

Da estrutura à intenção, do outro a si, do ouvido ao olho: a etnomusicologia multifacetada de Bernard Lortat-Jacob

Bernard Lortat-Jacob

(Centre National de la Recherche Scientifique, CNRS, Paris, Île-de-France, França)

Yuri Prado

<https://orcid.org/0000-0003-2205-4512>

(Universidade de São Paulo, USP/ Departamento de Antropologia, São Paulo-SP, Brasil)

Resumo: Um dos maiores expoentes da etnomusicologia francesa, Bernard Lortat-Jacob se notabilizou pelo estudo de uma ampla variedade de práticas musicais por meio da experimentação de diferentes métodos e formatos de pesquisa. Nesta entrevista, são discutidos a sua trajetória como pesquisador, os pressupostos estéticos e epistemológicos que nortearam sua obra e sua visão sobre a etnomusicologia na contemporaneidade.

Palavras-chave: etnomusicologia. análise musical. etnomusicologia do indivíduo. etnomusicologia audiovisual.

From Structure to Intention, from the Other to the Self, from the Ear to the Eye: The Multifaceted Ethnomusicology of Bernard Lortat-Jacob

Abstract: A leading figure in French ethnomusicology, Bernard Lortat-Jacob gained recognition for his study of a broad range of musical practices through experimenting with different research methods and formats. In this interview, we discuss his trajectory as a researcher, the aesthetic and epistemological assumptions that have guided his work, and his vision of ethnomusicology in contemporary times.

Keywords: ethnomusicology. musical analysis. ethnomusicology of the individual. audiovisual ethnomusicology.

A etnomusicologia é impregnada de dilemas epistemológicos e metodológicos que têm um impacto direto no cotidiano e na carreira dos pesquisadores que se dedicam a esse campo de estudos. O mais célebre desses dilemas diz respeito à ambivalência da disciplina entre uma abordagem mais preocupada com os aspectos estruturais da música e outra mais atenta à sua constituição como fenômeno sociocultural, o que orientaria, respectivamente, uma análise de caráter mais musicológico ou antropológico (Menezes Bastos, 2014. Merriam, 1969). Outro dilema é relacionado à escala de análise: devemos ter como foco o estudo do musicar de coletividades, como foi a tônica da disciplina ao longo do século XX, ou de indivíduos, como explorado mais recentemente por alguns autores (Stock, 2010. Rice, 2003. Ruskin; Rice, 2012)? Há ainda um dilema ligado ao produto da pesquisa: devemos privilegiar o formato escrito para nossas produções, tendo em vista que ele é o meio mais estabelecido de difusão de conhecimento no ambiente acadêmico, ou devemos fazer jus à multissensorialidade do trabalho de campo através do uso da mídia sonora ou audiovisual (D'Amico, 2020. Harbert, 2018)?

Enquanto alguns pesquisadores, na tentativa de resolver os dilemas etnomusicológicos, preferem se especializar em determinado repertório, escala de análise ou metodologia, outros veem na exploração das tensões que constituem esses dilemas uma possibilidade de questionamento das bases epistemológicas da disciplina. Esse é o caso de Bernard Lortat-Jacob (Figura 1), um dos maiores expoentes da etnomusicologia francesa e que, ao longo de seus mais de 40 anos de carreira, realizou uma produção extensa e variada que articula abordagens frequentemente vistas como opostas: a apreensão dos modelos cognitivos e formais de músicas de tradição oral com a análise do contexto social em que essas músicas são praticadas (Lortat-Jacob, 1984); o estudo de coletividades, como festividades no Marrocos, na Sardenha (Itália) ou na Romênia (Lortat-Jacob, 1994), com a realização de perfis biográficos de seus interlocutores (Lortat-Jacob, 1995a) ou até de si mesmo (Lortat-Jacob, 1991); e a escrita de artigos e livros com o lançamento de discos e a realização de filmes.

