

Imagens, significação e arte: uma aproximação teórica e metodológica

Carlos Henrique Gomes Pimenta*

Pode-se fazer um recorte conceitual a partir do qual o objeto de estudo (produtos culturais) é pensado, principalmente, através da ênfase em duas formas ou modelos analíticos, isto é, os modelos “internalista” e “externalista” (Pontes, 1997). A abordagem internalista privilegia o sistema interno da produção artística, enquanto a externalista tem como foco de análise os aspectos sócio-culturais que possibilitaram o surgimento de determinada obra de arte. No entanto, outras tendências apontam para a superação dessas possíveis dicotomias, através de uma postura pluralista. Este é apenas um preâmbulo deste problema metodológico e da sua configuração teórica inicial, presente nos estudos da sociologia da cultura e da história das idéias. Assim, o presente *paper* procura realizar uma aproximação destes e outros debates que emergem com a discussão da estética nas ciências sociais, relacionando-os assim com a questão da interpretação das imagens, que constitui a parte mais substantiva das considerações aqui colocadas.

O primeiro modelo de análise, o internalista, é, em geral, entendido e nomeado também como modelo formalista. Este modelo

foi muito utilizado pelo antropólogo Lévi-Strauss nos seus estudos sobre as mitologias dos grupos indígenas da América do Sul. Nesta perspectiva, procura-se “construir uma sintaxe” da mitologia (Pontes, 1997). Para isso, Lévi-Strauss recebe influências da lingüística estrutural e utiliza a semiologia para explicar os mitos, recuperando-os através de “uma espécie de diálogo interno entre eles” (idem). Ainda numa direção aproximada, pode-se encontrar a afirmação de Wolfflin. Ou seja, de que “todos os quadros devem mais a outros quadros do que à observação direta” (apud Pontes, 1997). Assim, essa formulação pode ser entendida da seguinte forma: “varias manifestações artísticas não são expressões sem relações entre si, mas anéis de uma tradição” (Ginzburg apud Pontes, 1997). As formulações internalistas buscam expressar o caráter intrínseco das obras de arte com seus respectivos “diálogos”, assim não deixam de levar em conta as suas ambigüidades estéticas e conceituais relacionais. Portanto, “recuperar esse diálogo, por meio de uma análise que busca reconstruir a lógica da composição interna das obras, é simultaneamente o grande desafio e a maior contribuição da postura internalista” (Pontes, 1997).

*Bacharel em Ciências Sociais – Universidade Federal de Goiás, Mestrando em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás – Goiânia – Brasil.

No modelo externalista, o mais utilizado nas ciências sociais, a produção cultural é vista e entendida mais por suas razões externas, pelo modo como os mais diversos contextos sociais atuam e atuaram nesta produção cultural. Segundo Pontes (1997), “essa perspectiva pretende dar conta tanto do perfil sociológico dos produtores de bens culturais, intelectuais e simbólicos, de suas representações, ideologias e práticas sociais, quanto do campo particular em que estão inseridos”. Em Raymond Williams a importância é dada na interligação entre “a linguagem e a prática”, estabelecendo na análise cultural um debate já levantado pela filosofia hermenêutica, ou seja, “a questão do caráter histórico do conhecimento humano” (Giddens, 2001:288). Para Williams, sua visão de “materialismo cultural” corresponde a um determinado ponto de vista que observa a “linguagem e a significação como elementos indissolúveis do próprio processo social material, envolvido o tempo todo tanto na produção como na reprodução” (apud Giddens, 2001:290). Outro autor que utiliza o modelo externalista é o antropólogo Clifford Geertz. Nesse sentido, segundo Geertz, “em qualquer sociedade, a definição de arte nunca é totalmente intra-estética; na verdade, na maioria das sociedades ela só é marginalmente intra-estética” (1997:146).

