



Esta obra possui uma Licença

Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/19383>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v19i32.19383>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | v. 19 | n. 31 | Jan-Jun, 2025

Submissão: 20/03/2025 | Aprovação: 20/06/2025



## A TECNOLOGIA DA IMAGEM E DO SOM A SERVIÇO DA ETNOGRAFIA

### THE TECHNOLOGY OF IMAGE AND SOUND AT THE SERVICE OF ETHNOGRAPHY.

Luiz Adriano Daminello  

Faculdade de Artes Visuais da UFPA<sup>1</sup>

André Villa 

Universidade Paris 8, MUSIDANSE<sup>2</sup>

**Resumo:** Com o advento do cinematógrafo, o cinema passa a ser incorporado às ciências humanas como ferramenta de registro etnográfico, embora sempre atravessado por escolhas estéticas e narrativas. No Brasil, destaca-se a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, liderada por Mário de Andrade, que buscou documentar a cultura popular com rigor científico e técnico. O uso de equipamentos de registro sonoro e visual exigiu adaptações criativas devido às particularidades das tecnologias e dos contextos socioeconômicos e culturais etnografados pela Missão. A presença de câmeras e microfones, ao interferirem com as manifestações culturais pesquisadas gerou, de certa forma, registros construídos. O texto retrata elementos de construção de objetividade nos registros visuais e sonoros desde os princípios do cinema, visando debates contemporâneos sobre papel do observador e seus aparatos tecnológicos nas pesquisas de campo. Se por um lado, a antropologia visual se transformou e reconhece hoje a imagem como construção cultural, os acervos produzidos, apesar de marcados por uma visão colonialista, tornaram-se hoje fonte de reapropriação identitária para os povos documentados.

**Palavras-chave:** Tecnologia, Imagem, Som, Etnografia, Missão de Pesquisas Folclóricas.

**Abstract:** *With the advent of the cinematograph, cinema began to be incorporated into the humanities as a tool for ethnographic recording, though it was always shaped by aesthetic and narrative choices. In Brazil, a notable example is the 1938 Missão de Pesquisas Folclóricas (Folklore Research Mission), led by Mário de Andrade, which aimed to document popular culture with scientific and technical rigor. The use of audio and visual recording equipment demanded creative adaptations due to the specific nature of the technologies and the socioeconomic and cultural contexts being documented by the Mission. The presence of cameras and microphones interfered with the cultural expressions being studied, resulting in what can be seen as constructed records. The text highlights elements in the construction of objectivity within visual and sound records from the early days of cinema, leading to contemporary debates on the role of the observer and their technological devices in fieldwork. While visual anthropology has since evolved to recognize the image as a cultural construct, the archives produced, despite being marked by a colonialist vision, have become a source of identity re-appropriation for the very people who were documented.*

**Keywords:** *Technology, Image, Sound, Ethnography, Folklore Research Mission.*

<sup>1</sup> Doutor pelo Instituto de Ciências Sociais da UMINHO em cotutela com o Departamento de Mídias da UNICAMP (2023), mestre pelo Departamento de Mídias da UNICAMP (2010), graduado em Cinema pela USP (1994). Atualmente é professor efetivo da Faculdade de Artes Visuais da UFPA, ministrando disciplinas relacionadas à Fotografia Cinematográfica, Antropologia Visual, Cinema Documental, Cinema Etnográfico e Estudos Culturais. Email: [luizadriano@ufpa.br](mailto:luizadriano@ufpa.br)

<sup>2</sup> Doutor em Estética e Tecnologias das Artes pela Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (2013), onde atua também como músico, compositor, arranjador e artista multimídia. Email: [andre.villa@univ-paris8.fr](mailto:andre.villa@univ-paris8.fr)

## INTRODUÇÃO

Para A Revolução Científica que aconteceu na Europa a partir do século XVI e, posteriormente, a Revolução Industrial nos séculos XVIII e XIX, acentuaram o interesse do estudo de sociedades pré-industriais a partir de um ponto de vista científico e tecnológico. As sociedades modernas urbanizadas enxergavam-se superiores intelectualmente, socialmente e civilizatoriamente em relação às antigas sociedades rurais, segundo a concepção científica evolucionista e positivista que predominou nesse período. O interesse de observar e estudar as culturas não urbanizadas era motivado por um interesse de encontrar indícios que pudessem indicar o entendimento de um passado da sua própria civilização. Nesse período, a etnografia se desenvolveu como uma disciplina através da qual nos víamos a nós mesmos na "infância da raça humana" (Rebollo, 2002, p.92).

As culturas rurais, fortemente ligadas ao regionalismo e ao conhecimento ancestral, com menos influências dos multiculturalismos das grandes metrópoles, mas ameaçadas de extinção pelos novos tempos, passaram a ser objeto de grande interesse de estudo e registro da ciência. A era vitoriana na Inglaterra (séc. XIX), a despeito do moralismo, conservadorismo dos costumes e fundamentalismo religioso, foi também um período de grandes avanços científicos e tecnológicos que estimularam a valorização da objetividade. Para cumprir tal intento, era preciso substituir os dados coletados por viajantes amadores - missionários e administradores de terras colonizadas que estavam sujeitos a interpretações individuais - por métodos de observação menos subjetivos. Por isso foram valorizadas as tecnologias que supostamente pudessem atribuir dados objetivos. A conjunção entre o desenvolvimento de tecnologias e o espírito de objetividade da era vitoriana considerou que policiar as subjetividades era uma questão intelectual, prática e moral (Grimshaw, 2001, p.21).

A Revolução Industrial foi relevante para o exacerbamento do eurocentrismo em relação aos povos colonizados e para a definição de alteridade para os povos rurais dentro da própria Europa. Se na Grécia Antiga o Outro era todo aquele que não tinha nascido na Polis Ateniense, na Europa Moderna o Outro passou a ser aquele que mantinha modos de vida rurais, artesanais e distantes dos grandes centros urbanos. As máquinas, grandes vedetes da época, foram valorizadas tanto para os movimentos artísticos como para os procedimentos científicos. Por isso, os registros fotográficos e cinematográficos foram recomendados por vários pesquisadores como importantes instrumentos para a coleta de dados. O cinematógrafo, invenção dos irmãos Lumière, servia muito bem a uma ideologia positivista da época, inclusive nas ciências humanas, na qual se acreditava na suposta objetividade da imagem cinematográfica.

## O CINEMA E A CONSTRUÇÃO DA OBJETIVIDADE DA IMAGEM

Com a invenção do cinematógrafo dos Irmãos Lumière, em 1895, a questão da relação entre ciência e arte se colocou mais intensamente. Inicialmente, a curiosidade pelo cinematógrafo estava concentrada na mágica da reprodução da realidade, atraindo público de todas as classes. Mas os temas exibidos então, além de mostrarem cenas cotidianas, também passaram a mostrar lugares distantes onde “globetrotters” tinham ido buscar imagens. O cinematógrafo, ao completar dois anos, já havia percorrido os cinco continentes, proporcionando ao catálogo Lumière um vasto inventário filmado da vida sobre a terra (Da-Rin, 2004, p. 34).

Após esse momento inaugurante, o cinema passou por uma grande mudança em sua dinâmica de criação e distribuição. Adotou como objetivo maior a narrativa de ficção, que era o entretenimento mais relevante da época expresso nos romances e no teatro. Assim, o cinema de entretenimento atraiu grande parte da população, restringindo os filmes de caráter documental e científico a um público mais circunscrito aos interesses acadêmicos. Entre esse público figurava também uma elite letrada que se reunia em salões para se entreter discutindo arte e ciência. (Da-Rin, 2004, p.42).

A possibilidade de criar registros fotográficos e cinematográficos que servissem como “documentos” para análise tornava a ciência mais objetiva do que aquela baseada nos relatos individuais sujeitos à subjetividade dos pesquisadores. O uso da imagem como ferramenta de investigação científica tornou-se muito sedutor, já que, para o espírito da época, as imagens fotográficas representavam um reflexo da realidade. O real, que sempre foi codificado em realidade pela percepção humana, agora era recodificado pelo registro fotográfico, com uma semelhança muito grande à realidade percebida.

Sem dúvida, o raciocínio mais generalizado, o ponto de vista predominante que envolve a fotografia como fenômeno semiótico é o dos “realistas” (tomamos aqui a expressão “realista” no sentido que lhe dão os teóricos da fotografia; (...)) A visão “realista” coincide, de certo modo, com a concepção ingênua e largamente aceita por todos de que a fotografia fornece uma evidência: não se coloca em dúvida que ela “reflete” alguma coisa que existe ou existiu fora dela e que não se confunde com o seu código particular de operação. (Machado, 1984, p. 33).

A invenção da fotografia maravilhou o mundo por conta das imagens extraordinariamente realistas e muitas fotos que estão em coleções artísticas na atualidade foram feitas com intenções de apenas documentar o mundo histórico. Se isso já era bastante relevante para a fotografia estática, com a imagem em movimento a importância científica vai adquirir um patamar superior ao permitir o

estudo do movimento de forma muito mais precisa do que a percepção humana. A partir da primeira década do século XX, pesquisadores começam a incorporar as câmeras fotográficas e cinematográficas nas notas de campo da etnografia. O uso da imagem com interesse científico e etnográfico está nos trabalhos daqueles que antecederam a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière. Étienne-Jules Marey usou os equipamentos cronofotográficos inventados por Eadweard Muybridge para estudar aspectos da fisiologia humana referentes ao movimento. No mesmo ano de 1895 em que os irmãos Lumière apresentavam seu cinematógrafo para o mundo, Félix-Louis Regnault, utilizando o cronofotógrafo, exibiu imagens de uma mulher africana fabricando um pote de barro e um africano subindo em uma árvore (Peixoto, 1999, p.92), (MacDougall, 1978, p.406). Isso faz com que Regnault seja considerado por muitos como o fundador do filme etnográfico. Alternativamente, outras versões creditam a Edison, um ano antes, os primeiros registros cinematográficos antropológicos nos filmes *Indian war council* e *Sioux ghost dance*, com imagens de indígenas filmados em ação no estúdio da Black Maria (Freire, 2005, p.107).

