

DEVEMOS APELIDÁ-LOS DE ESTUDOS CINE-CULTURAIS? O CINE-MUNDIFICAR¹ DA MÚSICA POPULAR E DOS ESTUDOS JUVENIS

SHOULD WE CALL IT CINE-CULTURAL STUDIES? CINEWORLDING OF POPULAR MUSIC AND YOUTH STUDIES

DEVRIIONS-NOUS L'APPELER ÉTUDES CINÉ-CULTURELLES? CINEWORLDING DE LA MUSIQUE POPULAIRE ET DES ÉTUDES SUR LA JEUNESSE

¿DEBERÍAMOS LLAMARLO ESTUDIOS CINE-CULTURALES? CINEWORLDING EN LA MÚSICA POPULAR Y LOS ESTUDIOS JUVENILES

Michael B. MacDonald²

MacEwan University, Department of Music, Faculty of Fine Arts and Communications, Edmonton, Canada

Tradução João Lima

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: Este artigo explora a investigação-criação cinematográfica, ou o que chamo de *cine-mundificar*. Com efeito, o cine-mundificar tem o potencial de contribuir para uma prática de investigação única para a música popular e para os estudos juvenis, áreas da vida cultural caracterizadas pela sua abertura e inovação com os novos média. Ter consciência destas oportunidades significa aproveitar as tecnologias disponíveis atualmente. Mas existe um obstáculo. A produção cinematográfica deve juntar-se com a investigação. Os métodos tradicionais de pesquisa cinematográfica, devido aos seus custos, dificuldades com a revisão de pares e a falta de apoio institucional, não têm sido aceites pela academia. Tem sido a antropologia a ciência que mais tem feito para desenvolver a investigação cinematográfica através de filmes etnográficos. Os novos desenvolvimentos no ecossistema do cinema digital têm sido pouco explorados até ao momento. O ecossistema do cinema digital, emergente desde 2009, é composto por câmaras digitais relativamente baratas e smartphones, por plataformas digitais grátis de nível profissional, uma rede mundial de festivais de filmes e a transformação da maioria dos cinemas artísticos em projeções digitais. Tal significa que o cinema digital feito num computador portátil pode ser exibido em

¹ Optou-se por se traduzir desta maneira o conceito *cineworlding* postulado por MacDonald. O autor recorre ao conceito heideggeriano de *Welten*, traduzido para inglês como *worlding*. Não existe consenso sobre a sua tradução para português: existem traduções como mundificar, mundanizar e mundar. Seguindo o parecer de Provinciatto (2021), optou-se pela primeira tradução, já que se trata da tradução que leva mais em conta a ideia heideggeriana de o mundo no seu vir-a-ser (*Nota do Tradutor* – N.T.). A direção da revista aproveita também este momento para agradecer a profunda generosidade do Prof. Michael B. MacDonald na cedência deste seu recente artigo. Também nos congratulamos com o interesse do Dr. João Lima em efetivar este tão desafiante trabalho de tradução.

² Michael B. MacDonald, no quadro da escrita deste artigo, agradece ao *Social Science Research Council of Canada* pelo seu apoio ao projeto *A film called Cinemusicking*; também endereça um reconhecimento ao *MacEwan Office of Research Services for the Strategic Grant* pelo apoio à realização de três filmes em torno da etnoficção; e dirige um agradecimento especial à *Faculty of Fine Arts and Communications* da MacEwan University pelo contínuo apoio ao desenvolvimento do cine-mundificar. Para mais informações sobre o cine-mundificar: cineworlding.org e sobre os filmes: michaelbmacdonaldfilms.ca.

qualquer lado. Estamos no melhor momento possível para se fazer cinema acadêmico, mas então por que razão os acadêmicos o fazem tão pouco?

Palavras-chave: cinema, cine-mundificar, plataformas digitais, metodologias.

ABSTRACT: This article explores cinematic research-creation, or what I call cine-worlding. Indeed, ccine-worlding has the potential to contribute to a research practice unique to popular music and youth studies, areas of cultural life characterised by their openness and innovation with new media. Being aware of these opportunities means taking advantage of the technologies currently available. But there is an obstacle. Cinematic production must come together with research. Traditional cinematic research methods, due to their costs, difficulties with peer review and lack of institutional support, have not been accepted by academia. It has been anthropology that has done the most to develop cinematic research through ethnographic film. New developments in the digital cinema ecosystem have been little explored so far. The digital cinema ecosystem, emerging since 2009, consists of relatively cheap digital cameras and smartphones, free professional-grade digital platforms, a worldwide network of film festivals and the transformation of most art-house cinemas into digital screenings. This means that digital cinema made on a laptop can be shown anywhere. We are at the best possible moment for academic filmmaking, but then why do academics do so little of it?

Keywords: cinema, cine-worlding, digital platforms, methodologies.

RÉSUMÉ: Cet article explore la recherche-création cinématographique, ou ce que j'appelle la cinémondialisation. En effet, le cine-mundifying a le potentiel de contribuer à une pratique de recherche propre à la musique populaire et aux études sur la jeunesse, domaines de la vie culturelle caractérisés par leur ouverture et leur innovation avec les nouveaux médias. Être conscient de ces possibilités signifie tirer parti des technologies actuellement disponibles. Mais il y a un obstacle. La production cinématographique doit aller de pair avec la recherche. Les méthodes traditionnelles de recherche cinématographique, en raison de leur coût, des difficultés liées à l'évaluation par les pairs et du manque de soutien institutionnel, n'ont pas été acceptées par le monde universitaire. C'est l'anthropologie qui a le plus contribué à développer la recherche cinématographique par le biais du film ethnographique. Les nouveaux développements dans l'écosystème du cinéma numérique ont jusqu'à présent été peu explorés. L'écosystème émergent du cinéma numérique depuis 2009 se compose d'appareils photo numériques et de smartphones relativement bon marché, de plateformes numériques gratuites de qualité professionnelle, d'un réseau mondial de festivals de cinéma et de la transformation de la plupart des cinémas d'art et d'essai en projections numériques. Cela signifie que le cinéma numérique réalisé sur un ordinateur portable peut être projeté partout. Nous sommes au meilleur moment possible pour le cinéma universitaire, mais pourquoi alors les universitaires en font-ils si peu?

Mots-clés: cinéma, cine-world, plateformes numériques, méthodologies.

RESUMEN: Este artículo explora la investigación-creación cinematográfica, o lo que yo llamo cine-mundificación. De hecho, la cine-mundificación tiene el potencial de contribuir a una práctica de investigación única para la música popular y los estudios sobre la juventud, áreas de la vida cultural caracterizadas por su apertura e innovación con los nuevos medios. Ser consciente de estas oportunidades significa aprovechar las tecnologías disponibles en la actualidad. Pero hay un obstáculo. La producción cinematográfica debe ir acompañada de la investigación. Los métodos tradicionales de investigación cinematográfica, debido a sus costes, dificultades con la revisión por pares y falta de apoyo institucional, no han sido aceptados por el mundo académico. Ha sido la antropología la que más ha hecho por desarrollar la investigación cinematográfica a través del cine etnográfico. Los nuevos desarrollos en el ecosistema del cine digital han sido hasta ahora poco explorados. El emergente ecosistema del cine digital desde 2009 consiste en cámaras digitales y teléfonos inteligentes relativamente baratos, plataformas digitales gratuitas de nivel profesional, una red mundial de festivales de cine y la transformación de la mayoría de los cines de arte y ensayo en proyecciones digitales. Esto significa que el cine digital realizado en un ordenador portátil puede proyectarse en cualquier lugar. Estamos en el mejor momento posible para el cine académico, pero ¿por qué entonces los académicos lo hacen tan poco?

Palabras-clave: cinema, cine-mundificar, plataformas digitais, metodologias.

1. Introdução

A investigação-criação cinematográfica, ou o que chamo de *cine-mundificar*, tem o potencial de contribuir para uma prática de investigação única para a música popular e para os estudos juvenis, áreas da vida cultural caracterizadas pela sua abertura e inovação com os novos média. Ter consciência destas oportunidades significa aproveitar as tecnologias disponíveis atualmente. Mas existe um obstáculo. A produção cinematográfica deve juntar-se com a investigação. Os métodos tradicionais de pesquisa cinematográfica, devido aos seus custos, dificuldades com a revisão de pares e a falta de apoio institucional, não têm sido aceites pela academia. Tem sido a antropologia a ciência que mais tem feito para desenvolver a investigação cinematográfica através de filmes etnográficos (Barbash & Taylor, 1997; Crawford & Turton, 1992; Grimshaw & Ravetz, 2009; Heider, 2009). Os novos desenvolvimentos no ecossistema do cinema digital têm sido pouco explorados até ao momento. O ecossistema do cinema digital, emergente desde 2009, é composto por câmaras digitais relativamente baratas e *smartphones*, por plataformas digitais grátis de nível profissional, uma rede mundial de festivais de filmes e a transformação da maioria dos cinemas artísticos em projeções digitais. Tal significa que o cinema digital feito num computador portátil pode ser exibido em qualquer lado³. Estamos no melhor momento possível para se fazer cinema académico, mas então por que razão os académicos o fazem tão pouco?⁴

O *cine-mundificar* não é nenhuma novidade⁵, é da mesma idade que o cinema sonoro. Podemos reconhecer que as nossas “novas” inovações, conjugando ciências sociais com a arte – apelidado de investigação-criação no Canadá – já existem há muito tempo. Nos estudos musicais, questões sobre o que é um filme

³ Enquanto vários dos obstáculos tradicionais ao filme académico foram rapidamente ultrapassados, a revisão de pares continua a ser um desafio. O *Journal of Visual Ethnography* foi um primeiro exemplo de uma plataforma de cinema digital com revisão de pares, mas que, no momento em que Michael escreveu este artigo - em novembro de 2021 - parece encontrar-se *offline*.

⁴ A emergência do filme etnográfico (Grimshaw, 2008; Hocking, 1975; Loizos, 1993) e da cine-etnomusicologia (Harbert, 2018; Feld, 1976; Zemp, 1988) têm tido um impacto lento nas suas respetivas disciplinas. Os estudos cine-culturais serão, sem dúvida, usados por um reduzido número de investigadores, mas a grande maioria manter-se-á nas tradicionais formas de produção académica. Enquanto académicos como Sarah Pink (2013) têm, nos últimos anos, tomado a dianteira e demonstrado a forma como a etnografia visual e a etnografia sensual podem potenciar o trabalho de investigação, não se constata uma grande de produção académica cinematográfica a ser produzida.

