

CRÔNICA DE UM VERÃO (1961): ENQUADRES DA ENTREVISTA E OUTROS APONTAMENTOS¹²

Txai de Almeida Ferraz³

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo estabelecer uma abordagem comunicacional do documentário francês *Crônica de Um Verão* (1961), dos realizadores Jean Rouch e Edgar Morin. Nosso esforço metodológico consiste em uma análise fílmica da obra à luz das dinâmicas interacionais que suscita em seu processo de realização, tomando como ponto de partida conceitos reivindicados pelos teóricos Gregory Bateson e Erving Goffman.

Palavras-chave: Enquadre; Interação; Entrevista; Documentário.

ABSTRACT

This article proposes a communicational analysis for the french documentary *Chronicle of a Summer* (1961), directed by Jean Rouch and Edgar Morin. Our methodological effort relies on a film analysis of the work which is focused on the interaction dynamics brought up on its filmmaking process, based on concepts defined by the theorists Gregory Bateson and Erving Goffman.

Keywords: Frame; Interaction; Interview; Documentary.

DE PARTIDA: UMA ABORDAGEM COMUNICACIONAL

Neste trabalho, assumimos o desafio de empreender uma abordagem comunicacional de *Crônica de Um Verão* (1961), documentário francês realizado pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch em parceria com o sociólogo Edgar Morin. Como veremos a seguir, nosso esforço metodológico consistirá em uma análise fílmica da obra que não a percebe apenas enquanto produto finalizado, mas sim como um processo aberto, uma chave de acesso para uma rede de interações convocada pelo filme durante sua própria realização. Assim, este trabalho busca o duplo movimento de ler a obra não apenas dentro de seu material expressivo, mas também à luz das dinâmicas interacionais que suscita.

¹ Este artigo foi anteriormente apresentado no GP Cinema do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Recebido em 17/11/2016.

³ Universidade Federal de Minas Gerais. tferraz5@gmail.com.

Podemos nos perguntar então: em que consiste uma abordagem comunicacional? O pesquisador Louis Quéré (1991), na esteira de muitos outros pensadores que vem recusando o paradigma informacional nas teorias da comunicação, observa a existência de duas grandes concepções do campo. A primeira, a qual Quéré recusa veementemente, entende a comunicação de forma "epistemológica", construída a partir de sujeitos monológicos e alicerçada em um modelo transmissivo e instrumental, reduzido a uma linearidade entre emissores e receptores. A segunda, qualificada como "praxiológica", vê a comunicação de forma mais aberta, dialógica e integrada à sociedade, cumprindo "um papel de constituição e de organização - dos sujeitos; da subjetividade e da intersubjetividade; da objetividade do mundo comum e partilhado" (FRANÇA, 2003, p. 40). É esta última perspectiva que nos interessa.

Se, como nos coloca José Luiz Braga (2011), a especificidade de nosso objeto não nos garante uma abordagem própria ao campo da Comunicação, este trabalho faz então o esforço de "desentranhar o comunicacional" (p. 72) em *Crônica de Um Verão*: abrir o filme em seus processos de construção; observar as relações estabelecidas enquanto objetos de ordem coletiva e dialógica; compreender os diferentes interlocutores que se colocam em cena e são convocados nas falas dos personagens. Para tanto, analisaremos o filme a partir de um olhar informado pela escola interacionista, sobretudo no que diz respeito às contribuições teóricas dos autores Gregory Bateson e Erving Goffman.

PARIS, VERÃO DE 1960

No verão parisiense de 1960, Edgar Morin e Jean Rouch realizaram uma empreitada cinematográfica que colocaria em crise a escola do documentário clássico, tornando-se um dos marcos inaugurais do movimento intitulado pelos próprios realizadores de cinema-verdade. Em *Crônica de Um Verão*, Rouch e Morin se revezam entre as figuras de antropólogos e cineastas para tentar responder, em filme, a pergunta "Como vivem os franceses?".