O pioneirismo de Edison, assim como no caso de Regnault, são considerados relativos, pois as cenas tinham sido filmadas com os indígenas fora de seu ambiente natural. De qualquer forma, o registro de Regnault é conhecido como o primeiro a ser realizado para estudo comparativo do movimento entre humanos (Guindi, 2004, pp.74-75). Regnault, junto com Azoulay, também foram os primeiros a usar os rolos para registro de som em fonogramas antropológicos e, em 1900, durante Congresso de Etnografia de Paris, Regnault propôs um programa de criação de arquivos de antropologia visual com o emprego sistemático das cronofotografias, que deveriam ser incorporados às coleções dos museus etnográficos (Guindi, 2004, p.75).

Até agora, a sociologia - ramo supremo e fundador da antropologia - pecou pela documentação. Pois seus documentos, por mais honestos que sejam os pesquisadores que os forneceram, ainda são subjetivos e só têm, assim, um valor relativo. Até o presente, a sociologia só dispôs de documentos subjetivos (...) para uma ciência exata, é preciso documentos objetivos nos quais o fator pessoal desaparece. Não há dúvida de que já existem nos museus de etnografia, instrumentos, objetos utilizados pelos povos. Mas são documentos incompletos. Pois, não basta conhecer um objeto, é preciso saber como é usado. Toda a descrição deste uso é subjetiva. As fotografias, mesmo numerosas, não podem analisar completamente essa prática. Só o cinema fornece em abundância os documentos objetivos. (Regnault, 1923a, p.880, *apud* Peixoto, 1999, p.92).

Ao organizar a primeira expedição antropológica de pesquisa de campo, em 1898, nas Ilhas do Estreito de Torres, Nova Guiné e Sarawak, Alfred Cort Haddon foi também o primeiro a fazer uso

do registro cinematográfico com a finalidade científica. Nesse trabalho, ele elaborou algumas técnicas básicas e inaugurou o procedimento de trabalho de campo com a observação direta, antes mesmo de Malinowski. Haddon retornou de sua expedição com uma série de filmes curtos e com o sentimento, comum à época, de que a vida nativa estava morrendo com a modernidade e que era preciso registrar urgentemente essas culturas. Para tal, não usou somente o cinematógrafo, mas também o cilindro de cera concebido por Edison para registrar o som além de inúmeros outros instrumentos de medição e registro que propunham a objetividade que a ciência exigia naqueles tempos. Franz Boas foi o primeiro a usar fotografias em suas pesquisas de campo, em 1883, e foi também grande defensor do uso das tecnologias de registro de som e imagem para a criação de arquivos. Ele só viria a utilizar o filme durante uma viagem ao Fort Rupert em 1930. Para ele, era a única maneira realmente científica de captar os movimentos do corpo (Peixoto, 1999, p.94). Malinowski, por sua vez, em seu trabalho de pesquisa com nativos da Nova Guiné e Melanésia, deu grande importância aos registros fotográficos de objetos com interesse etnográfico, recomendando fortemente que eles fossem acompanhados de informações detalhadas sobre as condições em que teriam sido feitos, como hora, local, distância e circunstância de uso dos objetos. O resultado de sua investigação gerou um enorme acervo de fotografias cujos resultados foram publicados em 1922 em sua obra *Os argonautas do Pacífico Ocidental* (Campos, 1996, p.277-278). Marcel Mauss é outro expoente da etnografia que além de destacar a importância de empregar exaustivamente todos os mecanismos disponíveis de anotações, recomenda aos etnógrafos, em seu livro *Manuel d'Ethnographie* (1947) o registro fotográfico e cinematográfico, com fotografias aéreas para cartografia e teleobjetiva para manter um certo distanciamento e evitar imagens posadas para a câmera (Mauss, 1993, p.32). Marcel Mauss não chegou a utilizar imagens em suas pesquisas, mas dois de seus alunos estão entre os destacados etnógrafos cinematográficos: Marcel Griaule e Patrick O'Reilly. Griaule passou a filmar a partir de 1930 e dois de seus filmes sobre os Dogon, no Mali, os já citados *Sous les masques noirs* (1939) e *Au pays Dogon* (1932), são clássicos do filme etnográfico. Em seu manual, Mauss defende que as fotos dos objetos devem ser feitas em seu contexto original de uso para evitar "efeitos artísticos" e as fotos de eventos em movimento devem ser registradas em grande quantidade. Para ele os filmes teriam valor de arquivo e por isso deveriam estar acompanhados de ficha catalográfica, para serem utilizados como ferramenta de ensino para especialistas e público em geral, podendo inclusive ser observados como obra de arte (Peixoto, 1999, p.95). Entre 1936 e 1939, Margaret Mead e Gregory Bateson realizaram um trabalho etnográfico que tem a originalidade de ser "a primeira pesquisa de campo em que as câmeras fotográfica e cinematográfica representaram o papel principal no registro do

comportamento humano” (Freire, 2011, p.17). Mais do que acessórios da pesquisa de campo que complementam a observação direta do etnógrafo, as imagens foram o ponto de partida para descrever “práticas, condutas e comportamentos culturalmente estereotipados, que dificilmente poderiam ser descritos em palavras” (Peixoto, 1999, p.96) e muitas vezes escapavam ao olhar do pesquisador. O trabalho deles significou um marco fundador da Antropologia Visual, iniciando discussões epistemológicas sobre o papel do etnógrafo, não mais somente como responsável pelo registro direto de uma realidade, mas também como analista de um dado cultural e as implicações que isso teria como manipulação da realidade que pretendia registrar e compreender (Lessa, 2014, p.94).

### PRINCÍPIOS DOS REGISTROS DE SONS E IMAGENS NO BRASIL

No Brasil, o pioneirismo da utilização do registro de som e imagens em pesquisas etnográficas ficam por conta das expedições de T. Koch-Grünberg em 1911, Roquette-Pinto em 1912 e Major Luiz Thomaz Reis com Marechal Rondon a partir de 1914. O filme de 1911 de Theodor Koch-Grünberg, *Aus dem Leben der Taulipang in Guayana*, mostra tradições do povo Taurepang em Roraima. A partir de suas pesquisas, Koch-Grünberg publica o livro *Vom Roraima zum Orinoco* que servirá de inspiração para a obra *Macunaíma* do escritor Mário de Andrade. Mas o primeiro pesquisador brasileiro a fazer um registro etnográfico cinematográfico com destino a instituições brasileiras parece ter sido o antropólogo Edgar Roquette-Pinto. Atendendo ao convite do Marechal Cândido Rondon para integrar a expedição à Serra do Norte, partiu de viagem em 1912 ao interior do Brasil para encontrar os indígenas Parecis e Nhambiquaras que viviam totalmente isolados. Roquette-Pinto, além de reunir uma enorme quantidade de utensílios do cotidiano dos indígenas, registrou anotações, desenhos, gravações em cilindros de cera dos cantos e músicas dos indígenas, fotografias e imagens cinematográficas. A grandeza do empreendimento torna-o comparável à viagem de Haddon no estreito de Torres. Segundo as palavras do próprio Roquette-Pinto:

Ao Museu Nacional, além da grande collecção, única, absolutamente inédita, cujo valor estimo em mais de uma centena de contos, pelos preços correntes, foram entregues algumas dezenas de *clichés ethnographicos*, de que as provas deste livro dão amostra, *films cinematographicus*, já exibidos na conferência que realizei na Bibliotheca Nacional, em 15 de março de 1913, fichas *anthropologicas*, e *phonogrammas* com musicas dos indios e canções sertanejas. Os resultados *anthropologicos* e *ethnographicos* da excursão ficam archivados nas notas que aqui se encontram. (Roquette-Pinto, 1919, p. 301, grafia original do texto).

As gravações sonoras de Roquette-Pinto foram feitas com o equipamento desenvolvido por Thomas Edison no final do século XIX, o mesmo utilizado por Haddon, que permitia a gravação de até três minutos de áudio em cilindros de cera. Este equipamento também foi utilizado pelo pesquisador alemão Theodor Koch-Grünberg que gravou, em 1911, 49 cilindros com músicas cantadas e tocadas por etnias indígenas do norte do Brasil e sul da Venezuela. Os registros sonoros de Roquette-Pinto traziam principalmente gravações de música dos indígenas da Serra do Norte, os Parecis e os Nhambiquaras, fixados em dezessete cilindros de cera (dos quais, três cilindros continham músicas regionais de Mato Grosso), que seriam incorporados ao acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional logo ao final da expedição de 1912. Os pesquisadores Edmundo Pereira e Gustavo Pacheco, responsáveis pelo projeto que possibilitou a recuperação, digitalização e disponibilização de parte desses registros de Roquette-Pinto, ressaltam que “o caráter histórico destas gravações reside não apenas em seu valor documental, mas também em sua importância como testemunho de uma época, de um modo de fazer ciência e de pensar o Brasil, de um encontro entre culturas” (Pereira & Pacheco, 2008, não paginado).

