



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO,
ARTES E DESIGN
FAMECOS

REVISTA FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 30, p. 1-9, jan.-dez. 2023
e-ISSN: 1980-3729 | ISSN-L: 1415-0549

<https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1.44527>

SEÇÃO: CINEMA

Atemporalidade de *Chronique d'un Été*: reflexões sobre a ética no documentário e na sociedade

Timelessness of Chronique d'un Été: reflections on ethics in documentary and society
Atemporalidad de Chronique d'un Été: reflexiones sobre la ética en el documental y la sociedad

Thifani Postali¹

orcid.org/0000-0003-0541-7203

thifanipostali@hotmail.com

Recebido em: 20/03/2023

Aprovado em: 18/04/2023

Publicado em: 21/08/2023

Resumo: Em tempos de polarização e intolerância, pensar as produções midiáticas que prometem asserções sobre o mundo histórico parece-nos ainda mais urgente. Na contramão das generalizações que cercam um tempo no qual a informação é efêmera, revisitar produções éticas se torna um exercício indispensável para a área da comunicação. Com metodologia descritiva de cunho analítico e levantamento bibliográfico, este artigo relaciona considerações de teóricos do cinema documentário tais como Bill Nichols, Guy Gauthier, Marcius Freire, dentre outros, com a ética buberiana. O objetivo é refletir sobre a ética no cinema documentário indicando o filme *Chronique d'un Été*, de 1960, como uma obra ainda capaz de nos apresentar caminhos mais assertivos para a produção de filmes documentários e de outras produções que abordem questões sociais, além de permitir a reflexão sobre as relações sociais.

Palavras-chave: Comunicação; cinema documentário; ética; relações sociais.

Abstract: In times of polarization and intolerance, thinking about media productions that promise assertions about the historical world seems even more urgent. Contrary to the generalizations that surround a time when information is ephemeral, revisiting ethical productions becomes an indispensable exercise for the communication studies. With a descriptive methodology of an analytical nature and a bibliographical survey, the paper relates considerations by documentary film authors such as Bill Nichols, Guy Gauthier, and Marcius Freire, among others, with Buber's ethics. The objective is to reflect on ethics in documentary cinema, indicating the film *Chronique d'un Été*, from 1960, as a work still capable of presenting us with more assertive ways for the production of documentary films and other productions that address social issues, in addition to allowing reflection on social relations.

Keywords: Communication; documentary cinema; ethics; social relations.

Resumen: En tiempos de polarización e intolerancia, parece aún más urgente reflexionar sobre las producciones mediáticas que prometen afirmaciones sobre el mundo histórico. Frente a las generalizaciones que rodean una época en la que la información es efímera, revisar las producciones éticas se convierte en un ejercicio indispensable para el ámbito de la comunicación. Con una metodología descriptiva de carácter analítico y encuesta bibliográfica, el artículo relaciona consideraciones de teóricos del cine documental como Bill Nichols, Guy Gauthier, Marcius Freire, entre otros, con la ética buberiana. El objetivo es reflexionar sobre la ética en el cine documental, señalando la película *Chronique d'un Été*, de 1960, como una obra todavía capaz de presentarnos caminos más asertivos para la producción de documentales y otras producciones que aborden temas sociales, además de permitir la reflexión sobre las relaciones sociales.

Palabras clave: Comunicación; cine documental; ética; relaciones sociales.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, Brasil.

Documentário e sua relação com a ética

Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (filmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social (NICHOLS, 2005, p. 27).

O documentário é um gênero cinematográfico que, diferentemente das obras de ficção, tem como intenção representar o mundo histórico, abordando fragmentos de realidades, tornando, assim, tangíveis "aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos" (NICHOLS, 2005, p. 26). Dessa forma, entendemos os filmes documentários como "narrativas midiáticas" que, segundo Santos e Silva (2009, p. 356), referem-se à "narração de eventos, experiências, relatos, acontecimentos e histórias" que são apresentados pelos meios de comunicação. Por se tratar de filmes que sugerem abordagem de conteúdos do mundo histórico, ressaltamos, a partir das considerações das autoras (SANTOS; SILVA, 2009), que – especialmente os documentários que intencionam abordar questões sociais – assumem a função de compartilhar conhecimentos e experiências, bem como ampliar o contexto pragmático. A função do documentário, portanto, já está atrelada à ideia de "mediação da experiência".