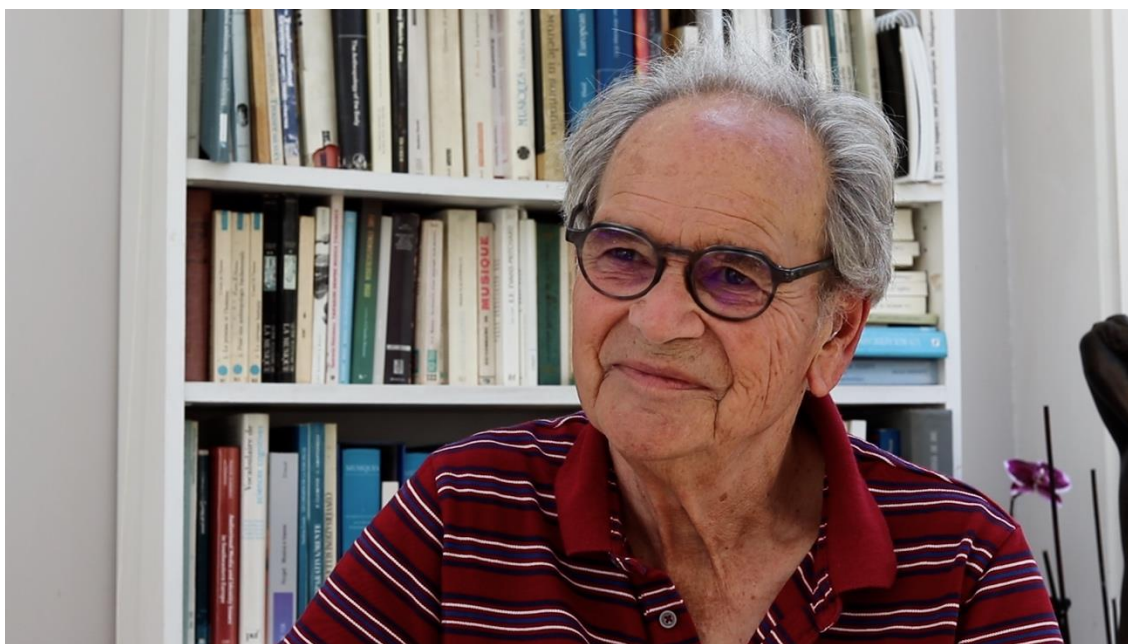


Fig. 1: Bernard Lortat-Jacob (Foto: Yuri Prado)

Esta entrevista está organizada em três eixos que fazem referência aos dilemas acima mencionados. O primeiro eixo trata do papel da análise musical na etnomusicologia, uma abordagem que, embora tenha perdido em importância devido à ênfase da disciplina em aspectos sociais e culturais dos fazeres musicais, tem sido recentemente reavaliada (Solis, 2012). O segundo enfoca o indivíduo, englobando tanto o interlocutor quanto o próprio etnomusicólogo, discutindo a importância de se levar em consideração os atores envolvidos no processo de pesquisa. Por fim, o terceiro aborda a etnomusicologia audiovisual, um subcampo em expansão que visa a um conhecimento mais imersivo e sensorial das práticas musicais.

No momento em que fizemos esta entrevista, em junho de 2022¹, Bernard Lortat-Jacob estava em plena atividade, tendo inclusive organizado, naquele mesmo mês, um evento de discussão de seu último livro (Lortat-Jacob, 2020). Entretanto, em julho de 2024, durante o processo de publicação da entrevista pela *Opus*, recebemos, com muito pesar, a notícia de seu falecimento aos 83 anos. Esperamos, portanto, que os tópicos aqui discutidos possam contribuir para a difusão e uma melhor compreensão do legado de um etnomusicólogo que não somente acompanhou as mudanças na etnomusicologia durante a segunda metade do século XX, mas também foi um fomentador de muitas delas.

Análise Musical

Yuri Prado: Em sua entrevista a Vincent Dehoux (2000), você mencionou que o seu primeiro trabalho como etnomusicólogo foi no Musée National des Arts et Traditions Populaires, em Paris. Você poderia dar mais detalhes sobre o tipo de trabalho que você realizava?

Bernard Lortat-Jacob: Naquela época, nos anos 1966-1967, havia trabalhos temporários que consistiam em fazer transcrições musicais de uma música que eu não tinha gravado pessoalmente. Havia essa ideia – podemos mesmo dizer essa ideologia – de que a música poderia ser transcrita independentemente do contexto de pesquisa. Então, era uma questão de, como Bartók havia feito, por exemplo, compilar um *corpus* e fazer classificações, principalmente de melodias. Naquela época, eu estava trabalhando no repertório da Bretanha, Maciço Central, Provença e Occitânia. Eu fazia transcrições, mas, no fundo, não sabia exatamente como isso poderia ser contextualizado. No fim das contas, escalas pentatônicas, por exemplo, são encontradas na Auvérnia, na Bretanha e na Provença. Se há diferenças, elas não necessariamente estão nos sistemas musicais, mas talvez nas formas de emissão vocal, no idioma, na maneira de pronunciar o “r”, na maneira como o repertório é mantido em um coletivo ou em um contexto doméstico familiar. A música tem configurações que estão ligadas ao contexto de transmissão. Portanto, é muito difícil separar, como se fazia na época, a música das condições em que era concebida. A segunda perspectiva era realizar análises formais, como Bartók havia feito. Ele fazia classificações, como A A' B B' e estruturas maiores, sem levar em consideração a dinâmica da performance, que pode fazer com que um

¹ A entrevista foi realizada durante o estágio de pesquisa (pós-doutorado) de Yuri Prado na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), com bolsa de estudos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (processo n. 2020/14875-2).



