. Mais do que qualquer outra coisa, talvez, essa barreira afetiva responde pela rigidez, amiúde extrema, da atitude dos grupos estabelecidos para com os *outsiders* – pela perpetuação do tabu contra o contato mais estreito os *outsiders*, geração após geração, mesmo que diminua sua superioridade social ou, em outras palavras, seu excedente de poder. Podemos observar um bom número de exemplos dessa inflexibilidade emocional em nossa própria época” (Elias, 1994, p. 25).



RELICI

poderiam ser elencadas de forma abundante aqui, a respeito das tratativas das equipes do cinema com os atuantes que advém do teatro. Consideravelmente, o não conhecimento do ator em relação à linguagem cinematográfica condicionou-o, portanto, a uma relação de dependência com os cineastas, distando-se de uma possibilidade emancipatória.

Assim, analisando, pela ótica de Rancière (2002) esse panorama, percebe-se que os intérpretes estão na esfera cinematográfica numa posição antropológica de *ignorante*, em relação aos dispositivos do cinema, entretanto, pouco se fala do quanto os realizadores são *ignorantes* sobre a técnica atuacional do ator.

Dito de outro modo, o que se tem na história do cinema, tangencialmente relacionado à historiografia do ator/atriz é inscrito fatalmente, colocando-os como ignorantes, dependentes. Nesse sentido, creio que não se deve hipostasiar a história e a historiografia da atorialidade, mas, sim, questionar essa narrativa histórica discricionária. Dito de outra maneira, eu proponho, a partir disso, abordar e problematizar a prática historiográfica acerca do cinema e sua teorização, mapeando atores/atrizes emancipados/as, que vão na contramão daquilo que se tem perpetrado historicamente em relação à atorialidade, considerando tanto as formas ficcionais (no caso atoral, a forma ator nos filmes, o ator como forma fílmica), quanto as não ficcionais de expressão (pensando o ator em relação à presentificação do artista cênico na história das artes, especialmente entre as ambiências do teatro e do cinema), ao partir da consideração de que estas possuem uma historicidade latente, tão relevante quanto as temáticas abordadas ou as circulações sociais. Cabendo assim, uma necessidade de expansão desse campo.

A carência se amplifica sobre o ator-emancipado, há apenas um artigo de 2020, na O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes, de minha autoria: *A formação do ator: por um ator-emancipado*. Nele, eu investiguei a emancipação no que concerne ao processo de formação atoral.

Com relação ao Banco de Teses e Dissertações da Capes, consta uma única dissertação, nenhuma tese, acerca dessa concepção de ator-emancipado, de autoria



RELICI

de Letícia Maciel Leonardi, sob o título *O ator criador na Fondazione Pontedera Teatro: reflexões acerca do “diretor ignorante” e do “ator emancipado”*, que se restringe ao estudo de uma companhia de teatro italiana e seus processos criativos, dialogando com a concepção de Rancière (2012) pensando a realidade do organograma teatral da instituição que ela pesquisa.

Apesar disso, em relação ao cinema, em que o ator possui realidades muito diferentes, de linguagem, de organograma, de mercado, de empregabilidade, não há nenhum material disponível sobre o tema. Convém, assim, a produção de pesquisas, que venham a contribuir com a ampliação da teorização e prática historiográfica desta parcela da atorialidade que continua latente, no campo bibliográfico, na prática historiográfica e inscricional. Convém, assim, que se faça o exercício de rastreamento, mapeamento, de prática historiográfica/inscricional acerca de intérpretes emancipados, buscando analisar quais os procedimentos que essa atorialidade vem engendrando em sua história para erigirem carreiras por esse viés. A necessidade de se buscar compreender isso se justifica, pelo histórico problema de se viver do ofício de ator no Brasil, de se conseguir permanecer fazendo o trabalho de atuação, especialmente no cinema, posto que essa posição vai implicar uma série de fatores condicionantes, tais como: a *localização* – quase toda a produção audiovisual veiculada nos grandes meios de comunicação é produzida no eixo das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro; a *empregabilidade e o sustento financeiro* – o ator que não é emancipado depende de terceiros para se inserir no meio e/ou continuar figurando no audiovisual.

