

**THE LAUGHING ALLIGATOR, DE JUAN DOWNEY: O DESEJO DE SER  
“COMIDO POR UM ÍNDIO DA FLORESTA AMAZÓNICA”  
NOTAS SOBRE CINEMA E ANTROPOLOGIA**

Raquel Schefer<sup>1</sup>

**Resumo:** Em 1965, Goldmann identificava a rutura da relação de determinação entre as estruturas económicas e as manifestações estéticas como o problema central da estética marxista. Urgia, para o filósofo, rearticular as estruturas económicas e a produção artística. A viragem do cinema político na década de 70, acarretando a emergência de novas formas fílmicas, instala e redefine o problema na esfera cinematográfica. Entre essas novas formas fílmicas, encontram-se formas autorreferenciais, resultantes do processo de desestruturação e estruturação da relação entre as categorias de subjetivo, coletivo/social e universal. A proliferação de formas autorreferenciais (Godard, Kramer, Akerman, entre outros) — rotação do cinema sobre si mesmo, supressão da oposição e da separação entre sujeito e objeto — é expressiva do “estado da forma” do cinema político. Este artigo examina a aparição de formas autorreferenciais no terreno de interseção da antropologia visual e do cinema de vanguarda e experimental a partir da análise de *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey. Avalia o carácter político dessa deslocação que aponta para a função epistémico-ideológica do cinema. O cineasta chileno interroga os sistemas de referência da antropologia e a economia sígnica do documentário através de uma operação de rotação do olhar e de um conjunto de equivalências — equivalência entre os signos da cultura “ocidental” e os signos da cultura Yanomami; equivalência entre os sistemas de representação e saber da antropologia visual e do cinema de vanguarda e experimental; igualdade (interação, troca) entre múltiplas perspetivas —, gesto profundamente político.

**Palavras-chave:** Estética e política; cinema político; antropologia visual; cinema de vanguarda e experimental; Juan Downey; *The Laughing Alligator*; Yanomami.

**Contacto:** raquelschefer@gmail.com.

“Quando os Brancos estudam, escutam velhos desenhos de palavras. (...) Dado que não veem, nem ouvem as palavras dos seres primordiais, não podem conhecê-los verdadeiramente. Nós, que não temos lápis, nem peles de papel, tornamo-nos espetros com a *yākoana* para ir muito longe contemplar a imagem dos seres no tempo do sonho.” (Kopenawa & Albert 2010, 617)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle — Paris 3, Raquel Schefer é professora assistente na Universidade Grenoble Alpes, investigadora, realizadora e programadora. Publicou o livro *El Autorretrato en el Documental* na Argentina, em 2008.

<sup>2</sup> Salvo indicação em contrário, todas as traduções são da autora.

Em 1965, em *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldmann identificava a ruptura da relação de determinação entre as estruturas económicas e as manifestações estéticas resultante da ausência de uma “consciência proletária de oposição” (Goldmann 1986, 42) como o problema central da estética marxista. Constatando a desvinculação das manifestações estéticas da consciência coletiva, para o filósofo, urgia rearticular as estruturas económicas e a produção artística. A viragem do cinema político na década de 70, acarretando a emergência de novas formas fílmicas, instala e redefine o problema na esfera cinematográfica. Entre as novas formas fílmicas, encontram-se formas autorreferenciais, resultantes do processo de desestruturação e estruturação da relação entre as categorias de subjetivo, coletivo/social e universal. Inscrevendo-se na tradição do autorretrato literário e pictórico, as formas fílmicas autorreferenciais afirmam-se nas filmografias de cineastas como Chantal Akerman, Jean-Luc Godard, Robert Kramer, Jonas Mekas, Glauber Rocha, e no campo da vídeoarte, nas obras de Vito Acconci, Peter Campus, Letícia Parente, Paul Sharits e Juan Downey, entre outros exemplos. Rotação do cinema sobre si mesmo, supressão da oposição e da separação entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento, a proliferação de formas autorreferenciais é expressiva do “estado da forma” (Jameson 1992, 4) do cinema político desse período.

