

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

## TÉCNICA, VERDADE E CINEMA DE OBSERVAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE A PELÍCULA *VALLE FÉRTIL*, DE JORGE PRELORÁN (1972)

Ana Caroline M. Alencar

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura (PUC-Rio)

ana.caroline.alencar@outlook.com

Indissociável do documentário enquanto gênero audiovisual, o questionamento acerca do estatuto da verdade criada e manipulada pela técnica cinematográfica apresenta-se como uma constante com a qual se defrontaram documentaristas e teóricos de todas as épocas, desde os primeiros experimentos em cinema até os dias atuais. Seria a câmera um aparelho estritamente objetivo, capaz de capturar imagens diretamente extraídas do real; ou seriam as lentes utilizadas pelos cinegrafistas nada menos do que dispositivos ópticos colocados à disposição de uma interrogação subjetiva sobre o mundo?

O cinema observacional [*observational cinema*], indócil modalidade do cinema etnográfico consolidada nas décadas de 1960 e 1970, retoma e intensifica esse tipo de questionamento, estipulando uma série de preceitos a serem seguidos pelos artistas e cientistas situados na fronteira disciplinar erigida entre os campos do Cinema e da Antropologia, de modo a arrefecer o impacto do aparato cinematográfico sobre os sujeitos documentados.

Mas como um cineasta pertencente a um seletivo grupo de pioneiros heterodoxos do cinema etnográfico latino-americano teria elaborado a questão do *status* representacional intimamente atrelado à produção de filmes documentais?

Seguindo a trilha aberta por esta interrogação, me proponho a analisar neste estudo a película *Valle Fértil* (1972), dirigida pelo cineasta argentino Jorge Prelorán como parte do *Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas*, projeto com o qual o diretor esteve ativamente envolvido entre as décadas de 1960 e 1970. A partir deste filme, procurarei, de um lado, indagar de que modo a autoridade de “quem esteve lá”, tão cara à Antropologia e aos estudos folclóricos e etnográficos, teria sido remodelada pela obra audiovisual do diretor; e, de outro, refletir sobre como a tarefa autoatribuída por Prelorán, no sentido de documentar culturas tradicionais em

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

desaparição, poderia ser articulada com um conjunto de reflexões sobre verdade, técnica e gênero documental.

E o motivo para tal recorte teórico e temático repousa na percepção mais ampla de que tais reflexões suscitadas pelo filme, acerca da possibilidade de criação de uma verdade intrínseca às práticas de documentação – uma verdade em nada transparente, vale dizer, pautada em uma espécie de “revelação visual”, ao invés de em explicações textuais, e comprometida com noções como as de experiência e verossimilhança –, poderiam extrapolar o âmbito propriamente cinematográfico, e ser relevantes, inclusive, para que possamos pensar a própria prática historiográfica e algumas das modalidades de representação de culturas disponíveis hoje em dia para as ciências humanas.

Para tanto, estruturarei da seguinte maneira as discussões que pretendo trazer para debate nesse texto: primeiro destacarei algumas das principais diretrizes responsáveis por nortear as produções de realizadores situados no âmbito do cinema observacional, compreendido nessas páginas como vertente do cinema etnográfico; em seguida, destrincharei apenas uma das sequências presentes no longa-metragem *Valle Fértil*, com o intuito de, a partir dela, sustentar a hipótese de que no plano sonoro, e não na dimensão imagética do filme, é que poderiam ser procuradas as inovações mais profundas desenvolvidas, nos anos do *Relevamiento*, pelo projeto documental de Jorge Prelorán – inovações essas passíveis tanto de aproximar, quanto de distinguir o cineasta argentino em relação ao campo do “cinema observacional” –; e, por fim, conjugarei as percepções extraídas a partir da análise do filme com algumas discussões mais amplas acerca do estatuto do real no cinema documentário, procurando com isso, sugerir, em linhas gerais, uma possível associação existente entre as representações audiovisuais erigidas por Prelorán – e erigidas mediante uma relação oscilante com o cinema observacional – e o autoquestionamento que o campo do saber antropológico vinha colocando para si próprio naqueles mesmos anos, em grande medida impulsionado pelas indagações trazidas pelo cinema etnográfico e pela nascente antropologia visual.

