

CINEMA ETNOGRÁFICO: REVISITANDO A GRAMÁTICA AUDIOVISUAL EM MOVIMENTO

*LUIZ EDUARDO JORGE **

INTRODUÇÃO

As experiências à propósito da consolidação física, química e óptica da imagem em movimento não é recente. Sua história, é marcada por sucessivas descobertas e profundas mudanças científicas, instrumentais e fenomenológicas.

Do ponto de vista filosófico, entretanto, Platão abstraiu da ação dialógica que envolveu no campo Sócrates e no contra-campo o irmão Glauco, o roteiro para um efeito câmera obscura. No cenário imaginário de uma caverna a teatralidade narrativa do mito transfere sombras e formas em movimento para o écran, permitindo visualizar a dramatização de seus personagens coletivos à luz de um sistema projetivo natural - homens e fogo. Os recursos projetivos colocados na “caverna” em muito se assemelham ao mecanismo industrial do cinema - lâmpada e película. No “mito da caverna” a ilusão de realidade da imagem em movimento (sombras) procura libertar homens acorrentados, para promover a passagem da alienação à consciência. No “mito da indústria” a ilusão de realidade da imagem em movimento liberta homens acorrentados em seu processo de alienação-consciência?

* Documentarista Antropologia Visual / Cineasta. Professor Doutor da Universidade Católica de Goiás-UCG.

O presente artigo, pretende revisitar aspectos essenciais da história da imagem fixa e em movimento à luz da instrumentação científica com ênfase nos procedimentos metodológicos que tornaram possível transformar experiências psicológicas, estéticas e culturais específicas no realismo escritural da memória etnovisual.

Na “pré-história” do cinema, são inúmeras as referências a estudos de pesquisadores que teorizaram, nem sempre com sucesso, acerca do fenômeno imagético buscando desenhar equipamentos e criar técnicas de reprodutibilidade do real.

Porém, este “diálogo não-verbal” tratou de expandir-se e, inevitavelmente, surgiram suportes e patentes que ao fim autorizaram o registro em movimento da vida cotidiana e a criação artística ficcional fazendo culminar teorias, manifestos, movimentos e escolas cinematográficas.

Finalmente, observar-se-á que o atual diálogo verbal concernente à acessibilidade do conhecimento audiovisual, apenas reforça, na melhor das hipóteses, as antigas e já consagradas escrituras à partir de novas ferramentas imagéticas de modernização de narrativas revisitadas na caverna.

O fenômeno câmera

Segue-se que, aproximadamente 3000 anos antes da Era Cristã, os chineses já estavam em plenitude visual através do Teatro das Sombras. Com as próprias mãos, os artistas “esculpian” formas em movimento projetadas em telas provocando verdadeiras ilusões de realidade na mente dos espectadores.

As tentativas de criação de linguagens não-verbais que pudessem permitir expressar e representar o universo cultural e, a partir dele, estabelecer re-leituras com base em recursos iconográficos são tantas quantas as demonstradas desde o grafismo paleolítico até o atual grafismo digital.

Telas rupestres, serviram a mobilidade e a habilidade das mãos dos artistas que desenvolveram noções próprias de enquadramento e perspectiva, o que lhes permitiu animar quadro a quadro seqüências inteiras de temas relacionados ao movimento.

Porém, foi necessário para fixar o fenômeno do real em outros suportes e instrumentos, experiências sucessivas rumo à impressão da imagem fixa e em movimento.

Obviamente, os exemplos que antecedem a criação de um dos mais importantes e definitivos suportes de retenção do real, a câmera obscura, merecem um capítulo à parte, pois, relacioná-los todos extrapolaria os limites do próprio fenômeno.

Assim, a câmera obscura, é o paradigma na obtenção de imagens do real. Este instrumento científico descrito, desenhado, criado e utilizado por Leonardo da Vinci no século XVI, e mencionado ainda no século X pelo matemático Árabe Ibn-Al-Haitham (Al-Hazem), mudou o destino da humanidade, regressando-a ao “Mito da Caverna” de Platão: uma caixa hermeticamente fechada, de imenso espaço livre, seu interior totalmente escuro pintado com tinta preta fosca, com adaptação de um pequeno furo ou lente em uma das paredes laterais, permite uma cena iluminada no exterior projetar uma imagem na parede oposta ao orifício com proporções reduzidas e invertida.