Este artigo examina a aparição de formas autorreferenciais no terreno de interseção da antropologia visual e do cinema de vanguarda e experimental<sup>3</sup> a partir da análise de *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey. O filme articula o *modus operandi* da antropologia visual e certos procedimentos do cinema de vanguarda e experimental. Entre 1976 e 1977, o cineasta chileno filma *The Laughing Alligator* “com” (assim é indicado no genérico) os Índios Yanomami da Amazónia venezuelana. Os Yanomami, que chamam ao livro “pele de imagens” (Kopenawa & Albert 2010, 45), praticam, nas palavras de Downey na voz-off do filme, “uma forma limite de arquitetura funerária”: a preparação culinária e a ingestão ritual das cinzas dos seus mortos. *The Laughing Alligator* estabelece uma série de correspondências entre essa prática endocanibal (Lévi-Strauss 1984, 141-149), a investigação antropológica e a representação cinematográfica, deslocando assim o horizonte da alteridade.

---

<sup>3</sup> Em *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Catherine Russell explora as interações entre o cinema experimental e o cinema etnográfico.

A auto-observação e a reflexão sobre a mediação do dispositivo videográfico nos processos representativos e cognitivos são fundamentais para definir a perspectiva antropológica de *The Laughing Alligator (Imagem 1)*. Desenha-se a hipótese de um agenciamento maquínico das percepções e perspectivas. A câmara torna-se numa arma cuja mira é dirigida sobre o realizador, o seu núcleo familiar, os paradigmas da antropologia e os cânones do documentário. Oferecer-se ao olhar do “outro” equivale a voltar o olhar sobre si mesmo. Os procedimentos antropológicos encontram-se ligados a um devir-Yanomami e a uma impulsão auto-retratista (*Imagem 2*).



Imagem 1 – *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey  
A mediação do dispositivo videográfico nos processos representativos e cognitivos.

Partindo destas premissas, examinarei em que medida a rotação do olhar permite a Downey interrogar os sistemas de referência da antropologia e redefinir a economia sígnica do documentário, gesto político que evidencia a função epistémico-ideológica do cinema.

### **“Com os Nossos Corpos”**

As experiências das vanguardas históricas do início do século XX devem ser diferenciadas das práticas dos movimentos vanguardistas que emergem na nova

cartografia geopolítica do pós-II Guerra Mundial. Conscientes dos efeitos paradoxais da ação das vanguardas históricas, os movimentos vanguardistas do pós-guerra não procuram simplesmente gerar ruturas, nem unicamente transformar a sociedade através da arte. Buscam universalizar a produção artística através de um trajeto que não vai já somente da arte à vida, mas que desenha também o caminho inverso: uma trajetória da vida à arte. Em *La Société du spectacle*, ao analisar as tentativas paradoxais de supressão da esfera estética pelas vanguardas históricas, Guy Debord considera o fracasso do dadaísmo e do surrealismo à luz da derrota do movimento proletário que lhes foi contemporâneo. Para o pensador, a derrota do movimento operário na década de 30 condena o dadaísmo e o surrealismo à clausura na esfera estética que todos estes movimentos tinham proclamado caduca. Para Debord, ao contrário dos dadaístas e dos surrealistas, os situacionistas teriam elaborado uma posição crítica suscetível de mostrar que “a supressão e a realização da arte são aspetos inseparáveis de uma mesma superação da arte” (Debord 1992, 185-186), consideração que reitera a indissociabilidade entre as dimensões política e estética. François Albéra defende um ponto de vista próximo, entendendo que a separação dos movimentos artísticos e dos projetos políticos deve-se “antes de mais, à supressão de tais projetos políticos” (Albéra 2005, 5).

Muito embora também o projeto dos movimentos vanguardistas do pós-guerra tenha fracassado, a relação entre as categorias de subjetivo, coletivo/social e universal passa a ser concebida de maneira diferente. Os limites entre arte e *praxis vital*, utilizando a terminologia de Peter Bürger, são deslocados. Essa deslocação aponta para a existência de uma esfera estética alargada, consequência da redefinição da relação entre arte e quotidiano.