É importante mencionar também o trabalho do cineasta Luiz Thomaz Reis que, desde 1914, produziu filmes no interior do Brasil acompanhando as expedições do Marechal Rondon. Os seus primeiros filmes se perderam e o registro mais antigo ainda existente é o filme *Rituais e Festas Bororô* realizado em 1917. As imagens foram produzidas a serviço da construção da “nação brasileira”, para registrar a presença do Estado nos confins do Brasil e, apesar do valor etnográfico, destacam-se pelas interações com os indígenas com intenções “civilizatórias”. Mais tarde, em 1935, o pesquisador francês Claude Lévi-Strauss e sua esposa Dina Dreyfus faziam pesquisas com esse mesmo grupo indígena, resultando no filme etnográfico *A Vida de uma Aldeia Bororo*.

O objetivo dessas expedições, que aconteciam em todos os cantos do planeta, era criar memórias físicas em forma de coleções, seja através de objetos, seja através de registros sonoros, fotográficos ou cinematográficos. Esses momentos inaugurantes da etnografia, que defendia o uso de registros visuais para a documentação de práticas culturais, adotava uma concepção imbuída da ideia de objetividade da imagem fotográfica e cinematográfica. Conforme Pault, pode-se cogitar a hipótese de que a "objetividade" do olhar cinematográfico, reivindicação persistente do cinema documental e etnográfico, funda-se e se fortalece na ideia de que o outro mostrado é um objeto. Se ele é um objeto, pouco importa, portanto, que seja transportado, já que tanto sua natureza como sua forma não podem ser alteradas por seu deslocamento. A etnografia corroborará essa hipótese considerando por muito

tempo as sociedades "submetidas" a seu olhar como desprovidas de história e presas à camisa de força de uma tradição "ancestral" e "imutável" em que qualquer mudança seria apenas uma degenerescência (Piault, 2021, p.42).

As tendências visualizantes do discurso antropológico ocidental abriram o caminho para a representação cinematográfica de outros territórios e culturas. O estatuto "ontologicamente" cinético da imagem em movimento favoreceu o cinema não só em relação à palavra escrita mas também à fotografia. Mostra da antropologia ao armá-la com a evidência visual não só da existência dos outros mas também da alteridade. O cinema, neste sentido, prolonga o projeto museístico de reunir na metrópole objetos zoológicos, botânicos, etnográficos e arqueológicos tridimensionais. À diferença das mais reputadas e "inacessíveis" ciências e artes das elites, o cinema popularizador podia apresentar aos espectadores mundos não europeus, deixando-lhes ver e sentir civilizações estranhas. Podia transformar o obscuro mapa-múndi num outro mundo conhecido e familiar... Como produto da ciência e da cultura de massas, o cinema combinava as viagens com o conhecimento, as viagens com o espetáculo, e transmitia a ideia do "mundo como exposição". (Shohat & Stam, 2002, pp.122-125, *apud* Ribeiro, 2005, p.621).

**310**

Mesmo considerando todas as críticas possíveis ao propósito desses indigenistas na época, de considerar as culturas dos povos registrados como culturas com processo histórico encerrado, fadados a desaparecer, e defenderem a inserção dessas culturas indígenas em um processo "civilizatório", a documentação realizada nessas expedições tem colaborado para que inúmeros grupos hoje em dia resgatem a sua própria memória através desses estudos etnográficos. Nesse sentido, esses filmes têm sido utilizados para o reconhecimento de uma existência anterior.

### **ETNOGRAFIA E/OU FOLCLORE – O TRABALHO DA MISSÃO DE 1938**

Uma outra vertente do registro cinematográfico etnográfico é o que se dedica ao estudo de manifestações de cultura popular tradicional conhecidas então como folclóricas. As primeiras filmagens dessa cultura foram feitas pelos irmãos italianos Paschoal e Affonso Segreto, os pioneiros a filmar no Brasil no ano de 1898. Seus primeiros filmes já retratavam a construção de templos, rituais funerários e festas religiosas no Rio de Janeiro. Mas é com a Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada em 1938, que os mesmos métodos etnográficos e cinematográficos utilizados para etnografar os povos indígenas seriam utilizados para o registro do "folclore".

A Missão foi um projeto coordenado pelo escritor Mário de Andrade com o objetivo de estabelecer um procedimento mais científico e institucional para um projeto de documentação que já fazia parte de sua atividade de pesquisa. Foi concebida dentro da institucionalidade do Departamento de Cultura de São Paulo, órgão que Mário tinha idealizado junto com um grupo da intelectualidade paulista. Com a criação do Departamento em 1935, Mário tornou-se o seu primeiro diretor e, com aportes financeiros da Prefeitura de São Paulo, pôde investir em procedimentos e tecnologias mais modernas, comprando equipamentos e formando a equipe encarregada da coleta. A documentação, que até então só era possível por meio de anotações de letra e música feitas em caderninhos, com o financiamento público do Departamento de Cultura, seria viabilizada pelo registro mecânico feito por equipamentos fotográficos, fonográficos e cinematográficos.

A preocupação do registro tinha um contexto muito específico pelo qual passava a música no Brasil e no mundo naquele momento. Havia na Europa, desde o Renascimento, uma inclinação à valorização do primitivo e natural sobre o civilizado e artificial, que impulsionou a coleta de canções populares em vários lugares principalmente da Europa e das Américas. O sentimento nostálgico do Romantismo e as mudanças geopolíticas que impulsionaram a formação das nações do mundo moderno fez acentuar a busca por conhecimento das culturas tradicionais e ancestrais. No Brasil, o modernismo irá dar continuidade ao movimento de resgate das tradições ancestrais, motivado pela ameaça do surgimento da indústria cultural que popularizou as artes antes só acessíveis a elites culturais. Nesse contexto, o interesse ao estudo da música “folclórica” visava separar o que é do povo e o que tem popularidade (Travassos, 1997, p.16). O advento do rádio, que no Brasil se deu a partir de 1922, prenunciava que as culturas tradicionais camponesas seriam extintas ou drasticamente transformadas pelas culturas popularescas que se difundiam pelas ondas do rádio. E isso justificava a coleta antes do seu desaparecimento, tido como certo. Enquanto a música tradicional popular e a música erudita eram tidas em boa conta, a música popularesca era interpretada como um desvirtuamento, com influências diversas, visando exclusivamente o entretenimento de massas urbanas.

Essa busca do modernismo brasileiro por inspiração nas tradições ancestrais brasileiras obrigaram os artistas a adotar procedimentos semelhantes aos que faziam os antropólogos, ir até onde estavam essas culturas e documentá-las por métodos científicos, para que fossem posteriormente organizadas coleções, obras artísticas e escritos acadêmicos (Travassos, 1997, p. 19). Mário e os outros pesquisadores com quem trabalhava se queixavam da falta de pessoas preparadas para fazer uma coleta com procedimentos que garantissem a boa qualidade do documento.

Faz-se necessário e cada vez mais que conheçamos o Brasil. Que sobretudo conheçamos a gente do Brasil. E então, si recorremos aos livros dos que colheram as tradições orais, e os costumes da nossa gente, desespera a falta de valor científico dessas colheitas. São descrições imperfeitíssimas, incompletas, a que muitas vezes faltam dados absolutamente essenciais. São selvas de quadrinhas bem vestidas, numa língua muito correta, em que é manifesta a colaboração do recolhedor. São músicas reduzidas a ritmos simplórios, não se sabe como recolhidas, a maior parte das vezes guardadas na memória, e não colhidas diretamente do cantador popular. (...) A Etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor. (Andrade, M. De, 1936, *apud* Carlini, A. 1994, p.17).

E, com o intento de formar os “moços pesquisadores” para irem à casa do povo coletar a cultura popular ameaçada de extinção, convida Dina Dreyfus para ministrar o Curso de Etnografia, que será a base metodológica a conduzir os trabalhos da Missão. Os pesquisadores Claude Lévi-Strauss e Dina Dreyfus estavam no Brasil como parte de uma missão francesa para trabalhar no curso de filosofia da USP e o interesse pela Etnografia aproximou o casal aos pesquisadores que atuavam no Departamento de Cultura de São Paulo. (Valentini, 2010, p.19).

Conforme publicado na ocasião, o curso era direcionado aos funcionários municipais da capital e do interior, professores primários e instrutoras de parques infantis, com o intuito de formar pessoas para produzir um arquivo de consulta que atendesse o objetivo de desenvolvimento de uma arte nacional, conforme defendia Mário de Andrade. Dina utilizava, entre outros, o método sugerido nos cursos do antropólogo francês Marcel Mauss e no seu *Manual de Antropologia*. O objetivo, segundo esses métodos, era principalmente formar leigos, de uma forma simples, a fazer coleta de forma científica. Também participaram do curso os alunos da Escola Livre de Sociologia e Política da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP.

Como o interesse primordial de Mário de Andrade era o registro da cultura popular tradicional, conhecida como “folclore”, aspecto em que o etnógrafo especializado não costumava se debruçar, Dina teve que adaptar as metodologias consultadas, que eram direcionadas para o registro das chamadas “culturas primitivas”, aquelas dos povos originários das regiões colonizadas. Na tentativa de caracterizar a diferenciação entre folclore e etnografia, Dreyfus acabou argumentando de forma

que podemos considerar atualmente um tanto complicada, que o folclore se caracterizava por “pertencer mais ao domínio espiritual, levando em conta o fator psicológico, enquanto a etnografia se limita quase exclusivamente aos elementos materiais”. E que o folclore se ocupava “principalmente das manifestações culturais dos povos chamados civilizados, enquanto a etnografia se consagra especialmente aos povos primitivos” (SEF, doc. 8, *apud* Valentini, 2009, p.4).