Nada obstante, Connerton (1999) nos fala sobre como as sociedades recordam, assinalando dois processos importantes na construção de nossa memória: a *prática da incorporação* - a informação comunicada seja transmitida intencionalmente ou não, e quer a ação seja levada a cabo por um indivíduo ou um grupo; a *prática inscricional*, em si, que condiz ao armazenamento, à formalização e à recuperação da informação incorporada. Seus dispositivos são: as enciclopédias, os índices, os livros de história, os catálogos, os documentos científicos (artigos, teses



RELICI

e dissertações) – exigem que façamos algo que capte e conserve a informação muito depois de o organismo humano ter deixado de informar (Connerton, 1999).

Logo, na realidade desta pesquisa, a prática inscricional, refere-se à inscrever uma atorialidade ainda latente na história do cinema brasileiro, em termos historiográficos/inscricionais: atores-emancipados. Especificamente, os estudos atuacionais colocam o ator de cinema no centro da sua produção de discursos e sentido, visto, não como um objeto ou *modelo*, como chegou a proclamar Bresson (2005); na contramão desse pensamento discricionário, Nicole Brenez (1992-1993), aventou o ator como forma fílmica¹⁹.

Contudo, isso tem sido muito pouco investigado, a forma do ator ou o ator enquanto forma fílmica tem sido negligenciada em termos de historiografia e análise, ainda que muito do sucesso da linguagem cinematográfica tenha se dado por conta da atorialidade²⁰. É premente que se considere, portanto, que “não há, enquanto

¹⁹ Brenez (1992-1993) decodificando a grafia dos filmes vai assertar que: “(...) o ator é a forma cinematográfica assim como o enquadramento e a luz. E tal como o enquadramento não pode ser reduzido às arestas do quadro fílmico ou a luz ao feitiço da iluminação das coisas, o ator não pode ser reduzido a um significante cujo o personagem seria o seu significado (Brenez, 1992-1993, p. 89 - tradução minha). Brenez (1992-1993) enfatiza o corpo do ator e seus aspectos na iconografia cinematográfica. Ela alvitra uma concepção na qual o corpo do ator tem o poder e a capacidade de criar por conta própria a narrativa fílmica ficcional, não de modo independente, porém possui uma forma própria, e por isso enuncia com, da mesma maneira que o iluminador e o maquiador enunciam com a direção de arte em um filme. Essa autora aciona um ponto fulcral de distinção daquilo que já havia sido feito na historiografia do cinema, ela chama atenção para o fato de que o ator não é um item acessório, que possa ser menorizado ou esquecido nas teorias do cinema, mas, sim, uma forma cinematográfica importante, portadora e executora de produção de sentido nos filmes.

²⁰ De acordo com Costa (2003): Entre os aspectos menos conhecidos e analisados do cinema devemos, paradoxalmente, recordar o fenômeno do ator cinematográfico, o papel da recitação no processo de produção de um filme, o problema das relações entre a técnica do ator e todas as outras técnicas que sustentam a linguagem cinematográfica. Dizemos paradoxalmente, porque o ator cinematográfico foi, desde o final dos anos 10, o elemento com o qual mais fácil e diretamente se identificou com o cinema. Ainda hoje, embora tenham passado muitas décadas desde o fim da idade de ouro de Hollywood e que a política de autores tenha conquistado novos adeptos e se tenham imposto novos estrelismos (dos autores, dos diretores de fotografia ou, como afirmam alguns dos próprios efeitos especiais), o ator permanece um elemento fundamental (Costa, 2003, p. 235). Nesta esteira, eu proponho que se considere o ator- emancipado, partindo certamente do preceito de emancipado, que fora desdobrado notavelmente por Jacques Rancière (2002), em *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual*, livro no qual o autor alvitra a sapiência de que o coordenador/professor do processo de ensino-aprendizagem, tanto quanto possível visa emancipar, não como deidade que possibilita libertar alguém cativo, numa relação discricionária, mas como alguém, que por ser emancipado convida aquele que ainda é ignorante em determinado processo educativo para que este



RELICI

produção intelectual, história-processo, e sim conhecimento histórico (que parte de documentos ou materiais históricos e não do conhecimento em si)” (Torres, 1996, p. 58). E, que, “a historiografia corresponde ao conhecimento histórico produzido num certo período, sobre determinados temas” (*ibidem*).

