



MAPEAMENTO SONORO
sertão alagoano
Relatório Final

RELATÓRIO CIENTÍFICO DE AUXÍLIO¹

OUTORGADO (A): Walcler de Lima Mendes Junior

PROCESSO Nº: 60030 000251/2017

PROGRAMA/EDITAL: Apoio a Pesquisa
PPGs/Humanidades/FAPEAL Nº 13/2016

TÍTULO DO PROJETO: MAPEAMENTO SONORO DO SERTÃO ALAGOANO

ÁREA DE AVALIAÇÃO DO PROJETO: Ciências Humanas

RELATÓRIO CIENTÍFICO:

() Parcial (x) Final

Maceió, 30 de abril de 2018.

Assinatura do Outorgado

¹ O Relatório Científico deverá ser entregue obrigatoriamente em formato eletrônico (CD-ROM) e outro encadernado.

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada produziu um mapeamento preliminar da sonoridade do sertão alagoano partindo de uma divisão em 3 conjuntos principais: (1) territórios naturais – caatinga, lajedos, serras, resquícios de mata nativa – (2) territórios transformados por ação, ocupação e presença humana de baixo impacto sonoro – fazendas, sítios, pequenos povoados – e (3) territórios transformados por ação, ocupação e presença humana de alto impacto sonoro – municípios sede e o entorno de usinas hidroelétricas, fábricas etc. O projeto operou na interseção de campos de saber distintos, propondo um diálogo interdisciplinar entre planejamento regional e urbano, antropologia e etnomusicologia. Em termos teóricos o projeto partiu do conceito de *paisagem sonora* de Schaffer, já assimilando a crítica proposta por Giuliano Obici (2008), que constitui a partir de reflexões deleuzianas, o conceito de *território sonoro*. Tal perspectiva conceitual coloca o acento nas dimensões sociais da paisagem sonora, entendida sempre sob a dinâmica cultural e histórica. A coleta e análise das paisagens sonoras coletadas procurou, desta forma, ir além da caracterização acústica, mas acentuar sua interface social, compreendendo que territórios sonoros permitem compreender transformações de base material e cultural nas sociedades. Para a execução do projeto, o trabalho foi dividido em quatro etapas. A primeira etapa consistiu nos debates teóricos e metodológicos por parte da equipe, considerando as expertises complementares dos pesquisadores envolvidos, a fim de estabelecer uma abordagem interdisciplinar ao projeto. A segunda etapa correspondeu ao treinamento técnico da equipe para a utilização dos equipamentos e ferramental de tratamento de áudio. A terceira etapa correspondeu às coletas in loco, realizadas através de cinco incursões a campo com toda a equipe, percorrendo o território pesquisado e coletando sonoridades e percepções. O projeto finalizou com a elaboração de três documentários sonoros e três em processo de edição. Além disso, a equipe trabalhou na montagem de um mapa de sonoridades interativo, onde podem ser ouvidas as sonoridades das diferentes localidades mapeadas e que é atualizado continuamente.

INTRODUÇÃO

O projeto aqui discutido surgiu a partir de inquietações fomentadas pelo trabalho de campo do Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas, desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Nordesteanças no território do Sertão Alagoano. Tal pesquisa respondeu a uma demanda do IPHAN e da Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas para produzir um mapeamento das práticas culturais referenciadas pelas populações do território do estado marcado pela noção de referências culturais e utilizando a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC.

Durante o desenvolvimento do projeto chamou a atenção do grupo a diversidade e complexidade das paisagens sonoras do sertão, que englobam sons de animais silvestres como pássaros, primatas, felinos, pequenos mamíferos, o roçar das folhas e das copas das árvores sacudidas pelo vento e pela chuva, passando por sons específicos da presença humana como o badalo no pescoço dos bois, carneiros e cabras, o sino no campanário da igreja matriz, os fogos das festas sacro-profanas, o galope das cavalgadas e pegas-de-boi por estradas, veredas e na mata fechada da caatinga. Uma vez que o projeto citado tinha um escopo amplo de mapeamento geral e não poderia se deter com mais especificidade à coleta e análise destes dados sonoros, o entendemos como relevante o desenvolvimento de um projeto de pesquisa especificamente para tratar destas diferentes territorializações sonoras.

Tomando por base três territorialidades preliminares - territórios naturais, territórios transformados por ação, ocupação e presença humana de baixo impacto e territórios transformados por ação, ocupação e presença humana de alto impacto sonoro, ao longo do projeto percebemos outras tantas paisagens e territorialidades que remarcam o sertão em sua contemporaneidade.

Quando em meio à caatinga o som dos pássaros, insetos e lagartos é subitamente cortado pelo motor rangente de uma moto invisível e de sinos de bois igualmente invisíveis, a paisagem sonora nos fala da introdução das motos no sertão, substituindo o jumento e o cavalo na lida diária com os bois. Quando o ranger do carro de boi vem acompanhado do som estridente de uma música sendo tocada a partir de um aparelho celular, podemos ler uma mescla entre territórios da tradição e da modernidade. É

nesse sertão, marcado por sonoridades tradicionais, mas também atravessado pela contemporaneidade, que o projeto buscou cartografar paisagens e territórios sonoros.