A câmera obscura, foi, entretanto, objeto de pesquisa e estudo à propósito das noções de óptica sobretudo por desenhistas e pintores. Porém, a versão definitiva de Leonardo da Vinci solucionou, de uma vez por todas, problemas concernentes ao enquadramento e à perspectiva ou/e as leis do ponto de vista tanto para o desenho como para a pintura inicialmente quanto para a fotografia e o cinema mais tarde e, atualmente, para as novas tecnologias que necessitam desse instrumento para obter imagens eletrônicas e digitais (Guidi, 1991).

“C’est à partir des données de la camera oscura que les théoriciens de la peinture, tel Piero della Francesca, définirent les lois de la perspective en partant de l’unicité du point de vu, se distinguant de la sorte des primitifs

dont les dessins ou peintures supposaient la variété ou la multiplicité des point de vue” (Mitry, 1967).

Em “De Altamira a Palo Alto: a busca do movimento”/1991, Guidi constata pesquisas e estudos acerca da reprodução do real, ainda na “pré-história da fotografia”, apontando uma dezena de referências contemporâneas e, até mesmo, antecedentes a consolidação da câmara obscura: Papnuto da Cesare Cesariano em seus *Commentaires de Virtruve/1521*, Alberti e Giambatista della Porta em sua *Magia Naturalis/1553*, Francesco Maurolico da Messina com a obra *Photismi de lumine et umbra ad perspectivam et radorum incidentiam* facientes escrita em 1521 e publicada em 1611, Attanasius Kirscher com sua coletânea de dez volumes intitulada *Ars Magna Lucis et Umbrae* onde descreve e desenha câmeras enormes, Johan Zahn com sua obra *Oculos Artificiales Telescopium* de 1685, onde descreve e também desenha todos os tipos de câmaras obscuras inclusive as dotadas de espelho.

Foram descritas ainda, as câmeras claras a serem utilizadas em situações de grande intensidade de luminosidade, e a câmara lúcida pelo inglês William Hyde Wollaston, em 1807, instrumentação utilizada para reproduzir/desenhar objetos e pessoas refletidas em prisma com papel.

Os aparelhos idealizados para a documentação do real, projetados e criados em consequência da Revolução Industrial, à exemplo do *Physionotrace/1786* pelo francês Giles-Louis Chrétien e o *Pantógrafo* somado à mão do artista para reproduzir imagens pictoriais, davam as primeiras sinalizações à fim de se chegar à iconografia em movimento.

O século XIX inicia-se revolucionando o mundo através da comunicação visual intensificada por inúmeras pesquisas e aparelhos de captação do real. Porém, as técnicas tipográficas de reprodução iconográfica como a Xilografia, a Calcografia e a Litografia autorizavam a impressão simultânea de imagens figurativas e textos. “*Sim, o século XIX nasce gravando*” (Guidi, 1991).

Com as experiências no campo da fotografia, iniciadas por Joseph Nicéphore Niépce(1765-1833) que, em 1824, obteve a primeira imagem com o uso da câmara obscura - natureza morta intitulada “La table servie” - através do suporte placa de metal sensibilizada com betume da judeia em 12 horas de exposição à luz e, associado em 1829 a Louis Jacques Mandé Daguerre(1787-1851) que, mesmo após a morte de Niépce, desenvolveu pesquisas apresentadas à Academia de Ciências de Paris a 7 de janeiro de 1839, a problemática da impressão do real estaria a um passo de sua industrialização, isto é, de sua distribuição em série, difusão e popularização com patente ou/e rubrica de autoria, à exemplo do Daguerreótipo/1838, paradigma prático da fotografia.

“Nicéphore Niépce a donc, le premier, reproduit les images de la chambre noire et inventé un procédé complet qui comprend à la fois la représentation de la gravure de ces images; il doit être considéré comme le père de la photographie, ce mot étant pris dans sa plus large signification” (Colson, 1989).

Daguerre publicaria no mesmo ano, a obra intitulada Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama (Susse frères éditeurs, 1839), onde faz longas considerações acerca do processo prático do Daguerreótipo que se divide em cinco operações sucessivas. Não cabe aqui reproduzir tais operações, apenas constatar que a instrumentação científica de Daguerre foi possível concretizar-se somente através da câmara obscura.

No Brasil, entretanto, as pesquisas neste campo foram levadas a efeito pelo artista francês Hercules Florence. Desenhista e pintor, Florence, que havia participado na Expedição Langsdorf entre 1825-1829 como segundo desenhista produzindo inestimável documentação iconográfica, realizaria, em seu atelier de arte e ciência na Vila de São Carlos (Campinas/SP), estudos e pesquisas rumo à impressão e fixação da imagem em câmara obscura.

