

Pós-realismo ou qualquer que seja a sua forma: uma conversa sobre música, cine- etnomusicologia e pesquisa-criação cinematográfica

Michael B. MacDonald

NOTICE: This is the final published version of the following book chapter: MacDonald, M. B. (2024). Pós-realismo ou qualquer que seja a sua forma: uma conversa sobre música, cine-etnomusicologia e pesquisa-criação cinematográfica (L. P. Sanchez & B. Bragagnolo, Trans.). In L. P. Sanchez & B. Bragagnolo (Eds.), *Práticas em Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea* (pp. 143-178). Pimenta Cultural, which has been published in final form at <https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2024.11208>. This section is an excerpt of the original.

Permanent link to this version <https://hdl.handle.net/20.500.14078/3848>

License CC BY-NC-ND

4

Michael B MacDonald
Tradução de Leonardo P. Sanchez e
Bibiana Bragagnolo

PÓS-REALISMO OU QUALQUER QUE SEJA A SUA FORMA:

**UMA CONVERSA SOBRE MÚSICA,
CINE-ETNOMUSICOLOGIA
E PESQUISA-CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA**

A parte II deste artigo foi originalmente publicada no *Journal of Audiovisual Ethnomusicology (JAVEM)*, v. 1, n. 2, 2023. Publicado pela *Society of Ethnomusicology*.

INTRODUÇÃO

Se a cine-etnomusicologia quiser ser relevante, precisará se engajar nas conversas importantes. Em *Kill the documentary*, Jill Godmilow propõe o pós-realismo como um caminho

para identificar filmes que estrategicamente abrem a tampa dos documentários convencionais recusando-se a explorar o pedigree, a pornografia e o imperialismo do real... o filme pós-realista é uma forma antiespetacular que recusa a transparência do documentário, os argumentos comprobatórios, a clássica estrutura narrativa, as explicações psicológicas e os sistemas de identificação simpática que postulam simetrias nós/eles⁷⁴ (Shapiro, 1997, p. 30).

Benjamin Harbert (2018, p. 4-5), em *American music documentary: five case studies in cine-ethnomusicology*, admite que "a maioria dos filmes de etnomusicólogos baseia-se fortemente em argumentos textuais construídos por narração em voz-off e testemunhos de entrevistas de músicos... favorecendo a clareza em detrimento da experiência. As sensações são frequentemente explicadas em vez de sentidas"⁷⁵ Essa descrição se parece muito com os tipos

74 No original: "to identify films that strategically pop the lid on the conventional documentary by refusing to exploit the pedigree, the pornography, and the imperialism of the real...postrealist film is an antispectacular form that refuses documentary transparency, evidentiary arguments, classic narrative structure, psychological explanations, and the sympathetic identification systems that posit us/them symmetries".

75 No original: "most films by ethnomusicologists rely heavily on textual arguments constructed by voice-over narration and interview testimony from musicians...favoring clarity over experience. Sensations are often explained rather than felt".

de filme que Godmilow critica. A cineasta coloca que o “documentário-como-o-conhecemos” é cúmplice da manutenção de estruturas de poder. A maneira como a etnomusicologia faz filmes é um projeto político, estejamos conscientes disso ou não. Não há neutralidade, apenas uma escolha entre manter sistemas de desigualdade ou lutar contra eles.

Uma vez que não sou fã do termo “pós-realismo”, estive nos últimos quinze anos tentando desenvolver técnicas cinematográficas decoloniais para a cine-etnomusicologia. Isso me levou da teoria etnográfica para a teoria crítica e, por fim, para a pesquisa-criação. A teoria crítica me ajudou a identificar as maneiras pelas quais o documentário e a etnografia continuam a estruturar um exterior à modernidade, reconhecendo que “tradicional” e “primitivo” são fabricados pela colonialidade para produzir uma diferença colonial. Filmes que de forma compassiva representam culturas lutando para manter práticas culturais tradicionais, sem identificar os modos de resistência à modernidade e à colonialidade capitalista, caem no “documentário-como-o-conhecemos”. Eles fornecem uma oportunidade para espectadores liberais se sentirem mal pela luta; testemunhar e se identificar com ela e se sentirem absolvidos.

A pesquisa-criação permitiu uma maneira de ultrapassar os filmes documentais e etnográficos para olhá-los por um novo ângulo. Nesse processo, comecei a pensar sobre a sua relação com a literatura etnomusicológica e cheguei à conclusão de que há muito mais acontecendo na escrita etnográfica do que nos filmes etnográficos. Na literatura etnomusicológica, encontramos cenas deslumbrantes de devires de todos os tipos. Porém, por alguma razão, a cine-etnomusicologia, assim como os documentários, ficou presa ao realismo. Existem forças significativas na disciplina que desafiam as práticas de filmes que não se conformam com o projeto realista. Frequentemente, essa preocupação é formulada na necessidade de se manter a chamada etnografia científica. Ao utilizar a imagem de uma ciência como não problemática, assim como exemplos

cinematográficos baseados no *pedigree*, na pornografia e no imperialismo da prática documental, mantém-se um *status quo* no ensino e na prática. No entanto, a etnomusicologia sempre reivindicou uma história radical, um pluralismo teórico e intelectual, uma arte literária etnográfica como geradora de experiência. Então, por que não uma cine-etnomusicologia radical?

Filmes pós-realistas são

enunciados performativos, atos de resistência e réplicas estéticas de um mundo que se afoga na sua própria imagem... por vezes operam de forma irracional ou anárquica, mas desfamiliarizam sempre os seus sujeitos, recusando invariavelmente o discurso que habitualmente os contém e limita e abrindo continuamente possibilidades do que poderia e do que pode ser⁷⁶ (Shapiro, 1997, p. 32).

Os filmes pós-realistas, dos quais a etnoficção é uma das variedades, criam desconforto nas audiências acadêmicas mais acostumadas ao realismo documental. O espírito radical dos etnomusicólogos pode ser expresso pela recusa em ser cúmplice da vigilância imperialista e colonial. Há sempre maneiras de fazer documentários sobre culturas musicais tradicionais que abordam sistemas globais de dominação, degradação ambiental, capitalismo, imperialismo cultural e estratégias locais de resistência política e psíquica. Não precisamos de mais um filme sobre uma cultura tradicional em risco. Nós já sabemos. As culturas tradicionais não dependem dos nossos filmes para manter suas práticas. Então, o que os filmes estão fazendo?

76

No original: "performative utterances, acts of resistance, and aesthetic rejoinders to a world drowning in its own image...sometimes they operate irrationally or anarchically, but they always defamiliarize their subjects, invariably refusing the discourse that usually contain and limits them and continually opening possibilities of what could and what might be."

ENTÃO, COMO SE FAZ UM FILME PÓS-REALISTA?

Uma das formas de entrar no pós-realismo pode ser concentrar-se na nota de Harbert (2018, p. 5): “sensações são muitas vezes explicadas em vez de sentidas”⁷⁷ Quando sensações são explicadas, o sentido é capturado por conceitos, e esses conceitos são disponibilizados por um sistema cultural. Além disso, a predominância do testemunho sobre a experiência é fundamentada em uma crença cultural no valor do *expert*. Essa é uma prática política e ética tanto quanto é filosófica e metodológica. *CineWorlding* é uma resposta para a chamada de Benjamin Harbert por um cinema crítico da música⁷⁸ que procede por meio do uso da pesquisa-criação cinematográfica como um limiar entre o documentário musical e a cine-etnomusicologia (MacDonald, 2023a). O objetivo é desenvolver uma prática de investigação artística no espaço entre o documentário e a etnografia para ressaltar o significado importante e pouco teorizado do sentido e da sensação na audiovisualização (Chion, 2019). Realizar uma cine-etnomusicologia do sentido pode levar ao pós-realismo, como ilustra a segunda parte deste ensaio com a discussão de *Ark: a return to Robson Valley*, dirigido por MacDonald em 2022. Eu não me propus a fazer um filme pós-realista; em vez disso eu tentei fazer um filme fenômeno-etnomusicológico. No entanto, no processo, comecei a divergir da fenomenologia. Essa divergência foi instrutiva, pois me encontrei seguindo um caminho estabelecido por Gilles Deleuze (1994) e pela filosofia processual em suas respostas à dominação filosófica da fenomenologia. No meu entendimento, uma diferença

77 No original: “sensations are often explained rather than felt”

78 “A critical cinema of music uniquely contributes to ethnomusicological arguments. In my analysis of the five films I’ve selected, I hope to have shown that documentary can do more than just focus on a musical topic. Each of these films presents music as a form of social practice and identifies related critical issues” (Harbert, 2018, p. 246).