A conceção de Goldmann, pondo em causa a teoria marxista da arte como reflexo da sociedade,<sup>4</sup> revela-se de grande valor heurístico para examinar essa deslocação. Se, no pós-guerra, a classe operária já não constitui “o único grupo social capaz de constituir os fundamentos de uma nova cultura” (Goldmann 1986, 42), se o proletariado deixa de ser a negação da sociedade reificada ocidental, a estética marxista depara-se

---

<sup>4</sup> Se tomarmos os escritos de Marx e de Engels no seu conjunto, a relação da arte com a esfera da produção material aparece de forma bastante complexa — e até contraditória à primeira vista. Muito embora a questão não possa ser aprofundada no quadro deste artigo, na *Introdução à Crítica da Economia Política*, Marx assinala “a relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento da produção artística” (Marx 2008, 90).

com uma situação em que “as formas autênticas de criação cultural já não podem ser ligadas à consciência... de nenhum grupo social particular” (Ibidem, 44). Deixando de ser o produto da transposição imaginária das estruturas conscientes de um determinado grupo social com um alcance universal, premissa que afirma uma concepção eurocêntrica da cultura, nem o resultado do acordo entre estas estruturas e a estrutura mental do autor, a “arte contemporânea” (Ibidem) é, em 1965, no entender de Goldmann, uma busca de valores que não são defendidos por nenhum grupo social. Como transpor, então, a luta política para o plano artístico, questiona-se o filósofo?



Imagem 2 – *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey — devir-Yanomami.

A arte e o cinema dão resposta à pergunta de Goldmann através da revisão da relação entre as categorias de subjetivo, coletivo/social e universal. A subjetividade/individualidade faz agora manifestamente a ponte para as categorias de coletivo/social e de universal. Verifica-se, neste contexto, o recuo do cinema coletivo ou grupal (o Newsreel Group, o Grupo Dziga Vertov, o Grupo Cine Liberación ou, em Portugal, o Grupo Zero, entre outros) e de formas narrativas e estéticas até então predominantes no cinema militante e engajado. Aparecem narrativas subjetivas,

próximas das modalidades discursivas e do sistema de representação do autorretrato. A história material e o sistema narrativo e estético de *Ici et ailleurs* (1976), de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, são expressivos dessa transformação.

Godard, tal como Kramer, Chris Marker e George Kuchar, retrocede para uma *arrière-garde*, a retaguarda do filme-ensaio autorreferencial. Após os *cine-tracts* da década de 60 e da experiência do Grupo Dziga Vertov, depois do projeto fracassado de criação da televisão pública moçambicana, assente numa rede horizontal de comunicação, a obra do cineasta suíço aproxima-se do modelo heurístico do autorretrato. A imagem resistente já não é a imagem do “outro”, mas um imagem descentrada, um “eu” textual criador de relações, um “nós” ou, ainda, um “eu-nós”. Este cinema de autor autorreferencial, concebido a partir da experiência do quotidiano, constitui uma viragem do cinema sobre si mesmo e sobre os cineastas “como indivíduos sem câmara, com os nossos corpos” (Delahaye 1968, 51), esbatendo-se a oposição e a separação entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento.

A partir da década de 70, a auto-referencialidade afirma-se como tendência do cinema político, exprimindo uma nova conceção das relações entre sujeito e sociedade, arte e política, subjetividade e objetividade. Aparece como uma tendência impura, já que a objetividade que o documentário e o cinema militante tinham até então reivindicado é substituída por modelos discursivos assumidamente subjetivos.