Este pesquisador e documentarista, realizou, “isoladamente, a descoberta da fotografia no Brasil” (Kossoy, 1984), ao mesmo tempo

em que, na Europa, seus conterrâneos e contemporâneos Nièpce e Daguerre anunciavam o mesmo fenômeno.

“Tal descoberta passou despercebida no seu tempo e manteve-se sem comprovação por cerca de 140 anos. Daí a razão de sua ausência nos compêndios clássicos da história da fotografia, o que deu margem obviamente a algumas espantadas reações, particularmente no plano internacional, seja porque tal comprovação tenha vindo à luz tão tardiamente - quando os traços super-conhecidos da História da Fotografia, no tocante aos seus precursores, se encontram há tanto tempo estabelecidos e ‘determinados’ - seja porque as realizações de Florence tiveram lugar num ‘exótico’ ponto da terra” (Kossoy, 1984).

O problema quanto a captação da imagem estava resolvido. A questão seguinte se localizava nos procedimentos químicos para a sua fixação prolongada. Porém, não tardou, para que o inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877) também reivindicasse para si a descoberta do registro imagético, em 1835 com a foto “a janela de treliças”, através de uma câmera obscura utilizando papel sensibilizado em cloreto de prata. O resultado químico e físico do negativo-positivo do papel Calotype tornou-se conhecido como Talbotype (Colson, 1989).

E mais adiante, Talbot daria a sua versão científica e, obviamente, mercadológica para a efetiva fixação da imagem também em papel sensibilizado, desta vez, com sais de prata que escurecem sob a ação da luz. Aliás, como observa Guidi, este conhecimento antecede a alquimia renascentista à exemplo de Georg Fabricius, da Universidade de Altdorf na Suíça, que descreve em 1566 o processo e a técnica de escurecimento do nitrato de prata quando exposto à ação da luz.

Negativo-positivo de Talbot, definitivamente, autorizaria as reproduções em série dos originais de câmera, exatamente o processo atual.

“Talbot não só tirou a primeira fotografia instantânea como, na verdade, realizou a primeira fotografia de alta velocidade, com uma exposição de cerca 1/100.000 de segundo” (Guidi, 1991).

A realidade material da fotografia somada à sua fenomenologia imagética - estética, psicológica e abstrata - possibilitaria as primeiras experiências no âmbito da imagem em movimento.

Fenomenologia do movimento e a etno-imagem

Neste breve ensaio, não há mesmo espaço para um exame exaustivo acerca de todas as conexões e controvérsias que antecederam o nascimento da imagem em movimento, apesar de reconhecer a relevância das contribuições históricas e científicas que fizeram culminar o Cinema - do latim *Kinèma*: ato, movimento.

Contudo, câmera obscura somada aos processos de fixação da imagem permitirá o desenvolvimento de novas pesquisas e experimentos com a utilização científica da fotografia. Através da imagem fixa chega-se à imagem em movimento impressa em uma mesma seqüência.

A Palo Alto, 1872, foi construído um cenário com uma pista preparada para diversos testes envolvendo estudos do movimento de um cavalo, donde, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904) documentaria o animal em alta velocidade e, através de um dispositivo que permitia a interface de doze câmeras inicialmente e posteriormente 24 ligadas em uma mesma bateria seria constatado que, no compasso do galope, o animal ficava com as quatro patas no ar. Observação impossível de ser notada à simples vista.

Baseado no processo de síntese e análise do movimento e, para além da versão Muybridge, o francês Etienne-Jules Marey (1830-1904), Professor de História Natural do Collège de France, publicaria, em 22 de abril de 1882 na revista francesa “La Nature”, os resultados de sua pesquisa através do “fusil photographique”.

Marey estava em busca do registro do movimento dos seres em seu tempo real, através de um mesmo e único equipamento com

recursos sincrônicos capaz de promover a documentação fotográfica em seqüência. Assim, com o fusil fotográfico, que lembra e se assemelha aos princípios do “Revolver de Jansen”, o Dr. Marey concretizaria seus estudos acerca da análise do fenômeno do movimento das imagens.