Propusemos, então, uma interface interdisciplinar para abordar o sertão e suas sonoridades a partir do conceito de “paisagem sonora” (SCHAFER, 2011), interpelado por discussões contemporâneas que rediscutem o mesmo, propondo através de uma releitura deleuziana, o conceito de “território sonoro” (OBICI, 2008).

Marcado por um olhar atento aos aspectos culturais das territorialidades humanas, o grupo não buscou uma caracterização do som a partir de seus aspectos físicos (como frequência, timbre, volume), mas antes, a partir de uma análise daquilo que a escuta permite perceber dos hábitos, costumes, paradoxos e enfrentamentos locais.

Ainda que o projeto tenha partido de premissas que ajudaram na constituição e definição do traçado metodológico, foi necessário instituir uma abertura constante às redefinições teóricas e metodológicas no intuito de ampliar o mapeamento, permitindo uma escuta ativa ao longo do projeto.

OBJETIVOS DO PROJETO APRESENTADO

OBJETIVO GERAL:

Produzir um mapeamento sonoro do sertão alagoano, elencando aspectos dos seus territórios urbanos, rurais naturais a partir do conceito de territórios sonoros.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Trabalhar com metodologia que enfatiza elementos acústicos, propondo uma relação estreita entre diversidade ambiental/cultural e diversidade sonora, experiência que se manifesta em um ambiente que proporciona uma escuta mais sensível e atenta.
- Coletar registros sonoros em diferentes territórios do sertão alagoano.
- Classificar os registros sonoros coletados através de uma gradação de maior e menor presença do homem.
- Caracterizar zonas sonoras a partir dos dados levantados que permitam qualificar os sons em sua relação com os usos e a apropriação espacial.
- Produzir um documentário audiovisual da região em que cada território, será especificado pelo conjunto de sons e imagens mais característicos de si, considerando os limites entre paisagens naturais, territórios rurais e territórios urbanos.
- Produzir relatórios e artigos que tratem de ambiente sonoro, paisagem sonora com o objetivo de sensibilizar leitores e ouvintes para a qualidade acústica da vida em zonas naturais, rurais e urbanas e divulgar os resultados da pesquisa.
- Produzir um mapa interativo em plataforma digital, que permita ao usuário acessar as diferentes paisagens sonoras mapeadas.
- Despertar o interesse para questões sonoras e acústicas do ambiente natural e transformado, destacando do ambiente aquilo que se convencionou chamar de paisagem sonora.
- Despertar compromisso, postura e posicionamento político sobre o meio ambiente a partir da condição de escuta em nosso ambiente sonoro, destacando a importância de estarmos atentos ao que temos a disposição como sons e ruídos que contrastam com o que se convencionou chamar de poluição sonora.
- Discutir as paisagens e os territórios sonoros a partir da perspectiva cultural, compreendendo-os como constituidores da memória coletiva e das relações de pertencimento.

Uma das metas do projeto dizia respeito exatamente a estabelecer uma metodologia de pesquisa que articulasse o mapeamento sonoro aos mapas culturais, de modo que as texturas sonoras das paisagens estudadas não fossem dissecadas através apenas de suas características físicas, mas principalmente que dialogassem com os contextos culturais das quais fazem parte como constituidoras e constituídas. Nesse sentido, a abordagem interdisciplinar balizada pelos conceitos centrais (paisagem sonora, territórios sonoros e acústica) permitiu um cruzamento entre diferentes ferramentas metodológicas que serão especificadas ao tratar das quatro etapas da pesquisa.

1) CONSTRUÇÃO DA ABORDAGEM TEÓRICA

A primeira etapa consistiu na absorção da bibliografia por parte da equipe, considerando as expertises complementares dos pesquisadores envolvidos. Para tanto, foram discutidos os conceitos centrais do projeto, mas também uma revisão bibliográfica de referenciais da área da antropologia, do urbanismo, da literatura e da comunicação. Durante essa primeira fase do projeto a equipe realizou seminários temáticos nos quais foram discutidos:

2) CAPACITAÇÃO TÉCNICA DA EQUIPE

A segunda foi de domínio técnico dos equipamentos de captação sonora e dos elementos da acústica através do uso contínuo, ainda em caráter experimental, dos equipamentos de monitoração e gravação. Ainda que fossem elencados membros da equipe específicos para a operação de cada equipamento, toda a equipe teve contato com os diferentes mecanismos de captação de áudio.

