Arte | Educação | Performance

Volume 2026

Filosofia | História | Interdisciplinar | Linguística | Literatura

ISSN 2319-0868

ENTRE O CONTROLE E A ABERTURA: POLÍTICAS DA IMAGEM EM *GERU* E *A COR DO FOGO E A COR DA CINZA*

BETWEEN CONTROL AND FREEDOM: IMAGE POLICIES IN *GERU* AND *A COR DO FOGO E A COR DA CINZA*

ENTRE EL CONTROL Y LA APERTURA: POLÍTICAS DE LA IMAGEN EN *GERU* Y *A COR DO FOGO E A COR DA CINZA*

Jamer Guterres de Mello
Universidade Anhembi Morumbi – UAM, São Paulo/SP, Brasil

Marília Xavier de Lima
Universidade Anhembi Morumbi – UAM, São Paulo/SP, Brasil

Resumo

Neste trabalho, propomos investigar as políticas de representação do outro e do agenciamento da alteridade no cinema documentário contemporâneo. A pesquisa se justifica pela necessidade de tensionar as relações de poder e de controle inerentes ao dispositivo cinematográfico, especialmente quando este transita pelas fronteiras entre o registro do real e a fabulação. Para tanto, tomamos como objetos empíricos dois curtas-metragens brasileiros que hibridizam documentário e ficção ao trazerem personagens encenando a si mesmos: *Geru* (2014), de Fábio Baldo e Tico Dias, e *A cor do fogo e a cor da cinza* (2014), de André Felix. O referencial teórico ampara-se nos regimes das artes e na partilha do sensível de Jacques Rancière (2009), e nos postulados sobre a ética e o poder da direção no documentário, elaborados por Marcius Freire (2011). Metodologicamente, adotamos a análise fílmica de viés imanente, decupando o dispositivo cênico e as estratégias de câmera adotadas pelas obras. Como resultados, identificamos que a política da imagem, embora parta de arranjos colaborativos, opera forças paradoxais. Em *Geru*, evidencia-se o sequestro e o controle totalitário da forma fílmica sobre o corpo do participante; já em *A cor do fogo e a cor da cinza*, a imposição de um dispositivo performático viabiliza uma abertura fabulatória que fissura estigmas de representação, reconfigurando os lugares de enunciação.

Palavras-chave: Cinema; Política; Estética.

MELLO, Jamer Guterres de; LIMA, Marília Xavier de. ENTRE O CONTROLE E A ABERTURA: POLÍTICAS DA IMAGEM EM *GERU* E *A COR DO FOGO E A COR DA CINZA*. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, Volume 68, e1547, Ano 2026.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Abstract

In this paper, we propose to investigate the politics of representing the other and the agency of alterity in contemporary documentary cinema. This research is justified by the need to tension the power and control relations inherent to the cinematic apparatus, especially when it moves across the boundaries between the recording of reality and fabulation. To this end, we take as empirical objects two Brazilian short films that hybridize documentary and fiction by featuring characters enacting themselves: *Geru* (2014), by Fábio Baldo and Tico Dias, and *A cor do fogo e a cor da cinza* (2014), by André Felix. The theoretical framework is supported by Jacques Rancière's (2009) regimes of art and the distribution of the sensible, and by Marcius Freire's (2011) postulates on ethics and directorial power in documentary. Methodologically, we adopted an immanent approach to film analysis, dissecting the scenic apparatus and the camera strategies employed by the works. As results, we identified that the politics of the image, although stemming from collaborative arrangements, operates paradoxical forces. In *Geru*, the hijacking and totalitarian control of the filmic form over the participant's body is evident; whereas in *A cor do fogo e a cor da cinza*, the imposition of a performative apparatus enables a fabulatory openness that fractures representation stigmas, reconfiguring the loci of enunciation.

Keywords: Cinema; Politics; Aesthetics.

Resumen

En este trabajo, proponemos investigar las políticas de representación del otro y el agenciamiento de la alteridad en el cine documental contemporáneo. La investigación se justifica por la necesidad de tensionar las relaciones de poder y de control inherentes al dispositivo cinematográfico, especialmente cuando este transita por las fronteras entre el registro de lo real y la fabulación. Para ello, tomamos como objetos empíricos dos cortometrajes brasileños que hibridan documental y ficción al presentar personajes que se interpretan a sí mismos: *Geru* (2014), de Fábio Baldo y Tico Dias, y *A cor do fogo e a cor da cinza* (2014), de André Felix. El marco teórico se ampara en los regímenes del arte y en el reparto de lo sensible de Jacques Rancière (2009), y en los postulados sobre la ética y el poder de la dirección en el documental, elaborados por Marcius Freire (2011). Metodológicamente, adoptamos el análisis fílmico de sesgo inmanente, desglosando el dispositivo escénico y las estrategias de cámara adoptadas por las obras. Como resultados, identificamos que la política de la imagen, aunque parta de arreglos colaborativos, opera fuerzas paradójicas. En *Geru*, se evidencia el secuestro y el control totalitario de la forma fílmica sobre el cuerpo del participante; mientras que en *A cor do fogo e a cor da cinza*, la imposición de un dispositivo performático viabiliza una apertura fabulatoria que fisura los estigmas de representación, reconfigurando los lugares de enunciación.