Para Nichols (2005), os filmes documentários têm como função a representação social, ou seja, são as obras de não ficção que procuram selecionar e organizar, a partir da intenção do cineasta, a matéria de que é constituída a realidade social. Quanto a isso, o autor alerta para o fato de que o argumento contido no documentário pode possibilitar uma forma distinta de observar a realidade, já que "(1) uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu e (2) as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais" (NICHOLS, 2005, p. 28).

Dessa maneira, compreendemos que os do-

documentários podem oferecer tanto ideias falsas quanto ideias verdadeiras e/ou deslocadas de seu contexto, a depender do ponto de vista de quem os realiza. Ou seja, são produções que envolvem diferentes modos de interpretação e possibilidades de abordagem. Como acrescenta Gauthier (2011), poucos espectadores questionam quem segura a câmera, isto é, muitos filmes se apresentam como a voz da verdade para os seus públicos, seja porque o documentarista, a partir de seu repertório, tem plena convicção de sua verdade, ainda que possa ser equivocada, seja porque a produção tem como função propagar uma ideologia de modo consciente.

De acordo com Nichols (2005, p. 30), os documentários

[...] significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões.

A partir dessa consideração, tomamos os documentários como narrativas midiáticas que podem carregar conteúdos ideológicos diversos, a depender da intenção e/ou do ponto de quem os realiza.

Ramos (2013) ressalta que o reconhecimento das diferenças entre as narrativas de ficção e o documentário possibilita tanto a cobrança quanto a análise deste a partir da dimensão ética. O mesmo autor considera a ética como "um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo" (RAMOS, 2013, p. 33). Logo, diferentemente de ficção, uma narrativa inventada a partir da criatividade do sujeito, o documentário promete aos espectadores fragmentos de realidade, o que já supõe uma postura ética de quem o produz. A ideia de "ética" que abordamos é a apresentada por Buber (1982), segundo o qual a ética se dá na postura respeitosa, na relação dialógica entre os seres humanos e, também, entre os seres humanos e as coisas do mundo.

Com relação à postura do documentarista

diante dos fragmentos do mundo, Freire (2011) observa que foi apenas no final do século XX que a produção de filmes documentários teve um aumento significativo, tornando a ética uma das questões mais fervorosas entre as discussões sobre o filme de não ficção. Ocorre que esse tipo de narrativa midiáticas, desde suas origens, buscou representar o exótico, o inédito, ao público para o qual se almeja exibi-lo. O autor chama a atenção para o fato de que muitas dessas produções ultrapassaram e ultrapassam os limites entre o que deve ser aceitável mostrar do *Outro* e o que deve ser encarado como pura invasão de privacidade revestida ou disfarçada pelo discurso de tratamento artístico ou científico.

Freire (2011) ainda esclarece que a ultrapassagem dos limites éticos tem impacto direto na forma como os espectadores percebem as narrativas midiáticas. Ao se referir ao uso exagerado das representações de fatos que ocorrem em âmbito privado, como os *reality shows* televisivos e os programas que apresentam cirurgias plásticas em seus detalhes, o autor lembra que a transformação do privado em espetáculo faz com que as pessoas se habituem a receber imagens de âmbito particular, o que confunde o espectador sobre o que deve ser considerado público ou não.

Assim, acreditamos que, de certa forma, essas produções acabam influenciando outras narrativas midiáticas que têm o mundo histórico como matéria-prima de seus textos, a exemplo do jornalismo ou do próprio documentário, uma vez que a leitura da vida social, de modo geral, não escapa às representações do privado e do público.