3) PESQUISA DE CAMPO

Uma vez que percepções de acústica, assim como o uso e operação dos equipamentos se tornaram familiar para os membros da equipe, partiu-se para a terceira etapa que consistiu na pesquisa de campo propriamente dita, com incursões no sertão alagoano no intuito de captar os fenômenos já descritos. Foram realizadas cinco incursões de duração de cinco dias cada uma, percorrendo todos os municípios do sertão alagoano, e com participação de toda a equipe. O itinerário das viagens seguiu o seguinte ordenamento e cronograma:

1ª imersão | 30/10/17 a 03/11/17

Localidades Visitadas: Água Branca-AL, Delmiro Gouveia-AL, Ouro Branco-AL e Mata Grande-AL

2ª imersão | 08/11/17 a 12/11/17

Localidades Visitadas: Santana do Ipanema-AL, Ouro Branco-AL, Maravilha-AL

3ª imersão | 22/11/17 a 26/11/17

Localidades Visitadas: Piranhas-AL, Pão de Açúcar-AL

4ª imersão | 11/12/17 a 15/12/17

Localidades Visitadas: Carneiros-AL, Senador Rui Palmeira-AL, São José da Tapera-AL

5ª imersão | 08/01/18 a 12/01/18

Localidades Visitadas: Canapi-AL, Inhapi-AL, Pariconha-AL

Destacamos que, apesar dessas viagens aparecerem aqui descritas destacando os municípios visitados, as incursões se organizaram mais por grandes manchas de territórios visitados, que segundo um esgotamento baseado nos municípios, já que é impossível e irrelevante delimitar aqui os territórios administrativos dos municípios. Em campo fomos coletando amostras de manifestações sonoras tanto em territórios naturais (caatinga, lajedos, serras) como em territórios que sofreram alguma ou muita transformação pela presença do homem (fazendas, sítios, localidades e municípios sede). Ao longo do processo percebemos que a distinção desses territórios aparece como problemática, uma vez que ainda que se possa estabelecer certa gradação desse impacto do humano sobre o natural, por vezes essa gradação não diz o suficiente.

A organização desse material foi toda realizada pela equipe, gerando amostras de manifestações sonoras de alguns municípios do sertão, considerando as principais cidades, as localidades com expressões sonoras específicas, assim como, os territórios naturais mais significativos como a Serra do Craunã, na zona rural de Água Branca e a Serra do Ouricuri em Pariconha, estradas de piçarra, entre os municípios de São José da Tapera, Poço das Trincheiras, Ouro Branco, Piranhas, etc. , ambientes de lajedo e resquílios de mata em localidades dos municípios já citados, alguns sons e imagens de Pega de Boi em ambiente de caatinga também foram registrados, comunidades de quilombo e zonas rurais, com seus sons tradicionais de conversas e ruídos de animais silvestres e domésticos, por fim, desfile de carro de boi, sinos, feiras, comércio, bares,

músicas ao vivo e de aparelhos sonoros, festividades sacras e profanas e o trânsito cotidiano nos municípios sede.

Quanto aos procedimentos de coleta dos dados, estabelecemos três procedimentos principais, que foram adotados nas atividades de campo.

(a) CAPTAÇÃO FIXA | O som foi registrado posicionando microfones em diferentes lugares (por exemplo em uma praça de um povoado ou num lajedo em meio à caatinga) gravando por uma hora continua em diferentes horários do dia por intervalos regulares.

(b) PASSEIO DE ESCUTA | Outra forma de captação utilizada foi o passeio de escuta em que, no lugar de fixar os microfones, sugere-se andar, perscrutar por determinado lugar, paisagem, rua, edificação, atento à captação de ruídos que a atividade cotidiana relega a um segundo plano irrelevante. Essa técnica reativa a escuta e aumenta a percepção sonora e foi usada também pelos pesquisadores nas investigações dos cenários sonoros.

(c) DIÁRIO SONORO DE CAMPO | Além dos microfones os pesquisadores utilizaram um diário sonoro de campo, onde fizeram anotações de suas percepções locais. A seguir, apresentamos, como exemplo, um dos diários de campo que a pesquisadora, Professora Doutora Jesana Batista Pereira, executou, relativo a uma das experiências de campo. O objetivo desses registros, que todos os membros produziram em cada incursão pelo campo de pesquisa, era incentivar os membros do grupo a descrever certas experiências auditivas que ocorreram durante o processo de captação e arquivamento dos sons e imagens para a confecção do mapa sonoro e dos documentários sonoros.

(...)

PRELÚDIO ...

Caatinga (mata branca em tupi guarani)

Semi-árido

Raízes profundas

Desertificação

Vegetação xerófita

Estiagem

Árvores tortuosas

Juazeiro

Mulungu

Craibeira

Imburana

Rosa da caatinga

Avoante
Preá
Umbuzeiro
Mandacaru
Xique xique
Palma
Solo árido
Sertão/Agreste
Cacto
Coroa-de-frade
Tabuleiros
Afloramentos rochosos
Caedead-do-nordeste
Carcará
Rolinha
Fogo-pagou
Sabiá
Sariema
Campina = Azulão
Xexéu
Currupião = Sofrê
Gralha
Anúm
Lavandeira mascarada
Galo de campina

10/11/2017 – 5h30min

- Tentando dissipar as imagens do sertão instadas no meu imaginário signico de ausências vivenciais. Um caderno e uma caneta ...
- Silêncio ... Invocando o poder das palavras ou de algum canto vazio ainda não inaugurado pelo desejo de dizer sertão.
- Indo ao encontro do sonoro, esse silêncio escuro que embrenha de luz mosaicos a espera de alguma centelha.
- Ao entrar para a reta de Arapiraca o agreste, nos pontos de fuga do olho na rodovia que faz correr a paisagem, já se faz entrever uma expectativa.

10/11/2017 - 9h30 – Jacaré dos Homens

- Ouricuri. Muitos, correndo por lá no solo movendo pela velocidade do carro ...