Para Geertz os formalismos *a priori* impossibilitam a construção dos estudos comparativos nas artes. Assim, a partir da negação de um certo estruturalismo neste âmbito, ela alerta o pesquisador para não entender “objetos estéticos como um mero encadeamento de formas puras” (idem:147:8). Afinal, como afirma Matisse: “os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inse-

paráveis” (apud Geertz, 1997: 148). Dessa forma, arte e vida (experiência social) estão profundamente entrelaçadas de modo bastante reflexivo. Portanto, o objeto estético com a sua capacidade de fazer sentido é visto como “um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa experiência” (idem:165). Nesta perspectiva, a arte é entendida não como um simulacro da vida humana ou como sua representação mecânica, mas como uma forma específica de experiência simbólica. Na visão dessa teoria da cultura, também como uma semiótica da arte, determinadas sensibilidades específicas e formas de pensar devem ser procuradas na própria sociedade, onde os elementos simbólicos estão constantemente sendo re-significados. Nesse sentido, Geertz (1997) trabalha com a abordagem semiótica aplicada para investigar o universo cotidiano das pessoas, através da explicação dos significados de certos indicadores (idem:178:9). Assim, esses indicadores (pinturas, poemas, músicas, peças teatrais, vasos, certas sensibilidades etc) não seriam nunca explicados por eles mesmos, mas pela vida cultural de cada sociedade, vendo-os como significativos num sistema cultural geral. Em suma,

A compreensão desta realidade, ou seja, de que **estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva;** e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social, nos afasta daquela visão que considera a força estética como uma expressão grandiloquente dos prazeres do artesanato. Afasta-nos também da visão a que chamamos de funcionalista, que, na maioria das vezes, se opôs à anterior, e

para a qual obras de arte são mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais (Geertz, 1997:149:50).

Nos estudos de história das idéias o exemplo da pesquisa de Schorske é significativo. Ele empreendeu uma análise no sentido de estabelecer as “grandes correlações estruturais entre a alta cultura e a transformação sócio-política” (apud Ponte, 1997). No entanto, foi percebido que as artes e a filosofia “estavam se afastando da história como base de compreensão” e, por isso, ao invés dos métodos se aterem numa linha diacrônica, foram propostos métodos sincrônicos (apud Pontes, 1997). Portanto, ocorreu um certo movimento epistemológico nesses estudos, em particular a partir de mudanças nas estratégias de pesquisa, que agora passam a ver “a importância dos contextos históricos particulares”. (Pontes, 1997). Nesse sentido, todo esforço da análise de Schorske estava em mostrar que não era mais praticável “usar os artefatos da alta cultura como meros reflexos ilustrativos de desenvolvimentos políticos ou sociais, ou como elementos ideológicos”. (apud Pontes, 1997).

Nos caminhos de investigação das imagens encontram-se uma série de dificuldades, sendo que uma é de certa forma tranquilizadora. Trata-se do fato de “permanecemos, todos, pouco alfabetizados visualmente, pouco alfabetizados, também, às práticas visuais” (Samain, 1998:51). Logo, quando uma fotografia é olhada por alguém, esse alguém não leva em conta que aquela imagem é passível de ser alterada. Desse modo, “como não lembrar da famosa foto da revolução russa que, nos anos de

Stalin, teve um de seus integrantes e chefe da guarda vermelha, Trotski, retirado da imagem e, conseqüentemente, da história, como a testemunhar a veracidade do reescrever dos fatos” (Menezes, 1996:84). Mas é claro também que as pessoas não pensam muito nestas questões, pois, se por um lado faltam-lhes um certo tipo de conhecimento técnico dos suportes que possibilitam a produção e a reprodução das imagens, por outro lado, a imagem fotográfica exerce um grande fascínio em virtude da sua presença imediata, e das lembranças que ela suscita.

Assim, o essencial numa imagem é “sua capacidade de iludir, de apresentar uma coisa pela outra, pois é disso que se trata, deve ser procurada em outro lugar. Uma fotografia surge, assim, sempre como a representificação de coisas e, principalmente, de pessoas” (idem:84). Pode-se ter a partir dessa relação entre o sujeito e a fotografia, um “reconhecimento (...) [que] desatualiza o presente, desatualiza o hoje, no movimento de uma interpelação” (Cardoso, 2001:219). Nessa perspectiva, o passado e o presente não estão ligados por uma estrita linha, não obstante, tem-se campos variados de sentidos e forças temporais. Assim, o presente é sempre algo e feito e ainda por fazer. A fotografia é entendida assim como algo que coloca as pessoas diante de questões (que emergem justamente nesse encontro), e “devem ser mantidas presentes como aquilo que deve ser pensado” (idem:221). Nesse movimento realizado a partir de elementos da atualidade, onde o presente é problematizado e a atualidade indica a sua alteridade, a fotografia pode ser entendida como um acontecimento que faz pensar sobre esse estado de coisas, ou seja, sobre o homem e os seus tempos. Até porque a representificação, como