ANTECEDENTES E BALIZAS OPERATIVAS

Tendo espreado esses meandros teóricos, relembro que os estudos atuacionais estão em consolidação em relação ao cinema, e, possui suas especificidades, sobretudo em relação à linguagem atorial, e sua historicidade, mormente o caráter de cinesias oscilantes, e por essa ventura olvidados. Dito isso, relembro, alguns intérpretes e suas respectivas praxeologias emancipatórias, que corroboram a aparição histórica de algumas categorias de emancipação no campo atuacional *indie* brasileiro. O caráter específico de emancipação atorial ainda não foi-lhes atribuído, para além da ótica da presente pesquisa, portanto já são catálogos por outros de seus feitos. Apresento, cada um deles, indicando a sua específica região de ambiência no *Cinema Indie*:

se coloque como “igual a seu mestre, para submeter-se a ele” (*idem*, p. 11), e na mesma medida, este mestre se posicione como ignorante junto ao seu estudante, ao passo em que “não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar” (*ibidem*). Peremptoriamente, nas palavras de Rancière (2002, p. 26) “chamar-se-á emancipação à diferença conhecida e mantida entre as duas relações, o ato de uma inteligência que não obedece senão a ela mesma, ainda que a vontade obedeça a uma outra vontade”, ainda neste sentido, o referido autor estabelece uma relação entre dois tipos de sujeitos coordenadores, o mestre embrutecedor e o mestre ignorante, o primeiro pela relação verticalizada de poder nutre o processamento embrutecido de dependência, enquanto o segundo confiando na capacidade intelectual dos entes estimula a emancipação e autonomia dos demais (*idem*, 2002). Assim, ponderando o entendimento heideggeriano de ser-no-mundo, eu proponho que a pesquisa, caso venha a ser aprovada, seja em face ao intérprete, mormente a respeito de como se processa a presença do ente ator/atriz com as coisas do lugar em que ele transita e opera, no que ele é ignorante/mestre; sobre como ele se presentificou para estabelecer-se como ator-emancipado/atriz-emancipada, em quais instâncias ele granjeou esse status emancipatório no mundo do cinema em que coabita (aqui, insto a esfera cinematográfica, por não haver escrita pensando essa atorialidade (emancipada) – por não se ter historiografia a respeito dela. Há que se considerar, que “nosso compromisso deve estar com as áreas da experiência ainda hoje caladas, fragmentadas ou definitivamente mal representadas” (WILLIAMS, 2011, p. 121). Aqui, a questão da emancipação atorial e sua historiografia.



RELICI

1. Sérgio Ricardo (1932 – 2020) *Cinema Indie/Cinema Novo Brasileiro* – ator-emancipado, multiartista. No início da carreira, foi um intérprete que galgou o sucesso, figurando como galã nas telenovelas. Pouco se fala, entretanto, que ele fora um dos agentes que impingiu esforços no início ao movimento de *Cinema Indie* no Brasil, em meio ao Cinema Novo, para ser (perfazer-se) ator de cinema com o filme *O menino da calça branca* (1962), adiante atuou e dirigiu *Esse mundo é meu* (1964), intercalando vida artística na música – campo no qual era muito conhecido (e reconhecido pelas memoráveis trilhas sonoras feitas em filmes de Glauber Rocha) -, com trabalhos estritos de cineasta, tendo tornado a assumir a prerrogativa de ator-emancipado (dirigindo e atuando), em *Cinema Indie* no filme *Pé sem chão* (2014). O ator se inscreve com nitidez na égide do ator-emancipado no *Cinema Indie*, na medida em que ele dirige e atua em seus filmes com recursos estéticos e financeiros próprios, mesmo tendo galgado nas grandes mídias notoriedade; a abordagem cinematográfica ricardiana é emancipatória, do ponto de vista atorial, no assumimento político-estético da autoria dos filmes nos quais atua com a direção de si mesmo. Sua posição de prestígio foi oscilante, partindo da notoriedade, fama, ao esquecimento, segundo Sérgio Ricardo (2008), pelo seu caráter de multiartista, não tendo focado numa linguagem/viés estrita: de ator, cantor ou cineasta;

