

ETNOMUSICOLOGIA AUDIOVISUAL: UM VELHO-NOVO CAMPO DE ESTUDOS

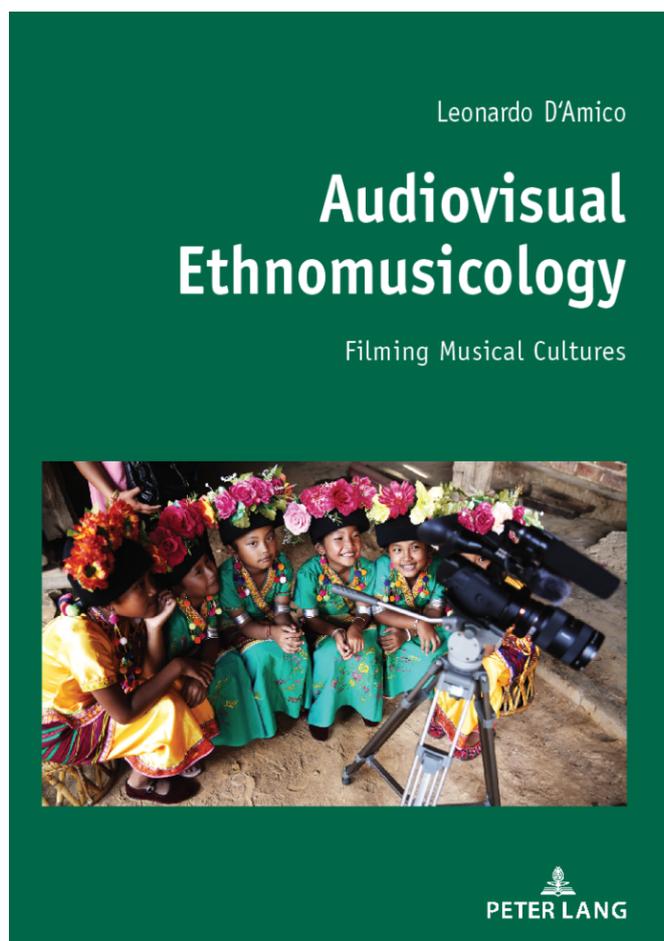
DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2022.191615

D'Amico, Leonardo. 2020. *Audiovisual Ethnomusicology: Filming Musical Cultures*. Bern: Peter Lang.

YURI PRADO¹

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 04184-000 –
ppgas@usp.br

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



1. Esta resenha foi produzida durante minha pesquisa de pós-doutorado no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela concessão da bolsa de estudos (processo n. 2019/27545-3).

No campo da etnomusicologia, é largamente reconhecida a importância do registro sonoro para a análise e interpretação daquilo que foi cantado e/ou tocado durante o trabalho de campo, a preservação e divulgação de culturas musicais ou, ainda, como produto da pesquisa associado ao texto escrito. Entretanto, como aponta Killick (2013), a tarefa etnomusicológica também se apoia em evidências visuais, tais como a observação atenta da interação dos participantes de um determinado evento musical, a transcrição de obras e o registro audiovisual. Essa última modalidade em especial tem atraído cada vez mais a atenção dos etnomusicólogos no século XXI, muito por conta da redução dos custos e da consequente popularização de equipamentos capazes de filmar.

Enquanto na antropologia, disciplina tida como vizinha da etnomusicologia, há muito tempo têm sido produzidas obras de referência no subcampo da antropologia visual², não tem sido dada, nos manuais de etnomusicologia, a devida importância ao uso do audiovisual no registro de práticas musicais³, sendo a maioria das reflexões feita na forma de artigos⁴. No âmbito institucional, a situação não é muito diferente. Tomando como exemplo as universidades brasileiras, enquanto é possível identificar um número considerável de departamentos de antropologia que possuem seus próprios núcleos e laboratórios de antropologia visual (Peixoto 2019), o ensino e pesquisa em etnomusicologia costumam ocupar um espaço minoritário em departamentos de música cujo modo de funcionamento é baseado no conservatório (Araujo e Salgado e Silva 2009), não havendo estrutura técnica (equipamentos de captação, salas de projeção, técnicos de pós-produção etc.) ou formações continuadas que estimulem e capacitem os futuros etnomusicólogos a utilizar o audiovisual em suas pesquisas.