Com a primeira câmera de captação do movimento com a capacidade de, num único disparo, fotografar o movimento dos seres a 12 quadros por 1/720 (Mitry, 1967), seu autor realizaria, com sucesso, uma série de registros acerca do vôo dos pássaros. Historicamente, o fusil fotográfico antecede os consagrados equipamentos cinematográficos e, Marey utilizava-se dele com vistas ao desenvolvimento de pesquisas na Station Physiologique du Parc des Princes, em Paris, a fim de obter, testar e comparar dados científicos.

Tanto as pesquisas de Marey quanto as de Muybridge, à propósito do registro do movimento do real, foram determinantes para as construções dos aparelhos de Thomas Alva Edison e dos irmãos Auguste e Louis Lumière.

Edison, juntamente com seu colaborador e fotógrafo Dickson, construiu e patenteou em 1894 o aparelho denominado Kinétograph, equipamento reversível para filmagem e projeção, inspirado no Zoopraxynoscope - instrumentação criada por Muybridge em 1884 com o objetivo de animar imagens fotográficas.

Dois anos antes, isto é, em 1892, Edison lançaria no mercado o Kinétophone. Apesar de não ter tido sucesso, estaria semeada por ele a idéia do sincronismo imagem e som.

Contudo, as primeiras etno-imagens em movimento de que se tem notícia, foram rodadas no também primeiro estúdio de filmagem da História do Kinêma, o Black Mary.

Construído em 1893 por Edison a West Orange, periferia de New York, o Black Mary foi palco cenográfico para Dickson filmar, através do Kinétograph, os curtas Indian war Council e Sioux Ghosts Dance, ambas em 1894. Neste mesmo contexto, acrobatas, lutadores,

artistas de circo e de music-hall, representavam seus números diante da câmera. Dickson filmou o famoso ginasta Sandow, as atrizes Mae Lucas, Annabelle Whitford Moore, Annie Oakley, e também o espetáculo de Buffalo Bill (Mitry, 1967).

Em 1894, o fotógrafo e industrial francês, Antoine Lumière, adquire um Kinétograph Edison numa das apresentações do criador norte-americano à Paris. Transporta-o à Lyon, onde, os seus dois filhos Auguste e Louis Lumière refina-o através de adaptações científicas e conhecimentos advindos das pesquisas de Marey, Demény e do próprio Edison.

Das pesquisas desenvolvidas pelos Irmãos Lumière, Louis - o inventor - surge um novo e definitivo instrumento, o Cinématographe.

No dia 28 de dezembro de 1895 no sub-solo do Grand Café, Paris, seria realizada a avant-première pública com bilheteria do Cinématographe Lumière. O referido aparelho, cujo o qual Louis Lumière adaptaria simultaneamente dispositivos para o registro das imagens em movimento e sua projeção, marcaria, nas palavras de Sadoul, “*o nascimento de um novo gênero de espetáculo e uma nova indústria*” (Sadoul, 1945).

Antes de apresentar o cinematógrafo ao público, Louis Lumière realizaria uma série de demonstrações fechadas: 2 de março de 1895, a Paris, à Sociéte d’Encouragement aux Sciences; 10 e 12 de junho de 1895, a Lyon, no Congresso de fotografia, filmado pelo cinematógrafo; 16 de novembro, projeção de 40 filmes na Sorbone, Paris (Sadoul, 1965).

Logo, o Cinématographe Lumière torna-se industrializado e, com ele, segue os curtas realizados pelos primeiros fotógrafos à manivela bem como o projetor. A ciência do movimento das imagens, transforma-se em mercadoria lúdica.

O maior concorrente dos Irmãos Lumière, Thomas Edison, da continuidade ao seu projeto fílmico e mercadológico: realiza entre 1898 e 1901 uma série de curtas sobre os Pueblo, Esquimó e os Hopi do Arizona, com o Kinétograph.

Além da série realizada como primeira experiência do cinematógrafo - La sortie des usines Lumière, La sortie du port, Arrivée d'un train, Le déjeuner du bébé , Démolition du mur, etc... etc... a temática étnica estaria no roteiro dos Lumière, que documentam, em 1897, o grupo Ashanti.

O referido grupo, ao representar aspectos de sua cultura em uma aldeia construída em estilo tradicional em pleno parque de exposições de Lyon, foram filmados a fim de serem vendidos como substrato exótico do novo instrumento de registro do real.

“A cet effet Louis Lumière avait engagé et formé une vingtaine d’opérateurs, à la fois photographes et projectionnistes, qu’il se proposait d’envoyer dans toutes les capitales et dans toutes les parties du monde pour représenter la maison et rapporter des ‘vues’. Les plus importants, Promio, Mesguich et Doublie furent assurément les premiers ‘tourneurs de manivelle’ de l’histoire du cinéma” (Mitry, 1967).

