

A LINGUAGEM SIMBÓLICA DO AUDIOVISUAL: UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E CULTURA

GLAUCO FERNANDES MACHADO*

MIGUEL ARTURO CHAMORRO VERGARA**

O presente trabalho tem por finalidade contribuir para o debate referente à pesquisa histórica que utiliza a Linguagem Audiovisual, vista como uma narrativa que estabelece um espaço de reflexão, de auto-reflexão e de discursividade. Neste sentido, a imagem, a partir das suas representações, permite compreender as subjetividades dos sujeitos históricos, assim como, a semântica simbólica de significados e significantes capazes de dar sentido a essa estrutura narrativa surgida a partir da imagética, considerando que essa linguagem depende da circunstância histórica e cultural onde é produzida. Esse diálogo possibilita a pesquisa histórica, que se interessa no material audiovisual, a penetrar no paradigma hermenêutico, proporcionando uma nova dinâmica aos pressupostos teóricos e metodológico do uso da imagem na pesquisa em que a cultura e a história estão entrelaçados.

Palavras-chaves: Imagem, discursividade, hermenêutica.

* DOCENTE DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ E DOUTORANDO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO.

** MESTRANDO E BOLSISTA CAPES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. DOCENTE DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ E DOUTORANDO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO.

1. INTRODUÇÃO

As Ciências humanas vêm se destacando na apropriação dos recursos metodológicos da Antropologia, História, Sociologia, entre outras para ser usadas na pesquisa contemporânea. Isso suscita, sem dúvida, entre estas áreas de conhecimentos, uma maior interdisciplinariedade e reflexões acerca das implicações da inter-relação. O uso das imagens inseridas enquanto registros imagísticos (fílmicos, videográficos, fotográficos), hoje na pesquisa, trazem a interface entre saberes complementares como se apresentam os fenômenos dessa contemporaneidade.

Nesse sentido, destacamos as contribuições da hermenêutica moderna, ou dialética que desvela problemas na produção do conhecimento científico, ante a presença da intersubjetividade e historicidade da representação dos sujeitos da pesquisa. Permitindo que as áreas de conhecimentos usufruam da importância do conteúdo das imagens (imagético). No caso da antropologia,

“as principais contribuições desse questionamento enxertado pela Hermenêutica, podem ser resumidas na incorporação da “historicidade” e no reconhecimento da “intersubjetividade”. Tais elementos recolocam, sobre novas bases, antigos problemas metodológicos da investigação cultural” (COSTA, 2002:374).

Além disso, esta hermenêutica auxilia na interpretação da linguagem simbólica da imagem, provocando uma opção metodológica à representação dos sujeitos, este sujeito que conhece, age e valoriza. Os significantes são veiculados na imagem, enquanto uma discursividade que essa representação simbólica que desvela redimensionando as ações da subjetividade.

Hoje em dia, existe um importante esforço teórico reflexivo que vem desenvolvendo-se na antropologia visual, nas apropriações dos meios visuais e suas significações. Esta questão simbólica da imagem ocupa lugar central na nossa discussão entorno das suas capacidades e limites através da participação do homem, valorizando o caráter dinâmico e criativo da mediação dialógica com seus interlocutores (GADAMER, 1997).

Como antropólogos, levamos em consideração esta imagem como significado simbólico, o qual surge somente a partir da experiência vivida. E a importância dessa semântica enquanto valor e horizonte da interpretação compreensiva. É este aporte possível da

hermenêutica que se preocupa em dar resposta à interpretação lingüística do sentido, isto é, a compreensão do sentido através da linguagem.

Por isso, as compreensões do simbolismo e do seu sentido, no caso do uso das imagens, são um tema a ser debatido num olhar interdisciplinar, que enriquece as iniciativas das pesquisas. Sobretudo, daqueles fenômenos históricos e culturais, que surgem a partir da imagem capturada, produzida e vivenciada entre o pesquisador e os pesquisados, em que se vale de suas formas discursivas, bem como das circunstâncias da sua interpretação (cf. ECKERT; ROCHA, 2006).