Um passo importante para uma maior presença do audiovisual na etnomusicologia foi a realização, em 1988, do colóquio *Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicological Research*, promovido pelo International Council for Traditional Music (ICTM) e relatado por Baily (1988), assim como a publicação, no ano seguinte, do dossiê *Film and Video in Ethnomusicology* no periódico *The World of Music*. No entanto, foi necessário esperar até o ano de 2015 para que o Grupo de Estudos em Etnomusicologia Audiovisual fosse criado no seio do ICTM e um espaço constante de discussão entre etnocineastas pudesse ser estabelecido. Com a missão de investigar o potencial do audiovisual na etnomusicologia a partir dos eixos de pesquisa, preservação e disseminação, o grupo já realizou dois simpósios internacionais (em 2016 e 2018) e tem assumido

2. Destaco os trabalhos de Banks e Morphy (1997), Banks e Ruby (2012), Crawford e Turton (1992), Grimshaw (2008), Hockings (1995), MacDougall (1998; 2006), Pink (2001) e Ruby (2000).

3. Uma exceção notável é *The Ethnomusicologist*, de Mantle Hood (1982) [1971], que trata do filme no capítulo 5, dedicado aos aspectos técnicos do trabalho de campo.

4. Alguns dos trabalhos mais conhecidos são os de Baily (1989; 2009), Feld (1976), Titon (1992) e Zemp (1988; 1990).

a vanguarda no estabelecimento da etnomusicologia audiovisual como uma subdisciplina de relevo. É nesse contexto que se insere o recente lançamento (2020) do livro *Audiovisual Ethnomusicology: Filming Musical Cultures*, de autoria de Leonardo D'Amico, pesquisador e documentarista italiano que ocupa justamente a presidência do grupo de estudos do ICTM. Dividida em sete capítulos e um apêndice, a obra tem como proposta fazer um panorama histórico do filme etnomusicológico, das diferentes abordagens teóricas e metodológicas adotadas pelos etnocineastas, assim como dos diferentes modos de utilização da mídia visual na representação de culturas musicais (p. 39).

O prefácio é assinado por Timothy Rice, presença que assume um significado especial, já que uma das definições de etnomusicologia que ele propõe em seu livro *Ethnomusicology: A Very Short Introduction* é “discurso racional em palavras sobre música” (2014, 10, tradução minha). Ainda que Rice reconheça na mesma obra que a documentação visual se tornou quase obrigatória no trabalho de campo do etnomusicólogo (2014, 40), fica claro que ainda predomina a visão de que a produção de conhecimento na etnomusicologia se dá na forma de dissertações, artigos e livros. Em seu prefácio, Rice reconhece a limitação de sua definição e afirma que o livro de D'Amico é capaz de lançar luzes em um “caminho paralelo” (p. 17) da etnomusicologia ainda não devidamente explorado.

O primeiro capítulo procura ressaltar a importância da representação audiovisual de culturas musicais, tendo em vista que a música é um fenômeno multissensorial e que o audiovisual tem a capacidade de documentar simultaneamente as dimensões sonora, visual e contextual. Nesse sentido, o uso do audiovisual iria ao encontro da própria natureza do trabalho etnomusicológico, na medida em que os pesquisadores desse campo de estudos costumam se interessar mais pelo estudo de processos musicais do que obras específicas. O autor faz ainda um breve panorama histórico do uso do filme na etnomusicologia, que será desenvolvido nos capítulos seguintes. Neste ponto já é possível fazermos uma primeira questão: levando em consideração que D'Amico reconhece a dificuldade de traçar um panorama histórico do filme etnomusicológico, dada a sua forte conexão com o filme etnográfico (p. 23), como estabelecer a especificidade do primeiro sem que se caia em uma “empreitada quimérica e acadêmica” com que Luc de Heusch (1962, 9) já havia manifestado preocupação em sua tentativa de definir o então chamado “filme sociológico”? Para D'Amico, embora os conceitos de filme etnomusicológico e filme etnográfico possuam áreas de sobreposição, o foco do primeiro no fazer musical e em performances musicais em contexto (p. 23) lhe garante uma denominação própria.