Sendo assim, nos direcionemos ao primeiro dos tópicos que será explorado: em que consistiria a metodologia de filmagem e pesquisa postulada pelo até agora tantas vezes mencionado cinema observacional?

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Tarefa impossível iniciar qualquer reflexão sobre o cinema observacional sem que se esbarre inelutavelmente na figura pioneira de Colin Young. Fundador do Ethnographic Film Program, da University of California at Los Angeles (UCLA), e principal idealizador do modelo de filmagem que iria pautar, naqueles anos, a formação dos jovens cineastas integrantes do programa recém-criado, Young foi personagem fundamental para a remodelação do cinema etnográfico que começava a ser esboçada no cenário acadêmico estadunidense, ao longo da década de 1960.

O programa dirigido por Colin Young foi fundado no ano de 1966, a partir de um financiamento concedido pelo Ford Foundation's Committee on International and Comparative Studies. Além disso, a iniciativa de criação desse espaço privilegiado de pesquisa partiu inicialmente do impulso de reunir os departamentos de Cinema e Antropologia da UCLA, sendo dessa forma explicável a presença do antropólogo Walter Goldschmidt à frente do programa, juntamente com Young.

Tal como o afirma David MacDougall – um dos pupilos mais brilhantes de Young, além de ser, ademais, um dos realizadores e teóricos mais ativos e reconhecidos do campo do cinema etnográfico –, a filosofia orientadora dos produtos audiovisuais realizados no interior do Ethnographic Film Program ancorava-se na premissa de que o cineasta observacional estaria implicado física e subjetivamente na película filmada. E uma vez que a perspectiva do realizador orientaria as imagens vistas pelo público do filme, seria necessário, então, que o cineasta abrisse espaço no documentário para o compartilhamento dos problemas emergidos ao longo do processo de filmagem com os espectadores da película, de modo a inaugurar, dessa forma, uma nova relação entre realizador, personagens documentadas e audiência (MACDOUGALL, 2001-2002, p. 87).

Algumas das implicações dessa premissa observada pelos membros do programa de Young em suas respectivas realizações audiovisuais podem ser sondadas a partir das reflexões de outro grande teórico do cinema etnográfico: Paul Henley. Segundo o pesquisador, teria emergido da sofisticada bagagem teórica e metodológica trazida por Young para os autores do cinema observacional que vinham se formando profissionalmente no interior do programa aquilo que o investigador denomina *low-key aesthetic* – termo que poderíamos traduzir como uma espécie de “estética sutil”.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

De acordo com Paul Henley, derivariam desse modelo de filmagem preceitos como a preservação dos ritmos originais, das relações espaciais e dos sons advindos da vida social documentada; a preferência por planos-sequências mais longos, sem quebras ou interrupções; o abandono, na medida do possível, dos trabalhos de montagem e edição do material registrado; a recusa à utilização de música extradiegética; e, sobretudo, a renúncia enfática às intervenções de uma voz *over* explicativa, que orientasse a interpretação da película (HENLEY, 2018, p. 196-197).

Por suposto, esse movimento de renovação da linguagem documentarística promovido pelos cineastas observacionais esteve, em grande medida, atrelado às inovações das técnicas de filmagem e de registro de som incorporadas ao campo do audiovisual naquele mesmo período. Pois fica claro, por exemplo, que a viagem a regiões longínquas, de modo a registrar modos de vidas distantes dos da cultura ocidental, foi extremamente facilitada pela utilização de equipamentos mais leves e mais facilmente manejáveis, que passavam, então, a ser utilizados. Assim como todo o desvelo dos cineastas observacionais, no sentido de incorporar trocas conversacionais aos seus filmes, apenas poderia ser possibilitado pelo surgimento e difusão das tecnologias que permitiam a captação do som em sincronia com a imagem (MACDOUGALL, 2018, p. 3).