Com base nessas formulações, utilizaremos, para os casos de filmes que ultrapassam os limites éticos e que, de certa maneira, acabam explorando o exótico (a partir do olhar do documentarista), o termo "representação de cunho voyeurista", ou seja, uma representação que tem a intenção de apresentar recortes da cultura do *Outro* que sejam diferenciados aos olhos de seu grupo social. Segundo Freire (2011), quase sempre esse *Outro*, o ator social, pertence a um

grupo ou classe social sobre o qual a posição social do documentarista detém certo poder, seja econômico ou social.

No que concerne ao olhar de "cunho voyeurista", Freire (2011) pontua que a história do cinema documentário sempre esteve relacionada a esse tipo de postura do documentarista. O pesquisador lembra que, no final do século XIX, surgiu o gênero "exótica", resultante da abordagem cinematográfica dos irmãos Lumière sobre a cultura dos povos das antigas colônias da França, e que, depois, vieram os chamados "filmes mondo", cujo objetivo era o apelo ao incomum.

No artigo *Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro*, Freire (2005) relata que *Mondo Cane*, dirigido por Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi (MONDO..., 1962), foi construído como um relato de viagem, mas dando ênfase aos costumes mais distantes da cultura ocidental existentes na África. Segundo o autor, o continente africano é representado como um cenário de barbaridades cometidas contra diversos animais, por meio de cenas destituídas de seus significados culturais, ou seja, de sua complexidade cultural.

Assim, a história do filme documentário está estritamente relacionada com a exploração do exótico. Parece haver certa tendência a tratar o *Outro* de modo fragmentado, com elementos extraordinários aos olhos do documentarista e do público para o qual almeja exibir o seu trabalho. Há, nesse contexto, a produção da identidade estereotipada do *Outro*, ou seja, daquele que não converge com a cultura do documentarista.

Por esse motivo, acreditamos que refletir sobre a ética é fundamental para as discussões acerca de documentários que têm no *Outro* a sua razão de produção.

Em quase todas as instâncias sociais, a ética se faz presente, especialmente na contemporaneidade, cujas diversidades existentes nos ambientes sociais parecem provocar ainda mais discursos com vieses de intolerância sobre culturas e grupos considerados minoritários. Pensamos o cinema como uma narrativa midiática

que pode contribuir tanto para a produção de discursos intolerantes quanto para a reflexão e a compreensão sobre os grupos diversos.

Por isso, trataremos a ética a partir das formulações de Buber (1982), visto que o discurso da moral² como modelo social, ideia que seja universal a uma determinada sociedade, já não cabe mais, na medida em que as sociedades se encontram em meio a uma pluralidade de culturas e valores.

Entendemos a ética como uma postura de respeito com o outro, que tem como objetivo a reflexão sobre o comportamento humano, seja a partir das regras estabelecidas e que precisam ser problematizadas face às sociedades múltiplas, seja a partir da reflexão sobre novas formas de convivência que não implicam regras engessadas e, portanto, autoritárias e exclusivas.

De acordo com Buber (1982), o "habitat" natural do ser humano é composto pela relação entre as pessoas, e o ser humano foi violentamente sequestrado de sua natureza, seu "habitat". Isso porque a modernidade criou uma pedagogia que potencializa o individualismo ou o coletivismo, situações que, para o autor, ofuscam a percepção do indivíduo sobre si enquanto pessoa. Assim, sua filosofia tem no existir humano o seu concerne de reflexão e defende que os padrões sociais dominantes reduziram os seres humanos a conceitos, desconsiderando-os em suas singularidades. As discussões de Buber (1982) opõem-se, desse modo, à ideia de "ética" a partir de padrões universais, apoiando-se na crença de que a ética existe na resposta autêntica dos indivíduos às indagações dos *Outros* e na reflexão sobre si.