⁵ Sarah Pink liga a etnografia e a arte em *Writing Cultures* (1986); ao passo que Clifford reconhece que a etnografia é um estilo literário e um método das ciências sociais. Como mostrarei mais à frente, isto vem de trás. Pink argumenta de forma correta que a etnografia visual deve lidar com a incorporação e com os sentidos e que a reflexividade e as linguagens institucionais da etnografia visual estão a ser influenciadas pelos média digitais. Podemos ficar com a sensação de que as teorias não-representacionais que divergem dos métodos dos estudos culturais e dos estudos juvenis são “parte deste movimento para uma forma de investigação visual mais envolvida, participativa, colaborativa e pública” (Pink, 2013: 5). Eu quero refutar a ideia que existe um *teleos* de um cinema musical positivista para um não-representacional porque, como mostrarei, estes novos métodos não-representacionais (Del Rio, 2008; Ihde, 1986; Thrift, 2008; Vannini, 2015), incluindo o *cine-mundificar* que estou a postular, são perspetivas emergentes que nos permitem ver-ouvir trabalhos antigos de uma forma renovada.

etnomusicológico são apenas o tipo de questões sobre as quais os investigadores se debruçam há já muito tempo (Feld, 1976). Nesse sentido, MacDougall (1997: 292) identificou “a mudança de um pensamento antropológico assente na palavra-e-frase para um pensamento antropológico assente na imagem-e-sequência” como sendo uma importante observação para as diferenças nos métodos. A minha perspetiva, após ter feito filmes nos últimos 15 anos, tem sido a de “desenvolver objetivos e metodologias alternativas” (MacDougall, 1997: 293) que prestem atenção aos desafios que as fronteiras disciplinares acarretam (Russell, 1999, 2018). Eu acreditava que um filme etnomusicológico é um filme que um etnomusicólogo faz, mas abandonei essa posição ingénuo e reconheço que um “cinema de música crítico” (Harbert, 2018: 246) requer um envolvimento específico com a articulação da metodologia, a elaboração de um método apropriado que leve em conta uma forma de cinema apropriada que possa servir como um documento ou, usando um termo deleuziano, uma máquina de expressão. Este artigo explorará a triangulação de metodologia, método e trabalho cinematográfico, bem como apresentará um processo de investigação-criação cinematográfica para que os alunos e investigadores a trabalhar com a música popular e os estudos juvenis fiquem mais bem preparados para decidirem quando os métodos de pesquisa cinematográfica são apropriados para os seus projetos. Eu concordo com a opinião de Pink (2013: 10) de que não existe uma hierarquia entre meios (material impresso, filme, fotografia), mas apenas questões de métodos mais ou menos apropriados.

2. O porquê da investigação-criação cinematográfica para a música popular e os estudos juvenis?

Durante os cerca de dez anos em que o ecossistema do cinema digital vem emergindo, nenhum um livro fora publicado sobre métodos na produção de cinema digital. Em 2018, Benjamin Harbert publicou *American Music Documentary: Five Case studies in Cine-ethnomusicology*. O enfoque do autor centrava-se nos realizadores de documentários e não tinha nenhuma secção a examinar as possibilidades da produção de cinema digital para a etnomusicologia. Em 2019, antes de uma conferência, foi organizado um simpósio na *Society for Ethnomusicology* e nenhum artigo ou apresentação analisava as particularidades dos métodos de produção digital e apenas uma atividade abordou os materiais da produção digital. Assim, enquanto o cinema nas ciências sociais vem emergindo lentamente, talvez seja necessário refletir sobre o aviso de Nietzsche, de que “alguns valores nascem velhos e desde o berço mostram a sua conformidade, conformismo e a sua incapacidade em desafiar a ordem estabelecida” (Deleuze, 2001: 81), que o potencial da produção de cinema digital para os estudos culturais permite tratar o cinema digital como se fosse a produção de um filme, com todos os seus géneros e limites, ao mesmo tempo permanecendo dentro do género do documentário etnográfico que já foi legitimado, sem paralelamente reconhecer que o novo materialismo, a filosofia do processo, o

pós-humanismo e o feminismo multi-espécies de Donna Haraway desafiaram o próprio objeto do documentário e etnografia humanista, desafiando quer o tempocentrismo (privilegiando o passado e o presente etnográfico) quer o antropocentrismo (o excecionalismo humano) como consequências de privilegiar o *etnos*.

A investigação-criação, por outro lado, reconhece que fazer arte é pesquisa e os resultados da pesquisa são objetos criativos. A investigação-criação centra-se no emaranhamento de planear, fazer e divulgar um filme. Cada filme torna-se um acontecimento para a exploração do pensamento cinematográfico que “questiona novamente a relação entre técnicas e sentidos, e reafirma estas diferenças para a idade da condição tecnológica” (Hörl, 2017: 5). A música popular e as culturas juvenis sempre estiveram entrelaçadas com a tecnologia audiovisual. A investigação-criação cinematográfica abraça o filme de ficção, o vídeo musical e o filme documental como processos de pesquisa. Isto abre o processo tecnológico criativo e as tecno-culturas juvenis e de música popular para algo mais do que a observação participante. Fazer filmes e vídeos musicais com jovens tem um contributo direto para o desenvolvimento de capacidades dos mesmos, e ainda alarga os espaços pedagógicos, bem como cria uma oportunidade de acompanhamento dos fluxos de trabalho criativo, através das indústrias populares e dos *undercommons*⁶ dos jovens e da música popular. Como postulou Erin Manning (2016: 221), os *undercommons* são um ‘campo de relações fabulado nos interstícios entre o agora e o que ainda não chegou’ e o ‘acontecimento’ (2013, 2014) e o ‘gesto pequeno’ (2016), que pode fornecer à investigação-criação uma forma de pensar sobre a música, tornar música em música popular e em cultura juvenil. A relação entre os *undercommons* [espaços e tempos] e o capitalismo é uma questão ética e política que a investigação-criação pode explorar internamente e fazer uma contribuição para uma pedagogia crítica da música popular (MacDonald, 2020b). Assistindo à representação da música popular e das cenas juvenis no grande ecrã, nos pequenos ecrãs e agora em ecrãs ainda mais pequenos, apercebemo-nos de que não é nada de novo, mas os académicos têm hesitado em desenvolver métodos cinematográficos próprios e criativos. Os realizadores de documentários e os guionistas têm sido inspirados durante gerações pelo estilo e pelo som da cultura juvenil e por um bom motivo. Geração após geração, a cultura juvenil inspirou a inovação social e cultural manifestada através de estilos de roupa, discurso, apresentação e ideologia. Os académicos contribuíram com a sua parte, com uma literatura rica em que se documenta a interseção do intangível com a cultura material, demasiado numerosa para ser aqui mencionada, abrindo novos caminhos nos estudos culturais (Bennett & Kahn-Harris, 2004; Hodkinson & Deicke, 2007; Muggleton & Weinzier, 2003; Steinberg & Ibrahim, 2016). A produção

⁶ Optámos por não traduzir o conceito devido à sua especificidade em inglês. A noção de *undercommons* é elaborada como o espaço e o tempo que se encontram sempre aqui, na realidade e na fantasia, e onde fazemos parte do movimento das coisas (N.T.).

cinemática nos estudos culturais, contudo, não se desenvolveu. Em vez disso, a música popular e o *undercommons* dos jovens foi deixado para ser explorado economicamente por empresas de produção de conteúdos.

3. Dos estudos cine-culturais ao *cine-mundificar*

Quando comecei a escrever este artigo, inicialmente dei-lhe o título de *Cine-estudos culturais*, mas conforme progredia fui me apercebendo que estava a agarrar-me a um conceito de cultura que não encapsulava a riqueza da investigação-criação. Eu não quero contribuir para a emergência de uma nova ideia que nasça velha. Qual é a palavra para um processo etnográfico que vai além do *Etnos*, para além do *Antropos*, e que ao mesmo tempo faz uma contribuição para os estudos culturais? Talvez estudos culturais pós-humanos? Assim, se o objetivo principal deste artigo é fazer progredir uma perspectiva de estudos cine-cultural, eu não quero fazê-lo sem fornecer um ponto de partida que remeta para este momento. A emergência dos estudos cine-culturais está a dar-se ao mesmo tempo que a abordagem pós-humana (Berardi, 2011, 2015; Braidotti, 2013; Brier, 2008; Fiol, 2010), mas o que significa isto para os estudos cine-culturais? Parece que, no mínimo, estamos a ser desafiados a pensar os métodos de investigação sobre música popular e os estudos juvenis que vão para lá do discurso, para além do objeto e que ultrapassem o funcionalismo e a fenomenologia. A minha intenção com este artigo é começar a criar a base para uma abordagem que lide com a produção do cinema digital para o enredamento das ciências sociais-arte e que não seja moldado por velhas ideias de cultura nem por uma exclusiva análise textual da teoria crítica, mas por uma produção orientada para o “mundificar” (Heidegger, 1962; Haraway, 2016), algo que comecei a designar de *cine-mundificar*.

