

CRÔNICA DO QUOTIDIANO JUVENIL URBANO EM *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ*

CHRONICLE OF URBAN YOUTH DAILY IN CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

José da Silva RIBEIRO¹

Resumo: O filme de Jean Rouch e Edgar Morin, *Chronique d'un Été*, realizado no início dos anos de 1960, coloca uma série de questões no campo da antropologia, da sociologia e do cinema. Em primeiro lugar constitui um trabalho de referência da passagem da etnografia dos povos longínquos e culturas exóticas para a etnografia do quotidiano juvenil urbano. Dá continuidade ao *Cinema Vérité* de Dziga Vertov quer no referente à atualização da metodologia decorrente da transformação tecnológica – som direto e síncrono, quer em relação à temática – a cidade e o cinema são os temas centrais. *Chronique d'un Été*, um filme de palavras, constitui-se como inquérito sociológico ou sócio antropológico, levantando toda uma série de problemas epistemológicos decorrentes da transposição para a plano da realização cinematográfica de questões fundamentais que continuam em debate na sociologia contemporânea como o valor metodológico das entrevistas, das entrevistas clínicas não diretivas ou semi-diretivas como meio de acesso ao conhecimento da realidade humana. A reflexividade constitui um terceiro ponto que marca este filme dando continuidade ao *cinema verdade*, como é denominado por Edgar Morin. Propomo-nos analisar, no filme referido e no material filmado que não fez parte da versão final, os procedimentos de realização e montagem e a influência da obra de Jean Rouch no cinema e na antropologia visual e prestar atenção às principais marcas da passagem de *Homem da Câmara de Filmar* ao filme de Rouch e Morin. Este trabalho resulta de anteriores publicações e da pesquisa realizada no Grupo de Investigação *Media e Mediações Culturais* do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta de Portugal.

Palavras-chave: *Cinema Vérité*, som direto e síncrono, inquérito sociológico, reflexividade.

¹ Professor Doutor da Universidade Aberta de Lisboa (Portugal) CEMRI. E-mail: jsribeiro.49@gmail.com

Abstract: *Jean Rouch and Edgar Morin's film, Chronique d'un Été, held at the beginning of 1960s, put a series of questions in the field of anthropology, sociology and filmmaking. First of all it is a reference work of Ethnography of the passage of distant peoples and cultures to exotic ethnography of everyday urban youth. It keeps on with Cinema Vérité of Dziga Vertov both in which concerns the updating the methodology resulting from technological change - direct sound and synchronous - and in relation to the subject-matter - the city and the cinema are the central themes of both films. Chronique d'un Été is a word movie which establishes itself as a sociological or socio-anthropological inquiry raising a whole branch of epistemological problems that result from the transposition to the plan of making up of the film fundamental issues that continue to be debated in contemporary sociology as a methodological value of interviews, clinical, non-directive or semi-directive interviews, as a means of accessing the knowledge of human reality. Reflexivity is a third point which marks this film giving continuity to the vérité cinema and proposing to create a new vérité cinema as it is called by Edgar Morin. In this article we propose to analyze the movie and footage that was not part of the final version and installation procedures and the influence of the work of Jean Rouch film and visual anthropology and pay attention to the main brands of camera man shooting Rouch and Morin's movie. This work results from previous publications and from the research made up within the Research Group Media and Cultural Mediations of the Center for the Study of Migrations and Intercultural Relations of the Open University in Portugal.*

Keywords: *Cinema Vérité; direct sound and synchronous; sociological survey; reflexivity;*

Quando vemos *O Homem da Câmara de Filmar*, podemos ver, neste olho refletido pela objetiva da câmara, Vertov delimitando, pela subversão sistemática das certezas da ilusão, um certo patamar no desenvolvimento da consciência. "Tornando a incerteza mais certa", convidava a câmara a aceder à idade da razão e fazia-a passar por um amplo movimento cartesiano.

Annette Michelson

Para mim, cineasta e etnógrafo, praticamente não existe nenhuma fronteira entre o filme documental e o filme de ficção. O cinema, a arte do duplo, é já a passagem do mundo real para o mundo imaginário e a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é a contínua passagem de um universo conceptual a um outro, uma ginástica acrobática em que perder o pé é o menor dos riscos

Jean Rouch em Enrico Fulchignoni (1981)

INTRODUÇÃO

Perguntamo-nos: porque voltar a rever e a escrever algumas notas sobre este filme realizado em 1960? Não estará tudo escrito sobre esta obra de referência de Jean Rouch e Edgar Morin? Que mudança se operam na passagem do *Cinema Vérité*

(Vertov) e o *Nouveau cinema verité* (Morin)? Que mudanças na temática de *Homem da Câmara de Filmar* (1929) e de *Chronique d'un Été* (1960)?

Justifica-se retomarmos *Chronique d'un Été* pela importância do filme e pela influência que exerce ainda hoje no cinema documentário e na antropologia visual. Na verdade, a “influência dos filmes de Jean Rouch tornou-se referência paradigmática” (Ginsburg, 1999) para os antropólogos cineastas ou para os cineastas antropólogos. Há, no entanto, elementos novos que nos convidam a uma releitura de *Chronique d'un Été*. Em 2008, os materiais, imagens e sons, não usados na montagem final deste filme foram digitalizados e o som restaurado e sincronizado. A partir destes materiais revisitados por Edgar Morin e pelos principais atores do filme - Régis Debray, Jean-Pierre Sergent, Marceline Loridan-Ivens, Nadine Ballot e pelos comentários do investigador Raymond Bellour, Florence Dauman, realizadora, produtora e diretora da Sociedade *Argos film*, produtora de *Chronique d'un Été*, produziu o filme *Un Été + 50* (2010). O filme resulta pois de sequências inéditas do filme realizado em 1960, relidas pelas conversas com seus atores cinquenta anos após a rodagem. Retomamos também as influências referenciadas pelos autores e sua reflexão sobre o que persiste e o que muda nestes filmes separados por 30 e 50 anos. Por outro lado, a referência a Vertov também se atualiza com a obra de Manovich, *Language of New Media* (2000), remetendo-nos para os novas media:

A nova avant-gard não está mais preocupada em ver e representar o mundo de novas formas mas sim em aceder e utilizar as mídias previamente existente de novos modos. Neste sentido as novas mídias constitui-se como uma pós-mídias ou super-mídias, na medida em que usa as mídias antigas como fonte primária. De “Nova Visão,” “Nova Tipografia”, “Nova Arquitetura” da década de vinte de 1900 viramo-nos para as Novas Mídias dos anos noventa de 1900; de “O *Homem da Câmara de Filmar*” para o utilizador com um “browser” (motor de busca), programas de composição, programas de análise de imagem, programas de visualização; do cinema, a tecnologia do olhar para o computador, a tecnologia da memória (MANOVICH, 2000).

1. Gênese e construção dos filmes

Philippe Willemart denomina crítica genérica como o estudo do diálogo entre o texto (ou filme) que se escreve e aquele que o autor teve no seu pensamento. Este estudo pretende compreender o processo criativo a partir vestígios e pistas deixados pelos autores. Estes vestígios assumem, por vezes, a forma de textos, esboços, esquemas, planos, testemunhos, partes - por vezes significativas, que ficaram fora da obra final. No cinema e na antropologia, alguns destes vestígios passam para dentro da obra construindo um processo de reflexividade em que os autores explicitam ou discutem o projeto e os bastidores do processo criativo. São exemplos paradigmáticos disto, filmes como *Homem e Câmara de Filmar* de Vertov e *Cronique d'un Été* de Jean Rouch e Edgar Morin. Em *O Homem com a câmara de filmar* (1929) Vertov acrescenta um manifesto inicial descrevendo os processos de realização do filme

Um registo de película de 6 latas. Produzido por Vufku, em 1929. (Um excerto do diário de um Cameraman) Este filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica dos acontecimentos reais. Sem a ajuda de legendas intercalares. Sem a ajuda de um argumento. Sem a ajuda do teatro. Este trabalho experimental tem o objetivo de criar uma linguagem de cinema absoluto e verdadeiramente internacional baseada no seu total afastamento da linguagem do teatro e da literatura.