Outro ponto importante é que Dina também entendia que a metodologia da Etnografia deveria fornecer um conjunto de práticas e receitas para que mesmo os não especialistas pudessem recolher dados de forma científica. Segundo palavras de Dina:

Com efeito, a etnografia, que não passava, no século XIX, de uma ciência especializada, transformou-se num método geral de investigações [...]. Encerrada outrora no campo especializado do estudo das raças e dos povos da terra, tornou-se no princípio do século, um método geral. A Etnografia, como método geral de investigação, intervém em toda pesquisa em que se estuda o “outro”, isto é, a criança, o louco, o homem do passado e o primitivo, tudo o que apresenta um comportamento diferente do nosso, tudo o que, de um ponto de vista psicológico. Aparece como diverso e particular. São esses comportamentos heterogêneos em relação ao nosso, que a etnografia vai esforçar-se por penetrar, compreender, com o seu método próprio de investigação. (DD,1936b, p.10, *apud* Valentini, 2010, p.50).

313

Lévi-Strauss escreveu em 1935 sobre a aplicação não somente para as populações “primitivas”, mas “a toda a civilização humana, dos mesmos métodos pacientes e modestos que vêm os etnógrafos aplicando, há mais de trinta anos, aos pequenos grupos que constituem as sociedades primitivas” (Lévi-Strauss,1935b, p.254, *apud* Valentini, 2010, p.41).

Uma parte importante da metodologia ensinada no curso era a da “cartografia folclórica”, com um extenso questionário que visava a construção de mapas com um conjunto de dados que caracterizavam as manifestações populares estudadas. Essa cartografia envolvia a produção de notas escritas e desenhos, mas era enfatizada também a importância dos registros mecânicos feitos pelas câmeras fotográficas, os fonógrafos e os cinematógrafos. E em relação a esses últimos, a preferência por filmes sonoros quando possível, o que quase sempre não era devido aos altos custos. Também deveriam acompanhar a pesquisa a coleta de objetos, desde que acompanhados sempre de fichas explicativas com informações que desse vida ao objeto recolhido.

Após o Curso de Etnografia de Dina Dreyfus é criada, em 1937, a Sociedade de Etnografia e Folclore, que tinha em seu estatuto para além dos estudos etnográficos, também os folclóricos. Claude Lévi-Strauss já tinha proposto em 1935 à USP a criação de um Instituto de Antropologia Física e

Cultural para abrigar um laboratório antropológico com o objetivo de formar coleções, fazer pesquisas de campo, produzir documentos, reunir e sistematizar os dados em mapas, monografias, inventários e produções teóricas. O projeto, que não vingou na USP, despertou o interesse do Departamento de Cultura e foi incorporado na proposta da Sociedade de Etnografia e Folclore. Previa a produção coletiva e colaborativa de coletâneas, reuniões constantes para excursões de estudo, intercâmbio com outras sociedades congêneres e a realização de conferências, cursos e publicações. Também era esperado o estabelecimento de colaborações e intercâmbio com outras instituições afins, como aconteceu com Musée de l'Homme e o Musée des Arts et des Traditions Populaires por iniciativa do casal francês (Valentini, 2010, p.35).

## OS EQUIPAMENTOS DE GRAVAÇÃO FONOGRAFICA DA MISSÃO

Um dos objetivos do Curso de Etnografia ministrado por Dina previa a abordagem sobre os equipamentos disponíveis no Brasil para os registros sonoros e cinematográficos, principalmente levando em consideração a necessidade de formação da equipe a ser enviada ao Norte e Nordeste do Brasil. Durante as aulas, Dina comenta sobre os diferentes equipamentos e como proceder para o registro das imagens, conforme as condições de iluminação.

314

Em 1936, o Departamento de Cultura providencia a compra dos equipamentos para os registros etnográficos. O gravador sonoro deveria atender as atividades da Discoteca Pública Municipal, que tinha no seu programa a gravação de música erudita paulista, o registro do folclore musical brasileiro, o registro das vozes de homens ilustres do Brasil e os registros destinados diretamente ao estudo da fonética (Carlini, 1994, p.23). Carlini faz um trabalho de pesquisa minucioso sobre a documentação dos primeiros registros fonográficos realizados sobre a tutela da Discoteca Pública Municipal e cita que esses primeiros registros:

[...] iniciaram a série de discos de acetato, 78 rotações, 12, 14, 16 polegadas, contendo gravações de folclore musical brasileiro. Na classificação elaborada por Oneyda Alvarenga, cada disco da série foi designado pela letra F (Folclore), seguida de numeração. Dessa forma, os discos F.1-F.4 contêm a dança de Santa Cruz de Itaquaquecetuba; os discos F.5-F.10 registraram a congada e outras manifestações de Minas Gerais.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Os discos da série F (Folclore) incluem aqueles coletados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, correspondentes aos discos F.11 (Canto de Carregadores de Piano do Recife - PE - fevereiro 1938) a F.179 (Toadas e Samba coletados na cidade de Barão do Rio Branco - PE - março 1938), *apud* Carlini, 1993, nota 116, p. 26.

Para a realização de suas primeiras gravações de campo, a Discoteca Pública Municipal adquiriu durante o período de fins de dezembro de 1936 a dezembro de 1937, os equipamentos necessários para a coleta fonográfica. Além desses equipamentos, foram também comprados um aparelho fotográfico e outro cinematográfico, ambos completos com os respectivos acessórios. (Carlini, 1993, p.26).

Conforme as notas de Aquisição de Bens Patrimoniais da Prefeitura do Município de São Paulo disponíveis (Carlini, 1994, nota 117), o total dos equipamentos de áudio adquiridos entre 21 de dezembro de 1936 e 17 de dezembro de 1937 incluía: 1 gravador Presto Recorder de 16” com amplificador e pré-amplificador, motores para 2 rotações, bateria 6 volts, 2 microfones dinâmicos, tripé para suporte de microfones, 2 jogos de cabos para microfone de 100 pés cada um, par de fone para controle de gravação, bateria de 6 volts, 300 amperes para trabalhar ligada ao aparelho Presto Recorder tendo caixa de madeira, Tungar Westinghouse<sup>4</sup> para carregar as baterias que trabalham junto com o gravador Presto Recorder, grupo gerador de eletricidade a gasolina Farpower com caixa de madeira, engrenagens para gravações do aparelho gravador Presto Recorder, cronógrafo de metal cromado marca Electra, acumulador de 6 volts para trabalhar ligado ao motor do aparelho Presto Recorder e 5 malas para aparelho gravador.

Destes diversos equipamentos, o que atrai nossa atenção é, em um primeiro instante, sobretudo o gravador Presto Recorder de 16” com amplificador e pré-amplificador e a tecnologia do suporte de gravação. Fundada em 1915 nos EUA, a Presto Recording Corporation foi pioneira ao lançar em 1934 um equipamento para gravação de discos instantâneos como suporte de fixação da gravação, cuja tecnologia consistia em discos revestidos de goma-laca que permitiam a reprodução imediata em qualquer leitor de discos – os *gira-discos* – doméstico. Quanto ao gravador, as notas da Prefeitura de SP citadas por Carlini não especificam o modelo em questão, mas evidentemente a utilização para gravações de campo prevista para este envolvia a portabilidade. No período de 1934 e 1937 (momento em que o gravador adquirido – junto com outros acessórios para ele – é entregue ao patrimônio da Prefeitura do Município de São Paulo), a empresa norte-americana produziu diversos modelos de gravador portátil da série *Presto 6*. Além da inexistência de dados mais específicos nas notas de aquisição sobre o modelo do gravador nos textos por nós pesquisados, uma variabilidade de códigos do citado gravador entre textos de referência sobre a Missão nos interpelou.

<sup>4</sup> A denominação "Tungar" vem do acrônimo formado por Tungsten-Argon. Designa as válvulas retificadoras com filamento de tungstênio em bulbo de vidro preenchido com argônio. Foram empregadas para fornecimento de tensão contínua em circuitos carregadores de baterias. Fonte:

[https://www.aminharadio.com/radio/cadernosoficina\\_retificadorastungar](https://www.aminharadio.com/radio/cadernosoficina_retificadorastungar)

Assim como Carlini não especifica esse tipo do modelo em seus textos (Carlini, 1993, 1994), Flávia Toni, em seu texto no livreto que acompanha os CDs com parte das gravações da Missão cita:

Para a gravação do som eles levaram Gravador (Presto Recording Corporation, mod. MR6 DE); pick-up para o gravador; Amplificador (Presto Recording Corporation, mod. EU7); Pré-Amplificador (Presto Recording Corporation, mod. ERA); [...] Para a captação de imagens foram embalados: câmara (*sic*) Rolleyflex com estojo; um dispositivo Rolleickin, dois filtros amarelos, uma cabeça panorâmica; dois jogos de lentes Proxare; ua lente herotar; um aparelho cinematográfico Kodak 35mm; uma lente grande angular para cine [...]. (Toni, 2006, pp.81-82 *in* livreto de apresentação Mário de Andrade, 2006).