O “mundificar”, de Heidegger até Haraway, moveu-se através de um conjunto de estados. Primeiro, um modelo ecológico foi apresentado, o qual se preocupava com um organismo no seu ambiente (Bateson, 1972a, 1972b, 1979, 1987). Este modelo foi seguido por um modelo cibernético de segunda-ordem que reconhecia que os sujeitos constroem modelos deles mesmos dentro de um sistema, e que não havia apenas entendimento, mas entendimento-entendimento (Luhman, 1989, 2000, 2009; VonForester, 2003, 2014; Maturana & Varela, 1987). Preocupava-se com a *autopoiesis*, a autocriação do ser, a auto-organização numa ecologia de outros sistemas. Estes modelos eram ecológicos e orientados para uma análise do sujeito individual, encaixando bem com modelos anteriores de sujeitos individuais. Novas abordagens sugerem que a ideia de ser e de sujeito sempre estiveram imersas e foram gizadas por outros sistemas, que pensar sobre o indivíduo humano faz pouco sentido. Nós nunca estamos verdadeiramente sozinhos. A *sympoiesis*⁷ (Haraway, 2016: 58), o reconhecimento que nada se faz por si próprio, permite-nos repensar o modelo discurso-ideologia-hegemonia que tem, durante muito tempo, influenciado os

⁷ Segundo Haraway, trata-se de uma palavra que significa “fazer-com”.

estudos culturais. A *sympoiesis* “é uma palavra adequada para os sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos. É uma palavra para o “mundificar-com” (Haraway, 2016: 58). Haraway sugere *holobiont* como uma palavra que significa colagens simbióticas “em qualquer escala de espaço ou tempo” (Haraway, 2016: 60). Optar por este tipo de orientação ecológica sobre a juventude e a música popular pode levar a várias novas formas de interação conforme abandonamos “os indivíduos possessivos e os jogos de soma-zero” (Haraway, 2016: 60). A *sympoiesis* alarga as ideias de comando e controlo das antigas noções cibernéticas com uma perspectiva em que a informação e o controlo são distribuídos e onde os sistemas produzem coletivamente aquilo que “não tem fronteiras espaciais ou temporais autodefinidas” (Haraway, 2016: 60), tornando-os abertos à mudança evolucionária. A *sympoiesis* é desafiante e excitante porque produz todo o tipo de colagens, emaranhados e nós, e move-se através da transmissão, infeção, ingestão e gestação. O *cine-mundificar* sugere-nos que não estamos a documentar, mas a “tornar-se-com”.

Novos conceitos permitem aos investigadores avançarem ao mesmo tempo que fazem uma releitura do passado. A minha noção de *cine-mundificar* nasceu do meu desejo de entender o modelo cinematográfico de investigação-criação que vinha desenvolvendo (MacDonald, 2020a, 2020b). Eu defendo que o *cine-mundificar* é constituído por três colagens, a territorial, a de produção e a de ecrãs. Colagem é um conceito aqui usado no sentido deleuziano, enquanto uma coleção emergente de objetos e práticas que exprimem um estilo, um *agencement* [aplicação]. Neste sentido, as colagens não são um método, mas uma espécie de plano material tecnocultural para a expressão de investigação-criação cinemática. As três colagens propõem uma localização ecológica e cibernética na *screen production* [produção] que dissolve muitas dicotomias tradicionais, especialmente a dicotomia *téchne* (arte) e *epistème* (ciência), que o conceito *technics*, postulado por Steigler, procura ultrapassar. O *cine-mundificar* é a construção do mundo cinemático, e que acaba emaranhado com as práticas de construção do mundo dos jovens e da cultura popular. É cibernético no sentido que é recursivo, mas que ultrapassa a cibernética, já que o *cine-mundificar* não procura sistemas de controlo. As práticas de *cine-mundificar* procuram estar envolvidas no surgimento de práticas criativas, na expressão da vida criativa, na tessitura da vida que é o mundificar. O *cine-mundificar* é o mundificar tecno-cultural do mundo.

4. Os emaranhados tecno-culturais na investigação-criação cinemática da música

O que tem a ver toda esta conversa sobre *sympoiesis* com a música popular e os estudos juvenis? Eu estou muito interessado em compreender os tipos de mundificar que o audiovisual (Chion, 2017) torna possível, e, ao mesmo tempo, quero perceber

como o *musicar*⁸ é o estudo de práticas de mundificar. O conceito de *musicar* proposto por Christopher Small (1998) introduziu a antropologia ecológica e cibernética de Bateson (1972a) na etnomusicologia. É muito mais do que reconhecer que a música não é um substantivo, mas um verbo, e que o conceito de *musicar* alargou o campo da investigação da música para lá das páginas e dos músicos, reorientando o olhar dos académicos até para pessoas a arrumar cadeiras e a limpar o chão. O conceito de *musicar* esbate as distinções entre músicos, cenas, palcos e média. Em vez de os vermos como discretas unidades de análise, o *musicar* enfatiza a música-enquanto-processo, constituída por fluxos, emaranhados e aparecimentos. Os mundificares emaranhados e exuberantes de Donna Haraway “acabaram de vez com a cosmopolítica globalizante kantiana e com o mundificar rabugento heideggeriano assente no excecionalismo humano” (Haraway, 2016: 11). O mundificar é “uma mistura específica do material e do semiótico que remove as fronteiras entre os sujeitos e o ambiente, entre *persona* e *topos*. O mundificar oferece a possibilidade de se acabar com as habituais temporalidades e modos de ser” (Palmer & Hunter, 2018: n/p). O *cine-mundificar* segue os fluxos e torna-se parte do fluxo que dissolve a sua distância. O vídeo musical, o filme ou o documentário tornam-se parte da cena que procuram analisar. O fluxo do resultado da investigação-criação alarga a análise e torna-se parte do *musicar* que almeja compreender.

Quando o *musicar* é lido juntamente com o livro *Music Grooves* (Keil & Feld, 2005), juntam-se dois conceitos importantes. Em *Music Grooves*, os autores reconhecem a música como uma vida vibrante. Torna-se um campo dinâmico com limites, ecótonos e misturas heterogéneas de discrepâncias participativas. As músicas são formas vibrantes que se desdobram em memórias, culturas materiais e no ultrapassar de fronteiras entre espécies. São sulcos⁹ que disseminam e se desdobram em novas espécies sociais, novos refrões (Deleuze & Guattari, 1987: 299-309). Neste sentido, as gravações áudio e os filmes não apenas documentam, como também funcionam como agentes que transmitem sulcos “desviantes inimagináveis” (Hebdige, 1979: 19), que são transmissores de sulcos de *musicar*. Os sulcos não se ficam por audiotopias (Kun, 2005); eles perturbam e continuam com a *sympoiesis* e misturas imprevistas ganham forma social. O *cine-mundificar* não apenas documenta; incita à emergência, uma infeção intencional, os seus tentáculos agarram-se em cimento, tecidos, tecnologia, corpos de todas as formas no processo de tornar-se-com, misturando também à ciência social e formas artísticas que procuram desesperadamente manter-se separadas e, acima de tudo, autónomas.

O *cine-mundificar* é documentar os sulcos do *musicar* de maneira que mantenham o sulco. Estamos mais implicados do que poderíamos imaginar. Podemos tentar nos

⁸ Tradução do conceito de “musicking” postulado por Small (N.T.).

⁹ Não é fácil traduzir o conceito de “groove”. Optou-se por “sulcos”, um conceito muito usado no contexto musical, referindo-se ao momento em que os diversos sons encaixam ou combinam (N.T.).

afastar do sulco para proteger a nossa pureza acadêmica ou podemos ceder e começar a praticar uma “relação com um mundo e um *self*, impregnado de alteridade” que pode perfeitamente levar ao florescimento, em andamento, “de uma fabulação sincrética e especulativa, uma participação improvisada com emergência” (Shotwell, 2016: 9). A motivação para avançar na direção do florescimento é uma perspectiva ativista que reconhece que outros mundos não são apenas possíveis, mas que existem e que começam em nós, como Marx há muito identificou, uma análise ontológica desses mundos, não apenas pelo prazer especulativo, mas de forma a compreender a mudança. Os sulcos do musicar são uma ontologia do fluxo, a prática de um processo. O *cine-mundificar* é, portanto, uma prática de pesquisa e um sulco sócio-tecnológico infetado:

Estes mundificares das ciências [sociais] e das artes são *holobiomes*, ou *holoents*, nos quais cientistas, artistas, pessoas normais da comunidade e seres não-humanos tornam-se envolvidos nos projetos uns dos outros, nas vidas de todos, acabando por serem necessários uns aos outros de diferentes maneiras, apaixonadas, corpóreas e significativas (Haraway, 2016: 71-72).

Se os estudos sobre vídeos musicais são cada vez mais vistos como legítimos (Arnold, 2018), as questões ontológicas sobre a sobreposição da música com a produção do vídeo musical são normalmente esquecidas¹⁰. Se pensarmos como a *sympoiesis* das gravações musicais – a conjugação de gravações áudio e tecnologia de gravação de imagens, com o emaranhado de pintura, dança, fotografia e etnografia – talvez consigamos imaginar algo que não é música nem filme, os sulcos para lá destes pontos de partida. Por que razão deve apenas haver um filme que se apoia na música ou uma música que se apoia num filme? Eu pretendo repensar a relação entre música e filme para começarmos a ver o *cine-mundificar* emergente, tornado possível pelo novelo de tecnologias de gravação enquanto objeto de análises que apoia, mantém e torna estes mundificares distintos. Quando começarmos a ver isto como uma possibilidade de partida, com uma mente aberta, começamos a pensar sobre os mundificares das ciências sociais-arte como algo possível para nós na idade do cinema digital, bem como refletimos sobre o nosso papel ético em produzir e cine-musical, já que estes *cine-mundificares* são contagiantes.

¹⁰ Para uma discussão dos estudos musicais e culturais, ver Clayton, 2008; Cohen, 2012; Dornfeld, 1992; Fiol, 2010; Harper, Doughty & Eisentraut, 2009; Ikoniadou, 2014; Mera & Morcom, 2009; Titon, 1992, 1988; Zemp, 1988. Para uma análise sobre o realizador e o tema, ver Canet & Pérez, 2016; Cumming & Norwood, 2012; Gorski, 2000; McIntosh, 2006; Pitts, 2013. Para uma reflexão sobre o realizador e a câmara, ver Grimshaw, 2008, 2011; Møhl, 2011; Yakir & Rouch, 1978. Para uma análise sobre o realizador e a audiência, ver Bogue, 2003; Boulé & Tidd, 2012; Deamer, 2016; Del Rio, 2008; Deleuze, 1984, 1986, 2013, 2013b; Jenssen, 2009; Kennedy, 2000; MacDougall, 2006; Marks, 2000; Pisters, 2012; Powell, 2012; Rizzo, 2012; Vannini, 2015. Para uma discussão sobre a relação entre arte e etnografia, ver Schneider & Pasqualino, 2014; Schneider & Wright, 2013, 2006.