A dinâmica formal do cinema pressupõe um processo dialético de desestruturação e estruturação das formas fílmicas, termos da estética literária luckácsiana que podemos transpor para a esfera cinematográfica. A questão dos fenómenos formais dinâmicos é vasta e complexa, impossível de abordar com a profundidade devida no quadro deste texto. Poder-se-á, contudo, apresentar uma visão panorâmica do devir histórico das formas autorreferenciais. O cinema autorreferencial culminaria no documentário de criação, modelo canónico atual do documentário e de um certo cinema de autor. O ápice do documentário de criação é acompanhado da reaparição de uma forma fílmica ligada historicamente ao cinema político “objetivo”, o *newsreel* ou filme de atualidade. Na sua dinâmica formal, o *newsreel* parece estar hoje a tomar conta do terreno de intervenção crítica e inovação (por exemplo, no cinema de Sylvain George e de Jem Cohen) que as formas autorreferenciais, nas suas múltiplas variações, tinham ocupado desde a década de 70.

### ***Devir-Yanomami***

Em *The Laughing Alligator*, a forma autorreferencial irrompe no terreno de interseção da antropologia visual e do cinema de vanguarda e experimental, redefinindo a relação entre o “mesmo” e o “outro” estruturante da antropologia como disciplina científica.

Radicado em Nova Iorque desde 1966, Downey (Santiago do Chile, 1940 - Nova Iorque, 1993) especializa-se no documentário antropológico antes de enveredar pela videoarte, de que é um dos pioneiros. Entre 1975 e 1977, instala-se nas margens superiores do Rio Orenoco e aí realiza *The Laughing Alligator*. Além da arquitetura funerária, o “devir-outro” (Deleuze & Guattari 1980) através de práticas xamânicas que permitem aceder ao mundo dos espíritos *xapiri* (Imagem 3) é um dos aspetos centrais da cosmologia Yanomami (Kopenawa & Albert 2010).

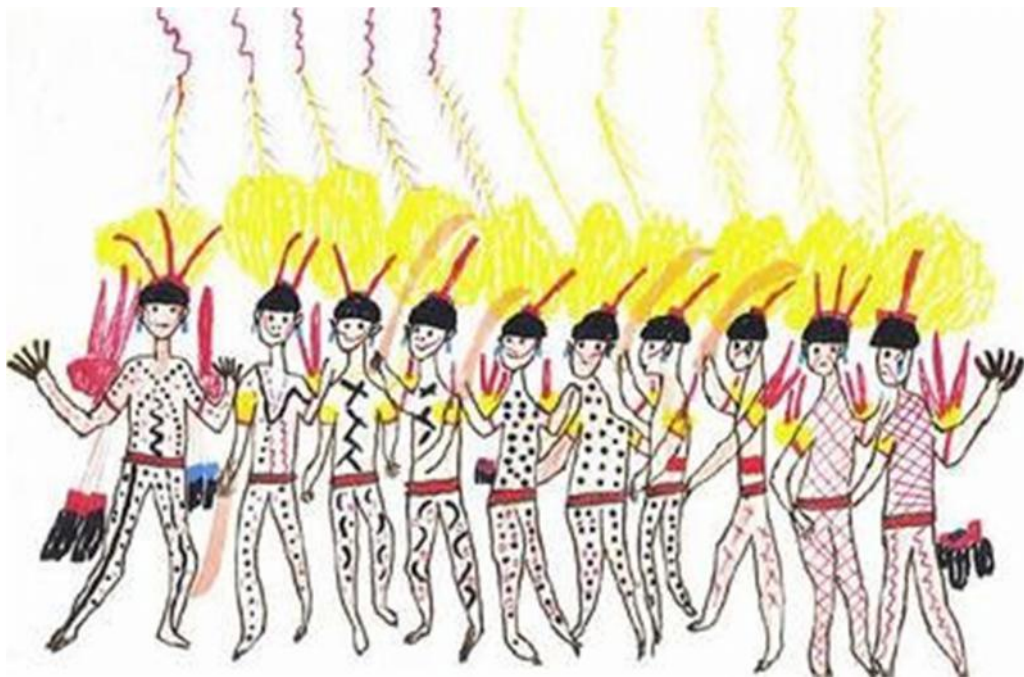


Imagem 3 – Dança de apresentação dos espíritos *xapiri*.  
Desenho de Davi Kopenawa (Kopenawa & Albert 2010).

