



A Representação do Caipira no Cinema Nacional: Análise do Filme “A Marvada Carne”¹

Anamaria Teles²

Márcio José Cubiak³

Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, SC

Resumo

Neste trabalho investigamos a representação do caipira no cinema nacional através da análise do filme “A Marvada Carne”, dirigido por André Klotzel em 1985. Para realizarmos este estudo utilizamos a abordagem teórica desenvolvida pela antropologia, em especial na área da antropologia visual, buscando compreender as “teias de significados” das imagens técnicas que proliferam na contemporaneidade. Na análise fílmica, verificamos a influência da urbanização e o alastramento de uma perspectiva individual na solução do problema apresentado - a escassez de variedade alimentar no universo caipira. O desfecho do filme explora e ironiza o mito da “vida melhor” em meio à abundância e a variedade urbana.

Palavras-chave

Cinema; Caipiras; Antropologia Visual.

Introdução - O Filme como Objeto de Pesquisa

Neste trabalho analisamos o filme “A Marvada Carne”, dirigido por André Klotzel em 1985. O filme participou de vários festivais internacionais e recebeu os principais prêmios do Festival de Cinema de Gramado de 1985, incluindo o de melhor filme, melhor diretor e melhor atriz (para Fernanda Torres, por sua interpretação da personagem Sá Carula).

“A Marvada Carne” narra a história de um caipira, Nhô Quim, que abandona sua rotina em busca do sonho de se casar e de comer carne de boi, entediado com seu cardápio limitado e repetitivo, além de sua solidão.

Adaptação da peça teatral de Carlos Alberto Soffredini, “A Marvada Carne” foi uma das últimas produções cinematográficas consideráveis do período, pois logo em seguida

¹ Trabalho apresentado às Divisões Temáticas, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

² Professora do Departamento de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Regional de Blumenau (FURB). Coordenadora do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da FURB. Mestre em Antropologia Social (UFSC), com graduação em Comunicação Social – Jornalismo (UFRGS). Membro do Núcleo de Antropologia Visual (NAVI) da UFSC. Email: anamariateles@furb.br

³ Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Regional de Blumenau – FURB.



ocorreu um declínio no número de filmes produzidos no país. A crise⁴ iniciada no final dos anos 1980 durou até a metade da década de 1990.

Neste trabalho, utilizamos a abordagem teórica desenvolvida pela Antropologia, em especial no campo da Antropologia Visual, para analisar o filme enquanto discurso, ou seja, um produto cultural que materializa metáforas sociais uma vez que é resultado de interpretações sobre o mundo que nos cerca.

A imagem é a base da linguagem cinematográfica. A imagem cinematográfica resulta da captação por parte de um dispositivo técnico, a câmera, que “fotografa” milhares de imagens que posteriormente são editadas e montadas numa seqüência. Assim, o filme é composto de milhares de imagens imóveis, chamadas de fotogramas, que são coladas na película cinematográfica de acordo com o sentido que o diretor quer propor ao espectador. Os fotogramas são separados por pequenos intervalos negros, invisíveis devido à velocidade em que são projetados na tela branca – um desfile de vinte e quatro fotogramas por segundo, gerando um impulso luminoso que dá a impressão de continuidade e de movimento.

Como afirma Aumont (1993), o cinema é exemplo de um fenômeno na qual nossa percepção é enganada, vendo movimento quando este não existe. Isto é chamado de *movimento aparente*, no qual o espectador reage como se estivesse diante de objetos cujos movimentos aparentam ser reais no *écran*, à maneira como o percebemos no cotidiano. No caso dos fotogramas, dois pontos luminosos pouco afastados variando em intervalos temporais curtos são percebidos como sucessivos, constituindo uma ilusão de movimento na medida em que são projetados. É desta forma que o espectador, fisiologicamente, tende a perceber o movimento na tela próximo à realidade, mesmo tendo a noção de que assiste a uma representação da vida real.