Buber (2007) igualmente afirma que devemos evitar descrever ou pensar os seres humanos a partir de conceitos, reduzindo-os a coisas, pois a generalização dos conceitos acaba afastando o ser humano de sua essência, a qual é própria a cada indivíduo. A "*ética dialógica*" é, pois, um fenômeno que ocorre quando há a relação essencial entre as pessoas – ou, como o autor chama,

a relação inter-humana. Pensando as produções midiáticas e suas generalizações, deduzimos que boa parte das narrativas dominantes até o presente trata o *Outro* privado de sua essência, o que contribui para a produção de identidades estereotipadas. O uso da identidade generalista é, desse modo, uma representação destituído de ética.

Nessa perspectiva, a ética se dá na relação do ser humano com o mundo a partir de sua responsabilidade pessoal, resultante de uma postura honesta. Para Buber (2007), a verdadeira vida ocorre a partir do encontro existencial: quando a postura ética possibilita a vinculação entre os seres por meio do diálogo. Sendo assim, a chave para a ética está na responsabilidade com o *Outro*, no reconhecimento do *Outro* como caminho e, portanto, no encontro.

O diálogo ocorre quando se dirige ao *Outro* de forma autêntica, assumindo-o em suas especificidades. Portanto, vê-se o *Outro* como Tu e não como Isso, propiciando-se uma relação de respeito às diferenças e entendendo-se a singularidade dos seres como algo essencial da vida humana. Nesse sentido, a ética encontra-se na relação entre o Eu e o Tu (BUBER, 2007).

Conforme Buber (1982), o ser humano pode estabelecer contatos com o mundo de forma ética ou não ética. A vinculação com o mundo se dá por meio das palavras Tu e Isso, princípios da humanidade. A partir dessa colocação, entendemos que a expressão Eu-Tu revela uma relação de reciprocidade, de respeito, que vê no *Outro* alguém singular e complementar. Nessa relação, há a contemplação da experiência que oferece a troca entre o Eu e o Tu. Desse modo, o Tu se manifesta de maneira não classificável, como aquele que simultaneamente exerce e recebe a ação, sendo o princípio e o fim do evento da relação.

Já a expressão Eu-Isso revela uma relação de separação. O Isso é o *Outro*, distante de mim, classificável. O Isso, portanto, remete às coisas da vida classificadas: é o mundo da cultura criada

² O termo "moral" se refere ao conjunto de normas estabelecidas a partir das tradições; nas palavras de Droit (2012, p. 18), esse termo "especializou-se mais ou menos no sentido daquilo que é transmitido, como código de comportamento e juízos já construídos, mais ou menos cristalizados [...] parece constituir um conjunto fixo e acabado de normas e regras". Já o termo "ética", para o autor, atualmente é empregado no âmbito da reflexão sobre as regras de comportamentos que estão por ser construídas, de acordo com as relações sociais.

pelo ser humano, o mundo ordenado, o qual, de acordo com o autor, não constitui a ordem do próprio mundo, apesar de não conseguirmos viver sem ordem. Nas palavras de Buber (1974, p. 39), "o homem não pode viver sem o Isso, mas aquele que vive somente com Isso não é homem".

Assim, pensar a relação entre documentário e ética é fundamental para compreendermos os filmes que prometem asserções sobre o mundo histórico, uma vez que essas obras representam direta ou indiretamente as relações estabelecidas entre documentaristas e atores sociais, revelando as relações Eu-Tu e Eu-Isso abordadas por Buber (1974). Para tanto, apresentaremos os subgêneros observativo e participativo, a partir das formulações de Nichols (2005). Esses modos intencionam produzir a sensação de que o que se representa é fiel ao fragmento do mundo selecionado, com a diferença de que um se abstém da representação do documentarista, ao passo que o outro revela a relação entre documentaristas e atores sociais.

O modo observativo, como o próprio nome sugere, evidencia a observação espontânea da experiência vivida, apresentando apenas aquilo que é filmado, ou seja, a produção não inclui elementos complementares, como comentários em voz *over*, sons, legendas, repetição de câmera etc., o que pode fazer com que a narrativa pareça sem contexto, sem história. Também conhecido como cinema direto, o modo observativo propõe representar especificamente o que foi filmado, de maneira que os atores sociais interagem uns com os outros ignorando a presença da câmera. De acordo com Nichols (2005), esse modo de afastamento do diretor faz com que o receptor assuma uma posição mais ativa, interpretando aquilo a que assiste. O modo observativo suscitou muitas discussões acerca da ética e da representação da realidade, apontamentos que colaboram com as nossas reflexões.