O longa foi consagrado com o Prêmio da Crítica no Festival de Cannes e trouxe grande inovação ao optar por expor intencionalmente os meandros de

realização do próprio documentário: os diretores aparecem em cena, se questionam sobre os caminhos a serem tomados, e mais do que isso, convidam os entrevistados a se tornarem também entrevistadores, em uma operação inusitada que confunde equipe e personagens, bastidores e cena.

Ao convocar o antecampo (AUMONT, 2004 apud BRASIL, 2013, p. 579) - ou o fora de campo atrás da câmera, as coxias da cena - para integrar a imagem, *Crônica* reforça o caráter anti-ilusionista do cinema documentário e revela para o público a intervenção existente entre cineastas e realidade. Não se trata mais de um cinema que ambiciona oferecer a realidade "tal como ela é" como no documentário tradicional, mas de uma produção que, consciente da ficcionalização inerente ao dispositivo cinematográfico, se esforça para captar, então, uma verdade mediada, própria ao cinema.

O longa é um verdadeiro manifesto do cinema-verdade e surge, não ocasionalmente, em um momento em o que cinema de ficção tentava se aproximar do documentário (com a Nouvelle Vague francesa e as novas ondas mundo afora); e o cinema documental, a seu turno, ingressava na modernidade e assumia criticamente sua natureza ficcional, colocando a busca pela verdade sob um novo paradigma.

Hoje, para além do valor inaugural que a obra constitui para o próprio campo do cinema e de sua importância como registro histórico de um momento particular da França no século XX (a narrativa tem como pano de fundo a Guerra da Argélia e a chegada em massa de ex-colonos africanos em Paris), o longa permanece pulsante e capaz de permitir múltiplas entradas analíticas. Neste breve ensaio, não temos a pretensão ilusória de esgotar este objeto, mas somente destacar algumas de suas sequências que nos fornecem ferramentas para compreender a obra sob um viés interacionista.

ENQUADRES DA ENTREVISTA E OUTROS APONTAMENTOS

Jean Rouch: Este filme não foi interpretado por atores, mas vivido por homens e mulheres que deram momentos de sua existência a uma nova experiência de cinema-verdade (CRÔNICA ..., 2008).

Com esta frase tem início *Crônica de Um Verão*. Vemos imagens de Paris amanhecendo e de numerosos trabalhadores saindo de uma estação de metrô. O

dia começa na capital francesa e é neste espaço onde nossa narrativa ocorrerá. Na cena seguinte, no interior de um apartamento, os dois diretores aparecem na frente das câmeras e explicam para Marceline, personagem central do documentário, em que consistirá sua performance no filme.

Jean Rouch: A única coisa que lhe pedimos, Morin e eu, é que você simplesmente fale, que responda às perguntas. Se você disser coisas que não gostar, podemos cortar. Você não deve ficar intimidada.

Edgar Morin: Você não sabe que perguntas vamos lhe fazer. Nós também não temos certeza do que queremos fazer. É um filme sobre o seguinte: "Como você vive?". Começamos por você e continuaremos com outras pessoas. Começamos por você porque você vai participar de perto deste projeto, deste filme (CRÔNICA ..., 2008).

Após a explicação das regras, a entrevista de fato começa. Morin e Rouch começam a fazer algumas perguntas sobre a vida de Marceline: "O que você faz durante o dia, quando acorda de manhã?". Tímida diante das câmeras, a entrevistada começa a contar sobre seu cotidiano. Mas fica claro, de antemão, que essas perguntas servem apenas para familiarizar o espectador com a personagem, e que as respostas, no fundo, já são conhecidas pela dupla de realizadores.