A partir desta ilusão, o dispositivo cinematográfico começa a impor seus efeitos, iniciando a jornada do espectador rumo ao onírico. Exige, para isso, um entrega voluntária ao espetáculo proposto, uma total disponibilidade para a imagem, deixando-se livre para chegar a um estado próximo do sono, deixar-se hipnotizado pelas luzes em movimento. Quando se assiste a um filme no escuro do cinema, mergulha-se num estado artificial de entorpecimento, resultado de um ritual acontecido *na sala escura*: o

⁴ Para entender este momento é necessário considerar duas situações que contribuíram para o atrofiamiento do cinema nacional neste período. O primeiro refere-se aos altos custos dos materiais necessários para a produção de um filme, resultados do desaparecimento da concorrência comercial entre os fornecedores, tal como a película, o que inviabilizou muitas das produções. O segundo aspecto está nas políticas implementadas no início dos anos 90 pelo governo Collor (1990-1992), quando foi desmantelado o suporte de financiamento público e realizados cortes do orçamento da cultura.



silêncio durante o filme, a prostração preguiçosa na poltrona, a admiração perante a imagem; tudo converge no intuito de “levar” o espectador para a própria cena assistida. Morin observa que o escuro da sala de cinema isola e segrega o espectador que encontra uma situação propícia ao devaneio diante da imagem.

Quando os prestígios da sombra e do duplo se fundem na tela branca de uma sala de cinema, perante o espectador, enfiado em seu alvéolo, mônada fechada a tudo, exceto a tela, envolvido na placenta dupla de uma comunidade anônima de obscuridade, quando os canais da ação se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia (MORIN, 1983, p.156).

O atual ambiente simbólico das sociedades complexas é de tipo visual e reproduzível (CANEVACCI, 1990). A difusão e a democratização da comunicação visual contribuem para modificar a forma como as idéias são produzidas e reproduzidas. Mensagens visuais, contraditórias entre si, exaltam produtos, comportamentos, idéias sobre o mundo que nos está próximo e distante, criando um labirinto moderno de imagens. O corpo é exposto, moldado, transformado a partir de códigos visuais.

As mensagens visuais, como cinema e seu produto, o filme, são objetos de consumo. O filme propõe parâmetros ao espectador que recebe, interpreta e resignifica seu conteúdo, contribuindo para moldar comportamentos, hábitos, práticas, clichês. Canevacci (1990) também enfoca o corpo como receptáculo da ideologia existente dentro das mensagens visuais. Os comportamentos e aquilo que é desejado e visto com bons olhos, o que deve ser central no “palco da vida” (ELIAS, 1990; 1994) têm no cinema e nos códigos visuais um instrumental elementar para difusão destas idéias. Conforme observa Rial, “o mundo hoje é um sistema interativo em um sentido que é absolutamente inédito, pois se trata de interações de uma nova ordem e de uma nova intensidade. E essas interações se realizam principalmente através de imagens” (RIAL, 1995, p. 122). O universo imagético não é um mundo homogêneo, é múltiplo e fragmentado.

Neste sentido, o cinema apresenta-se como um ponto de partida para entender a “teia de significados” (GEERTZ, 1978) que formam a atualidade. Desde seu surgimento como dispositivo técnico, até os dias de hoje, vem contribuindo para alterar a sensibilidade humana, exaltando processos criativos e reconfigurando a maneira pela qual olhamos o mundo.

Decupagem do filme

Para empreendermos nossa análise, primeiramente realizamos uma decupagem do filme (apresentada aqui de forma resumida), procedimento que está de acordo com a proposta



metodológica do antropólogo Clifford Geertz para a interpretação das culturas. Para este autor, é através da descrição densa, minuciosa, que o significado das práticas e dos símbolos culturais emerge (GEERTZ, 1978).

Uma fogueira em brasas, feita de pedra e barro. É a imagem inicial do filme, primeiro objeto que a câmera “vê”, reforçando a idéia de rudimentariedade. Em seguida, vemos o interior de um rancho feito de pau-a-pique, coberto por palha. Em seu interior, uma cama feita de madeira com colchão de palha. Nesta cama, dorme o personagem central do filme. Pássaros e galos cantam. Nhô Quim desperta. É cedo. Levanta, acende o fogo, esquenta água para fazer café. Na companhia de seu cachorro, Nhô Quim pega sua caneca de café e vai para fora do rancho. Esta seqüência repete-se por duas ocasiões como um recurso cinematográfico para deixar claro ao espectador o caráter monótono da vida do personagem. Acorda, espreguiça, toma café, trabalha na roça. Entre as duas cenas, uma voz em *off* inicia o relato sobre uma história acontecida em tempos passados. É o início da epopéia de Nhô Quim, narrada por ele, que parte em busca de carne e casamento: “Naqueles tempo, eu tava fora de si [sic!] de vontade de uma coisa. Comer carne de gado. [...] E foi por esse tempo que eu arresorvi ir simbora daquele ermo”⁵ (KLOTZEL, 1985).