Ao compararmos esses dados com as notas presentes no texto supracitado (Carlini, 1994, notas 117 e 118), vemos que ainda existe uma certa dúvida tanto sobre o modelo do gravador utilizado pela Missão. Para identificarmos o gravador utilizado na Missão, essa ambiguidade e ausência de registros mais precisos exigiu uma minuciosa pesquisa.

O modelo de gravador Presto 6 chegou a possuir diversos modelos. Os modelos inaugurais da empresa americana seriam o E (“*with electronics*”) e o 16X (unicamente para chassis de 16”). Eles teriam evoluído para o “Original” Presto Recorder 6D, modelo que durou de 1934 à 1941, quando o modelo 6N (de 1940) começa a ser comercializado e o substitui pouco a pouco, visto suas melhorias e seu preço reduzido. Isso pode ser constatado pelo fato que o catálogo de 1940 da empresa expõe ambos os modelos (Presto, 1940a, pp.21-24), enquanto no catálogo de 1948 o modelo 6D já não está presente (Presto, 1948). É importante remarcarmos que os gravadores Presto portáteis também fazem officio de *turntables*. Ou seja, além de gravarem o áudio e permitirem o monitoramento do que era gravado, eles ainda permitem ler e restituir as gravações por eles mesmos efetuadas. Para tanto, evidentemente, também são necessários diversos acessórios já elencados como microfones, pré-amplificadores, amplificadores, fone de ouvido entre outros. Nesse interim (1934-1941), o modelo original da Presto, o 6D, é um equipamento que podia ser adaptado para operar a 78, 33 1/3 e 12 ½ RPM, usando discos de gravação de 16”, 12” entre outros diâmetros (Presto, 1940a, 1940b). O modelo 6D evolui para os modelos 6E e 6F, e finalmente 6N.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Segundo o catálogo da companhia norte-americana, as principais diferenças – além do preço – entre essas variantes do Presto 6 são: *The 6-D recording turntable consists of a turntable, motor drive system and overhead cutting mechanism mounted on a cast aluminum (sic) base. [...] The 6-E table is similar to the 6-D table except that it includes the 160-A automatic equalizer, 15-B spiralling feedscrew and 20-B time scale. The 6-F table is similar to the 6-E but includes only the slider unit for the automatic equalizer and is intended to be used as a second table with the 6-E. [...] The Presto 6-N recording turntable is offered as a replacement unit for the Presto 6-D.*

Pelo fato de não encontrarmos referências em todas nossas pesquisas sobre o dispositivo técnico utilizado para as gravações da Missão, tivemos que nos utilizar de um reconhecimento via comparação de fotos (figura 1). Podemos assim afirmar que o modelo utilizado pela Missão é o Presto 6DSP, modelo com raríssimos registros disponíveis, mas que ficou registrado na famosa foto de “colheita de material sonoro” na Paraíba, que figura em uma das capas da caixa de CDs *Mário de Andrade - Missão de Pesquisas Folclóricas* com os registros fonográficos do Norte e Nordeste colhidos pela Missão (Toni, 2006, pp.81-82 in livreto de apresentação Mário de Andrade, 2006).

Para a realização da Missão, o equipamento de gravação – o Presto 6DSP – foi adaptado conforme descreve Benedito Pacheco, integrante da expedição e responsável técnico pelas gravações de áudio:

[...] À máquina [de gravação] foi adaptado um aspirador de pó para ela gravar em sentido contrário ao que vem de fábrica. [...] As gravações nos discos de acetato eram feitas de dentro para fora. A máquina ao cortar o acetato jogava o resíduo para dentro. Seria uma grande desvantagem no aproveitamento desses discos gravados em sentido contrário. Para tanto, foi feita uma adaptação, colocando-se uma rosca [em sentido contrário] à rosca que puxava a cabeça de gravação, original de fábrica, e adaptado um aspirador de pó direcionado ao sulco de gravação, para a retirada dos resíduos.

[...] Além do mais, tive de levar [durante a viagem da Missão] um gerador de corrente contínua. O aparelho originalmente veio equipado para trabalhar com bateria, mas essas baterias... vocês conhecem o que são essas baterias de carro? eu tinha que trabalhar com duas delas: com um peso enorme, ácido, perigoso, além da bateria ter aquele problema da carga que se esgota e perde a potencialidade. Foi feita então outra alteração na máquina de gravar: montamos um retificador dentro da máquina para ela poder trabalhar com energia de rede ou com energia do gerador, que era de ordem alternada”. (Entrevista com Benedito Pacheco, realizada em 28 de junho de 1984, pela Equipe de Som da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, por Flávia C.Toni, Marcelo M.Brissac e Márcia Fernandes *apud* Carlini, 1994, p.27).

Em termos de resgate das condições e dos equipamentos de colheita da Missão, este relato é muito relevante principalmente no que tange à questão da adaptação da rosca do parafuso de alimentação (*feedscrew*) que empurrava a cabeça de gravação ou *cutter head*. É importante notar que o gravador Presto 6D possui diferentes formatos de *feed screw* ou *feedscrew* (figura 2): as duas principais diferenças são a densidade dos sulcos da rosca do parafuso<sup>6</sup> e a direção da rosca (de fora

<sup>6</sup> No modelo Presto 6N, os manuais especificam *feedscrews* de 96, 104, 112, 120, 136 linhas por polegada – e mais tarde, mesmo de 240 para *microgrooves* à partir de 1947 (Presto, 1940a, 1940b e demais). Porém, a ausência de manuais do Presto 6D nos impede de verificar quais eram as variantes em termos de densidade de linhas ou sulcos da rosca ainda que

para dentro, *outside-in*, e de dentro para fora, *inside-out*). Porém, segundo os manuais do modelo Presto 6N, essas variantes do *feedscrew* eram opcionais nesse modelo, sendo esse equipado com o formato *standard 112 lines an inch inside-out*, salvo solicitação explícita e/ou aquisição de outros parafusos de alimentação (Presto, 1948, p.13). Nas notas de aquisição supracitadas, não encontramos nenhuma menção à aquisição de *feedscrews* ou parafusos de alimentação sobressalentes. Certamente esse foi o motivo de ter sido efetuada essa modificação, um pouco como uma “gambiarra”, no valioso equipamento pertencente ao patrimônio público.



Figura 1: à esquerda, cena da “colheita de material sonoro” da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, sem registro, Torrelândia, João Pessoa, PB (acervo Centro Cultural São Paulo). Ao centro acima, um *zoom* no gravador e no amplificador da Missão que aparecem na foto original com destaque para os seis pontos pretos na lateral (MÁRIO, 2006). Ao centro em baixo, o modelo Presto 6D, disponível desde 1934 aqui em uma foto de um catálogo de 1940 (PRESTO, 1940a). Nota-se que a gaveta para se guardar elementos do dispositivo durante o transporte – abaixo da alça – se encontra aberta na foto da Missão. À direita em cima, foto atual de um modelo Presto 6DSP (com os mesmos característicos 6 pontos pretos e as duas cantoneiras nos cantos inferiores) disponível na web. À direita em baixo, a placa metálica com as referências sobre o modelo (6DSP), voltagem (110V), potência (25W), frequência de setor (60Hz) e número de série (M1441) do modelo atualmente disponível – para a venda na web – com diversas outras fotos do dispositivo (<https://reverb.com/fr/item/46758845-presto-6dsp-6-d-portable-overhead-record-cutter-lathe-transcription-turntable>).

À leitura dos manuais de instrução dos gravadores Presto, nos chama atenção a complexidade da manipulação do dispositivo de gravação. Além de todos os preparativos para a instalação dos elementos e módulos de gravação do áudio, existem diversos elementos técnicos para se otimizar a melhor gravação sonora possível. Os modelos Presto de 16”, dos quais o 6D, permite que um microscópio – o Presto Type 125-A Microscope, em opcional – lhe seja acoplado para se verificar a profundidade e a espessura dos sulcos produzidos pela agulha de corte (*cutter*).<sup>7</sup>

a diferença seja visível em fotos e vídeos disponíveis na web. Quanto à direção de gravação, existiam as duas variantes: *outside-in*, e *inside-out*.

<sup>7</sup> As recomendações impressas no manual sugerem, por exemplo, que a profundidade ideal dos sulcos – *grooves* – seria entre 0,002 e 0,0025 polegadas, dependendo do parafuso de alimentação que pode variar entre 96 à 240 linhas por polegada e da velocidade de gravação, seja em 33 1/3, 45 ou 78 RPM (Presto, sem data, pp.11-12).

Essa possibilidade de gravação *outside-in* se tornaria já nos anos 1940 o padrão da indústria fonográfica. O relato de Pacheco chama ainda nossa atenção para o fato que, durante a gravação, a agulha de corte gerava resíduos que eram jogados para o centro do disco. Em outros termos, em um corte de fora para dentro, os resíduos eram projetados na direção à qual a agulha se encaminhava, podendo assim interferir na qualidade da gravação ao formarem obstáculos à agulha de corte. A engenhosidade do aspirador de pó antecipou de certa forma o Presto 400A Blower System, um mecanismo que foi adicionado aos catálogos Presto em 1940 e servia justamente para ventilar esses resíduos – sem muito ruído – para fora do caminho da agulha (Presto, 1940b, p.3). Tal mecanismo nos incita a indagar sobre qual seria o nível de ruído produzido pelo aspirador de pó ao qual Pacheco faz referência e que era utilizado durante as gravações dos fonogramas da Missão?