cantor cante quatro vezes A, cinco vezes B etc. Havia ainda, portanto, a ideia de um formalismo. Quando entrei na musicologia, como todos da minha época, o foco era identificar padrões estruturais, o tipo de sequenciamento preferido, como a variação ocorre, de acordo com qual sistema formal. Depois de transcrever mais de mil peças musicais ao longo de vários anos, cheguei a um momento de reflexão, tendo eu mesmo feito pesquisa de campo. Eu disse a mim mesmo: “A música pode ser entendida assim, mas é uma perspectiva muito limitada. É necessário compreender a intencionalidade dos cantores e dos músicos, as técnicas de afinação, o que eles estão buscando, qual é a estética, qual mundo sonoro eles imaginam quando fazem música, e tudo isso passa por um conhecimento do campo. Ao conversar com os cantores, vou entender suas intenções, vamos manter relações íntimas, profundas, que construirão um objeto diferente porque ele será construído no contexto do próprio campo”. Portanto, nós partimos de um lado, eu diria, um pouco cientificista, que era fortemente influenciado pela França e seu lado institucional com o Musée National des Arts et Traditions Populaires. Hoje em dia muita coisa mudou. Podemos considerar que o objeto da etnomusicologia é algo que se constrói, se reflete, muda, e há uma relação muito mais porosa entre os pesquisadores e as pessoas no campo.

Yuri Prado: De que forma esse trabalho de transcrição dependia de uma audição sensível e, inversamente, de que maneira essa prática de transcrição contribuiu para o desenvolvimento do que você mais tarde chamaria de “orelha do etnólogo” (Lortat-Jacob, 1995b)?

Bernard Lortat-Jacob: Naquela época, a questão do ouvido não era considerada, pois o ouvido do etnomusicólogo das décadas de 1950 ou 1960, ou mesmo antes, era um ouvido infalível, por assim dizer; era o ouvido do Conservatório. Um Lá 440 era um Lá 440. Quando fazíamos uma transcrição, ela era vista como a realidade objetiva e segura. Aliás, havia uma expressão que ilustra como a noção de ouvido se desenvolveu em nossa disciplina. Falava-se, por exemplo, de “transcrição integral” no Musée National des Arts et Traditions Populaires, que também era frequentado por Constantin Brăiloiu, o grande pesquisador romeno que fundou a etnomusicologia francesa. Uma transcrição integral era uma transcrição em que tudo o que acontecia devia ser registrado. Se um cachorro latia, a gente escrevia. Tudo era anotado, considerando que o objeto de estudo era construído dessa forma. Enquanto para o ouvido do etnólogo, a coisa mais importante é aprender a ouvir a música como as pessoas a ouvem. Existem várias maneiras de fazer isso, mas uma delas é primeiro ouvir muita música local para se familiarizar com ela. No que diz respeito à Sardenha, isso me custou pelo menos dez anos, quando comecei meus estudos lá, no final dos anos 1980. Eu compreendia a música, fui sensibilizado por ela, porque é uma música maravilhosa, mas não possuía os códigos. E, finalmente, ao cantar com as pessoas, ao interagir com elas, fui reconhecido como um interlocutor. Minha escuta foi certificada, naturalmente, pela minha compreensão da teoria musical e minha formação como músico, mas também, e acima de tudo, pela minha prática e interações com os músicos e cantores locais. Portanto, minhas competências estão melhores agora, e acredito que é um processo irreversível. Eu fico sempre muito surpreso quando faço seminários ou palestras em conservatórios e há músicos que não ouvem nada do que eu ouço. Eles têm ouvidos incríveis, são do Conservatório de Paris, conseguem transcrever uma polifonia de Boulez rapidamente. No entanto, no que diz respeito à pesquisa sobre o timbre, por exemplo, sobre a maneira de atacar uma nota, de segurar a

respiração, sobre a emoção que vem disso, sobre a sutileza no som, eles não estão necessariamente mais bem preparados. E aconteceu de eu ver crianças, homens ou mulheres que não eram necessariamente formados em música, mas que tinham sensibilidade e percebiam imediatamente a beleza. E, quando digo “beleza”, é um conceito um pouco vago, mas digamos que é o sucesso estético ocorrido em uma peça musical que, à primeira audição, não era tão extraordinária assim. Essa orelha musical é fundamental. A orelha não é apenas o pedaço de carne que temos na lateral da cabeça, mas é, naturalmente, toda a cognição que está por trás e faz da música algo que se constrói com a mente.

Yuri Prado: Você produziu importantes trabalhos na área de análise musical, especialmente sobre improvisação e modelização. No entanto, naquela mesma entrevista a Vincent Dehoux, você mencionou que, em um dado momento, precisou aprender por conta própria que a música “não se resume apenas a notas”. Eu gostaria de saber, portanto, qual é a importância que você atribui à análise musical na etnomusicologia contemporânea.