2. Helena Ignez (1939) – *Cinema Novo Brasileiro e Cinema Marginal Brasileiro*) – pelo aspecto pioneiro de atriz-autora, ainda, em camadas exordiais de emancipação. Trabalhou com cineastas afamados do cinema brasileiro: Glauber Rocha (*Pátio*, 1959), Júlio Bressane (*Cara a cara*, 1968), Rogério Sganzerla (*A Mulher de todos*, 1969). O trabalho da atriz foi assumidamente marcado por coautoria com os diretores, fosse pelas decisões estéticas, quanto pela acepção de suas personagens, que tinham por ponto de partida ela mesma (sua corporeidade), não havendo deslocamento da atriz para com interesses oriundos da direção. Ela se emancipa enquanto intérprete no filme, assumindo a grafia atorial, ainda que sem fazer-se diretora e atriz; assumindo o papel de cineasta muito recentemente no tempo – após os anos 2000;



RELICI

3. *Simeão Martiniano (1932-2015) - Cinema de Borda* – ator-emancipado, atuava e dirigia em seus próprios filmes, todos de baixo orçamento retratando regiões, pessoas e vivências periféricas de borda. Seu cinema autorrepresentativo, era engajado com a mostração dos *outsiders*, e as suas temáticas eram próprias/compartilhadas com seus semelhantes, também mostrados em seus filmes. Alguns de seus títulos são: *A volta do filho da terra* (2018), *A moça e o rapaz valente* (2013), e *A mulher e o mandacaru* (1996);

4. *Os irmãos Luiz Pretti e Ricardo Pretti – Cinema de Garagem* – não retratam as bordas, mas buscam fazer cinema com os recursos disponíveis, exercendo as funções principais dos seus filmes. Retratam menos a regionalização e a questão econ mica como   o caso dos filmes de borda, seus filmes falam de relações humanas. Alguns de seus filmes são: *Amador* (2008), *Um Homem sem mulher* (2008), e *Noite* (2008). Eles não têm atuado nos últimos anos, apenas dirigido. Tão logo foram ganhando notoriedade no cinema contemporâneo.

Importante demarcar, enfatizar que essas nomenclaturas: garagem de Ikeda (2018), borda de Lyra (2009), em suma, correspondem a filmes *indie*, essas subdivisões atendem especificidades, são subcategorias engajadas a melhor conceituação e definição desses cinemas insurgentes dentro da grande categoria do *Cinema Independente* ou *Cinema Indie* (são sinônimos). Embora, eu d  privilégio aos *outsiders*, encaixam-se nessa categoria também cinemas feitos por sujeitos hegemônicos, que gozam de grandes fortunas.

BREVE INSCRICIONÁRIO DE ATORES-EMANCIPADOS NO CAMPO ATUACIONAL *INDIE* BRASILEIRO

Com base nos antecedentes e balizas operativas anteriormente apresentados, passo a elencar atores que, no Brasil contemporâneo, entre os anos de 2020 e 2025, têm se destacado por uma atuação emancipada conjugada ao engajamento com a representatividade *gay*. Esses intérpretes não apenas assumem funções múltiplas no fazer cinematográfico — escrevendo, dirigindo, atuando e



RELICI

produzindo —, mas também elaboram narrativas centradas em afetividades dissidentes, tensionando os regimes normativos de visibilidade e autoria no campo audiovisual. Tal qual seus predecessores, operam em contextos de baixa retenção de prestígio institucional, no entanto, reconfiguram o gesto emancipatório ao vinculá-lo a uma dimensão política de autoimagem e autorrepresentação queer. A seguir, apresento um breve e incipiente inscricionário desses atores-*outsiders*, cujas obras ampliam o horizonte estético, social e historiográfico da presença *gay* no *Cinema Indie Brasileiro*.