Nhô Quim parte mata adentro carregando seus poucos pertences e enfrentando perigos e mistérios ao longo do filme, como o curupira.

Na medida em que a história procegue, outra personagem é apresentada, Sá Carula, devota de Santo Antônio que pede a este que a ajude a encontrar marido. Depois de brigar pela demora do santo em atender seu pedido, Sá Carula finalmente conhece Nhô Quim. Para conquistar o marido, que só pensa em comer carne de boi, a moça usa uma artimanha – faz com que Nhô ouça uma conversa em que fala que o pai irá matar um boi no dia do seu casamento. Escondido, Nhô Quim ouve a conversa e resolve aparecer, mostrando um sorriso destinado a Carula, que retribui. Nhô Quim encontra assim as duas coisas mais desejadas por ele no mesmo lugar: comer carne de boi e uma mulher para casar.

Depois de casar com Sá Carula, Nhô Quim descobre que foi enganado, pois não havia boi algum para carnear. Mesmo enganado, a voz em *off* explica que o personagem aceita o seu destino: “Eu tava ali, tava me sentido o sujeito mais inhampã que hai nesse mundo

⁵ Este trabalho procurou transcrever os diálogos de acordo com a fala dos personagens no filme.



aberto sem portera. Não, inda não era dessa vez que eu ia comer a carne dum boi. Mai qué sabe? Eu tava ali e tava muito feliz” (KLOTZEL, 1985).

E os dias passaram. O casal passou a lidar com a terra. O tempo passa, Carula engravida, tem gêmeos - um menino, “pra mandá no mundo” e uma menina, “pra mandá na casa”. Esta seqüência se parece muito com o início e sua proposta de apresentar ao espectador um sentimento de monotonia. Até que Nhô Quim decide novamente ir atrás de seu desejo – comer carne de boi:

E o tempo ia passando e nós naquela vidinha tarquarzinha sem tirar nem por. [...] Oiava a famiage, matinava cá comigo mesmo: ara, entonces eles haverá de nunca senti o gostinho que tem a carne de um boi? E foi assim que eu arresorvi mudar outra vez. Meu dito, meu feito (KLOTZEL, 1985).

E era melancólico o tom de Nhô Quim, não aceitando mais a condição imposta pelo cotidiano das mesmas coisas, mesmas comidas. Para essa mudança, busca socorro com Inhá Tomaza e suas habilidades em lidar com o sobrenatural. Nhô Quim está para tudo, desde que possa realmente mudar de vida, inclusive tratar diretamente com o “dianho”. E é isso que acontece. Numa sexta-feira, à meia noite, na “encruzilhada da cruz do mato dentro”, Nhô Quim encontra o “coisa ruim”. Precisa lhe vender uma galinha preta antes que o galo cante “co-có-ri-có” por sessenta, este é o preço. Para isso, precisa ser hábil negociador. Depois de uma negociação tensa, Nhô Quim consegue o dinheiro para finalmente ir até a cidade grande.

A partir desta negociação, o filme entra na sua parte final. É quando Nhô Quim se dirige à cidade grande, a metrópole de São Paulo, para finalmente satisfazer sua vontade de comer carne de gado. O personagem vai de trem, veloz e barulhento que vai cortando o interior paulista, trazendo outras paisagens. Observa tudo, quieto, atento, surpreso. A câmera ressalta esta vertigem que sente o personagem.