Bernard Lortat-Jacob: Está claro que a música, como objeto acústico, tem assumido muito menos importância nos estudos contemporâneos. Temos tratado de gênero, colonialismo, pós-colonialismo, problemas que são mais sociológicos do que musicológicos. De minha parte, continuo a me interessar profundamente pelo objeto da música, porque ele é fascinante e desperta a curiosidade, e, portanto, não desisto dele. Além disso, foram desenvolvidas tecnologias como o sonograma, que nos permite visualizar como o espectro musical é constituído. Por vezes, as relações de espectro são mais significativas do que as relações de notas. Na Sardenha, a polifonia é construída sobre acordes consonantes. Se transcrevermos Sol, Ré, Sol, Si, é muito simples, é um acorde de quatro notas. No entanto, o que importa é a fusão que ocorre entre o Sol e o Ré, o Sol que é, portanto, o dobro da fundamental, o que cria relações harmônicas. Ouvimos a música não apenas na construção do acorde, mas nas fusões harmônicas que ocorrem muito além dele. Um canto bem-sucedido não é aquele que apenas emite a nota, mas aquele que encontra a qualidade tímbrica de cada vogal, de modo que tenhamos uma voz fusionada, que é produzida pelo acorde. Basta olhar para as pessoas quando o canto começa, você vê que elas levantam o dedo como se dissessem “está aparecendo!” O canto é bem-sucedido porque a audição se concentra não na fundamental, mas sim no terceiro, quarto, quinto ou sexto harmônico, a ponto de produzir algo como uma segunda voz, uma voz de mulher ou uma voz da Virgem, a depender da metáfora que utilizamos. Se eu não tivesse visto esse gesto, talvez eu nunca tivesse prestado atenção à maneira como as pessoas ouvem. Este dedo levantado significa, na verdade, que não se deve ouvir a fundamental que está em torno de 100 Hz, mas a nota em torno de 500-600 Hz. É ali que o ouvido deve se concentrar. Enquanto não tivermos produzido esse som, não adianta fazer musicologia. É preciso ser capaz de reproduzi-lo para compreender como ele acontece.

Etnomusicologia do Indivíduo

Yuri Prado: Recentemente, alguns autores têm discutido a importância de uma abordagem mais centrada no indivíduo (Stock, 2001. Rice, 2003. Ruskin; Rice, 2012). Como você avalia a questão do indivíduo *versus* o coletivo?

Bernard Lortat-Jacob: Gilbert Rouget, por exemplo, que era meu chefe e um homem maravilhoso, um amigo e grande pesquisador, falava sempre sobre etnicidade: “etnomusicologia é a musicologia da etnia”. Havia uma tendência, no próprio quadro do colonialismo, a considerar que as populações eram grupos étnicos e que, conseqüentemente, a construção do conhecimento se fazia no nível da etnia. Assim, a expressão do indivíduo era tratada de forma muito insuficiente porque tendíamos a considerar que a música era uma representação e uma prática coletiva. Rapidamente, percebemos que, mesmo no caso de uma etnia que está no meio da floresta, há alguém que vai te dizer: “ei, é melhor fazer assim”, e outro que vai te dizer: “não, se você fizer assim...” Em última análise, não é óbvio que este conhecimento seja tão coletivo assim. Hoje sabemos que, mesmo na música tradicional, havia indivíduos muito dotados, inspirados, muito pessoais, que até por vezes tinham defeitos vocais e eram considerados, por conta desse defeito, como representantes da aldeia, e os seus defeitos acabaram por se tornar a regra. É por isso que devemos ser cautelosos com relação a essa suposta profundidade de uma cultura.

Yuri Prado: Quais são as contribuições dessa abordagem centrada no indivíduo para a pesquisa etnomusicológica?

Bernard Lortat-Jacob: Eu gostaria de contar uma anedota de Vincent Dehoux que é perfeitamente significativa. Quando ele estava gravando com os Gbaya na África, havia um cantor chamado Maurice. Vincent disse: “Eu não conseguia gravar com Maurice. Ele cantava desafinado e estragava todas as minhas gravações. Então eu tomei providências: eu sabia que naquele dia o Maurice tinha ido pescar ou visitar outra aldeia e convoquei os moradores. Eles começaram a cantar e, depois de uma estrofe, pararam e disseram: ‘Mas onde está o Maurice?’ ‘Mas ele não canta bem’, eu disse. ‘Sim, mas é Maurice! Ele tem que estar aqui!’”. Isso quer dizer que, na verdade, eles não poderiam cantar sem a presença desse Maurice. Vemos, assim, claramente, que havia uma tensão entre a produção estética, que, segundo Vincent Dehoux, tinha de ser calibrada, e a necessidade social da participação de um homem essencial para o canto, mesmo que cantasse desafinado. Além disso, não se deve imaginar que o pesquisador é o único que faz perguntas: as pessoas se fazem perguntas constantemente, mas as suas perguntas não são nada parecidas com as nossas. Elas estão particularmente interessadas na causalidade histórica. Já eu estou mais interessado na causalidade sincrônica: “ele cantou assim naquele dia porque estava em conflito com aquele e queria mostrar que era melhor do que o outro. E aí, ele levantou a voz, foi alto demais, e eu percebi que não funcionou”. Então é toda essa pequena cozinha interna que nos permite perceber o que se passa dentro de um grupo, e só a música é capaz de nos dar essa perspicácia.

