

UM OUVIDO NO FONE E O OUTRO NA CIDADE: POR UMA REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DO MUSICAR LOCAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.176158

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

RENAN MORETTI BERTHO

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-7401-987X>

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil,
13083-970 – ppgmus@unicamp.br

ALEXSÂNDER NAKAÓKA ELIAS

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-6746-0464>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS,
Brasil, 90040-060 – ppgas@ufrgs.br

BRENNO BRANDALISE DEMARCHI

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-9701-1336>

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil,
88040-900 – ppgas@contato.ufsc.br

ANNA FLÁVIA GUIMARÃES HARTMANN

ORCID
<https://orcid.org/0000-0003-0168-8970>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-080
sociusp@usp.br

ARTHUR SILVA BARBOSA

ORCID
<https://orcid.org/0000-0003-4232-2027>

Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil, 70910-900
arteppg@unb.br

LUIZ HENRIQUE CAMPOS PEREIRA

ORCID
<https://orcid.org/0000-0003-2397-3684>

Universidade Estadual de São Paulo, Marília, SP, Brasil, CEP
01049-010 – poscs.marilia@unesp.br

NOELLE RODRIGUES VENTURA

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-7056-0538>

Universidade São Judas, Santos, Santos, SP, Brasil, 11015-530
parcerias@usjt.br

PALAVRAS-CHAVE:

Musicar local;
Documentário;
Riders; Produção
coletiva; Narrativa
audiovisual.

RESUMO

O presente artigo discute a utilização do audiovisual para representar as características e as possibilidades de um *musicar local*. Ao observar o processo de criação do documentário *Um ouvido no fone e o outro na cidade*, os(as) autores(as) refletem sobre os usos e as funções da música, bem como sobre o engajamento musical e a relação de escuta dos(as) *riders* – entregadores(as) de comida por aplicativo. Esses(as) profissionais são brasileiras e brasileiros que moram em Dublin e que têm a música como parte essencial da sua rotina de trabalho. Nesse sentido, nossa questão é: como representar as diversidades e as contradições desse *musicar local*? Argumentamos que, por meio das etapas coletivas de desenvolvimento e criação desse documentário, os(as) realizadores(as) expressam não apenas o engajamento dos(as) *riders* com a música, mas também constroem uma representação sensorial do *musicar* que perpassa as relações de trabalho, de afeto e de localidade.

ABSTRACT

This essay discusses the use of audiovisual to represent the characteristics and possibilities of *local musicking*. When observing the process of creating the documentary *Um ouvido no fone e o outro na cidade*, the authors reflect on the uses and functions of music, as well as on the musical engagement and listening relationship of the *riders* – food deliverers by apps. These professionals are Brazilians who live in Dublin and who have music as an essential part of their work routine. In this sense, our question is: how to represent the diversity and contradictions of this *local musicking*? We argue that, through the collective stages of development and creation of this documentary, the directors express not only the engagement of the *riders* with the music, but also build a sensory representation of the music that runs through the relationships of work, affection and locality.

KEYWORDS:

local musicking;
documentary;
riders; collective
production;
audiovisual
narrative.

INTRODUÇÃO

- E daí você vai ver que tem mais mochilinha do aplicativo do que restaurante.
— Tudo brasileiro, né? O pessoal fala que 90% é brasileiro
— Cara, eu acho que 95%, viu? (risos)¹

O presente artigo discute o processo de (re)construção de um *musicar local* no documentário *Um ouvido no fone e o outro na cidade*². Trata-se de um filme

¹ Essa epígrafe é uma transcrição dos instantes 0'19" ao 0'28" do documentário que será analisado a seguir. O termo *mochilinha do aplicativo* é uma alusão às *bags* – caixas térmicas que possuem o formato de mochilas – que são utilizadas pelos(as) entregadores(as) de comida por aplicativo. O percentual citado aqui, entre 90 e 95%, é um dado empírico frequentemente verbalizado pelos(as) interlocutores(as), mas que carece de comprovação científica. Ao apresentar essa estatística no início do texto, buscamos justificar a escolha pelo grupo social abordado. Em suma, na época da escrita deste texto, brasileiros(as) representavam a grande maioria dos entregadores por aplicativo na cidade de Dublin.

² Cf. Alexsânder Nakaóka Elias, Anna Flávia Guimarães Hartmann, Arthur Silva Barbosa,

que foi feito ao longo da pandemia da Covid-19 como produto resultante da 7ª Oficina de Audiovisual do Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA/USP) em parceria com a Universidade Nova de Lisboa. Esse filme apresenta quatro brasileiros(as) que trabalham como entregadores(as) de comida na cidade de Dublin e aborda as relações dessas personagens com a música e com os sons presentes nessa urbe. Nosso argumento é que, por meio das etapas coletivas de desenvolvimento e criação deste documentário – basicamente produção, filmagem e edição/montagem –, os(as) realizadores(as) expressam não apenas o engajamento dessas personagens com a música, mas também constroem uma representação sensorial do musicar³ que perpassa as relações de trabalho, de afeto e de localidade.

O filme parte de uma observação cotidiana relativamente simples: grande parte dos(as) *riders* – como se autodenominam os(as) entregadores(as) – utilizam fones de ouvido ao longo da sua jornada de trabalho. Esse fato despertou a atenção dos(as) realizadores(as) do filme para a seguinte questão: o que escutam os(as) entregadores(as)? Tendo essa dúvida como ponto de partida, o filme busca demonstrar que a escuta dessas trabalhadoras e trabalhadores brasileiros que moram em Dublin é marcada por um conteúdo sonoro diverso, que mescla desde variados gêneros e estilos musicais até *podcasts*, noticiários locais e, inclusive, composições autorais. O engajamento desses atores com a música, por sua vez, apresenta um aspecto múltiplo, dinâmico e funcional: “ajuda a pedalar mais rápido”; “ameniza os sons incômodos da cidade”; e “alivia a saudade do Brasil”. Nesse aspecto, nota-se que a presença da música no cotidiano dos(as) entregadores(as) é essencial e, possivelmente, (in)questionável como veremos adiante.

Se, por um lado, o engajamento com a música contribui para a superação das dificuldades impostas pelo ambiente de trabalho, por outro, é importante que a escuta do(as) *riders* também esteja atenta aos sons que vêm do trânsito e às chamadas do aplicativo de celular ao qual submetem a sua força de trabalho. Em outras palavras, sem a escuta de músicas e *podcasts*, a atividade profissional se torna mais cansativa e desgastante; sem a escuta dos sons da cidade, a mesma atividade se torna um risco e/ou é inviabilizada. Nessa complexa relação entre o “querer escutar” e o “precisar ouvir”, soma-se ainda a densa paisagem sonora da cidade⁴. Esta

.....
Brenno Brandalise Demarchi, Luiz Henrique Campos Pereira, Noelle Rodrigues Ventura e Renan Moretti Bertho. 2020. *Um ouvido no fone e o outro na cidade*. Cor filmada: colorida; Duração: 08'16"; País e local de produção: Irlanda e Brasil; Idioma: Português. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u8w5tb4R1hc>>. Acesso em 20 jan. 2021.

3 Musicar é uma tradução da palavra inglesa *musiciking*, conceito baseado na proposta teórica de Christopher Small. Grosso modo, a terminação “ing” é incorporada ao substantivo *music* para enfatizar a ação e o engajamento dos seres humanos com a música. Semanticamente, trata-se de atingir o gerúndio, ou presente participio, da conjugação verbal *to music*. O tópico *Conceitos, teorias e concepções* desse artigo aborda algumas perspectivas dessa proposta.

4 Nesse ponto, dialogamos com Murray Schafer ao entender que o conceito de paisagem sonora – ou *soundscape* – define o ambiente acústico de uma localidade. Para o autor: “é

terceira camada sonora é composta por elementos naturais (como sons de vento, de pássaros, vozes de pessoas etc.), bem como sons mecânicos (máquinas nos canteiros de obra, artistas de rua com caixas de som, alarmes de casas e comércios, entre outros). Em suma, os(as) *riders* brasileiros(as) em Dublin se relacionam com a localidade e com o trabalho por meio de uma escuta plural, que engloba sons desejados, sons necessários, inevitáveis e, algumas vezes, indesejados.

Diante dessa realidade, uma segunda questão que se coloca é: seria possível traduzir⁵ essas experiências da escuta para a linguagem audiovisual? Ou ainda, como representar as diversidades e contradições desse musicar local? A solução encontrada pelos(as) realizadores(as) do filme foi explorar o efeito estéreo do *panning*, técnica utilizada para variar e distribuir o conteúdo sonoro presente entre o canal esquerdo e o canal direito do áudio⁶. Nota-se que, ao pensar essas possibilidades sonoras e imprimi-las enquanto representações da escuta dos(as) *riders*, os(as) realizadores(as) do filme tornam-se também participantes e interlocutores(as) desse musicar. As sugestões, as escolhas e as decisões pensadas em relação ao material sonoro presente no filme são ações que colocam a equipe produtora do documentário em relação direta com os sujeitos e fenômenos que deseja representar⁷. Nesse sentido, não seria exagero afirmar que a equipe que produziu o filme também estava engajada com o musicar que buscava retratar.

Diante desses questionamentos e com a finalidade de aprofundar essas reflexões, o presente artigo está estruturado da seguinte maneira: a primeira seção apresenta os principais conceitos utilizados para embasar tais discussões – basicamente, esse momento constrói uma reflexão teórica relacionando definições de musicar local às questões do audiovisual. Na sequência, apresentamos o contexto que permitiu a produção do documentário *Um Fone no Ouvido e o Outro na Cidade*. Depois, tecemos comentários sobre o contexto geral da pandemia da Covid-19 no Brasil e na Irlanda, bem como apresentamos as dificuldades de realizar um

essencial que comecemos a ouvir mais cuidadosa e criticamente a nova *paisagem sonora* do mundo moderno (...) Basicamente, podemos ser capazes de projetar a *paisagem sonora* para melhorá-la esteticamente” (Schafer 1991, 13-14).

5 Estamos cientes da problemática e das tensões envolvendo o termo/conceito “tradução”, ainda mais quando lidamos com duas ou mais formas de expressão/linguagens distintas, como é o caso, aqui, da oralidade e do (áudio)visual. Contudo, não retomaremos, neste artigo, tal discussão, visto que o intuito central é refletir sobre as potencialidades do musicar local. Para mais informações sobre os debates relacionados à “tradução”, ver, por exemplo, Severi e Hanks (2014) e Cesarino (2016).

6 A partir da divisão dos sons entre os espectros esquerdo e direito do campo estéreo, o *panning* de áudio cria interesse e confere espacialidade às fontes sonoras. Mais informações sobre essa técnica podem ser encontradas em <https://www.renegadeproducer.com/audio-panning.html> e <https://www.residentadvisor.net/features/1838>.

7 Para este artigo, não nos propomos a permear o debate sobre representação, ainda que tenhamos ciência das possibilidades e limites do termo/conceito e alternativas possíveis para ele, tais como, por exemplo, os termos “re(a)presentação”, “apresentação”, entre outros.

filme nessas condições. Em seguida, propomos apresentar os(as) *riders*, assim como o processo de captação de áudio e vídeo. Posteriormente, analisamos o processo de edição desse material, e, por fim, realizamos uma análise sobre quatro momentos do filme, nos quais o musicar local foi representado através da utilização do *panning*.

CONCEITOS, TEORIAS E CONCEPÇÕES

Em *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, Suzel Reily e Katherine Brucher (2018) argumentam que o musicar é uma tecnologia de interatividade capaz de mediar as relações entre pessoas e localidades. Nesse ponto de vista, a noção de *musicar* (Small 1998) é pensada para além do engajamento individual com a música, pois são levados em conta os modos de negociação e de produção da localidade. Para fundamentar esse conceito, as autoras inicialmente dialogam com Ruth Finnegan (1989) e compreendem que, no mundo contemporâneo, atividades musicais englobam estilos e práticas que transcendem os limites do local.

Em *The Hidden Musicians*, Ruth Finnegan propõe o conceito de *trilhas musicais* (*musical pathways*) como uma proposta para compreender práticas sociais e ações coletivas compartilhadas. A autora apresenta essas trilhas como resultantes de um cruzamento entre diferentes mundos musicais (Finnegan 1989, 131) e observa de que forma elas são constantemente formadas e recriadas por pessoas e por suas trajetórias de vida (Finnegan 1989, 305). Observa-se, aqui, que pessoas diferentes possuem trilhas musicais distintas, bem como maneiras particulares de se engajar com a música por meio dessas trilhas. Os(as) músicos(as) investigados por Finnegan se envolviam nessas trilhas a partir da prática musical – tocando seus instrumentos e participando de grupos musicais – no caso dos/das *riders*, que serão apresentados(as) adiante, argumenta-se que eles(as) se envolvem com suas trilhas através do ato da escuta ativa e funcional.

Tia DeNora, por sua vez, documenta os usos da música enquanto recurso de mobilização na produção de rotinas, cenas e ocasiões que compõem a vida social. A autora argumenta que a música possui uma força social – um tipo de poder natural (DeNora 2000 X) – e busca compreender a agência dessa força na organização dos sujeitos e das suas trajetórias. Para DeNora, a música é muito mais do que um meio significativo e comunicativo, pois pode influenciar dimensões da agência social: “A música pode influenciar a forma como as pessoas compõem seus corpos, como se conduzem, como vivenciam a passagem do tempo, como se sentem – em termos de energia e emoção – sobre si mesmas, sobre os outros e sobre as situações”. Vale observar que, se a música influencia a

conduta dos indivíduos na sociedade, então o ato de controlá-la é uma fonte de poder social que constitui “uma oportunidade para estruturar os parâmetros de ação” (8-17).

A esse arcabouço teórico acrescenta-se, ainda, a ideia de localidade enquanto estrutura de sentimentos, elaborada por Arjun Appadurai (1996). Em *Modernity at Large*, o autor busca compreender a geração de valores, significados e relações entre pessoas e espaços, sejam eles físicos ou imaginados. Partindo da teoria social, a localidade é compreendida de forma contextual e relacional (Appadurai 1996), uma propriedade da vida social que possui fragilidades em relação à produção/representação da sua materialidade, bem como aos fatores hierárquicos do Estado-nação moderno. Diante dessa “dialética histórica”, Appadurai propõe a localidade enquanto uma estrutura de sentimentos, que é “sempre emergente das práticas dos sujeitos locais em suas vizinhanças específicas” (178-198)⁸.

Ao relacionar a proposta de formas de engajamento musical às possibilidades de construção da localidade o que se observa é um aumento considerável das articulações entre som e espaço. Essas novas conexões podem se expandir e se associar a outras formas de expressão e linguagens, no caso específico do presente artigo, à imagem e ao audiovisual. Não por acaso, Reily e Brucher (2018) observam que, ao ampliarmos a noção de musicalidade, somos desafiados a “explorar toda a gama de arenas nas quais a musicalidade humana opera como uma tecnologia de interatividade, mediando as atividades diárias das pessoas e suas relações com a localidade” (4). As mediações cotidianas que se dão entre música e indivíduo geram um complexo sistema de interações que proporcionam vínculos, compromissos e experiências intra e inter pessoais.

O conceito de musicar local, tal qual apresentado aqui, ecoa no dossiê temático *O musicar como trilha para a etnomusicologia*, publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nessa publicação, Villela et al. partem do pressuposto de que, nos últimos anos, a música enquanto objeto de estudo passou a ser entendida sob um prisma multidisciplinar que prioriza o processo e a prática; divergindo assim da visão formalista fundamentalmente eurocêntrica que compreendia música como um produto/objeto. Esse novo paradigma é associado à noção de localidade na intenção de investigar “como o musicar constrói a localidade e como ele, por sua vez, é construído por ela” (Villela 2019, 19). Assim como no *The Routledge Companion*, apresentado anteriormente, ao longo desse dossiê

⁸ Vizinhanças, nesse contexto, são entendidas como “comunidades situadas”, permeadas pela capacidade de reprodução social, tanto quanto por sua espacialidade ou virtualidade (Appadurai 1996, 198).

são observados os contextos dinâmicos de variadas localidades, bem como as múltiplas conexões entre ideias, pessoas, práticas, objetos e tecnologias.

Feitas essas colocações, reescrevemos a pergunta central desse artigo: como apresentar os principais aspectos de um musicar – as etapas do seu processo, as características da sua estrutura de sentimentos e o impacto da sua força social local – por meio de outras linguagens que não somente a música? Em outras palavras, como representar as diversidades e as contradições desse musicar local? Para responder a esses questionamentos, recorreremos às linguagens multissensoriais⁹, como as que são construídas nos produtos audiovisuais. Logo, parece importante refletir sobre as particularidades do som e da imagem e, fundamentalmente, sobre a relação que é estabelecida entre elas a partir da produção/montagem de um filme.

Da mesma maneira como, ao filmar ou fotografar, consideramos relevante essa intencionalidade do “olhar”, com o intuito “de mostrar a uma pessoa como eu a vejo”, notamos que é também perceptível uma distinção, de ordem qualitativa, entre “escutar” e “ouvir”. De imediato, chamamos a atenção para a diferenciação de qualidade entre os atos de “olhar” e “ver/observar” (Didi-Huberman 2013, MacDougall e Leaha 2017), frequentemente tomados como sinônimos, o que coloca em cena uma discussão instigante. Segundo David MacDougall (2017):

Nós estamos constantemente vendo, se pudermos ver. Mas talvez haja uma intenção por trás do olhar. Você olha com algum propósito para aqui ou ali, na câmera, para você, e também olhamos com a câmera. De certa forma, a câmera cria uma intenção e permite que essa intenção seja amplificada, enquadrada de modo particular, enfatizada, de forma a ser mostrada para outra pessoa, claro. Como Rouch disse, “o cinema é a única forma que tenho de mostrar a uma pessoa como eu a vejo”, ou ele poderia ter dito “como eu olho para ela”. Assim, há duas intenções: talvez a intenção de como sempre olhamos, por interesse em algo, por curiosidade, por desejo, por todas as diferentes razões por que olhamos, por uma razão estética e por apreciação, por prazer, mas, então, a segunda intenção seria que eu quero que outra pessoa veja isso. Eu quero que alguém veja o que eu vi, o que eu olhei. E eu acho que isso reduplica o poder da câmera (343-344).

No âmbito sonoro/musical, semelhantes reflexões podem ser encontradas. Lucy Green (2002), por exemplo, observa duas abordagens distintas

⁹ Exemplos de experimentações multissensoriais no âmbito da Antropologia Social podem ser encontradas em Elias 2019.

na prática da escuta. A primeira, por ela denominada de “escuta proposital”, está baseada em propósitos conscientes adotados ao longo do ato de escutar. Já a segunda abordagem, denominada “escuta distraída”, é associada ao ato de ouvir e ocorre quando “a música é ouvida ao fundo e não é tratada de forma focada: ela entra na mente quase que inteiramente por meio de enculturação inconsciente” (23-24). Sendo assim, ouvir seria o ato de receber o som sem, necessariamente, prestar atenção a ele, isto é, a capacidade própria àqueles que possuem a audição; assim como ver/observar é inerente àqueles que possuem visão.

Pontuadas essas questões, cabe observar que, sob o ponto de vista das produções audiovisuais, levam-se em conta os três alicerces primordiais que retomam os atos de fazer, suportar e olhar: o *operator*, aquele que faz e compõe a tomada (áudio)visual; o *spectrum*, que consiste no referente que suporta o “olhar” daquele que produz a imagem; e o *spectator*, aquele que olha a imagem nas mais diferentes circunstâncias. Barthes (1984), no seu célebre livro *A câmara clara*, falará especificamente sobre o ato fotográfico, embora a extensão dos referidos conceitos (*operator*, *spectrum* e *spectator*) sejam bem atuais e se mostrem como um profícuo instrumento analítico para as obras cinematográficas/videográficas.

Ao pensarmos, portanto, nas relações possíveis entre sons e imagens, nos deparamos com múltiplas possibilidades sensoriais de exploração do campo audiovisual. Não por acaso, Sarah Pink apresenta a sensorialidade como um domínio interdisciplinar eficiente para compreender e representar a experiência humana (2015, 24). Ao articular disciplinas como Antropologia, Geografia e Sociologia, a autora propõe que tratemos da incorporação da experiência por meio da percepção sensorial *dos e nos* espaços (26-32)¹⁰. Nesse ínterim, Pink et al. (2017) e Cruz (2016) irão refletir sobre a questão do “corporificado” envolvido no próprio ato da pesquisa de campo, isto é, nos encontros intersubjetivos entre pesquisadores(as) e pesquisados(as), exatamente a partir da noção de sensorialidade. Ao analisarem especificamente a produção e a coleta de imagens e outros “dados” (*data*) a partir de dispositivos digitais, especialmente *smartphones* e seus aplicativos, os(as) autores(as) trazem instigantes propostas para pensarmos a elaboração do documentário *Um Ouvido no Fone e o Outro na Cidade*, no qual os(as)

10 De acordo com Pink, inicialmente o meio acadêmico compreendeu a experiência sensorial como uma relação entre corpo e mente. Tal relação foi reelaborada ao longo do tempo: Victor Turner, por exemplo, atribuiu diferentes papéis para o corpo e para a mente na produção da experiência. Essa visão foi questionada anos mais tarde pela corrente fenomenológica, que entendia o corpo como fonte de conhecimento. A experiência seria, então, parte de um processo “corporificado” (*embodiment*) dos sujeitos e das suas respectivas agências. Posteriormente, David Howes adiciona a perspectiva do meio/local (*environment*) ao paradigma corpo/mente, estabelecendo assim a noção de “localizado” (*emplacement*). Desse modo, a perspectiva de Pink para compreender a construção da sensorialidade se baseia no tripé corpo/mente/localidade (Pink 2015, 25-28).

produtores(as) se reuniam virtualmente para compor uma espécie de “etnografia digital”. Além disso, ao longo desse processo, os(as) próprios(as) interlocutores(as) também faziam uso dos *smartphones* em momentos de trabalho e de lazer, ora com os aplicativos de entrega de comida, ora com os *podcasts* e programas de reprodução musical. Sendo assim, entendemos que a dimensão virtual e a sua mediação por meio de *smartphones* e aplicativos foi um importante ponto de convergência na experiência sensorial dos(as) envolvidos(as) no documentário, sejam eles(as) a equipe produtora, sejam os(as) seus(suas) interlocutores(as).

O NUPEPA E O CONTEXTO DE CRIAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

Em maio de 2020, o Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa (ICNOVA) e o Laboratório de Pesquisa Social da Universidade de São Paulo (LAPS/USP) iniciaram uma parceria para a realização de projetos conjuntos na área da Produção Audiovisual para as Ciências Sociais e Humanas. A articulação entre essas duas instituições ficou a cargo do Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA/ImaRgens). Esse Núcleo se concentra na formação e capacitação técnica e teórica em audiovisual, utilizando essa linguagem como ferramenta de ensino e pesquisa, com foco especial nas áreas de Ciências Sociais, História e produção de material audiovisual.

A parceria NUPEPA/LAPS/ICNOVA deu origem à 7ª *Oficina de Audiovisual – Edição Virtual Internacional*, iniciativa que abrangeu mais de cem estudantes de todas as regiões do Brasil e do exterior. Entre os conteúdos abordados na Oficina, estão: o uso do material audiovisual em pesquisa; funções e etapas de produção de um filme; produção e realização; planejamento e organização dos recursos; orientação de equipe e criação de documentos de linguagem. Tal conteúdo foi dividido em diferentes frentes que abordaram partes distintas da produção audiovisual.

Na parte sobre edição foram estudados os requisitos para edição, a construção de trilhas e linhas de tempo, o processo de edição/montagem e a finalização. Já a parte de fotografia e som contou com princípios do funcionamento das câmeras, enquadramentos, luz, planos, estabilidade e propriedades do som. A parte dedicada ao roteiro abordou os diversos tipos de roteiros/guiões e adaptação para pesquisas. Houve, ainda, análises técnicas sobre o conteúdo relevante para a proposta da oficina e a introdução às linguagens cinematográficas. Durante todo o período da oficina, os(as) participantes realizaram atividades individuais e em equipe com o objetivo de colocar em prática o conteúdo trabalhado em cada módulo.

A oficina foi gratuita e ocorreu virtualmente por meio das plataformas Zoom e Jitsi. Como exercício final, os(as) estudantes foram divididos em grupos e tiveram aproximadamente duas semanas para criar um filme de temática livre. Ao todo, foram 14 filmes feitos por 74 participantes e englobando as mais diversas possibilidades, gêneros e linguagens da produção audiovisual. O documentário *Um Ouvido no Fone e o Outro na Cidade*, analisado no presente artigo, é um dos filmes resultantes dessa oficina. Esse documentário foi feito entre junho e julho de 2020 e contou com uma equipe formada por sete participantes, a saber: Alexsânder Nakaóka Elias, Anna Flávia Guimarães Hartmann, Arthur Silva Barbosa, Brenno Brandalise Demarchi, Luiz Henrique Campos Pereira, Noelle Rodrigues Ventura e Renan Moretti Bertho.

De imediato, destacamos o caráter transdisciplinar dessa equipe, que é composta por um doutor em antropologia, um mestrando em antropologia, uma mestranda em sociologia, um graduado em ciências sociais, um graduado em artes plásticas que também é bacharel em direito, um doutorando em música e uma atriz que também é assistente de produção audiovisual. Ademais, a variedade geográfica e institucional da equipe também chama atenção, visto que, durante a realização do filme, três membros da equipe estavam presentemente vinculados ao PPGAS-UFSC, ao PPGS-USP, a Unesp-FFC, em um estágio de pesquisa na University College Dublin durante o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da Unicamp. Três membros não tinham mais ligação oficial com instituições de ensino e pesquisa, mas foram vinculados ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília e ao PPGAS-Unicamp. Durante as filmagens, os membros da equipe residiam em Dublin, São Paulo, São José do Rio Preto, Santos, Goiânia e Campinas.

Em relação ao caráter transdisciplinar da equipe, concordamos com o ponto de vista apresentado por Jürgen Mittelstrass (2011). Ao avaliar a história da ciência, o autor afirma que devido a uma especialização excessiva das disciplinas e dos campos de conhecimento, começaram a se valorizar desde a década de 1990 a chamada transdisciplinaridade. Apesar de ser um termo que muitas vezes é usado de forma autoexplicativa, ele pode e deve ser precisado (329-330). Mittelstrass compreende esse conceito como um tipo de cooperação científica, ou seja: “a transdisciplinaridade sugere que a cooperação levará a uma ordem científica duradoura e sistemática que mudará a perspectiva dos assuntos e disciplinas” (Mittelstrass 2011, 331). A essa visão acrescentamos, ainda, o conteúdo presente na Carta da Transdisciplinaridade. Esse documento, que foi elaborado por Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu ao longo do Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade (1994), considera 15 princípios fundamentais. Dentre os pontos abordados, destacamos que “a transdisciplinaridade não procura o domínio de várias

disciplinas, mas a abertura de todas as disciplinas ao que as une e as ultrapassa” (2).

No âmbito das produções audiovisuais as equipes multidisciplinares são frequentes, pois a produção de um filme consiste, basicamente, em uma empreitada colaborativa. Nesse sentido, ter um grupo com divisão do trabalho e diferentes especializações é o habitual para essa área. Se, por um lado, grande parte das obras audiovisuais são decorrentes de um processo feito por inúmeras pessoas, ocupando diversos cargos e funções, por outro, as maneiras pelas quais essas pessoas organizam-se e relacionam-se é peculiar em cada produção. O que poderia ser descrito é que, quando se trata de grandes produções, essa organização é, em geral, caracterizada por uma verticalização nos processos de tomada de decisões, onde as pessoas responsáveis pela produção executiva, pela produção e pela direção geral centralizam o desenvolvimento da obra audiovisual.

No caso da realização desse curta documental, a equipe se dividiu de maneira horizontal, pois julgou relevante esse tipo de organização em um contexto em que cada participante se encontrava em localidades diferentes, além do fato de estarmos durante o ápice do período da pandemia da Covid-19 – fato esse que será discutido adiante. Além disso, considerou-se também a relevância de tornar a horizontalidade uma prática democrática, mesmo que estivéssemos em menor ou maior número de pessoas. Em outras palavras, dizemos que fomos uma equipe transdisciplinar na elaboração desse documentário porque a organização do filme foi orgânica e não hierarquizada, sendo que todos(as), a partir das suas respectivas áreas e visões plurais de mundo, participaram de forma dialógica de todo o processo. Desde a elaboração inicial da proposta até a execução prática do filme, os argumentos foram decididos coletivamente, em um processo que durou 17 dias.

Nesse contexto, dois instrumentos foram fundamentais para auxiliar o processo organizacional da equipe: o primeiro deles foi pela realização de reuniões, mais ou menos frequentes, para acompanhar as tarefas que cada integrante se responsabilizou em fazer, compartilhando o que já tinha feito e o que ainda precisava ser feito. Isso era importante não para marcar “quem tinha feito o quê”, mas para que estivéssemos atentos e disponíveis para ajudar uns aos outros. Logo, realizamos reuniões diárias ou a cada dois dias para discutir o argumento do filme e os próximos passos e, à medida que as tarefas surgiam, os membros da equipe se voluntariavam para atender essas demandas. O segundo instrumento – que se relaciona com o anterior – foi a produção de atas que documentaram cada etapa do processo, descrevendo a situação em que estávamos e o que conjuntamente tínhamos decidido em cada uma dessas reuniões. Desde os primeiros encontros os(as) integrantes do grupo estabeleceram a produção desses

documentos organizados por número da reunião, data, pontos de pauta, relatos dos debates e, por fim, encaminhamentos.

Tal processo não apenas favoreceu o registro de uma unidade comum, como permitiu o amplo acompanhamento do processo por parte dos(as) realizadores(as). Por exemplo: todas as tarefas e os prazos propostos pelos(as) organizadores(as) do evento eram registrados e organizados pelas atas. Além disso, cabe salientar que as atas não eram apenas organizadas por uma pasta no Google Drive, como, também, circulavam ao final de cada encontro pelo WhatsApp interno dos(as) mesmos(as) realizadores(as). Em suma, esses instrumentos contribuíram para que fosse possível vivenciar os princípios de uma metodologia de organização coletiva e participativa, em que cada pessoa estivesse consciente de suas tarefas e responsabilidades consigo e com o grupo do qual era integrante.

A PANDEMIA COMO COADJUVANTE NA CRIAÇÃO AUDIOVISUAL

Conforme dito anteriormente, a 7ª *Oficina de Audiovisual* do NUPEPA/LAPS/ICNOVA, que resultou na criação do documentário aqui analisado, ocorreu virtualmente. A escolha por esse formato se deu por conta dos condicionantes da pandemia da Covid-19. Sobre esse contexto – e considerando a natureza do trabalho compartilhado – vale destacar que foi um grande desafio dialogar a partir de um cenário de instabilidade e distanciamento social, sendo este último muito necessário, inclusive.

Um dos pontos mais críticos do processo foi que a pandemia assumiu diferentes fases e contornos em cada região. Dependendo da localização, isto é, onde os(as) realizadores(as) do documentário estavam residindo, a pandemia apresentava diferentes índices, números e realidades. No intuito de oferecer ao menos algum tipo de referência ao leitor(a), destacamos três informações panorâmicas e genéricas sobre aspectos de primeira ordem da pandemia da Covid-19, considerando a classificação da Organização Mundial da Saúde para a doença, o cenário irlandês e o contexto do Estado de São Paulo, no Brasil: (1) Em 11/03/2020 a Organização Mundial da Saúde classifica a doença causada pelo novo coronavírus (Sars-Cov-2) com o status de pandemia¹¹. (2) Após suspensão de atividades não essenciais e a proibição de festas, como por exemplo, a festa nacional de São Patrício¹²,

11 Agência Brasil. Organização Mundial da Saúde declara pandemia de coronavírus. EBC, 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-03/organizacao-mundial-da-saude-declara-pandemia-de-coronavirus>> Acesso em: 24 de set. de 2020.

12 LUSA. Irlanda decreta encerramento de estabelecimentos não essenciais. Mundo ao Minuto, 2020. Disponível em: <<https://www.noticiasao minuto.com/mundo/1441406/irlanda-decreta-encerramento-de-estabelecimentos-nao-essenciais>>. Acesso em: 24 de set. de 2020.

o governo irlandês decreta “lockdown”¹³ em 27/03/2020. (3) O Governo do Estado de São Paulo anuncia quarentena em todo o Estado por conta da pandemia da Covid-19, considerando o decreto N° 64.881, de 22/03/2020¹⁴.

Ainda que as produções audiovisuais sejam afetadas em diferentes graus pela pandemia, não se pode afirmar que exista necessariamente uma correspondência entre produzir *sobre* a pandemia e produzir *na* pandemia. Dessa forma, cabe ressaltar que a tônica do trabalho coletivo apresentado faz frente ao desafio de produzir “sobre” e “na” pandemia, ao conduzir um conhecimento atento ao diálogo com o Outro. Ou, ainda, uma descoberta relacional com o Outro que diz sobre uma sistemática reciprocidade entre quem pesquisa e os sujeitos da pesquisa, conforme afirma Rocha e Eckert (2008).

Nota-se, portanto, que tais adversidades não aparecem como exclusividade do presente trabalho. É observável que a pandemia tem estimulado obras *na* e *sobre* o contexto, que vão desde iniciativas nacionais como o *Te trazer essa canção de amor*, dirigido e roteirizado por Thor Vaz Eustáquio, que aborda em um documentário ficcional conversas virtuais entre amigos; até projetos internacionais que trazem seleções de produções independentes ao redor do mundo, como é o caso da série *Feito em Casa*, disponibilizado na rede de *streaming* Netflix.

QUEM SÃO E O QUE ESCUTAM OS(AS) ENTREGADORES(AS)?

De modo geral, os(as) *riders* que atualmente residem em Dublin saíram do Brasil e foram para a Irlanda para aprender inglês. Enquanto estudantes, eles(as) precisam necessariamente estar matriculados em escolas de idiomas e cumprir uma carga horária mínima nessas instituições. Nessa condição, eles(as) não possuem visto para trabalhos formais, ou seja, não estão autorizados pelo governo irlandês a exercer profissões regidas por contratos de trabalho, mesmo que sejam vínculos temporários. Assim, as opções de atividades remuneradas que lhes restam são quase sempre na condição de autônomos e, na maioria das vezes, em situações precarizadas, o que os(as) coloca, de certa forma, em uma condição de liminaridade no entorno onde vivem¹⁵.

13 VITTI, Rubinho. Irlanda anuncia ‘lockdown’ durante duas semanas. E-dublin, 2020. Disponível em: <<https://www.e-dublin.com.br/irlanda-anuncia-lockdown-durante-duas-semanas/>>. Acesso em: 24 de set. de 2020.

14 GOVERNO DE SÃO PAULO. Governo SP, 2020. Página quarentena. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.gov.br/coronavirus/quarentena/>>. Acesso em: 24 de set. de 2020.

15 Diversas autoras (Turner 1967, 1974, Van Gennep 1909, Tambiah 1985, Peirano 2001; 2003 e DaMatta 1990) teceram contribuições importantes a respeito desse aspecto de liminaridade, que pode ser observado em múltiplas relações de sociabilidade. Van Gennep e Turner, por exemplo, evidenciaram esse aspecto a partir da observação dos chamados “ritos de passagem”, por meio dos quais ocorre a elevação de status dos indivíduos, que passam de um

Sob esse ponto de vista, a condição desses sujeitos enquanto estudantes/imigrantes/*riders* parece dialogar com os três estágios de um rito de passagem. Inicialmente, quando são recém-chegados à cidade, estão associados a primeira etapa do rito, um estágio *preliminar*, marcado por adentrar a uma outra localidade, se ambientar à cidade e aprender um novo idioma. Posteriormente, em um segundo estágio, esses sujeitos sentem a necessidade de trabalhar para manter os custos de vida, mas como estão na condição de recém-chegados, ainda não podem ocupar cargos mais bem remunerados em empregos estáveis. Logo, assumem trabalhos precarizados. Essa situação corresponde, então, ao estágio liminar, no qual os sujeitos se deparam com os desafios da nova realidade (precarização do trabalho, perigos do trânsito, instabilidades climáticas, entre outras). Finalmente, essa fase *pode* culminar em um estágio pós-liminar, no qual os sujeitos atingem uma nova condição de vida, seja retornando ao Brasil, seja ascendendo profissionalmente na Irlanda.

Enquanto *riders*, eles(as) estão cadastrados em empresas que gerenciam a prestação de serviços autônomos – Deliveroo e Uber Eats são exemplos de plataformas virtuais (aplicativos) para entrega de comida. Em outras palavras, isso significa que a profissão que exercem é mediada por empresas que conectam os restaurantes aos clientes. Como prestadores de serviço, os(as) *riders* coletam a comida em um estabelecimento comercial e levam até uma residência. Eles não possuem vínculo formal de trabalho, tampouco uma exigência mínima/máxima de horas a serem cumpridas. A remuneração é feita de acordo com a quantidade de entregas, ou seja, quanto mais vezes a comida for levada do restaurante ao cliente, maior será o ordenado.

Levando em conta a geografia essencialmente plana de Dublin¹⁶, a grande maioria desses(as) trabalhadores(as) utiliza bicicletas para fazer as entregas. Entretanto, o tempo do trabalho não é pautado apenas pelas “corridas” de bicicleta de um restaurante até a casa do cliente. Também há de se acrescentar o tempo que o(a) *rider* espera até que receba uma *ordem* – conjunto de instruções gerais apresentadas pelo aplicativo informando basicamente onde coletar a comida, para onde levar, distância a ser percorrida e quanto será a remuneração. Nesse sentido, propomos a divisão da rotina de trabalho dos(as) *riders* em duas etapas: a primeira consiste na espera pela *ordem* do aplicativo – período no qual o(a) entregador(a) fica parado(a), sem ser remunerado(a) e sem previsão de quanto tempo levará

patamar de sociabilidade para um estágio no qual ocupam uma posição superior. Entre os estágios inferiores ou *pré-liminares* e os superiores ou *pós-liminares*, eles(as) perpassam um estágio *liminar*, no qual ocorre uma suspensão social, isto é, o indivíduo se encontra temporariamente à margem. No caso dos(as) *riders*, tais trabalhadores ocupam esses postos precarizados, ou seja, não são desempregados, tampouco trabalhadores formais.

16 A média da elevação do solo em Dublin é 177 pés, sendo que na região central – local onde o documentário foi gravado – essa variável não passa dos 100 pés (fonte: <https://en-ie.topographic-map.com/maps/qb/County-Dublin/>).

até que receba as instruções da próxima entrega. Já a segunda etapa é a entrega propriamente dita, quando o(a) *rider* está em movimento, geralmente pedalando, tendo sido previamente informado(a) sobre quanto tempo leva do estabelecimento comercial à casa do cliente e pela qual será remunerado(a).

Seja ao longo de uma entrega ou enquanto estão parados aguardando uma ordem do aplicativo, muitos(as) *riders* utilizam fones de ouvido. Partindo dessa observação, surgiu a questão: o que escutam os(as) entregadores(as)? Ao longo das reuniões entre a equipe do documentário, decidiu-se coletivamente por explorar esse questionamento e utilizar tal indagação como uma ferramenta de aproximação com os(as) *riders*. Sendo assim, por aproximadamente uma semana, entregadores(as) brasileiros(as) em diferentes partes de Dublin foram entrevistados(as) sobre o conteúdo sonoro presente em seus fones de ouvido¹⁷. As respostas eram as mais diversas possíveis: variados gêneros e estilos musicais (fornó, sertanejo, funk, música eletrônica, entre outros), *podcasts* com dicas e aulas de inglês, noticiários e rádios irlandesas, e, inclusive, composições autorais.

Ciente dessas respostas, o diálogo com os(as) *riders* era direcionado a outras esferas: como e por que escutam? Nesse ponto, as mais variadas respostas ocorreram, desde aspectos funcionais – “ajuda a pedalar mais rápido” e “ameniza os sons incômodos da cidade” – até questões afetivas – “alivia a saudade do Brasil”. Dentro dessa pluralidade de opções e condições de escuta uma coisa ficou clara: a música desempenha um papel importante no cotidiano desses sujeitos. Entretanto, o engajamento desses sujeitos com a esfera auditiva não se mostrou apenas uma questão estética e apreciativa. Além dos sons que eles “querem escutar”, somam-se ainda outros tantos sons que compõem a paisagem sonora da própria cidade, sons que eles(as) “precisam ouvir”.

De maneira geral, todos(as) os(as) entrevistados(as) concordaram que o nível de poluição sonora em Dublin é consideravelmente elevado. São vários sons que ecoam das máquinas nos canteiros de obra, do metrô de superfície, dos carros, dos ônibus, dos artistas de rua com caixas de som, dos alarmes de casas e comércios, entre tantos outros. Somam-se, ainda, os sons naturais como vento, pássaros, vozes de pessoas, risadas, gritos etc. Se, por um lado, toda essa camada auditiva gera um incômodo, por outro caracteriza certa identificação com determinados pontos da cidade. Nesse aspecto, pode-se

¹⁷ Vale mencionar que a escolha por abordar os entregadores em Dublin foi uma condicionante do contexto de pandemia. Se, por um lado, a maior parte da equipe que elaborou esse documentário estava no Brasil, por outro, a realidade brasileira na época da captação de imagens não era propícia à circulação de pessoas em ambientes públicos. Porém, nessa mesma época, o governo irlandês e grande parte da Europa se preparava para reabertura do comércio e discutia novas normas e medidas de segurança para ocupação dos espaços públicos.

dizer que a escuta dos(as) *riders* em seus fones de ouvido se relaciona com a paisagem sonora da cidade, tornando-se, em essência, local.

Outro ponto destacado ao longo das entrevistas é que, mesmo que alguns sons sejam indesejados e inevitáveis, há outros que são importantes para a segurança e o bom desempenho da profissão. Atentar-se para os sons do trânsito, por exemplo, é essencial para orientar a locomoção desses sujeitos na cidade, além de evitar que sofram acidentes. Talvez o exemplo mais pertinente desse paradoxo seja o comentário público que um *rider* – na condição de espectador – fez na plataforma onde o documentário está disponível. Segundo ele: “Eu sou *rider* aqui em Dublin e não recomendo utilizar fones durante o trabalho. Ainda que seja uma boa forma de passar o tempo enquanto se trabalha, é completamente arriscado para o ciclista, pois ele perde uma percepção muito importante do trânsito, que são os sinais sonoros”¹⁸.

Em suma, uma vez contextualizados localmente no cotidiano desses(as) empregados(as), os sons do trânsito mostram-se fundamentais, chegando ao ponto de entrar em conflito com os sons que são “uma boa forma de passar o tempo enquanto se trabalha”. Trata-se, portanto, de uma escuta plural, que engloba sons desejados, sons necessários, inevitáveis, indesejados e, inclusive, conflitos entre essas categorias sonoras. Assim como o conceito de localidade para Appadurai, o engajamento musical desses(as) *riders* é relacional e contextual, tal qual é apontado por Reily e Brucher (2018), quando dizem que o musicar se mostra eficaz na mediação das relações entre pessoas e localidades. A essa estrutura soma-se, ainda, os usos da música – e das paisagens sonoras – como um recurso mobilizador de situações que compõem a vida social, conforme teorizado por Tia DeNora.

Uma vez mapeada essa complexa relação de escuta, as entrevistas e conversas com esses sujeitos atingiam um novo patamar, algo muito próximo a uma conversa entre amigos na qual eram discutidos os problemas da cidade, os riscos da profissão de *rider* e os gostos musicais. Conquistada essa posição de conforto e de entrega por parte dos(as) entrevistados(as), era solicitada a autorização/consentimento para gravar. Caso os(as) *riders* aceitassem o convite para participar do documentário, o material era captado instantaneamente com o auxílio de uma câmera modelo *Canon T3i* e um gravador portátil modelo *ZOOM H1N*. Concluídas as captações, o material era disponibilizado para os(as) outros(as) integrantes do grupo, para que se tivesse início o processo de edição.

18 Comentário presente em: <https://www.youtube.com/watch?v=u8w5tb4R1hc&t=14s>.

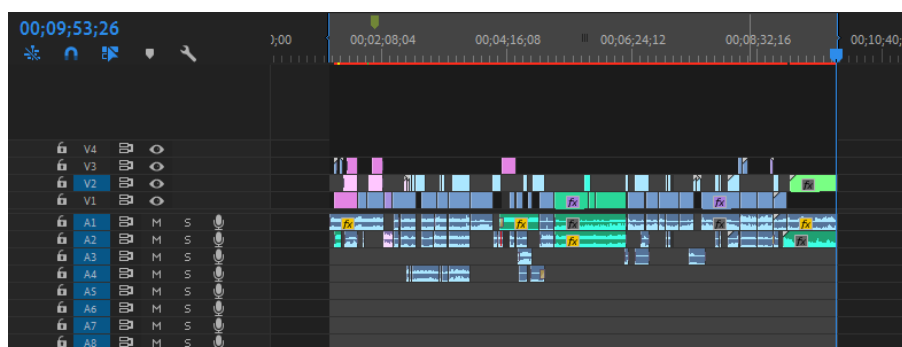
A ETAPA DE EDIÇÃO NO PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO DO MUSICAL LOCAL

O processo de edição do documentário se iniciou a partir das discussões realizadas em ambiente virtual, buscando a melhor maneira de organizar a narrativa, uma vez que o documentário se dispôs de forma mais orgânica. É certo que havia uma linha de raciocínio direcionando a realização do curta, mas a formalização de um roteiro só aconteceu posteriormente – após muitas reuniões, saídas para captação de material e, evidentemente, após a minuciosa observação e escuta do conteúdo deste material.

A partir do momento em que se definiu a diretriz narrativa, foi necessário realizar uma montagem prévia: uma decupagem que definisse as primeiras demarcações de falas, cenas e imagens de cobertura. Com os arquivos separados, foi feita uma seleção escrita, indicando a *minutagem*, com a descrição da fala e/ou da cena. Conhecer o material foi fundamental nesta etapa: observar imagens e áudios com atenção aos detalhes, para que nenhum trecho importante fosse deixado de fora no corte final.

Neste ínterim, era de conhecimento coletivo a importância do áudio para o trabalho, afinal, a música era um dos pontos centrais que norteou o curta. Entretanto, percebeu-se que, tanto pelos relatos dos(as) entrevistados(as) quanto pela própria captação de som, os ruídos (ou melodias) da cidade de Dublin se manifestavam efusivamente. Estes sons foram preponderantes para a montagem do documentário, atravessando-o e pontuando até mesmo o nome do curta. Assim, foi necessário pensar uma montagem e uma edição que contemplasse os ruídos emitidos pela cidade.

O processo prático de edição, já com uma estrutura escrita de falas e cenas a serem utilizadas, foi realizado em pouco menos de dois dias, em contato constante com os demais membros da produção – algo que foi de grande importância pois sentia-se a necessidade de realizar, ainda que à distância, um processo coletivo. O *software* utilizado, até mesmo por ser familiar a outros membros, foi o *Adobe Premiere*, que disponibiliza diversas *tracks* tanto para vídeo quanto para áudio, o que possibilitou a inserção de várias camadas quando foi necessário.



No estágio de montagem e edição, já dentro do *software*, explorou-se a potência dos sons da cidade em contraste com a diversidade musical relatada nas entrevistas. Foi um exercício complexo equilibrar diversas camadas de áudio até consentir-se que o ideal seria trabalhar com as funções de multicanais, neste caso, lado direito e esquerdo, no qual, majoritariamente, um dos lados reproduziria os sons da cidade enquanto o outro, as músicas. Para além desta experiência, ainda houve um trabalho com *panning*, em que há a distribuição de sinais sonoros entre multicanais, que inicia (e perpassa) o filme, reproduzindo a dinamicidade característica deste documentário, que explora as diversas possibilidades sonoras, permitindo que a sua forma estivesse em consonância com o seu próprio conteúdo.

POR UMA REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DO MUSICAR LOCAL

Frente a proposta de evidenciar a paisagem sonora da cidade como elemento central da narrativa deste documentário, buscou-se interferir o mínimo possível durante os processos de mixagem e masterização do áudio, bem como em suas propriedades. Para destacar um exemplo, as mídias brutas do áudio, isto é, aquelas que não tiveram quaisquer modificações prévias, caracterizavam-se por uma enorme quantidade de ruídos constantes causados pelos fortes ventos que ocorriam durante as captações. Outro aspecto desses áudios brutos era o fato de que havia, esporadicamente, os sons dos sinalizadores dos metrô de superfície e de gaiotas que sobrevoavam os arredores.

Com o intuito de preservar essas peculiaridades do ambiente, buscando melhorar a qualidade do áudio, aplicou-se um tratamento de som para cortar as frequências baixas e agudas e reduzir sutilmente os níveis de decibéis de cada mídia de áudio, sem que elas perdessem a sua caracterização original. Por fim, para trazer uma imersão ao telespectador, aplicou-se a técnica de *panning* em trechos em que há uma movimentação de pessoas, objetos ou veículos de um lado ao outro da tela, como foi o caso, por exemplo, do momento em que há a sensação de que uma gaiota está em um lado e o sinalizador dos metrô de superfície e alguns carros passando, do outro.

Tomando nota da ideia de deslocamentos no processo criativo é observável que tal dimensão perpassa desde a migração desses(as) brasileiros(as) à própria prática dos(as) *riders*. Ou seja, refletir diante de pontos de partidas e pontos de chegadas reclama para o que é colocado em movimento. Tão logo, a utilização da técnica de *panning* no próprio áudio pode, de alguma maneira, reforçar a proposta de um pensar em movimento. Sobre isso e para exemplificar o argumento, seguem quatro

exemplos de trechos nos quais esse procedimento técnico foi utilizado de forma consciente para representar a dinâmica e as características do musical local dos(as) *riders*:

1-) Início do filme: 00'00"-00'30": O som ambiente começa de forma intensa do lado esquerdo (fone esquerdo), logo no início do filme e, entre o 04" e o 05", se abre para os dois canais, com a inserção da voz do pesquisador, que se desloca para o lado direito (fone direito). Já o áudio da interlocutora respondendo entra no lado esquerdo, revezando com o do pesquisador (lado direito), acentuando a ideia de diálogo entre sujeitos que, apesar de ocuparem posições distintas, estabelecem uma relação de coprodução. Depois, a partir de 15", o pesquisador continua o diálogo e entra outro interlocutor, no 19". Ambas as vozes estão predominantemente no canal direito, enquanto a paisagem sonora, composta pelos sons da cidade de Dublin e pelos diálogos de fundo entre vários entregadores, preenche o lado esquerdo. Isso ocorre até que o som ambiente domine os dois canais (*stereo*) quando entra o título do documentário, cessa a tela preta de fundo e aparece a imagem do primeiro interlocutor em *contra-plongée* (no segundo 29 ele entra, ajusta o seu *headphone*, ativa o som/música pelo celular e começa a falar, no segundo 33).

2-) No instante 02'54" do vídeo, a saída esquerda do fone de ouvido projeta a música produzida por um dos entrevistados, enquanto os sons da cidade são evidenciados pela saída direita.

3-) No instante 07'28", no qual as imagens de um ciclista pela cidade acompanham os sons do seu deslocamento pela urbe; e no momento 07'38", quando acabam por dividir espaço com uma música que começa a tocar pela saída direita do fone de ouvido.

4-) Do instante 07'37" ao 08'16": Nesse trecho, a música entra no lado direito (fone direito), enquanto o som ambiente e o da bicicleta (câmera em primeira pessoa) continuam. Ao chegar na minutagem 07'41", aparece a tela preta e entram os créditos, enquanto o som ambiente da cena final do filme continua no canal esquerdo e a música no direito. O som ambiente vai cessando (*fade out*) no lado direito em 08'06", quando os créditos chegam ao final. A música permanece apenas no canal direito (o tempo inteiro), e o som ambiente retorna em *fade in* no mesmo canal, até o final do filme (08'16").

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentário *Um Ouvido no Fone e o Outro na Cidade* foi produzido coletivamente como parte de uma oficina virtual de audiovisual que foi

realizada durante a pandemia da Covid-19. Partindo desse contexto, a questão: “o que escutam os(as) entregadores(as)?” mostrou-se pertinente à realidade dos(as) *riders* em Dublin. Essa questão serviu como porta de entrada para abordagem das personagens retratadas no documentário e se tornou o ponto-chave para que os(as) realizadores(as) do filme pudessem explorar a dimensão da escuta ao longo do processo de desenvolvimento do documentário.

Enquanto idealizadores(as) desse filme, compreendemos que a relação que os(as) *riders* possuem com seus fones de ouvido – e, conseqüentemente, com a escuta – é uma relação simbólica orientada por múltiplos engajamentos musicais. Trata-se de um musicar essencialmente contextual que permeia – e é permeado – por relações de trabalho, de afeto e de localidade. Diante de características tão marcantes, passamos a pensar em maneiras de transmitir essa rica sensação de escuta para os(as) nossos(as) espectadores(as).

Ao longo desse processo, as aptidões *ver/observar/ouvir/escutar* foram essenciais para pensarmos a representação do musicar local na concepção do documentário. Ao associarmos essas quatro ações no filme buscamos maneiras de retratar aquilo que os(as) entregadores(as) escutam, bem como aquilo que eles(as) ouvem quando usam fones. Paralelamente a essa questão auditiva, buscamos ainda lançar um olhar para o musicar dos(as) entregadores(as) com o objetivo de retratarmos como eles(as) são constantemente vistos – não observados – pela sociedade irlandesa: como imigrantes, como estudantes, como jovens, como trabalhadores(as) informais e como ciclistas¹⁹.

Finalmente, cabe dizer que a representação do musicar local por meio do audiovisual pode ser explorada de acordo com diversos recursos e possibilidades. No caso de *Um Ouvido no Fone e o Outro na Cidade*, o trabalho da equipe produtora esteve conscientemente direcionado para a exploração dessas possibilidades: seja ao definir uma pergunta inicial que aproxima os sujeitos da reflexão sobre os seus próprios atos de escuta; seja na utilização de um tratamento de som que interferiu minimamente nas características do áudio captado; ou, ainda, por meio da utilização das técnicas de *panning* na edição, com o intuito de explorar a espacialidade e a distribuição do áudio.

¹⁹ Essa pluralidade de formas de sociabilidade presentes nas urbes é uma questão bastante explorada no campo de debates da Antropologia Urbana, a partir das reflexões sobre a existências das chamadas “sociedades complexas” (Peirano 1983, Eckert 1991, Velho 1995, Koury 2010 etc.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, Arjun. 1996. The Production of Locality. In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. p. 178-99.
- Barthes, Roland. 2012 [1984]. *A câmara clara*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Carta da Transdisciplinaridade. 2001. In Educação e transdisciplinaridade. Brasília: UNESCO/USP, 2000. In *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: Triom.
- Cesarino, Pedro. 2016. Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 32, n. 93: 01-17.
- Cruz, Edgar Gómez. 2016. Trajectories: digital/visual data on the move. *Visual Studies*, 31:4, 335-343, DOI: 10.1080/1472586X.2016.1243019
- DaMatta, Roberto. 1990. *Carnavais, malandros e heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34.
- Eckert, Cornelia. 1991. *Une Ville Autrefois Minière: Étude Anthropologique La Grand-Combe France*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Université René Descartes, Paris V, Paris.
- Eckert, Cornelia e Ana Luiza Carvalho da Rocha. 2008. Etnografia: Saberes e Práticas. *Revista Iluminuras*. Porto Alegre.
- Elias, Alexsânder Nakaóka. 2019. Por uma etnografia multissensorial. *Revista Tessituras*, vol. 7, n. 2: 266-293.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, Lucy. 2002. *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. London: Ashgate Press.
- Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. 2010. Estilo de vida e individualidade. *Horizontes Antropológicos*, n. 33: 41-53.
- Leaha, Mihai Andrei. 2017. 'Olhando Pelo Olhar Do Outro' – Entrevista Com David MacDougall. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 2 (1). São Paulo, Brasil. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.129514>.
- Mittelstrass, Jürgen. 2011. On transdisciplinarity. *Trames*, 15(65/60), 4, p. 329-338.
- Peirano, Mariza. 1983. Etnocentrismo às avessas: o conceito de "sociedade complexa". *Revista de Ciências Sociais*, vol. 26, n. 1: 97-115.
- Pink, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage Publications
- Pink, Sarah, Shanti Sumartojo, Deborah Lupton e Christine Heyes La Bond. 2017. Mundane data: The routines, contingencies and accomplishments of digital living. *Big Data & Society*. doi:10.1177/2053951717700924
- Reily, Suzel Ana e Katherine Brucher. (Org.). 2018. *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. 1. ed. Nova Iorque: Taylor & Francis.
- Schafer, Murray. 1991. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista.
- Severi, Carlo e William Hanks. 2014. Translating worlds: the epistemological space of translation. *HAU – Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, n. 2: 1-16.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.
- Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press.

- Van Gennep, Arnold. 2011[1909]. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.
- Velho, Gilberto. 1995. Estilo de vida urbano e modernidade. *Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16: 227-234.
- Villela, Alice, Flávia Camargo Toni, Lorena Avellar de Muniagurria e Vitor Grunvald. 2019. O musicar como trilha para a etnomusicologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 17-26.

AUDIOVISUAL

- Elias, Alexsânder Nakaóka, Anna Flávia Guimarães Hartmann, Arthur Silva Barbosa, Brenno Brandalise Demarchi, Luiz Henrique Campos Pereira, Noelle Rodrigues Ventura e Renan Moretti Bertho. 2020. *Um fone no ouvido e o outro na cidade*. Cor filmada: colorida, duração: 8m16s, país e local de produção: Irlanda e Brasil, idioma: Português. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u8w5tb4R1hc>>. Acesso em 03 out. 2020.

WEBSITES

- Agência Brasil. 2020. Organização Mundial da Saúde declara pandemia de coronavírus. *EBC*. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-03/organizacao-mundial-da-saude-declara-pandemia-de-coronavirus>> Acesso em: 24 de set. de 2020.
- Buchaman, Jono. 2013. Understanding panning. *Resident Advisor*, on-line. Disponível em: <<https://www.residentadvisor.net/features/1838>>. Acesso em: 5 de out. de 2020.
- Governo de São Paulo. 2020. *Governosp*. Página quarentena. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.gov.br/coronavirus/quarentena/>>. Acesso em: 24 de set. de 2020.
- Lusa. 2020. Irlanda decreta encerramento de estabelecimentos não essenciais. *Mundo ao Minuto*. Disponível em: <<https://www.noticiasao minuto.com/mundo/1441406/irlanda-decreta-encerramento-de-estabelecimentos-nao-essenciais>>. Acesso em: 24 de set. de 2020.
- Renegade Producer. *Music Producer Skill Stacks: panning*. Disponível em: <<https://www.renegadeproducer.com/audio-panning.html>>. Acesso em: 5 de out. de 2020.
- Vitti, Rubinho. 2020. Irlanda anuncia 'lockdown' durante duas semanas. *E-dublin*. Disponível em: <<https://www.e-dublin.com.br/irlanda-anuncia-lockdown-durante-duas-semanas/>>. Acesso em: 24 de set. de 2020.

Renan Moretti Bertho é doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – com estágio de pesquisa na *School of music da University College Dublin* (UCD/Irlanda). Possui mestrado em Música (com ênfase em etnomusicologia) pela Unicamp (2015) e graduação em Educação Musical pela Universidade Federal de São Carlos (2008). Desde 2007 atua como flautista em grupos de choro e samba. Possui interesse nos temas: etnomusicologia, música popular e antropologia visual. E-mail: renanbertho@gmail.com.

Alexsânder Nakaóka Elias é pós-doutorando em Antropologia Social na UFRGS, doutor em Antropologia e mestre em Multimeios pela Unicamp. Pesquisa temas relacionados com arte, imagem, Antropologia Audiovisual, rituais, narrativas e cultura japonesa. Atualmente, seu foco volta-se para as relações entre as noções de “experiência” e “experimentação” e nas reflexões acerca das potencialidades da “montagem” como metodologia na confecção do saber antropológico. É membro do “Núcleo de Antropologia Visual” (NAVISUAL/UFRGS), do “Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (LA’GRIMA/UNICAMP), do “Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som” (LEPPAIS/UFPel). E-mail: alexdefabri@yahoo.com.br.

Brenno Brandalise Demarchi é mestrando em Antropologia Social (PPGAS/UFSC). Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais (UNESP-FFC). É membro do Grupo de Pesquisa Comum Urbano na América Latina (CUAL/UFPR), do Grupo de Estudos em Imagem, Fotografia e Cinema (GEI/UNESP) e do Grupo de Estudos em Psicologia e Epistemologia Genéticas e Educação (GEPEGE/UNESP). É também produtor, editor e host do Podcast de Marte. Foi Bolsista no Instituto Grupo Pão de Açúcar (GPA), atuando como Violista da orquestra deste instituto. Tem interesse em pesquisas sobre Antropologia Visual, Antropologia Urbana, Geografia Radical e Produção dos Comuns. E-mail: brennodemarchi@gmail.com.

Anna Hartmann é mestranda em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), graduada em Ciências Sociais pela USP. Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Sociologia do Espaço e do Tempo (NEPSESTE) do Departamento de Sociologia da USP e do Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA/ImaRgens – ICNOVA/LAPS). E-mail: annamtrah@gmail.com.

Arthur Silva Barbosa é graduado no curso de licenciatura em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Membro do Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA), é Professor de Arte em contrato temporário na Secretaria de Educação do Distrito Federal, editor audiovisual e artista plástico. Tem interesse em pesquisas sobre Cinema, Estética, Arte Contemporânea e Narrativas visuais. E-mail: arthur980@gmail.com.

Luiz Henrique Campos Pereira é mestrando em Ciências Sociais pela UNESP-FFC. Graduado em Ciências Sociais (bacharelado e licenciatura) pela UNESP-FFC e em Comunicação Social pela Faculdade Cásper Líbero. Docente no Senac de São José do Rio Preto/SP, integrante do corpo editorial da Revista Medalhão Persa VIP e do periódico acadêmico Revista Aurora. Além disso, é membro do Grupo de Estudos em Imagem, Fotografia e Cinema (GEI/UNESP) e tem interesse por pesquisas ligadas aos seguintes tópicos: Vida Cotidiana; Lazer; Turismo; Antropologia Visual. E-mail: pereiralhc@hotmail.com.

Noelle Rodrigues Ventura é atriz, escritora, dramaturga e produtora audiovisual, formada em Artes Cênicas, estudante de Cinema e Audiovisual pela Universidade São Judas e do Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA/ImaRgens – ICNOVA/LAPS). Escreveu a peça “Os Cavalos-de-Przewalski”, uma adaptação do livro homônimo de sua autoria, sob supervisão do professor Dr. Samir Yazbek. E-mail: venturanoelle@gmail.com.

Contribuição de autoria. Renan Moretti Bertho, Alexsânder Nakaóka Elias, Brenno Brandalise Demarchi, Anna Hartmann, Arthur Silva Barbosa, Luiz Henrique Campos Pereira, Noelle Rodrigues Ventur: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

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

Recebido: 06/10/2020
Reapresentado: 17/12/2020
Aprovado: 07/01/2021