Apesar de estarmos pouco a pouco aprendendo a lidar com as imagísticas, percebe-se nas pesquisas atuais uma necessidade de articulação lingüística expressa em múltiplos significados, pois esta vem sendo útil para formar o terreno de qualquer investigação. Isto é, estamos tendo consciência da relevância das linguagens no agir da produção de conhecimento e nessa produção que não pode se tornar intangível, sabendo inclusive que a desconfiança com relação à imagem no campo científico persiste.

A partir desses questionamentos, este artigo reflete o diálogo que oferece as linguagens visuais com os fenômenos culturais em que as circunstâncias históricas se fazem presente, para logo trazer alguns trabalhos a respeito de como os antropólogos e os historiadores entrelaçam as imagens fornecidas por acontecimento vivenciado e acumulado no tempo, e que dão sentida à construção de narrativas, assim como trazer comentários a respeito de artefatos visuais e realidade. Para finalmente colocar algumas considerações reflexivas.

2. A IMAGEM USADA NA ANTROPOLOGIA E HISTÓRIA.

É fundamental quando os pesquisadores usam a imagem para discutir os impactos dessa produção dos recursos visuais no conhecimento. É necessário situar, neste debate, o uso do recurso das interfaces de saberes que nos incitam a refletir sobre a produção de filmes, documentários em vídeo, fotografia, cd, dvd, etc., sobretudo, o valor heurístico do pesquisador incluí-la de diversas maneiras no processo de sua investigação, em que experimenta trabalhar com as imagens quanto práticas de dados ou conhecimento.

No caso do filme e da experiência crítica inerente do espectador, é possível executar uma reflexão sobre como foram captadas e montadas o conteúdo das imagens que pretende representar o “dizer” sobre a cultura ou a história da comunidade. O filme exibido seria, de

acordo com Alves (2004), um pré-texto para refletir a sociedade e suas relações sociais. Em outras palavras:

Observamos que o filme não pode ser considerado apenas um texto, objeto de interpretação hermenêutica, mas um pré-texto capaz de nos sugerir temáticas significativas para a auto-reflexão crítica. O filme é apenas um momento estético de um processo de totalização em aberto, de uma experiência crítica mais ampla. A relação que temos com o filme é sempre mediada pela nossa experiência existencial de classe e pelos recursos mental-cognitivos que possuímos (ALVES, 2004:12).

Além disso, essas imagens auxiliam a reconstituição das subjetividades complexas revelando a ação social dos sujeitos históricos, ou seja, aqueles observados pela câmera como interlocutor. Esse fato estabelece uma rede de significados e significantes capazes de dar sentido à estrutura narrativa.

Dentro desta perspectiva, na medida em que o interlocutor assiste ao filme, são acionadas partes da memória adormecidas, re-significando a montagem da filmografia, ampliando o próprio limite da construção da narrativa imagética, promovendo outros significados que lhe são inerentes e exercendo uma forma de totalização do seu contexto existencial.

Isso ocorre no momento em que relatam fatos que as câmeras não conseguiram enquadrar ou quando dão suas próprias interpretações da imagem. Deste modo, como diz Alves:

“(…) o significado de uma obra não se esgota nunca pelas intenções de seu autor. Novos significados podem ser dela extraídos, dependendo da situação histórica e cultural. (...) O filme é apenas o elo mediador capaz de contribuir para a auto-reflexividade crítica do sujeito-receptor” (ALVES, 2004:13).

O olhar da câmera filmográfica pode captar hábitos e costumes, valores e comportamentos das sociedades. Assim, o patrimônio não material é, deste modo, materializado, estando captado em rolos de películas filmicas.

No caso da fotografia, a escolha do seu uso está ligada às inúmeras possibilidades de observação e leitura que ela permite. Por exemplo, os antropólogos Mead e Bateson (1942) a utilizaram a técnica de montagem para proceder suas inferências, articulando o conjunto das imagens, e das narrativas individuais também, em níveis de interpretação, sem chegar a

conclusões. Entretanto, esse procedimento de sistematização é de grande aplicação metodológica na construção do saber científico.