O filme foi produzido pela Administração Ucraniana do Filme e Fotografia (VUKFU), sediada em Kiev, e realizado por Dionigin (ou Denis) Arkadievitch Kaufman, mais conhecido como Dziga Vertov. Feito em preto e branco, é mudo e tem 67 minutos de duração. Em 1996, foi sonorizado pela Alloy Orchestra de Cambridge, seguindo indicações deixadas pelo próprio realizador. Está estruturado em quatro partes: o prólogo (2min45), que introduz o tópico principal — *O Homem da câmara de filmar* e o ambiente — o teatro, terminando com a exibição da orquestra; a primeira parte (33min12), que trata do amanhecer na cidade, das atividades do homem da câmara, do nascimento, casamento; a segunda parte (27min50), com várias situações de trabalho culminando com a sequência das máquinas em movimento, acontecimentos desportivos, execuções musicais (representação visual das sonoridades) e a presença constante do

homem da câmara; finalmente, o epílogo (7min05), que, num breve resumo, leva o espectador de volta à abertura, recapitulando todo o anterior, numa alusão ao princípio do “cinema-verdade”, estruturado pelo método do “filme-olhar” (PETRIC, 1993).

A observação da Câmara é resultado das experiências e da confiança dos operadores e contribui assim para desvendar o real e para educar ou organizar o olhar do espectador. O trabalho de produção de *O Homem da Câmara de Filmar* pode ser assim descrito: a) uma equipe dirigida por Dziga Vertov, autor e supervisor da experiência, incluindo Elizaveta Svilova, sua mulher, a montadora ou assistente de montagem, e o seu irmão, Mikhail Kaufman, o principal operador de câmara, responsável pela fotografia; b) uma filosofia ou teoria e prática do cinema que marcou profundamente a história, abrindo espaço para uma reflexão aprofundada sobre a arte do cinema, que provocou debates acalorados e influenciou muitos cineastas (Jean Luc Godard, Chris Marker etc.); c) um grupo de pesquisa, reflexão e intervenção artística — *kikoks* — que formaliza os princípios (manifestos) dessa teoria e dessa prática, fundada no registro da vida cotidiana e frequentemente denominada, nos termos da estética vertoviana, “a vida no imprevisto”; d) um ambiente tecnológico (tecnosfera), próprio do final dos anos 1920, com câmaras de corda [*magazines* pequenos], possibilidades de registro de cada tomada de apenas 1,5 minuto (Lumière 55min) ausência de som síncrono; e) finalmente, um contexto histórico e sociopolítico da revolução soviética.

O filme *O Homem da Câmara de Filmar* marca incontestavelmente uma data na história do cinema de vanguarda. Foi também uma das últimas manifestações da agitação e efervescência criativas que se seguiu à revolução bolchevique, antes que os entraves do realismo socialista viessem reprimir a sétima arte (SADOUL, 1971). Em 1929, ano da apresentação pública do filme, a situação política na URSS alterou-se. A época heroica da revolução terminara para dar lugar a uma outra, mais limitadora, senão mais trágica, que a primeira, que vai marcar profundamente o futuro do cineasta. Sobre o pretexto da coletivização e da industrialização, declara-se uma verdadeira guerra civil. O voluntarismo e a mobilização popular da primeira fase da revolução chegava ao fim. A “vida no imprevisto” não tinha mais sentido e os objetivos do cinema definidos por Lenine também não. Nem mesmo “as boas atualidades e os filmes educativos sérios”

(SCHMULEVITCH em ESQUENAZI, 1997, p. 74) tinham mais lugar. Os objetivos do realizador não correspondiam mais à situação social do momento. A arte do regime totalitário recusava claramente a “vida no imprevisto”.

Também a estratégia reflexiva é apresentada, desta vez em forma de comentário, pela voz de Jean Rouch em *Chronique d'un Été* (1960) – “Este filme foi feito sem atores mas vivido por homens e mulheres que dedicaram parte do seu tempo a um experimento novo de cinema verdade...” (*Chronique d'un Été*).

O som síncrono e rolos de película mais longos, maior capacidade dos *magazines*, permitiram realizar a intenção de Rouch e Morin de deixar no filme as marcas da passagem da ideia ao filme. Tomemos em atenção o diálogo de Rouch e Morin com Marceline (protagonista do filme).

JR - Conversar numa mesa redonda é uma excelente ideia mas pergunto-me se será exequível gravar uma conversa naturalmente com uma câmara presente. Por exemplo, Marceline vais relaxar e conversar normalmente? Ela pode tentar.

M - Isso não vai ser fácil.

JR - Porquê.

M- Vou sentir-me nervosa.

JR - Nervosa com quê?

M - Nervosa na situação de não ser capaz...

JR - Está nervosa agora?

M - Ainda não.

JR - Então vai ficar bem. Morin e eu queremos colocar apenas algumas questões. Tudo o que você quiser poderá ser cortado.

M - Sim. Contanto que vocês vão com calma.

JR - Você é o chefe Morin. Pegue e leve.

EM - Você não tem ideia das perguntas... nós mesmo não temos ideia do que temos em mente. É um filme como as pessoas vivem. Você (Marceline) é o nosso começo. Como vive? Por outras palavras: o que você faz da vida? Nós começamos por você porque você é o centro da nossa experiência.

JR - O que você faz no dia-a-dia?

M - Trabalho a maior parte do tempo.

JR - Que trabalho?

M - Numa firma de pesquisa de mercado. Entrevisto pessoas, analiso as entrevistas, faço relatórios e sínteses. O trabalho mantém-me ocupada.

JR - Gosta disso?

M - Não muito.

JR - Quando sai de casa de manhã planeia o seu dia?

M - Eu sei o que tenho de fazer mas nem sempre faço isso e nunca sei o que vou fazer no dia seguinte. Eu tenho um princípio de que o amanhã pode cuidar de si mesmo. Para mim aventuras estão sempre ao dobrar da esquina.

JR - Se nós a mandarmos à rua perguntar às pessoas – você é feliz, faria isso?”.

Assim começa o filme com uma proposta e um ensaio do experimento que Rouch e Morin pretendem realizar. Parecia, pois, que este experimento era demasiado simples. No entanto, as primeiras imagens do filme apontam de imediato para sua pretensão. Na verdade, propõe-se emparelhar com as excelentes e inovadoras realizações aparecidas e premiadas da época rivalizando com elas: *Milagre em Milão* de Vittorio de Sicca, *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, *La Dolce Vita* de Federico Fellini *La source* de Ingmar Bergman, *Rocco e Seus Irmãos* de Luchino Visconti e situar-se na história do cinema dando continuidade ao cinema verdade de Vertov e integrar-se no contextos destas obras-primas do cinema europeu.