um estar novamente diante de algo, ocorre somente pois a imagem fotográfica está de algum modo distante no tempo ou no espaço (Menezes, 1996:84).

Pensar a imagem fotográfica desse modo é pensar num jogo de distanciamentos e aproximações constituído pela temporalização do presente. Um presente agora imerso numa temporalidade densa. Com isso, esse olhar direcionado para a foto é sempre cheio de ambigüidades. Tem-se antes de tudo, um olhar inquieto que busca na memória a construção de novas relações com o “mundo”. Segundo Menezes (1996), essa ambigüidade da fotografia faz com que pessoas ou lugares distantes e estranhos sejam percebidos como próximos e familiares. Por conseguinte, isso está relacionado com a própria ilusão fotográfica, isto é, com as especificidades de produção e reprodução da fotografia, e também com um certo caráter de objetividade, de exclusão do homem.

Diferentemente da fotografia, no cinema o interesse do público é pela imagem em movimento, ou seja, pelo filme em projeção. Assim, é posto o caráter imaterial do cinema, pois o filme em projeção é para ser visto, portanto, não se pode pegar com as mãos, ou sentir o seu peso, como nas fotografias. Talvez esteja aí a grande força expressiva dessa arte, pois “é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido” (Merleau-ponty apud Menezes, 1996:86). Por isso, “não é por acaso que os dois elementos essenciais dos filmes são ao mesmo tempo os mais imateriais: a luz e o som” (idem:87).

Neste contexto a re-presentificação torna-se premente, pois é assim que “o filme faz a interligação entre imaginário e memória

através da construção de espaços e da proposição de experiências diferenciais de tempo” (idem:89). Ou seja, através do cinema podemos pensar os diversos tempos, a saber, o tempo do filme, o tempo no filme, o tempo da história etc. Contudo, é preciso deixar claro que existem diferenças e mesmo conflitos entre essas diversas temporalidades. Além disso, estas diferenças constituem-se como desafios para a reflexão crítica. Assim, de acordo com Harvey (2001:277), o cinema seria talvez a arte com a “capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo”. Em vista disso, o uso serial de imagens, bem como a capacidade de fazer cortes no tempo e no espaço em qualquer direção, liberta-o das muitas restrições normais, embora ele seja, em última análise, um espetáculo projetado num espaço fechado numa tela sem profundidade” (idem:277). As “fissuras do tempo” (cada vez menos percebidas nas sociedades capitalistas, em que o passado deixa de ter importância diante do imediatismo das relações reificadas) enfatizam a importância da atuação do pensamento desenvolvido a partir da reflexão do tempo fílmico e da subjetividade humana, como uma possibilidade *sui generis* de compreensão e de transformação das experiências sociais. Logo,

o cinema não é um duplo de qualquer realidade mas ele sempre nos ajuda a olhar para essa mesma realidade. Ele é um ficção que nos permite uma aproximação maior com essa realidade do que se víssemos o seu duplo reproduzido. Justamente por não ser o real, ele vai nos permitir perceber os tempos que o compõem, a dissolução de tempos que

comporta e a articulação de memórias que engendra (idem:98).