Um fato bastante importante destacado por Burke (2004) é que, antigamente, determinados historiadores utilizaram o enriquecedor testemunho das pinturas nos túmulos do Egito antigo para a grande contribuição no estudo da história egípcia. Bem como as pinturas das cavernas de Altamira e Lascaux que ofereceram o único subsídio para os historiadores saberem de práticas sociais, como a caça, a comunidades que possivelmente se retrataram através de imagens.

Ainda conforme a reflexão desse autor, o estudioso Aby Warburg expor-se a produzir uma história cultural embasada tanto em imagens quanto em textos. Assim, foi criado o Instituto Warburg que prosseguiu instigando esse aspecto. Deste modo, nos anos 30, a historiadora renascentista Frances Yates, freqüentadora deste Instituto, é aplicadora assídua da técnica Warburg que utilizava a evidência visual como evidência histórica.

Igualmente, o brasileiro sociólogo-historiador Gilberto Freire utilizou da evidência de pinturas e fotografias, denominando-se como um pintor histórico ao modo de Ticiano (cf. BURKE, 2004).

Além disso, de acordo com o mesmo autor, o historiador americano com enfoque aos estudos brasileiros, Robert Levine, apresentou uma série de fotografias do social na América Latina, no final do século XIX e nos meados do século XX, com uma discussão do uso das fotografias e os principais problemas no emprego desse tipo de evidência.

Some-se a isto o uso de pintores que, à pedido, viajavam para locais distantes para retratar locais e povos para os encomendadores dessa, como Burke (2004:24) denomina, “arte documentária”.

Citando casos no território brasileiro, de acordo com Monte-Mór e Parente (1994), a fotografia se inicia aqui com a chegada da fragata francesa L'Orientale, que recolhia imagens fotográficas das paisagens e das manifestações culturais pelos continentes. Paralelamente se estendendo às ações na Europa, na segunda metade do século XIX, em que as primeiras captações são a cidade, os retratos da família imperial e da sociedade da época. E por volta de 1880, os escravos africanos e as populações indígenas também farão parte desses registros.

No mesmo pensamento dos autores, o cinema teve início no Brasil com Afonso Segreto, que em 1898 captou as primeiras imagens brasileiras em movimento, filmografando, a bordo de um navio, a chegada à baía de Guanabara.

Deste modo, outras experiências se seguem, que no pensamento de Monte-Mór e Parente (1994), evidencia-se as pesquisas da equipe do Marechal Rondon, responsável pelo

assentamento das linhas telegráficas no Centro-Oeste e no Norte do Brasil. Além do, em 1890, Major Luis Thomás Reis que foi encarregado por um importante registro visual das sociedades indígenas.

Nos anos recentes, notamos como a apropriação da imagem foi adquirida como parte integrante no universo do cotidiano, ao ensino e à pesquisa. No Brasil, por exemplo, vemos grupos indígenas cada vez mais sendo autores de seus próprios filmes etnográficos. E discutem os filmes dos outros grupos e dos que já fizeram sobre sua história e seus costumes.

Como foi exposto, notamos que pesquisadores se instrumentalizaram para registrar populações. Também fazendo presente o intuito de transformar a imagem em documento histórico e/ou antropológico para a pesquisa realizada.

É válido ressaltar que, segundo Gervaiseau (1994), o historiador francês Marc Ferro discutiu que o filme com propósito etnográfico que explorava o exótico não poderia constituir-se como fonte informativa para o pesquisador, por exemplo, um historiador.

Para essa produção que abusava o exótico, percebemos que as tais não procuravam entender o ponto de vista da comunidade estudada.

O pesquisador Franz Boas afirmava que era possível estudar costumes sociais através das imagens. Nesse caso, esse antropólogo dispunha de suas ilustrações, de fotografias e de imagens dos próprios nativos. Além de ter experiência com filmografia nas suas investigações.

No entanto, exemplificando, Boas filmou as danças noturnas dos Kwakiutl durante o dia por motivos técnicos, de tal forma que o que foi registrado não seria uma dança própria da comunidade, mas uma espécie de, como relata Burke (2004), uma “performance encomendada”.

Na discussão sobre filme etnográfico temos que o *momento* capturado pela câmera de uma determinada situação social é registrado de tal forma que os dados farão parte da pesquisa, não como ilustrações, mas como elementos etnográficos.

Pela posição como antropóloga, Peixoto (1994) afirma que não solicita determinadas ações para o grupo, ela enquadra o que estiver acontecendo no momento. Com isso, vemos que as imagens podem auxiliar, como dado de análise dentro de um tempo e de um espaço limitados pela filmografia, a pesquisa acadêmica. Visto que o conteúdo imagético pode exprimir o olhar instrumentalizado do pesquisador em campo.

Sendo assim, a autora acrescenta: “sou um elemento que intervenho. A câmera é outro elemento, eu não vou com equipe (...) e a imagem para mim é para a minha análise na antropologia” (PEIXOTO, 1994: 27).

Concordando com Peixoto, Monte-Mór (2004) comenta, o antropólogo é disciplinado a não repetir as tomadas, não refazer as cenas, tem que registrar o *momento*. E, do ponto de vista de Heider (1976 *apud* LOIZOS, 1995:58), “tanto o *close-up*, quanto a introdução de sons gravados em outros momentos ou lugares, diferentes das imagens tomadas, podem enfraquecer a autoridade de um filme etnográfico”¹.

Por outro lado, como destaca Monte-Mór (2004), o cineasta faz sua captação das imagens para o público, pensando na recepção. Deste modo está fazendo cinema.

Sobre isso, Carneiro (1994:25) entende que “a etnografia é uma construção da realidade, é um olhar parcial da realidade”. Neste viés, ainda no pensamento da autora, seria tão ficção quanto o filme cinematográfico, levando pela ótica de que o filme é construído como discurso de visão estética, com elementos de ordem estética para montar sua linguagem visual. Então, o filme pode ser utilizado como leitura, uma interpretação da realidade.

É válido ressaltar que existem filmes de ficção que tentam reproduzir o real e o estilo naturalista dos documentários. Estes, conforme Loizos (1995), são uma retratação com a menor influência possível.

Outro ponto a considerar, Gervaiseau utiliza-se da seguinte argumentação:

“Se formos agora pensar sobre a noção de documentário, a primeira coisa se pode dizer é que também é uma noção extremamente confusa: o que quer dizer documentário? Baseia-se em documento? Mas as ciências sociais baseia-se em documentos; as metodologias foram, pouco a pouco, se constituindo na exploração de documentos, tanto na antropologia como na História. Assim, a noção de documentário é extremamente vaga. Não acredito muito nela enquanto tal. Talvez se possa dizer que essa divisão dicotômica, muitas vezes feita entre documentário e ficção, é histórica. Não foi sempre assim” (GERVAISEAU, 2004:15).

Em Feldman-Bianco encontram-se o seguinte esclarecimento: existem dois tipos de utilização da imagem no viés acadêmico: “produções de artefatos visuais enquanto documentos constitutivos da pesquisa; e de outro, não só na elaboração de textos escritos, mas também na produção de etnografias visuais” (FELDMAN-BIANCO, 2004:56). A autora acrescenta que a pesquisa pela história oral e por uso de vídeo reconfigura a relação entre pesquisador e pesquisado.

¹ LOIZOS (1995) recomenda vermos também: Young (1975) Collier (1988) Hockings (1988) e Banks (1992).

A respeito disso, a autora fala que David MacDougall já afirmava em 1969 que o filme etnográfico não é simplesmente uma documentação de uma outra comunidade; é um documento do encontro entre o câmara e aquele grupo. Um encontro de subjetividades, ou da dissolução da objetividade e da subjetividade. Além disto, afirmamos que a pesquisa também é proporcionada por essa relação, é um diálogo compartilhado.

Nesse sentido, na experiência nossa e da autora, a câmara pode inibir o nativo, como também tem a capacidade de constituir um espaço de revelações contínuas das pessoas em frente de uma câmara.

Como outros tipos de documentos, o pesquisador, como o historiador, tem que avaliar a autenticidade da imagem em movimento ou não. Assim:

“O testemunho da imagem, como o dos textos, suscite problemas de contexto, função, retórica, recordação (se exercida pouco, ou muito, tempo depois do acontecimento), testemunho de segunda mão, etc. Daí porque certas imagens oferecem mais evidências confiáveis do que outras” (BURKE, 2004: 18).

Desta forma, o mesmo autor afirma que as fotografias não são reflexos puros da realidade. Então, as imagens podem ser realizadas como evidência histórica? Já que a mesma distorce a realidade social mais do que revelá-la, de tal maneira que historiadores ou outros pesquisadores que não avaliam a multiplicidade das intenções dos produtores de imagem (como pintores, fotógrafos, cineastas, ilustradores e outras manifestações artísticas), podendo incluir os propósitos dos encomendadores dos produtos visuais, são capazes de abranger uma interpretação imagética seriamente equivocada.

Outro ensinamento de Burke nos diz respeito ao processo de distorção da realidade “é, ele próprio, evidência de fenômenos que muitos historiadores desejam estudar, tais mentalidades, ideologias e identidades. A imagem material ou literal é uma boa evidência da “imagem” mental ou metafórica do eu ou dos outros” (BURKE, 2004:37).

Burke (2004), como os antropólogos, também fala que pesquisadores tendem a tratar as imagens como meras ilustrações, sem comentar, sem explorar o conteúdo imagético delas. “Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões” (BURKE, 2004: 11).

No decorrer destas idéias e experiências vivenciadas no uso das imagens por antropólogos e historiadores, podemos perceber a contribuição metodológica à produção de

conhecimentos, e abertura de um debate epistêmico do valor da imagem enquanto uma linguagem semântica significativa para estabelecimento de narrativas que oferecem a interface de diálogo na produção do sentido da realidade.

3. REFLETINDO AS NARRATIVAS IMAGÉTICAS

Ao refletir sobre estas narrativas imagéticas em que seu uso nos permitem dialogar com o processo da pesquisa no campo científico. Podemos afirmar que se trata de um processo de construção, que pode mergulhar num espaço de percepção ampliado e auxiliado por outros métodos de coleta de dados, o que implica a incorporação de fontes discursivas, para serem contemplados como evidências destas, como as usamos nas etnografias antropológicas.

No processo de interpretação das narrativas, sejam imagéticas, literárias ou cinematográficas, entram em cena tanto os referenciais subjetivos, individuais, quanto os coletivos, culturais e históricos que devem ser percebidas suas relações e implicações.

No caso do documentário, a montagem de imagem pode ter a presença trabalhada do áudio, trazendo características imagéticas (e sonoras) com estruturas que o particularizam na esfera da representação de como é essa relação imagens-câmera, que resulta em ficção narrativa.

A imagem documentária, como a ilustrativa, a fotografia, o audiovisual e os filmes em diversos gêneros, pode ser pensada a partir de estruturas recorrentes da composição imagética, que abrange a chamada “tomada”, constituída a partir da relação do sujeito ou equipe produtora de imagens com o equipamento; e com a linguagem estética, como a composição, proveniente de uma disciplina do autor da produção imagética.

Já na produção etnográfica, uma antropologia contemporânea age para investigar os processos de produção de sentido, numa relação de intersubjetividade no lugar em que as representações coletivas perpassam e dão sentido à vida social.

Deste modo, estimulado a refletir epistemologicamente sobre a valorização cognitiva da imagem, a captura de dados se dá pela estratégia da preservação da relação em campo empática entre antropólogo e seus informantes. Produzindo e ensinando a produzir imagens em etnografias sobre os vaivens da memória, os diálogos epistêmicos e a autoreflexão nos

leva a imaginar com o outro, transformar e recriar. Ainda que a atividade “interpretativa”, como uma ação de registrar esteja também voltada para a busca de estruturas de significação.

Na nossa pesquisa de campo, olhar, escutar e escrever, é, desta forma, em conjunto instrumentalizado por aparato tecnológico, constituindo-se mais do que facilidades no campo. É produzir uma etnografia no tratamento descritivo/interpretativo das dinâmicas complexas que regem o fenômeno da memória. Construindo dados sobre o campo que será analisado posteriormente e com a facilidade de voltar, pausar, seguir e enxergar com paciência os dados capturados, com o intuito de melhor exame no detalhes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, utilizar a imagem como evidência de maneira segura e com eficácia, é imprescindível, como no caso de outros tipos de fonte, ter conhecimento das suas representações narrativas que designam e qualificam o real, limitações e horizontes, quando percebemos a imagem na representação simbólica.

Além dos processos de manipulações que podem tirar a confiabilidade do conteúdo imagético. É necessário não desconsiderar a discursividade da subjetividade e da imagem. Isso, quer dizer que as imagens tanto revelam quanto omitem determinados aspectos, considerando que seja um recorte e que pode não transparecer seus usos e posições assumidas, orientações, para com as mesmas, ao longo da história.

Deste modo, para Burke (2004: 11), “o uso de imagens por historiadores não pode e não deve ser limitado a ‘evidência’ no sentido estrito do termo”. Porém hoje, o entendimento do encontro entre o pesquisador e o pesquisado, através da intersubjetividades de interlocutores, situa posições simétricas, proposta pela Hermenêutica moderna. No qual essa “fusão de horizontes”, como nos mostra Gadamer, demanda a inserção da dimensão da historicidade.

Em suma, a Hermenêutica moderna propõe novos parâmetros para a reflexão sobre as qualidades da pesquisa social e do conhecimento por ela produzido, envolvendo a motivação das condutas humanas na investigação. E acrescentando o que foi discutido no presente trabalho, a elucidação do contexto em que foi produzido o conteúdo imagético.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Giovanni. Cinema como Experiência Crítica: Uma Hermenêutica do Filme. **Projeto Cinema como Experiência Crítica**, 2004. Disponível em: <<http://www.telacritica.org/hermeneuticadofilme-flash.swf>>. Acesso em: 05/02/2008.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Balinese Character, a Photographic Analysis**. New York: Academy of Sciences, 1942.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CARNEIRO, Maria José. Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (orgs.). **Cinema e Antropologia**: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994, p. 9 - 29.

COSTA, Maria Cristina Silva. Intersubjectivity and historicity: contributions from modern hermeneutics to ethnographic research. In: **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, 2002, vol.10, n. 3, ISSN 0104-1169.

ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia em novos suportes: hipertexto, complexidade e intertextualidade. **Revista Intermédias.com** (Online), Rio de Janeiro; v. 5 e 6, p. 1-20, jun. 2006.

FELDMAN-BIANCO, Bela. Antropologia e Cinema: Questões de linguagem. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (orgs.). **Cinema e Antropologia**: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994, p. 51 - 79.

GADAMER, HG. **A extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito**. In: Gadamer HG. Verdade e método. Petrópolis: Vozes; 1997. p.273-556.

GERVAISEAU , Henri. Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (orgs.). **Cinema e**

Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda,1994, p. 9 - 29.

LOIZOS, Peter. A inovação no filme etnográfico (1955-1985). **Cadernos de antropologia e imagem**, n. 1, 1995.

MONTE-MÓR, Patrícia. Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (orgs.). **Cinema e Antropologia:** Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda,1994, p. 9 - 29.

MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (orgs.). **Cinema e Antropologia:** Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda,1994, p. 3-6.

PEIXOTO, Clarice. Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (orgs.). **Cinema e Antropologia:** Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda,1994, p. 9 - 29.