Nestes primeiros minutos de filme, vários apontamentos sobre as interações estabelecidas podem ser realizados. É notável o esforço de *Crônica* de expor constantemente seus processos comunicacionais internos, na tentativa de constituir e apresentar ao espectador o cinema-verdade. Podemos pensar essa característica do longa a partir dos escritos do teórico Gregory Bateson (2002). O pensador chama a atenção para o fato de que toda comunicação opera também em níveis abstratos e contrastantes, optando por deter-se ao nível metacomunicativo, no qual explícita ou implicitamente são articulados conhecimentos sobre a relação entre falantes e ouvintes.

Bateson cunha a importante noção de enquadre, que será mais tarde retomada e aprofundada no pensamento de Erving Goffman, sobretudo em seu livro *Frame Analysis* (1972). O enquadre é aquilo que delimita nossas ações significativas, a exemplo da moldura de uma pintura que dirige o nosso olhar, ao mesmo tempo que sinaliza uma especificidade na realidade, impondo um regime particular de interação com o que está emoldurado (BATESON, 2002).

O enquadre situa a mensagem contida em todo enunciado, sinalizando o que dizemos ou fazemos, ou como interpretamos o que é dito e feito. Em

outras palavras, o enquadre formula a metamensagem a partir da qual situamos o sentido implícito da mensagem enquanto ação (RIBEIRO & GARCEZ, 2002, p. 107).

No caso de *Crônica*, como já colocado, há um constante esforço de referenciar os enquadres em vigor, como na fala do diretor Jean Rouch que abre o longa e sinaliza explicitamente: "este filme não foi interpretado por atores". Bateson destaca que muitas vezes o enquadre é reconhecido de forma consciente e representado em nosso vocabulário (2002, p. 97). De fato, em todo longa, vocábulos como "filme", "entrevista" e "cinema" são evocados constantemente na fala de diretores e personagens.

Mas se os enquadres dão sentido às interações, eles também estão sujeitos a serem interrompidos ou pausados, transformados ou sobrepostos. Como na entrevista com Marceline, quando lhe são feitas perguntas sobre seu cotidiano que já são de conhecimento dos entrevistadores, observamos um enquadre que não tem seu sentido completo apenas na interação face a face ali colocada, mas que ganha outros contornos quando observado que enquanto parte do filme, a entrevista pressupõe uma mediação e um público - que naquele momento desconhecia a entrevistada.

Embora ausentes da mise-en-scène, os espectadores constituem interlocutores que se fazem presentes ao serem convocados imaginariamente pela fala dos entrevistadores. Como em uma mise-en-abyme de quadros de sentido, os enquadres face a face e mediado se sobrepõem para delimitar o que está em jogo no momento da entrevista. Na leitura do pesquisador português Adriano Duarte Rodrigues:

Assim, por exemplo, numa entrevista televisiva, podemos observar um processo de interação entre entrevistador e entrevistado, mas na realidade este processo está circunscrito por um outro processo a que Erving Goffman dava o nome de estratificação de quadros que constituem a estrutura anunciativa (Goffman 191, 160), sendo cada um dos quadros englobados por um outro (RODRIGUES, 2011, p. 264).

Este endereçamento dos entrevistadores aos espectadores, poderíamos acrescentar ainda, constitui o que Goffman qualificaria como jogo cruzado (2002, p. 120-121), que acontece quando há uma comunicação entre participantes ratificados e circunstantes (neste caso nós, os espectadores) que vai além dos limites do encontro dominante (a interação entre diretores e entrevistada). O autor refuta

relações esquemáticas ou apenas transmissivas entre falantes e ouvintes, e chama a atenção para o que chama de estruturas de participação, variáveis de situação social para situação social, de enquadre para enquadre.

Na entrevista que se segue com a personagem Marceline, os realizadores interrompem o enquadre em vigor para propor uma mudança à entrevistada: "E se lhe pedíssemos para sair na rua e perguntar a desconhecidos: 'Você é feliz?'. Você iria?". Marceline, então, sai da posição de entrevistada e passa a ser também entrevistadora do filme, ao mesmo tempo que tem consciência que seu novo posicionamento ainda estará sujeito ao olhar dos diretores e da montagem.