1. *Thiago Cazado – Cinema Indie* – seus filmes são protagonizados, escritos e dirigidos por ele, mostrando personagens *gays* e construindo narrativas centradas na homoafetividade, contribuindo para a visibilidade de afetos dissidentes no cinema independente. Sua obra tem se destacado por retratar afetos dissidentes com leveza e centralidade dramática, fugindo da caricatura e da marginalização narrativa que comumente acomete personagens homossexuais no cinema tradicional. Aciona a homoafetividade, o preconceito como temática vetora. Ao contrário dos irmãos Pretti, Cazado só realiza filmes, nos quais ele atua. Seus últimos filmes são: *A floresta dos sussurros* (2023) e *Um Sonho Chamado Marley* (2023). Possui outros títulos interessantes, porém anteriores ao recorte da pesquisa. Seus filmes são mostrados no cinema, tendo alcançado mostrações no exterior, em festivais de cinema independente;

2. *Victor Neves – Cinema Indie* – atua, escreve e dirige em suas produções cinematográficas, por vezes apenas dirige, algo também importante por dar importância à mostrações de outros intérpretes. Seus filmes frequentemente tematizam o amor e o preconceito, nas relações entre dois homens, oferecendo contribuições importantes para a visibilidade da homoafetividade no audiovisual independente. Seus últimos filmes são: *Às vésperas de nós* (2025), *Meu namorado de mentira* (2024), *Namorando com a sogra 2* (2022) *Pablo e Rodrigo* (2022), *Vidas cruzadas* (2021) e *Poesias para Gael* (2020). Todos disponíveis no seu canal do YouTube.



RELICI

3. *Daniel Manhães – Cinema Indie* – ator-realizador, exibe seus filmes também no YouTube, no seu canal: Daniel Manhaes, que conta com mais de 8 mil inscritos, além de 920 mil visualizações. Alguns de seus títulos são: *Meu valor é não te amar* (2024), *App Oficina do diabo* (2023), *Não me engane* (2022), *Mala pronta* (2022), e *Eu só queria ter você* (2022), abordam o desejo entre homens em contextos íntimos, construindo uma linguagem autoral marcada por vulnerabilidade, afeto, relações líquidas. Todos podem ser encontrados em seu canal.

4. *Ricardo Di Carlo* (eu mesmo) – *Cinema Indie* – ator-realizador, cineasta e pesquisador, tenho construído uma trajetória marcada por projetos autorais voltados à homoafetividade, ao minimalismo estético e à emancipação atorial. Atuo, escrevo, dirijo e edito meus próprios filmes, explorando a linguagem entre o teatro e o cinema independente. Minha filmografia é pautada por personagens *gays*, autorrepresentatividade e por investigações estéticas e políticas do ator-emancipado. Entre meus filmes, destacam-se *Me deixa ficar* (2025) e *Saudade daquele beijo* (2025), *Eu, Andrei, não te amo mais* (2021), *Como eu me lembro de você* (2022), *L'acteur* (2020), que circulam em redes digitais, no meu canal do YouTube e festivais alternativos. Seus trabalhos dialogam com a teoria que desenvolve sobre atorialidade e co-atuacionalidade, e são atravessados por afetos dissidentes, autorrepresentação e apropriação poética da linguagem audiovisual.

Os atores contemporâneos que operam em prol da representatividade *gay* aqui inscritos — Thiago Cazado, Victor Neves, Daniel Manhães e Ricardo Di Carlo — operam sob o influxo de múltiplas herdades estético-históricas provenientes dos antecedentes que compõem as balizas da emancipação atoral no Brasil.

De Sérgio Ricardo, herdamos sobretudo o gesto insurgente da autonomia: a construção de uma obra própria, à revelia dos grandes centros e com recursos limitados, além das parcerias afetivas.

De Helena Ignez, reatualizam o princípio de coautoria corporal e afetiva. Tal como Helena se fazia personagem de si, muitos dos atores contemporâneos constroem narrativas sob um viés autorrepresentativo, não se dissociando de suas



RELICI

corporeidades nem de suas identidades. Um adendo importante: Quando me refiro à autorrepresentatividade, não me limito à encenação de uma individualidade isolada ou à simples exposição do eu, mas sim à expressão de experiências que, embora singulares, estão imbricadas em trajetórias coletivas de enfrentamento. A autorrepresentatividade, nesse sentido, compreende a presentificação de vivências que, por corresponderem a marcadores sociais compartilhados (como orientação sexual, racialidade, classe ou dissidência de gênero), assumem o poder de representar, poeticamente, grupos historicamente silenciados. Assim, o gesto autorrepresentativo extrapola o testemunho pessoal e se inscreve como uma forma política e estética de representatividade coletiva, justamente porque o artista, ao se mostrar, mostra também o que lhe foi interditado — e, com isso, dá corpo a muitos outros que lhe são semelhantes. Helena como mulher, atriz, disruptiva, sem dúvidas é uma das responsáveis por mostrar essa possibilidade atorial.