10/11/2017 - 9h40

- Estrada já em direção a Santana do Ipanema

10/11/2017 - 9h53

- Olivença
- Ainda tem água no Rio Santana de Ipanema
- Povoado Alto do Tamanduá
- De um lado e de outro cadeias de serrotes. Inaudíveis ...
- Povoado Cedro

10/11/2017 - 10h20

- Entrando para Lajedo ... Um lugar
- Sítio Ouricuri – Lajedo do Tanque Véio (Velho)

- Craibeira. É gigante lá. Época das craibeiras em flor. No calor afloram melhor.
- Perguntei ao David, filho do dono do sítio, quais os pássaros que ele mais ouvia cantar por lá. Ele disse: “muita rolinha, galo-campina, asa branca, sabiá do campo (peito amarelo e cinza), coleirinha, lavandeira, muita garça ...

10/11/2017 – 11h

- Sol a pino – tudo mexe parado ... entrando na mata depois da Laje. Folhagens de melãozinho. Um cágado por entre a frescura da folhagem. Cipós em choro até o chão. Vento que bate nas folhagens. A sua invisibilidade inaugura frescor, movimentos, balanços ...
- Eu, de tocaia, acorada, tentando dizer a imagem para o som. Por debaixo das árvores, sombras esparsas e frescor. Cheiro de mistura de cores e texturas, profuso demais para um olfato já inorgânico ...
- Insetos de tudo quanto é tamanho, beirando pontas de folhas. Abelhas na faina das asas, correndo de flor em flor. Elas sabem, na profusão, não repetir as mesmas. Borboletas, sabiás, besouros. Os vi mais alto no voo que as abelhas. Beirando buracos nos galhos de árvores.

10/11/2017 – 12h

- Lajedo com lume próprio. Faz uma roda em volta de um poço d’água coberto de lodo. Juriti, onça, asa branca ... tudo para beber água.
- Recentemente, com a grande estiagem de 5 anos, encontraram ossadas de elefantes. Segundo biólogos, datam de 2.000 anos, disse o proprietário da fazenda.
- Vespas ligeiras. Silêncio. Não consigo ver mais nada, a não ser meus pensamentos buscando palavras inaudíveis.
- Parece que a essa hora do dia e do sol o frejo é maior entre a quantidade de pequenos insetos por entre as folhagens e pequenos arbustos no rente do chão. De cócoras é um grande em miniaturas.
- As macambiras que crescem e se ficam ao redor das umburanas. As abelhas são europas.
- Na estrada: dois carros de boi

Pegadas

Rodas

Piçarra

Lume

Chapéu de palha

Moto ...

10/11/2017 – 14h

- 4 carros de boi, um atrás do outro ...

Piçarra

Serra da Maravilha

Pé da serra ... rodeiras, dormentes

- Fui a um tempo, inconsciente. Um arquétipo qualquer de couro perdido na imensidão do universo – ressonância mórfica ...
- Segunda parada do carro. Arrodeando a Serra da Maravilha. Vegetação xerófitas. Árvores abundantes em silêncio milenar.

10/11/2017 – 16h

- Em cima da Serra da Maravilha. De lá uma visão inaudita. Mas, no local, pedras grandes. Beirando cimos.
- Dos olhos, uma larga de terra plana, lá em baixo, que estanca no caminho da cordilheira em azul por causa da distância. Nos ouvidos, batidas de vento ...
- Ao meu redor, de perto, por entre o quintal de um sitiante, pés de milho seco, medindo o olho pelo ouvido: a altura, pressão nas oíças.

- Mato entranhado numa mistura sem divisa.
- Lugar de sítio arqueológico. Elefantes, preguiças gigantes. Só não os vejo. Insinuo na grandiosidade do bioma. Muito espaço para carcará.
- Lá embaixo, pontinhos brancos, como contas, povoando, em rosários insuspeitos, o território de reminiscências outras.
- O cheiro tem o odor do longe, do muito longe ...
- A Serra da Maravilha tem esse nome porque um padre, um dia, resolveu dizer que ela era uma maravilha. Pronto. Ganhou um batismo. Isso quem contou foram os moradores.

10/11/2017 – Noite de Hotel

- O olho que olha não é o mesmo que pensa. O visto erra na palavra que insinua. Não sei quem inventa esse delírio de fugas.

11/11/2017 – 5h30

- Lajedo do Tanque Véio.
- O frescor da manhã irmana com vozes e manifestações de todo lado. É preciso ter uma enciclopédia de nomes de aves, pássaros para acudir a tanto sortilégio. Junta-se ao mugido do gado na movimentação do curral, retornando à rotina matinal dos gestos e caminhos.
- Para quem quer observar e registrar não dá para discorrer. Um lajedo, muitas árvores, insetos de toda ordem, passando como centelhazinhas rasgando o ar sorrateiramente. O sol, devagar, por entre as folhagens.
- Fechando os olhos nesse lugar é possível memorizar, deste momento do dia, as manifestações que registram o amanhecer. Mesmo no escuro é possível criar uma orientação sobre as animações que as primeiras ondas de luz fazem surgir.
- É rápido. Quando a luz se estabiliza, se arrefece tudo.
- Dentro do mato, pela manhã, teve uma novidade para os olhos do meio-dia: as flores. Estavam abertas. Florezinhas dos matos, com cheiro coletivo de verde adocicado.