Para além da música como temática, o segundo capítulo busca delimitar a abrangência do termo “filme etnomusicológico” a partir de diversas frentes. De início, D’Amico apresenta os pares de oposição *filme de pesquisa* e *filme documentário* (o primeiro como suporte para a pesquisa e o segundo como obra autônoma), e *filme de world-music* e *filme etnomusicológico*, que se distinguiriam principalmente pela importância dada ao trabalho etnográfico (maior no segundo tipo). Nesse último par, o autor entra em um terreno perigoso, já que ao procurar estabelecer um contraste entre o caráter “atraente” (p. 45) das imagens sonoras dos filmes de world-music produzidos por redes de televisão europeias e a “correção etnomusicológica” (p. 47) dos filmes etnomusicológicos, tem-se a impressão de uma valorização do caráter científico desses últimos em detrimento daquilo que Harbert (2018, 10) chama de “atenção estética” da linguagem cinematográfica, fundamental para a entrada do espectador no “mundo fílmico”. Apesar de essa visão ser atenuada ao longo do livro – nesse aspecto, a seção sobre o modo de representação impressionista é especialmente enriquecedora –, a dimensão acadêmico-científica é, de fato, relevante para D’Amico, tendo em vista que ele define o filme etnomusicológico como uma “representação de culturas musicais através de imagens sonoras em movimento, utilizando metodologias e perspectivas teóricas da etnomusicologia, e capaz de transmitir informações de valor etnomusicológico” (p. 47). Cabe nos perguntarmos, entretanto, se a busca excessiva por um suposto “valor etnomusicológico” no audiovisual não acabaria por se tornar um freio à liberdade criativa, preocupação já expressada por Paul Henley com relação ao treinamento intelectual do antropólogo (Henley e Flores 2009, 94). O capítulo apresenta ainda os modos de representação fílmica (expositivo, observativo, reflexivo e impressionista) propostos por Barbash e Taylor (1997); propõe uma taxonomia dos filmes por conteúdo a partir dos eixos temático, organológico (discutida mais profundamente no sexto capítulo) e biográfico; e aborda questões que vão da ética na representação audiovisual até os muitos usos do filme etnomusicológico (ferramenta de pesquisa, material didático, preservação de culturas musicais, entre outros).

O terceiro capítulo destaca os filmes produzidos em três instituições europeias (Institut für den Wissenschaftlichen Film - IWF, na Alemanha; Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, na França; e National Film and Television School - NFTS, na Inglaterra), além da obra de Hugo Zemp. Embora a associação dessas instituições a determinados estilos de cinematografia possa ter sido inspirada nas diretrizes redigidas por seus membros ilustres (Dauer 1969; Rouch 1974; Baily 1989), o próprio panorama feito por D’Amico mostra que, especialmente no caso do CNRS, os filmes ali produzidos podem abarcar temáticas e estéticas bastante diversas. Levando ainda em consideração que a produção do NFTS está reduzida a um único indivíduo (John Baily), talvez o autor pudesse ter destacado as

produções de cineastas específicos, como na excelente seção dedicada a Hugo Zemp, ao invés de sugerir, no título do capítulo, uma unidade estilística de cada uma das instituições.

O quarto capítulo utiliza o aspecto geográfico como critério de catalogação dos filmes etnomusicológicos. Surpreende que a seção dedicada à América Latina não mencione o Brasil, país cuja vasta e variada cultura musical tem sido tema de séries panorâmicas de grande circulação, como *Música do Brasil* (direção de Belizário França e idealização do antropólogo Hermano Vianna), exibida pela MTV Brasil, e *Taquaras, tambores e violas* (direção de Hidalgo Homero e pesquisa da antropóloga Alice Villela), exibida pelo canal CINEBRASIL TV. Embora filmes dedicados a manifestações musicais brasileiras sejam mencionados em outras partes do livro, penso que teria valido a pena sua inclusão nessa seção para os interessados em obter um acesso rápido a essas informações. De todo modo, o levantamento feito por D'Amico tem o mérito de ampliar o panorama do filme de não-ficção para além das comumente citadas produções norte-americanas e europeias.