POST SCRIPTUM

Se o século XIX inicia-se gravando, finaliza-se filmando. E o cinema nasce, instrumentalmente científico e historicamente documental.

Porém, as primeiras sinalizações acerca da documentação etnográfica começam a ser notadas contemporaneamente ao referido processo de criação da gramática imagética.

No campo de estudo antropológico, o geógrafo alemão Franz Boas (1858-1942), como resposta científica ao pensamento evolucionista que tinha em Edward Burnett Tylor (1832-1917) o seu maior

expoente, refuta suas idéias ao criar um novo método de análise do comportamento cultural das sociedades tradicionais, o Historicismo.

A mudança de eixo na abordagem de Boas, estava fundamentada em sua primeira experiência em pesquisa de campo realizada, ininterruptamente, entre 1883 e 1885 junto aos Inuit/Esquimó do Território de Baffin no Ártico canadense.

Nasce a Antropologia Moderna. E Boas publicaria, em 1888, a obra intitulada *The Central Esquimó* à luz de sua própria experiência, com descrições minuciosas de suas observações à simples vista, porém, através de um olhar etnográfico baseado numa nova metodologia, fundamentada na prática da convivência cotidiana com uma cultura específica, a mesma que seria observada em 35mm pelo cineasta Flaherty, nos anos 1913-18 e 1922.

Diante da contemporaneidade instrumental e científica do cinema e da antropologia, é colocado um novo problema para a pesquisa: o registro da observação direta. Marey e Muybridge, com os avanços científicos em torno da observação com a utilização da escritura visual em movimento. Boas, com estudos científicos de observação na primeira pessoa *in locu*.

Mas, em 1893 o médico francês Félix Louis Regnault, membro da *Société d'Anthropologie* de Paris realizaria documentação através da *Chronophotographe* Marey à placa fixa, do movimento sucessivo de uma ceramista Ouolove (Lajard & Regnault, 1896). As imagens foram, segundo as próprias palavras de Regnault, fotografadas no laboratório de Marey. E, mais tarde, em um artigo intitulado *La chronophotographie dans l'ethnographie* (Regnault, 1900), chamaria a atenção para o uso do cinema e da fotografia na etnografia e para a criação de verdadeiros Museus Audiovisuais de Etnografia. Publicaria em 1923 o artigo *Films et Musées d'Ethnographie*, onde colocava em discussão pela primeira vez há história da etno-imagem as possíveis relações entre cinema e etnografia.

Através de Regnault, estava lançada há cem anos atrás a idéia da utilização da imagem em movimento na pesquisa e no ensino, isto

é, o desafio de pedagogizar antropólogos para adequarem a escritura visual na ciência.

“Il s’agit bien de saisir le spécificités de comportements, de comparer des attitudes et des mouvements et fonder ainsi les bases d’une science expérimentale dont les prémisses seraient une ‘physiologie éthique comparée. Avec la collaboration du docteur Azoulay, qui enregistre les premiers phonogrammes anthropologiques sur rouleaux Edison, Regnault propose dès 1900 les grandes lignes d’un programme d’Anthropologie Visuelle” (Piault, 1992).

O cinema se expande. Logo, nas primeiras décadas do século XX aparecem as primeiras Escolas, os primeiros Manifestos e as primeiras grandes produções.

Quanto ao documental, surge, na geografia da sétima arte, várias escolas nacionais, tendências estéticas e movimentos, preocupados com a função social, política, educativa, heurística e histórica desta nova forma de expressão e comunicação.

O Manifesto do Cine-Olho por Dziga Vertov na Rússia baseado nas produções do Cinema-Verdade com o longa O Homem da Câmera/1929, bem como, as produções do Irlandês Robert Joseph Flaherty no Ártico Canadense através do método da Câmera-Participante com Nanook of the North/1922, paradórgmas que tiveram influência em gerações e gerações de documentaristas do cinema etnográfico, militante, político, poético e sociológico.