Finalmente na cidade, tudo parece muito distante do pequeno “Arraiá da Véia Torta”. É noite e Nhô Quim está parado diante de uma loja de equipamentos eletrônicos. Existem muitos televisores coloridos de vários tamanhos ligados. Na tela, um programa exhibe muitos bois, de várias raças, gordos, caros, exaltados pelo narrador que anuncia as qualidades destes bovinos. Raças selecionadas, adaptadas para os trópicos. Os olhos de Nhô Quim percorrem cada músculo dos animais. É quando um homem engravatado, vestindo terno e de pequeno bigode, se aproxima do personagem. Ao perceber o deslumbre de Nhô Quim diante dos televisores, inicia um diálogo, no intuito de



concretizar seu golpe. É um diálogo divertido, mas o destino do herói já está traçado: será pego de surpresa, diante de sua inocência. Nhô Quim acaba dando todo o seu dinheiro para o homem, observando-o sumir na noite. Na seqüência seguinte, nos aparelhos de televisão já não passam programa algum; mostram somente chuviscos. A cena ressalta o tempo que o personagem espera pelo homem.

Amanhece. Percebendo que foi enganado, Nhô Quim resolve caminhar pela cidade. Ele encontra um açougue e vê uma enorme variedade de carnes - no frigorífico, no balcão, suspensas por ganchos, cortadas, inteiras, moídas, bifés, costelas.

Nhô Quim continua sua caminhada pelas ruas da metrópole. O filme ressalta o caráter anônimo das pessoas a partir do recurso de esconder o rosto das multidões pela escuridão da noite. Apenas vultos são vistos, indo de um lado para o outro. Inversamente, as vitrines estão amplamente iluminadas.

Enquanto caminha, Nhô Quim percebe uma grande confusão em um supermercado. Resolve entrar e vê um vidro de extrato de tomate cobrindo de vermelho o chão. Pessoas jovens e velhas, homens e mulheres, disputam a tapa alimentos, enchendo os carrinhos. Produtos rolam pelo chão⁶. É neste instante que Nhô Quim percebe, abandonado sob uma balança, um pedaço considerável de carne de boi. Seus olhos brilham. Ele aproxima-se meio zozzo, olha o pedaço de carne, o toma pelas mãos e sai correndo do supermercado. Com a carne nos braços, nosso protagonista corre sem parar pelas ruas de São Paulo, em uma cena antológica do cinema nacional.

Na seqüência final, vemos um churrasco sendo preparado em uma casa simples de periferia. Nhô Quim aparece barbeado, de cabelo cortado, calçado. Sá Carula reaparece, sorridente. E a voz em *off* explica: “Aí já tá visto, né? Comi a carne, fiquei por aqui, trouxe a famiage. Entrô por uma porta e saiu por outra. E quem quisé que conte outra”.

Análise do Filme: O Mundo Caipira e Antônio Candido

Pretendo agora empreender, teoricamente, a análise de alguns aspectos importantes que o filme traça sobre a vida do caipira. Neste diálogo com o filme, procuro ressaltar três conceitos fundamentais presentes na produção visual: o casamento; a vida social, a partir da lógica do bairro e, principalmente, a alimentação, fonte de inquietação constante na vida do caipira tradicional. Diante destes três recortes, penso ser possível

⁶ O filme foi realizado na década de 1980, época conturbada em termos econômicos para o país, com alta inflação, congelamento e tabelamento de preços, o que fez muitos produtos desaparecerem das prateleiras. Este período também foi marcado por saques aos supermercados.



adentrar no universo tradicional do caipira e por fim, traçar um paralelo com a variedade presente na cidade grande, espaço em que o personagem central aparece ao fim do filme, assim como ocorre com muitos outros ex-habitantes das áreas rurais em nosso país.

A história do filme tem início no interior do estado de São Paulo, território colonizado pelas levas de bandeirantes que se fixaram na mata, junto aos indígenas. Nhô Quim é um “caipira”, também jocosamente chamado de “jeca”, tão conhecido no cinema nacional pelos filmes de Mazaropi.

Para este estudo, busco nas contribuições de Antônio Candido, em sua obra “Os Parceiros do Rio Bonito”, as referências teóricas para compreender este grupo. A obra é considerada “radical” (SANTOS, 2002), fundamental para quem deseja compreender as relações agrárias estabelecidas no Brasil. Candido aborda os meios de subsistência da cultura caipira, vinculada diretamente a “roça”, os mitos e as representações do caipira (CANDIDO, 1987).