A complexidade e a riqueza de *Cronique d'un Été* resulta da mistura e da imbricação entre a vida e o cinema em todos os níveis do filme. O que cativa os atores, afirma Morin, é ação do cinema na vida real, a maneira como as pessoas, tornadas personagens, libertam qualquer coisa de suas preocupações profundas perante o olhar da câmara. O filme expõe como um *work in process* submetido aos insólitos técnicos e humanos de rodagem vividos como um encontro. O filme, escreve Morin, após a sua realização “est hybride et c’est cette hybridité qui fait tantôt son infirmité, tantôt sa vertu interrogative”. Em *Cronique d'un Été* temos não só estes elementos inscritos no filme mas também nos escritos ou entrevistas dos autores que prestam informações acerca do processo criativo – fontes inspiradoras, processos de criação, fotografias da rodagem, tecnologias utilizadas, atores ou personagens a abordar no filme mas sobretudo muito material filmado que permaneceu fora da montagem definitiva – montagem que entrou nos circuitos de distribuição e exibição. O filme *Un Été + 50* (2010) de Florence Dauman constitui um documento precioso para um olhar retrospectivo sobre este filme considerado hoje um clássico no âmbito do cinema documentário e da antropologia. O filme de Florence Dauman (filha do produtor do filme - Anatole Dauman, diretora da Argos Films) traz-nos um duplo olhar sobre o passado dos atores, passados 50 anos, e o de suas próprias imagens que ficaram no filme ou fora dele, como material montado na cópia definitiva, permitindo-nos assim ver e reconstruir o processo de realização do filme; faz surgir ou ressurgir a emoção íntima

em que se sobrepõem a vida e o cinema; mostra-nos o contexto sociopolítico da sua realização - *mise-en-situation filmée*.

A ideia do filme *Chronique d'un Été* (1960) de Jean Rouch e Edgar Morin nasceu em Florença onde ambos se encontraram, como elementos do júri do recém-criado *Festival dei Poppoli* - Festival Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico e inspira-se no filme *Come Back África* de Lionel Rogosin (1960), com Miriam Makeba em que a palavra é improvisada, vivida e filmada. Este filme influenciou particularmente Edgar Morin que, regressado do Festival, escreveu no *France-Observateur* o artigo *Pour un nouveau cinéma vérité*. Neste artigo, Morin afirma «Le cinéma romanesque atteint les vérités les plus profondes », mais il y a une vérité qu'il ne peut pas saisir, c'est l'authenticité du vécu". Morin considera ainda que perante a câmara muito pesada e imóvel (presa ao tripé), a vida, de repente, se escapa e se fecha provocando uma paragem na fluidez do quotidiano – “intimidade da vida quotidiana realmente vivida” e a perda da vivacidade. Também, perante a câmara, todos se mascaram perdendo-se, pois há autenticidade. Conclui pois Edgar Morin,

Le cinéma ne peut pénétrer dans l'intimité de la vie quotidienne vraiment vécue ... Le cinéma-vérité était donc dans l'impasse, s'il voulait appréhender la vérité des rapports humains sur le vif. [...] l'ensemble du cinéma documentaire restait à l'extérieur des êtres humains, renonçait à lutter sur le terrain avec le film romanesque (MORIN, 1960).

Para Morin autenticidade, verdade, intimidade e captação do vivido no novo cinema documentário constituem uma síntese de duas tendências contraditórias: a captação do vivido é a superfície; a intimidade e a profundidade limitam a vivacidade. O desafio do filme seria “o íntimo captado pelo vivido”. As palavras, as sonoridades, a fala dos participantes no filme (realizadores e atores – sociais e do filme) tornam-se verdadeiramente importantes e o som direto síncrono imprescindível para a concretização deste desafio. O que mais interessava a Morin eram os diálogos, a palavra falada e o que esta trazia de mais-valia para o cinema falado.

Considerava Morin que só Jean Rouch, “Cinéaste scaphandrier qui plonge dans un milieu réel”- cineasta-mergulhador que se entranha no meio real, seria capaz de

iniciar este cinema. Para tal previa um dispositivo técnico que permitisse grande liberdade, uma renúncia a uma estética formal e o fato de procurar na vida realmente vivida seus segredos estéticos. A ideia seria de revelar a beleza da vida mais que tentar a sua “estetização” por processos formais. Este conceito permitiria aliar beleza e verdade estética, introduziria a ideia de uma beleza descoberta e não trazida do exterior. Propôs então a Jean Rouch que fizessem um filme em França sobre o tema “como vives” ?

O filme resumir-se-ia assim em três frases que expôs a Anatole Dauman, que viria a ser o produtor filme: problemas materiais/econômicos e morais/ psicológicos; as mais-valias que a palavra falada trazia para o cinema; só Jean Rouch poderia concretizar esta experiência. À partida Edgar Morin via um filme feito de coisas do quotidiano, tomadas da vida das pessoas, de conversas com elas como em *Come back África*.

Depois do encontro com o produtor – Anatole Dauman, foram contatadas e construídas as personagens a partir das redes sociais de Morin e Rouch (*bande Morin* e *bande Rouch*) – os jovens trabalhadores da Renault Jacques Gabillon e Angelo Borgien, este tornou-se uma personagem importante no filme e Marilou Parolini imigrante italiana das relações próximas de Morin, Marceline Loridan antiga deportada que acabara de conhecer, Jean-Pierre Sergent estudante (numa situação de uma relação amorosa difícil com Marceline), Jacques Galillon empregado do caminho-de-ferro e a esposa. Rouch que acabara de realizar *La Pirâmide Humaine*, convidou, entre outros, Nadine Ballot, estudante que conhecera na Costa do Marfim e viria a tornar-se atriz em *La Pirâmide Humaine* e noutros filmes de Rouch (*Gare du Nord*, *Punition*, *Les Veuves de quinze ans*, 1964), Régis Debray estudante da Ecole Normale Supérieure, Landry jovem africano estudantes de medicina, Michel Brault (tinha ido no ano anterior à Califórnia conhecer Rouch) convidado por Rouch para vir trabalhar com ele em Paris.

A guerra na Argélia, a participação ou a deserção dos jovens (fora da montagem final do filme) e a independência do Congo em 1960, até então propriedade particular do rei Leopoldo da Bélgica, constituíam marcas do contexto sócio histórico da realização filme – contexto sócio-histórico dos acontecimentos, das preocupações e da consciência e das divergências políticas dos jovens. Os temas das conversas com os atores eram as questões da vida quotidiana de jovens a viverem em Paris – o

individualismo e preocupações monetárias, o dinheiro, a vida privada das pessoas, o amor, as relações entre sexos, o tédio, a imigração, o racismo, o encontro de dois grupos sociais que se desconhecem – operários e estudantes (premonitório do maio de 1968 em que conjuntamente se manifestaram mas realmente não se encontraram nem questionaram reciprocamente), as férias, a praia, o mar, as estrelas de cinema – encontro Nadine, Landry et Nicole e as conversas sobre o conflito entre Jean-Pierre Sergent e Marceline (ida a San Tropez – ideia de Morin).

Na montagem, conseguiram uma primeira versão de 5 horas e uma outra de hora e meia que Jean Rouch e Anatole Dauman consideraram muito boa, mas que deixaram Edgar Morin num estado de perplexidade da qual não saiu, senão depois de 20 anos. Na resolução deste problema funcionou a autocensura. Por um lado, a guerra da Argélia - Jean-Pierre estava na rede pro-FLN, por outro, a vida privada das pessoas e diálogos mais íntimos, que seriam banais após o maio de 1968 mas que aqui constituíam uma primeira exposição pública, que mais tarde, em 1964, Pier Paolo Pasolini levara mais longe em *Comozi d'amore*. Os diálogos íntimos entre Jean-Pierre e Marceline são formalmente diálogos de um filme de ficção.