Palabras clave: Cine; Política; Estética.

MELLO, Jamer Guterres de; LIMA, Marília Xavier de. ENTRE O CONTROLE E A ABERTURA: POLÍTICAS DA IMAGEM EM *GERU* E *A COR DO FOGO E A COR DA CINZA*. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, Volume 68, e1547, Ano 2026.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Introdução

Propomos, neste trabalho, um estudo acerca das operações contemporâneas de construção da imagem e do som no cinema brasileiro que introduzem dois modos de trabalhar com a representação do outro: *A cor do fogo e a cor da cinza* (2014), de André Felix e *Geru* (2014), de Fábio Baldo e Tico Dias. Os curtas imergiram os personagens em situações ficcionais e documentais permitindo as encenações de si mesmos. Dessa forma, analisamos como os arranjos cinematográficos ensejam tanto, por um lado, uma abertura das encenações dos personagens como, por outro, um controle sobre seus corpos.

Partimos da análise do curta *Geru* (2014), de Fábio Baldo e Tico Dias que mostra o cotidiano de Zé Dias até ele ser incorporado pela câmera. O que seria um documentário sobre seu dia a dia, torna-se uma ficção, permeada pela autorreflexão do próprio formato documental. Em seguida, analisamos o curta *A cor do fogo e a cor da Cinza* (2014), de André Felix, que apresenta o garoto Wagner, de 18 anos, como personagem principal; sua singularidade reside em ter criado e mantido desde os 11 anos de idade uma rede de televisão imaginária, a Rede Metror. No curta, Wagner é colocado para dirigir e gravar um capítulo de uma de suas novelas, ensaiando com atrizes reais.

Buscamos, com este estudo, investigar as políticas de representação nesses dois filmes e em que medida o cinema mobiliza tanto um controle sobre essa representação, como também uma certa abertura. Identificamos por meio da análise fílmica dos curtas como se dão essas operações cinematográficas. Para conduzir este trabalho, adotamos metodologicamente a análise fílmica (Aumont et al., 2012; Ramos, 2008), detendo-nos especificamente na observação da construção do dispositivo documentário e da decupagem, elementos através dos quais as dinâmicas de poder e a mise-en-scène do documentário se materializam (Penafria, 2009). No lugar de uma leitura puramente conteudista, a análise busca compreender como as próprias escolhas formais – a intrusão da câmera e a construção de cenas ensaiadas – modulam as tensões entre realizador e personagem.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

A relevância deste trabalho se justifica pela contribuição que a análise comparativa desses curtas oferece à teoria do documentário, ao aprofundar a discussão sobre as relações de poder e as políticas de representação no cinema contemporâneo brasileiro, especialmente em produções que transitam entre o ficcional e o documental. Para fundamentar nossa análise, introduzimos o debate sobre as políticas de representação no documentário com base nas leituras de Jacques Rancière (2009) e os regimes das artes e Marcius Freire (2011) sobre a ética no documentário.

Documentário e políticas de representação

Ao longo da história do cinema, um ponto fundamental levantado pela teoria é a ética na representação da alteridade no formato documental. As propostas estéticas de *como representar o sujeito que existe* ou de *como 'dar a voz' ao outro* foram os substratos para a invenção de novos estilos e inserção de novos sujeitos. O compromisso com a informação, a objetividade e a educação do documentário tradicional engendraram sua função ética; enquanto o documentário moderno (cinema-verdade e cinema direto), com suas diversas manifestações estilísticas, voltou-se para a revelação do real, mantendo a proposta de estar a serviço de uma *verdade*.

Essa discussão é um problema de representação e revive o debate sobre o papel da arte na sociedade; no caso do documentário, seu lugar recaiu sobre sua funcionalidade enquanto um modo de produção de imagens distinto do cinema de ficção. Seu papel, portanto, aproxima-se da educação, da formação, apresenta em si uma funcionalidade social. Essa forma de *arte* atribuída ao documentário inicialmente pode se relacionar com um tipo de regime de imagens que o filósofo Jacques Rancière (2009) chamou de ético. Na tradição ocidental, ele identificou três regimes de imagens: ético, representativo ou poético e o estético das artes.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

O primeiro deles podemos associar àqueles documentários[1] que se valem de sua função pedagógica, da revelação de uma verdade. Rancière (2009) coloca que a arte, neste regime, é sublimada a favor do questionamento da origem e do teor de verdade nas imagens. Segundo Rancière (2009, p. 29): "Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a 'arte' de se individualizar". Ou seja, a primeira questão colocada a essas imagens é se elas são fiéis ao seu original e, em seguida, a que elas servem.

A base de referência é Platão cuja crítica às artes perpassa a separação entre as obras que apresentam uma serventia para a transcendência do espírito e àquelas voltadas para o deleite, para o prazer, que seriam as artes menores. Segundo Rancière (2009, p. 28), para Platão, não há uma arte, mas maneiras de fazer, atrelando às artes verdadeiras a imitação de modelos com uma finalidade definida e "simulacros de artes que imitam simples aparências" (Rancière, 2009, p. 28). A verdadeira arte, portanto, é dotada de um destino ético.