Ao reconstituir os modos e as condições de vida dos caipiras, Candido encontra um agrupamento de parceiros que ele considera como uma “unidade mínima de vida econômica e social” (CANDIDO, 1987, p. 20).

Candido pesquisou o município de Bofete, interior de São Paulo, entre os anos de 1948-1954, além de se apoiar no relato dos mais antigos e em material bibliográfico presente nos arquivos e documentos históricos. Quando terminou sua pesquisa, compreendeu que este grupo já estava passando por uma crise de identidade, impulsionado pelas novas relações entre o uso e a ocupação do solo, baseado não mais na posse, mas no sistema de parcerias, ao mesmo tempo em que os contatos com as áreas urbanas vinham crescendo.

Formavam grupos com características rústicas e de economia fechada. A vida social do caipira tradicional assimilou elementos do nomadismo dos bandeirantes e dos indígenas, ressaltando uma economia permeada “pelas práticas de presa e coleta, cuja estrutura instável dependia da mobilidade dos indivíduos e dos grupos” (CANDIDO, 1987, p. 37).

A sociedade caipira foi, conforme explica Candido, uma sociedade bastante fechada. A organização social orientava-se pela lógica da manutenção da sobrevivência, mediante a obtenção do “mínimo necessário” (CANDIDO, 1987).

O alimento é um produto natural culturalmente construído e valorizado, transformado e consumido respeitando um protocolo fortemente socializado (POULAIN, 2004). Se o



ato de comer serve, por um lado, para satisfazer necessidades biológicas do ser humano, por outro lado é também um ato social, em que *como* se come e *o que* se come é ditado pela cultura, como é possível perceber através da riqueza de regras, condicionamentos, tabus, ritos e outros valores incorporados no momento de levar um alimento à boca. A complexidade em torno do “fato alimentar” não se reduz a satisfações fisiológicas.

O alimento e sua incorporação ao corpo são mediados pelos significados culturais ou pelo encontro destes significados, gerando hibridizações. Estas preferências, grupais ou individuais, se transformam continuamente ao longo do tempo. Podem, ainda, tornar-se mecanismos que cristalizam distinções e preferências a partir de uma necessidade não histórica, a fome. Estes hábitos e práticas alimentares, operadores de distinções (BOURDIEU, 2005), demarcam fronteiras e impõem uma divisão social e cultural no mundo, de ordem simbólica.

O próprio corpo é depositário de diferenças simbólicas no ato do consumo alimentar. As práticas corporais diferem entre si de acordo com o espaço social vivido. Comer na cidade difere substancialmente do comer no campo, incluindo-se aí os próprios utensílios. Não existem práticas naturais, mesmo no ato de comer, tão facilmente confundido com a necessidade de atacar a fome. As técnicas resultam de práticas coletivas, repetidas, assimiladas e transformadas ao longo do tempo (MAUSS, 1974).

Considerações finais

O filme é um artefato cultural e, como tal, comunica. Mesmo um filme de ficção permite construir múltiplos pontos de vista a respeito de nossa sociedade, de suas intrincadas redes cotidianas de trocas, fricções e contatos. Permite ao espectador projetar-se para dentro do espetáculo, lhe instiga estados psicológicos. Esta complexidade teórica em torno do filme relaciona-se com a carga simbólica condensada em sua narrativa, transformando-se em um texto cultural materializado em técnica artística “comunicacionável”. Os filmes não são gratuitos ou aleatórios, eles condensam os mitos modernos, apresentando representações da realidade. Conforme observou Hikiji, um filme “demonstra que idéias são tangíveis, audíveis e táteis” (HIKIJ, 1998). Neste trabalho, analisamos o filme “A Marvada Carne” buscando compreender as “teias de significados” (GEERTZ, 1978) das imagens que proliferam na contemporaneidade. O filme se desenvolve em torno de conceitos centrais ao universo simbólico caipira, como o casamento e a nostalgia do grupo em referir-se a um passado idealizado, muito claramente materializado na trucagem do narrador em *off*.