Entretanto, o cinema observacional conseguiu extrapolar os benefícios mais evidentes e palpáveis trazidos pelas novas técnicas de filmagem. Mais do que se utilizarem dessas novidades, os expoentes mais representativos do cinema observacional, ocupados constantemente com a teorização sobre sua própria prática documental, converteram a técnica em forma de conhecimento. Em outras palavras, de acordo com as pesquisadoras Anna Grimshaw e Amanda Ravetz, esses cineastas elaboraram uma complexa epistemologia de filmagem que implicava o reconhecimento da técnica enquanto forma de conhecimento em si mesma, passível de ser mobilizada enquanto elemento catalisador de uma agenda experiencial de pesquisa (GRIMSHAW; RAVETZ, 2009, p. 546).

Feita esta breve apresentação sobre a vertente observacional do cinema etnográfico, nos encaminhamos para a análise da película *Valle Fértil*, de modo a demonstrar como ecos desse modelo de documentação ressoaram no plano sonoro integrante do filme.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

A primeira metade da película *Valle Fértil* (1972), de Jorge Prelorán, orienta-se a partir da apresentação das figuras de distintos artesãos e de seus respectivos ofícios, aos espectadores. Sendo assim, logo nos primeiros minutos do filme ficamos conhecendo aos trabalhadores da mica Zorobabel Costa e Santos Villafane, ao curtidor de couro Máximo Rojas, ao seleiro Valentin Mercado, ao carpinteiro Evaristo Elizondo, à padeira Elvira de Burgoa, ao ferreiro Alejo Chávez, ao ourives Ramon Martinez, à rezadeira Rosario Veja e à tecelã Nicolasa de Fernandez.

Cada uma dessas figuras nos são apresentadas, uma a uma, enquanto executam suas tarefas cotidianas, sendo preenchidas as imagens de seus ofícios com as respectivas vozes em *over* dos próprios artesãos, que nos contam sobre a vida e o trabalho na região de Valle Fértil, situada na província nortenha de San Juan, Argentina.

Entretanto, no terceiro terço do filme um novo momento se inaugura. Aquelas personagens a quem havíamos sido apresentados separadamente aparecem agora novamente, mas em conjunto. E o elemento que articula os pequenos fragmentos das imagens e das vozes dos artesãos presentes no filme é a introdução de uma radionovela na sequência do documentário que gostaria agora de explorar.

Os trabalhadores já nossos conhecidos passam a ser exibidos ou enquanto executam suas tarefas rotineiras, ou em seu momento de descanso, mas sempre no momento do dia atravessado pelo programa da rádio que desperta positiva ou negativamente sua atenção.

A novela radiofônica trata da história de um peão de campo e de seu amor por uma donzela, disputada por ele e pelo dono da estância em que o peão que protagoniza a novela trabalha. E esse é o enredo que se nos torna acessível tanto pela voz do locutor que anuncia a abertura do programa, quanto por trechos da radionovela em que podemos ouvir diálogos, batalhas, o som o peão ao montar seu cavalo e a trilha sonora melancólica e dramática que caracteriza o programa.

Apesar do trabalho extremamente cuidadoso de montagem das imagens característico da sequência em questão, nesse breve exame do filme que proponho gostaria de lançar luz sobre plano sonoro do documentário. Isso porque acredito que nesse aspecto do filme é que poderia ser buscada sua maior singularidade.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Digo isso porque as inovações, em termos de decupagem das imagens, que se fazem presentes na sequência, acredito que possam ser vistas como resultantes de experimentações imagéticas testadas em películas anteriores suas pelo cineasta Jorge Prelorán. Exemplo disso é a sequência de *Hermógenes Cayo* (1969) em que o protagonista finaliza a elaboração de um relicário de madeira e a câmera como que prevê cada um de seus movimentos, enquanto o artesão abre a portinhola do relicário e deposita uma imagem santa no interior desse belo oratório construído por ele.

Tal procedimento de antecipação da câmera, ou melhor, de espontaneidade forjada, encenada, que poderia ocorrer apenas mediante combinação prévia com as personagens documentadas, também se faz presente em *Valle Fértil*, no momento em que são filmadas duas senhoras sentadas em frente de casa, ao tomar juntas uma bebida quente, pois antes que a mão de uma das mulheres o alcance, a câmera já registrava o bule depositado no fogo.