Yuri Prado: *Sardinian Chronicles* (1995) [*Chroniques Sardes* (1990), na versão francesa] é um exemplo importante da abordagem biográfica na etnomusicologia. Você poderia falar sobre a motivação para produzir essa obra?

Bernard Lortat-Jacob: É um livro de juventude. Não da minha própria juventude, porque eu já tinha 50 anos, mas é um livro de descoberta. Eu estava descobrindo a Sardenha através de personalidades que eram bastante marcantes. E eu percebia que, em cada vila, havia histórias de músicos, e que, ao seguir os indivíduos, aprendíamos muito sobre a comunidade. Por exemplo, quando a esposa de um acordeonista morre e ele quer vender seu repertório, ele quer mostrar que quer se separar da vida de sua aldeia e que quer vender o repertório como um médico quer vender sua clientela. São coisas que só podem ser percebidas no nível do indivíduo. Todo mundo acha que ele está louco, e as pessoas riem. Ao mesmo tempo, os chamados “loucos” são pessoas muito interessantes de se estudar, porque eles sempre têm algo representativo do lugar de onde vêm.

Yuri Prado: Você também publicou um livro de memórias, *L'ordre intime des choses* (1991). Você poderia falar sobre o processo de criação de uma obra que não está focada em outros indivíduos, mas em você mesmo?

Bernard Lortat-Jacob: *L'ordre intime des choses* é uma fantasia. Acontece que eu nasci em uma família muito burguesa. Eu me beneficieei muito dessa cultura burguesa, mas é possível se beneficiar de algo e ter críticas em relação a isso. Por exemplo, as relações de classe, a relação com a domesticidade, com os camponeses, com a sexualidade, com o racismo. São dados que pareciam pertencer à ordem de uma etnografia íntima sobre a qual eu queria falar para acertar algumas contas. São questões biográficas, mas que foram abordadas com um olhar duplo, o de um rapaz que havia vivido muito bem, mas que ao mesmo tempo se permitia dizer “seus valores não são os meus”. E foi através da escrita que eu pude colocar para fora essa espécie de pequeno trauma. É um livro um pouco lateral, e isso significa que a etnologia pode abordar grupos distantes com essa possibilidade extraordinária, mas mesmo assim fundamental: o distanciamento. O olho ou o ouvido devem ser imersivos, mas é preciso que, no início, haja uma espécie de movimento em direção ao outro, de modo que se possa fazer um contraste entre o que o objeto oferece e o que você traz para vê-lo. É preciso um olho, e o princípio do olho é que ele distingue seu objeto. Quando o olho está absorvido pelo que vê, quando está muito perto, ele não vê mais nada. E é por isso que a etnologia se baseia nessa noção de distância, o que Lévi-Strauss chamou de “o olhar distanciado”. Se for muito distante, o trabalho não é interessante, porque de longe não se vê nada. Se for muito perto, também não. Existem publicações que são um pouco cegas porque as pessoas estão envolvidas nos seus problemas, mas sem colocá-los em uma perspectiva um pouco mais ampla, mais antropológica, por assim dizer. Portanto, é nesse jogo entre o afastamento muito distante e a aproximação muito próxima que está o cursor. Geralmente, começamos de longe e depois nos aproximamos. Eu sempre digo que, se você fizer um trabalho de campo de três semanas em um lugar supostamente exótico, poderá escrever um artigo quando voltar. Se fizer por um ano, escreverá um livro sem nenhum problema. Se você fizer por dez anos, você não fará mais nada, porque você terá a impressão de saber as palavras que deve usar. Você não vai querer usar outras ferramentas além das que aprendeu a conhecer no local e não vai ter mais vontade de

explorar esse olhar distanciado. É essa a minha situação na Sardenha agora. Eu vou lá de férias com amigos, canto com eles, passo tempo com eles e não tenho mais vontade de escrever muita coisa sobre eles.

Etnomusicologia Audiovisual

Yuri Prado: Como surgiu o seu interesse em fazer filmes sobre música?