Parece lógico, até arriscado, dizer que diversos documentários seguiram essa retórica como os do cinema direto. O documentário *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, por exemplo, mostrou o cotidiano de um presídio de criminosos com doenças mentais com uma intervenção reduzida, porém não ausente, da direção. A câmera parece flagrar diversas cenas que supostamente não eram para ser vistas pelo seu constrangimento em seu teor, como nos momentos de banho e de crises dos doentes. Sob o estilo da minimização de artifícios, o filme cola na representação do real para criar um efeito de denúncia, de informação sobre o modo de vida desses prisioneiros e seu cotidiano, o que confere com o regime ético das imagens. O que não exclui um modo estético de se trabalhar com a imagem e som,

[1] É importante destacar que não relacionamos o domínio do documentário a esse regime de maneira generalizada. E sim a uma retórica em torno do fazer documentário que foi discutido pela teoria durante a história do cinema. Há filmes classificados como documentários, fora do contexto contemporâneo, que podem ser entendidos dentro de outros regimes das artes, que seguem uma tradição distinta do documentário clássico, como, por exemplo, os filmes de vanguarda de Jean Vigo, Man Ray, Joris Ivens e Dziga Vertov. A divisão histórica feita aqui tampouco considera que os estilos documentais realizados anteriormente foram esquecidos, uma vez que há diversas realizações que mantém esses modos de produção.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

no entanto, sua intenção recai sobre a denúncia. Essa passagem de um regime para outro traz consigo uma mudança de ordem estética e política como veremos.

O regime representativo ou poético é identificado pela mimese aristotélica: obras que seguem um princípio normativo de estruturação a fim de imitar a realidade. A imitação não tal qual ao modelo, mas a uma recriação que define os modos operantes do fazer artístico. Parte de regras que vão normatizar aquilo que pode ou não ser representado e de regras de composição. Como sintetiza Rancière, o regime representativo:

> se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo aos temas representados, distribuição de semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes, etc. (Rancière, 2009, p. 31).

Ocorre, então, uma distinção entre as artes, uma forma de classificação por meio da qual se dá a separação dos temas eruditos (alta) e populares (baixa). É importante colocar aqui que Rancière (2009) não associa esse regime a um tipo de procedimento artístico e sim a um modo de visibilidade das artes articulado a uma distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais (por isso é válido o exemplo do filme de Wiseman). Estabelece-se, portanto, uma hierarquia de temas, de gêneros, em analogia ao modo hierárquico da sociedade. Segundo Rancière (2009), ocorre uma correspondência – a partir de sua consistência interna arquitetada pela estrutura normativa – entre a produção (*poiesis*) e a recepção dessas obras (*aisthesis*). Ou seja, cria-se uma relação estável entre a obra, que parte de regras que imitam a natureza, e os efeitos esperados no público.

No documentário, pensar sobre como realizar uma *boa* representação atravessa o regime representativo. Não se trata de associar um certo tipo de

Volume 2026
ISSN 2319-0868

documentário a esse regime, mas de identificar os modos operantes da imagem que invocam uma ruptura das normas tradicionais de representação. É nesse sentido que Rancière (2009) analisa o regime estético das artes, que já não diz respeito às regras de produção da imagem (regime representativo), nem a que ela se destina (como no regime ético).

Rancière (2009) chama este regime de *estético*: "porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte" (Rancière, 2009, p. 32). Logo, estético seria o próprio modo de ser dos objetos da arte. Nesse regime, não se define quais temas podem ser representados, nem as melhores formas de composição para a representação, não direciona os produtos a públicos específicos, não faz distinção hierárquica sobre os gêneros. Não diz respeito ainda à coincidência do objeto com sua representação, e sim ao colapso das regras de representação que constroem a semelhança. Todos os temas são possíveis de serem tratados, assim como pode se valer de qualquer tipo de modo de representação.

No regime estético, perde-se a relação estável entre os modos de fazer e as reações esperadas dos receptores das obras. A forma deixa de se ligar à matéria e de ser a fundadora da experiência, apaga-se a fronteira que separava a arte de outros objetos não considerados como arte (pelo regime representativo). A arte se dirige a um público anônimo que visita os museus[2] onde se reúnem diversas obras de tempos e espaços diferentes.

Rancière (2009) investe na denominação do regime estético das artes contra as noções de modernidade, pós-modernidade e de vanguarda. Para ele, os termos criaram uma confusão na tentativa de unir, em um mesmo modo de pensamento, uma multiplicidade de manifestações artísticas. O regime estético não se deriva das decisões de ruptura das *vanguardas*, e sim "daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte" (Rancière, 2009, p. 36). Coloca assim as questões entre a arte do passado e a arte do futuro a partir de outro posicionamento. O regime estético é,

[2] O museu, para Rancière, apresenta um "recorte do espaço comum e modo específico de visibilidade" (Rancière, 2012a, p. 59).

Volume 2026
ISSN 2319-0868

portanto, “um novo regime de relação com o antigo” (Rancière, 2009, p. 36), não identifica aquilo que é antigo e o que é novo, e sim contempla uma “co-presença de temporalidades heterogêneas.” (Rancière, 2009, p. 37). A especificidade do documentário ligada à sua ética, às boas formas de representação, então, é subvertida pela ruptura das hierarquias dos discursos, criando espaços de visibilidade antes restrito aos grandes temas.