## OS EQUIPAMENTOS DE GRAVAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA MISSÃO

Para o registro das imagens, o Departamento de Cultura também efetuou a compra de diversos equipamentos. Conforme documentos da época, citados por Carlini, os equipamentos comprados foram:

Notas n°s 55 e 56, de Aquisição de Bens Patrimoniais da Prefeitura do Município de São Paulo, 31.12.1937: Nota n° 55 - Câmera Rolleiflex mod.938 com lente; Estojo de couro de prontidão; Lente Herotar de Carl Zeiss; 2 jogos de lente Proxar; Cabeça Panorâmica; Dispositivo Rolleichim (sic); 2 filtros amarelos; Tele-photo de 6 polegadas; 1 fotômetro Bewi-Elétrico. Nota n° 56 - Aparelho cinematográfico Kodak modelo C/F.19; Projetor modelo E; Lente grande angular para cine; Filtro para cine; 6 carretéis com protetores; 15 filmes cine S.S. 100 pés; 108 filmes 120 - 6 X 9; 10 filmes para Rolleickin. (Carlini, 1994, nota 118).

Procurando os modelos de Câmera filmadoras Kodak do período, não foi possível identificar a existência do Modelo C, conforme citado no documento. Após diversas pesquisas, ficou evidente que houve um erro de notação, seja nas notas fiscais de compra dos equipamentos da época, seja na transcrição que Carlini faz das mesmas. É possível notar que Carlini faz um trabalho minucioso com esses documentos e marca em seu texto que a nota n°. 55 possui um erro: o adaptador *Rolleikin* da câmera fotográfica Rolleiflex, em geral um adaptador para permitir o uso de filmes de 35mm com a câmera, é erroneamente anotado *Rolleichim* onde Carlini academicamente assinala o erro com um (sic). Podemos notar que o adaptador também está mal grafado na nota n°. 56: *Rolleickin*. Dessa

forma, achamos que bem provavelmente houve um erro ao se redigir essa nota fiscal no dia 31 de dezembro de 1937, momentos antes do réveillon.

Partindo do princípio de que a hipótese do erro se justifica, conseguimos identificar uma câmera que praticamente segue a descrição da nota acima: a Ciné-Kodak Model E, um modelo muito comum nos anos 1930.

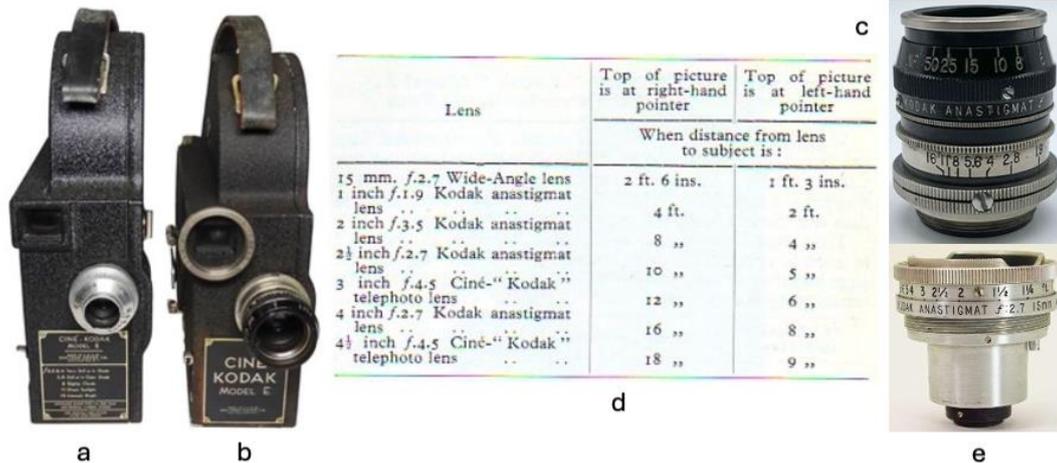


Figura 3: (a) câmera Ciné-Kodak Model E, bitola 16mm, modelo com lente  $f.3.5$  20mm (não removível, fabricada inicialmente em 1937) com visor – *viewfinder* – retangular fixo e sistema de manivela à mola e 3 velocidades de filmagem: *normal*, *intermediate* e *slow motion*. Em (b) câmera Ciné-Kodak Model E (fabricada a partir de 1938), modelo similar mas com lente  $f.1.9$  *standard* de fábrica e removível. Em (c) a lente  $f.1.9$  25mm que pode ser substituída por uma série de lentes discriminadas no quadro em (d), onde vemos que a primeira lente no alto da lista da coluna da esquerda é uma 15mm,  $f.2.7$ . *Wide-Angle lens*. Essa grande angular (e) aparece em um manual *addendum* (Kodak, sem data 2) que provavelmente foi incorporado ao primeiro manual da câmera Ciné-Kodak Model E  $f.3.5$  nesse início de ano de 1938, ano da produção desse segundo modelo E ( $f.1.9$ ), mais versátil e com visor mais preciso e ajustável à “*close-ups*” da grande focal assim que às outras focais utilizáveis da lista (d). Em diversos documentos disponíveis no acervo do CCSP, na Coleção Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade, a questão da lente grande angular é levantada.

A Ciné-Kodak é uma câmera portátil, 16mm, com 3 velocidades de filmagem e que possui dois modelos diferenciados praticamente somente pelas lentes que compõem a câmera: um modelo E cuja lente é uma  $f.3,5$  Kodak Anastigmat, com abertura  $f.3.5$  e focal de 20mm; e um modelo E mais profissional que possui uma lente  $f.1.9$  Kodak Anastigmat, 25mm que pode ser considerada mais apropriada à cinematografia (figura 3). O fato da Ciné-Kodak Model E ser o último modelo colocado no mercado pela Kodak à época (1937) nos leva a crer que esse teria boas chances de ser o modelo eleito para a Missão. Quanto a descrição da nota, “aparelho cinematográfico Kodak modelo C/F.19; Projetor modelo E”, acreditamos que poderia ser fruto de um erro de notação onde o correto seria aparelho cinematográfico Kodak modelo E, e com a lente  $f.1.9$  (ao invés de C/F.19). Além disso, segundo os catálogos da Kodak da época, o modelo E com a lente  $f.1.9$  permitia a troca de lentes enquanto no modelo  $f.3,5$  a lente não era removível (Kodak, sem data 1; sem data 2; 1940).

A câmera Cine-Kodak Model E de 1937 comportava rolos de 50 e 100 pés 16mm, como os 15 rolos de 100 pés que foram encomendados segundo a nota nº 56, além de poder acoplar filtros *Ciné-Kodak Coulor Filters (CK-3)*, cuja discriminação também consta como encomendado na mesma nota.

## CONCLUSÕES

Todos esses comentários aqui expostos revelam como a introdução de equipamentos no registro etnográfico representaram um desafio complexo nesses primórdios. Apesar da relevância da imagem e do som como documento etnográfico, os custos e desafios técnicos decorrentes muitas vezes desestimulavam o seu uso. O próprio Lévi-Strauss, em 2005, comentou sobre sua experiência no Brasil quando filmou os Kadiwéu e Bororo:

Quando de minha primeira expedição entre os Bororo, havia levado uma câmera portátil muito pequena. E ocorreu-me de tempos em tempos de apertar o botão e tirar algumas imagens, mas perdi o gosto muito rapidamente, porque quando se tem os olhos por trás de uma objetiva de câmera, compreende-se ainda menos. (Lévi-Strauss, 2005, p. 21-22, *apud* Valentini, 2010, P.153).

As primeiras experiências da Sociedade de Etnografia e Folclore no uso dos registros mecânicos revelam como o equipamento pode tornar-se um elemento invasor e desestabilizador da realidade que se quer filmar. O relato das dificuldades em um registro cinematográfico realizado antes da Missão pela equipe da Sociedade de Etnografia e Folclore é bem ilustrativo dessa questão. Sobre a filmagem realizada com a Pathé-Baby, uma câmera de cinema amador criada por Charles Pathé em 1922 que usava um filme de filmagens, Oneyda Alvarenga, chefe da Discoteca Pública, comenta:

Acompanha esta monografia um filme Pathé-Baby de 20 metros, sem pretensões a documento sério, simplesmente a título de curiosidade. Foi tirado durante o cateretê nela descrito, apresentando alguns momentos da dança, e exclusivamente pra agradar os dançadores, entusiasmados com o fato de se verem cinematografados. Nossa intenção era tomar um filme direito, caso tudo se realizasse como desejávamos. Não se realizou. [...] Faltaram as damas, o que desvirtuou o cateretê; e o terreiro muito pequeno em que teve lugar, apertado a um barranco e a um depósito de lixo, não permitia a movimentação necessária para se pegar bem os dançadores. Focalizamos apenas alguns momentos, e mesmo assim mal. Acrescente-se a tudo isso que a luz não era favorável e o fotógrafo que nos auxiliou nunca mexera com uma Pathé-Baby, nem nunca se encontrara em semelhantes arranjos etnográficos...

O passeio que no filme se vê mais de uma vez, foi nas outras repetido por solicitação nossa, a fim de que o fotógrafo apanhasse o salto do violeiro ao voltar, o que afinal não conseguiu. No filme entra também um outro violeiro que não fez parte da dança que observamos. Estava na assistência meio desapontado por não se mostrar um pouco, e o fotógrafo tomou-o para agradá-lo. Certa de que o filme não daria resultado nenhum vista a nenhuma prática do nosso ajudante, permitimos esse enxerto. O que resultou afinal em erro, porque muito embora muito deficiente, o filme permite ver bem as características essenciais da dança: o sapateado, as palmas, a volta, e os violeiros cantando a moda. (Alvarenga, 1937, p. 68-69, *apud* Valentini, 2010, p.151).