teórica chave entre a geofilosofia deleuziana e a fenomenologia é o papel das forças mais-do-que-humanas. Deleuze (1986) é cuidadoso ao constantemente sublinhar que se trata de um engajamento afirmativo e não uma negação. Essa é a fenomenologia do mais-do-que-humano. A etnomusicologia fenomenológica já é amplamente praticada, e penso que essa abordagem nos fornece uma base para avançarmos em direção aos filmes pós-realistas. No meu caso, isso levou ao CineWorlding como uma geofilosofia da pesquisa-criação cinematográfica. O objetivo deste ensaio é responder aos etnomusicólogos que perguntaram como entrar no cinema e àqueles que se sentiram desconfortáveis com o cinema pós-realista. O que segue na “Parte I” é o lento trabalho de transformação da etnomusicologia fenomenológica em pós-realismo/cineworlding ou qualquer que seja a sua forma. O pressuposto é que a etnomusicologia fenomenológica é uma prática amplamente aceita. Eu não vou justificar a sua prática, uma vez que há uma abundante literatura que já discutiu esse assunto. A “Parte II”, uma conversa entre o cineasta de Ark e um crítico fictício que se sentiu desconfortável com a etnoficção, vai explorar o mesmo território em um registro diferente. O objetivo deste ensaio é ativista no sentido em que representa uma resposta às críticas ao pós-realismo e, ao mesmo tempo, é um argumento a favor de uma pesquisa-criação cinematográfica ativista que eu chamo de CineWorlding.

PARTE I: A CINEOSIS DE PEIRCE PARA A CINE-ETNOMUSICOLOGIA

Até a presente data, a cine-etnomusicologia tem sido dominada por um “paradigma de documentação” (Norton, 2021, p. 123-125) que entende a produção cinematográfica como uma ferramenta para a captura de audiovisual, visando à análise posterior e,

por vezes, mas não necessariamente, à produção de um filme. Não há, atualmente, nenhuma teoria de cineosis etnomusicológica (semi-ótica cinematográfica), seja ela baseada em Peirce ou não, e Harbert (2018) não fornece uma. Em vez disso, ele se dirige aos realizadores de documentários e constrói uma interface entre os documentários e a etnomusicologia. Mesmo sendo uma teoria do documentário útil, ela não fornece uma base estável para documentar a realidade musical. Talvez não seja surpreendente que existam divergências significativas no cinema documental. É apenas a partir de uma grande distância que o cinema documental pode ser genericamente entendido como uma forma de filme que lida com a realidade, embora esse fato seja amplamente debatido.

Errol Morris (2016, p. 808), o aclamado diretor de documentários, considera que o “cinema-verdade atrasou o cinema documental 20 ou 30 anos, pois vê o documentário como uma subespécie” de documentário jornalístico. O documentário deve ser “mais do que o jornalismo ao invés de menos” (Morris; Bates, 2016, p. 808). Jonathan Kahana (2016, p. 915) distancia o documentário do jornalismo ao sugerir que

o filme documental sempre operou na fronteira entre ficção e não ficção, teoria e história, arte e política; mas muitos diretores de documentários fazem-no agora com uma sensibilidade acrescida para o carácter móvel da (auto) imagem e para todas as formas como a identidade se afastou das suas bases.⁷⁹

Essa mobilidade da autoimagem aponta para o maquínico:

A máquina abstrata opera como uma matéria amorfa, não como uma substância com uma função. Por conseguinte, podemos teorizar o cinema como uma “máquina

79

No original: “that documentary film has always operated in the borderlands between fiction and nonfiction, theory and history, art and politics; but many documentary makers do so now with a heightened sensitivity to the mobile character of the (self-) image, and to all the ways identity has been set adrift from its foundations”.

abstrata” experiencial, considerando a forma como se liga, enquanto corpo, de matéria, a outros corpos e à matéria, através de uma consideração dos processos de consciência em que a sensação se torna um elemento importante”⁸⁰ (Kennedy, 2000, p. 69).

O maquínico não opera livre de sistemas de captura, um inconsciente social identificado por Jill Godmilow:

Inconscientemente imerso nessas formas chamadas documentário está o conceito de “o real”, que substantia as reivindicações de verdade feitas por esses filmes. Estas noções gerais sobre filmes documentários produzem um entendimento bastante limitado do que o cinema não ficcional pode ser e fazer⁸¹ (Shapiro, 1997, p. 80-81).

Em um “cinema de não ficção”, que poderia se relacionar com o “cinema da música” de Harbert (2018), a questão integral é “a de um real confrontado e mantido em suspenso pela ficção, pondo em jogo uma energia desconstrutiva que se manifesta como uma tensão estética na própria obra⁸²” (Waldron, 2018, p. 113). Estudos documentais podem certamente contribuir para um cinema crítico da música, mas não vão providenciar respostas, somente mais perguntas. E suponho que é precisamente com isso que Harbert (2018) conta.

A realidade no paradigma da documentação parte do ingênuo pressuposto de que não existe cineosis, apenas uma captura e reprodução da audiovisualização. Isso não ocorre na escrita etnográfica,

80 No original: “The abstract machine works as amorphous matter, not as a substance with a function. Therefore, we can theorise cinema as an experiential ‘abstract machine’ by considering how it connects, as a body, of matter, with other bodies and matter, through a consideration of processes of consciousness within which sensation becomes an important element”.

81 No original: “unconsciously embedded in these forms called documentary is the conceit of ‘the real’, which substantiates the truth claims made by these films. These general notions about documentary film produce a fairly limited understanding of what non-fiction cinema can be and do”.

82 No original: “cinema of music [...] of a real confronted and held in suspense by fiction, bringing a deconstructive energy into play that manifests as an aesthetic tension in the work itself”.

uma vez que há consciência do ato criativo do escritor. A etnomusicologia peirceana começa com a observação de que

o analista não pode prever quais serão os signos ou efeitos, e muito menos quais os tipos de signos que irão operar, exceto por meio do testemunho, conhecimento ou observação dos perceptores específicos que estão a sendo afetados. Assim, o pensamento peirceano requer e inspira a investigação etnográfica da instância e dos contextos internos das pessoas envolvidas⁸³ (Turino, 2014, p. 188-189).

A cine-etnomusicologia não precisa se reduzir à forma do documentário; ela não necessita seguir o paradigma documental para ter sucesso. Meu ponto de partida para o CineWorlding é a pragmática especulativa da pesquisa-criação cinematográfica. A emergência da pesquisa-criação no Canadá torna possível arriscar alinhar a etnomusicologia com a produção artística, mesmo que “obras ‘artísticas’” possam ameaçar as noções de credibilidade científica, especialmente aos olhos daqueles das ciências duras⁸⁴ (Harbert, 2018, p. 251). Eu não creio que o risco seja real; contudo, é um fantasma do cientificismo.⁸⁵ Se é necessário argumentar sobre o compromisso da cine-etnomusicologia com a ciência etnográfica, não deveria ser sobre o estudo da audiovisualização musicalizada e não sobre o que é a cine-etnomusicologia? Em vez de fazer perguntas

83 No original: “the analyst cannot predict what the signs or effects will be, let alone what types of signs they will be operating as, except through the testimony from, or knowledge or observation of the specific perceivers being affected. Thus, Peircean thinking requires and inspires ethnographic investigation of the instance and the internal contexts of the people involved”.

84 No original: “artistic’ works might threaten notions of scientific credibility, especially in the eyes of those from the hard sciences”

85 A filosofia do processo, que está no cerne da pesquisa-criação orientada para o processo de Manning, vem diretamente de filósofos que se engajaram na ciência (A.N. Whitehead e Isabelle Stengers). Deleuze (1994) também desenvolveu seus conceitos de espaço virtual e real, de espaço intensivo e de espaço extensivo a partir de suas compreensões de complexidade e emergência. A semiótica de Peirce é um estudo científico da construção de significado. Estes pontos de partida movem a cine-etnomusicologia para um universo dinâmico e processual diferente do compromisso cartesiano do paradigma da documentação.

ontológicas acerca do que a audiovisual é, podemos colocar questões especulativas e pragmáticas sobre o que a audiovisual pode fazer. No entanto, para fazer, isso é preciso experimentar. O ponto aqui é criar filmes cine-etnomusicológicos especulativos e observar o que eles realizam pragmaticamente. Se um filme cine-etnomusicológico instiga o pensar-sentir em relação à música, então ele está realizando um trabalho: qualquer que seja a sua forma.