O quinto capítulo lança luzes no uso do audiovisual tanto como ferramenta para a realização de análises que ultrapassem a dimensão do som (interações entre músicos e plateias na performance musical, no método videográfico de Regula Qureshi; relação entre técnica instrumental e estruturas musicais, na análise frame a frame de Gerhard Kubik; comparação de movimentos corporais de diferentes culturas, no projeto *Choreometrics* de Alan Lomax) quanto como possibilidade de representação visual das estruturas musicais. Esse último modo, realizado especialmente por Hugo Zemp, tem sido ainda pouco explorado pelos filmes etnomusicológicos e pode ser de interesse dos etnomusicólogos que procuram apresentar suas transcrições de maneira sincrônica a elementos visuais e sonoros ou que não desejam abdicar da clareza explicativa da representação escrita em produções audiovisuais.

O sexto capítulo tem como fio condutor a filmagem da “música em ação”, abrangendo a execução e/ou construção de instrumentos musicais, processos de interação musical entre músicos e audiência, assim como a transmissão de conhecimentos musicais. A ilustração do segundo ponto por D'Amico a partir de seu próprio filme *Cantar l'ottava* é especialmente interessante e nos faz desejar que relatos de sua experiência como cineasta e diretor de festival de cinema tivessem tido mais espaço no livro.

O início do sétimo capítulo aborda a disseminação dos filmes etnomusicológicos em “telas grandes e pequenas”, representando, respectivamente, a sala de cinema e a televisão. Fez falta uma menção às telas ainda menores dos onipresentes telefones celulares, que têm sido usadas pelos etnomusicólogos tanto para a filmagem de práticas musicais no trabalho

de campo quanto para a divulgação de suas produções na internet, dada a nem sempre possível apresentação de seus filmes em festivais de cinema ou em canais de televisão. Cabe ainda ressaltar que atualmente é comum que os próprios músicos, mesmo aqueles pertencentes a manifestações ditas tradicionais, filmem a si mesmos e divulguem suas ações em redes sociais, o que, por meio da utilização do método netnográfico (Kozinetz 2014), tem aberto um novo e promissor campo de pesquisa para o etnomusicólogo. O capítulo apresenta ainda outras temáticas do filme etnomusicológico, tais como memória, identidade e engajamento político e social, que, apesar de sua relevância, não se comunicam diretamente com a discussão anterior e poderiam estar alocadas em uma seção à parte. Por fim, o apêndice apresenta uma longa e valiosa lista de filmes organizados a partir das categorias apresentadas no segundo capítulo.

É importante ressaltar que os questionamentos pontuais aqui feitos não pretendem diminuir a importância deste trabalho para a etnomusicologia. D'Amico apresenta uma combinação entre conhecimento bibliográfico e cinematográfico sobre o filmar a música que, arrisco dizer, poucas pessoas poderiam rivalizar. Impressiona ainda a sua habilidade didática em organizar a vasta quantidade de informações em categorias de fácil entendimento, as quais serão de grande utilidade tanto para professores que queiram organizar cursos nessa área quanto para cineastas em busca de referências para o seu trabalho criativo. Da mesma forma, a extensa filmografia levantada pelo autor será uma referência fundamental para o estabelecimento de futuros acervos de laboratórios de etnomusicologia audiovisual.