Retomando o filme de Wiseman, Marcius Freire (2011) faz a análise de uma cena que nos parece chave para compreender uma mudança de retórica em relação à teoria sobre o documentário. A cena em questão é a do prisioneiro nu em crise em sua cela, ele bate o pé no chão, faz gestos, como se encenasse para a câmera. Para Freire, essa sequência em nada acrescenta ao filme como informação, ela é mostrada gratuitamente. Como não há um contexto que direciona o sentido da imagem, a cena se esquiva de uma compreensão dentro da narrativa. O corpo ali torna-se pura presença, como ele aponta:

> Nada sabemos sobre os seus problemas mentais [do prisioneiro em crise], sobre os fatos que o levaram àquela condição. Ele é apenas um corpo em presença, um corpo que se revolta por ter perdido sua autonomia [...] Sim, podemos encontrar todos esses significados nessa imagem, mas, como se trata de uma imagem sem história, o que temos diante dos olhos é apenas uma mostração desse corpo. Uma mostração sem significação (Freire, 2011, p. 41).

A encenação, que pode ter sido provocada pela câmera, evidencia a relação do realizador com o personagem, ela não isenta sua presença ali. O modo de representação nesse documentário segue uma política no tratamento das imagens que apresenta uma retórica em torno da representação ética e promove uma experiência estética. Ou seja, perpassa um modo estético de produção de imagens sustentado por uma retórica, por outras formas de produção imagética, como o fotojornalismo.

Trata-se, portanto, de políticas de produção de imagens envolvendo relações de poder. Como aponta Marcius Freire: “o documentário é quase sempre uma

Volume 2026
ISSN 2319-0868

relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação" (Freire, 2011, p. 32).

É fundamental colocar aqui que essa relação de poder não se restringe apenas ao documentário; envolve qualquer forma de produção cinematográfica. O tipo de compartilhamento do espaço cênico é uma das maneiras de determinar a prática política dentro do filme. No caso do documentário clássico, a aproximação preliminar do(a) documentarista é munida de materiais de coleta de informações para a elaboração do roteiro, comuns aos métodos dos filmes etnográficos de *exposição*. Como bem analisou Claudine de France (2000), o(a) documentarista parte de uma fase preliminar de pesquisa que não aparece no resultado final do filme, contudo é essencial para a estrutura que vai ter.

Em síntese, os filmes de exposição partem da observação direta e imediata de pesquisa para em seguida realizar o processo das filmagens. A pesquisadora Claudine de France (2000) chama essa investida de inserção superficial. Dentro dessa proposta de produção, é colocado em avaliação o que pode ou não funcionar para o filme que quer realizar. O olhar, nesse caso, é construído de fora para dentro de acordo com os elementos que vão dar forma para o assunto do filme.

Um outro modo de *inserção* que se opõe ao descrito acima é chamado por France de inserção profunda, na qual o(a) documentarista imerge no universo do personagem, estabelecendo um vínculo com ele pelo qual a autorização das filmagens é acordada. O ponto alto da distinção entre esses dois tipos de aproximação é que, no primeiro, as gravações estão submetidas à roteirização dada no momento da pesquisa, enquanto, no segundo, elas se abrem para o encontro da câmera com o personagem. Esse encontro pode derivar em encenações não previstas pela roteirização, como, por exemplo, o que ocorre nos filmes de Jean Rouch e no curta *A cor do fogo e a cor da cinza*. Freire (2011) conclui, nesse caso, que a fase de inserção nos filmes denominados de *exploração* por France (1998) (como os documentários etnográficos de Rouch) se confunde com a própria realização do documentário, ou seja, o processo de construção daquilo que será o assunto do filme se torna o próprio objeto fílmico (Freire, 2011, p. 55). France diz que os filmes de exploração "é, antes, um ato de descoberta progressiva do

Volume 2026
ISSN 2319-0868

processo, no decorrer da produção e da leitura repetida dos registros que lhe são dedicados" (1998, p. 344).

Freire (2011) analisa ainda como se constrói o processo de filmagem a partir do encontro do(a) realizador(a) com o outro e de que maneira isso implica uma intenção ética. Aqui a noção de ética é fundada na responsabilidade sobre aquilo que se filma, é diante desse lugar que se julga, por exemplo, a postura de Wiseman em relação à cena do prisioneiro nu em sua cela.

O consumo do outro em *Geru*

Dois lençóis pendurados. Ouve-se passos, eles se abrem por um idoso, como cortinas de um teatro. No plano aberto, em *plongée*, o senhor fala para a câmera. No fundo, há um quintal, com árvores e uma horta. Nenhuma palavra sai de sua boca, ouvimos um barulho de sopro apenas. Ele tem um problema nas cordas vocais, pois é visível uma abertura com um tubo metálico na garganta, provavelmente uma traqueostomia. Essa imagem inicial do curta-metragem *Geru* (2014), de Fábio Baldo e Tico Dias, é chave para o modo como o personagem e a câmera encenam um jogo duplo entre o sujeito e o objeto da representação cinematográfica. No filme, Zé Dias comemora seus 100 anos de idade e tem sua rotina filmada. Na cena seguinte a dos lençóis, ele está em um pomar e aponta para o local fazendo vários gestos com os braços. Isso deixa implícito que ele está fazendo uma apresentação de si, do lugar onde vive e trabalha. É mostrado, a partir daí, seu cotidiano como a hora do almoço, a sesta, as caminhadas pelo quintal até o momento de ir dormir.