Isso nos leva de volta para a observação de Harbert (2018) de que “sensações são muitas vezes explicadas em vez de sentidas!”⁸⁶ A partir de uma perspectiva peirceana, o testemunho desloca o percepto-afeto para o conceito, já fazendo e depois realizando a semiose. Gilles Deleuze e Félix Guattari (1994) apontam em *What is philosophy?* que a arte opera em “blocos de sensações, ou seja, um composto de percepções e afetos.”⁸⁷ Percepções

não mais são percepções; elas são independentes do estado daquele que as experencia. Os afetos já não são sentimentos de afetos, eles ultrapassam a força de quem os sofre. As sensações, os perceptos e os afetos são seres cuja validade reside em si mesmos e ultrapassa qualquer experiência vivida⁸⁸ (Deleuze; Guattari, 1994, p. 164).

A linguagem não é intercambiável por esses blocos de sensações; elas não são o mesmo. A cine-etnomusicologia que confia no testemunho opera uma cineosis documental, uma performance de verdade.

86 No original: “sensations are often explained rather than felt”.

87 No original: “blocks of sensations, that is to say, a compound of percepts and affects”.

88 No original: “no longer perceptions; they are independent of a state of those who experience them. Affects are no longer feelings of affections they go beyond the strength of those who undergo them. Sensations, percepts, and affects are *beings* whose validity lies in themselves and exceeds any lived”.

CINEOSIS: PEIRCE E BERGSON E WHITEHEAD E PROUST E...

Peirce tinha interesses pragmáticos: “o pensamento pode chegar aonde quer que a atenção vá”⁸⁹ (Massumi, 2015, p. 183). Podemos pensar em muitas descrições do fazer musical de uma beleza impressionante encontradas na literatura etnomusicológica como exemplos de pensamento movendo com a atenção. Para ele, pensar-sentir é semiose, de forma que a sintonização da atenção para além dos constructos da musicologia ocidental abre ricas possibilidades de mundificações (*worldings*). Pensando os mundos do pensar-sentir-agir, e como Turino (2014) enfatiza, Peirce contribui significativamente com a etnomusicologia ao fornecer uma forma de pensar sobre os afetos (primeiridade), percepções (secundidade) e conceitos (terceiridade) da experiência musical. Isso é diferente do analista-em-remoção (um crítico) caracterizado pela semiótica saussuriana.

Tomando como exemplo as aulas de Carl Urion (2022) descritas em *Some precepts taught by two Cree elders and their implications for talking about music*, em que ele escreve: “a música não reúne o físico-espiritual-emocional-cognitivo porque eles são essencialmente uma unidade. Pelo contrário, a senciência do canto é uma forma de experimentar a sua unidade e, igualmente importante, a unidade do observador com o campo”⁹⁰ (Urion, 2022, p. 24). A semiose sônica não é universal e as diferenças não são insignificantes. Uma compreensão de música como arte, ou uma compreensão de música como uma conexão com o mundo, não são os mesmos sistemas semi-

89 No original: “thought can reach wherever *attention* goes”.

90 No original: “music doesn’t *bring* the physical-spiritual-emotional-cognitive together because they’re essentially a unity. Rather, the sentience of singing is a way of experiencing their unity, and just as important, the unity of the observer with the field”.

óticos e eles têm consequências significativas na ação no mundo. Como podemos explicar isso? Usar a semiótica de Peirce é uma questão das relações entre percepção-afeto-conceito, com a vetorização da história se movendo em direção à futuridade por meio do evento. A futuridade é um projeto ético e estético. A maneira pelas quais as sensações fazem sentido, e qual sentido fazem, molda a futuridade com todas as suas possibilidades e consequências (MacDonald, 2023b).

Esse fato foi explicitado com o auxílio do desenvolvimento de pragmáticas especulativas de Brian Massumi e Erin Manning (2014). A semiose é um evento sempre orientado em direção ao futuro, o “em ação” da experiência em construção. O fazer artístico, assim como viver, envolve processos que têm consequências tanto éticas quanto estéticas. Manning e Massumi chamam isso “técnicas de abstração vividas”:

O trabalho (artístico) torna-se ambiental, deixando de ser distinto do “onde” do qual provém sua forma. O ambiente passa a estar incorporado na obra, colocando em primeiro plano novos centros de atividade por meio dos quais a obra continua a evoluir... não ambientes de, mas ambientes com: mundos para serem tomados, cujas linhas de força produzem superfícies infinitas que se dobram, desenhando não a forma como tal, mas o seu potencial de transformação⁹¹ (Manning, 2009, p. 136).

O “em ação” da produção de cinema, sua abstração vivida, é especulativo no sentido de que está se movendo experimentalmente em direção a um futuro desconhecido.

91 No original: “(artistic) work becomes environmental, no longer distinct from the ‘where’ of its taking form. The environment becomes embedded in the work, foregrounding new centers of activity through which the work continues to evolve...not environments of but environments with: worlds for the taking whose force lines produce infinite surfaces that fold, drawing out not the form as such but its potential for transformation”.

A pragmática especulativa pode ser uma abordagem para a cine-etnomusicologia, que se alinha com o objetivo de Turino de uma etnomusicologia peirceana e, como Urion observou, pode oferecer *insights* sobre a força da música em relação ao pensamento. Como Manning (2009, p. 132) coloca, “o ritmo é uma força de matéria na cúspide entre o real e o virtual, sentida tanto real como virtualmente no meio da série, provocando uma mudança de direção, um salto, uma síncope. O ritmo é aquilo que impulsiona a força do movimento.”⁹² A produção cinematográfica operando com os mundos dos ritmos musicais pode abrir margem para novas perspectivas na cine-etnomusicologia, mas é preciso abrir o terreno para essa abordagem. Para alcançar isso, é necessário um estudo teórico da cineose e audiovisual e a realização de experiências de formas cinematográficas diferentes do “paradigma da documentação”.

Um cinema da música dedicado ao estudo das sensações e dos sentidos se alinha com os objetivos da fenomenologia etnomusicológica: “ao focar sua atenção na experiência, ele nos volta para os indivíduos concretos que são o lugar das experiências musicais e da vida social reais”⁹³ (Turino, 2014, p. 187). Para Turino (2014, p. 187), “a teoria dos signos de Peirce é o andaime para um projeto fenomenológico mais amplo”;⁹⁴ enfatizando o valor “das categorias fundamentais de Pierce de primeiridade, secundidade e terceiridade ao fornecer ferramentas para analisar a experiência musical de maneiras específicas que auxiliam a clarificar fenômenos como fluxo, ‘transferência’ e ‘escuta profunda’ e tipos de atenção durante a per-

92 No original: “Rhythm is a force of mattering on the cusp between the actual and the virtual, felt both actually and virtually in the between of the series, causing a change of direction, a jump, a syncopation. Rhythm is that which *propels* the force of movement”.

93 No original: “by focusing attention on experience, it brings us back to concrete individuals who are the loci of actual musical experiences and social life”.

94 No original: “Peirce’s theory of signs is the scaffolding for a larger phenomenological project”.

formance”⁹⁵ A cine-etnomusicologia pode contribuir para a continuação do desenvolvimento da etnomusicologia peirceana ao pensar com a *cineosis* deleuziana (Deamer, 2016). Essa é uma semiótica cinematográfica baseada na semiótica de Peirce, mas com a noção de duração de Bergson adicionada (Deleuze, 1991). O acontecimento semiótico baseia-se na teoria do acontecimento de Whitehead, que destaca o acontecimento-como-sentido desenvolvido em *The logic of sense* (Deleuze, 1990; 1992). A territorialidade do sentido é desenvolvida em *Difference and repetition* (Deleuze, 1994) e a surpreendente temporalidade do signo é investigada em *Proust and signs* (Deleuze, 2008). Em suma, um novo sistema de signos cinematográficos emerge em *Cinema 1: the movement-image* (Deleuze, 1986) e *Cinema 2: the time-image* (Deleuze, 1989). Cineose é o pensar-sentir cinematográfico, o domínio da sensação e do sentido, uma experiência cinematográfica que pode não se fixar num significado consensual e que se move com o mais-do-que-humano. Ela ultrapassa o paradigma da documentação porque está aberta a mover-se com o mais-do-que-humano, seguindo cinematograficamente para onde a atenção vai e qualquer forma que assuma.

CINEWORLDING

CineWorlding, uma junção de cinema e mundo, é uma prática de pesquisa-criação cinematográfica que começa o seu trabalho com o estudo do sentido e sensação musical. Em relação à mundialização (*worlding*), Katie Stewart (2010, p. 445) observa que “as coisas são importantes não pela forma como são representadas, mas porque têm qualidades, ritmos, forças, relações e movimentos”⁹⁶ A

95 No original: “Peirce’s fundamental categories of Firstness, Secondness, and Thirdness to provide tools for analyzing musical experience in specific ways that help clarify phenomena such as flow, ‘trancing’, and ‘deep listening’, and types of attention during performance”.