Ambos, Rouch e Morin, consideram a necessidade de uma tecnologia ligeira, uma câmara hipermóvel e a ideia era de uma câmara provocadora que se vê, que se manifesta, que perturba profundamente a pessoa que filma e a pessoa filmada.

As diferenças e complementaridade de Jean Rouch e Edgar Morin são manifestas no filme. Edgar Morin é um importante e conhecido sociólogo. São menos conhecidas suas obras sobre o cinema – *Cinema e Homem Imaginário (Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire, 1956)* e *Estrelas do cinema / As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema (Stras, 1957)*, e o artigo publicado no *France-Observateur*, em Janeiro de 1960 “*Pour un Nouveau cinéma vérité*”. Também aqui há muitas e interessantes histórias para contar no percurso epistemológico do autor (transdisciplinaridade, reciprocidade via para a teoria e economia da reciprocidade) e que laçam alguma luz na gênese do filme *Chronique d'un été*. Publicou também, com Jean Rouch, *Chronique d'un été* (roteiro do filme (1962). Tem no filme um papel mais ideológico e militante. Rouch uma posição mais interlocutora, etnográfica.

Duas expressões caracterizam Jean Rouch e ambas o identificam e identificam sua obra: a primeira referida acima “cineasta e etnógrafo” ou antropólogo cineasta que Rose Satiko considera uma “figura “boa para pensar” ambos os fazeres”; outra um título de um filme *Moi un Noire* que Jocelyne Rouch no filme *Je Suis Un Africain Blanc - Jean Rouch* (2010) considera ser ele mesmo “Moi, un Noir”, c'était lui”.

O mesmo afirmou Manoel de Oliveira – cineasta do lado de África, num encontro no *Institut Franco-portugais* (muitas histórias de Rouch na antiga casa da praça da República no Porto) ao referir que Rouch era mais africano que europeu. Este é também o reconhecimento dos africanos. Como Marcel Griaule, etnólogo que orientou a tese de Rouch, Jean mereceu cerimônias funerárias na Falésia de Bandiagra, com os ancestrais dos Dogon documentadas no filme referido.

Pode dizer-se que Rouch e Morin fazem cinema híbrido, *cinema direto*, *cinema verité* de múltiplas influências e participações (Michel Brault). Usam os meios técnicos próprios do cinema direto – câmaras ligeiras (Coutant-Mathot e Nagra), equipes reduzidas, som direto, luz natural. Mas usam-nos como uma espécie de provocação à expressão livre, esperando dos seus personagens um envolvimento inexistente noutras escolas do documentário. Trata-se de um procedimento que se quer científica, os meios técnicos eram usados por etnólogos, sociólogos e não pelos jornalistas. Esta utilização do *aparatum* (meios técnicos específicos e procedimentos) punha em causa tudo o que ele havia adquirido como a linguagem específica do *cinema direto*.

A presença de Rouch e Morin e do *aparatum* em cena não deveriam ser dissimulados, como acontecia em o *Homem e a câmara de filmar* de Vertov. Tornavam-se eles próprios protagonistas do filme, que na apresentação inicial da ideia do filme e das negociações/instruções com os entrevistadores (Marceline, Nadine).

É no plano da linguagem que a originalidade dos procedimentos de Rouch se torna mais notada. Em *Chronique d'un été* a relação do entrevistador com os protagonistas se não é inteiramente nova, criou novas formas de interlocução e de encenação dessa interlocução.

Também um filme híbrido, situa-se entre o documentário e a ficção. As personagens reinventam livremente as suas histórias sem nenhuma encenação. 1) Este

procedimento evita a dramatização da narrativa, que viciou o neorealismo, fenomenológica do seu princípio mas sobrecarregando numa mensagem as possibilidades de revelação do comportamento. 2) A câmara não é para ele um obstáculo à expressão dos protagonistas, mas ao contrário um “incomparável estimulante”. Os próprios protagonistas participam na própria rodagem dando sinal de arranque da câmara e sincronismo (claquete). Trata-se de obter, graças à cumplicidade das personagens não dirigidas e sem roteiro / guião, a realidade à medida que acontece – como é a própria vida dos jovens descrita por Marceline e referida acima “nunca sei o que vou fazer no dia seguinte. Eu tenho um princípio de que o amanhã pode cuidar de si mesmo. Para mim aventuras estão sempre ao dobrar da esquina”.

2. Temática dos filmes – do longínquo e exótica para o quotidiano da cidade

Os filmes *Moi, un Noir* (1958), *La Pyramide Humaine* (1959) e *Chronique D'un Été* (1960) de Jean Rouch constituem e acompanham (ou antecedem) mudanças radicais na antropologia e no cinema. Para o cinema é, depois da

descoberta de Flaherty de que se pode fazer um filme sobre as pessoas no local, isto é, que se consegue uma compreensão dramática, um padrão dramático, no local, com as pessoas. Mas é claro que ele fez isso com povos longínquos e nesse sentido foi um romântico... surge novo capítulo o que descobre o drama vivido à soleira da nossa porta, o drama do quotidiano (SUSSEX E GRIERSON, 1972).

Para a antropologia que, desde o início do século XIX, estabelecera uma relação entre o «indígena» ou «nativo» e os pobres das sociedades europeias, a figura do selvagem primitivo era prolongada pelo excluído europeu (Kilani, 1994). Eram assim incluídos indigentes, agricultores, montanheses, os que a ação civilizadora da ciência procurava reabilitar para a sociedade moderna. A antropologia tinha além de um carácter romântico, de “preservação”, “conservação” das sociedades tradicionais, o filantrópico de integração de excluídos, ambos valores da sociedade moderna. Expulsa

dos seus campos tradicionais, antropologia em casa (Davies, 1999) ou antropologia (Kilani, 1994), não só não soube voltar-se para o centro, o que raramente fizera durante o processo colonial, como mantém as duas grandes divisões – externa: diferença radical, e interna: diferenciação natureza/cultura e consequentemente ciência e sociedade, coisas e signos – e perdeu mesmo algumas das suas melhores características – objetivos holísticos.

O filme de Rouch e Morin voltou-se para o centro. A cidade, os jovens, as relações entre operários e estudantes, o debate político, a descolonização – guerra de Argélia, independência da República do Congo e até uma pequena referência a Pândita Nehru, primeiro-ministro indiano entre 1947 e 1964 e responsável pela integração dos territórios na Índia (nomeadamente os territórios sob dominação portuguesa), a vida na cidade, *bal de musette* do 14 de julho, a produção industrial, percursos urbanos dos operários, os arredores, o problema da habitação, frustrações perante o trabalho, na vida íntima e na realização pessoal, o dealbar da sociedade de consumo e das preocupações monetárias como forma de felicidade.

A abordagem do exótico e do longínquo, que marcara os filmes anteriores de Jean Rouch, é colocada numa situação de igualdade com o endótico, o próximo, o familiar, o quotidiano das nossas sociedades (*Chronique D'un Été*) ou com a interação entre os mundos tradicionalmente dos observadores com o dos tradicionalmente observados (*La Pyramide Humaine*). A observação como atividade visual, saber ver, é agora acompanhada de palavras e sonoridades localmente produzidas, saber ouvir, saber escutar. A relação entre observados e observadores (quem é quem neste processo?) se transforma. A antropologia também é o saber estar com, com outros e consigo mesmo quando nos encontramos com os outros. Finalmente, é ainda uma atividade de construção do discurso escrito integrando as possibilidades técnicas de registo do som síncrono, audiovisual. Isto tem marcas profundas de afinidade com novas formas emergentes no cinema – cinema direto, novo cinema verdade (Morin, 1960), cinema observação, cinema interação (antropologia partilhada). Este período e a influência de Jean Rouch prolongaram-se até à atualidade. Influenciaram as práticas da antropologia visual debatidas no primeiro Congresso de Antropologia Visual (1973). No entanto, a

influência dos filmes de Jean Rouch, torna-se referência paradigmática (Ginsburg, 1999) e escola, continuada em múltiplos lugares.