11/11/2017 – 8h40

- Entrando na cidade de Ouro Branco. Na rua, feito transeunte, um carro-de-boi. Carreando palma e madeira. Bois brancos, quatros, jovens da mesma idade e tamanho. Chamou-me neste momento a atenção para pensar sobre a diversidade técnica e modos de fazer e de adaptação rústica em contemporaneidade ultra tecnológica: animais de tração, plásticos, aço, couro, petróleo ...

11/11/2017 – 9h

- Ainda em Ouro Branco. No lajeiro grande. Gente buscando água que brota e deposita nos arcabouços de pedras. Pouca. Também gente quebrando pedras para vender. Nem sei ... em que outras encostas essas pedras irão se depositar!

11/11/2017 – 10h47

- Agora em outro lugar, chamado Pedra da Capelinha. Lugar adentrado, de difícil acesso. Um fogo só de quente. Subindo. Mato seco, sem sombra. Um corpo só combina com o difícil das pedras, do calor e da altura se for maleável e leve, igual ao dos calangos.
- Vista ao longe. Os olhos ficam impressionados com o lume forte que cai. E os veios das picadas e estradas, em areia branca, ficam expostos, mas sozinhos! Nem gente passando, nem outro tipo de animal que a vista possa alcançar. Tudo no escondido. Só se ouve sons indecifráveis, de onde não se sabe onde.

11/11/2017 – 11h30

- Silêncio de pedra. Debaixo da sombra de um umbuzeiro ouço um vento passando na aba do ouvido. Um anum cantando longe. Parece lamento. Estou experimentando o orgânico. Se

palavra fosse orgânica, teria uns montes aqui. Mas o cérebro fica letárgico. Só quer ficar parado, preguiçando.

11/11/2017 – 16h15

- Em outro lugar. Pai Mané. Na beira do açude. Há poucos dias, quando estava chovendo, disseram que ele sangrou. Vento fresco. Corpo calmo. Se é para dizer sertão, nesse lugar, ele é água ...

11/11/2017 – 17h

- Estrada de piçarra para dentro do Povoado Pai Mané. Procurando som. Silêncio. Um badalo lá do outro lado do mato. Parece que estão procurando uma rês. A rês caiu em um buraco, disse o homem que saiu inesperadamente do mato. Ele saiu do mato para a estrada na pressa para buscar ajuda. Queria muito ter a direção tão certa quanto a que aquele homem estava imbuído.

12/11/2017 – 09h40

- No parque de Ouro Branco onde estava a concentração dos carreiros na preparação para o desfile. A carreada. Muitos bois, belos! Aboios e toadas do carro de som. Homens e meninos de facão na cintura. Minguadas mulheres. Séculos de uma civilização, a civilização do couro. Naquele espaço, pequeno para o tempo, um mosaico de simultaneidade do não coetâneo. Eu não conseguia estar ali. Era uma visagem. Uma intimidade estrangeira, uma fronteira. Só queria ficar muda

(...)

4) ELABORAÇÃO DO MAPA E DOS DOCUMENTÁRIOS

A quarta etapa do projeto relacionou-se com a elaboração dos produtos que sedimentam o mapeamento: um mapa sonoro do sertão alagoano, que funciona em plataforma digital de forma interativa, que deve ser constantemente atualizado e alimentado com novos registros sonoros, a medida em que tais registros vão sendo captados em novas incursões pelo sertão e a produção de documentários sonoros enfatizando as percepções acústicas da região em detrimento das percepções visuais.

Desta forma, ainda que o projeto tivesse a intenção preliminar de discutir sistemas de notação dessas paisagens, tais como os utilizados por Schafer, transpondo as características dos sons para gráficos visuais, entendemos que a utilização de ferramentas que permitem isolar, amplificar e evidenciar os sons para que a escuta seja uma opção de leitura à pesquisa se mostra mais rica e evita a tradução de uma percepção auditiva para um elemento puramente visual.

Desta forma, o documentário sonoro, ainda que fazendo uso de imagens, é regido pelo som, captado através de microfones de alta fidelidade, que permitem uma escuta amplificada de uma gama de sons usualmente de difícil percepção. Ao propormos o projeto a ideia era que este documentário funcionasse como uma espécie de

ilustração geral das paisagens encontradas, mas ao longo do processo de execução percebemos que ele na verdade se mostrava uma ferramenta metodológica de análise e síntese das experimentações resultantes do campo. Isso levou à elaboração de seis documentários sonoros, no lugar de um único, cada um estabelecendo como referencial um conjunto temático de sonoridades, que serão descritos abaixo. Deles, os três primeiros já estão disponíveis e os outros estão em fase de finalização.