5. Planaltos *Cine-Mundificares*

Para fazer isto, eu preciso de visitar alguns exemplos históricos antes de concluir a minha perspetiva sobre a música cine-mundificada. Estes exemplos farão duas coisas: vão nos dar oportunidades para observarmos exemplos de *cine-mundificar* para lá dos exemplos atualmente considerados aceitáveis ao nível da documentação etnográfica, mas que, mesmo assim, continuam a ser mundificares. Os exemplos permitir-nos-ão pensar perspetivas para o *cine-mundificar* e ver as suas ramificações e veremos as formas como o *cine-mundificar*, enquanto montagem de ecrã [screen assemblage], nos permite novas formas de pensar sobre a investigação-criação. Talvez possamos pensar nestes exemplos não como momentos históricos, mas como planaltos (Deleuze & Guattari, 1987) que continuam com o mundificar mesmo durante a nossa participação neles.

Domingo de Páscoa, 1967: Deus respeita-nos quando trabalhamos, mas adora-nos quando dançamos. No domingo de Páscoa de 1967, Les Blank e Skip Gerson chegaram ao primeiro *love-in* em Los Angeles, cada um com uma câmara de 16mm. Tinha acontecido previamente um *love-in* em São Francisco e os dois estavam interessados neste novo evento. Contactaram a PBS para terem apoio financeiro para conseguirem gravar no local. O que propuseram foi que a PBS podia exibir cinco vezes uma versão editada, mas que Blank e Gerson ficariam com o material original. Eles tinham em mente realizar um filme independente a partir das gravações que fizessem no evento. Esta seria a segunda tentativa de Blank gravar um filme musical, sendo que o primeiro, uns anos antes, tinha sido um filme circular que explorava a abordagem de Dizzy Gillespie ao jazz (MacDonald, 2019). Ele tinha trabalhado enquanto cinegrafista num filme musical realizado por Terry Nowak, que documentava a segunda *Renaissance Fair*, na Califórnia, em 1963/1964 (Berger, 2011), filme que, mais tarde, Blank reconheceria como tendo uma forte relação com o *love-In*, até pelo facto de muitas pessoas terem participado em ambos os eventos.

A abordagem de Blank ao *love-In* foi peculiar para um documentário. Ninguém é entrevistado, ninguém é identificado, não existe uma voz a narrar, e excetuando o conhecimento de onde e quando isto estava a acontecer, não havia mais nenhuma explicação. O que estava Blank a fazer com este filme? Talvez exista uma alusão, num momento de reflexão sobre o filme, quando ele afirma “é algo sobre este tipo de arte em que todo o ser das pessoas é atirado contra ela, onde a arte e a vida se interseitam e tudo começa a dizer algo sobre ti” (Blank, 2014). É um filme de 20 minutos com o que parecem ser quatro partes sem nome que eu apelidei de: a chegada, ficar pedrado, meditação e comunidade. O filme foi gravado inteiramente sem som e com música gravada ao vivo por uma banda de rock psicadélico chamada *Spontaneous Combustion* (Berger, 2011). Blank era várias vezes descrito como um realizador de documentários, um título que ele achava não se coadunar com o seu trabalho. Ele não achava que fazia documentários. Ele considerava os seus filmes musicais ‘mais como

operetas' (Blank, 2013). As temáticas destes filmes não eram necessariamente a música, mas o mundificar que a música gerava. Blank foi importante para o *cine-mundificar*, sendo que o trabalho dele continua a inspirar o meu trabalho. Eu quero começar com Blank porque os seus filmes musicais oferecem-nos um tipo de junção de música, filme e investigação artística que eu postulo como *cine-mundificar*.

A chegada. Num estilo que se tornaria característico desta perspetiva, um estilo que emergiu de uma timidez, o momento de abertura começa com um plano, à distância, de uma mulher de cabelo preto, vestida de vermelho, a dançar com flores amarelas na mão à frente de um conjunto de baterias. A dança é erótica e ela parece aperceber-se da câmara e mantém um olhar fixo por um curto período. Numa passagem súbita, estamos a andar de forma estranha por um parque e apercebermos-nos de várias pessoas com flores nas mãos, a dançar, sinais de amor por todo o lado, com círculos de pessoas a tocarem instrumentos acústicos. Pessoas com as caras pintadas, pessoas com blazers, uma mistura estranha de adultos e crianças que parecem desafiar qualquer tipo de características específicas. O parque está cheio de cidadãos diferentes e a misturarem-se. A música é celebratória e a colagem de flores, sinais de amor, pessoas a tocar instrumentos dentro e fora do palco cria, com o tempo, um sentimento de chegada. É interessante que quase todos os filmes sobre a década de 1960 usam filmagens deste filme e de outros filmes como *Woodstock* (1970) ou o filme de Agnes Varda, *Black Panthers* (1968).

Ficar "pedrado". As sequências parecem aleatórias e sem nenhuma direção, até que a câmara se fixa na face de uma rapariga a acabar um charro¹¹, a única referência clara a drogas em todo o filme. A música ganha o seu ritmo e as imagens tornam-se um caleidoscópio, e agora as flores, os músicos e os instrumentos estão num turbilhão, os dançarinos estão em êxtase, os corpos redemoinham em formas novas e estranhas. As imagens caleidoscópicas redemoinham e dançam, corpos, flores e baterias, tudo começa a dançar em círculos em torno do ecrã. Isto torna tudo extático, todas as coisas parecem capazes de fumar canábis e serem "sulcados" pela música. Será que a câmara também fumou canábis? É possível a câmara estar pedrada? A câmara parece desaparecer, mais ninguém olha. A música, tal como os corpos e as imagens visuais, tornam-se densos e extáticos, com notas e ritmos e carne tudo em cima uns dos outros. Até que do nada e sem estarmos a contar, e sem nenhuma lógica musical, existe um corte para dois corpos de braços dado e com os olhos fechados.

Meditação. A meditação é um espetáculo rodeado por curiosos. A música fica mais lenta e calma, leve, ténue. Diretamente à nossa frente, dominando o centro do plano está um jovem com um casaco castanho de algodão, chapéu de palha, camisa verde

¹¹ Optamos por fazer uma tradução literal de "joint" que em calão e em português significa "charro" (N.T.).

com pintas grandes em azul-claro, e a sorrir diretamente para a câmara enquanto masca um chiclete. É difícil analisá-lo enquanto ele alternadamente nos observa e às pessoas em meditação. O resto das pessoas no círculo estão ou a observar a meditação de forma séria ou estão com os olhos fechados. Um mar de caras piedosas com um tipo a rir-se talvez de forma sarcástica? O incessante mascar do chiclete e o seu sorriso manhoso é provocante, condescendente, perturbador. Será uma rejeição patriarcal ou um desconforto escondido sob uma capa de indiferença? É impossível sabê-lo. Estará ele a meditar sobre aqueles que estão a meditar, estará no espetáculo da meditação, ou na ironia da meditação enquanto um acontecimento observado, ou na consciência que foi apanhado pela câmara muito perto de demonstrar piedade? Somos arrastados para uma reflexão sobre a meditação, uma meditação sobre a meditação. De novo, um corte dramático e estranho tira-nos da meditação em que estávamos.

Comunidade. Uma linha de pessoas dá as mãos e começa a correr em conjunto, tropeçando uns nos outros. Formando linhas e ligações e a música outra vez realça de forma poderosa o festival. São mostradas famílias em colchões, pessoas deitadas juntas, mais linhas de pessoas de mãos dadas que se lançam uma contra as outras, criando massas de corpos sorridentes, adultos a brincar como crianças e as crianças a observarem os adultos a brincar. No meio dos jogos, regressámos ao começo, à mulher com flores amarelas na mão e dançar à frente das baterias. O filme acaba com uma citação de Divyavadana: “Aquilo que fizemos não será perdido por toda a eternidade. Tudo acaba por amadurecer e dá fruto a seu tempo”.

30 de abril, 1999: Werner Herzog lê a sua Declaração de Minnesota. Werner Herzog afirmou o seguinte sobre a contribuição cinematográfica de Blank: “quando os nossos filhos e netos olharem para trás e tentarem compreender como era a América, eles vão fazê-lo através dos filmes do Les Blank”. Herzog compreende o *cine-mundificar* de Blank e, tal como ele, vê em Blank alguém que está interessando em mais do que documentários. Herzog, na sua declaração de Minnesota, criticou famosamente a verdade do documentário observacional (*cinéma vérité* – cinema verdade). O *cinema verdade*, ruge Herzog, não contém nenhuma *vérité*, uma Verdade, contém apenas “a verdade dos contadores”. A contínua apreciação de Herzog pelo trabalho de Blank sugere que Blank se envolve na verdade extática e iluminadora que Herzog elogia. Pela sua parte, Herzog tem insistido na necessidade de “imagens adequadas” (Prager, 2007: 10) se quisermos evitar nos tornar extintos enquanto civilização. Tem sido reconhecido que Herzog “oferece explicações que ultrapassam o prosaico e o racional e entram no âmbito do poético” (Prager, 2007: 198) e que se os seus filmes documentam alguma coisa é a “constante procura de um ponto de vista para lá dos meios convencionais de viver o mundo – e um ponto de vista estético” (Prager, 2007: 198). O ponto de vista estético de Herzog enforma os seus *cine-mundificar* que reconhecem a impossibilidade de nos abstrairmos de nós mesmos para nós próprios

nos observarmos. Nós, portanto, temos de imaginar que conseguimos criar formas de olhar para nós “através de outros olhos que não os nossos: olhos de estranho ou de animal” (Prager, 2007: 199). Talvez Herzog veja no trabalho de Blank a intenção de criar formas de ver. A câmara parece ter uma subjetividade que não pode ter, ou será que pode? A câmara tem ansiedade, a câmara fica pedrada, a câmara medita sobre a meditação, a câmara entra na comunidade. Mas não é apenas a câmara, é o ecrã, é o espectador, é o editor, é o meio. Os realizadores documentais e experimentais, desde o início do cinema, têm sugerido que a câmara é mais do que uma tecnologia. A famosa descrição proto-transhumana de Vertov do cine-olho e do microfone-ouvido na primeira articulação da verdade do filme (*kinopravda*), transliterada em cinema-verdade, onde Jean Rouch (2003) postulou que a câmara não é um observador passivo, mas uma câmara provocadora, impostora e instigadora. A presença da câmara altera o acontecimento social, trazendo uma performatividade coletiva e uma improvisação cinematográfica. O filme de Blank não hipnotiza a audiência mas, em vez disso, “chama a nossa atenção para o próprio ato de olhar” (Ames, 2012: 55). Tem sido realçado que Herzog utiliza o género do filme documental como um meio de “fundamentar a sua visão do mundo nos corpos de outras pessoas, que, por seu lado, são chamadas para testemunhar em defesa de Herzog (Ames, 2012: 266) e que estas práticas de mundificar não são apenas documentação de factos, mas fornecem algo que é “bom para se pensar” (Ames, 2012: 267) porque é importante:

Que ideias usamos para pensarmos outras ideias...que enlaçam outros nós, que pensamentos pensam pensamentos, que descrições descrevem descrições, que laços atam laços. As histórias que criam mundo são importantes, que mundo fazem histórias (Haraway, 2016: 12)¹².