Nesse subgênero, o documentarista é oculto, frequentemente assimilado à metáfora da "mosquinha na parede". Ele também apresenta, na tela, os aparatos tecnológicos para frisar a ideia de que há alguém observando o mundo histórico,

sem interferências. No entanto, Nichols (2005) ressalta que muitos dos filmes que recorrem a esse modo de produção, na verdade, expõem indícios de que houve interferência do documentarista na composição das cenas. O autor cita o termo "entrevista mascarada" (NICHOLS, 2005, p. 150) para se referir à ação do documentarista quando este determina o tema geral da cena com os atores sociais e, só então, passa a filmá-la de maneira observativa.

Além disso, Freire (2011) sublinha que, no início do cinema direto (na segunda metade do século XX), tinha-se a convicção de que o conteúdo filmado era o resultado exato do que havia sido observado e capturado pelas lentes do documentarista. Contudo, tal ideia foi aos poucos sendo contestada, uma vez que, apesar da não aparição do documentarista no processo, a produção é resultante de seu olhar sobre as coisas ou sobre os sujeitos escolhidos para serem representados, a partir da seleção dos ângulos, dos enquadramentos etc. Assim, apesar da sensação de que há uma passividade por parte do diretor, sua produção é também decorrente de uma posição de domínio e ação sobre o conteúdo.

Desse modo, torna-se impossível considerar que não ocorre interferência no cinema direto, na medida em que a produção envolve, sobretudo, as escolhas do documentarista, desde os recortes das conversas que escolheu explicitar até os planos, os ângulos e os detalhes que optou por apresentar a seu público. Outra situação que deve ser abordada é justamente a sua ausência proposital no conteúdo da produção. Ora, algumas produções explicitam o material técnico-cinematográfico, como a câmera, mas não o principal fomentador do conteúdo: o indivíduo por trás da narrativa. Como atesta Godoy (2001, p. 261), no cinema direto, não se revela o método de produção, "ou seja, do ponto de vista epistemológico, o *direct* cinema pressupõe um discurso sobre a realidade sem se considerar como o discurso foi produzido".

Por ocultar a figura do documentarista, cremos que o modo observativo pode se aproximar da

"voz de Deus"³, pois há, no conteúdo, todo um conjunto de recortes e escolhas que refletem a postura do documentarista frente àquele ou àquilo que propôs filmar. Ele se ausenta, e a sua ausência pode ser pensada como uma atitude por meio da qual almeja não assumir a sua responsabilidade com relação ao conteúdo. Pensando o modo observativo, ou cinema direto, a partir de nossas observações, notamos que tal modo apresenta a relação Eu-Isso quando o documentarista determina o conteúdo em termos de interferência sobre o que e como quer filmar. O *Outro*, passivo, torna-se objeto da produção do documentarista.

O modo observativo não explicita os meios que levam à produção do documentário, meios que envolvem, especialmente, a interação entre as pessoas. Não sabemos a real relação estabelecida entre documentarista e atores sociais. Logo, o que temos de concreto para ser observado é a narrativa midiática oferecida pelo documentarista, conteúdo que não promete a constatação da imparcialidade. Como argumenta Sérgio Puccini (2009, p. 45):

No documentário direto, a possibilidade de estar colado ao personagem, indo com ele a todos os cantos do mundo, depende de negociação prévia entre personagem e documentarista, negociação que sempre esbarra em limites éticos, de preservação de privacidade, ou corre o risco de se tornar uma encenação autorizada, mas nem sempre assumida pelo personagem que se deixa filmar.