Bernard Lortat-Jacob: Eu sempre tive uma grande atração pelo cinema, mas nunca tive meios para fazer belos filmes. Costumo dizer que fazer um filme sobre a música é extraordinariamente difícil. Em geral, a temporalidade imposta pelo cinema e a temporalidade da música são coisas bem diferentes. Além disso, existem as técnicas de edição. Podemos fazer um plano-sequência, mas muitas vezes ele é mal-executado porque a câmera se move, mas nada fica realmente enquadrado, não sabemos para onde estamos indo. Não existe esse prazer extraordinário que temos no cinema com um filme bem montado. É muito difícil filmar sozinho. Eu fiz três filmes na minha vida: o primeiro em 1968, quando fui filmar no Col de Tende [*Vievola. Chœurs et danses du col de Tende*, em colaboração com Jean-Dominique Lajoux]. Depois, tive uma experiência com um diretor chamado Georges Luneau, que queria recriar *Chroniques sardes*. Ele tinha gostado do livro e sugeriu refazer o livro em imagens. Ele tinha uma grande produção, e eu me vi em uma grande equipe com cinco pessoas. Georges tinha muitas qualidades, mas também tinha o defeito de não estar na cultura e, portanto, não via as coisas que eu via. Ele queria fazer o filme dele, e eu sentia as coisas de maneira diferente. Então isso me desencorajou um pouco. O filme é bom, chama-se *Musica Sarda*, mas é um filme com uma estrutura literária que, ao mesmo tempo, ignora uma realidade etnográfica profunda e precisa de uma narração em *off*, o que é um processo relativamente artificial, que não é mais feito no cinema. E então, há uma década, conheci na Albânia um cantor incansável que só tinha uma ideia em mente, que era ir à terra de seus ancestrais. E ele começou a me contar uma história inacreditável: sua família vinha da Chameria, ou seja, da parte grega onde ainda havia e ainda há albanófonos. Após a retificação das fronteiras, em decorrência de acordos internacionais, uma parte da região entrou no espaço da Grécia e ainda é habitada por albaneses. Na época em que fiz esse filme [*Chant d'un pays perdu*, 2007, codirigido com Hélène Delaporte] – não é mais o caso agora –, os albaneses não podiam ir para suas aldeias de origem. E ele me contava que queria encontrar a terra de seus ancestrais. Na verdade, foi ele quem fez o roteiro, eu só o acompanhei. Há momentos musicais inesquecíveis que não poderiam ter sido feitos se eu não tivesse acompanhado essa dinâmica. Na verdade, eu sempre estive muito próximo do cinema. Mas, antes de tudo, é preciso ter coragem. É uma linguagem que precisa ser dominada. Eu li muitos livros sobre cinema para saber como filmar, mas eu tenho receio de fazê-lo, é difícil. Escrever um livro é mais fácil porque temos tempo, controlamos quase tudo. Se algo estiver faltando, podemos perguntar aos nossos interlocutores. O cinema, por sua vez, é instantâneo. É preciso ser perspicaz e ter um olhar cinematográfico.

Yuri Prado: Como se dá a sua relação com os seus interlocutores durante a produção de um filme?

Bernard Lortat-Jacob: O que eu sempre sugiro a estudantes que querem fazer filmes é: “entendam-se bem com as pessoas com quem vocês vão filmar. Fazer tudo sozinho é um pouco difícil. Encontrem pessoas com quem vocês concordem em relação aos direitos”. Não os direitos financeiros, isso é secundário, ao contrário do que se pensa, mas os direitos morais: quem é o arquiteto do filme? Quem vai assinar? Quem vai dominar? Quem vai decidir no final das contas? É importante que, desde o início, as coisas estejam claras. No que diz respeito aos meus livros, eu os assinava, porque, no final das contas, eu carregava a responsabilidade. Desse ponto de vista, eu não estou do lado dos pós-modernos. Eu sou moderno, porque acho que o olhar assumido e assinado faz parte da construção da disciplina.

Yuri Prado: É possível falar de uma etnomusicologia audiovisual (D’Amico, 2020) ou de uma cine-etnomusicologia (Harbert, 2018)?