- (1) *“Envelopando vento por método cartesiano: veredas, estradas, passagens”* – implica os sons de estradas de asfalto, calçamento, barro, caminhos em meio à mata e toda sorte de paisagens sonoras caracterizadas pela presença dos sons de deslocamento, transporte e travessia. Documentário finalizado. Disponível na página do projeto.
- (2) *“Serras de mata d’água, lajedos tão grandes, pedrinhas miudinhas”* – sons captados em regiões de mata isolada e marcada por extensões de pedra. Muitas dessas captações ocorreram no amanhecer e na alvorada, horários marcados por grande movimentação de aves e pouca presença humana. Documentário finalizado. Disponível na página do projeto.
- (3) *“Vozes, e corpos em movimento: cantorias, brinquedos”* – esse conjunto compila de maneira ampla as expressões sonoras de musicalidade, com interesse tanto nas canções quanto nos diferentes timbres e instrumentos que aparecem nas festividades, nas feiras e em rodas de conversa no sertão. Documentário finalizado. Disponível na página do projeto.
- (4) Procissão – conjunto que agrupa expressões da religiosidade sertaneja, desde festas religiosas a rezas coletivas, missas e ladainhas. Documentário em edição. Será disponibilizado na página do projeto.
- (5) Lida com o boi – nesse conjunto são reunidas sonoridades que dizem da relação dos homens com os animais, em especial mas não exclusivamente, com os bois. O som dos sinos colocados em bois, cabras e demais animais de criação rasura o mato, os lajedos, os povoados. Junto a eles vêm os aboios, os chamados, a batida das varas. O boi de transporte, puxando os carros de boi que rangem. Documentário em edição. Será disponibilizado na página do projeto.

(6) Sons da Feira – as feiras constituíram um conjunto específico de sonoridades devido à sua característica condensadora de variada gama de sons. Como parte do comércio informal e sazonal das feiras estão os pregões, jargões jocosos, toadas, literatura oral, que disputam territorialidades amplificadas por autofalantes, caixas de som chinesas e gritos de feirantes e usuários na hora da xepa. Documentário em edição. Será disponibilizado na página do projeto.

Como já explicitado, um dos principais objetivos do projeto foi exatamente a construção de ferramental metodológico para desenvolvimento da pesquisa. Desta forma compreendemos a discussão e reelaboração da metodologia também como resultado do projeto e trataremos mais a fundo de alguns aspectos relacionados à mesma nos resultados e discussões.

CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO APRESENTADO NO PROJETO

CRONOGRAMA				
Nº DA ATIVIDADE	TRIMESTRES			
	1	2	3	4
1. SEMINÁRIOS TEÓRICOS	X	X	X	
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	X	X	X	
3. CAPACITAÇÃO TÉCNICA	X			
4. ELABORAÇÃO DA INTERFACE DO MAPA	X			
5. LEVANTAMENTO DE CAMPO		X	X	
6. PRODUÇÃO DO MAPA SONORO		X	X	X
7. EDIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO SONORO				X

ETAPAS EXECUTADAS E/OU METAS ATINGIDAS

De modo geral as etapas gerais do trabalho, descritas no item metodologia, foram executadas pela equipe, ainda que algumas adaptações metodológicas tenham sido incorporadas ao longo do processo.

1. SEMINÁRIOS TEÓRICOS | Leitura e apreensão teórica através de debates e seminários internos da bibliografia. Nesta etapa a revisão bibliográfica se deteve na fundamentação teórica e na base metodológica, com ênfase no cruzamento dos conteúdos interdisciplinares. Ocorreram quatro seminários internos, com as seguintes temáticas: (a) Paisagem sonora e Territórios sonoros, ministrado pelo coordenador da Pesquisa, professor Dr. Walcler Mendes Junior, com foco nos conceitos norteadores do projeto; (b) Acusmática e o Ouvido pensante, desenvolvido em formato de debate geral e oficina de escuta onde os pesquisadores foram incentivados a ativação de diferentes formas de escuta (ouvido ativo, equipamento de gravação, fones de ouvido isolantes ou não); (c) Mapeamentos culturais, ministrado pela Professora Dra. Juliana Michaello Macêdo Dias, com ênfase na discussão teórica acerca dos conceitos de mapeamento e cartografia cultural e discussão sobre mapa colaborativo; (d) Pesquisa e Diários de Campo, ministrado pela Professora Dra. Jesana Batista Pereira, com apresentação de ferramentas e técnicas da atividade de campo antropológica e debate sobre a interferência do pesquisador na pesquisa.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA | Para além da revisão bibliográfica interdisciplinar descrita acima, os pesquisadores procederam a revisão bibliográfica acerca da história e aspectos urbanos, ambientais e culturais da região, através da sistematização das informações coletadas na pesquisa anterior desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa.

3. CAPACITAÇÃO TÉCNICA | O treinamento da equipe com equipamentos utilizados para o registro, a manipulação e a análise dos registros sonoros produzidos ocorreu através de 2 oficinas com participação de toda a equipe e ministrada pelo coordenador da pesquisa. As oficinas foram divididas em duas etapas: (1) a primeira oficina focou nos equipamentos e técnicas de captação, envolvendo aprendizado técnico, manuseio e operação dos equipamentos de captação sonora, microfones e gravadores; (2) a segunda oficina teve como foco instrumentos de tratamento e escuta dos sons captados, envolvendo regulagem de volume e equalização.