Assim, o documentário direto esconde, justamente, a relação entre documentarista e atores sociais, interação fundamental para a produção do filme. Segundo France (1998), a realização do documentário que tem o *Outro* como centralidade da produção é decorrência de uma prática, muitas vezes, não aparente na tela, mas fundamental para o resultado do filme. Essa prática, chamada de inserção, consiste em uma fase preliminar na qual o documentarista se relaciona com os atores sociais.

É importante destacarmos, mais uma vez, que estamos construindo nossas reflexões a partir de filmes documentários que pretendem a abordagem ética do *Outro*, com a intenção de promover alteridades⁴. A seguir, apresentaremos o gênero participativo, que se diferencia do observativo ao incluir a participação do documentarista na obra.

A principal característica do modo participativo é a defesa de que a intervenção do documentarista é inevitável. Sua narrativa inclui entrevistas e depoimentos dos atores sociais, podendo incluir a participação/interação do documentarista. Nesse sentido, ele pode também se tornar ator social de seu filme. Esse subgênero não encontra problemas morais com relação à participação do documentarista como determinante nos rumos da produção, sendo sua interação percebida como ação positiva.

De acordo com Nichols (2005), o modo participativo possibilita ao espectador testemunhar o mundo histórico, a começar pela participação do documentarista. O autor chama a atenção para o fato de que esses filmes apresentam fé excessiva nas testemunhas, sendo caracterizados, muitas vezes, por histórias ingênuas. Cabe ressaltar que o termo "cine-olho" ou "cinema verdade", cunhado por Dziga Vertov, acabou sendo associado a um subgênero do documentário participativo. A intenção de Vertov, segundo Nichols (2005, p. 182), foi abolir o uso de estruturas teatrais ou literárias para que o cinema fosse utilizado como uma forma de construir uma "nova realidade visual e, com ela, uma nova realidade social", nas quais as pessoas deixassem de representar e fossem filmadas em suas realidades.

Portanto, o modo participativo é o que mais se aproxima das considerações sobre a "ética dialógica" (BUBER, 2007, p. 91). Nesse modo, a necessidade do corpo a corpo pode ser entendida como a relação pessoal, inter-humana. As entrevistas e os depoimentos com a explicitação do documentarista se coadunam com a ideia de "comunicação dialógica", no entanto essa relação

³ Técnica de locução cujo orador fala ao espectador sem aparecer, como voz da verdade.

⁴ Temos consciência, à luz das teorias da comunicação, de que os espectadores/receptores podem interpretar os filmes a partir de seu repertório social.

dependerá da postura ética do documentarista, pois nem sempre as entrevistas e os depoimentos são resultantes de ações responsáveis.

Considera-se que o modo participativo teve seu início na França, na década de 1960, com o filme *Chronique d'un Été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, documentário que trata sobre o cotidiano de jovens parisienses (CHRONIQUE..., 1960). De acordo com Freire (2011), foi *Chronique d'un Été* que apresentou uma nova forma de se fazer documentário a partir de novos aparatos tecnológicos e cinematográficos e de seu barateamento, o que permitiu uma maior inserção dos documentaristas nos espaços de filmagem. Freire (2011, p. 198-199) igualmente ressalta que,

[...] diferentemente do "cinema direto" e sua atitude "passiva" diante das manifestações observadas, o *cinéma-vérité* praticado por Rouch reivindica para a câmera o papel de um provocador de situações capazes de traduzir para o espectador fenômenos sociais específicos.

Ao comentar sobre o cinema verdade, Morin (2003) afirma que o seu surgimento não deve ser relacionado apenas à leveza da câmera, que passou a permitir aos documentaristas se misturarem à vida dos atores sociais, mas também às técnicas de aproximação entre eles e os atores sociais. Em *Chronique d'un Été*, os autores experimentaram metodologias com vistas à aproximação significativa em relação aos atores sociais (CHRONIQUE..., 1960). A título de ilustração, uma dessas metodologias é o que denominaram "comensalidade", a saber, o encontro com atores sociais de diferentes grupos sociais, ocorrido em ambientes que sejam a eles comuns e seguros, com excelentes refeições e vinho. De acordo com Morin (2003, p. 9), a refeição tem como objetivo reunir todos os envolvidos, incluindo a equipe técnica, para que se crie o que o autor chama de um "clima de camaradagem", a fim de que as pessoas que serão filmadas percam a timidez e se familiarizem com a equipe e com os documentaristas. Quando as pessoas demonstram estar mais relaxadas com a situação, então se inicia a filmagem.

Morin (2003, p. 9) esclarece que a intenção da comensalidade é

[...] desfazer as inibições, a timidez provocada pelo estúdio e por entrevistas frias, e evitar, na medida do possível, aquela espécie de "jogo" em que as pessoas compõem um personagem para si, mesmo se ninguém lhes designou um papel a representar.

Ou seja, a intenção do sociólogo junto a Rouch foi fazer emergir a realidade de cada ator social em um clima de companheirismo, para que a situação favorecesse a comunicação entre as partes.

Outro ponto importante observado em *Chronique d'un Été* é a participação efetiva de Rouch e Morin nas filmagens, compartilhando momentos e conversas com os atores sociais. Nesse caso, os diretores se tornaram também atores sociais (CHRONIQUE..., 1960). O fato de compartilharem o filme com as pessoas que dele participaram revelou, por meio de comentários de tais pessoas⁵, que as cenas em que aparecem os diretores soaram mais verdadeiras que as demais. Esse exemplo nos faz crer ainda mais na importância da revelação da imagem do documentarista na produção filmica que tem a ética como centro de sua preocupação.

Desse modo, podemos assimilar a metodologia de Rouch e Morin (CHRONIQUE..., 1960) às considerações de Buber (1982), visto que os autores parecem ter buscado criar um clima favorável à relação pessoal, o que resultou na comunicação dialógica. Morin (2003) revela que, em uma das filmagens, o clima foi tão envolvente que tanto ele quanto Rouch e a própria equipe de filmagem se esqueceram de iniciar as filmagens.

À luz da metodologia da "comensalidade" e da situação apresentada, talvez possamos pensar que Rouch e Morin explicitaram a relação Eu-Tu, uma vez que todas as partes apresentaram envolvimento a ponto de se esquecerem do principal propósito da refeição: um filme documentário. Ou seja, atingiram o "habitat natural" descrito por Buber (1982).

Cabe lembrar que o termo "cinema verdade" foi

⁵ Conteúdo apresentado no próprio filme.

bastante contestado. De acordo com Morin (2003), a confusão ocorre quando as pessoas tomam a expressão como uma afirmação, e não como uma busca. Gauthier (2011), por exemplo, acredita que Morin foi infeliz ao utilizar a expressão "cinema verdade" e defende que ele poderia ter utilizado a expressão "non-star-system", fazendo referência ao termo "star system"⁶, problematizado pelo sociólogo em 1957. Já Rouch (1972 *apud* FREIRE, 2011, p. 245), em entrevista a G. Roy Levin, sustenta que seria melhor ter chamado o "cinema verdade" de "cinema sinceridade", na intenção de informar à audiência que o resultado do filme é evidência do que aconteceu naquele momento. Em suas palavras: "Isto é o que eu vi e não falsifiquei nada. Foi isso que aconteceu. Não paguei ninguém para brigar, não mudei o comportamento de ninguém. Olhei para o que estava acontecendo com o meu olho subjetivo e isso é o que eu acredito que aconteceu" (ROUCH, 1972 *apud* FREIRE, 2011, p. 245).

Assim, pensamos que a verdade à qual se referem Rouch e Morin (CHRONIQUE..., 1960) é a verdade do que aconteceu na produção do filme. Como argumenta Morin (2003, p. 46), "isso significa que não existe uma dada verdade que se possa arrancar habilmente [...]. A verdade não consegue escapar às contradições, pois há verdades do inconsciente e verdades da mente consciente. Essas duas verdades se contradizem".

Parece-nos que Rouch e Morin (CHRONIQUE..., 1960) buscaram a explicitação da relação inter-humana por intermédio da comunicação dialógica. Ao procurarem, mediante a "metodologia da comensalidade", promover a troca de informações em uma relação respeitosa que explicita o Eu-Tu, os autores evidenciaram a responsabilidade com o mundo – na ocasião de seu filme, o respeito com os atores sociais na tentativa de promoverem o diálogo. Essa produção, portanto, indica-nos um caminho ainda atual para pensarmos a ética nas produções midiáticas que abordam questões sociais.

Chronique d'un Été: uma produção atemporal

Em tempos de polarização e intolerância – situação que não se limita ao território brasileiro –, pensar as produções midiáticas que prometem asserções sobre o mundo histórico parece-nos ainda mais urgente. Na contramão das generalizações que caracterizam um tempo em que a informação é efêmera e, portanto, pouco aprofundada nos meios massivos, revisitar produções mais éticas se torna um exercício indispensável para a área da comunicação.

Os documentários, objeto deste trabalho, prometem asserções sobre o mundo histórico, o que faz deles produções que requerem mais compromisso com a ética. Essas obras são produzidas por pessoas que tratam da representação de outras pessoas, as quais, na maioria dos casos, pertencem a grupos sociais diferentes daqueles dos autores das obras. Logo, documentários como os dos subgêneros observativo e participativo só ocorrem porque houve relação interpessoal entre documentaristas e atores sociais. Desse modo, a ética se torna condição fundamental para que documentaristas não reproduzam as generalizações comuns em nosso tempo.

Há 63 anos, *Chronique d'un Été* nos apresenta um caminho possível para se estabelecer relações éticas entre as pessoas e que transcende o fazer documentário: tal filme nos indica, por meio da representação da relação respeitosa entre as pessoas – a relação inter-humana (BUBER, 1982) – que é possível voltar ao habitat natural humano num momento histórico que, violenta e frequentemente, tem nos sequestrado de nossa natureza, ao tratar o *Outro* e as coisas do mundo como *Isso*, sem diálogo nem respeito às diferenças.

Assim, o filme de Jean Rouch e Edgar Morin (CHRONIQUE..., 1960) apresenta a sua atemporalidade, oferecendo pedagogias para produções midiáticas mais éticas e que transcendam a produção documental ao explicitar a relação Eu-Tu

⁶ Na obra *As estrelas: mito e sedução no cinema*, Morin (1989) discorre sobre toda a complexidade que envolve a transformação de uma simples pessoa em estrela de cinema, com base no que designa como "star system". Essa realização envolve outras questões, como as relacionadas ao fanatismo do público que passa a perseguir os atores.

entre documentaristas e atores sociais.

Referências

BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BUBER, Martin. *Eclipse de Deus: considerações sobre a relação entre religião e filosofia*. Trad. Carlos Almeida Pereira. Campinas: Verus Editora, 2007.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. 2. ed. São Paulo: Moraes, 1974.

CHRONIQUE d'un été. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. Paris: Argos Films, 1961. 1 DVD (90 min).

DROIT, Roger-Pol. *Ética: uma primeira conversa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: UNICAMP, 1998.

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

FREIRE, Marcius. Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 12, n. 28, p. 107-114, dez. 2005.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

GODOY, Hélio. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001.

MONDO Cane. Direção: Paolo Cavara, Franco Proserpi e Gualtiero Jacopetti. Roma: Cineriz, 1962. 1 DVD (108 min).

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORIN, Edgar. Crônica de um filme. In: ROUCH, Jean. *Ciné ethnography*. Trad. Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papirus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC São Paulo, 2013.

SANTOS, Tarcyanie Cajueiro; SILVA, Miriam Cristina Carlos. Narrativa mediática. In: MARCONDES FILHO, Ciro (org.). *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009. p. 356-357.

Thifani Postali

Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Comunicação e Cultura. Graduada em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda pela Universidade de Sorocaba. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba e autora de *Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicação*.

Endereço Profissional

Universidade de Sorocaba

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Cidade Universitária Professor Aldo Vannucchi (Rod. Raposo Tavares) – 18023-000

Sorocaba, São Paulo, Brasil