Bernard Lortat-Jacob: Com certeza. E acredito que os filmes etnográficos sobre música já têm uma história rica. Houve enormes avanços. Se olharmos para os filmes das décadas de 1980 e 1990, havia vários perfis. Havia o filme didático, um pouco entediante, que mostrava como eram fabricadas as flautas de Pã. Então, era preciso cortá-las de certa maneira, fazer amarrações... para o xilofone, vemos o sujeito partir com seu machado na floresta, cortar a árvore, transportá-la, alinhavá-la, fazer as lâminas... é um tipo de filme tecnológico. Isso gerou bons filmes, mas muito limitados, porque sabemos, desde a primeira imagem, que não teremos um grande fervor emocional. Mais tarde, mudamos as abordagens. Houve tentativas, e etnógrafos fizeram filmes muito bonitos. Alguns anos atrás, uma pequena empresa que se ocupa muito de música, La Huit, me propôs fazer uma seleção de doze filmes que representassem o tratamento etnológico da música. Então fizemos essa caixa, que fez muito sucesso, principalmente nos Estados Unidos, e que se chama *Écouter le monde* [2015]. Há o belo filme de Sandrine Loncke, *La danse des Wodaabe* [2010], que é um filme realmente de etnomusicologia clássica, eu diria. Acompanhamos os rituais do início ao fim com os adornos das pessoas, as questões ligadas à festa, é bastante etnológico. *Pratica e maestria* [dir. Rossella Schillaci, 2005] é um filme muito bonito sobre dois músicos da Itália central. Ele trata muito bem a sensibilidade que os camponeses têm em relação às suas próprias práticas. *Plan-séquence d'une mort créée* [2005] é um filme admirável. Foi feito por um amigo, Filippo Bonini Baraldi, e ele colocou sua câmera no dia do funeral da senhora com quem estava hospedado na Transilvânia. É um filme magnífico e um pouco insuportável, porque as mulheres choram por uma hora. É uma obra-prima, a câmera não se move, é um plano fixo, mas o filme se constrói na dinâmica das vozes que vão aumentando. É um filme que foi premiado no Festival Jean Rouch porque eu o defendi muito. Os cineastas diziam que não era um filme, mas é, sim, um verdadeiro filme, porque a câmera estava muito bem-posicionada no momento certo. E, como a fita durava uma hora, o filme tem exatamente uma hora. Em *Entre nous* [1999], o cineasta Stéphane Jourdain segue Emmanuelle Olivier, uma etnomusicóloga que trabalha na África, e mostra, talvez sem que ela perceba, as limitações do trabalho etnográfico. Vemos, por exemplo, pessoas que dançam magnificamente no lugar onde habitam e depois as vemos em turnê na Maison des Cultures du Monde, onde tudo é calibrado: eles precisam se vestir de uma certa maneira, e já não é mais a mesma coisa. *Bamako est un*



miracle [dir. Samuel Chalard, 2003] mostra um grande saxofonista americano de Nova York [Roswell Rudd] que quer fazer música de fusão com músicos de Bamako, e tenta gravar um disco com eles. E ele não entende nada da música dos africanos, os coloca em negócios que não dão certo, tem questões de dinheiro, tem a produtora que quer arrumar tudo... mas é um filme tão bem-feito, é engraçado e é muito bonito. Portanto, o campo é muito aberto. Muitas sensibilidades, muitos olhares. E, finalmente, a música, como sempre, pode dar origem a filmes fantasticamente diversos. Já vi filmes que não são filmes de etnologia, mas sobre música, e são admiráveis. Há um cineasta chamado Thierry Augé que fez um filme sobre a gestualidade do maestro (*Quand les mains murmurent*, 2012) e um outro sobre o que acontece entre quatro mulheres que tocam o último quarteto de Beethoven (*De quelles voix êtes-vous la beauté?*, 2020). E aí, há uma sutileza de olhar que poderia ser etnomusicológica. Há um olhar de cineasta que é um olhar inteligente e refinado – ele é músico, aliás, não poderia ser outra coisa –, e é nesse olhar que se constrói o objeto fílmico.

Yuri Prado: Você acredita que haja uma especificidade no olhar do etnomusicólogo?

Bernard Lortat-Jacob: Digamos que o etnomusicólogo é preparado por sua formação e talvez por um dom pessoal para ter um campo de observação um tanto crítico – eu diria até irônico, no sentido forte e profundo do termo. Por exemplo, no filme sobre o maestro, pode haver, por exemplo, blefe, indicações verbais e gestuais, e mal-entendidos. Portanto, o trabalho do etnocineasta será capturar isso em vez de proclamar a grandeza de Karajan ou da música. Então há uma espécie de ironia, eu diria, ou um olhar perspicaz, uma perspicácia etnográfica. Mas os etnólogos não têm a exclusividade dessa perspicácia. Felizmente, há pessoas muito inteligentes que a têm. E há etnólogos que não a têm muito, mas isso é outra coisa.