96 No original: “things matter not because of how they are represented but because they have qualities, rhythms, forces, relations, and movements”.

ideia da força das mundificações da música oferece à etnomusicologia e à pesquisa-criação cinematográfica uma forma de pensar a música para além do seu objeto e do seu contexto cultural. Pensar com a mundificação evita o duplo erro de exclusivamente localizar os “significados” da música nas suas notas ou no seu contexto cultural. A força da música, como afirma Carl Urion (2022, p. 27), está

na observação de uma performance musical, em vez de ter um foco apenas nos cantores/instrumentistas, mesmo que os isolemos operacionalmente para nos concentrarmos neles, temos de os contextualizar com referência a outros em todo o ambiente sonoro — não apenas como ‘auditores’, mas como corressonadores.⁹⁷

Como Erin Manning (2016, p. 45) coloca, o conceito de arte foi muito frequentemente reduzido aos seus objetos: “essa definição atual de arte assinala a forma como o objeto continua a desempenhar um papel fundamental na prática artística, mantendo a arte numa organização passiva-ativa que segrega o criador do observador.”⁹⁸ Ao mover o foco para “a maneira de se praticar arte e não para o seu resultado final” novas questões podem ser postas (Manning, 2016, p. 45). Uma crítica defensiva pode ser aquela que a etnomusicologia sempre se preocupou com a produção cultural da arte. Apesar disso ser verdade, a etnomusicologia também contribuiu para uma redução de práticas expressivas e coletivos nomeados. É verdade que a etnomusicologia superou o complexo de gênio da música ocidental, mas, ao fazê-lo, ela o substituiu pela ortodoxia cultural observada por Lila Abu-Lughod (1991) em *Writing against culture*. A musicologia traçou as suas fronteiras disciplinares para lidar com obras individuais de música de arte, ainda predominantemente ocidentais, enquanto

97 No original: “in the observation of a musical performance, rather than having a singular focus on the singers/instrumentalists, even if you operationally isolate them to focus on them, you have to contextualize them with reference to others in the whole sound environment—not only as ‘auditors’ but as co-resonators.”

98 No original: “This current definition of art signals the way the object continues to play a key role in artistic practice, holding art to a passive-active organization that segregates maker from beholder.”

a etnomusicologia traçou as suas fronteiras para se conformar com uma identidade de grupo construída antropológicamente. A etnomusicologia fenomenológica trabalha para superar essa divisão. A questão central que eu levanto com o conceito de CineWorlding é como a música contribui na mundificação, e metodologicamente, como um artista-pesquisador faz arte com as forças dessas mundificações. Colocando mais diretamente: eu faço filmes com mundificações musicais e escrevo sobre o processo. Reafirmando isso teoricamente: o acontecimento do sentido é a abstração vivida do CineWorlding da música.

MISE-EN-SENSE: COMO VOCÊ SABE QUANDO FILMAR?

Para fundamentar esta discussão, consideremos uma pergunta comum dos estudantes sobre cine-etnomusicologia ou pesquisa-criação cinematográfica que, à primeira vista, parece bastante simples: quando é que se aperta o botão de gravar? É entendido que o processo cinematográfico tipicamente se inicia com a tomada cinematográfica. O operador de câmera, o documentarista ou o diretor decidem que é o momento de filmar: AÇÃO! Mas como eles sabem quando fazê-lo? Como eles sabem? Há uma *mise-en-scène* em frente à câmera e atrás dela há um operador de câmera e um diretor. Há algo que o pesquisador-artista cinematográfico está buscando: um evento de cineose audiovisual (audiovisão) que coloca o cinema em movimento. Esse evento não se localiza na *mise-en-scène* em si, mas é uma força que se move através da *mise-en-scène*. É uma "sintonização atmosférica" (Stewart, 2010) no cinema, uma *mise-en-sense*. Não é um indivíduo, uma unidade racional-intencional-agencial do humanismo, tomando uma decisão sobre apertar o botão de gravar. Não se trata de um plano cinematográfico extraído

do ambiente. É a mundificação cinematográfica que se move com o mundo-tomando-forma, é o sentido da mundificação a caminho. Isso é consistente com a escrita de Carl Urion (2022, p. 32) sobre música-como-força: "localizar a experiência (musical) como sensorial em quatro domínios (físico, emocional, cognitivo e espiritual) como uma espécie de 'toque' é uma forma de compreender como a música pode ser tão intensamente íntima ao mesmo tempo em que é pública".⁹⁹ A *mise-en-sense* é experienciada como um toque corporal do acontecimento do sentido musical que se move por meio de um agenciamento (*assemblage*) câmara-corpo.

O toque da *mise-en-sense* borra a distinção entre a câmera e o mundo. Não é uma câmera observando a mundificação, mas a música-como-força corressoando com e por intrmédio do cinema. A *mise-en-sense* é de fato um toque e esse "acontecimento é o próprio sentido" (Deleuze, 1990, p. 22) porque "o sentido não existe, mas é inerente ou subsiste na proposição" (Deleuze, 1990, p. 31). Um sentido/evento é a proposição da mundificação ao mesmo tempo em que constitui uma proposição cinematográfica; o cineworlding é imamente à mundificação e não à documentação de uma mundificação. A música-como-força atravessa os mundos da produção cinematográfica à medida que a audiovisualização passa da câmara para a sala de montagem, para as pequenas e grandes telas. Talvez se trate de uma bifurcação da força da música em diferentes futuros emaranhados.

Isso se alinha com a mundificação (*worlding*) como descrita por Donna Haraway (2016; 2008) e outros,¹⁰⁰ que delinearam um emaranhado rítmico e vibracional, uma matriz (matéria, mãe) em que cenas de mundificações emergentes contribuem para a produção subjetiva em muitas escalas. Essa mundificação processual

99 No original: "Locating the (musical) experience as sensate in four domains (physical, emotional, cognitive, spiritual) as a kind of *touch* is a way of understanding how music can be so intensely intimate at the same time as it is public."

100 Disponível em: <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>. Acesso em: 20 nov. 2023.

dinâmica, o toque da *mise-en-scène*, não é um pano de fundo estável sobre o qual se possa documentar a realidade. O CineWorlding é uma forma alternativa de explicar a chamada perturbação num sistema quando uma câmera está presente. Uma abordagem diferente seria considerar, como fez Jean Rouch, a câmera como provocação e proposição. Algumas das questões teóricas e práticas que se colocam a um cinema crítico da música são a questão da música e da documentação cultural, o papel da ficção numa cena e o tipo de realidades que a música cria. Filmar performances musicais faz todo o sentido em termos documentais, mas será que a música é feita apenas para ser vista? Será que a captação frontal de uma atuação musical esgota o sentido cultural da música ou há mais do que isso? E que modos de produção cinematográfica lhe são úteis?

Cineworlding não está interessado em fixar as regras da cultura, mas, ao contrário, envolver-se com outras formas de mundificações (*worldings*) e compreender e lutar contra aquilo que bell hooks (2013) chamou de “patriarcado capitalista imperialista branco-supremacista”. As mundificações não são, em si mesmas, livres de forças de opressão; estão emaranhadas em muitos níveis quando está em causa uma luta pelo futuro. A etnomusicologia orientada apenas para os conceitos tradicionais da musicologia ou da antropologia cultural, para a normalização do Estado-nação, da cultura, da tradição, do gênero, entre outros, está direcionada apenas para a confirmação da modernidade e colonialidade e para a futuridade do humanismo. O transumanismo está explicitamente orientado para formas ainda mais avançadas e integradas de bio-tecnocapitalismo e colonização galáctica. Essas, também, são mundificações. Não se trata de uma escolha entre mundificar ou não; a escolha é para qual mundificação cada um contribui com os seus esforços. Espero que a pesquisa-criação cinematográfica se torne um espaço alegre para a especulação, inventando teorias e métodos para além da interdisciplinaridade, avançando para formas ainda desconhecidas de transdisciplinaridade e para uma prática ético-estética baseada

na comunidade e empenhada na futuridade decolonial, aquilo a que Walter Mignolo (2013) chamou recentemente de *The third nomos of the earth*.