A câmera, entretanto, passa a ficar cada vez mais invasiva, filmando situações em lugares onde o personagem acena para não ser gravado, como no seu momento íntimo de evacuação nas árvores. Diante de sua recusa em ser filmado, a câmera passa a se distanciar de Zé Dias, gravando-o de longe. Agora ele é flagrado por ela. Ao notar a presença da câmera, ele se afasta, como quando impede sua entrada no quarto ao se preparar para ir dormir. Zé Dias, contrariado, demonstra em vários momentos que já não quer mais ser filmado pela câmera, como uma recusa ao próprio filme.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Em uma cena, o filme se reconfigura: de um curta que era, aparentemente, sobre o cotidiano de Zé Dias, passa a ser autorreflexivo, voltando-se para o embate entre o ato de filmar e seu objeto de representação. A cena em questão é quando Zé Dias desafia a câmera para uma partida de xadrez. Há um diálogo entre ele e a máquina que foi retirado do filme *O sétimo selo* (1959), de Ingmar Bergman, no qual o protagonista joga xadrez com a morte. Aqui a referência é clara, a câmera se torna a desgraça de Zé Dias, consumindo-o cada vez mais. Sem voz, ele se comunica por meio do diálogo retirado do filme de Bergman.

Zé Dias perde a partida e a câmera, por fim, incorpora seu corpo, passando, assim, a narrar o filme, a protagonizá-lo. Os planos agora são subjetivos e mostram o olhar mecânico do personagem/câmera; ela, fora do tripé, circula livremente pelo pomar; olha para o céu, para o prato de comida, para o cachorro. O filme termina com a festa de aniversário de Zé Dias, onde todos estão em torno do bolo em cima da mesa, cantando o tradicional *parabéns*. Encerrado o canto, todos ficam imóveis olhando em silêncio para a câmera/Zé Dias, ao som de um ruído de câmera filmando.

Percebe-se, por meio dessa virada narrativa, que Zé Dias, inicialmente, participa do filme até ficar incomodado com a câmera. Como se tivesse feito um pacto com a morte, ele tenta se livrar dela, mas perde, sendo, por fim, incorporado pela máquina. Diante disso, Zé Dias sai de sua posição de personagem, deixando de ser o objeto de representação e, com isso, torna-se a própria forma de representar. O pacto entre ele e a câmera se explicita na morte do personagem por aquela que o filmou e o usou como objeto. Sua ruína ao querer ser representado deixa em evidência que a câmera cria um outro personagem, um híbrido entre Zé Dias e a câmera.

Logo, o filme parece apontar para um paradoxo das encenações de si mesmos presentes tanto em documentários como nos filmes de ficção: ao trazer as próprias pessoas como personagens de si mesmos, acaba por se tornar outra estratégia audiovisual que consome o sujeito da representação, no caso do curta, isso acontece de fato. A encenação de Zé Dias atende à proposta da narrativa bem demarcada: ao contar a história de uma pessoa comum, imerso em seu cotidiano, o

Volume 2026
ISSN 2319-0868

personagem, antes preso na representação que a câmera produzia, torna-se o próprio narrador à custa de seu corpo.

O questionamento que esse curta proporciona pode ser ampliado para o debate de como as produções audiovisuais estão imersas em uma mesma forma de experienciar as relações de poder. A incorporação de pessoas comuns encenando elas mesmas engendram um gesto que permite a criação de subjetividades. A ausência da fala de Zé Dias permite que ela possa ser substituída por outras vozes, como os diálogos do *Sétimo Selo*. A falta de uma voz evidencia um paradoxo no curta de dar voz ao outro, que é cara à teoria do documentário. Zé Dias não pode falar, mas a ele é dado o espaço para isso. Logo, o filme substitui sua fala por elementos do universo do próprio cinema, o que demonstra seu caráter reflexivo acerca de como o documentário permite *dar voz* ao outro. Além da já citada cena do jogo de xadrez, há uma outra sequência que sutilmente aponta para isto: Zé Dias está assistindo ao filme *The Jazz Singer*, primeiro filme oficialmente falado da história do cinema. O filme é um musical, embora tenha ainda partes silenciosas entre cenas faladas, que conta a história de um personagem de uma família judia que quer ser cantor de *jazz* a contragosto do pai. Há uma cena neste filme que é paradigmática aqui, quando o personagem *ganha voz* (quando a cena adquire som) e canta para sua mãe, sua voz é calada pela chegada do pai, figura de autoridade e símbolo da tradição e de hierarquia. A escolha, portanto, desse filme não nos parece gratuita e aponta para a maneira como "dar a voz" explicita um jogo de poder de quem pode falar e como o cinema apresenta esse poder de dar espaço para a fala.