(Figura 1)

Marceline (fig. 1) interpela então diferentes transeuntes nas ruas de Paris com um pequeno microfone em mãos. Ela está acompanhada de sua amiga Nadine, que carrega um gravador Nagra e também atua como espécie de coentrevistadora, auxiliando a colega nos momentos mais difíceis de contato como os passantes. Marceline aparenta não possuir habilidade com o dispositivo. Ela olha muitas vezes para a câmera, insegura, sem saber o que fazer. Em outros momentos, não compreende bem os turnos de fala entre entrevistador e entrevistado, e retira o microfone das pessoas antes que concluam suas respostas.

A personagem toma algum tempo, mas compreende que a pergunta "Você é feliz?" soa invasiva ou não é entendida pelas pessoas que tenta entrevistar. No final da sequência, Marceline aparece muito mais segura com o enquadre, e se posiciona de forma mais assertiva diante dos entrevistados, de modo a conseguir respostas mais completas com uma versão reformulada da pergunta anterior: "Você está satisfeito com suas condições de vida?".

Nesta sequência, observamos que a mudança de enquadre de entrevistada para entrevistadora não é assimilada imediatamente por Marceline. A passagem do

tempo na cena deixa claro que há um reposicionamento gradual e que também a própria personagem propõe uma mudança no enquadre ao optar por fazer uma pergunta mais objetiva aos entrevistados. Goffman (2002) acrescenta à teoria dos enquadres de Bateson o conceito de *footing*, que diz respeito ao aspecto dinâmico e fluido dos quadros de sentido. Mudanças nos enquadres exigem dos participantes da interação novos alinhamentos perante si e seus interlocutores.

Uma mudança de footing implica uma mudança no alinhamento que assumimos para nós mesmos e para os outros presentes, expressa na maneira como conduzimos a produção ou a recepção de uma elocução. Uma mudança em nosso footing é um outro modo de falar de uma mudança em nosso enquadre de eventos. (GOFFMAN, 2002, p. 113).



(Figura 2)

Em um dos momentos mais bonitos do filme, o personagem Angelo entrevista Landry (fig. 2), jovem negro que já havia atuado em um filme anterior de Jean Rouch. Angelo, mais um entrevistado de *Crônica* convocado a assumir a figura de entrevistador, tinha curiosidade de conhecer Landry pessoalmente após tê-lo visto na tela do cinema. Rouch proporciona o encontro dos dois na escadaria de um edifício e deixa Angelo livre para entrevistar Landry sobre suas diferenças culturais.

Angelo faz uma série de perguntas a Landry que remontam à imagem que estabeleceu do jovem ao vê-lo anteriormente em outro filme de Jean Rouch. "Como é ser um imigrante africano na França?". "Ele sente algum complexo de inferioridade?". Aos poucos, a interação entre os dois vai deixando o mote inicial e a câmera passa a testemunhar o surgimento de uma relação de amizade, referenciada na fala de Angelo: "Você é muito gentil e me agrada bastante". Como se esquecesse das câmeras, Angelo pergunta a Landry se pode tuteá-lo e se engaja ativamente no que já se transformou em uma conversa informal, abandonando o sistema de pergunta-resposta que uma entrevista clássica exigiria. Neste momento, e como

assumido pelo próprio Angelo posteriormente, o personagem deixa de lado a proposição inicial dos diretores e se reposiciona privilegiando o encontro face-a-face.

Nesta sequência também chama a atenção o forte caráter dialógico que se estabelece, como reivindicado no pensamento do filósofo russo Mikhail Bakhtin. As perguntas de Angelo para Landry estão atravessadas pelas imagens que ele viu do jovem no filme anterior de Jean Rouch. E embora essas imagens não sejam reinseridas em *Crônica*, de alguma forma elas fazem parte do filme através da imaginação de Angelo. Nas palavras do estudioso bakhtiniano José Luiz Fiorin:

[...] o dialogismo é modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, aí estão presentes (FIORIN, 2006, p. 31).