Entre 1973 e 1977, Downey realiza *Video Trans Americas*, resultado de um percurso de furgoneta pela América Latina ao longo do qual filma as comunidades do

continente, procurando dar uma expressão audiovisual à cosmovisão ameríndia. *The Laughing Alligator* constitui o exemplo mais acabado da prática videográfica e antropológica da obra de Downey. Na esteira de Michel Leiris, no campo da literatura, em *L'Afrique fantôme*, Downey leva a cabo um processo de auto-observação mais do que de observação do “outro”, reajustando as oposições binárias que estruturaram historicamente a modernidade ocidental: cultura vs. natureza, mesmo vs. outro, civilização vs. barbárie, objetividade vs. subjetividade, tradição vs. evolução. Essa síntese permite superar as hierarquias dos sistemas de representação da antropologia e do cinema, antecipando a viragem reflexiva da disciplina na década de 80.

Downey documenta os Yanomami e representa ao mesmo tempo a sua vida familiar (com a mulher, Marilys Belt de Downey, e a enteada, Titi Lamadrid) com a comunidade. Filma também, sem cessar, o olhar dos Yanomami sobre a família Belt Downey, que passa a ser entrevistada a partir de uma posição de alteridade. Apreende a dinâmica da alteridade através de um mecanismo dialético.

No prefácio de *The Curse of Souw: Principles of Daribi. Clan Definition and Alliance in New Guinea*, de Roy Wagner, David M. Schneider refere o caso de antropólogos a tal ponto dotados para o trabalho de terreno que acabavam por adotar a cultura do “outro”: eram “capazes de realizar as danças rituais, mas não de as descrever; deixavam-se possuir pelos espíritos indígenas, mas eram incapazes de analisá-los” (Wagner 1972, 8).

Downey vai mais longe. Percebe que a sua posição de sujeito “ocidentalizado” e a expressão cinematográfica do devir-outro estruturante da cosmologia Yanomami passam, necessariamente, pela figuração das dinâmicas recíprocas e reflexivas entre o “mesmo” e o “outro”, por um processo de enriquecimento mútuo e pela representação da relação e da troca.

O pacto Downey-Yanomami implica expor-se ao “outro” e como “outro”. Downey figura o olhar dos Yanomami sobre si, o artista-antropólogo, mas volta também o olhar sobre si mesmo, vendo-se como “outro”. O devir-Yanomami é inseparável de um mecanismo especular, de um “eu-outro” rimbaldiano (*Imagem 4*). A investigação antropológica é singularmente ligada à “aventura do autorretrato” (Bellour 1988, 344). A propósito de *The Looking Glass* (1981), filme posterior de Downey, escrevia Bellour: “o olhar fascinado recuava para si mesmo para traduzir a impossibilidade de ver, e de ver-se” (Bellour 2002, 289).



Os ritos funerários Yanomami são uma prática endo-canibal. No seminário *Cannibalisme et travestissement rituel* (1974-1975), Claude Lévi-Strauss distinguiu o “endo-canibal” (o consumo ritual dos parentes defuntos) do “exo-canibal” [a “ingestão do inimigo” (Lévi-Strauss 1984, 141-149), prática de assimilação e transformação da alteridade de certas culturas ameríndias]. Esta distinção pode ser transposta à esfera da representação. Face ao exo-canibalismo do Cinema Novo brasileiro, *The Laughing Alligator* representa um cinema endo-canibal.

Em *The Laughing Alligator*, não se trata de incorporar, como no modernismo e no Cinema Novo brasileiros, as virtudes de uma tradição cultural através da ingestão do



inimigo, isto é, da assimilação e transformação da cultura europeia. O cinema Novo brasileiro articula, no fundo e na forma, a dialética da absorção/deglutição do primeiro modernismo do País, formalizada por Oswald de Andrade nos seus manifestos. Assente numa recuperação simbólica das práticas exo-canibais que existiam aquando da Conquista, essa dialética tem nas formas culturais idiossincráticas, conciliando as tradições europeias, ameríndias e africanas, o seu momento de síntese.