Em vez de tratarmos Haraway, Blank e Herzog como seres separados pelo tempo e disciplinas é necessário, tal como Haraway sugere, juntá-los. O *cine-mundificar* reúne investigação e criação com um hífen e pergunta não o que a investigação e a criação podem fazer, mas o que a investigação-criação pode fazer para esbater as diferenças entre elas: o que pode a investigação fazer? O que pode fazer a arte? O que pode a produção cinematográfica fazer? O *cine-mundificar* emerge do hífen, o interstício entre investigação e criação, o impulso e o movimento da pesquisa implícito na criatividade, e a criatividade a habitar bem no seio da investigação. A prática do *cine-mundificar* é o ato de questionar que tipo de investigação-criação do mundificar cinematográfico é possível nos estudos sobre os jovens e a música popular.

8 de dezembro de 1929: *Black and Tan*. *Black and Tan* é um filme silencioso de dezanove minutos com o pianista e compositor Duke Ellington, a sua orquestra e Fredi Washington. Esta curta-metragem musical foi escrita e realizada por Dudley Murphey,

¹² Muita da riqueza e do jogo verbal perde-se na tradução. No original “what ideas we use to think other ideas with ... what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories” (N.T.).

que utilizou a mesma equipa e o mesmo cenário de filmagens usado em *St. Louis Blues*, outro musical de curta duração com a cantora de jazz Bessie Smith, lançado apenas um mês antes, em 5 de novembro de 1929. Murphey tinha andado a experimentar filmes musicais desde 1921, explorando “sinfonias visuais e sincronização som-imagem...procurando por lentes e tecnologia cinematográfica no departamento de física no Dartmouth College” (Donald, 2009: 31). Foi durante este período de estudo que Murphey desenvolveu uma cobertura para as lentes que produziu uma “fragmentação caleidoscópica da imagem” (Donald, 2009: 32), a mesma técnica que se viu na cena *Getting High*, no filme de Blank. Murphey já tinha estado envolvido com os movimentos simbolista, cubista e dada. O seu filme *Ballet Mécanique* (1924), realizado juntamente com o artista francês Fernand Léger, foi feito em colaboração com Man Ray e Ezra Pound e com música feita pelo compositor modernista George Antheil. Murphey é descrito como um realizador que procurou “a música das imagens” (Decherney, 2008: 578). O seu impulso era de “conjuguar música, dança e artes visuais em pequenos sujeitos ‘experimentais’” (Liebman, 2006: 73). Tem sido argumentado que foi durante a sua estadia na Europa, em contraponto com a sua vida na Califórnia, em que ele começou a desenvolver uma estética jazz (Donald, 2009). É de notar, como fez Donald, que se o jazz é profundamente influenciado pelo estilo modernista parisiense do início da década de 1920, havendo, ainda assim, uma posição crítica em que os defensores do “bom” modernismo dos pintores europeus criticavam o “mau” modernismo do jazz, especialmente devido ao “descaramento que encontra o seu equivalente técnico na sincopação: um descaramento com trapos” (Donald, 2009: 26). Donald sugere que “a história do modernismo do jazz é acima de tudo uma história de imigrações e desvios, o movimento de ideias e influências, bem como de pessoas, entre os Estados Unidos e a Europa e vice-versa, bem como o atravessar de fronteiras raciais (Donald, 2009: 25). A ligação entre o *Ballet Mécanique* e *Black and Tan* parece bastante curioso. Ambos lidam com imagens e música e são parte da exploração de Murphey com o filme experimental. Será que o modernismo europeu infetou o modernismo no jazz, terá sido o contrário ou as duas coisas ao mesmo tempo?

O *modernismo no jazz*. Segundo a descrição de Donald, com a progressão da década de 1920, o fascínio inicial que os artistas, escritores e intelectuais europeus tinham pelo jazz rapidamente se dissipou. Começaram a surgir elementos ideológicos que aceleraram um regresso às artes clássicas, em que o mundo musical europeu começou a se preocupar com o “problema racial” do jazz. Citando Antheil: “sempre que um compositor branco era apanhado a trabalhar com a música de negros, ele era imediatamente expulso e musicalmente linchado” (2006: 45). A estética do jazz que Murphy viveu na Europa talvez o tenha preparado para aqueles que viriam a ser os seus dois trabalhos mais conhecidos. Quer *St. Louis Blues* quer *Black and Tan* foram selecionados para serem preservados no *United States National Film Registry* pela Livraria do Congresso em 2000, por serem “significantes do ponto de vista cultural,

histórico e estético". Eu estou interessado em realçar um conjunto de questões sobre Murphey, nomeadamente o mundificar do jazz modernista que se dá com *Black and Tan*, a máquina estética que continua com *Ballet mécanique* e o uso das lentes caleidoscópicas que infetaram Blank de alguma maneira e permitiram a sequência *Getting High*, em 1967. Preocupado em desenvolver as nossas metodologias, é interessante que estes filmes musicais experimentais tenham sido reconhecidos pela Livraria do Congresso, mas uma análise detalhada dos seus métodos ainda aguarda pelo reconhecimento da academia.

Jazz de ficção, mas não jazz ficcional. O filme começa com Duke Ellington sentado ao piano a explicar o ritmo ao cornetista Arthur Whetsel. A ação passa para o exterior, onde dois personagens, um a carregar uma corda grande ao ombro, entram no edifício. Ficámos a saber que os dois estão ali para levarem o piano, pois Duke não cumpre com os pagamentos há meses. Aqui, fora do apartamento de Duke, podemos ver o cenário que também foi usado em *St. Louis Blues*. Os transportadores são interrompidos quando chega Fredi Washington com notícias incríveis sobre uma tournée a um bar e oferece a Duke a oportunidade de tocar lá, onde ela seria claramente a estrela e onde a orquestra de Duke faria a abertura e o *back-up*. Duke responde que seria perigoso aceitar uma *tournée* devido aos problemas cardíacos de Fredi. Ela não concorda e fala da importância desta oportunidade para ambos. Ela muda de temática e questiona-se sobre quem são os transportadores. Ela oferece-se para lhes pagar e depois de eles recusarem, ela sugere irem tomar uma bebida (estamos durante a Lei Seca nos EUA). Eles concordam com a bebida, pegam numa garrafa de gin e aceitam dizer ao dono da loja de pianos que não estava ninguém em casa. Com a crise ultrapassada, Fredi pergunta com que nova música está o Duke ocupado e os três artistas voltam para o piano. É importante salientar que estes três personagens estão a representar-se a eles mesmos. Washington estava numa relação com Ellington nessa altura e Whetsel era o cornetista principal na orquestra de Ellington. O filme foi feito durante o Renascimento do Harlem e a seriedade da discussão sobre composição e ritmo entre Ellington e Whetsel demonstra a seriedade da arte afro-americana nesse período. Talvez se possa sugerir que Murphy, que escreveu e dirigiu o filme, optou por uma posição alternativa daquelas dos europeus com quem tinha trabalhado até há pouco tempo. A sua decisão de regressar aos Estados Unidos e escrever roteiros sobre o jazz moderno pode ser vista como política, talvez até antagonista, em relação aos seus antigos colaboradores que se distanciaram da música e da cultura negra.

Murphey está a criar um género de filme. Antropologistas contemporâneos e estudiosos dos *film studies* argumentam que a etnoficção começou com o celebrado realizador etnográfico Jean Rouch na década 1950 (Grimshaw, 2008; Henley, 2009). A etnoficção junta o cinema etnográfico e os processos cinematográficos ficcionais. Contudo, parece que a decisão de Murphey de trabalhar com pessoas que se

representavam a elas próprias, a representar os seus verdadeiros trabalhos, numa realidade ficcional, que partilha todas as questões atuais sobre as realidades socioculturais com que estamos a trabalhar, talvez devesse ser entendida como etnoficção. Mas a orientação que ele lhe dá é bastante diferente, ao ponto de não ser incluída em nenhuma discussão sobre etnoficção. Será o papel económico implícito que teve na carreira de Ellington que o estará a afastar do discurso sobre os filmes antropológicos? Não pode ser que o realizador não seja um antropólogo de formação, já que outros realizadores não-académicos estão incluídos no cânone da etnografia. Talvez seja a sua localização, nos Estados Unidos, e a sua ligação com a música popular? Não é a minha intenção criticar a etnografia, mas demonstrar a génese de uma distinção que já foi feita pela antropologia. Eu vejo neste filme uma forma embrionária de investigação-criação cinematográfica. O filme fornece-me um ponto de partida para o *cine-mundificar* no seio da música popular e dos estudos juvenis. O *cine-mundificar* não é uma intervenção académica na cultura juvenil e música popular, mas um envolvimento cinematográfico já existente, apesar de pouco conhecido, com as cenas da música popular.