Grierson na Inglaterra e Jean Vigo na França com o cinema sociológico e educativo e, posteriormente, o movimento do “Free-Cinema” inglês. Margaret Mead nos E.U.A. e Jean Rouch na França etnólogos-cineastas do cinema etnográfico. E na direção do mesmo gênero antropológico tem-se Judith e David MacDougall na Austrália, Assen Balikci no Canadá, nos E U A Richard Leacock (fotógrafo de Flaherty em Louisiana Story/1948), John Cassavetes, Robert Kra-

mer, Shirley Clarke, dentre outros. Ainda seguindo a concepção do Cinema-Direto tem-se na França Mario Ruspoli, Joris Ivens, François Reichenbach, Chris Marker. No Chile, Sergio Bravo-Ramos com *Ameríndia*/1964.

No Brasil, entretanto, para além do Instituto Nacional do Cinema Educativo-INCE, dirigido pelo cineasta mineiro Humberto Mauro, realizador de uma obra cinematográfica ficcional e etnográfica de valor histórico inestimável, não se pode falar de escolas e nem mesmo de movimentos nacionais no campo do documental. Outro consagrado documentarista brasileiro, Alberto Cavalcanti, “preocupado” com a formação de uma Escola Nacional transferiu-se para a Inglaterra, onde desenvolveu seus filmes com produção londrina, inclusive, tendo ao seu lado o próprio John Grierson como produtor em alguns de seus curtas-metragens.

Cinema documental e realidade indígena brasileira, ficaram circunscritos à iniciativas oficiais - os filmes 35mm produzidos no Período Rondon entre 1912-40 por Luis Thomas Reis - bem como realizações em 16mm por uma diversidade de documentaristas ligados à questão étnica. É o caso do médico-documentarista Noel Nutls, do fotógrafo Jesco von Puttkamer em co-produção com a BBC/TV de Londres, do documentarista-etnógrafo Harald Schultz para a Enciclopédia Alemã e National Geographic, Heinz Forthman através da UnB onde foi professor de cinema, dos antropólogos Dina e Claude Lévi-Strauss e dos documentaristas Jenil Vasconcelos, Alexandre Wulfes, Nilo de Oliveira Vellozo, Silvino Santos, Achilles Tartari e do historiador-cineasta Manoel Rodrigues Ferreira realizador do primeiro filme 16mm cor/positivo no Brasil intitulado *Aspectos do Alto Xingú*, que deu origem à construção da Cia. Vera Cruz.

Recentemente, entretanto, surgiram várias tendências no campo do cinema e do vídeo neo-documental, preocupados com a questão do homem e do meio ambiente bem como com a passagem da natureza à cultura, com enfoques revisitados nos pioneiros do

casamento da antropologia e o cinema, isto é, da Antropologia Visual - área do conhecimento batizada por Gregory Bateson e Margaret Mead aplicada em pesquisa desenvolvida em Bali/Índia nos anos 1930/40 -, enquadramento colocado desde *Nanook of the North*/1922 por Flaherty, *O Homem da Câmera*/1929 por Vertov e *Rituais e Festas Bororo*/1916-17 por Luis Thomas Reis.

Atualmente, constata-se com as novas tecnologias da imagem e do som sincro uma profunda mudança de atitude intelectual na criação, na pesquisa e na escrituração visual e sonora para a construção da obra e do saber documental em direção do militante, etnográfico e da antropologia visual aplicada. A mudança de atitude está, entretanto, não somente na leveza instrumental dos meios e na agilidade de manuseamento das ferramentas, mas também, na transferência da tecnologia aos etnografados e na participação dos mesmos em todo o processo de produção, pós-produção e feed-back.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. *Balinese Character: a photographic analysis*. *New York Academy*, Special Publication, 1942.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. São Paulo : Martins Fontes, 1953.

COLSON, R. *Mémoires Originaux des Créateurs de la Photographie*. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1989.

DAGOGNET, François. *Etienne-Jules Marey*. Paris : Hazan, 1987.

GUIDI, Mario. *De Altamira a Palo Alto: a busca do movimento*. São Paulo, 1991. Tese de Livre Docência, ECA/USP.

- KOSSOY, Boris. *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo : Duas Cidades, 1980.
- LAJARD, J. & Regnault, F. L.. Poterie crue et origine du tour. *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1895.
- MITRY, Jean. *Histoire du cinéma*. Paris : Éditions Universitaires, 1967.
- REGNAULT, Félix Louis. La Chronophotographie dans l'ethnographie. *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1900.
- _____. Films et Musées d'Ethnographie. In: *Compte-rendu de la Session de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, 1923.
- SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris : Champ Libre, 1971.
- SAUVAGE, Léo. *L'Affaire Lumière*. Paris : Lherminier, 1985.