Analisando as visualidades modernas, Etienne Samain (1998:53) procura compreender os diversos instrumentos da comunicação humana, principalmente através das suas singularidades. Assim, os meios de comunicação são entendidos da seguinte forma: “existem vários meios da comunicação humana; esses meios determinam modos diferenciados de apreender o mesmo universo; esses meios determinam, também, maneiras distintas de se organizar em sociedades” (Goody apud Samain, 1998:53). A partir disso, percebe-se que os suportes de comunicação alteram em determinadas medidas as formas de classificação existentes na sociedade. Esse é um processo dinâmico, isto é, contínuo, tenso e múltiplo. Desse modo, ao aproximar da discussão da imagem, é preciso dizer que elas estão cada vez mais presentes na vida das pessoas. Apesar disso, o caráter dessas imagens é alterado de acordo com as suas especificidades (com o seu meio de comunicação), a saber, tem-se imagens fotográficas, fílmicas, televisivas, informáticas etc. Com efeito, “se torna imprescindível saber com que tipo de imagens pretendemos lidar” (idem:54). Dubois faz uma rica exposição das especificidades dos suportes técnicos e conceitua cada tipo de imagem, entretanto, aqui foram selecionadas duas descrições:

A imagem fotográfica é uma inscrição, uma marca, uma pequena queimadura de luz sobre nitratos de prata; sempre o índice de um real, e que não existiria sem o seu referente (...) **A imagem fílmica** não é somente uma imagem em movimento em relação a uma imagem fixa;

uma imagem em trânsito em relação a uma imagem parada, congelada e cristalizada. É uma imagem que, desta vez, já não é dotada do mesmo peso objetal. Embora se origine de fotogramas, a imagem cinematográfica é singularmente abstrata, intocável e inacessível. Duplamente imaterial, ela só toma “corpo” quando é projetada e quando é refletida. Podemos não gostar de um filme e, até, rasgar a própria tela, mas nunca conseguiremos atingir a imagem fílmica (apud Samain, 1998:54:5).

Assim, cada uma dessas matrizes imagéticas possui determinada lógica e filosofia (idem:56). De qualquer forma, todo “o signo visual é, antes de mais nada, um signo de recepção, um signo dado para ser visto” (Gombrich apud Samain, 1998:57). A instigante questão de Gombrich é contraposta e problematizada a partir da seguinte questão de Samain: “como poderemos assegurar, com a maior objetividade possível, a recepção de uma mensagem imagética” (idem:57). Ainda mais que as imagens são polissêmicas. Todavia, Gombrich diz o seguinte:

Se considerarmos a comunicação do ponto de vista privilegiado da linguagem, há de se perguntar, primeiro, qual é, entre essas funções, a que pode assumir a imagem visual. Vamos descobrir que a imagem visual é sem igual no que diz respeito a sua capacidade de despertar, que sua utilização para fins expressivos é problemática, e que, reduzida a si mesma, a possibilidade de igualar a função enunciativa da linguagem lhe falta radicalmente. (apud Samain, 1998:58)

Gombrich refere-se ao visual sob o ponto de vista de suas funções. Nesse sentido, Samaim (idem:58) afirma a quase impossibilidade de “construir uma antropologia visual que faça apelo unicamente a imagens”, pois a informática – com os seus potenciais de infografia, de interatividade e de multimídia – torna-se cada vez mais presente. Nesse mundo da informática todos nos somos, segundo Samaim (idem:59), sujeitos-observadores que estão inseridos numa trama pós-moderna de relações sociais, tecnológicas, econômicas e institucionais, constituindo este estado de coisas. Porém, outros autores apontam mais para uma coexistência simultânea destes diversos meios de comunicação (ver Fabris, 1998).

Na antropologia o uso da imagem tem sido cada vez maior, embora alguns pesquisadores resistam, afirmando que, em geral, perde-se a dimensão da descrição da investigação (Peixoto, 1998). Por outro lado, pode-se ter com essa linguagem uma percepção dos fenômenos sociais de forma mais simbólica, pois “a linguagem imagética tem mais expressividade e força metafórica” (idem:215). É claro que para isso é preciso todo um processo de aproximação entre o texto escrito e imagem/som, para que tudo isso tenha sentido. Ou seja, “o filme etnográfico tem um tipo particular de gramática, uma sintaxe distinta, (...)” que leva em conta o modo como o antropólogo “interpreta a cultura que estuda e registra” (:215). Também, o conteúdo de todo esse material visual – filmes, fotografias, produções televisivas etc – é importante para outras análises ou mesmo para documentação:

A produção cinematográfica, por exemplo, é, para o sociólogo, o material pelo

qual se expressam a história social e política, os modos de vida, as práticas, o cotidiano, assim como as manifestações dos sistemas simbólicos, do imaginário social com seus códigos e suas representações. Esse material deve ser tratado e analisado, pois sua leitura não é imediata; a formação para a leitura e para a desconstrução dos códigos é parte inerente à *démarche*, ela é, na verdade, uma condição. A formação em uma leitura sociológica da imagem constitui a vertente da prática do ensino que diz respeito, também, aos pesquisadores (Mignot-Lefebvre apud Peixoto).

Segundo Peixoto, através da análise das imagens pode-se “reconhecer, na banalidade de alguns planos, as manifestações cristalizadas das relações sociais” (idem:222). Com isso, é fundamental a observação atenta dos enquadramentos, das construções filmicas de tempo e de espaço, dos ângulos, dos planos etc. Nesta busca por signos operam-se as classificações dos seus significados, de procura do sentido do conjunto desses signos e, até mesmo dos que não apareçam num certo enquadramento. Não obstante, as utilizações das imagens nas ciências sociais não devem ter um cunho ilustrativo, isto é, serem epifenômenos da teoria social e da sociedade. O objetivo nesse caso é o de procurar evitar reducionismos e simplificações. Portanto,

significa examinar tudo que faz parte do filme além do próprio conteúdo sociológico: o roteiro, a narração, o ambiente, o imprevisto, o involuntário, as entrevistas, se existentes, pois eles constituem aspectos reveladores que ajudam a descobrir, como diz Marc Ferro [1975:11], “o

latente que está atrás do aparente, o não visível através do visível” (idem:223).

Seguindo essa linha, Pareyson (apud Rovai, 2001:30) afirma a importância de conhecer o processo de realização, o seu fazer enquanto arte. Nesse sentido, Rovai (:31) indica a necessidade de toda e qualquer pesquisa sobre o cinema deve levar em conta a sua especificidade, o “seu aspecto de formatividade”. O conceito de formatividade remete a atividade artística, ao seu fazer que se reinventa no momento mesmo desse fazer. A formatividade não está restrita ao campo da arte, ela se manifesta amplamente na vida humana, assim “...todo momento da vida social implica um exercício de formatividade, que se pode acentuar numa deliberada busca de efeitos artísticos e dar lugar a formas de arte verdadeiras e propriamente ditas” (Pareyson apud 2001:30). Portanto, é justamente durante a exibição do filme que apreciamos a sua manifestação artística, de modo que sem a projeção não existe tal percepção. Para o pesquisador é preciso antes de qualquer coisa assistir ao filme mais de uma vez. Relacionado a isso, estão aos afetos que emergem quando um filme é visto ou assistido. Como lidar com as idiossincrasias que surgem a partir daí, aparecendo nas análises? Aqui é preciso um certo controle do pesquisador. Caso contrário, as imagens “continuarão falando por si” (idem:38). Por outro lado, a busca de filmes e vídeos para afirmar ou validar determinadas do pesquisador não estabelece uma relação profícua entre o conceito e a imagem. Sobre isso Sorlin diz o seguinte:

(...) a história sempre tem sido e segue sendo prioritariamente tributária de tex-

tos; utiliza marginalmente os documentos visuais, que tende a considerar secundários; na maioria dos trabalhos históricos, a iconografia é um anexo da bibliografia; as fontes representativas são chamadas *al rescate*, mas somente para dar uma confirmação, ajustar um detalhe (...) Nenhum historiador cita um texto sem situá-lo ou comentá-lo (...) Quando as palavras já não valem, quando o redator busca em vão outros qualificativos, recorre à imagem, **a quem atribui virtudes quase mágicas** (...) a iconografia parece garantir uma espécie de tomada imediata sobre a época, sobre os homens e os lugares de que trata o livro (...) confere um volume à evocação do passado e, ao fazê-lo, adquirimos a certeza de que as pessoas eram na verdade tal como estão escritas (apud Rovai, 2001:37-8)