Por fim, penso que esse trabalho pode estabelecer um diálogo interessante com o também recente livro *American Music Documentary: Five Case Studies of Ciné-Ethnomusicology*, de Benjamin Harbert (2018). Embora as duas obras apresentem diferenças de abordagem significativas – D'Amico propõe uma visão panorâmica, enquanto Harbert seleciona cinco documentários para uma análise aprofundada –, ambos consideram que certos filmes sobre música produzidos por cineastas não ligados à academia podem fazer parte do campo da etnomusicologia audiovisual (D'Amico) ou cine-etnomusicologia (Harbert). Nesse sentido, a subdisciplina vive um paradoxo, na medida em que pode ser considerada possuidora de um grande passado de filmes etnomusicológicos *avant la lettre*, mas possui um longo caminho a percorrer em termos de reflexão teórica e presença institucional. De qualquer forma, fica a esperança de que esse renovado interesse pelo audiovisual na etnomusicologia não seja mais um capítulo da discrepância entre o filme como “promessa” e sua presença periférica na disciplina (Harbert 2018, 4), mas sim uma efetiva abertura a novas formas de sentir e pensar a música.

REFERÊNCIAS

- Araujo, Samuel e José Alberto Salgado e Silva. 2009. Musical Knowledge, Transmission, and Worldviews: Ethnomusicological Perspectives from Rio de Janeiro, Brazil. *The World of Music*, v. 51, n. 3: 93-110.
- Baily, John. 1988. ICTM Colloquium on Film and Video. *Yearbook for Traditional Music*, v. 20: 193-198.
- Baily, John. 1989. Filmmaking as Musical Ethnography. *The World of Music*, v. 31, n. 3: 3-20.
- Baily, John. 2009. The Art of the 'Fieldwork Movie': 35 Years of Making Ethnomusicological Films. *Ethnomusicology Forum*, v. 18, n. 1: 55-64.
- Banks, Marcus e Howard Morphy (ed.). 1997. *Rethinking visual anthropology*. New Haven; London: Yale University Press.
- Banks, Marcus e Jay Ruby. 2012. *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barbash, Ilisa e Lucien Taylor. 1997. *Cross-cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- Crawford, Peter e David Turton (ed). 1992. *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Dauer, Alfons Michael. 1969. Research Films in Ethnomusicology: Aims and Achievements. *Yearbook of the International Folk Music Council*, v. 1: 226-233.
- De Heusch, Luc. 1962. *Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique et sociologique*. Paris: Ateliers de l'Unesco.
- Feld, Steven. 1976. Ethnomusicology and Visual Communication. *Ethnomusicology*, v. 20, n. 2: 293-325.
- Grimshaw, Anna. 2008. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harbert, Benjamin J. 2018. *American Music Documentary: Five Case Studies of Ciné-Ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Henley, Paul e Carlos Flores. 2009. Reflections of an ethnographic filmmaker-maker: an interview with Paul Henley. *American Anthropologist*, v. 111, n. 1: 93-99.
- Hockings, Paul (ed.). 1995. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
- Hood, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Killick, Andrew. 2013. Visual Evidence in Ethnomusicology. In *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, ed. Tim Shephard e Anne Leonard, 75-84. London/New York: Routledge.
- Kozinetz, Robert V. 2014. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Penso.
- MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- MacDougall, David. 2006. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Peixoto, Clarice E. 2019. Antropologia & Imagens: o que há de particular na antropologia visual brasileira? *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 8, n. 1: 131-146.
- Pink, Sarah. 2001. *Doing visual ethnography: images, media, and representation in research*. London: Sage.
- Rice, Timothy. 2014. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

- Rouch, Jean. 1974. The Camera and Man. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, v. 1, n. 1: 37–44.
- Ruby, Jay. 2000. *Picturing culture: explorations of film and anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Titon, Jeff Todd. 1992. Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production. *Ethnomusicology*, v. 36, n. 1: 89–94.
- Zemp, Hugo. 1988. Filming Music and Looking at Music Film. *Ethnomusicology*, v. 32, n. 3: 393–427.
- Zemp, Hugo. 1990. Ethical Issues in Ethnomusicological Filmmaking. *Visual Anthropology*, v. 3, n. 1: 49–64.

Yuri Prado é pós-doutorando em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP) e atualmente realiza estágio de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. É membro do Projeto Temático FAPESP “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia” e do grupo Pesquisas em Antropologia Musical (PAM). Formado em Música (Composição) pelo Departamento de Música 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 filmmaker, produziu os documentários *Um passo para vencer* (2020) e *Dois Irmãos* (2021).

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 21/10/2021

Aprovado: 09/11/2021