Imagem 4 – *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey — o dispositivo tecno-especular, “eu-outro”.

*The Laughing Alligator* funda-se numa lógica contrária. A metáfora do consumo endo-canibal pressupõe uma afinidade com aquilo que é ingerido e, logo, uma identificação. Do ponto de vista conceptual, essa afinidade, trabalhada aos níveis mimético e anti-mimético, estrutura a operação de rotação do olhar (sobre o “outro” e sobre o si mesmo como “outro”) e o processo de desmontagem conjunta dos sistemas de referência da antropologia e do documentário. O filme de Downey aparece como um processo de auto-conhecimento e prospeção cultural assente numa problematização das categorias de identidade e alteridade. Do ponto de vista cultural, auto-representar-se como “outro” significa, para Downey, assumir a sua condição de chileno e a indianidade da cultura chilena, fazendo emergir o tabu histórico do genocídio dos Araucanos e Mapuches e a repressão cultural dos povos ameríndios no Chile que persiste até hoje. Dessa forma, furtando-se a todo dualismo entre o “mesmo” e o “outro”, Downey projeta-se e inclui-se na cultura Yanomami, devém-Yanomami. Este processo é regido por uma lógica diferencial: Downey não oculta a distância entre os modos percetivos da modernidade ocidental e as diferentes conceções da experiência do espaço e do tempo da cosmologia Yanomami.

A radicalidade de *The Laughing Alligator* não consiste em filmar os Yanomami, como na Antropologia Visual clássica, nem assenta unicamente em filmar “com” os Yanomami, como na antropologia reflexiva ou dialógica ou num certo cinema latino-americano desse período, em que podem ser incluídos Jorge Preloran e Jorge Sanjinés. Repousa mais bem no descentramento de perspetivas, isto é, na simultaneidade e na reciprocidade dos processos de documentação da alteridade, exposição ao olhar do “outro” e auto-observação, processo que abre novos caminhos à antropologia, ao cinema político e à representação documental em termos gerais. Nesta medida, *The Laughing Alligator* aproxima-se de outros filmes de carácter antropológico que põem em causa as relações clássicas entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento, como, por exemplo, *Reassemblage - From the Firelight to the Screen* (1982), de Trinh T. Mihn-Ha.

Estes processos de ordem representativa e epistemológica têm também uma base propriamente tecnológica. Os sistemas tecno-especulares abundam em *The Laughing Alligator*. A figura do espelho e o desdobramento tecnológico do “olhar-visão” (Bellour

2002, 289) atravessam, aliás, toda a obra de Downey e a de outros pioneiros da videoarte, como Campus. Se o dispositivo tecno-especular remete, à primeira vista, para a vocação narcisista da videoarte discutida por Rosalind Krauss, a sua compreensão exige, todavia, uma leitura mais complexa. “Quero ser comido por um Índio da floresta amazônica”, diz Downey na sequência de abertura de *The Laughing Alligator*. O desejo endo-canibal — desejo de ser percebido como membro da comunidade, desejo extático de ser aceite como corpo ingerível — é figurado mediante a exploração das especificidades tecnológicas do vídeo (o circuito fechado, o desdobramento corpo-imagem, a fácil inserção do corpo num enquadramento pré-existente, a longa duração das cassetes, o registo simultâneo da imagem e do som, etc.). A imagem videográfica dilui a separação entre o “mesmo” e o “outro”, explicitando a impossibilidade de figurar o “outro” sem representar concomitantemente o “mesmo” como “outro”. Esta constatação aproxima a obra de Downey da “auto-etnografia” (Russell 1999). A auto-etnografia, como prática, questiona as hierarquias da representação e do saber relativas às categorias de sujeito e objeto, de subjetividade e objetividade, introduzindo as problemáticas conceituais do autorretrato no campo disciplinar da antropologia.