O cinema, assim como outras manifestações sociais e culturais, opera um modo de partilha que distribui papéis e determina lugares para os indivíduos. Ou seja, as artes fazem parte de um mesmo tecido sensível no qual compõe um comum que é compartilhado. Para Jacques Rancière (2009, p. 17) "as práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade". A noção de partilha do sensível de Rancière (2009) diz respeito às formas do visível em um comum e suas partes exclusivas, determinando os lugares, as posições e as atividades dos que podem tomar parte desse comum: "A partilha do sensível faz ver

Volume 2026
ISSN 2319-0868

quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce" (Rancière, 2009, p. 16).

Nesse caminho, a partilha do sensível pressupõe a delimitação das ocupações em um tempo e um espaço que se formam sob o consensual e o dissensual, permitindo que se mantenha um consenso e/ou que se derrube as fronteiras da tradição, moldando subjetividades e dando visibilidade aos corpos excluídos. A direção do curta instaura, portanto, uma peculiar *partilha do sensível* (Rancière, 2009), reconfigurando a visibilidade e o lugar da enunciação. Se no regime ético das imagens seria esperada a revelação de uma verdade subjacente ao indivíduo (o registro puro do idoso em seu cotidiano rural), o filme deliberadamente rui essa expectativa para instaurar o regime estético. O dispositivo se assume como agente de violência. Ao metamorfosear a câmera no próprio protagonista, destituindo Zé Dias de sua agência corporal, o filme radicaliza aquilo que Marcius Freire (2011) denuncia como a *supremacia do realizador*. O controle sobre o corpo do participante não é mais velado por uma ética da observação amena, ele é escancarado pela predação mecânica. O curta não apenas expõe o jogo de representação, mas executa uma política imagética totalitária, onde a partilha exclui o sujeito real para dar lugar apenas à forma fílmica. O próprio cinema consome a alteridade.

É válido mencionar aqui sobre essa relação de poder da direção no teatro. Umas das críticas de Artaud ao teatro dramático (sério burguês de Diderot) estava calcada no domínio que a direção tinha do processo de criação do espetáculo. O ator, portanto, encarnava as escolhas da direção, declamava o texto da maneira como lhe foi indicado. Toda a encenação representa um olhar externo (do(a) autor(a)), que, por sua vez, replica o mundo. Para Hans-Thies Lehmann (2007, p. 50), o teatro de Artaud combatia essa replicação do mundo, sendo o teatro pós-dramático a consequência dessa contraposição: "ele [o teatro pós-dramático] quer que o palco seja origem e ponto de partida, não o lugar de uma cópia". Será nos filmes híbridos, entre ficção e documentário, que a encenação vai construir seu ponto de origem, ou seja, não como uma réplica do mundo, e sim espaço para uma forma de partilha.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Por fim, em *Geru*, essa forma clássica de direção é exposta no processo de metamorfose de Zé Dias com a câmera. Zé Dias é usado no filme com essa finalidade, representar um modo de representação clássica. Ou seja, o curta em si não extrapola aquilo que ele mesmo coloca em xeque: Zé Dias é de fato incorporado pelo filme, não há um compartilhamento da criação do que foi encenado.

O minotauro em A cor do fogo e a cor da cinza

O curta *A cor do fogo e a cor da cinza* (André Felix, 2014) parte do pressuposto envolvendo a construção de um real a partir de um dispositivo que se baseia na própria encenação de uma ficção. Nele, o garoto Wagner, de 18 anos, morador de uma favela no estado do Espírito Santo, tem uma rede televisiva imaginária que já "transmitiu" setenta novelas. No filme, ele dirige pela primeira vez um capítulo de uma de suas obras.

O curta começa mostrando Wagner sentado em uma escada de uma periferia. Em seguida, ele fala sobre a programação de seu canal televisivo, a Rede Metror. O formato do curta, a princípio, parece ser comum ao de um documentário expositivo, pois ele conversa com uma pessoa fora de quadro, como se estivesse em uma entrevista tradicional. Na esteira da classificação de Nichols (2016) acerca dos modos do documentário, o modo expositivo diz respeito aos filmes que expõem um argumento ou recontam uma história, apresentam, em diversos casos, a voz *over*, ou legendas que ajudam a explicar o conteúdo trabalhado.

Wagner criou diversas novelas, bem como os autores delas. Uma dessas novelas será escolhida para ser encenada. A produção do curta coloca em prática um dispositivo criado para Wagner no qual precisa dirigir alguma cena de uma de suas diversas novelas. Muda-se, assim seu papel no filme: antes, ele era o exótico, aquele que desperta curiosidade, o Wagner-que-inventou-uma-TV, agora se tornou o ator da situação posta em jogo pelos realizadores, o Wagner-diretor. Como se o filme enveredasse pelo mesmo curso imaginário de Wagner: se Wagner inventou uma TV, o curta inventou um diretor.

Intercalado aos ensaios da gravação da cena da novela, o curta também acompanha Wagner em sua apresentação como performista transvestido em uma boate. A performance de Wagner no filme inclui sua atuação como diretor, roteirista

Volume 2026
ISSN 2319-0868

de suas obras e ator. O curta sai do formato documental sobre o canal televisivo imaginário de Wagner para se tornar uma ficção no qual a Tv Metror existe e tem o garoto como seu diretor e criador. Este híbrido entre ficção e documentário coloca em evidência a multiplicidade do personagem.