Referências

- BAMAKO est un miracle. Direção: Samuel Chalard. [S. l.]: Afroblue, 2002. 53 min.
- CHANT d'un pays perdu. Direção: Bernard Lortat-Jacob; Hélène Delaporte. Meudon: CNRS Images, 2007. 63 min.
- D'AMICO, Leonardo. *Audiovisual Ethnomusicology. Filming Musical Cultures*. Bern: Peter Lang, 2020.
- DEHOUX, Vincent. "Quelques certitudes et intuitions argumentées": Entretien avec Bernard Lortat-Jacob. *Cahiers de musiques traditionnelles*, v. 13, p. 203-218, 2000.
- DE QUELLES voix êtes-vous la beauté? Direção: Thierry Augé. Paris: La Huit, 2020. 51 min.
- ENTRE nous. Direção: Stéphane Jourdain. Paris: La Huit; Muzzik; NBC, 1999. 52 min.
- HARBERT, Benjamin J. *American Music Documentary. Five Case Studies of Ciné-Ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press, 2018.
- LA DANSE des Wodaabe. Direção: Sandra Loncke. [S. l.]: Produção independente, 2006. 90 min. Apoio: CNRS, Ministère de la Culture, Société française d'ethnomusicologie e Institut Angenius.
- LORTAT-JACOB, Bernard. Improvisation et modèle: le chant à guitare sarde. *L'Homme*, v. 24, n. 1, p. 65-89, 1984.
- LORTAT-JACOB, Bernard. *Chroniques sardes*. Paris: Julliard, 1990.
- LORTAT-JACOB, Bernard. *Musiques en fête*. Maroc, Sardaigne, Roumanie. Nanterre: Société d'ethnologie, 1994.



- LORTAT-JACOB, Bernard. *Sardinian Chronicles*. Chicago: University of Chicago Press, 1995a.
- LORTAT-JACOB, Bernard. *L'ordre intime des choses*. chroniques d'enfance. Paris: Julliard, 1991.
- LORTAT-JACOB, Bernard. L'oreille de l'ethnologue. *Cahiers d'ethnomusicologie*, n. 8, 1995b. Online.
- LORTAT-JACOB, Bernard. *Petits pays, grandes musiques*. le parcours d'un ethnomusicologue en Méditerranée. Nanterre: Société d'Ethnologie, 2020.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *ACENO: Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 1, n. 1, p. 49-101, 2014.
- MERRIAM, Alan. Ethnomusicology Revisited. *Ethnomusicology*, v. 13, n. 2, p. 213-229, 1969.
- MUSICA Sarda. Direção: Georges Luneau; Bernard Lortat-Jacob. Meudon: CNRS Audiovisuel, 1990. 70 min.
- PLAN séquence d'une mort créée. Direção: Filipo Bonini Baraldi. [S. l.]: Produção independente, 2001. 62 min.
- PRATICA e maestria. Direção: Rossella Schillaci. Itália: Azul Produzioni, 2005. 46 min.
- QUAND les mains murmurent. Direção: Thierry Augé. Paris: La Huit, 2012. 58 min.
- RICE, Timothy. Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology*, v. 47, n. 2, p. 151-179, 2003.
- RUSKIN, Jesse; RICE, Timothy. The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 2, p. 299-327, 2012.
- SOLIS, Gabriel. Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 3, p. 530-554, 2012.
- STOCK, Jonathan. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. *The World of Music*, v. 43, n. 1, p. 5-19, 2001.
- VIEVOLA. Chœurs et danses du col de Tende. Direção: Jean-Dominique Lajoux; Bernard Lortat-Jacob. Meudon: CNRS Audiovisuel, 1974. 26 min.

Bernard Lortat-Jacob foi diretor de pesquisa no CNRS e responsável pelo Laboratório de Etnomusicologia do Musée de l'Homme, em Paris. No Musée de l'Homme, reestruturou o laboratório de etnomusicologia; no Ministério da Cultura francês, ao lado de Maurice Fleuret, promoveu o desenvolvimento de músicas tradicionais na Direção de Música. Foi nomeado Oficial da Ordem das Artes e Letras e fundou a Sociedade Francesa de Etnomusicologia (SFE). Por mais de vinte anos (1987-2008), foi responsável pelo doutorado em etnomusicologia na Universidade de Paris X-Nanterre-La Défense, onde expandiu sua disciplina para áreas correlatas (acústica, linguística e psicologia cognitiva) e coordenou diversas publicações abrangendo questões de antropologia e musicologia.

Yuri Prado é pós-doutorando no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP), tendo realizado estágio de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Formado em Música pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, possui doutorado direto pela mesma instituição, com estágio de pesquisa em etnomusicologia na Université Paris VIII. Como arranjador e compositor, foi vencedor do I Concurso de Composição da Orquestra de Câmara da USP (2010), do XIX Prêmio Nascente-USP (2011), e do I Concurso de Composição da Orquestra Jazz Sinfônica (2015). Como documentarista, produziu os filmes *Um passo para vencer* (2020), *Dois Irmãos* (2021), *Open Gasy* (2023) e *Djazz* (2024). yuripradobs@gmail.com



A *Opus* está licenciada sob uma licença [CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