Outro exemplo de procedimentos de montagem das imagens utilizado anteriormente pelo cineasta em outros de seus filmes é a utilização de imagens aparentemente sem qualquer conexão direta com o conteúdo mais imediato da sequência. No caso de *Valle Fértil* pode ser mencionada a incorporação de imagens de animais domésticos, da chama do fogo, da revoada de pássaros, na cena da radionovela.

Esse recurso já havia sido testado no curta-metragem *La Quebrada de Purmamarca* (1966), no momento em que são incorporadas ao filme as imagens de uma plantação de trigo, que ondula ao toque do vento, de animais domésticos também e de casais de pássaros no topo das árvores. Imagens essas sem relação direta aparente com a descrição grandiloquente feita pelo narrador do filme sobre o modo de vida da população habitante da dita quebrada.

Portanto, gostaria de sustentar ao longo das próximas páginas do artigo não tanto o papel secundário desempenhado pela decupagem das imagens no filme posto sob exame, mas sim o caráter inovador assumido pelo plano sonoro da película *Valle Fértil*, podendo ser esse plano sonoro pensado a partir da incorporação do tema de abertura da radionovela como trilha sonora de um filme documentário que praticamente recusa a presença desse tipo de recurso sonoro no restante de suas sequências; e também como

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

espaço aberto a trocas conversacionais entre o diretor da película e as personagens que participam do longa-metragem.

Quanto ao primeiro desses papéis desempenhados pelo plano sonoro do filme, gostaria de frisar a sutileza com que o cineasta aos poucos constrói a sequência da radionovela. Primeiro, ouvimos em segundo plano os anúncios que tocam na rádio; sendo os aparelhos radiofônicos exibidos de relance nas imagens de descrição dos afazeres dos artesãos. O som que predomina, então, é o dos ruídos e batidas, provocados pelos trabalhos executados, bem como as trocas de palavras entre os artesãos filmados. Aos poucos, porém, a voz do locutor da rádio começa a adquirir um destaque antes insuspeito, e passa a conduzir o âmbito sonoro do filme, ao passo que os ruídos e as conversas começam a arrefecer.

Mediante esse recurso, a canção melancólica que funciona como tema da radionovela começa a transferir sua dramaticidade para o interior da própria sequência, que filma, de maneira intercalada, o conjunto dos artesão já nossos conhecidos. E os sons emitidos pelo programa de rádio, somado às expressões das personagens enfocadas, que assistem atentamente à novela, convergem de maneira tal que acabam por conferir à cena um grau de tensão e de expressividade inauditos em todo o filme.

Quanto ao segundo dos papéis desempenhados pelo plano sonoro de *Valle Fértil*, pode-se perceber sua importância logo ao final da sequência em que predominam os sons da radionovela; pois ao final da exibição do episódio diário da novela sobre um pobre peão de campo, cada um dos artesãos começa, então, a emitir seus próprios pareceres sobre o episódio assistido.

As vozes em *over* contam sobre suas impressões e sobre suas preferências, quanto ao programa, havendo inclusive espaço para os relatos destoantes que criticam e desgostam dessa novela, em geral, apreciada pelos demais artesãos da região. E o registro dessas impressões ecoa nas vozes brandas de cada uma das figuras que protagoniza a película; sendo essa brandura resultante do próprio processo de filmagem que caracterizou a realização do filme, fundamentado no encontro entre o cineasta e as figuras documentadas em seu longa-metragem.

Aberto esse caminho argumentativo, encaminhemos estas páginas para as suas conclusões, e procuremos nessa última seção do artigo apontar para as convergências e

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

divergências existentes entre o filme analisado e a vertente observacional do cinema etnográfico.

De modo semelhante aos cineastas observacionais, Jorge Prelorán privilegiou as trocas conversacionais em sua película, algo passível de ser percebido pelo recurso constante às vozes em *over* dos artesãos que protagonizam o filme. Não há em momento algum o aparecimento de uma figura de narrador que deseje “explicar” o filme aos espectadores, ou enquadrá-lo em uma narrativa fechada sobre os habitantes de Valle Fértil. Apenas as vozes brandas dos artesãos, que foram registradas a partir do convívio do próprio cineasta com aquelas figuras documentadas, e que resultaram em relatos com ares de extrema espontaneidade.