Portanto, o fato principal é o de não atribuir sentidos unívocos às imagens. Como se determinado filme tivesse intrinsecamente um determinado significado. Afinal de contas, segundo Weber (2001:112), determinar um denominador comum prático para os nossos problemas na forma de idéias últimas e universalmente válidas, (...) seria praticamente impossível, como também não teria nenhum sentido. Além do fato de que são os homens que atribuem sentido ao mundo através de suas valorações. Ou seja, “a cultura é um segmento finito e destituído de sentido próprio do mundo (...)” (Idem:130-1). Assim sendo,

a significação da configuração de um fenômeno cultural e a causa dessa significação não podem contudo deduzir-se de qualquer sistema de conceito de leis, por

mais perfeito que seja, como também não podem ser justificados nem explicados por ele, tendo em vista que pressupões a relação dos fenômenos culturais com idéias de valor (idem:127)

Pesquisar filmes é, em vista disso, alinhar idéias, construir significações, assim “não existe uma significação inerente ao filme, são as hipóteses da investigação as que permitem descobrir certos conjuntos significativos” (Sorlin apud Rovai, 2001:39). Nesse sentido, os filmes devem ser metodicamente interpretados. Através de uma interpretação que “pressupõem sempre, (...) a elaboração lógica do intuitivo, isto é, a utilização de conceitos” (Weber, 2001:150).

Para concluir, deixo as seguintes reflexões filosóficas:

A relação cinema-filosofia é a relação da imagem com o conceito. Mas no próprio conceito existe uma relação com a imagem, e na imagem uma relação com o conceito: por exemplo, o cinema sempre quis construir uma imagem do pensamento, dos mecanismos do pensamento. E ele não é nada abstrato para isso, ao contrário (Deleuze, 1996:83).

Por outro lado, o fluxo do pensamento humano seria possivelmente similar à ilusão do cinema, isto é, gera o movimento a partir de seqüências de imagens instantâneas. Segundo Oliver Sacks (2004), um neurocientista com uma longa experiência clínica, esse fluxo da consciência é análogo ao que diz Henri Bérson, no início do século XX: Tiram os instantâneos, por assim dizer, da realidade passageira, e (...) só precisamos enfileirá-los num devir (...) Praticamente

nada fazemos senão colocar em movimento uma espécie de cinematógrafo dentro de nós (...) O mecanismo de nosso conhecimento é de tipo cinematográfico (apud Sacks, 2004). Assim, as analogias com o cinema tem ajudado, por sua vez, na descoberta de novas formas de entendimento do processamento de imagens pelo sistema visual, e na compreensão do caráter processual da consciência. Alguns estudos apontam que estes diversos instantâneos são montados por colisões neurais. Com essa “montagem” feita por nós, ou a montagem por um outro tipo de mecanismo, tem-se a percepção da continuidade, do pensamento que flui. Enfim, essa breve digressão, foi feita apenas para mostrar outros possíveis pontos de proximidades entre o cinema e a vida.

Referências Bibliográficas

- CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: USP, Curso de pós-graduação em sociologia: Ed. 34, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem: comentário bibliográfico. *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n. 35, 1998.
- GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GIDDENS, Anthony. *Em defesa da sociologia. Ensaios, interpretações e tréplicas*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

- HARVEY, David. O tempo e o espaço no cinema pós-moderno. In: _____. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*. Revista de sociologia da USP, São Paulo, 8(2): 83-104, 1996.
- PEIXOTO, Clarice Ehlers. Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). *Desafios das imagens: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 1998.
- PONTES, Heloísa. Círculos de intelectuais e experiência social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 34, v. 12, junho de 1997.
- ROVAI, Mauro Luiz. Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos “alegres” no filme *O triunfo da vontade* de Leni Riefenstahl: um estudo de sociologia e cinema. *Tese de Doutorado em Sociologia*, USP, 2001.
- SACKS, Oliver. A torrente da consciência. *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, 15 de fevereiro de 2004.
- SAMAIN, Etienne. Questões Heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 1998.
- WEBER, Max. A “objetividade” do conhecimento na ciência social e na ciência política. In: *Metodologia das Ciências Sociais*. Parte I. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2001.