Em *Chronique d'un été*, 1960, Jean Rouch superava simultaneamente dois constrangimentos técnicos que dificultavam o desenvolvimento do filme exploratório ou de pesquisa, a tomada em direto do som síncrono, uma câmara ligeira que lhe permitia acompanhar a ação dos personagens – câmara ativa vertoviana. A colaboração estreita entre Rouch, bricoleur nato, e o engenheiro Coutant permitiu a criação de um protótipo de uma câmara utilizada em *Chronique d'un été* e contribuiu para fazer progredir rapidamente as técnicas de registo de som e de imagem.

Rouch reunia na sua equipa Michel Brault, credenciado operador de câmara e realizador canadiano, e Edgar Morin, que neste filme se iniciava na prática do cinema e empreendia um novo método de trabalho: um filme baseado na palavra, no diálogo natural captado em direto. Este novo método permitia-lhes acercar-se do homem, num dos seus redutos: a palavra, instrumento por excelência da comunicação humana. Procurava assim as coisas secretas, recalçadas, esquecidas que emergem da palavra. Produzia também um filme profundamente inovador no meio cinematográfico francês: no plano formal porque pela primeira vez o "som e a imagem passeavam em conjunto, com as personagens em movimento, a câmara de Michel Brault investigava as personagens, filmava em torno delas, «esculpia-as»" (Marsolais, 1974:270).

Neste filme, as personagens não são colocadas numa situação de psicodrama nem chamadas a reviver uma situação passada, estão na vida de todos os dias e pela provocação ou pela confiança nos realizadores (Morin e Rouch) são convidadas a exprimirem-se, a revelar a sua verdade. A câmara ora se torna discreta, ora interveniente, tendo como objetivo provocar e testemunhar a confissão. É um filme orientado, sobretudo, para o problema da comunicação, não apenas no seu aspeto formal e superficial, mas ao nível da revelação dos verdadeiros problemas que não se comunicam.

O filme é constituído de várias partes. Na primeira, Jean Rouch e Edgar Morin fazem uma breve apresentação, seguindo-se uma sequência de entrevistas curtas na rua que tem por objetivo denunciar os perigos deste género de inquéritos superficiais, onde

se faz dizer não importa o quê, nem a quem, onde não há comunicação verdadeira. Esta sequência justifica a importância que se atribui no resto do filme a cada um dos interlocutores. O essencial do filme é composto de encontros e de discussões com as personagens sós, aos pares, ou reunidas em grupo. Na montagem surgiram divergências de pontos de vista; para Morin esta deveria salientar a pluralidade e a contradição dos pontos de vista restituindo a dimensão do problema global da vida em Paris, caracterizando um estado de civilização (o filme apresenta-se como premonitório de Maio de 1968); Rouch preferia acercar-se da evolução dos indivíduos fazendo uma montagem cronológica. O filme termina com a crítica ao próprio filme pelos intérpretes que são convidados a dar opinião no fim de uma projeção feita de propósito para eles e com um diálogo entre Morin e Rouch, passeando por entre os expositores do Museu do Homem, acerca do filme.

Chronique d'un été é, sobretudo, um filme baseado na palavra. Um filme autenticamente falado, em que a comunicação entre palavra e ação (gestos, ambiente) é completa. O ambiente, o décor, é utilizado como elemento para a palavra (saber paralelo resultante do vivido) constituindo um espaço de autenticidade e de testemunho. Isto, porém, exige a movimentação das personagens nos seus ambientes e o conseqüente acompanhamento da câmara (ativa) e do equipamento de registo de som.

Por outro lado, filmando a apresentação do filme às pessoas filmadas (o filme no filme) para que estas sejam confrontadas com a sua imagem no ecrã é

fazer um esforço para que elas se reconheçam no seu próprio papel. Sabemos que há um parentesco profundo entre a vida social e o teatro uma vez que a nossa personalidade social é feita dos papéis a que damos corpo. Pode-se, então, permitir a cada um que desempenhe a sua vida perante a câmara. Então afloram à superfície dos papéis aquilo que precisamente está fechado ou reprimido, a própria seiva da vida que encontramos por toda a parte e que portanto está em nós (Morin em Marsolais, 1974, p. 272).

Os dois realizadores intervêm no filme em muitos planos com o objetivo evidente de nos fazer descobrir as condições desta experiência. Assim, os observadores cineastas tornam-se observados a tal ponto que, atento à evolução de certas personagens, o espectador poderá igualmente estar interessado pela história desta

colaboração entre Rouch (o etnólogo) e Morin (o sociólogo), interpretando o sentido das suas intervenções e, talvez, a interdisciplinaridade do projeto.

Chronique d'un été criou grande entusiasmo e admiração nos etnólogos cineastas. O britânico Colin Young afirma que estas inovações influenciaram profundamente o documentário, uma vez que o muro invisível que separa o cineasta e o tema desapareceu; as atividades secundárias ou marginais são integradas no filme; o à vontade, mesmo quando dramático, perante o registo, as atitudes profílmicas (olhar a câmara), a entrada do som da equipa de realização, a integração do realizador no próprio filme facilitando a análise e avaliação do resultado, foram permitidas.

O filme expõe o objeto, os testemunhos das personagens, as entrevistas, os debates, a encenação do quotidiano ao mesmo tempo que se expõe como filme, como metodologia do trabalho a realizar. Constitui um testemunho sobre a maneira como foi realizado: Morin, Rouch e Marceline conversam inicialmente sobre a metodologia a utilizar, o filme termina com a avaliação da experiência pelos participantes depois de o visionarem e com a reflexão de Morin e Rouch. O filme expõe e expõe-se, demonstrando-se perante os espectadores. Poderemos afirmar que o filme cria uma distanciação reflexiva (cinema reflexivo ou modalidade reflexiva de exploração) ao expor os métodos da sua própria realização.

MacDougall acerca da participação dos realizadores afirma:

Por um lado, é difícil para um cineasta filmar-se a si mesmo enquanto elemento do fenómeno que estuda, excepto no caso em que, como Jean Rouch e Edgar Morin em *Chronique d'un été*, se torna um "ator" diante da câmara. É geralmente graças à sua voz e às respostas dos indivíduos que sentimos a sua presença. [...] é uma experiência muito elaborada que podemos sem dúvida pensar transferir tal e qual para o seio de uma sociedade tradicional. É todavia admirável notar como foram raras as ideias deste filme extraordinário que chegaram a penetrar no pensamento dos realizadores de filmes etnográficos na década subsequente à sua realização. O método mostrou-se muito afastado de uma pesquisa dirigida para as necessidades do ensino ou para a urgência de constituir arquivos sobre as sociedades em perigo" satisfazendo, no entanto, os objetivos de Rouch "a antropologia deve proceder aprofundando do interior, mais do que observando do exterior, o que dá muito facilmente uma impressão ilusória de compreensão. Aprofundar perturba necessariamente os estratos através dos quais se passa para atingir o fim. Mas existe uma diferença fundamental entre esta arqueologia humana e a sua contrapartida material: a cultura está por

todo o lado e manifesta-se em todos os atos dos seres humanos, quer sigam o costume ou respondam a estímulos extraordinários. Os valores de uma sociedade residem tanto nos sonhos como na realidade que construiu. É introduzindo novos estímulos que o pesquisador pode pôr a nu os diferentes estratos de uma cultura e revelar os seus valores fundamentais" (MacDougall, 1979, p. 100-101).