Entretanto, as proximidades com os preceitos do cinema observacional, para além da recusa de uma voz *over* explicativa e da prioridade concedida às conversas e aos diálogos frutos do encontro entre o documentarista e as pessoas por ele documentadas, começam a escassear. Porque, se é verdade que Prelorán prioriza as conversas, em detrimento dos relatos externos sobre a vida da população documentada, também é verdade que, para isso, o cineasta argentino recorre a um recurso abandonado pelos cineastas observacionais: a utilização da voz *over*.

Em um momento em que as tecnologias de gravação sincrônica de som e imagem já estavam disponíveis, o cineasta optou por gravar as conversas separadamente das imagens. E o motivo para tanto acredito que seja o de conferir maior dramaticidade à película. O que se articulava com uma particular concepção de veracidade defendida por Prelorán, associada à armação de um enredo altamente dramático em seus filmes.

Pois, segundo o cineasta, as vozes dos protagonistas de seus filmes revelariam o espírito dessas figuras e comunicariam suas visões de mundo, cabendo ao bom documentarista a utilização desses monólogos calorosos e íntimos, conquistados a partir de uma relação de confiança entre ambas as partes, para conferir densidade, magia e veracidade ao material documentado (PRELORÁN, 1987, p. 15).

Nesse sentido, o cineasta argentino se permite burlar alguns dos preceitos do cinema observacional: utiliza a voz *over*, dramatiza, encena, retira sua voz das entrevistas registradas com as figuras documentadas, mobiliza criativamente o recurso da trilha

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

sonora, faz uso de planos mais curtos, sem respeitar fielmente os ritmos dos acontecimentos registrados. Mas tudo isso, em nome de um preceito muito similar ao dos cineastas observacionais: fazer com que emergja, a partir do material audiovisual, uma verdade eminentemente sensorial, experiencial, extraída das relações e dos contatos estabelecidos no processo mesmo da filmagem.

A meu ver, ao optar pela via da dramatização, Prelorán apenas evidenciava aquilo que Silvio Carta denomina de “retórica empírica” característica dos filmes observacionais. Tal retórica é entendida pelo pesquisador como sendo a criação deliberada de uma impressão realista feita por essas películas – impressão de realidade para a qual as trocas conversacionais, diga-se de passagem, seriam imprescindíveis. Ou seja, a “espontaneidade” e a “naturalidade” atribuíveis a esses filmes seriam frutos da utilização criativa de uma série de convenções estilísticas, de uma retórica particular responsável por conferir veracidade ao material filmado (CARTA, 2015: p. 1-2).

Portanto, ao se utilizar dos procedimentos audiovisuais mencionados, Prelorán apenas se mostrava abertamente consciente do caráter distintivo da “verdade” criada pelas películas observacionais: tal verdade seria intrínseca ao próprio filme, e não uma verdade independente do diretor e do material filmado. Seria ela resultante de uma presença e de uma experiência particulares, inauguradas com o próprio gesto de realização do filme documentário.

Sendo assim, depois de todo o caminho percorrido pelo artigo, retorno ao meu ponto de partida e sustento ter sido o cinema observacional uma das principais inspirações que nortearam a reflexão suscitada pela película *Valle Fértil*. Ao aproximar o longa-metragem examinado e essa vertente específica do cinema etnográfico busquei justamente ressaltar alguns dos aspectos do filme que ganham maior expressividade a partir desse cotejo com o cinema observacional.

Às vezes mais abertamente essas proximidades se faziam sentir; outras vezes, a franca oposição aos postulados observacionais era a estratégia de que se valia Prelorán para elaborar películas altamente observacionais, ainda que seguindo uma via heterodoxa e disruptiva de composição audiovisual. Entretanto, de uma maneira ou de outra, contribuía o cineasta para o desenvolvimento da linguagem documental naquele mesmo terreno em que atuava o Cinema Observacional: o terreno do cinema etnográfico, desde

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

seus primórdios ocupado com questões relativas à técnica e à verdade no cinema documentário.