O filme passa do apartamento para o *Cotton Club*, onde observamos a orquestra de Ellington. Esta secção do filme mostra uma característica da realização de Murphey. Cinco dançarinos entram em formação cerrada, corpos tão próximos que os cinco se tornam apenas um corpo a dançar “refutando qualquer individualidade, estes cinco corpos combinam-se para criar uma máquina de dança: um comboio humano que oferece uma correlação visual aos sons da locomoção aerodinâmica de Ellington” (Donald, 2009: 45). Um piso espelhado duplica os dançarinos, pés e pernas estendidos, a inversão da cena produz uma experiência desorientadora. A cena passa para Fredi no vestiário, onde parece estar a sentir-se mal e agarrada à cabeça. Abandonamos a subjetividade objetiva da câmara e entramos na subjetividade de Fredi, enquanto imagens caleidoscópicas, muito familiares ao filme de Blank mencionado anteriormente, mas aqui, em vez de estar pedrada, a Fredi sente-se zozna e maldisposta. Tentando dar a volta à sua condição cardíaca, Fredi vai para o palco, onde dança à frente e com a câmara. A câmara dá-nos uma vista impossível de Fredi a dançar por cima de nós, a dançar de uma forma louca até que desmaia no palco. O terceiro movimento começa com um coro gospel e orquestra, e Fredi está deitada na cama, moribunda, e rodeada por sombras modernistas imponentes. Ela olha para Duke e pede-lhe que toque “The Black and Tan Fantasy”. No fim da música, Fredi morre e, numa neblina, Duke chora. Na conclusão do seu artigo sobre Dudley Murphy, Donald lembra o leitor que aquilo que constitui o cinema é definido:

Nem pela fotografia nem pela narrativa...o cinema é movimento: a organização do movimento ao longo do tempo, e também o ritmo, e também a coreografia...o que o jazz e o cinema têm em comum é que são ambos de improviso e ambos refizeram o mundo inventando novas formas de dançar (2009: 47).

Ambos os filmes que abordei tiveram algum papel na comunidade da contracultura rítmica e do mundificar dos anos 1960 e na era do jazz moderno. Eu não acho que sejam casos isolados e penso que podem ser um ponto de partida interessante para refletir sobre o papel do *cine-mundificar* nos estudos culturais. A reflexividade pende para tentar compreender a posição do etnógrafo, mas parece que o *cine-mundificar* pode oferecer algo mais complexo, algo que misture o investigador dos estudos culturais com o sulco do mundificar que se estuda. Apesar destes dois exemplos serem excelentes, não acho que sejam únicos. Deixem-me usar mais um exemplo para tornar o meu argumento ainda mais robusto.

Etnoficção rock and roll. O filme de 1956 *Let's Rock* é uma história sobre um cantor de baladas que após uns sucessos encontra-se à mercê do executivo de uma editora que quer que ele lance um álbum de *rock and roll*. Ao mesmo tempo, ele encontra a letrista que escreveu uma das suas músicas e durante a duração do filme cantor e letrista acabam por se apaixonar. Antes disso, contudo, a letrista e o agente do cantor finalmente o convencem a gravar um álbum de rock and roll. E ele fá-lo com sucesso, transformando a sua carreira. O filme é composto por um conjunto de estrelas da época que fazem delas próprias, tal como Ellington fez em *Black and Tan*. Os atores principais são todos membros da indústria musical. Mais, este é o único filme de "ficção" que este realizador fez; as restantes obras foram documentários musicais. O cinegrafista trabalhava em documentários. Assim, as únicas partes do filme que são ficção são os nomes dos personagens e a história de amor. Portanto, acho que é necessário perguntar se este "filme de ficção" é ou não ficção, ou se os realizadores de documentários estão a contar uma história que apenas pode ser contada usando a estrutura de um filme de ficção.

Performatividade. Em 1976, Steven Feld caracterizou uma forma específica de confusão sobre o filme etnomusicológico. O que é que torna o que fazemos diferente? Ele argumentou que esta confusão advém da nossa (etnomusicólogos) "incapacidade de nos separarmos da maneira com que cada um (etnomusicólogos) lida com os média audiovisuais num contexto humanista ou de ciências sociais" e como isto se distingue "dos papéis populares que estes média desempenham no nosso contexto cultural mais alargado" (Feld, 1976: 293). Existe um número de razões para esta confusão ter surgido no final da década de 1970, acima de todas o desenvolvimento de filmes humanistas, ainda não académicos, que lidavam com a realidade de alguma maneira, desde os filmes neo-realistas italianos, a *nouvelle vague* francesa, sem mencionar o cinema verdade, o cinema direto e os documentários observacionais, todos bem analisados nos *documentary studies* (Kahana, 2016; LaRacca, 2017) e nos filmes etnográficos (Grimshaw & Ravetz, 2009; Saunders, 2007; Young, 1975). Na pesquisa de Feld por filmes etnomusicológicos, ele mantém-se firme na realização cinematográfica académica. Mas é a realização cinematográfica académica diferente e especial? É mesmo possível encontrar uma linha que separe

investigação e usos criativos dos média? A investigação investigação-criação cinemática rejeita esta divisão e não separa a performatividade da academia.

6. 2 de fevereiro de 2020: as três colagens do *cine-mundificar* a

A colagem territorial. Emergindo deste contexto, estou a desenvolver uma perspetiva assente em três colagens para o *cine-mundificar* (MacDonald, 2020a; 2020b; 2020c). Eu sempre fui incansável no sentido de os meus filmes musicais se moverem livremente entre experimental, etnográfico, etnoficção e vídeos musicais. O que se manteve constante no meu trabalho foi uma orientação cinemática para os estudos juvenis críticos e para a música popular, enquanto mantinha uma ligação com a teoria crítica e a teoria etnográfica com pendor etnomusicológico. Eu usei estes diferentes estilos de modo a refletir sobre o mundo em que estava envolvido. Eu não acredito que um estilo cinematográfico seja melhor para o cine-musical do que outro, eu penso que diferentes perspetivas são mais ou menos apropriadas dependendo das circunstâncias da pesquisa e o tipo de pesquisa que se usa. Eu uso dois modelos emergentes, investigação-criação (Stévançe & Lacasse, 2018) e *screen-production research* [pesquisas através dos modos de produção] (Batty *et al.*, 2016; Batty, 2015, 2016ab) e através destes modelos, eu considero ser possível articular o que define o *cine-mundificar* académico. A investigação-criação está a juntar um método das ciências sociais (como a etnografia) e uma prática artística (cinema). O objetivo é usar a arte como uma espécie de laboratório, que permite ao artista-investigador desenvolver novas formas de conhecimento. A *screen-production research*, por outro lado, está mais direcionada para as formas de pesquisa que saem dos ecrãs. Eu uso esta orientação para estudar a escrita de roteiros cinematográficos como uma forma de etnografia fenomenológica ou existencial (Jackson, 2005, 2017, 2018). Seja na etnoficção, no documentário etnográfico ou no vídeo musical, tudo começa com uma mistura territorial. É o processo de imersão pessoal no sulco que chamamos de musical. O processo de compreender o musical também é um processo de transformação. Nós tornamo-nos um membro reflexivo particular, participando e tentando compreender o mundo do musical enquanto investigador de ciências sociais.

Nós temos debates, apresentamos mapas, tiramos fotos, partilhamos música, bebemos café ou cerveja ou água, cantamos e dançamos e ficamos acordados até tarde. Podemos ver os nossos interesses mudar, ou as formas de os apresentarmos, a forma como falamos e socializamos. Podemos tirar montes de notas e ter conversas com os nossos novos amigos sobre o que estamos a aprender. Neste processo, explicamos que somos investigadores e começamos a criar relações e através destas relações nós mudamos. O processo autoetnográfico é crítico para a colagem territorial, já que começa por nos dar as situações e os temas, os afetos e as perceções, as misturas e as contaminações, o que nos dá um ponto de partida para a nova colagem, a colagem de produção.

A colagem de produção (Production assemblage). Na colagem de produção, eu começo a fazer planos para as cenas do filme. Normalmente são bastante simples, com pessoas que concordam entrar no filme. É a exploração inicial que ajuda quer o realizador quer os membros da comunidade a conhecerem-se uns aos outros e começarem a habituarem-se a esta nova personagem, à câmara. Eu concordo com Rouch que a câmara é uma instigadora e geralmente os membros da comunidade começam a dar sugestões sobre partes do filme. Enquanto investigador é essencial manter notas detalhadas sobre este processo, já que ajudar-vos-á não apenas a teorizar nos vossos ensaios escritos, mas este conteúdo também pode dar a conhecer o filme que estão a fazer. Neste ponto da investigação-criação, o investigador depara-se com a multiplicação das suas subjetividades. Atrás das lentes, somos um artista cinematográfico e um investigador de ciências sociais.

Estas subjetivações não estão separadas das técnicas de criação e de investigação. Não existe nenhuma síntese dialética do investigador-artista. Existe sempre o hífen e de muitas subjetivações saltam faíscas. Deleuze e Guattari propõem um método interessante em *What is Philosophy?* Para o artista é uma questão sobre o plano do material e de como este se torna um plano da composição. Muitas vezes, eu tenho tirado notas sobre a função social durante conversas de investigação que influenciarão o contexto para uma cena do filme. Eu posso perguntar aos participantes para recontar a história para a câmara quando estiverem preparados. Alguns dos momentos mais dramáticos dos meus filmes surgem quando o narrador, do nada, vira-se para a câmara e reconta a história. Esses momentos são muitos satisfatórios e criam momentos cinematográficos excelentes que sensibilizam as audiências. Para o investigador é sobre descrever as funções no plano de referência. O processo de escrita lida com a criação de conceitos no plano da imanência. O hífen entre investigação-criação, portanto, significa um profundo nó de relações. Na investigação-criação cinemática, quantas subjetivações estão por detrás das lentes? Quantas mais abordagens narrativas são possíveis? Que uso tem a câmara cinematográfica na proliferação de funções sociais? E como estas funções sociais propõem inovações para a narração, indo ao ponto de esbater a distinção entre realidade e ficção, etnoficção/docu-ficção, neorealismo, etc.