A pesquisadora argentina Leonor Arfuch (1995) defende a concepção de que a entrevista é uma invenção dialógica e ressalta que a noção de dialogismo "sugere um protagonismo conjunto dos partícipes da comunicação" (p. 31). Ao invés de um paradigma transmissivo em que um fala e o outro escuta, na teoria bakhtiniana uma vez que todo enunciado é atravessado por outro, em realidade todos os sujeitos falam ao mesmo tempo.

Esta apreciação, válida ainda para a relação desigual que sustentamos com os meios de comunicação, onde não temos possibilidade de «emitir» nossa resposta, é muito relevante no caso da entrevista, na qual o diálogo se constrói precisamente nessa mútua adequação de falar não apenas **para** e sobretudo **por** um outro (ARFUCH, 1995, p. 31, grifo da autora, tradução nossa).

De todas as personagens entrevistadas no filme, a italiana Marilou é sem dúvida a figura mais marcante. Radicada em Paris há 3 anos na época de sua entrevista, a jovem dá um depoimento que impressiona pelo grau de intimidade e vulnerabilidade com que a câmera consegue lhe gravar. Titubeante, procurando com alguma dificuldade as palavras em francês, Marilou está visivelmente abalada emocionalmente. Sua voz embarga, suas mãos tremem, seus lábios dão risos nervosos e desconcertados.



(Figura 3)

A observação dos gestos de Marilou (fig. 3) é definitiva para a compreensão de enquadre de intimidade que se estabelece. Na visão de Goffman (2012, p. 9), não apenas os enunciados verbais devem ser levados em conta nos estudos de interação, mas também os olhares e os gestos precisam ser analisados neste campo de fronteiras analíticas ainda imprecisas.

O semblante da personagem prende completamente o espectador durante a sequência. A entrevista gera tensão por tamanha proximidade gerada com uma figura em sofrimento. O momento nos parece íntimo demais, e talvez, justamente por essa profundidade latente, é que nos gere interesse. Anos mais tarde, o próprio Edgar Morin tipificaria esse enquadre em seus escritos como "entrevista de neoconfissões":

Aqui, o entrevistador se apaga diante do entrevistado. Este não continua na superfície de si mesmo, mas efetua, deliberadamente ou não, o **mergulho interior**. Alcançamos aqui a entrevista em profundidade da psicologia social. Tal entrevista traz em si sua ambivalência: toda confissão pode ser considerada como um striptease da alma feita para atrair a libido psicológica do espectador, quer dizer, pode ser objeto de uma manipulação sensacionalista, mas também toda confissão vai muito mais longe, muito mais profundamente que todas as relações humanas superficiais e pobres da vida cotidiana e mesmo no cinema, onde ela constitui finalmente a alma do «cinema verdade». (MORIN, 1966, p. 128 e 129, grifo nosso).

Marilou faz longas pausas em sua fala. Morin, que neste momento a entrevista, não interrompe seu silêncio. Deixa que sozinha tente concluir seu raciocínio ou que seus gestos expressem o que não consegue dizer. A personagem não diz nada, mas segue em "estado de fala" (GOFFMAN, 2002, p. 116) por alguns instantes, para só depois retomar uma atividade de fala propriamente dita. Constrangida por ter deixado a entrevista cair em silêncio, Marilou olha para Morin e lhe diz "O que você quer que eu lhe diga? Não se pode falar dessas coisas.", como quem sabe que pausas devem ser evitadas na interação face a face, pois sinalizam

que os interlocutores não têm um domínio suficiente de si (GOFFMAN, 2012, p. 42). Ampliadas com a mediação da entrevista, no entanto, as pausas de Marilou dizem muito mais do que ela poderia imaginar.