E essas discussões, por seu turno, reverberavam nos debates em que estiveram envolvidas, naqueles anos, as ciências humanas e sociais – em especial a Antropologia –, ao mesmo tempo que eram sensíveis, elas mesmas, a esses debates em torno do estatuto da verdade científica (GRIMSHAW, 2002, p. 82), tornando evidente inclusive, a dificuldade de se separar, por exemplo, uma “história da Antropologia visual”, ocupada especificamente com o cinema etnográfico, da história da disciplina como um todo (BANKS; RUBY, 2011, p. 1-2).

## Referências bibliográficas:

ASCH, Timothy; ASCH, Patsy. “Film in Ethnographic Research”. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 1995, p. 335-360.

BANKS, Marcus; RUBY, Jay (ed.). *Made to be seen: perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CAMPO, Javier. “Documental etnográfico: lejanías y costumbres”. *Enfoco*, San Antonio de los Baños, n. 46, pp. 24-28, abr.jul., 2014.

CAMPO, Javier. *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur, 2020.

CARTA, Silvio. “Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema”. *Anthrovision*, v. 3, n. 1 pp. 1-17, 2015.

COLOMBRES, Adolfo. (ed.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

FOGU, Claudio. “Digitalizing Historical Consciousness”. *History and Theory, Theme Issue 47*, pp. 103-121, 2009.

GRIMSHAW, Anna. “From Observational Cinema to Participatory Cinema – And Back Again? David MacDougall and The Doon School Project.” *Visual Anthropology Review*, v. 18, n. 1-2, pp. 80-39, 2002.

GRIMSHAW, Anna; RAVETZ Amanda. “Rethinking observational cinema”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 15, pp. 538-556, 2009.

GRIMSHAW, Anna. *The ethnographer`s eye: ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HENLEY, Paul. “Modes of oral testimony in ethnographic film”. *Vivência: Revista de Antropologia*, Natal, v. 1, n. 50, pp. 13-26, dez., 2017.

HENLEY, Paul. “The Authoring of Observational Cinema: Conversations with Colin Young”. *Visual Anthropology*, v. 31, n. 3, pp. 193-235, 2018.

LEBOW, Alisa. “Faking What? Making a Mockery of Documentary”. In: JUHASZ, A.; LERNER, J. (Ed.). *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth’s Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

MACDOUGALL, David. “Observational Cinema”. In: CALLAN, Hilary (Ed.). *The International Encyclopedia of Anthropology*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2018.

MACDOUGALL, David. “Transcultural Cinema”. In: MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

MACDOUGALL, David. “Young, Ethnographic Film and the Film Culture of the 1960s”. *Visual Anthropology Review*, v. 17, n. 2, pp. 81-88, fall-winter, 2001-2002.

MOORE, Christopher. “Argentine Documentary Film and the Politics of Presence. Jorge Prelorán`s *Valle Fértil*.” *Latin American Perspectives*, v. 45, n. 3, pp. 193-207, 2018.

PLATINGA, Carl. “What a Documentary Is, After All?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 63, n. 2, pp. 105-117, Spring, 2005.

PRELORÁN, Jorge. “Conceitos éticos e estéticos no cinema etnográfico”. *Caderno de Textos – Antropologia Visual*, Rio de Janeiro, pp. 8-20, set., 1987.

SHERMAN, Sharon. *Documenting ourselves: film, video and culture*. Lexington: University Press of Kentucky, 1998.

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas: Papyrus Editora, 2013.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 10ª ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019.

## **Filmes:**

HERMÓGENES CAYO (IMAGINERO). Direção: Jorge Prelorán, Produção: Fondo Nacional de las Artes, Universidad Nacional de Tucumán. Argentina: 1969. (52 min.)

LA QUEBRADA DE PURMAMARCA. Direção: Jorge Prelorán. Produção: Fondo Nacional de las Artes; Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina: 1966 (13 min.)

VALLE FÉRTIL. Direção: Jorge Prelorán, Produção: Fondo Nacional de las Artes; Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina: 1970 (90 min.)