O curta termina com um *off* de uma voz lendo a última parte do conto *A Casa de Asterion* (1947), do escritor argentino Jorge Luis Borges. O texto é sobre Asterion, um híbrido de homem com um touro, preso em seu labirinto que considera uma casa, pois o habita, brinca e aguarda nele a vinda de seu redentor. A alusão ao conto sugere à relação de ruptura que foi estabelecida com as vozes narrativas na última parte do texto, pois ele é narrado em primeira pessoa em sua maior parte, sem se identificar como Minotauro. No último parágrafo, o texto é narrado em terceira pessoa e apresenta o diálogo de Teseu com Ariadne, no qual diz que assassinou o Minotauro – é aqui que compreendemos a identidade de Asterion – e que este apenas se defendeu. Essa ruptura corresponde à mesma mudança de formato que o curta empreendeu, indicando a multiplicidade de formas de representação possível do personagem Wagner, bem como uma abertura em sua composição pela performance engendrada pela dimensão ficcional do filme. A narrativa em primeira pessoa implica olhar para Asterion para além daquilo que o representa como Minotauro, um outro modo também de olhar para Wagner, abrindo outras possibilidades de representação fora dos estigmas que o circudam (jovem, negro, morador da periferia, *queer*).

Portanto, utilizar Wagner como ator de si mesmo deixa de ser apenas uma estratégia de autenticação da narrativa, apontando para a artificialidade presente na performance. Não obstante, essa performance implica também a criação de um personagem que só existe em razão do dispositivo criado pelo filme.

Wagner foi colocado dentro de uma ficção. Parece um paradoxo: a busca do real pela ficcionalização. Aparenta uma contradição se considerarmos o documentário o formato que tradicionalmente se volta para a representação do real. No entanto, os caminhos do documentário são múltiplos na história do cinema. O cinema-verdade de Jean Rouch, na França e, Michel Brault e Pierre Perrault, no Canadá incita a criação de eventos que não aconteceriam sem a presença da câmera. Contra a ilusão de filmar o real sem a intervenção do(a) cineasta, como se a

Volume 2026
ISSN 2319-0868

presença da câmera não surtisse mudanças no comportamento daqueles que são filmados, surge uma proposta de buscar um modo de representar o real a partir da produção de encontros provocados pela própria câmera.

O filme fundamental dessa tendência é *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, inaugurando uma nova proposta para a produção de documentário. O filme elenca uma série de entrevistas, com imagens de cotidiano, monólogos, no qual os diretores participam das conversas com os personagens e comentam sobre o próprio processo de realização. Por isso, o filme une um modo participativo e reflexivo segundo a classificação de Nichols, sendo que o primeiro apresenta a participação da direção do filme e o segundo traz reflexões sobre a própria forma fílmica adotada, podendo ampliar o debate para o campo do cinema e do audiovisual. Ainda para Nichols (2016, p. 188), a interação do cineasta com os personagens do filme "torna-se um índice da natureza" desse encontro.

Na abertura de *Crônica de um verão*, é mostrada uma legenda dizendo que o filme não foi encenado por atores, mas "vivido por homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade" (Crônica de um Verão, 1960, 1 min). E, assim, o documentário filmou pessoas comuns vivendo seu dia a dia para a câmera, entre momentos de falas e gestos, ora revelando-se e ora ocultando-se. A parte reflexiva cabe nas cenas em que Morin e Rouch questionam a metodologia do filme, procurando entender como os personagens se portaram diante da câmera. A reflexividade se torna instrumento para pensar as formas de representação do documentário, as negociações envolvendo cineastas, personagens e espectadores. O processo do filme é exposto, então, ao espectador que apreende a encenação como parte da proposta dos diretores.

É a respeito desse *encontro* que se origina o nome *cinema-verdade*, um retorno ao cineasta russo Dziga Vertov. O diretor da vanguarda soviética compõe uma estética na contramão das narrativas dramáticas do cinema clássico, a favor da construção de um novo ser humano (dentro da premissa das vanguardas modernas). Para ele, a verdade se revela pela interação da câmera com os eventos filmados, como um cine-olho: "possibilidade de tornar visível o invisível, iluminar a

Volume 2026
ISSN 2319-0868

escuridão, desnudar o mascarado, tornar a representação uma não-representação, tornar a mentira uma verdade" (Vertov, 2003, p. 262).

Para Vertov (2003), a câmera capta a vida de improviso, sem máscaras, sem encenação, sem maquiagem, ela está liberta dos juízos do olho humano. O cinema-verdade de Vertov criava analogias visuais pela montagem para revelar uma *verdade*, um modo de produção de sentidos que organiza a matéria fílmica. Ou seja, a construção dos sentidos se deriva da montagem, logo, não se opunha a subjetividade presente no processo artístico.