Na etapa final de *Crônica*, em sequência que constitui profunda inovação para o cinema documentário, os cineastas reúnem os personagens e alguns de seus amigos em uma sala de projeção para assistir e comentar as entrevistas rodadas até então. Ao sair da tela e interpelar diretamente personagens e público, o filme encontra uma maneira de representar também a nós mesmos, espectadores-circunstantes. Neste momento, comunicação subordinada e ratificada se entrelaçam, em gesto que mostra a extrema consciência dos realizadores das regras do jogo ali implicadas.

Morin e Rouch dirigem perguntas aos presentes para saber se acharam que havia verdade no que foi dito nas entrevistas. A sequência de Marilou é alvo de críticas. Alguns dos presentes mostram-se profundamente incomodados com o que assistiram, acusando a entrevistada de soar artificial ou impudica diante das câmeras. Marilou se defende: "Acho que, finalmente, para obter um fio de verdade, o personagem deve estar sozinho, quase à beira de um ataque de nervos, quer dizer, falando de algo que o tocou profundamente". Ela, obviamente, fala de sua própria entrevista, quando estava visivelmente fragilizada.

É interessante observar como a própria entrevistada se autoavalia. Consciente de que todos representamos papéis sociais diante das câmeras, o que Marilou parece dizer é que a única possibilidade de se extrair uma verdade "pura" na entrevista é quando o entrevistado está atordoado demais para que consiga calcular sua representação.

Podemos pensar essa colocação da entrevistada a partir do termo fachada, cunhado por Goffman (2012, p. 13). A fachada diz respeito a uma imagem de nós mesmos que reivindicamos durante a interação e que é aceita socialmente pelos nossos pares. Assim, na mesma medida que criamos fachadas, também protegemos a de nossos interlocutores. E embora esta manutenção mútua seja marcante no processo interacional, ela não é um objetivo final, mas sim uma condição para que a conversação aconteça.

O autor também aventa a possibilidade de a pessoa estar com a fachada errada, ou mesmo sem fachada: "Podemos dizer que uma pessoa está *fora de fachada* quando ela participa de um contato com outros sem ter uma linha pronta do tipo que esperamos que participantes de tais situações tenham." (GOFFMAN, 2012, p. 16, grifo do autor). Ora, diante desta afirmação, podemos nos perguntar: estaria Marilou sem fachada em sua entrevista? E assim, levando em conta seu proferimento ao ver seu próprio sofrimento diante da câmera, conseguiria mesmo o cinema captar a verdade do sujeito que não consegue manter uma linha, estando "à beira de um ataque de nervos"?

Neste breve ensaio, no entanto, não dispomos de ferramentas metodológicas suficientes para concluir se Marilou estava ou não sem fachada durante sua entrevista. Também não é parte de nossos objetivos cair em uma sorte de essencialismo e inferir que só pode haver verdade no cinema quando não conseguimos manter uma fachada diante das câmeras. Em que pese todas estas ponderações, não poderíamos nos furtar de comparar a colocação de Marilou ao conceito goffmaniano de fachada, uma vez que a frase da entrevistada demonstra a percepção aguçada de que a representação de papéis sociais é algo fundante na interação.

Na cena seguinte, já nos minutos finais do filme, Morin e Rouch conversam diante das câmeras sobre a experiência de ter projetado as entrevistas para o público. De certa forma surpresos e comentando sobretudo as reações negativas à sequência de Marilou, os diretores se dão conta da complexidade envolvida na comunicação da obra com o público.

Edgar Morin: Achei que o espectador gostaria dos mesmos personagens que eu.

Jean Rouch: Queríamos fazer um filme de amor e terminamos por fazer um filme de indiferença.... Ou melhor, um filme de reação, mas uma reação que não é sempre positiva...

Edgar Morin: É a dificuldade de comunicar alguma coisa (CRÔNICA ..., 2008).

Como no modelo praxiológico sistematizado por Quéré (1991), a comunicação de *Crônica* com o público é atravessada por fissuras, sendas, e vai muito além do propósito inicial dos diretores. É bonito o gesto de Morin e Rouch, de

incluir esta ponderação no filme antes de seu término, assumindo o descontrole na compreensão da obra que criaram. "É a dificuldade de comunicar alguma coisa", reconhece sabiamente Morin.



(Figura 4)

Antes de entrarem as cartelas com créditos e o tradicional "*fin*", os diretores dão um aperto de mão e se despedem. Morin, reverenciando sua parceria com Rouch, lhe diz antes de seguir seu caminho: "Estamos juntos nessa" ("*Nous sommes dans le bain*"). A saudação encerra o longa, como no "pré" e no "pós-jogo" de que fala Goffman (2002, p. 110). Em uma conversação, temos "entradas e saídas" a acontecimentos sociais maiores, permitindo momentos de informalidade que revelam o caráter ritualístico das interações.

Sob outro ponto de vista, podemos entender este mesmo aperto de mãos como um gesto que parece dizer que todo o filme foi na verdade um grande diálogo entre os dois realizadores. Diante das câmeras, e como não poderia deixar de ser neste caso, a interação entre Morin e Rouch é concluída, a espera de ser retomada em outro encontro dos dois amigos.

PALAVRAS FINAIS

Tomando como objeto *Crônica de Um Verão* (1961), dos realizadores franceses Edgar Morin e Jean Rouch, este trabalho realizou o exercício de empreender uma abordagem comunicacional de uma das obras inaugurais do cinema-verdade. Focando nos aportes teóricos trazidos por Gregory Bateson e Erving Goffman, argumentamos que as diferentes entrevistas realizadas no longa suscitam apontamentos variados sobre as dinâmicas interacionais retratadas, com destaque para os conceitos de enquadre, footing e fachada.

Buscando ainda dialogar com escritos de Louis Quéré, defendemos como esforço metodológico uma análise fílmica inserida no modelo praxiológico, no que tange também uma aproximação com a noção bakhtiniana de dialogismo e a recusa ao paradigma informacional da comunicação. Esperamos, nas últimas páginas, ter compreendido a obra de maneira não a engessá-la em modelos teóricos, mas ter-nos valido de conceitos interdisciplinares que diversificam os métodos comumente empregados nos estudos do cinema documentário.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor (1995), *La entrevista, una invención dialógica*, Barcelona: Paidós.
- BATESON, G. Uma teoria sobre a brincadeira e a fantasia. In: RIBEIRO, B., GARCEZ, P. (org.). *Sociolinguística Interacional*. São Paulo: Loyola, 2002.
- BRAGA, José Luiz. Constituição do campo da comunicação. *Verso e Reverso*. XXV(58), p. 62-77, jan./abr. 2011
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos, Porto Alegre*, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set./dez. 2013.
- FIORIN: José Luiz de. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- FRANÇA, V. L. Quéré: dos modelos da comunicação. In: *Revista Fronteiras. Estudos midiáticos*. Vol.V, nº2. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- GOFFMAN, E. Footing. In: RIBEIRO, B., GARCEZ, P. (org.). *Sociolinguística Interacional*. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *Ritual de interação: ensaio sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- MORIN, Edgar. Centre National de la Resherche Scientifique - Communications n.7/1966. *Televisão e Canção: Liguagem da Cultura de Massas – Seleção de ensaios da Revista “Communications”*. Petrópolis - RJ: Vozes, 1966.
- QUERÉ, L. D'un modele épistemologique de la communication à un modèle praxéologique. In: *Réseaux n°46/47*. Paris: Tekhné, mar-abril 1991.
- RIBEIRO, B., GARCEZ, P. (org.). *Sociolinguística Interacional*. São Paulo: Loyola, 2002.

RODRIGUES, Adriano Duarte, O Paradigma Comunicacional- História e Teorias, Lisboa, Edições Gulbenkian, 2011.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

CRÔNICA de um verão (*Chronique d'un été - Paris 1960*). Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. Videofilmes, 2008, 1 DVD (85min).