No desenvolvimento da metodologia etnográfica, é explícita a preocupação com a questão de que os equipamentos interferiam na naturalidade da apresentação, destituindo as imagens de seu papel de representante do real. Tudo o que está no registro da câmera e do som, não seria o mesmo se a manifestação estivesse acontecendo dentro do seu ritual normal, com a finalidade de apenas se exibir para o seu público tradicional. Essas questões estimulavam os etnógrafos a pensar em como diminuir sua presença na *mise-en-scène*. No curso de Etnografia ministrado por Dina, ela recomendava como ideal a utilização de filme sonoro, mas sabia que na prática os altos custos tornavam seu uso proibitivo. Em suas recomendações, Dina alega que:

**322**

O FILME SONORO – apresenta o grande inconveniente de custar muito caro, o que o torna proibitivo a não ser em grandes e poderosas expedições. [...] Em compensação, obtêm-se anotações perfeitas. Em primeiro lugar, não é necessário recorrer à boa vontade do sujeito: o operador pode esconder na mão o microfone, ligado à máquina por correias longas, e colocar-se junto ao executante sem que este perceba o truque. Depois, registra ao mesmo tempo o canto, a música, danças, instrumentos, personagens, enfim, um conjunto completo. (SEF, doc. 10, *apud* Valentini, 2010, p.153).

Dina também alertava para a prioridade do registro cinematográfico de detalhes de traços fenotípicos e de movimentos corporais e em suas instruções recomendava a filmagem de sequências que se aproximassem progressivamente do objeto de interesse partindo de um plano médio, onde ainda é possível captar a cabeça do praticante, finalizando com um plano fechado sobre a mão, o instrumento, e o trabalho em realização. Tudo isso, segundo ela, deve ser captado preferencialmente de forma espontânea, o que não deixava de colocar uma série de dificuldades adicionais (DD, 1936b - *apud* Valentini, 2010, p.57).

(...) o pormenor fotográfico é muitas vezes mais importante do que um conjunto e uma fotografia tomada bem de perto, na qual se veja incompletamente uma cena, habitualmente muito

mais reveladora do que uma vista afastada, em que todos os caracteres são confusos e apagados. (...) as mãos duma ceramista modelando um bloco de argila são muitas vezes mais instrutivas que um retrato em pé da mesma pessoa, com planos de fundo e horizonte. (DD, 1936b, p.29 apud Valentini, 2010, p. 58).

Se as recomendações de Dina parecem coerentes, na prática podemos perceber que quase nunca foi possível para a equipe da Missão proceder conforme a metodologia recomendava. As filmagens das danças folclóricas feitas pela Missão nunca recorreram aos detalhes. Todas elas se configuram em um plano aberto, que enquadra o coletivo dos dançarinos sem o detalhamento proposto. E mesmo nessas condições de planos mais abertos, Oneyda Alvarenga, ao assistir as primeiras filmagens, comenta que apesar de aceitáveis, elas tinham movimentações bruscas que prejudicavam a técnica do filme e causavam sensações desagradáveis de tonteiras (Corresp.Doc.24: de Oneyda Alvarenga a Luiz Saia, 28 de abril de 1938 *apud* Carlini, 1994, p.71).

Outro problema enfrentado pela equipe da Missão foi relativo às gravações sonoras, pois os microfones disponíveis naqueles tempos não eram apropriados para a gravação simultânea de vozes e outros instrumentos de percussão, com timbres e volumes tão variados como era comum em uma apresentação de música folclórica. O próprio Mário de Andrade reflete sobre as dificuldades durante a gravação do Samba Rural Paulista (Andrade, M. (1937d) *apud* Valentini, 2010, p. 151).

Há que recorrer à gravação por meios mecânicos, disco e filme. Convém todavia não esquecer as deficiências das insensíveis máquinas registradoras. Pelas experiências já feitas na Discoteca Pública, para casos mais ou menos idênticos, os cantadores, os solistas, as figuras vocalmente principais do samba, como da Congada ou do cateretê, perdem totalmente ou quase, a perfeição rítmica e a facilidade de entoar, quando parados e postos à parte da dança. Não é pois possível, ou será difícilimo, pô-los junto a um microfone, pra que cantem fora da dança ou sem ela. É o microfone que terá de ir a eles e não eles virem aos microfones. Mas, pressuposto um microfone móvel, que pelo ar fosse conduzido junto à boca dos cantadores principais, e se movesse com estes, como estes estão misturados na dança aos instrumentos de percussão e dominados pelo ruído, o insensível microfone registraria tudo, um estrondo ritmado em que não se poderia distinguir bem a melodia e muito menos o texto. A deficiência continuaria bem grande. (Andrade, (1937d), p. 45, *apud* Valentini p. 152).

Durante as primeiras experiências foram feitas algumas tentativas para diminuir a presença dos instrumentos de percussão, colocando esses instrumentos distanciados em um plano afastado, ou diminuindo a quantidade de instrumentos ou mesmo pedindo para que os músicos tocassem com

menor intensidade. Todas essas tentativas resultaram em uma falta de naturalidade que acabava prejudicando a finalidade do registro, já que o que se conseguia não tinha relação com a realidade apresentada. Com a impossibilidade de uma gravação em termos ideais, a recomendação final foi que se colocasse o microfone na posição de um observador a uma pequena distância, mantendo o microfone imóvel. Provavelmente a qualidade da gravação impediria uma clareza na voz do cantador, por isso a documentação teria que ser acompanhada com as anotações do pesquisador especializado para o registro da poesia e melodia do cantador, ficando o registro fonográfico para fixar o que não era possível descrever, como a sonoridade geral dos instrumentos.

Outras dificuldades relativas à naturalidade das gravações sonoras já haviam sido abordadas por Dina no Curso de Etnografia:

O FONÓGRAFO – é ao mesmo tempo o meio mais simples e mais imperfeito. Imperfeito, porque depende da boa vontade do sujeito em colocar-se na proximidade do aparelho e executar ou cantar. Exige, principalmente entre populações indígenas, um constrangimento tão grande, que às vezes é absolutamente impossível consegui-lo. Se, pois, tem a grande vantagem de ser extremamente fácil de manejar, apresenta o inconveniente de encontrar resistência da parte do observado. (SEF, doc. 10, apud Valentini, 2010, p.153).

**324**

É possível imaginarmos que não devia ser uma tarefa fácil conseguir do cantador, acostumado a cantar espontaneamente, se apresentasse adaptando-se aos procedimentos técnicos exigidos pelos equipamentos. A perda da naturalidade era quase certa e a vantagem que uma gravação teria em relação à anotação manual, de captar a experiência próxima do real, se desfazia em meio a cabos, limitações dos microfones, restrições de movimentos e outras questões. Luis Saia, Chefe da Missão que também era o fotógrafo e cinegrafista, explica os procedimentos para o registro etnográfico:

“(...) O processo utilizado para a colheita de peças tradicionais foi o seguinte: na medida do possível, os pesquisadores [da Missão] assistiam a uma primeira representação da peça, colhendo então os informes e indicações necessários para o controle da gravação, filmagem, fotagem e descrição delas. De posse desses dados se procedia a uma meticulosa pesquisa oral depois da qual se fazia a colheita mecânica. As linhas melódicas eram gravadas em faixas de discos de vários tamanhos. Cada disco pôde conter de 8 a 10 ou 11 faixas nos seus dois lados. Sistemáticamente as melodias eram colhidas em duas, três ou mais repetições, segundo a sua importância. Possibilitou esta técnica de gravação o [registro] do processo tradicional dos cantadores que executam uma melodia repetindo-a um número indefinido [sic] de vezes (...)”. (Saia, L. Corresp.Doc.52 - “Relatório s/nº” p.1-2 apud Carlini, 1994, p.78).

Tais elementos nos remetem à questão dos métodos de pesquisa e à colheita de sons e imagens como instrumentos de pesquisa etnológica e antropológica. Em outros termos, até que ponto a simples presença de um pesquisador ou um técnico com seus dispositivos interfere na manifestação a ser colhida? A formação em antropologia e etnologia contemporânea aborda a questão da complexidade de se construir um método de interação com as populações onde se situam os objetos de pesquisa. O antropólogo Jean-Pierre Estival, em seu trabalho de construção de uma gramática dos “repertórios musicais” rituais registrados entre os indígenas Asurini (Brasil), “destaca até que ponto o próprio fato de fazer uma pergunta a alguém, nessa sociedade ameríndia, não é uma interação social óbvia” (Cler, 2001, p.31). Mas a precocidade da consciência desse fator em Dina Dreyfus é significativa e contrasta, por exemplo, com os trabalhos supracitados – contemporâneos ao Curso de Etnografia de Dina – de Margaret Mead e Gregory Bateson em Bali entre os anos 1936 e 1939 (Jacknis, 1988), pesquisas consideradas como fundadoras da utilização de imagens – fotos e filmes – na interpretação do comportamento humano pelas imagens colhidas em trabalho de campo. Uma interpretação que pode ser considerada hoje como “de laboratório” dado o distanciamento imposto pelo método ao observador que relata – inclusive com explicações escritas em adendo às imagens publicadas – não o que vê nas imagens mas o que, no seu entendimento, simplesmente é. Alguns anos mais tarde, em um processo de mudança drástica de abordagem metodológica, Mead e Bateson serão justamente os teóricos junto aos trabalhos de Heinz von Foerster sobre a segunda cibernética. Durante os últimos anos das Conferências de Macy (1950-1953), essa proposta metodológica incita que o observador se inclua no sistema por ele observado: a cibernética de segunda ordem ou segunda cibernética que von Foerster nos resume assim:

A novidade é que agora há uma profunda consciência de que, para escrever uma teoria do cérebro, é preciso ter um cérebro. Portanto, se uma teoria do cérebro tem alguma pretensão de ser completa, ela deve explicar sua própria escrita. O que é ainda mais fascinante é que a própria pessoa que está escrevendo a teoria precisa explicar como ela foi escrita. Transportado para o campo da cibernética, o ciberneticista, ao entrar em seu próprio campo, deve dar conta de sua própria atividade; a cibernética se torna a cibernética da cibernética, ou cibernética de segunda ordem. [...] Essa mudança epistemológica se torna óbvia se nos virmos primeiro como um observador externo que observa o mundo que passa; e depois se nos virmos como um participante ativo no drama da interação mútua, do jogo do dar e receber da circularidade das relações humanas. (Von Foerster, 2006, p.138, tradução aos nossos cuidados).