Simeão Martiniano, por sua vez, legou a perspectiva da borda como potência narrativa e estética. Ainda que os filmes contemporâneos dos artistas contemporâneos inscritos não tratem exclusivamente das bordas geográficas ou regionais, os afetos ali encenados — encontros clandestinos, o preconceito, a estratificação social, as vulnerabilidades íntimas desses amores vistos como inviáveis — também pertencem a um lugar de margem social e simbólica. A borda, aqui, é afetiva, sexual e identitária.

Já dos irmãos Pretti, os atores contemporâneos resgatam o dispositivo técnico-operacional do cinema de garagem: o pequeno espaço disponível, que se torna um estúdio de filmagem (algo que é verificado entre muitos dos artistas aqui citados, e por incontáveis artistas do audiovisual inclusive consagrado, o que muda aqui, é a visão do simples como potente, da realização com os meios disponíveis. Além, obviamente, da desierarquização dos processos criativos e a fluidez entre papéis técnicos e expressivos. Essa autogestão do processo fílmico é também muito frequente nas narrativas *queer* como forma de resistência imagética-produtiva.



RELICI

Em todos os casos, o que se observa é uma reconfiguração sensível da herança dos emancipados predecessores, que são atualíssimos, inclusive: se antes o gesto era o de romper com o aparato institucional para garantir presença autoral já com o olhar voltado ao *outsider*, agora ele se transforma em presença identitária e política, inscrevendo corpos, afetos e linguagens dissidentes de sexualidade e de gênero como forma fílmica autorrepresentativa, integrada com o olhar no outro, não ensimesmada na heteronormatividade como item compulsório e inerente à condição humano, pelo simples fato de não ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até aqui os o revisionamento historiográfico aponta, que o preceito de ator-emancipado no cinema e no teatro (em estado atual de teorização, para configurá-lo como conceito em meu doutoramento) refere-se a um artista que assume para si a automostração no campo atuacional *indie*, erigindo carreira, criando um campo operativo, sobretudo por meio de projetos de produção independente, elencando, escolhendo, e criando as personagens de significação criacional para eles.

Historicamente, se pode perceber que essa categoria se desenvolveu em grande parte fora do *mainstream* artístico, já que a indústria frequentemente impinge limitações nos atores e atrizes, como a escolha de papéis estereotipados e a manutenção de uma imagem pública determinada. No entanto, ao longo do tempo, muitos atores começaram a buscar o controle criativo sobre seu próprio trabalho, permitindo-lhes explorar papéis mais desafiadores e relevantes, bem como desempenhar um papel ativo na produção de *shows* e filmes que eles mesmos estrelam. Neste exercício inicial da pesquisa, tive como propósito ensinar a construção de um panorama da figura do ator-emancipado no Brasil, um domínio ainda latente, que como busquei evidenciar tem sido negligenciado tanto em termos teóricos quanto historiográficos. Em razão desta lacuna, busco continuar no empenho de empreender esforços na construção inscricional, historiográfica, bem como no fecundo exercício de teorizar esta figuração atorial. Consequentemente, o foco do estudo recai sobre os



RELICI

intérpretes de pouca retenção de poder e prestígio no cinema, na tentativa de entender como esses artistas *outsiders* corroboraram a praxeologia de seus antecessores atoriais, especialmente no cinema independente, como um meio de emancipação de suas carreiras e automostrarção. Neste processo, eles prescindem do controle de artistas estabelecidos e assumem o ato fílmico para si, construindo assim suas próprias manifestações atoriais.