A colagem de produção é também algo técnico e requer que o realizador esteja consciente de como fazer filmes. Um dos critérios da investigação-criação é que sejas tanto um artista como um investigador. Não estás apenas a usar a câmara sem saber como fazer um filme. É, então, necessário gastar algum tempo a aprender a fazer filmes antes de levar a câmara para o mundo. Fazer um filme é uma técnica semelhante à de um escritor. Enquanto estas técnicas são mutualmente potenciadoras, elas não são intercambiáveis e não há forma de se tornar um realizador de um momento para o outro. É necessário gastar bastante tempo a fazer filmes por conta própria. Também dá experiência começar a compreender como o

cinema digital é diferente da escrita. Acontecimentos musicais no filme podem “mostrar e expressar mais e melhor do que qualquer descrição verbal de acontecimentos musicais, danças e relações contextuais (Simon, 1989). Hugo Zemp enunciou o que ele pensou ser os elementos mais importante no filmar a música:

Existem várias possibilidades técnicas para filmar uma peça musical sincronicamente e na sua totalidade: 1. enquadramento fixo; 2. panorâmica; 3. ampliação; 4. sequência longa – gravar com uma câmara portátil; 5. Várias câmaras ou mais do que uma gravação apenas com uma câmara. Eu usei todas estas possibilidades, mas, é claro, nem todas são igualmente satisfatórias em todas as circunstâncias do ponto de vista cinematográfico e etnomusicológico (ambos os pontos de visto podem e devem ser convergentes) (Zemp, 1988: 394).

A colagem de produção esbate de certo modo as fronteiras entre etnografia e produção do filme, especialmente quando se trabalha formas digitais que permitem muita mais liberdade do que um filme. No seu artigo *The Art of the 'Fieldwork Movie'*, John Baily refletiu sobre o impacto dos primeiros métodos de cinema digital na sua prática de campo:

Quando fiz *Amir*, comecei com a intenção de fazer um filme. A realização envolvia certamente um tipo de trabalho de campo; foi um processo de investigação, mas fazer o filme era o objetivo principal. O ‘filme de trabalho de campo’, por outro lado, é um auxiliar no trabalho de campo antropológico ou etnomusicológico. A câmara é usada como uma ferramenta de pesquisa (substituindo em grande parte o gravador) e alguma da gravação é editada em filme, que se torna uma espécie de relatório de pesquisa. Existem algumas semelhanças com o apelidado ‘road movie’; é o registo de uma viagem, quer física quer experiencial (Baily, 2009: 59).

Eu acredito que este processo mudou com a passagem do formato HDV para a produção puramente digital. Por exemplo, eu não gastei tempo nenhum neste artigo a falar sobre a tecnologia de gravação, pois quase todas as câmaras de cinema digitais dos nossos dias têm entradas para a gravação áudio de excelente qualidade. Se juntarmos a isto a elevada qualidade do microfone condensador, estás pronto para a ação. A produção digital permite-nos partilhar um filme editado carregando num botão. Fazer o *upload* de uma edição, feita no teu portátil, enquanto tomas um café e partilhá-lo no *Messenger* do *Facebook* com os membros da comunidade cria um circuito de *feedback* imediato que os realizadores de uns tempos atrás nunca imaginaram, e com uma urgência que os etnógrafos textuais achariam desafiante.

Colagem de ecrã (Screen assemblage). Os meus filmes permitem-me mostrar aos membros da comunidade a forma como os vejo e o filme leva-me a mim e aos outros para uma prática única de mundificar que estamos a fazer em conjunto. O mundificar é o tornar realidade um acontecimento em quatro ecologias: física, social, tecnológica e ambiental. O acontecimento é o espaço da vida, o mundificar do mundo. Eu acredito que os filmes têm uma capacidade ética, política e educacional

para abanar as percepções sobre operações da realidade, bem como a fragilidade e a temporalidade dessas mesmas operações. Os filmes parecem funcionar melhor, isto é, são mais emocionais quando envolvem o transformar de subjetividades (coletivas e individuais), já que estas misturam ou dissolvem as dicotomias que ainda assombram a academia. Elas dão aos espectadores uma oportunidade para ver o transformar de subjetividades dentro desta complexa ecologia, enquanto eles, os espectadores, podem-se tornar parte integrante através das suas respostas emocionais.

Realizar um filme pode produzir cartografias, mapas de ligações, que através de técnicas de realização cinematográfica, como sequências ou colagens, podem dar uma oportunidade para esbater as funções sociais e as orientações fenomenológicas:

As sequências de planos dão às audiências uma forma de continuidade de percepção de um observador individual. Elas são, provavelmente, a característica-chave do estilo da câmara que procura desprender-se da imagética de ficção e ligar-se a um específico ato de filmagem histórico... Procura diminuir a distância entre a pessoa que faz o filme e a pessoa que o vê. Não existe mais uma obrigação para ocupar a qualquer custo uma posição vantajosa com a câmara; um 'mau' plano contém ainda assim informação útil (Zemp, 1988: 397).

A partilha das primeiras edições do filme ainda em produção esbate a colagem de produção e a colagem de ecrã. Na segunda, a edição do filme começa a esticar os seus tentáculos até aos espectadores, envolvendo-os num processo de *cine-mundificar*, continuando o processo de reflexão e de transmissão dos sulcos. O *cine-mundificar* torna-se um processo partilhado e recursivo na colagem de ecrã.

7. Conclusão

Neste artigo eu comecei a expor a emergência de um método de investigação-criação cinemática a que chamo de *cine-mundificar*. O *cine-mundificar* é possível devido ao desenvolvimento do ecossistema do cinema digital e ao aumento da capacidade da tecnologia dos telemóveis contemporâneos, a elevada qualidade das capacidades de gravação e o acesso praticamente grátis à edição audiovisual. A disponibilidade tecnológica, contudo, não assegura o seu uso como ferramenta de pesquisa. O *cine-mundificar* é um apelo para reconhecer uma ainda pouco reconhecida história de investigação-criação audiovisual no seio da música popular, e as oportunidades que atualmente existem para aproveitar a nossa disponibilidade tecnológica para formas inovadoras de trabalho colaborativo com músicos e jovens.

Eu concentrei-me cada vez mais em fazer filmes porque senti que existiam imensas subtilezas na investigação-criação que não podia abordar apenas com a escrita. Eu espero que a prática-teoria do *cine-mundificar* comece a exigir a participação de vários praticantes da investigação-criação cinemática para se começar a compreender todas as suas implicações para a academia. Simultaneamente a este

trabalho teórico, eu continuei a fazer filmes regularmente. Eu tenho produzido, na última década, um crescente rizoma de filmes. Cada filme propõe um filme futuro, estabelece ligações com outros filmes que me surpreendem e delíam. É a minha esperança que, conforme este rizoma cresce, outras pessoas entrem e se deixem ir nas suas várias ligações que, quem sabe, dar-nos-ão as suas próprias lições. Eu não acho que um filme seja um trabalho acabado, mas um que continua a ressoar e a estabelecer ligações. Eu espero que chegue uma altura em que seja possível destacar ainda mais o estudo das ligações rizomáticas que mantêm agrupadas este trabalho compilado.

Para terminar, os meus filmes são feitos para desafiar as audiências, para serem histórias críticas. O académico educacional Henry Giroux afirmou que, quando os estudantes entram na escola (ou numa sessão de cinema), eles já estão educados pelos *mass media*, que existe uma pedagogia pública da mesma forma que existe uma pedagogia escolar. Eu começo o meu trabalho reconhecendo que os espectadores já estão educados, geralmente pelos interesses do capital. Talvez consigamos um dia fazer filmes separados do contexto ideológico, mas hoje isso não é possível. É a minha esperança que o nosso *cine-mundificar* emergirá dos emaranhados que desenvolvemos dentro das práticas de mundificar e se torne agente de transmissão dos sulcos em todas as direções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ames, Eric. (2012). *Ferocious reality: Documentary according to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arnold, Gina; Cookney, Daniel; Fairclough, Kirsty & Goddard, Michael (2017). *Music/Video: Histories, aesthetics, media*. New York: Bloomsbury.
- Baily, John (2009). The art of the 'Fieldwork Movie': 35 Years of making ethnomusicological films. *Ethnomusicology Forum*, 18(1), 55-64.
- Barbash, Ilisa & Taylor, Lucien (1997). *Cross-cultural filmmaking: A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. Los Angeles: University of California
- Bateson, Gregory; Jackson, Don D.; Haley, Jay & Weakland, John (1978). Toward a theory of schizophrenia. In Milton M. Berger (Ed.). *Beyond the double bind: Communication and family systems, theories, and techniques with schizophrenics*. New York: Brunner/Mazel.
- Bateson, Gregory (1972a). *Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bateson, Gregory. (1979). *Mind and nature: A necessary unity*. New York, Bantam Books.
- Bateson, Gregory & Bateson, Mary Catherine (1987). *Angels Fear: towards and epistemology of the sacred*. New York: MacMillan Publishing.
- Bateson, Mary Catherine (1972b). *Our own metaphor: a personal account of a conference on the effects of conscious purpose on human adaptation*. New York: Alfred A. Knopf.
- Batty, Craig; Sawtell, Louise & Taylor, Stayci (2016). Thinking through the screenplay: The academy as a site for research-based script development. *Journal of Writing in Creative Practice*, 9(1), 149-162.
- Batty, Craig (2015). A screenwriter's journey into theme, and how creative writing research might help us to define screen production research. *Studies in Australasian Cinema*, 9(2), 110-121.
- Batty, Craig (2016a). Screenwriting studies, screenwriting practice and the screenwriting manual. *New Writing*, 13(1), 59-70.
- Batty, Craig (2016b). Writing with/on/for the screen. *Journal of Writing in Creative Practice*, 9(1), 3-6.
- Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith (Eds.) (2004). *After subculture: Critical studies in contemporary youth culture*. New York: Palgrave MacMillan.