De certa forma, Dina já nos chamava a atenção sobre a evidência que, face a pesquisa por meio de gravação do áudio ou por colheita de imagens, para determinarmos e desenvolvermos uma consciência do real que coletamos e sobre o qual falamos, é necessário identificar não somente o que o objeto de pesquisa “é”, mas onde, quando, como e, principalmente, para quem ele “é”.

A conclusão é que os equipamentos mecânicos de registro das imagens nunca foram capazes de registrar uma cultura tal como ela é. Eles apenas registraram um ritual que eles mesmos criaram pela sua presença na mise-en-scène, e o que eles foram capazes de registrar foi justamente esse encontro entre essa cultura tradicional pré-industrial com a modernidade tecnológica. Esse foi o caminho pelo qual trilhou o cinema etnográfico nos anos seguintes nas mãos do etnógrafo cineasta Jean Rouch quando definiu o seu “cinema verdade” como a “mosca na sopa” que se contrapunha à “mosca na parede que se pensava invisível”.

## REFERÊNCIAS

- CAMPOS, S. M. C. T. L. *A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de antropologia visual*. São Paulo: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. 1996: pp.275-286.
- CARLINI, A. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938)*. São Paulo: CCSP 1993.
- CARLINI, A. *Cantem lá que gravam cá*. Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Dissertação (Mestrado no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 1994.
- DA-RIN, S. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2004.
- FREIRE, M. *Documentário, ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume. 2011.
- FREIRE, M. Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. *Revista FAMECOS*, n.28, Porto Alegre, 2005.
- GRIMSHAW, A. *The Ethnographer's Eye*. New York: The Cambridge University Press. 2001.
- GUINDI, F. *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*. Califórnia: Altamira Press. 2004.
- JACKNIS, I. “Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film”. *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 2 (May, 1988), pp. 160-177.
- KODAK - EASTMAN KODAK COMPANY. *Catálogo das câmeras Ciné-Kodak em 1940*, Model E f.3.5 e f.1.9. incluso.1940. Disponível em: [https://www.vintagecameras.fr/images/MonSite/KODAK/\\_doc/Cine\\_Kodaks\\_1940.pdf](https://www.vintagecameras.fr/images/MonSite/KODAK/_doc/Cine_Kodaks_1940.pdf)

KODAK - EASTMAN KODAK COMPANY. *Manual de utilização da câmera Ciné-Kodak Model E.* (Sem data 1). Disponível em: [https://www.vintagecameras.fr/images/MonSite/KODAK/Cine-Kodak\\_E/\\_Doc/Cine-Kodak\\_Model\\_E\\_35-19\\_Manual\\_en.pdf](https://www.vintagecameras.fr/images/MonSite/KODAK/Cine-Kodak_E/_Doc/Cine-Kodak_Model_E_35-19_Manual_en.pdf)

KODAK - EASTMAN KODAK COMPANY. *Manual de utilização da câmera Ciné-Kodak Model E. - Addendum modelo f.1.9.* (Sem data 2). Disponível em: [https://www.vintagecameras.fr/images/MonSite/KODAK/Cine-Kodak\\_E/\\_Doc/Cin%C3%A9-Kodak\\_Model\\_E\\_Addendum\\_19\\_en.pdf](https://www.vintagecameras.fr/images/MonSite/KODAK/Cine-Kodak_E/_Doc/Cin%C3%A9-Kodak_Model_E_Addendum_19_en.pdf)

KODAK - EASTMAN KODAK COMPANY. *Manual de utilização da câmera Ciné-Kodak Model E f.3.5. 1937.* Disponível na web: [https://www.vintagecameras.fr/images/MonSite/KODAK/Cine-Kodak\\_E/\\_Doc/Kodak\\_Model\\_E\\_Manual\\_en.pdf](https://www.vintagecameras.fr/images/MonSite/KODAK/Cine-Kodak_E/_Doc/Kodak_Model_E_Manual_en.pdf)

LESSA, R. L. *O sentido da etnografia fílmica compartilhada de Jean Rouch em “Crônicas de um verão”.* Cadernos de Arte e Antropologia. Salvador-BA, Vol 3, nº 1, 2014. p.91-102.

MACDOUGALL D. Ethnographic Film: Failure and Promise. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 7. 1978. pp.405-425. Annual Reviews. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2155700>

MACHADO, A. *A ilusão especular.* Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense. 1984.

MAUSS, M. *Manual de Etnografia.* Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1993.

PEIXOTO, C. E. Antropologia e Filme Etnográfico: um travelling no Cenário Literário da Antropologia Visual. *BIB, Revista Brasileira De Informação Bibliográfica Em Ciências Sociais*, n.48, 1999. 91-115. Rio de Janeiro: Relume Dumará. Recuperado de <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/221>

PEREIRA, E.; PACHECO. G. (orgs.). *Livreto de apresentação do CD Rondônia 1912: Gravações Históricas de Roquette-Pinto, Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional (RJ).* 2008. Livreto disponível em: [https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aroquete-pinto-1912-rondonia/rondonia\\_CD\\_livreto.pdf](https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aroquete-pinto-1912-rondonia/rondonia_CD_livreto.pdf) Arquivos sonoros disponíveis em: <https://soundcloud.com/nimuendaju/sets/rondonia>

PIAULT, M. *Antropologia e Cinema.* São Paulo: Editora Unifesp. 2021.

PRESTO RECORDING CORPORATION. *Catálogo de vendas de Instantaneous Sound Recordings Equipment and Discs.* 1940a. Disponível em: [https://www.preservationsound.com/wp-content/uploads/2011/09/Presto\\_1940\\_Cat\\_1.pdf](https://www.preservationsound.com/wp-content/uploads/2011/09/Presto_1940_Cat_1.pdf)

PRESTO RECORDING CORPORATION. *Catálogo de vendas de Instantaneous Sound Recordings Equipment and Discs.* 1940b. Disponível em: [https://www.preservationsound.com/wp-content/uploads/2011/09/Presto\\_1940\\_cat\\_2.pdf](https://www.preservationsound.com/wp-content/uploads/2011/09/Presto_1940_cat_2.pdf)

PRESTO RECORDING CORPORATION. *Catálogo de vendas de Instantaneous Sound Recordings Equipment and Discs.* 1948. Disponível em: <https://steampoweredradio.com/pdf/presto/catalogs/Presto%20Instantaneous%20Sound%20Recording%20Equipment%20and%20Discs%20Catalog%201948.pdf>

PRESTO RECORDING CORPORATION. *Manual do Disc Recorder 6N*. (sem data 1). Disponível em: <https://funkwerkes.com/web/wp-content/techdocs/MixedProAudio/Presto-6N-Recording-Lathe-Manual.pdf>

PRESTO RECORDING CORPORATION. *Operating Instructions for Presto 6N Recording Turntable*. (sem data 2). Disponível em: [https://www.steveespinoia.com/lathetrolls/resources/Presto\\_6N\\_Manual\\_Color.pdf](https://www.steveespinoia.com/lathetrolls/resources/Presto_6N_Manual_Color.pdf)

REBOLLO, J. G. *Antropología Audiovisual: Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Barcelona: Edicions Belaterra. 2002.

RIBEIRO, J. da S. (2005). Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, 48(2) 613-648. 2002. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000200007>

ROQUETTE-PINTO, E. *Rondonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1919.

TONI, F. C. “Missão: As Pesquisas Folclóricas”. 2006, pp.81-82. In: *MÁRIO de Andrade - Missão de Pesquisas Folclóricas*. Música tradicional do Norte e Nordeste. Catálogo da caixa com 6 CDs, Secretaria da Cultura de São Paulo, CCSP e SESC-SP, 2006.

TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor. 1997.

328

VALENTINI, L. *Nos “arredores” e na “capital”*: as pesquisas da Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939). Ponto Urbe [Online], 5 | 2009, posto online no dia 28 julho 2014, consultado o 10 agosto 2024. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1355> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1355>.

VALENTINI, L. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. 2010.

VON FOERSTER, H. “Éthique et Cybernétique du Second Ordre”. In : Andreewsky, E. & Delorme, R. *Seconde cybernétique et complexité: rencontres avec Heinz von Foerster*, Paris: L’Harmattan. 2006.