Ao analisar “A Marvada Carne” a partir do personagem caipira, podemos evidenciar a influência da urbanização na solução do problema central do filme, que se dá no seu desfecho. O fato do personagem Nhô Quim somente satisfazer sua vontade em meio às prateleiras de um supermercado saqueado contribui para pensarmos na questão da variedade alimentar presente nas médias e grandes cidades. A partir da idéia de “superabundância alimentar” de Poulain (2004), os supermercados transformaram-se em verdadeiras passarelas de produtos variados em preço e qualidade. O acesso a esta informação, presente no filme, destaca um quadro de oposição entre a pouca variedade da localidade caipira e a superabundância presente na metrópole. Os impactos da urbanização para o seu entorno propõe, ao caipira, uma outra possibilidade de alcançar aquilo que lhe falta. De acordo com Lipovetsky, há muito “a sociedade de consumo se exhibe sob o signo do excesso, da profusão de mercadorias; por isso se exarcebou com os hipermercados e os *Shoppings Centers*, cada vez mais gigantescos” (LIPOVETSKY, 2004, p. 87).

A partir desta dualidade, entendemos a “fome psíquica” (CANDIDO, 1985) do personagem do filme como o mito moderno da utopia urbana. O espaço urbano representa a própria complexidade do capitalismo moderno, espaço do mercado, mas também da diversidade de culturas, de mercadorias, de gostos. Este é mito da “vida melhor” em meio à abundância e a variedade urbana. Relaciona-se com o “subir na vida” (VELHO, 1975), a ideologia da ascensão individual. No caso específico do caipira, a raridade em torno da presença da carne de boi nas suas refeições indica claramente essa entrada na classe média, mesmo que suburbana. Este trabalho aponta o contexto de abundância, em torno da variedade, como indício de ascensão. Ao aparecer nas incalculáveis prateleiras de supermercados dispersos pelo Ocidente, o alimento torna-se mercadoria (DEBORD, 1997). Este processo em torno da mercadoria-alimento afeta categorias simbólicas e mecanismos de regulação ecológicos. Ou seja, no caso caipira, afeta conceitos essenciais ao grupo, a relação com o trabalho e, obviamente, com o alimento.

No filme “A Marvada Carne” vemos a idéia de “mínimo vital” observada em Candido (1985) como a estratégia caipira de manutenção coletiva ser descartada em face à variedade alimentar da cidade. O alimento-mercadoria, esmagadoramente urbano, reflete-se nos inúmeros estabelecimentos comerciais, de barracas de cachorro quente a restaurantes sofisticados. O alimento, mesmo em abundância, está cada vez mais dissociado do seu comedor, na medida em que este se vê forçado, em muitos casos, a ter



primeiro contato com uma embalagem plástica ou de alumínio antes de tatear o alimento. Diante da cultura caipira, esta mercantilização do alimento rompe com a lógica proposta por Mintz (2001) de que em grupos relativamente fechados, como o caipira, o alimento é a própria extensão da cozinha e vice-versa.

Referências bibliográficas

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2005.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

CANEVACCI, M. **Antropologia da comunicação visual**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELIAS, N. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1978

HIKIJ, R. S. G. **Imagem-violência: mimeses e reflexividade em alguns filmes recentes**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

KLOTZEL, A. **A Marvada Carne**. [Filme]. São Paulo, 1985.

LIPOVESTKY, G. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2004.

MAUSS, M. As técnicas corporais. In: Mauss, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Edusp, 1974.

MINTZ, S. W. Antropologia e Comida: uma breve revisão. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: out. 2001, v.16, n.47, p.31-42. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092001000300002&lng=pt&nrm=iso. Acesso 14/07/2006



POULAIN, J-P. **Sociologia da Alimentação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2004.

RIAL, C. S. Por uma antropologia do visual contemporâneo. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, v.1, n.1, p.93-99, 1995.

SANTOS, L. A. C. A radicalidade de Os Parceiros do Rio Bonito. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, jun. 2002, v.17, n.49, p.31-38. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200003&lng=pt&nrm=iso Acesso em 18/10/2006.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana**: um estudo de antropologia social. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1975, 110p.