Há de chegar o momento em que o peso desta crítica filosófica ultrapasse os fundamentos teóricos e metodológicos da etnografia moderna e colonial. A evidência está prontamente à disposição: nem os sujeitos nem os objetos são claramente distinguíveis, autônomos, racionais, plenamente reflexivos ou discerníveis. As tecnologias (*techne* e *technics*) não são separáveis dos saberes que produzem, assim como os meios de registro não são transparentes. A cumplicidade da etnografia e do colonialismo é bem conhecida. O que pode constituir a cine-etnomusicologia deve, portanto, ser uma questão em aberto e importante. Cineworlding não tem a intenção de virar as costas para a compreensão da diferença, missão original da etnografia. Em vez disso, está interessado em levar essa questão para além das noções habituais de diferença cultural, racial ou étnica, que são todas identitárias, ou seja, construções humanistas redutoras que têm sido usadas para o "Outro" politicamente, filosoficamente, economicamente e estruturalmente. Há formas alternativas de pensar a alteridade nos registros psíquico/conceitual, social, tecnológico e ecológico ambiental. Estou certo de que nenhuma etnografia permanece inalterada no processo do fazer etnográfico. Então, a etnografia em si pode ser uma máquina de subjetivação alternativa. Em vez de estarem abertos aos devires, pede-se aos estudantes de etnografia que sejam reflexivos. Mas será que a reflexividade não se tornou uma descrição de uma posição de sujeito fixa, em vez de se transformar em uma exploração completa da ecologia psíquica/conceitual dentro de uma nova ecologia social, tecnológica e ambiental? Como a cine-etnomusicologia, orientada para a pesquisa-criação cinematográfica, pode contribuir para este estudo? A subjetividade não é inimiga do Cineworlding; no entanto, as identidades fixas não são subjetivações vivas, devires culturais, sujeitos que se desdobram produtiva e complexamente com o mais-do-que-humano.

PARTE II: ARK, UM FILME PÓS-REALISTA

O que se segue é uma conversa fictícia com um revisor sobre o filme de pesquisa-criação cinematográfica "Ark: a return to Robson Valley" (MacDonald, 2022). O objetivo é começar a discutir o valor da ficção/neorrealismo na criação de conhecimento cinematográfico. O título e a forma do ensaio inspiram-se na obra de Brian Massumi (2008), *The thinking-feeling of what happens: a semblance of a conversation*.¹⁰¹ Nessa conversa, dirijo-me aos comentários de ambos os revisores, embora utilize, de forma divertida, o nome de "Revisor 2" para fazer uma observação sobre aquilo a que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1994, p. 24) chamam "*personae* conceituais" em *What is philosophy?*: "os nomes são *personae* intrínsecas que assombam um determinado plano de consistência".¹⁰² Autores fazem muitas vezes piadas sobre a natureza crítica do Revisor 2, e alguns podem ter uma resposta afetiva ao nome, o que pode abrir ainda mais o espaço que estou tentando percorrer com este ensaio. Ao trabalhar com o artigo de Massumi (2015), senti-me atraído por esta nota de rodapé:

Gostaria de agradecer a Arjen Mulder por ter criado o contexto para esta conversa ao formular as questões iniciais. Gostaria também de lhe pedir desculpa por ter se tornado uma personagem fictícia no decurso da troca de impressões que se seguiu. Qualquer mau humor que a personagem possa ter demonstrado não é, de forma alguma, um reflexo dela, mas apenas da minha própria combatividade comigo próprio.¹⁰³

101 Disponível em: www.inflexions.org. Acesso em: 11 ago. 2023.

102 No original: "names are intrinsic *conceptual personae* who haunt a particular plane of consistency".

103 No original: "I would like to thank Arjen Mulder for creating the context for this conversation by formulating the opening issues. I would also like to apologize to him for his becoming a fictional character in the course of the subsequent exchange. Any grumpiness that character might have displayed is in no way a reflection on him but only of my own combativeness with myself".

Pensar com Massumi (2015) ajudou-me a perceber que os comentários críticos de ambos os revisores de *Ark: a return to Robson Valley* poderiam ser transformados numa personagem conceitual chamada Revisor 2, que se tornaria então uma parceira para pensar nas tensões entre a pesquisa-criação cinematográfica e a etnomusicologia audiovisual. Espero que, se algum dos revisores ler este trabalho, espero que me perdoe por esse pequeno drama. Aprecio muito o trabalho que esses revisores fizeram e as questões ponderadas que colocaram. Esse diálogo criou uma proposta para pensar-sentir muito sobre tais conceitos. Gostaria, também, de agradecer à equipe editorial do JAVEM (Journal of Audiovisual Ethnomusicology) por me ter pedido para escrever uma resposta e por ter concordado com esta pequena ficção. Espero que ela faça o trabalho que esperávamos que fizesse.

Journal for Audio-Visual Ethnomusicology Revisor 2

No seu novo filme, Ark: a return to Robson Valley (2022), você emprega uma estrutura não linear que combina filmagens de um filme não finalizado de 2009, sobre festivais de música, com novas filmagens ficcionais gravadas em 2019. Com a intercalação de duas diferentes abordagens em uma só obra, os espectadores se deparam com um filme que parece ser um documentário, mas que nós sabemos que não é bem assim. Essa estrutura é relativamente única em obras fílmicas sobre festivais de música, tanto em projetos com orçamentos maiores quanto nos de orçamentos menores. A maioria desses filmes adota uma abordagem documental, intercalando filmagens no local com entrevistas formais. Acha que essa abordagem deve ser explicitada na própria obra, talvez utilizando os títulos já presentes na abertura dela?

Michael B MacDonald, cineasta

Os títulos no início dizem que a minha tentativa de fazer um filme sobre festivais de música falhou. O que eles não dizem é que o que falhou na minha perspectiva foi o “paradigma documental”

(Norton, 2021). Como Barley Norton (2021) colocou, a cine-etnomusicologia tende a tratar o cinema como uma coleção de dados de campo que podem ser editados em filme. Foi certamente assim que eu comecei a fazer filmes. No entanto, muito rapidamente eu me deparei com um problema ao seguir essa abordagem. Eu não conseguiria fazer o filme que eu tinha em mente dessa maneira, pelo menos não um filme que mostrasse o que era mais interessante sobre a pesquisa. Foi necessário explorar o que o cinema poderia oferecer à pesquisa e o que a pesquisa poderia oferecer ao cinema, e levou muitos anos para aprender sobre pesquisa-criação cinematográfica antes de retornar ao festival para tentar novamente.

Em *Cineworlding: scenes of cinematic research-creation* (MacDonald, 2023), exploro o “entusiasmo crítico” (p. 71) com o paradigma documental ao apresentar outras formas cinematográficas que, acredito, abrem novos tipos de questões, enquanto incorporam uma pedagogia crítica do e no cinema, ressoando com o cinema crítico da música de Harbert (2018, p. 246). Eu realmente gosto do que a visualidade da crítica faz ao conceito. Ele está e não está lá ao mesmo tempo, de tal forma que não o enxergamos. No entanto, não podemos deixar de vê-lo e de tentar perceber a força que o atinge, bem como o impacto persistente da sua presença recém percebida. E depois, ligando-a ao entusiasmo, produz-se uma espécie de montagem que não define claramente qual é o papel da crítica. No entusiasmo crítico, há uma espécie de devir que acontece nos interstícios entre as palavras que espero que evite a ingenuidade: a pesquisa-criação cinematográfica não é apenas realizada para o seu próprio prazer, mas sua realização tem a ver com o pensar-sentir. Acredito que isso leva ao cerne do meu trabalho, explicitamente a mudança da minha linguagem da cine-etnomusicologia para a pesquisa-criação cinematográfica e os novos tipos de questões que essa abordagem abre para a cine-etnomusicologia. Portanto, para responder a sua pergunta, eu não acho que seja possível incluir um título para fazer isso, pois o que estou tentando expressar não é textual, mas sim cinematográfico. Contudo, para tornar essa abordagem mais clara, precisamos de mais contexto.

Durante a pesquisa da minha dissertação sobre festivais de música em 2006-2010, deparei-me com algo para o qual eu ainda não tinha o método ou a linguagem conceitual: a aparência (*semblance*) (Langer, 1953, p. 45-68). Segundo Langer (1953, p. 65), a aparência está implicada na virtualidade da experiência para “compreender como uma linha que avança gera a ilusão de crescimento envolve-nos realmente em todo o assunto da aparência criada” e “levanta a questão final da forma e do sentimento na arte.”¹⁰⁴ Na minha abordagem para um cinema crítico da música, investigo como as imagens visuais e sonoras do cinema podem criar a aparência. Contudo, o estudo da aparência não é somente um estudo da arte; ele abre caminhos para pensar sobre percepção e também sobre o que pode ser considerado como etnografia, para fazer virtualidades da aparência poeticamente experimentais. De acordo com Massumi (2011, p. 15-16),

aparência é outra forma de dizer “a experiência de uma realidade virtual”. O que equivale a dizer: “a realidade experiencial do virtual”. O virtual é um potencial de acontecimento abstrato. A aparência é o modo como o virtual aparece de fato. É o ser do virtual como abstração vivida. Tal como é usado aqui, “semblante” está livre das conotações de “ilusão” nos usos do termo por Adorno e Lacan.”¹⁰⁵

Assim, aparência não é somente o estudo da arte e do cinema, mas também é o estudo da virtualidade em percepção, examinando como sons-imagens produzem a aparência do tempo, crescimento, devir-comunidade etc., nas mundificações musicais. O cinema pode se tornar uma maneira de vetorizar as virtualidades que emergem na

104 No original: “to understand how an advancing line begets the illusion of growth really involves one in the whole subject of created appearance” and “raises the final issue of form and feeling in art”.

105 No original: “semblance is another way of saying ‘the experience of a virtual reality’. Which is to say: ‘the experiential reality of the virtual’. The virtual is abstract event potential. Semblance is the manner in which the virtual actually appears. It is the being of the virtual as lived abstraction. As used here, ‘semblance’ is free of the connotations of ‘illusion’ in Adorno’s and Lacan’s uses of the term”.

pesquisa, projetando-as em uma tela. As virtualidades desses devires requerem pensar-sentir para essas forças operativas, que trabalham por meio do som e da mundificação. Eu creio que a aparência e o evento de Massumi (2011) são um caminho poderoso, porém ainda inexplorado para a cine-etnomusicologia, que talvez possa induzir cine-etnomusicólogos a operar em outros registros. Um registro que se move além, ou talvez dentro, da linguagem. Neste caso, a adição de um título para alertar os espectadores da virtualidade da aparência vai contra o projeto de uma maneira significativa. Isso assume que o que estamos explorando pode de fato ser comportado pelo texto. O que retiro de Langer (1953) e Massumi (2011) é que a aparência funciona pela força da poética, nos espaços para além e dentro da linguagem proposicional.

R.2

Tudo isso é interessante, mas eu ainda tenho significativas reservas sobre o potencial das narrativas ficcionais contribuírem com a etnomusicologia audiovisual mais do que uma pura abordagem documental poderia. Eu não quero entrar na questão relativa à "autenticidade" da obra, mas ela seria mais válida como um objeto de etnomusicologia audiovisual se fosse inteiramente documental.

MM.

Deixe-me iniciar refletindo sobre "ficção", pois ela nos levara novamente à aparência e requer, eu creio, que ultrapassemos o paradigma da documentação.

A abordagem que tenho adotado nos meus trabalhos recentes de fato utiliza "ficção", mas isso é complexo e talvez não seja mais ficcional do que a escrita etnográfica. Em 2018, entrei em contato com Kelci Mohr, que havia recentemente concluído um

mestrado com um estudo sobre festivais de música, para ver se ela estaria interessada em experimentar esse método de filme experimental. Kelci tinha visto o meu filme anterior de pesquisa-criação cinematográfica, *Unspittable* (2018), e estava interessada em saber como ele poderia ser aplicado aos festivais de música. Diana Pearson, que inicialmente faria as gravações de áudio para o filme, acabou por entrar no filme quando percebemos que, para exteriorizar o que Félix Guattari (2011) chamou de ecologia conceitual/psíquica, o diálogo poderia ser valioso.¹⁰⁶

Desde a submissão de *Ark* para o JAVEM, eu o apresentei à comunidade na qual eu fiz o filme e perguntei sobre o elemento ficcional. Os espectadores, a princípio, não compreenderam minhas questões e perguntaram qual parte era ficcional. Quando expliquei que Kelci e Diana eram atrizes interpretando a si mesmas, e que nós produzimos os conteúdos daquelas cenas juntos de uma maneira improvisada e sem roteiro durante o festival, o consenso foi de que não havia nada de ficcional ali. Eu me pergunto que diferença faria para o espectador se Kelci e Diana fossem identificadas como atrizes, evidenciando que a componente de 2019 é ficcional. Na verdade, nem mesmo tenho a certeza de que seja ficcional. Vivemos o festival juntos e falamos sobre o que gostaríamos de comentar, como poderiam se encontrar e o que significaria para pessoas identificadas como mulheres solteiras irem sozinhas a um festival, pois o fariam. Podemos, talvez, considerar a ficção como uma etnografia colaborativa que explora a poética cinematográfica?

Parece que uma das conclusões dessa exibição tem a ver com a própria ideia de "ficção" e a sua relação com o "realismo". Algo sobre o qual tenciono refletir no meu próximo livro, no contexto de uma poética de pesquisa-criação cinematográfica (*Free radicals*).

106

Utilizo aqui a ecologia conceitual/psíquica a partir da ideia de Félix Guattari das três ecologias que expandi em quatro ecologias: psíquica/conceitual, social, tecnológica e ambiental em meu livro *CineWorlding* (2023).

Atualmente, estou pensando profundamente no que a ficção/realismo significa para a etnomusicologia audiovisual e como expande os métodos para além do paradigma da documentação.¹⁰⁷

Agora, vamos ao que pode ser entendido como uma história de amor ou uma relação florescente entre Kelci e Diana. Como já devem ter adivinhado, não foi planejado. De fato, e esse é um ponto importante, nenhum de nós estava à espera disto. Quando terminamos as filmagens, não fazíamos a mínima ideia sobre o que seria o filme. Obviamente, sabíamos que ia ser sobre a experiência do festival, uma vez que tínhamos nos movido pelo festival juntamente com a câmera, fazendo cenas à medida que nos surgiam, improvisando coletivamente temas e diálogos e os filmando. No entanto, fizemos tudo isso sem uma linha de história ou um plano. Ainda não era claro para mim qual seria o tema do filme quando estava trabalhando nas filmagens na montagem do filme.

Voltei às gravações que fiz durante a minha pesquisa de doutorado, em 2009, sobre festivais de música para ver o que poderia acontecer se as juntasse. Já havia brincado com as temporalidades em *Unspittable*, então pensei que isso me daria a oportunidade de voltar a essa ideia. Separando os conteúdos de 2009 e 2019, fiquei surpreendido com o fato de ter sido uma década perfeita. Foi um feliz acidente que me fez sentir que essa era uma abordagem que podia ser explorada. Enquanto estava vendo o conteúdo de 2009, fiquei

107 Poderíamos, por exemplo, referir-nos ao artigo de Hugo Zemp (1988), *Filming Music and Looking at Music Films*. *Ethnomusicology*, v. 32, n. 3, p. 393-427, para ver a diferença entre o que estou propondo. Penso que a pesquisa-criação cinematográfica leva muito a sério a poética da produção cinematográfica. Isto não é para sugerir que Zemp não o fez, mas apenas para salientar que existe, penso eu, uma lacuna entre os filmes de Zemp e a sua discussão teórica neste famoso e frequentemente citado artigo. Há muito mais acontecendo cinematograficamente do que é discutido. Isto talvez também possa ser estendido a *Amir*, de John Baily, um filme absolutamente lindo que excede o paradigma da documentação e permanece subteorizado como consequência, proponho, da distância entre a teoria do cinema e a etnomusicologia. Os conceitos de Harbert de um "cinema crítico da música" reconhecem esta lacuna.

impressionado com a história da compra do terreno. E é claro que eu ficaria (alerta de spoiler): é uma história de fantasmas. Que gancho maravilhoso. Também coloca uma questão muito interessante sobre a agência: onde é que o festival começa?

Quando filmei pela primeira vez a viagem de Kelci de Nelson para o Festival de Robson Valley, eu o fiz para que o público pudesse ver o ambiente. No entanto, no contexto da história de fantasmas e da viagem hippie nos anos 70, isso produziu uma sensação de circularidade, uma aparência de refrão, pois seguia a viagem mencionada na história de fantasmas. Depois, durante a edição das cenas de 2019, comecei a perceber algo entre Kelci e Diana que não havia notado no festival: uma aparência de amor. Assim, temos duas aparências: refrão e amor. Uma aparência pode ser reconhecida quando há um sentimento de crescimento, quando algo está acontecendo virtualmente.

Ao ver a relação entre Kelci e Diana transformar-se noutra coisa, comecei a pensar-sentir a aparência, as virtualidades do amor, o seu crescimento e o seu tornar-se juntos. Isso é testemunhar a emergência do amor crescendo na ecologia do festival. O que anuncia esse surgimento é o que os meus alunos chamam as "sensações" ou a "vibração", que são sentidas no corpo dos espectadores. Assim, esse acontecimento-afeto não é um fato visível; nem sequer se pode dizer que esteja exatamente no filme, pois é uma aparência de amor que cresce nos nossos corpos como espectadores, corpos enredados no filme. Como diz Langer (1953), a aparência é o reconhecimento dos ritmos virtuais da vivência. Neste caso, o "ver o amor crescendo" não é tanto "ver" na percepção visual como ver virtualidades: "parece que estamos nos apaixonando", disse Diana ao assistir ao filme pela primeira vez. Durante a experiência do festival, esses afetos se diluíram ou se misturaram com os afetos do festival, dando a toda a experiência uma espécie de textura íntima. Vemos assim que os afetos são virtuais.

Quando o afeto se atualiza na percepção, há uma espécie de reconhecimento da percepção, um sentimento dentro dela que surge quando percebemos a força, a qual chamamos de afetos. Esse sentimento no interior da percepção é um tipo especial de acontecimento de pensamento-sentimento, sugerindo que não vemos apenas filmes, mas que somos cinema-pensamento, e que essas virtualidades podem produzir, nesse caso, uma aparência de amor.

Assim, quando Brian Massumi (2011) chama a semelhança “o sentimento de percepção dentro da percepção”, ele está falando de um “sentimento sentido do acontecimento da percepção” na emergência dos afetos, criando uma duplicação sensorial da percepção. Isso é diferente da reflexividade; não é uma espécie de “a-há! estou tendo um pressentimento sobre isso” porque significaria que nos afastamos do acontecimento afetivo e já estamos trabalhando no quadro de conceitos silenciados, julgados e mantidos à distância. Em vez disso, esse sentimento-de-sentimento acontece no interior dos pequenos gestos do filme (Manning, 2016). Recorde-se que a declaração de Diana revelou o sentimento de amor crescendo entre duas pessoas (que as incluem!), mas essa declaração emergiu da aparência de amor que é um potencial ou uma virtualidade no filme. Não surgiu de um grande acontecimento clássico, como um beijo ou um aperto de mão, mas de um emaranhado de pequenos gestos ao longo da duração vivida do filme. Quando trabalhamos com a aparência na cine-etnomusicologia, estamos pensando-sentindo na duração, operando na área da percepção-afeto da tríade peirceana na duração. E, uma vez que a aparência é uma experiência que reside na virtualidade dentro do filme, ela não é determinista, assegurada ou certa. Isso significa que não estamos mais fazendo objetos documentais que são lidos, mas sim compondo com percepções, afetos, conceitos na duração e dentro de uma ecologia tecnológica. Estamos assistindo a esses pequenos gestos que puxam por

outras ecologias que requerem mais estudo.¹⁰⁸ Penso que podemos ver aqui uma relação com o tratamento pós-trabalho de campo dos documentos cinematográficos, mas a partir de uma orientação diferente e talvez poética. É isso que me leva a argumentar, juntamente com Ben Harbert (2018), que precisamos estudar a produção cinematográfica para abrir a possibilidade de um estudo cine-etnomusicológico mais exploratório. No entanto, essa não é uma produção ficcional, não é grafada no mundo por um autor. A aparência de amor emergiu dos bastidores da pesquisa-criação cinematográfica. Pode ser desconfortável pensar que a agência da mundificação existe fora de qualquer função de autor ou etnógrafo, mas essa é precisamente uma das muitas coisas em jogo na pesquisa-criação cinematográfica. Talvez não tenhamos tanto controle como pensamos. E como é que aceitamos isso nos nossos estudos?

Agora, talvez mais concretamente no que diz respeito à sua crítica da 'ficção': onde está a literatura que testou os modos de investigação não ficcionais das ciências humanas e sociais para os considerar insuficientes? É certo que houve investigações antropológicas célebres que recorreram à ficção, e estou pensando na antropologia existencial de Michael Jackson e na etnoficção de Jean Rouch, recentemente elaborada por Sjoberg. Não tenho conhecimento de uma decisão disciplinar na antropologia segundo a qual estas experiências metodológicas são inerentemente não acadêmicas.

108

A ideia de que existe um evento que entrelaça estas ecologias na tela e nos corpos dos espectadores leva a questões ecológicas tecnológicas. Os afetos do amor que provocam a aparência são vetorizados através da mídia e através do tempo-espaço. Considere a maneira como um compositor usa palavras e sons (percepções) que despertam efeitos de imagem sonora em ouvintes receptivos. Esses ouvintes atualizam as virtualidades que se reúnem em torno das percepções da imagem sonora, atualizando-as na sua apreensão, para usar um conceito whiteheadiano. Como essas percepções musicais são visualizadas e vetorizadas no videoclipe é uma questão fascinante. Qual é a diferença entre Ark e um videoclipe longo? As percepções são registradas em uma ecologia de mídia em um espaço-tempo separado do espectador e então essas forças se enredam com o corpo do espectador/ouvinte em uma ecologia de mídia em um espaço-tempo separado. Como discutir essa mobilização de forças proporcionada ou vetorizada pela mídia? São perguntas fascinantes para as quais não tenho respostas, mas tenho certeza de que você pode ver como as perguntas proliferam.

A pesquisa-criação cinematográfica e os trabalhos recentes em vídeo musical como etnografia estão buscando expandir as abordagens cinematográficas aos métodos de investigação das ciências sociais e humanas, e é aqui que encontramos o cerne da crítica: a relação entre contar histórias e realismo, documentário e verdade. A confusão entre documentário e filme de ficção, que é, de fato, a minha intenção, leva-nos a um espaço cinematográfico poético que é interessante do ponto de vista antropológico e cinematográfico. Não será essa a questão estético-teórica do “realismo”, uma relação entre o filme etnográfico e o neorealismo que continua a ser pouco teorizada, embora esteja em circulação global desde talvez os neorealistas italianos na Europa e o drama familiar de Ozu no Japão? Gostaria de sugerir que, de fato, *Ark* está fazendo “um cinema crítico da música” ao juntar as confluências do neorealismo e da etnoficção.

Dara Waldron (2018) denominou recentemente essa abordagem que confunde documentário e ficção como um filme de “nova não ficção” e identificou uma linhagem que inclui: Abbas Kiarostami, Ben Rivers, Chantal Akerman, Ben Russell, Pat Collins e Gideon Koppel. O neorealismo é um estilo ou algo mais profundo, algo mais fundamental sobre as mundificações cinematográficas na modernidade? Jacques Rancière (2018), em *Tempos modernos*, observou recentemente que o realismo cinematográfico é um compromisso cinematográfico com a proliferação de temporalidades na modernidade. *Ark* usa essa abordagem para colocar os espectadores em contato com uma temporalidade emergente do festival, não como algo liminar ou fora da modernidade, mas como algo que está em consonância com a produtividade temporal da modernidade, e talvez dentro do espectador, no processo de se juntar a uma viagem cinematográfica.

R2.

Passemos à revelação do nome do filme no segmento final da entrevista com a aparente fundadora, a qual ela diz: “isto é um destino. Senti fortemente que me estava sendo dito para construir uma arca (ark). [...] Para sobreviver, algo para sobreviver à loucura da nossa maldita cultura consumidora, destruidora e negadora de vidas. E eu nunca, nunca pensei que duraríamos tanto tempo”. Essa revelação permite que os espectadores reflitam sobre o filme sob uma nova luz, mas parece haver pouco, quer nas imagens de 2009, quer nas de 2019, que se alinhe explicitamente com as suas ideias. Acha que essa metáfora poderia ter sido desenvolvida de forma mais clara e explícita para ajudar a estabelecer ligações entre as imagens de 2009 e 2019?

MM.

Ótima questão. A sua pergunta me lembra também que esqueci de terminar a minha reflexão sobre a aparência de circularidade, ou aparência de refrão. Gosto muito da sua observação e é, de fato, uma das minhas questões. As relações entre 2009 e 2019, e as relações entre a metáfora da Arca (Ark) e o que acontece nos festivais. Enquanto vivenciava o evento, estava bem consciente das virtualidades dos festivais passados. Essa é uma forma de pensar as virtualidades; o meu campo de visão estava assombrado, por assim dizer, por iterações anteriores do festival. Não estou falando metaforicamente. O local do festival era tão parecido com o de 2009 que estava atraindo memórias, povoando o meu campo de visão, como sobreposições. Por isso, a ideia de manter 2009 e 2019 separados nunca foi um objetivo, como poderia ser. No entanto, fazer as ligações entre eles também não era um objetivo importante, pois inicialmente não havia qualquer plano para reutilizar as filmagens de 2009, e foi só durante o festival que se tornou necessário. É difícil falar sobre isso, mas penso que o filme o faz melhor com o embaçamento da temporalidade que acontece quando o assistimos.

Você tem razão, quando a metáfora da arca é mencionada no final, remete a imaginação do espectador para o início. Talvez seja essa a experiência da aparência de refrão que vivenciei no festival. Penso que isso nos leva ao espaço que eu queria explorar, a incerteza da temporalidade do festival. E se essa temporalidade não estiver limitada pelas fronteiras do evento principal do festival, mas for, em vez disso, uma proliferação profunda e fractal de temporalidades relacionais dentro do que é menor. Não é “uma” temporalidade, mas um campo de temporalidades relacionais constituídas por passados e futuros. Outra forma de dizer isso é por meio da mundificação. O festival de música cria aquilo a que Erin Manning (2016, p. 88-91) chama “constrangimento facilitador”, que é uma espécie de moldura ou caixa de areia para o(s) evento(s). As restrições permitem a proliferação de temporalidades menores, gestos menores, eventos menores; pelo que se pode dizer, as restrições são facilitadoras. O embaçamento do tempo que você identifica foi intencional. Já tinha percebido várias vezes na minha pesquisa que os participantes do festival falam frequentemente de um tipo diferente de “tempo do festival”, em que o primeiro dia do festival é como o dia seguinte do festival do ano passado. A aparência de refrão é complexa e um pouco desconcertante, então tenho que pensar muito mais; foi algo que fizemos sem planejar, que surgiu da minha experiência no festival.¹⁰⁹ Há uma história sobre ciclos, mas também uma a respeito da sobreposição de cada ciclo sobre si próprio. Mas isto não é tudo. Encontramo-nos com a Kelci em Nelson e seguimos o caminho de Nelson para Robson Valley, que estava bem pavimentado, embora não fosse óbvio para nós no início. Por isso, não é claro, na minha perspectiva, onde e quando os emaranhados do festival podem ser delimitados espacial e temporalmente.

109 Isto marca uma ruptura significativa com a fenomenologia, onde a experiência de algo é o que conta. A filosofia do processo inverte esse ponto de partida. A fenomenologia começa na consciência onde a filosofia do processo começa com o mundo e investiga a experiência como um fenômeno emergente do evento e não funciona a partir da consciência da experiência para construir um evento. O evento terá sempre virtualidades em escalas maiores e menores que excederão o conteúdo atualizado da experiência.

Mas eu também não tento aplanar o tempo. Espero que um espectador atento note a diferença na textura cinematográfica quando se desloca entre tempos, devido às diferentes câmaras e suportes de gravação. No entanto, há um ponto em que, mesmo para mim, ocorre uma espécie de embaçamento temporal que pretende explorar as possibilidades de sair daquilo a que chamei de o “plano etnográfico achatado de correspondência”, que faz parte da poética do paradigma da documentação: o presente etnográfico ou o passado é sempre narrado a partir de um presente estável. O cinema, como notaram Bergson, Tarkovsky, Deleuze e outros, é uma prática da luz e do tempo, que permite uma espécie de sintonia afetiva, ou de arrastamento para a temporalidade. Parece não só desnecessário, mas talvez uma oportunidade perdida, pensar o tempo de forma demasiado restritiva. Se se fornece excessiva orientação ao espectador, isso ajuda a tornar o filme mais acessível ou apenas tenta controlar algo que é liberto pelo cinema? Uma liberdade que, na minha opinião, está mais próxima da experiência vivida da aparência do que qualquer narração pode esperar alcançar. A minha esperança é que o espectador se “perca” na indefinição da temporalidade, que faça perguntas sobre a temporalidade do festival, que abra a possibilidade para experimentar a aparência do amor e a aparência do refrão, a vida cíclica e complexa da mundificação do festival.

Interessa-me utilizar o cinema para tornar visíveis as virtualidades do tempo e das relações, a aparência do amor, a aparência do refrão. Encontramos Kelci pela primeira vez em Nelson, British Columbia, e seguimos a sua viagem de dois dias até o festival. Como referi anteriormente, é a mesma viagem que foi feita um quarto de século antes, quando o terreno foi comprado. Assim, existe essa circularidade no filme; chegamos ao fim da experiência antes de ser introduzida a ideia da terra como uma arca, outra circularidade. A esta altura, podemos estar questionando onde começa o festival. Será com a criação do Festival de Música de Robson Valley, com a compra do terreno, com a tentativa de colonização *hippie* no oeste

como resposta à modernidade tardia, ou será com a conversa com o relator fantasma? Trata-se de uma história real ou de uma fábula? Qual é a ligação entre a arca e a relação de Kelci e Diana? Penso que não me é possível explicar tudo isso. Seria importante que houvesse uma proliferação de respostas de diferentes espectadores que pudesse iluminar a proliferação de temporalidades do festival. Essas são questões colocadas pelo filme que abrem uma conversa quanto à agência, às temporalidades, ao afeto e à aparência que é, pelo menos para mim, o objetivo de fazer um filme.

Voltando ao que estava dizendo sobre a pesquisa-criação cinematográfica, o processo de realização do filme gera questões que se transformam em questões de pesquisa, bem como em questões cinematográficas ou artísticas a respeito da poética dos filmes de música. Não penso que o filme precise fechar as questões ou se apresentar como uma resposta definitiva. Na minha abordagem cinematográfica de mundificações, espero que os meus filmes sejam propostas de reflexão sobre os emaranhados e os devires da música. Talvez as perguntas e respostas após o filme ofereçam uma limitação que permita uma pedagogia crítica de pensar-sentir a música. Espero que o filme se torne uma forma de expandir o que pensamos saber a respeito do cinema e música, sobre a visualização da música e do som e a musicalização da visão, abrindo novos territórios de investigação e complexificando mundos. Espero que os espectadores façam o tipo de perguntas que estamos discutindo aqui. Um festival de música é uma arca? O que é uma arca? Poderá ser uma? Precisamos de uma? Se o filme inspira perguntas, então fez o que eu queria que fizesse. É uma produção e as suas perguntas certamente me inspiraram muitas reflexões-sentimentos.

REFERÊNCIAS

- ABU-LUGHOD, Lila. Writing against culture. In: OAKES, Timothy; PRICE, Patricia. *The cultural geography reader*. Londres: Routledge, 2008. p. 62-71.
- CHION, Michel. *Audio-vision: Sound on Screen* (second edition). New York: Columbia University Press, 2019.
- DEAMER, David. *Deleuze's Cinema Books: Three Introductions to the Taxonomy of Images*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *The Movement-Image: Cinema 1*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *The Time-Image: Cinema 2*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *The Logic of Sense*. Columbia: Columbia University Press, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. New York: Zone Books, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *The Fold*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Proust and Signs*. New York: Continuum, 2008.
- GUATTARI, Felix. *The Machinic Unconscious*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.
- HARBERT, Benjamin J. *American Music Documentary: Five Case Studies of Cine-Ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press, 2018.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. London: Duke University Press, 2016.
- HARAWAY, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KAHANA, Jonathan. Introduction to Section VI: Truth Not Guaranteed: Reflections, Revisions, and Returns. In: KAHANA, Jonathan (Ed.). *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016. p. 721-722.

KENNEDY, Barbara. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

LANGER, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

MACDONALD, Michael. *Cineworlding: Scenes of Cinematic Research-Creation*. New York: Bloomsbury, 2023a.

MACDONALD, Michael. Collaborative Projection and the Twin Ecstasies of DIY Cineworlding. *DIY, Alternative Cultures & Society*, v. 1, n. 2, p. 151-162, 2023b.

MANNING, Erin. *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge: The MIT Press, 2009.

MANNING, Erin. *The Minor Gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.

MASSUMI, Brian; MANNING, Erin. *Thought in the act: passages in the ecology of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

MASSUMI, Brian. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Massachusetts: MIT Press, 2008.

MASSUMI, Brian. *Ontopower: War, Powers, and the State of Perception*. Durham: Duke University Press, 2015.

MIGNOLO, W. D. Geopolitics of sensing and knowing: On (de)coloniality, border thinking, and epistemic disobedience. *Confero*, Noruega, v. 1, n. 1, p. 129-150, 2013.

MORRIS, Errol; BATES, Peter. Truth Not Guaranteed: And Interview with Errol Morris. In: KAHANA, Jonathan (Ed.). *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016. p. 807-809.

NORTON, Barley. Ethnomusicology and Filmmaking. In: COTTRELL, Stephen (Ed.). *Music, Dance, and Anthropology*. Hertfordshire: Sean Kingston Publishing, 2021. p. 121-143.

RANCIÈRE, Jacques. *Modern Times: Temporality in Art and Politics*. New York: Verso, 2018.

SHAPIRO, Ann-Louise. How Real Is the Reality in Documentary Film? Jill Godmilow, in conversation with Ann-Louise Shapiro. *History and Theory*, v. 36, n. 4, p. 80-101, 1997.

STEWART, Kathleen. Atmospheric Attunements. *Environment and Planning: Society and Space*, v. 29, p. 445-453, 2010.

TURINO, Thomas. Peircean Thought as Core Theory for a Phenomenological Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, v. 58, n. 2, p. 185-221, 2014.

URION, Carl. Some Precepts Taught by Two Cree Elders and Their Implications for Talking about Music. In: STOCK, Jonathan; DIAMOND, Beverley (Ed.). *The Routledge Companion to Ethics and Research in Ethnomusicology*. New York: Routledge Press, 2023.

WALDRON, Dara. *New Nonfiction Film: Art, Poetics, and Documentary Theory*. New York: Bloomsbury Press, 2018.