4. ELABORAÇÃO DA INTERFACE BÁSICA DO MAPA | Definição da interface do mapa e disponibilização da mesma no site do projeto. Uma vez que se compreende que o mapa deve permitir novas inserções e ser alimentado continuamente, o mapa de sonoridades esteve disponível, ainda que contendo poucas informações, desde o início das atividades de campo. Pela experiência anterior do Grupo de Pesquisa Nordesteanças na disponibilização de dados em plataforma de mapas interativos, utilizou-se o Google Maps para desenvolvimento do mesmo, tanto por seu caráter de plataforma aberta e de livre acesso quanto pelas possibilidades técnicas já testadas pela equipe, que incluem a marcação de pontos georeferenciados (para marcar os locais de registro), a possibilidade de inserção de informações descritivas e a recente ferramenta de carregamento de arquivos de áudio e vídeo diretamente nos links interativos do mapa. No primeiro trimestre de atividades foram desenvolvidos o site do projeto (www.gpnordestancas.com/mapeamento-sonoro) e definidas as características específicas do mapa, suas camadas, interface visual e as informações disponibilizadas.

5. LEVANTAMENTO DE CAMPO | A equipe desenvolveu a etapa de mapeamento propriamente dito, através de levantamentos de campo entre os meses de outubro de 2017 e janeiro de 2018. Esse atraso no início das atividades de campo relacionou-se com o inverno atípico que tornou a pesquisa de campo inviável devido às condições de transporte e a dificuldade de alcançar vastas áreas do sertão. A equipe teve que readaptar o cronograma inicial e reestruturar as atividades, optando por empreender viagens concentradas, com a participação de toda a equipe. Optamos por uma divisão territorial que se sobrepusesse à região marcada pela caatinga e a uma divisão cultural preliminar, baseada nas experiências de mapeamentos culturais na região, que permitiram perceber diferentes questões identitárias e territoriais, mas também buscamos relacionar numa mesma viagem municípios com características próximas, para que pudessemos aproveitar o deslocamento. Como resultado do levantamento de campo a equipe captou cerca de 100 horas de áudio com diferentes paisagens sonoras identificadas.

6. PRODUÇÃO DO MAPA SONORO | Uma vez finalizada a etapa de campo partiu-se para a alimentação do mapa sonoro interativo em plataforma digital. As premissas para este mapa é de que ele abarque a possibilidade de contínuo rearranjo, ampliação

e deslocamentos, uma vez que as paisagens sonoras não são fixas, respondem à passagem do tempo e as mudanças sociais. A produção do mapa sonoro, além das questões técnicas elencadas, abarca certa necessidade de taxonomia das regiões mapeadas, ainda que marcada por certas indefinições. Utilizamos como esquema classificatório uma gradação entre áreas urbanas, periurbanas e naturais.

7. EDIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO SONORO | Como possibilidade de registro e narrativa da experiência do mapeamento, mas também como ferramenta metodológica de análise e estruturação, foram realizadas experimentações com as possibilidades do documentário sonoro. Inicialmente havíamos proposto apenas um documentário de curta-metragem que funcionaria como síntese geral da pesquisa, mas com o desenrolar das atividades de campo optamos por agrupar paisagens semelhantes sob signos de temática sociocultural. Tais documentários estão disponíveis na página do projeto e foram descritos anteriormente.

8. PRODUÇÃO ACADÊMICA RELACIONADA

Para além das metas ligadas às atividades de mapeamento, destacamos como resultado também o site do projeto, no qual compilamos os documentários e o mapa de sonoridades, bem como pequenas narrativas dos pesquisadores e relatórios de pesquisa. O site pode ser acessado no endereço www.gpnordestancas.com/mapeamento-sonoro.

Resultados preliminares do projeto foram apresentados no XVII Encontro Nacional da ANPUR, ocorrido em São Paulo, entre os dias 22 a 26 de maio, no artigo intitulado “Mapa dos sons do sertão alagoano: perspectivas preliminares”, publicado nos anais do evento. Disponível em: http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/?page_id=1287.

O projeto resultou também em orientação de aluna de Iniciação Científica Institucional, do Centro Universitário Tiradentes. A aluna participou da discussão teórica, do treinamento e das visitas *in loco*, produzindo anotações de campo e registros sonoros. O relatório de pesquisa da aluna foi finalizado em janeiro de 2018.

RESULTADO E DISCUSSÃO

Avanços teóricos, experimentais ou práticos obtidos pela pesquisa

Através da pesquisa aqui relatada, buscamos ao mesmo tempo mapear territorializações sonoras do sertão alagoano e construir interfaces entre essas tessituras compostas através das sonoridades e questões socioculturais dos sertões encontrados. Como primeiro grande eixo de discussão apresentamos as reflexões de ordem teórica que nos fizeram discutir os conceitos de *paisagem sonora* (SCHAFER), *territórios sonoros* (OBICI) e *acusmática* (SCHAEFFER).