Se a questão do ponto de vista é central no autorretrato literário (em *L'Âge d'homme*, de Leiris, por exemplo), é-o ainda mais notoriamente no autorretrato audiovisual devido às especificidades tecnológicas e fenomenológicas dos sistemas de representação da imagem em movimento. *The Laughing Alligator* constitui um dos primeiros autorretratos audiovisuais realizados num contexto etnográfico clássico. Neste quadro, a função do dispositivo videográfico dever ser sublinhada.

O agenciamento de perspetivas entre o “mesmo” e o “outro” é favorecido pelo *medium* videográfico, que constitui, segundo Bellour, o dispositivo tecnológico por excelência do autorretrato (Bellour 2002). Como técnica de representação, o *medium* videográfico deve ser distinguido do *medium* fílmico. Essa separação deve ser feita não só em função do tipo distinto de indexicalidade da imagem videográfica, mas também dos efeitos de co-presença espacio-temporal e de reflexão introduzidos pelo dispositivo. Esses efeitos permitem não só um maior imediatismo do processo representativo, mas também distintos modos de relação entre o sujeito e o objeto de representação, o observador e o observado.

No devir-Yanomami de *The Laughing Alligator*, não há já perspetivas privilegiadas, mas tão-somente perspetivas multiplicadas, fazendo eco a certas teorias, como o perspetivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, em que a oposição

entre subjetivismo e objetivismo é ultrapassada. Ao reconfigurar a relação entre o subjetivo e o coletivo e ao questionar conjuntamente os fundamentos da universalidade da cultura e a crítica desses fundamentos, o filme de Downey sugere a hipótese de que o cinema não só possui a faculdade de representar o ritual, mas também a de transformar-se ele próprio num ritual, num cinema-ritual, possibilidade aqui afirmada através da ausência de uma separação clara entre a esfera material e a esfera ritual.

Todos estes fatores apontam para a função epistémico-ideológica do cinema. O cinema reflete as dinâmicas sociais, mas constitui também um campo de produção de efeitos de transformação, nomeadamente no terreno epistemológico, propondo novas perspectivas, dinâmicas e relacionais, sobre a história e a cultura.

*The Laughing Alligator* estabelece uma tripla equivalência: equivalência entre os signos da chamada cultura “ocidental” e os signos da cultura Yanomami; equivalência entre os sistemas de representação e saber da antropologia visual e do cinema de vanguarda e experimental; igualdade (e, logo, interação, troca) entre múltiplos pontos de vista e a possibilidade de um agenciamento maquínico das percepções e perspectivas. O vídeo é assumido como um dispositivo sensível que, além de refletir as oscilações do subjetivo-objetivo e a interação entre o “mesmo” e o “outro”, permite exprimir o mundo dos espíritos *xapiri* da cosmologia Yanomami e, logo, a relação entre a esfera material e a esfera imaterial. O autorretrato endo-canibal de Downey emerge destes postulados, abrindo novos caminhos para a antropologia visual, o cinema experimental e o cinema político.

## BIBLIOGRAFIA

- Albéra, François. 2005. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Bellour, Raymond. 1988. “Autoportraits”. *Communications*, 48, 327-387.
- Bellour, Raymond. 2002. *L'entre-images 1. Photo, cinéma, vidéo*. Paris: Éditions de la Différence.
- Debord, Guy. 1992. *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Minit.
- Goldmann, Lucien. 1986. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.
- Jameson, Fredric. 1992. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press/BFI Publishing.
- Kopenawa, Davi & Albert, Bruce. 2010. *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon.
- Delahaye, Michel. 1968. “La maison brûle. Entretien avec Robert Kramer”. *Cahiers du Cinéma*, outubro, 205, 48-63.
- Lévi-Strauss, Claude. 1984. “Cannibalisme et travestissement rituel”. *Paroles données*. Paris: Plon, 141-149.

- Marx, Karl. 2008. *Introduction à la Critique de l'économie politique*. Paris: L'Altiplano.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Wagner, Roy. 1972. *The curse of Souw: Principles of Daribi Clan Definition and Alliance in New Guinea*. Chicago: University of Chicago Press.