O homem e a câmara de filmar é uma brilhante exposição de locais de produção fílmica numa sociedade industrializada, uma exibição magistral dos códigos formais e retóricos da representação cinematográfica e uma montagem politemática complexa do cotidiano na Rússia Soviética. É também a demonstração visual mais completa do método Kino-eye (cinema olho ou cinema olhar) não apenas como “resultado prático” mas também, e essencialmente, como “manifestação teórica no ecrã”. É cinema ensaio, um “discurso no sentido forte” (CHATEAU em ESQUENAZI, 1997), não apenas porque enuncia um propósito, mas porque revela o modo de condicionamento textual da forma de discurso. A cidade e o cinema são os temas centrais do filme. Não se trata, porém, de uma cidade concreta, mas da cidade como entidade. Os lugares mostrados e filmado em diferentes cidades — Moscovo, Odessa e Kiev — são justapostos indistintamente. A copresença sugere o conceito de cidade ou de cidade soviética moderna. Modernidade das máquinas, das comunicações, do trabalho, do movimento, das contradições e da oposição entre contrários é verificada ao longo do dia (acordar, trabalhar, divertir-se [...]). As atividades do quotidiano da “vida do imprevisto” (mais *communitas* que estrutura) mas também, por exemplo, a sequência de ritos de passagem — nascimento, morte, casamento, divórcio etc. Uma temática onipresente no filme é a crença inabalável na máquina — como transporte, como comunicação (cartazes, telefones, correio, sinais de trânsito, sinaleiros) — que irriga e ordena toda a dinâmica da cidade, como indústria (modernidade) que anima a vida social. E, finalmente, com lugar de destaque, o próprio cinema, como parte de toda a dinâmica do processo social.

O que fundamentalmente distingue os filmes de Vertov dos filmes do seu grande rival Sergei Eisentein é precisamente o seu centro de interesse. Para Vertov, trata-se do quotidiano (a vida enquanto tal) da Rússia soviética e a tentativa de o captar criticamente em termos cinematográficos, isto é, em termos de uma tecnologia de representação, ela própria, produto complexo do ambiente social captado. A sua riqueza

e singularidade etnográfica residem no fato de representar uma tentativa consciente e reflexiva de construção social da percepção visual de modo a acompanhar a mudança social e política (DAVID TOMAS em TAYLOR, 1994).

Em termos formais, é espantosa a combinação entre o brotar imprevisto da vida e o admirável domínio técnico. Sadoul (1971) chama a atenção para isso, notando também a elaboração fina e perspicaz das relações entre as imagens, baseada numa “teoria dos intervalos” a que Vertov dá três formulações sucessivas, distinguindo entre os lugares no espaço, os momentos no tempo e os ruídos no universo sonoro, quer dizer, sensível (PIAULT, 2002):

1. Rítmica – os intervalos são passagens de um movimento a outro, a dinâmica do filme funda-se menos nos movimentos internos das imagens que na relação construída pela montagem;
2. Espaço temporal – os intervalos resultam da combinação de imagens tomadas em ambientes e momentos diferentes (mulher que dorme e cartaz que recomenda o silêncio);
3. Paramétrico – A progressão entre as imagens, a ligação visual entre as imagens é, para o “cine-olho” ou cinema do olhar uma unidade complexa e formada de diferentes correlações — de planos (grandes e pequenos...), de ângulos de tomada de vista, de movimentos no interior da imagem, de luz e sombra, de velocidade da filmagem.

Para Vertov, nenhum plano vale por si, isoladamente, como as palavras no texto ou na poesia, mas em função das conexões, da articulação com os outros planos, como sublinha Marc-Henri Piault (2000, p. 64):

Não é nada, em si, fora de qualquer contexto, mas torna-se expressivo do conjunto na relação estabelecida com os outros. Um pouco como um indivíduo isolado de todo o universo seria reduzido ao insignificante social e cultural e não se conceberia fora de determinações puramente biológicas, tornar-se-ia pelo contrário representativo, exprimiria à sua maneira, original, irredutível, um ou vários conjuntos se a observação fosse susceptível de o ligar a eles. Enfim, a sua própria existência só se situaria necessariamente e ganharia sentido na relação constantemente estabelecida com este ambiente no qual só pode agir sendo a expressão agida. A construção de um filme poderia ser considerada como um empreendimento metafórico da produção do sentido pelo homem na dinâmica da sociedade que exprime e sobre a qual exerce a sua ação.

3. Epistemologia e representação cinematográfica

O filme de Edgar Morin e Jean Rouch colocava e coloca ainda uma série de questões que são a transposição para o plano da realização cinematográfica de perguntas que continuam em debate na sociologia contemporânea – o valor das imagens, e particularmente do cinema na ciência; o valor metodologias qualitativas - das entrevistas, das entrevistas clínicas não diretivas ou semi-diretivas no acesso ao conhecimento da realidade humana (Lucien Goldmann), às representações ou imagens mentais (Dan Sperber); a relação entre os documentos, construções decorrentes do real e sua interpretação - as construções abstratas; e finalmente a relação arte e ciência – documentário ficção.

O filósofo e Sociólogo da literatura Lucien Goldmann formulou nos anos 1960 as problemáticas que ainda hoje colocamos ao valor científico da representação cinematográfica:

O cinema pode pretender fornecer uma análise sociológica ou etnológica /antropológica ou pode oferecer apenas documentos de base destinados a ser estudados pela ciência? Não poderá apenas colecionar materiais ou é ele mesmo já um instrumento de análise e de síntese? Pesquisando o realismo (cinematográfico) através de procedimentos estéticos de “*mise en scene*” (encenação) ou de montagem não se corre o risco de perder a verdade (científica)? (Goldmann, 1996, p.122).

Em primeiro lugar no filme *Chronique d'un Été* Rouch e Morin propõem-se abordar a problemática do filme sociológico ou de desenvolver um projeto cinematográfico de antropologia urbana ou antropologia nas sociedades contemporâneas ou um projeto transdisciplinar à sociologia, antropologia e cinema (e outras áreas complementares. Pretendiam assim desenvolver uma metodologia inspirados num filme - *Come Back Africa*, enquadrados na história do cinema - cinema vérité, e nos filmes de referência da época, referidos na abertura do filme, partindo da experiências de Jean Rouch no âmbito do cinema etnográfico e nos interesses científicos de Edgar Morin – sociológicos e cinematográficos e situando a experiência em Paris, nos anos de 1960,

com jovens estudantes e operários, num ambiente profundamente integrado nas instituições do cinema. Como pontos mais marcantes salientamos a pretensão de desenvolver uma metodologia do uso do em ciências sociais ou em sociologia baseada nas experiências desenvolvidas no filme etnográfico e no cinema e cuidar a adaptação a contextos específicos – contextos de produção: cinema direto; e o contextos sócio histórico (Paris 1960) e a população específica (jovens estudantes e operários – protagonistas centrais do filme).

Paralelamente o filme coloca uma série de questões já referenciadas na sociologia da época e ainda hoje em debate – a cientificidade dos métodos qualitativos em sociologia. Isto é, qual o “valor metodológico das entrevistas ou das entrevistas clínicas não diretivas ou semi-diretivas como meio de acesso ao conhecimento da realidade humana”? (Goldmann 1996:123). O filme transpõe para o plano da realização estas mesmas questões. Até que ponto constituem o todo das comunidades pequenas ou uma amostra significativa ou ainda dados credíveis para uma pesquisa e para interpretação ou construção mais abstrata de conhecimento. Duas questões se levantam aqui.

Um registo no ecrã numa soma de entrevistas e de algumas entrevistas individuais bastante simplificadas pelo facto dos limites que se impõe pelo tempo de projeção... ou ainda se em algumas sequências em que as duas jovens passeiam com o microfone colocando questões aos transeuntes na rua... ou o conjunto do filme que é composto de entrevistas análogas entre os realizadores e os protagonistas e de algumas entrevistas coletivas (Goldmann 1996, p.122).

Em primeiro lugar estas que interrogações remetem para paradigmas epistemológicos: como é que nos colocamos perante estas questões? A partir de uma paradigma positivista ou neopositivista ou a partir de um ponto de vista fenomenológico? O questionamento metodológico é sobretudo positivista e o fenomenológico está subjacente à realização do filme. No entanto, a questão central em qualquer dos paradigmas continua a ser a seguinte: os materiais filmados (imagens, sons, palavras) e a montagem final do filme são apenas documentos – documentos do

real filmado e dos processos criativo do filme (crítica genética) ou constituem de algum modo trabalho “conceptual e estrutural” (Goldman). Qual a veracidade e o controlo sobre esses dados recolhidos? Rouch e Morin sentiram esse problema e por isso procuraram interlocutores que conheçam, situam-nos como atores sociais e participantes voluntários na experiência (são estes que dão ordem de início da filmagem e são por vezes surpreendidos pelo esgotamento da película). Cinquenta anos depois no filme *Un Été + 50* (2011) de Florence Dauman os personagens do Filme: Jean-Pierre, Marceline, Nadine, Debray e Edgar Morin confirmam o modo como prestaram suas participações (construindo suas narrativas) no filme. A diversidade dos atores sociais escolhidos a partir das relações pessoais de Edgar Morin e de Jean Rouch e de conhecidos destes recriam práticas convencionais de escolha por “bola de neve” e uma representatividade social significativa bem como a interação entre grupos significativos na sociedade parisiense – operários, estudantes, migrantes, africanos, gente do mundo do cinema, personagens de mundos sociais e posicionamentos políticos diversificados.

Estas e outras questões levantadas por Goldmann não valem apenas para o filme *Chronique d'un Été*, mas para “para 80% das pesquisas da sociologia contemporânea que, mesmo quando apresentam seus resultados em forma de livro, em que a reflexão conceptual poderá ser introduzida, não conseguem e não excedem o nível de documento imediato” (Goldmann 1996:122).

Um outro problema epistemológico que *Chronique d'un Été* é a metodologia utilizada no filme e as questões levantadas na relação entre arte e ciência, entre “a arte e as realidades humanas” (Goldmann). Enquanto meio de acesso a um conhecimento tão rigoroso quanto possível da realidade, o filme de ficção contém perigos muito grandes, mas também possibilidades que correspondem à amplidão desses perigos. O inquérito, a entrevista, pelo contrário, quando são honestamente empregues sem qualquer intenção de trucagem ou de propaganda – e isto é incontestavelmente o caso do filme de Morin e Rouch – apresentam uma grande garantia de autenticidade; por outro lado eles oferecem possibilidades muito mais reduzidas de aceder a uma estrutura verdadeira da realidade e por isso à significação dos factos que registam. Qual é então a solução?

Quero dizer que não será senão a dialética: é o equilíbrio a realizar em cada caso particular entre, por um lado, o quadro global que não poderia ser senão o imaginário, mas que pode ser elaborado a partir de dados resultantes de uma pesquisa sociológica prévia tão objetiva quanto possível e, de por outro lado, a exatidão na reprodução de elementos parciais.... Direi de bom grado que o método usado por Rouch e Morin obtiveram tudo o que é possível obter numa primeira tentativa e que nesse sentido o filme representa incontestavelmente um sucesso parcial e um documento importante. Mas é precisamente nesta medida que ele mostra claramente os problemas metodológicos principais postos ao “cinema verdade (Goldmann, 1996, p.124).

Poderemos concluir que a verdade, o realismo e a coerência estética não resultam apenas da boa-fé, ética, esforço e talento individual, mas também das dificuldades e limites que um determinado meio, no caso o cinema, impõem à realização de uma obra criativa. A avaliação dos resultados de um projeto como *Chronique d'un Été* depende pois dos seus autores, dos caminhos percorridos, dos interlocutores envolvidos no projeto e das dificuldades inerentes à sua realização num tempo determinado. De qualquer modo o *Chronique d'un Été* constitui um documento excepcional no âmbito das ciências sociais (sociologia e da antropologia...) e do cinema. A sua influência implantou-se de ambos os lados: o das ciências sociais e o do cinema.

Em *O homem e a câmara de Filmar* de Vertov a teoria dos intervalos acima referida e a montagem ininterrupta, isto é, a montagem como atitude permanente em todas as fases de concepção e de realização fílmica, constituem os dois conceitos fundamentais da ação cinematográfica de desvelamento do mundo e em tudo se assemelha à atitude analítica das ciências sociais.

A montagem no “cinema artístico” é, para Vertov, a colagem das cenas rodadas separadamente em função de um argumento mais ou menos elaborado pelo encenador. À montagem num filme sem atores e sem argumento são atribuídas novas significações e uma nova importância. É a montagem que dará ao filme a sua estrutura e a sua significação, que fará emergir os temas do discurso fílmico. A montagem acontece desde a primeira observação até o filme definitivo: no momento da observação, depois da observação, durante a rodagem, depois da rodagem, organização grosso modo daquilo que foi filmado em função dos índices de base e das tomadas de vista para a

pesquisa das sequências, montagem definitiva, reorganização de todos os materiais na melhor sucessão salientando a ideia chave do filme. Vertov apresentaria assim as seis etapas da montagem (SADOUL, 1971):

- a) Montagem no momento da observação – observação do olho desarmado em qualquer lugar ou momento.
- b) Montagem depois da observação – organização mental do que se viu em função de determinados indícios característicos (específicos).
- c) Montagem durante a rodagem – orientação da câmara para o lugar inspecionado (observado/analísado) na primeira fase e adaptação às condições modificadas.
- d) Montagem depois da rodagem – organização geral (em grosso) do que se filmou em função dos índices de base.
- e) A Olhada – busca de fragmentos de montagem, orientação instantânea das imagens de ligação precisa (necessárias). A regra de ouro que se recomenda é tríplice: Olhada, velocidade, precisão.
- f) Montagem definitiva – reorganização de todo o material na melhor sucessão possível e cálculo cifrado de agrupamentos de montagem (intervalos).

O *Homem da Câmara de Filmar* constitui como que uma lição visual sobre a metodologia de utilização da câmara, do processo de montagem, da atividade e do saber fazer cinematográficos tais como propostos por Vertov. Apresenta um duplo discurso, os olhares sobre uma cidade desde que amanhece até o cair da tarde — autoencenação da cidade, “a representação do cotidiano”, e a encenação do cineasta, os bastidores do cinema, “os gestos cinematográficos” (GUÉRONNET: 1987) desde a preparação da rodagem até a montagem, desde a preparação minuciosa do projetor até a projeção do filme. O filme volta-se sobre si mesmo. É ao mesmo tempo realista e formalista. Apresenta-se como filme dentro do filme, ecrã dentro do ecrã, comunica com o público ao mesmo tempo em que realiza uma desconstrução completa do cinema pelo cinema. Procura dizer a verdade — “cinema verdade” — e dizer como a produz, indicando o modo de captá-la. Poderíamos ainda afirmar que o filme seduz e procura a identificação e a adesão do público, ao mesmo tempo em que se distancia dele, solicitando um olhar crítico, ou talvez mais do que isso, um olhar capaz de compreender a própria produção do filme, a própria linguagem cinematográfica, pela visão dos próprios mecanismos de

criação. O filme constitui um documento etnográfico do cotidiano da cidade e da criação cinematográfica.

Para J. Rouch (1966, p. 444-447), que tem em Vertov um de seus mestres, as suas teorias contêm em potência todo o cinema de hoje, todos os problemas do filme etnográfico e antropológico, todos os problemas do filme-inquérito de televisão e todo o emprego das câmaras vivas de hoje. Não tendo realizado filmes sociológicos ou etnográficos, Vertov desempenhou, no entanto, papel determinante na reflexão e evolução do cinema documentário. Talvez por isso mesmo as fases da montagem de Vertov constituam um percurso paralelo ao desenvolvimento de um projeto de pesquisa em ciências sociais e da comunicação.

REFERÊNCIAS

- ALBERA, François (2002). Eisenstein e o construtivismo russo. São Paulo: Cosac & Naify.
- AUMONT, J.; BERGAGLA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (1989). Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Paidós.
- CLIFFORD, James; MARCUS, Georges (1986). Writing the culture. Berkeley: University of California Press.
- COMOLLI, Jean-Louis (1996). Pouvoirs du regard (le sujet du cinéma). Cinergon, n. 2, p. 35-49.
- COMOLLI, Jean-Louis; ATHABE, Gérard (1994). Regards sur ville. Paris: Centre Georges Pompidou.
- DAUMAN Florence (2011) Un Été + 50, Argos Films.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (1997). Vertov, l'invention du reel, Paris: L'Harmattan.
- FRANCE, Claudine de (1989), Cinéma et Anthropologie, Paris: Editions De La Maison des Sciences De L'Homme.
- GOFFMAN, Erving (1975), A Representação do Eu na Vida Quotidiana, São Paulo: Editora Vozes.
- GRANJA, Vasco (1981). Dziga Vertov. Lisboa: Livros Horizonte.
- HACKING, Ian (2001). Entre science et réalité, la construction sociale de quoi? Paris: Éditions de la Découverte.
- ISHAGHPOUR, Youssef (1982). D'une image à l'autre. Paris: Denoel/Gonthier.
- MANOVICH, Lev (2000). The language of new media, Massachusetts: MIT Press.

- MARCORELLE, Louis (1962) Une esthétique du réel: cinema direct (Raport), UNESCO.
- MEUNIER, Jean-Pierre (1994), «Image, Cognition, Centration, Décentration» in Cinémas, revue d'études cinématographiques, 2:27-47.
- MICHELSON, Annette (1972). The Man with the Movie Camera: from magician to epistemologist. Art Forum, n. 7, p. 60-72.
- MORIN, Edgar (1960) "Pour un nouveau 'cinéma vérité'", em France Observateur, n" 506, 14-1.
- MORIN, Edgar (1980), As Estrelas do Cinema, Lisboa: Livros Horizonte.
- MORIN, Edgar (1980), O Cinema ou o Homem Imaginário, ensaio de antropologia, Lisboa: Moraes Editores.
- NICHOLS, Bill (1991). Representing reality: issues and concepts in documentary. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- PETRIC, Vlada (1993). Constructivism in film: the Man with the Movie Camera: a cinematic analysis. Cambridge: Cambridge University Press.
- PIAULT, Marc-Henri (1993), Filmer en Ethnologie, Conferência apresentada na Universidade Aberta, Lisboa.
- PIAULT, Marc-Henri (2000), Antropologie et Cinéma, Paris: Nathan Cinéma.
- PIAULT, Marc-Henri (2000). Antropologie et cinéma. Paris: Nathan Cinéma.
- PREDAL, René (1996) Jean Rouch ou le cine-plaisir, Paris: Colet – Télérama.
- RIBEIRO, José da Silva (2004). Antropologia visual: da minúcia do olhar ao olhar distanci-ado. Porto: Afrontamento.
- RIBEIRO, José da Silva (2006) Homem da Câmara de Filmar: o cinema ou uma história do cotidiano? Revista Galáxia, São Paulo, n. 11, p. 37-55.
- RIBEIRO, José da Silva (2007) Métodos e técnicas de investigação em Antropologia, Lisboa: UAb
- RIBEIRO, José da Silva (2011) “Jean Rouch em Portugal – *Com o aperto de mão amigas*” em Jean Rouch, 209-215 Lisboa: Cinemateça Portuguesa:
- RIBEIRO, José da Silva (2014) “Chronique d’un Été, cinquenta anos depois”, Avanca; Avanca Cinema 2014.
- RIBEIRO, José da Silva (2014) “Questões epistemológicas no Filme Chronique d’un Été”, Viana do Castelo: Encontros de Cinema 2014.
- RIBEIRO, José da Silva (2015) “Jean Rouch: o último encontro com os Dogon”, Avanca: Avanca Cinema. 2015.
- RIBEIRO, José da Silva; BAIRON, Sérgio (2006). Antropologia visual e hipermedia. Porto: Afrontamento.
- ROUCH, Jean (1959) Moi un Noir, Films de la Pléiade, Paris.

- ROUCH, Jean (1959) *Pyramide Humaine*, Films de la Pléiade, Paris.
- ROUCH, Jean (1965), *Gare du Nord, Paris vu par...*
- ROUCH, Jean (1979), «La Caméra et les Hommes» in *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*:53-71.
- ROUCH, Jean (1994), «Du Cinéma Ethnographique à la 'Caméra de Contact'» in Alexis Martinet (coordonné par) *Le Cinéma et la Science, 182-195*, Paris: CNRS Éditions.
- ROUCH, Jean (1994), «Le Commentaire Improvisé à L'image», entretien avec Jean Rouch, propos recueillis par Jane Guéronnet et Philippe Lourdou in Claudine de France (textes rassemblés et présentés par), *Du Film Ethnographique à l'Anthropologie Filmique*: 159-166, Bruxelles, Paris, Bâle: Éditions des Archives Contemporaines.
- ROUCH, Jean (1995), «Os Pais Fundadores. Dos «antepassados totémicos» aos investigadores de amanhã» in *Imagens do Mundo, mostra do cinema etnográfico Francês*: 11-18, UA/ISCTE.
- ROUCH, Jean et MORIN, Edgar (1960) *Chronique d'un Été*, Argos Films.
- SADOUL, Georges (1971). *Dziga vertov*. Paris: Editions Champ Libré.
- SALLES, Cecília. 2000. *A crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ.
- SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (2001). *Cinema and the city*. Massachusetts: Blackwell.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona: Ed. Paidós.
- SUSSEX Elizabeth e GRIERSON, John (1972), "Grierson on Documentary: The Last Interview", *Film Quarterly* Vol. 26, No. 1 (Autumn, 1972), pp. 24-30
- TAYLOR, Lucien (Ed.) (1994). *Visualizing theory: selected essays from V.A.R., 1990-1994*. New York/London: Routledge.
- TOBING, Rony Faitmah (1996). *The third eye*. London: Duke University Press.
- VERTOV, Dziga (1928) *The Man With a Movie Camera*, VUFKU.