Além disso, este trabalho aborda um problema inscricional específico: a carência historiográfica de registros sobre atores-emancipados na história do cinema. Desta maneira, o objetivo é contribuir, mesmo que parcialmente, para a compreensão e ampliação dos estudos atuacionais. Este campo teórico está ainda na fase de construção de suas bases analíticas e na transposição de suas ideias para o domínio audiovisual. O foco principal deste campo de estudo tem sido tradicionalmente em marcos ocidentais, notadamente na teatrologia europeia e na cinematografia anglo-saxônica e francófona, negligenciando a atorialidade não hegemônica.

Para além disso, acredito que o incipiente inscricionário pode permitir visionar que realizações em emancipação atoral tem se demonstrado caminho possível de *autorrealização atoral* (fazer o próprio filme e o lugar de si nas artes), ainda que latente na história é premente no campo atuacional *indie*. Nada obstante, essa praxeologia e/ou figuração atoral congrega membros, que em suas trajetórias deslocaram-se na atorialidade de *outsiders* para *estabelecidos*, em cinesias oscilantes, assim, atores-emancipados/atrizes-emancipadas sobrevenham à inscrição historiográfica. Nesse sentido, as obras de atuadores cujas narrativas abordam afetividades dissidentes no *Cinema Indie Brasileiro* se mostram particularmente potentes enquanto expressões de emancipação estética e subjetiva, revelando uma camada importante da representatividade *gay* nas práticas contemporâneas de automostrarção e/ou representatividade cinematográfica.



RELICI

REFERÊNCIAS

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica/problemática da técnica. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermordenidade. Campinas: Papius, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Editora: brasiliense, 1980.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRENEZ, Nicole. La nuit ouverte: Cassavetes, l'invention de l'acteur. In: **Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique - Le Théâtre dans le cinema, nº3**. Paris: Cinémathèque française, 1992-1993, pp. 89-102.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CANAL Daniel Manhaes. Disponível em: < <https://www.youtube.com/c/DanielManhaes> >. Acesso em 09/05/2023.

CANAL Irmãos Pretti. Disponível em: < <https://www.youtube.com/user/irmaospretti> >. Acesso em: 08/05/2023.

CANAL Ricardo Di Carlo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/@ricardodicarloator> >. Acesso em: 09/06/2025.

CANAL Telemilênio. Disponível em: < <https://www.youtube.com/c/TelemilenioBrasil/featured> >. Acesso em 08/05/2023.

CANAL THIAGO Cazado. Disponível em: < <https://mubi.com/pt/cast/thiago-cazado> >. Acesso em 05/05/2025.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta, 1999.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Cinesias estéticas da imagem atoral: da desteatralização à cinematografização. In: **Anais de resumos expandidos da I Jornada Intergrupos do GP EIKOS: Imagem e Experiência Estética**. Curitiba: GP Eikos, 2021. v. 1. p. 15-17.



RELICI

FONSECA, Adriane Puresa. **Os errantes do cinema marginal**. 142 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2012.

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

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **O ator-autor no cinema brasileiro**. Relatório Científico Final de Pós-doutoramento. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – ECA-USP, São Paulo, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2009.

IKEDA, Marcelo. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **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. New York: Barnes and Co., 1975.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. Lisboa: Texto & grafia, 2012.

PARGA, Eduardo Antonio Lucas. **A imagem da nação**: cinema e identidade cultural no Brasil (1960- 1990). 327 f. Tese de Doutorado em História – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

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

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. A contribuição das noções de entre-lugar e de fronteira. **Rever**, São Paulo, n. 2, p. 160-176, 2015.

RICARDO, Sérgio. Sérgio Ricardo: Ele desenhou uma carreira de muitas vias: TV, cinema, teatro, pintura e música. Entrevista concedida a Dafne Sampaio, Daniel Almeida, Giovanni Cirino e Ricardo Tacioli. **Gafieiras**. São Paulo, 2008. Disponível



RELICI

em: <<https://medium.com/gafieiras/sérgio-ricardo-2008-e481b49a7796>>. Acesso em: 08/05/2023.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SUPPIA, Alfredo; MELO, Maria Cristina Couto. Do pensamento cinematográfico independente brasileiro: uma investigação preliminar. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, 2019.

TORRES, Luiz Henrique. O conceito de história e historiografia. **Biblos**: Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, Carreiros, v. 8, p. 53-59, 1996.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.