Diferente de um tipo de documentário no qual os personagens vão servir para expor e provar um argumento (como acontece no modo expositivo), em *Crônica de um Verão* e em *A cor do fogo e a cor da cinza*, eles vão protagonizar o filme. Sua individualidade se torna a premissa da narrativa. Para Mariana Baltar (2007), no entanto, os personagens no cinema-verdade se mantêm como categorias sociais cujas identidades vão sendo compostas durante a narrativa:

> ainda o indivíduo como categoria social, de certa maneira, mas um sujeito descentrado, que a própria narrativa do documentário tratará de recompor como unidade, para então estruturar um argumento/tema que pode problematizar questões de ordem mais sociais e políticas. Nesse sentido, em termos de organização da narrativa, o argumento é submetido ao personagem, pois, como tema, ele se constrói através do que nos é dado a conhecer, pelo filme, dos personagens e de suas ações (Baltar, 2007, p. 64).

Nesse caminho, *Crônica de um verão* é uma referência para os processos de fabulação que propiciam certas formas de condução de entrevistas. O que fica claro com o cinema-verdade é que há uma nova política envolvendo a produção de um documentário: quando se liga uma câmera, um evento fílmico é criado, modos de visibilidade são marcados e quem direciona isso apresenta um olhar, uma subjetividade; é também quem vai determinar o que vai ser visto e o que vai ser dito na imagem.

É através da instauração desse *evento fílmico* provocado, uma inserção profunda e ativa nos termos de Freire (2011), que *A cor do fogo e a cor da cinza* tensiona o regime das imagens. Diferente da supremacia predatória vista em *Geru*, o

Volume 2026
ISSN 2319-0868

dispositivo estruturado por André Felix opera uma redistribuição de papéis (Rancière, 2009). Ao convidar Wagner a assumir a função de diretor no set, há uma reconfiguração na partilha do sensível. As coordenadas que delimitavam Wagner como o *exótico* das margens sociológicas são borradas. É na dimensão do falso, da encenação estética e do artifício (a gravação da novela de TV imaginária) que o personagem alcança, paradoxalmente, a sua afirmação política mais genuína. O controle do realizador cede espaço para uma partilha mútua da *mise-en-scène*, convertendo o espaço cênico em um território de abertura fabulatória que recusa as antigas cristalizações da alteridade documental.

Considerações finais

Os curtas *Geru* e *A cor do fogo e a cor da cinza* apresentam modos de trabalhar com o outro que aponta, o primeiro, para um controle sobre o corpo e, o segundo, para uma abertura em sua representação, destituindo o personagem de uma identidade pré-determinada. Em *Geru*, o curta dominou o corpo de Zé Dias e em *A cor do fogo e a cor da cinza* a reinvenção das trocas e acordos entre os participantes introduziu uma certa quebra da *supremacia* do realizador. A relação de poder, nesse caso, é reconduzida a partir de outras referências não motivadas por uma partilha pré-definida na tradição de uma realização cinematográfica.

As novas práticas do documentário parecem, com isso, promover a invenção de métodos e artifícios no fazer cinematográfico que desestimulam essa *supremacia*, seja no modo de guiar a entrevista, de permitir a fabulação, de dar a câmera para o personagem, de construir junto o roteiro. No caso *de A cor do fogo e a cor da cinza* há uma política da imagem que derivou em uma abertura no modo de representação do personagem, para além de um modo tradicional, ou seja, o personagem se forma durante a encenação. Se em *Geru* o controle sobre o outro é explícito pelo domínio da direção e em *A cor* é desencadeada não uma reprodução daquilo que já está dado, de uma realidade preexistente, mas um experimento de ser *outro* num tempo que parte do presente e que lança os personagens para fora dele, para fora de si.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Referências:

AUMONT, Jacques; Marie, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa, diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2007, 278p.

FRANCE, Claudine de. "Antropologia fílmica: uma gênese difícil, mas promissora". In: FRANCE, Claudine de. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius. **Documentário**: ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: **Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação**. Anais [...]. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. p. 1-10.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal**... o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

VERTOV, Dziga. Nós: variação do manifesto (1922); Resolução do conselho dos três (1923); Nascimento do cine-olho (1924), Extrato do ABC dos kinoks (1929). In:

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 2003. P. 245- 266.

Recebido em: 15/06/2024.

Aceito em: 16/09/2026.

Editor responsável: Júlia Maria Hummes.

Volume 2026

ISSN 2319-0868

Nome do Autor: Jamer Guterres de Mello

Minibiografia: Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFRGS, com Pós-Doutorado (PNPD-CAPES) pelo PPGCOM-UAM. Integrante da Rede de Pesquisa Teoria de Cineastas.

ORCID: http://orcid.org/0000-0003-1771-204X

E-mail: jamermello@gmail.com

Nome do Autor: Marília Xavier de Lima

Minibiografia: Doutora em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), mestra em Comunicação Social pela UFJF e graduada em Comunicação Social pela UFJF, com Pós-Doutorado pelo PPGCOM-UAM e pela UFJF. É curadora do Primeiro Plano – Festival de Cinema de Juiz de Fora e Mercocidades e integra grupos de pesquisa vinculados à UFJF e à Universidade Anhembi Morumbi.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5113-1014

E-mail: mariliaxlima@gmail.com

CC BY

MELLO, Jamer Guterres de; LIMA, Marília Xavier de. ENTRE O CONTROLE E A ABERTURA: POLÍTICAS DA IMAGEM EM *GERU* E *A COR DO FOGO E A COR DA CINZA*. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, Volume 68, e1547, Ano 2026.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE