

"Eu e a câmera somos um só": Acoplamentos técnicos, técnicas corporais e o processo de filmagem durante protestos violentos.¹²

Igor Karim – Goethe-Universität Frankfurt am Main

Palavras chave: Operadores de Câmera; Técnicas do Corpo; Antropologia Visual

O processo de operação de uma câmera de vídeo ou filme aparentemente possui como *raison d'être* produzir imagens. Porém os movimentos, gestos corporais, falas, percepções do ambiente e posicionamentos da pessoa que opera a câmera não necessariamente são intrínsecos a esta função utilitarista. Estes movimentos são desenvolvidos por meio de uma exploração das diversas formas de se engajar com o ambiente e se tornam, por muitas vezes, uma forma de comunicação interpessoal e de negociação improvisada de controvérsias (uma das quais selecionei como exemplo para basear esta apresentação) entre o processo de filmagem e as pessoas as quais este processo captura e interage, por mediação da câmera-pessoa. Portanto em certos exemplos, a intencionalidade de se operar a câmera não é a geração de imagens *per se*, mas sim acessar a amplitude de possibilidades relacionais que o ato de portar uma câmera pode oferecer ao seu portador.

A exploração deste campo operacional ativado pelo processo de filmagem é a inspiração dos estilos de documentário como o *Cinema-Verité*, o *Cinema Observacional* e o *Video de Guerrilha*. Este processo se co-desenvolveu em relação à progressão tecnológica dos *designs* da câmeras, pois de caixas pesadíssimas e difíceis de se manusear, elas se tornaram gradativamente instrumentos leves e pequenos de alta tecnologia. O melhor exemplo desta cooperação é o de Dziga Vertov e seu *Kino Pravda*

1 Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

2 Esta apresentação é baseada no artigo "Pare, que estou filmando!" Corporeidade e produção cinematográfica nas relações entre a câmera e o cacete. (2015) publicado na revista Visagem, Vol 1, No 2. UFPA.

(Vertov, 1988). Seu filme mais famoso *Um homem com uma câmera* (1927) mostra uma de suas principais teorias de cinema, a qual o *filmmaker* deve intervir o mínimo possível com os eventos a se desenrolar na frente da câmera. Para isso ele precisou desenvolver soluções para filmar as cenas tecnicamente complexas, levando em conta suas limitações devido à tecnologia das câmeras na época, como por exemplo, criar uma câmera móvel ao filmar do topo de uma caçamba de caminhão. (Stallforth, 2013, p.8)

Em 1923, Eastman Kodak foi a primeira companhia a produzir rolos de filme 16mm, que era muito mais baratos que os de 35mm convencionais. A partir disso, companhias como a Bolex produziram câmaras amadoras com o novo formato, que eram muito mais leves que as 35mm normalmente utilizadas. Posteriormente o sistema foi aperfeiçoado pela *Arnold & Richter Cine Teknik*, conhecida como ARRI hoje em dia, para que estas câmeras fossem usadas na Segunda Guerra Mundial para fotografias aéreas. (Stallforth, 2012, p. 9) Foi a diminuição do tamanho das câmeras e o advento do gravador de áudio portátil que possibilitaram Jean Rouch a desenvolver o *Cinema Verité*, com base no conceito de Cinema Direto, do diretor canadense Michel Brault.

Ao explorar as mudanças tecnológicas que permitiram dar mais movimento à câmera em seus filmes, Rouch desenvolveu um fascínio pela intimidade corporal e o efeito criativo que a câmera exercia sobre sua consciência, ao ponto de eleger este processo de filmar como modo privilegiado do fazer etnográfico. “With a ciné-eye and a ciné-ear, I am a ciné-Rouch in a state of ciné-trance in the process of ciné-filming. So that is the joy of filming, the ciné-pleasure.” (Rouch, 2003, p.150) Assim, Rouch instituiu as bases fenomenológicas de sua subjetividade dentro do processo de operar uma câmera e as diversas formas de se relacionar que este processo lhe permitiu.

Inspirado em Rouch, surge o trabalho pedagógico de Herb Di Gioia nos anos 60-70 (Grimshaw, 2006), que sugeria aos estudantes de antropologia visual da UCLA que se atentassem aos aspectos físicos e relacionais do encontro filmográfico como uma forma de coreografia complexa dos sentidos e da consciência (Grimshaw & Ravetz, 2009, p. 542). Era central na concepção de cinema observacional de Di Gioia a operação da câmera, usando o corpo e se movendo em sincronia com seus atores, pois esta técnica envolvia uma intensa operação sensorial de aprendizado, desenvolvimento e consciência sobre outras formas de comunicação não-verbais e corporais estabelecidas dentro desta relação com os atores. Assim, “to attend to the world observationally meant

to shift attention towards one's body and to move with and around one's subjects, allowing one's body in action or repose to become part of filmic space.” (Grimshaw & Ravetz, 2009, p. 542). Desta forma, os cineastas eram convidados a abandonar *scripts* e confiar em seu conhecimento corporal e seus sentidos para conduzir improvisadamente a produção do filme.

Um processo, três corpos, uma imagem.

Se a câmera possui este poder de transformar o seu operador, trazendo novos modos de percepção e intencionalidade, ela conseqüentemente transforma os tipos de relação entre o cineasta e as pessoas sendo filmadas. Logo, o filme funciona como o registro imagético desta relação, onde câmera afeta o *cameraman*, que afeta o sujeito ou o processo a ser filmado, que novamente afeta a câmera e o *cameraman*, numa infundável dança cuja coreografia é criada espontaneamente. Rouch reconhece que durante as filmagens de *Tourou et Bitti: Les Tambours d'Avant* (1971), ao tentar sem sucesso filmar um ritual de possessão, após dias esperando pela possessão dos espíritos, decidiu filmar os tocadores de tambor que os espíritos finalmente se dispuseram a incorporar no terreiro (Russel, 1999, p. 220). Rouch assim entende que esta relação em si é privilegiada como um modo de engajamento etnográfico. “In the area of ethnographic film, this technique seems to me to be particularly useful because it allows the cameraman to adapt itself to the action as a function of space, to generate reality rather than leave it simply to unfold before the viewer” (Rouch, 2003, pp. 38).

Claudine de France, cineasta e teórica da antropologia visual, seguindo a tradição de Mauss e Leroi Gouhan, cria uma metodologia de estudos que reconhece o grande potencial do filme etnográfico como ferramenta para o estudo das formas de ação e técnicas corporais, pois na cinematografia, ao contrário da escrita, é possível subverter os critérios que a associação mental separa dos elementos envolvidos em uma ato técnico. Isso permite, segundo De France, perceber que um filme, no que tange a produção da fotografia, não é somente a captação de imagens produzidas por ações de atores, mas – o que este artigo pretende demonstrar – um registro de um encontro entre as ações e técnicas corporais da pessoa que filma com a dos atores que atuam, ou em outras palavras, a sobreposição dos campos operatórios do cineasta e dos atores

(Sautchuck, 2007) mostrando assim que a separação entre estas duas performances é, acima de tudo, puramente conceitual (France, 2012 e Sautchuck, 2012). A partir do conceito de *Profilmie*, De France reconhece que um filme é o registro do encontro de dois sistemas de técnicas que se tornam um, pois os termos desta relação se afetam intimamente.

Existem outros exemplos dessa instrumentalização da *profilmie* como estratégias relacionais na literatura antropológica, notavelmente no trabalho de Terence Turner com os cineastas Kayapó, os quais com seus corpos pintados operavam câmeras registrando momentos tensos de negociação política e acabaram chamando a atenção da mídia “branca”, como bem colocou Turner, “(...) the act of shooting with a video camera can become an even more important mediator of their relations with the dominant Western culture than the video document itself.” (Turner, 1992, p. 7). Esta dinâmica foi observada por Turner quando ele testemunhou uma demonstração dos Kayapó contra o governo brasileiro, onde os cineastas indígenas mesmerizaram o público ao portar as câmeras de modo desafiador, assim requisitando a condução de um processo exclusivamente “branco” e empoderador. Neste trabalho, usarei o exemplo específico de um cineasta que utiliza a relação entre seu corpo com sua câmera para criar situações de *profilmie*, com a finalidade de garantir o acesso a espaços e resguardar sua integridade física, durante a filmagem de um documentário em situações de risco pessoal em confrontos com a polícia. Neste processo, ele desenvolveu instintivamente técnicas corporais específicas e intimamente inspiradas pelo uso de sua câmera, as quais mediaram sua segurança em situações perigosas perante possíveis agressores.

Vlad Petri é atualmente considerado como um dos expoentes do novo cinema romeno (Brooks, 2014) e foi meu grande parceiro e professor, pois foi o colaborador que conseguiu exercer melhor uma meta-cognição sobre os processos técnicos envolvidos no ato de operar sua câmera. Seu trabalho de maior prestígio se chama *Bucuresti, Unde Esti* (2014), um filme sobre os protestos em 2012 em Bucareste, em resposta à implementação do modelo neoliberal no sistema de saúde que pretendia cortar verbas públicas para privatizar hospitais e conseqüentemente desregular os planos de saúde privados. Estas medidas mobilizaram uma onda de protestos no país, que de tão violentos causaram a renúncia do Primeiro-Ministro Emil Boc e a demissão do general comandante da tropa de choque romena – ou *Jandarmeria* – por abuso da

violência e da autoridade policial.

Vlad cobriu durante seis meses o percurso dos protestos. Sozinho com sua câmera, uma Canon 5D Mk II,³ não usou tripés, apoios ou nenhum equipamento para estabilizar as imagens. Para a captação áudio usou o microfone original da câmera e as vezes um gravador Zoom H4N acoplado a câmera. Usando um estilo *Run and Gun*⁴ de gravação, ele constantemente se colocou em situações tensas onde precisou mediar sua segurança pessoal e a integridade de seu equipamento enquanto captava as imagens, geralmente durante os conflitos entre polícia e manifestantes ou tumultos entre representantes de partidos políticos rivais.

O filme é composto de cenas de batalhas campais, brigas, discussões calorosas e muitas “correrias”, onde a imagem treme bastante e nos sentimos estar dentro da situação, já que o ângulo da câmera é sempre subjetivo.⁵ Estas cenas caóticas são muito bem mescladas com alguns monólogos e diálogos dos personagens, os quais Vlad estabelece uma certa intimidade ao longo dos meses. Assim, o filme possui um ritmo interessante que explora esta tensão entre os momentos mais dramáticos, que nos trazem próximos à ação, e o contraste das cenas com diálogos, *takes* longos e silêncio, o qual nos distancia como observadores. Nos *takes* longos, Vlad por vezes explora a reação que seus personagens têm perante a câmera, ao fazerem poses estáticas aguardando o momento da fotografia. Como porém ele está gravando vídeo, as pessoas ficam suspensas, quietas, olhando para a lente, aguardando um “click” que nunca vem para poder desfazer a pose. Brincar com esta ilusão performática é uma tática que Vlad utiliza em profundidade durante as filmagens e voltarei a abordar esta relação entre o *design* da câmera e a resposta das pessoas mais à frente no texto.

Para produzir o documentário, Vlad precisou ter livre acesso aos protestos, os quais tinham uma anatomia básica: um espaço dentro da zona urbana com pelo menos dois grupos, que podem ou não ser antagônicos – os manifestantes e os policiais. Os policiais a princípio, promovem a segurança das pessoas, do patrimônio público e privado e garantem que a ordem pública e o funcionamento dos serviços públicos não sejam interrompidos pelos protestos. Eles também resguardam a liberdade de imprensa, permitindo que indivíduos cubram os eventos e divulguem as imagens. Já os

3 Uma câmera fotográfica profissional DSLR (*Digital Single Lens Reflex*) que também grava vídeo.

4 Jargão usado por documentaristas para descrever produções filmográficas que não usam uma equipe, sem muito tempo para filmar, onde o câmera precisa correr

5 Ou *Point Of View* (POV) em inglês.

manifestantes teoricamente possuem o direito de se manifestar, desde que respeitando as leis. Caso o curso dos protestos se torne violento e a polícia reprima os manifestantes, se dispõem assim no espaço os dois grupos antagônicos, geralmente um de frente para o outro, no que caracteriza uma típica situação de confronto entre as partes.

Foto 1 – Conflito entre manifestantes e a Gendarmeria na *Piața Universității*.



Fonte: Ovidiu Micsik (2012)

A foto anterior foi tirada usando um enquadramento das costas dos policiais, registrando os manifestantes pela frente. Para tal o fotógrafo precisou estar no que chamarei de zona de segurança ou *lado de dentro*, logo atrás dos policiais. Esta zona é criada durante a situação de embate, quando se posicionam em lados opostos a massa de manifestantes e a primeira fileira de soldados do batalhão de choque, separados por um espaço de intervalo. Geralmente munidos de escudos e cacetetes, os policiais se movem de maneira organizada e calculada, empurrando os manifestantes para trás, assim também deslocando a zona de intervalo e criando um outro espaço atrás da fileira policial, que se torna uma área “segura”.

Do lado de dentro se encontram tanto os reforços policiais, viaturas, ônibus e caminhões que funcionam como prisões temporárias para os desafortunados que caem sob o jugo dos *Jandarmes*, assim como ambulâncias e paramédicos para atender os feridos. É geralmente nesta retaguarda que ficam as equipes de jornalismo, fotógrafos e operadores de câmeras, desde que previamente autorizados pela polícia para cobrir os eventos. Quem transita com uma câmera neste espaço necessita de uma autorização,

geralmente um crachá, que é verificado pela polícia e, caso falhem em produzir esta identificação, são escoltados para fora da zona “segura”. Porém, neste caso específico, a polícia também cumpriu o papel de reprimir violentamente os protestos, por muitas vezes ilegalmente, abusando da violência e da autoridade policial. Assim, a liberdade de imprensa se torna um perigo à corporação policial, que precisa usar o anonimato para que não sofram consequências legais.

A probabilidade das situações de brutalidade policial acontecerem no meio do caos, entre os manifestantes é muito maior que do lado de dentro – afinal, a zona segura já é “segura” já está controlada pelos policiais e com a ordem estabelecida. Assim, é no *lado de fora* que ocorre grande parte dos eventos que, se registrados em vídeo, repercutem negativamente para os policiais. Nestes momentos onde a violência policial é exagerada e ilegal (o que requer o anonimato dos envolvidos), a presença de uma câmera é muitas vezes suficiente para intimidar os perpetradores e assim tanto frear o abuso e salvar a vítima como atrair a ira dos policiais, que podem agredir o fotógrafo, confiscar ou destruir sua câmera.⁶ Assim, um fotógrafo ou *video-maker* precisa constantemente avaliar sua segurança pessoal e de seu equipamento caso deseje registrar esses momentos mais agressivos, o que torna a situação complexa, pois a mesma polícia que teoricamente protege e garante a segurança e o direito de filmagem de Vlad, pode, em um instante, mudar de disposição e perseguir, bater, prender e confiscar sua câmera. Por isso Vlad foi muitas vezes perseguido pela polícia, ora por ser confundido com um manifestante, ora por ser testemunha dos abusos policiais. Para poder ter acesso ao lado de dentro, mas também evadir a polícia do lado de fora ao documentar estes instantes de violência policial, ele desenvolveu certas estratégias corporais que garantiram sua aproximação e fuga do local com segurança.

6 Uma pesquisa em 2012 na cidade de Rialto, Califórnia demonstrou que houve uma queda de 59% nas ocorrências de violência policial após a implementação de câmeras corporais nos uniformes dos oficiais de polícia. (Barak et al,2014)

Foto 2 – Vlad e sua Canon ocupando o local privilegiado às costas dos policiais. Câmera para baixo.



Fonte: Vlad Petri (2012)

Estas estratégias envolveram em sua grande parte um engodo: explorar qual *design* de câmera comunica-se com as pessoas como sendo exclusivamente fotográfica, assim como o conjunto de movimentos, gestos e técnicas corporais envolvidos no processo de se tirar uma imagem fotográfica. Porém, como Vlad gravava vídeo, que são imagens em movimento, ele utilizava um outro conjunto de técnicas e posições corporais, reconhecidos como pertencentes ao processo de filmar. Quando necessitava evadir a atenção da polícia, ele explorava o conjunto de técnicas corporais relacionadas à fotografia e posicionava a câmera em relação ao seu corpo de forma que comunicasse aos policiais que ele não estava tirando uma foto, apesar de furtivamente continuar registrando em vídeo. Em contrapartida, quando Vlad necessitava de ter acesso ao “lado de dentro” do cordão de isolamento policial, para, por exemplo, explorar o enquadramento das costas da tropa de choque e filmar os manifestantes, ele utilizava o conjunto de técnicas corporais engajados no processo de se gravar continuamente vídeo, assim como a posição da câmera em relação ao corpo.

Nesta avaliação subjetiva e instintiva, Vlad precisava perceber se foi notado pelos policiais enquanto filmava e qual era a reação destes, para assim ir ajustando a forma como continuaria filmando e conseqüentemente as técnicas corporais envolvidas. Para tal, foi necessário estabelecer um conjunto de técnicas as quais ele observou que suscitava reações específicas dos *Jandarmes* e gradativamente aperfeiçoar em suas

minúcias estas técnicas corporais para conduzir a reação dos policiais a cada um de seus gestos, o que foi feito instintivamente durante o curso das filmagens, explorando os tipos de mediação possíveis neste acoplamento técnico. E tanto o corpo do operador de câmera quanto o *design* da câmera possuem relevância nesta operação. Por exemplo, os modelos de câmera robustos, que se apoiam nos ombros, parecidos com as *Beta-cam*⁷ de emissoras de TV permitem acoplamentos com uma amplitude de ação distintas de câmeras de vídeo menores, “portáteis”, que podem ser estabilizadas somente com as mãos. Seguindo esta lógica, um modelo de câmera, que é anatomicamente considerado por excelência como fotográfico, permite uma amplitude de ação ainda mais distinta e especializada. O acoplamento irá explorar as técnicas que ambas anatomias potencialmente podem abrigar quando for necessário para o processo de filmagem que a câmera se localize em uma posição específica do corpo, pois cada posição media uma certa controvérsia.

Em nosso caso específico, Vlad explora a ilusão de que *geralmente* uma câmera fotográfica somente está sendo operada se seu visor quando está na altura dos olhos do operante. Assim, ao portar sua Canon na altura do peito, no meio da confusão, ele evitava represálias da polícia, mas continuava registrando imagens. Caso esta posição dissimulada não fosse suficiente para desarmar a situação, Vlad simplesmente saía correndo enquanto registrava as imagens ou, como opção derradeira, pendurava a câmera pela alça em seu ombro e se mesclava em um aglomerado de pessoas, assim evadindo a perseguição e despistando os policiais. A operação de posicionar a câmera apontada para baixo, assim desarmando a situação de risco, para depois, em segurança, se reposicionar e retornar a gravar os eventos, pode ser feita em questões de segundos, sem precisar desligar a câmera.

Não somente Vlad educou sua visão para que se movimentasse no espaço e continuasse o processo de filmagem, tanto quanto a perceber os padrões de movimento corporal dos policiais os quais denunciariam sua intenções de permitir as filmagens ou perseguir a câmera-pessoa. Por meio de seu repetido engajamento com os policiais, sua visão periférica foi educada e a leitura dos corpos dos policiais lhe fornecia as “dicas” necessárias para se adaptar continuar filmando, leitura essa que foi desenvolvida no âmago da ação. Não posso me furtar de traças paralelos e notar semelhanças entre os

7 Câmeras enormes e pesadíssimas, apoiadas no ombro e cujo o movimento é bem desengonçado para uma situação de rua como a dos protestos.

processos de individuação de Vlad como o operador de câmera e outros exemplos etnográficos, como os pescadores de arpão no lago Piratuba no Amapá (Sautchuck, 2009) e capoeiristas (Downey, 2007) os quais se constroem como pessoas por meio do aprendizado de uma prática perceptiva. As particularidades deste tipo de aprendizado engajado, ancorado na experiência sensorial e corporal, têm gradativamente cativado a curiosidade acadêmica. A ideia de se “aprender pelo corpo” (Stoller, 1997), tanto quanto a “educação dos sentidos” (Grasseni, 2004) contemporaneamente ao trabalho de Tim Ingold (2000) sobre habilidades técnicas, que são apreendidas através de uma educação da atenção para a perceber o ambiente de uma maneira específica, dentro de sistemas de aprendizado prático. (Ingold, 2000, p.37)

No decorrer do processo de confecção da etnografia, ao analisar o seu filme usando como aporte teórico os autores acima citados, as imagens deixaram de criar o efeito de imersão no tempo e no espaço diegético e a construção da narrativa (ou não-narrativa) dos personagens. Elas se transformaram em uma espécie de registro temporal do *wayfaring* de Vlad e sua Canon no espaço. A partir da experiência de Vlad, me foi possível apreender esta dimensão relacional da operação de câmera e a forma como gestos corporais são utilizados instintivamente como meio de comunicação, assim transcendendo o potencial de ação do corpo anatômico. Para Vlad, a câmera faz parte fundamental de sua forma de pensar quando está no meio da ação. “Filmar é um processo onde a imagem entra pela lente, depois pelos meus dois olhos e finalmente chega em meu cérebro. É por isso que mantenho a câmera sempre colada em meu corpo.” (Karim, 2014) Essa necessidade física de se incorporar à câmera pode possuir uma motivação tautológica, porém convém frisar: é justamente a câmera a transformadora de seu corpo, que assim a pode mediar as controvérsias que surgem durante o processo de filmagem. É a câmera que ordena as potencialidades de ação dentro do projeto de produção do documentário, afinal, sem sua câmera, ele não pode filmar e assim não tem o acesso privilegiado às pessoas e situações. Desta forma, os gestos do corpo são educados por vias peculiares que possuem uma dinâmica própria.

Referências

ARIEL, B.; FARRAR, W. A.; SUTHERLAND, A. The effect of police body-worn cameras on use of force and citizens' complaints against the police: A randomized controlled trial. *Journal of Quantitative Criminology*, pp. 1-27, 2014.

BROOKS, B. Making Waves: New Romanian Cinema Unveils 9th Edition Lineup. *Film Society Lincoln Center*. October 27, 2014. Disponível em: <<http://www.filmlinc.org/daily/making-waves-new-romanian-cinema-film-society-lincoln-center-2014/>> Acesso em: 22 de Maio de 2015

BUCURESTI UNDE ESTI. Vlad Petri (Realizador). (2014). *Activ Docs*, Buchareste, Transilvânia Films, 80 min.

DEBOUZEK, J. The 'Ethnographic Surrealism' of Jean Rouch. *Visual Anthropology* 2, No. 3-4. USA, Harwood Academic Publishers, pp. 301-315, 1989.

FRANCE, C. L'analyse praxéologique. Composition, ordre et articulation d'un procès. *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques* 1, 1983.

_____. Retour sur l'analyse praxéologique. *Techniques et Culture*, pp. 54-55(1) : 220-222, 2010.

FRANCE, C.;CROUZET, F. *Cinéma et anthropologie*. Les Editions de la MSH, 1989.
G E R R A S I O , D . *Indiwire* October 9, 2013. Disponível em: <<http://www.indiwire.com/article/how-the-director-of-escape-from-tomorrow-made-a-crazy-guerilla-movie-in-disney-land-and-got-away-with-it>> Acesso em: 22 de Maio de 2015

GRIMSHAW, A.; RAVETZ, A. Rethinking observational cinema. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15, pp. 538-556, 2009.

GRIMSHAW, A. "HERB DI GIOIA." *Visual Anthropology Review* 22, no. 1, pp. 46-59, 2006.

HARAWAY, D. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna, KUNZRU, Hari & TADEU, Tomaz (orgs.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000 (33-118).

KARIM, I. *The Four Bodies of a Camera: reflexions about the ontological cine-eye or how the camera speaks through words*. 130 f. Dissertação. Freie Universität Berlin, Berlin, 2014.

KARSENTI, B. Techniques du corps et normes sociales: de Mauss à Leroi-Gourhan. *Intellectica*, 1-2(26-27): 227-239. 1998

LATOURET, Bruno. *Jamais fomos modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Ed. 34, 1994.

_____. *Reensamblar lo social: uma introducción a la teoria del actor-red*. Buenos Aires: Manantial: 2008.

_____. *Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclash*. Éditions La Découverte, Paris, 2009.

LEROI-GOURHAN, A. *Gesture and speech*. Cambridge, London: The MIT Press.1993 [1964-5]

MACDOUGALL, D. Beyond observational cinema. In Hockings, P. ed. *Principles of Visual Anthropology*, 1975. pp. 109-124.

_____. *The corporeal image: Film, ethnography, and the senses*. Princeton University Press, 2005.

NICHOLS, B. What types of documentary are there? *Introduction to documentary*, Pp. 99-138.2001

PEREIRA, C. *Antropologia do set: corpos estendidos e conectivos na produção cinematográfica*. 236 f. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

RUSSEL, C. Ecstatic Ethnography: Filming Possession rituals. *Experimental Ethnography*. Durham and London, Duke University Press, 1999.

ROUCH, J. *Ciné Ethnography*. Vol. 13. U of Minnesota Press, 2003.

_____. *Cahiers Du Cinéma*. No. 144, June 1963.

SAUTCHUCK, C. E. Cine-weapon: The poiesis of filming and fishing. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology* 9.2, 2012. pp. 406-430.

STALLFORTH, M. *How did the technical changes of cameras influence ethnographic film makers?* Freie Universität Berlin, no Prelo 2013.

SIMONDON, G. *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* Jérôme Millon, coll. Krisis, 2005.

TOUROU ET BITTI, LES TAMBOURS D'AVANT. Jean Rouch (Realizador). CNRS,Niger, 19 min,1971.

TURNER, T. Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. In *Anthropology Today*, Vol.8, No.6. (Dec., 1992): 5-16, 1992.

VERTOV, D. *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press,Berkeley and Los Angeles, 1984.