- Berardi, Franco 'Bifo' (2015). *AND: Phenomenology of the end*. South Pasadena: Semiotest(e).
- Berardi, Franco 'Bifo' (2015). *Heroes: Mass murder and suicide*. New York: Verso Press.
- Berardi, Franco 'Bifo' (2011). *After the future*. Oakland: AK Press.
- Berger, Sally (2011, June 24). Ultimate Insider: an interview with Les Blank. *Inside Out*. https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/24/ultimate-insider-an-interview-with-les-blank/
- Blank, Les (2013). *Interview with Ben Harbert*. Unpublished.
- Blank, Les (2014). Criterion collection: Les Blank, always for pleasure. New York: The Criterion Collection.
- Bogue, Ronald (2003). *Deleuze on cinema*. New York: Routledge.
- Boulé, Jean-Pierre & Tidd, Ursula (Eds.) (2012). *Existentialism and contemporary cinema: A beauvoirian perspective*. New York: Berghahn Books.
- Braidotti, Rosi (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Brier, Soren (2008). *Cybersemiotics: Why information is not enough*, Toronto: University of Toronto Press.
- Canet, Fernando & Pérez, Héctor J. (2016) Character engagement as central to the filmmaker subject relationship: *En Construcción* (José Luis Guerin, 2001) as a case study. *Studies in Documentary Film*, 10(3), 215-232.
- Chion, Michel (2017). *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Clayton, Martin (2008). Toward an ethnomusicology of sound experience. In Henry Stobart (Ed.). *The New (Ethno)musicologies* (pp. 135–169). Plymouth: Scarecrow Press.
- Clifford, James & Marcus, George E. (1986). *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- Cohen, Thomas F. (2012). *Playing to the Camera: Musicians and musical performance in documentary cinema*. New York: Columbia University Press.
- Crawford, Peter Ian & Turton, David (1992). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Cumming, Gabriel & Norwood, Carla (2012). The community voice method: Using participatory research and filmmaking to foster dialogue about changing landscapes. *Landscape and Urban Planning*, 105, 434-444.
- Deamer, David (2016). *Deleuze's cinema books: Three introductions to the taxonomy of images*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Decherney, Peter (2008). Dudley Murphy: Hollywood Will Card (review). *Modernism/modernity*, 15(3), 578-580.
- Del Rio, Elena (2008). *Deleuze and the cinemas of performance: Powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Deleuze, Gilles (2013). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2013). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Delson, Susan (2006). Dudley Murphy: Hollywood Wild Card (review). *Library Journal*, 73.
- Donald, James (2009). Jazz modernism and film art: Dudley Murphy and *ballet mécanique*. *Modernism/modernity*, 16(1), 24-49.
- Dornfeld, Barry (1992). Representation and authority in ethnographic film/video: Reception. *Ethnomusicology*, 36(1), 95-98.
- Feld, Steven (1976). Ethnomusicology and visual communication. *Ethnomusicology*, 20(2), 293-325.
- Fiol, Stefan (2010). Dual framing: locating authenticities in the music videos of himalayan possession rituals. *Ethnomusicology*, 54(1), 28-53.
- Gorski, Paul (2000). Filming you filming me: Highlighting a multicultural, self-reflective approach in ethnographic educational filmmaking. *Multicultural Perspectives*, 2(2), 41-44.
- Grimshaw, Anna & Ravetz, Amanda (2009). *Observational cinema: Anthropology, film, and the exploration of social life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grimshaw, Anna (2008). *The ethnographer's eye: Ways of seeing in modern anthropology*. New York: Cambridge University Press.
- Grimshaw, Anna (2011). The Bellwether Ewe: Recent developments in ethnographic filmmaking and the aesthetics of anthropological inquiry. *Cultural Anthropology*, 26(2), 247-262.
- Haraway, Donna (2016). *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

- Harbert, Benjamin (2018). *American music documentary: Five case studies of cine-ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Harper, Graeme; Doughty, Ruth & Eisentraut, Jochen (Eds.) (2009). *Sound and music in film and visual media: An Overview*. New York: Continuum.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture the meaning of style*. New York: Routledge
- Heidegger, Martin (1962). *Being and Time*. San Francisco: Harper San Francisco.
- Heider, Karl G. (1976). *Ethnographic film: revised edition*. Austin: University of Texas Press.
- Henley, Paul (2009). *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the craft of ethnographic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Herzog, Werner (1999, April 30). Werner Herzog Reads his Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema. *Walker*. <https://walkerart.org/magazine/minnesota-declaration-truth-documentary-cinema>
- Hockings, Paul (1975). *Principles of visual anthropology*. Paris: Mouton Publishers.
- Hodkinson, Paul & Deicke, Wolfgang (2007). *Youth cultures: scenes, subcultures and tribes*. New York: Routledge.
- Ikoniadou, Eleni (2014). *The rhythmic event: Art, media, and the sonic*. Cambridge: The MIT Press.
- Jackson, Michael (2005). *Existential anthropology: Events, exigencies and effects*. New York: Bergahn Books.
- Jackson, Michael (2017). *What is existential anthropology?* New York: Berghahn Books.
- Jackson, Michael (2018). *The varieties of temporal experience: Travels in Philosophical, Historical, and Ethnographic Time*. New York: Columbia University Press.
- Jenssen, Toril (2009). *Behind the Eye: Reflexive methods in culture studies, ethnographic film, and visual media*. Denmark: Intervention Press.
- Kahana Jonathan (Ed.) (2016). *The documentary film reader: History, theory, criticism*, foreword by Charles Musser. New York: Oxford University Press.
- Keil, Charles & Feld, Steven (2005). *Music grooves*. Tucson: Wheatmark.
- Kennedy, Barbara (2000). *Deleuze and cinema: The aesthetics of sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kun, Josh (2005). *Audiotopia: Music, race, and America*. Berkeley: University of California Press.
- Loizos, Peter (1993). *Innovation in ethnographic film: From Innocence to self-consciousness, 1955-1985*. Chicago: University of Chicago Press.
- MacDonald, Michael B. (2020a). Thanks for being local: CineMusicking as a critical pedagogy of popular music. In Shirley R. Steinberg & Barry Down (Eds.), *Handbook for critical pedagogy* (pp. 1242-1254). New York: Sage.
- MacDonald, Michael B. (2020b). CineMusicking: Ecological ethnographic film as critical pedagogy. In Amy Cutter-Mackenzie; Karen Malone & Elisabeth Barratt-Hacking (Eds.), *Research Handbook on Childhoodnature* (pp. 1735-1752) New York: Springer.
- MacDonald, Michael B. (2020c). Unspittable: Long-form ethnographic music video as cine-ethnomusicology research-creation. *Visual Ethnography Journal*, IX(1), 114-137.
- MacDougall, David (1998). *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- MacDougall, David (2006). *The corporeal image: Film Ethnography, and the Senses*. New Jersey: Princeton University Press.
- Manning, Erin (2016). *The minor gesture*. Durham: Duke University Press.
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of Film: Intercultural cinema, embodiments, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Maturana, Humberto & Varela, Francisco (1987). *The tree of knowledge: The biological roots of human understanding*. Boston: Shambhala Press.
- McIntosh, Jonathan (2006). How dancing, singing, and playing shape the ethnographer: Research with children in a Balinese dance studio. *Anthropology Matters*, 8(2), 1-17.
- Møhl, Perle (2011). *Mise en scène*, Knowledge and participation: Considerations of a filming anthropologist. *Visual Anthropology*, 24(3), 227-245.
- Muggleton, David & Weinzierl, Rupert (Eds.) (2003). *The post-subcultures reader*. New York: Berg.
- Pink, Sarah (2013). *Doing Visual Ethnography*. New York: Sage.
- Pisters, Patricia (2012). *The Neuro-Image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Pitts, Virginia (2013). Writing from the body: kinesthetics and entrainment in collaborative screenplay development. *Journal of Media Practice*, 14(1), 61-78.
- Powell, Anna (2012). *Deleuze, altered states and film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Prager, Brad (2011). *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic ecstasy and truth*. New York: Wallflower Press.
- Rizzo, Teresa (2012). *Deleuze and Film: A feminist introduction*. New York: Continuum.
- Rouch, Jean; Marshall, John & Adams, John W. (1978). Jean Rouch Talks about His Films to John Marshall and John W. Adams. *American Anthropologist*, 80(4), 1005-1020.
- Rouch, Jean (2003). *Ciné-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Russell, Catherine (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press.
- Russell, Catherine (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. Durham: Duke University Press.
- Saunders, Dave (2007). *Direct Cinema: Observational documentary and the politics of the sixties*. London: Wallflower Press.
- Shotwell, Alexis (2016). *Against purity: living ethnically in compromised times*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The meaning of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Steinberg, Shirley R. & Ibrahim, Awad (Eds.) (2016). *Critically researching youth*. New York: Peter Lang.
- Stévance, Sophie & Lacasse, Serge (2018). *Research-Creation in music and the arts: Towards a collaborative interdiscipline*. New York: Routledge.
- Titon, Jeff Todd (1988). *Powerhouse for God: Speech, Chant, and Song in an Appalachian Baptist Church*. Austin: University of Texas Press.
- Titon, Jeff Todd (1992). Representation and authority in ethnographic film/video: Production. *Ethnomusicology*, 36(1), 89-94.
- Vannini, Phillip (2015). Non-representational ethnography: new ways of animating lifeworlds. *Cultural Geographies*, 22(2), 317-327
- Yakir, Dan & Rouch, Jean (1978). Ciné-Transe: The Vision of Jean Rouch: An Interview. *Film Quarterly*, 31(3), 2-11.
- Young, Colin (1975). Observational Documentary. In Paul Hockings (Ed.). *Principles of visual anthropology* (pp. 65-82). Mouton Publishers: Paris.
- Zemp, Hugo (1988). Filming Music and Looking at Music Films. *Ethnomusicology*, 32(3), 393-427.

Michael Macdonald. É um cineasta premiado e professor associado do Department of Music, Faculty of Fine Arts and Communications da Universidade MacEwan em Edmonton, Alberta, Canadá. É ainda investigador do Research Centre for Music, Sound, and Society in Canada na Carleton University. E é Professor Adjunto no Centre for Sound Communities, Cape Breton University. Os seus filmes já foram exibidos em mais de 40 festivais de cinema e ganhou prémios de documentários e filmes experimentais. McEwan University, 10700 104 Ave NW, Edmonton, AB T5J 4S2, Canadá. <https://filmfreeway.com/michael.b.macdonald.136>; www.michaelbmacdonaldfilms.ca; www.cineworlding.org; Located on <math>\langle \Gamma^{\circ} b^{\circ} \rangle \langle \Gamma^{\circ} b^{\circ} \rangle \Delta b^{\circ}> (Amiskwaciwâskahikan), Treaty 6 Territory. Email: macdonaldm226@macewan.ca. ORCID: 0000-0002-1061-8504.

João Lima. Mestre em sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. Email: joaomendes1989@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5891-0678.

Receção: 10-09-2021

Aprovação: 13-03-2022

Citação:

MacDonald, Michael B. (2022). Devemos apelidá-los de estudos cine-culturais? O cine-mundificar da música popular e dos estudos juvenis. Tradução de João Lima. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), pp. 10-34. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n1a1