CONCEITOS DE PARTIDA: PAISAGEM SONORA E TERRITÓRIOS SONOROS

O termo *soundscape* [paisagem sonora] apareceu na língua inglesa em fins do século XX e se refere à totalidade dos sons que chegam a nossos ouvidos em determinado momento, constituindo certa noção de lugar. A criação do termo é atribuída ao compositor canadense R. Murray Schafer, entusiasta e estudioso da sonoridade de diversos habitats. Schafer estabeleceu o que seria o ponto de partida para as pesquisas em torno das sonoridades em transformação na sociedade moderna, compreendendo a importância da paisagem sonora como parte constituinte das relações identitárias das sociedades.

Como um dos pioneiros nos estudos de ambientes sonoros, Schafer criou em 1969 o projeto *Paisagem Sonora Mundial*, cujos objetivos eram: produzir um estudo interdisciplinar sobre os ambientes acústicos e suas relações com o homem; propor um ambiente acústico mais saudável e propor uma espécie de “pedagogia de escuta”, que será disseminada pelo pesquisador em aulas que ministrará a alunos ###. Essa pesquisa, conjuntamente com as reflexões oriundas das aulas, resultou em várias publicações que foram compiladas em 1977, no livro “A afinação do Mundo”.

Por *paisagem sonora*, o autor compreende os eventos acústicos componentes de um lugar. “O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (SCHAFER, 2011, p. 366). Desta forma, o ambiente sonoro como um todo comporá a paisagem sonora, incluindo sons desejáveis ou não, contínuos ou esporádicos.

Nos termos discutidos no projeto, o conceito de paisagem sonora foi operativo num primeiro momento, ao nos colocar diante da necessidade de escuta de diferentes lugares, compondo contextos de sons, já que não nos interessava uma espécie de identificação de sons isolados. A paisagem sonora, enquanto recorte de pesquisa nos permitiu atentar para as interpelações entre diferentes sons, e o quanto certos conjuntos aparecem recorrentemente nos territórios sertanejos, como por exemplo os sinos amarrados nos pescoços dos animais de criação, que ao serem soltos na mata para se alimentar muitas vezes compõem a paisagem sonora junto com aves e pequenos animais mas sem sons humanos diretos (discutiremos mais a fundo essas questões, uma vez que é claro que o agrupamento de animais em rebanhos e o próprio chocalho são marcas humanas na paisagem genericamente chamada de natural).

Se a atenção à sonoridade surge para Schafer em meio à percepção de uma perda da qualidade das experiências sonoras, as críticas a ele surgem especialmente pelo olhar positivista que o autor emprega ao caracterizar “boas” e “más” paisagens sonoras, baseado na ideia da separação entre som e ruído. O autor entenderá que

“A mais satisfatória definição de ruído para uso geral é ainda a de ‘som não desejado’. Isso torna ruído um termo subjetivo. (...) Mas mantém aberta a possibilidade de haver, em determinada sociedade, mais concordâncias do que discordâncias a respeito de que sons se constituem em interrupções não desejadas” (SCHAFER, 2011, p.367).

Ainda que abra o conceito de ruído para uma classificação subjetiva, por trás dos estudos de Schafer há um desejo de instituir uma “pedagogia auditiva”, onde o silêncio e a clauriaudiência – “literalmente, audição clara” (SCHAFER, 2011, P. 363) – são valorados enquanto experiências auditivas “superiores”. O autor irá inclusive classificar as paisagens sonoras em *hi-fi* e *low-fi*, considerando necessária a experiência de ambientes sonoros considerados de alta qualidade como modo de “limpar” os ouvidos para uma escuta mais atenta.

O ambiente silencioso da paisagem sonora hi-fi permite o ouvinte escutar mais longe, a distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) a distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção”. (Schafer, p.71)

Parte da necessidade de ampliar este escopo teórico, incorporando a proposta de “territórios sonoros” de Obici, nasce do incômodo que essa valorização do silêncio nos impôs ao escutar o sertão alagoano. Não se trata definitivamente de um território de silêncio e clauriaudiência e percebemos que do ponto de vista antropológico e sociológico essa questão sequer parecia plausível como ponto de partida analítico, uma vez que produz um juízo de valor prévio. Optamos assim, ao longo do projeto, por utilizar o conceito de *paisagem sonora* como referência preliminar, mas imbuídos de evitar a classificação das sonoridades em desejáveis ou não, mas sim atentos às composições que rasuram certas marcas territoriais visuais e nos permitem ler arranjos socioculturais a partir das texturas sonoras.

Além da perspectiva positivista implicada na ideia de um ambiente sonoro saudável e de ouvidos educados, o conceito de paisagem sonora pode também ser deslocado a partir da crítica deleuziana, substituindo o conceito de *paisagem* (que implica um recorte geralmente constituído pelo observador/ouvinte) pelo de territorialização (em que o ouvinte atua em diálogo com o meio, territorializando-o ao mesmo tempo em que é territorializado por ele).

Um TS [Território Sonoro] não existe de antemão, ele se constrói e é fabricado, levantando muros sônicos, que podem proteger, mas também aprisionar. A dinâmica do ritornelo, de territorializar e desterritorializar o som, está imbricada na produção dos TSs. (...)Um TS está sempre prestes a se desterritorializar (OBICI, p. 100).

Esta condição deleuziana dos territórios de se (des)(re)constituírem pressupõe uma percepção do território enquanto marca expressiva. “*O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções de um território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território*” (DELEUZE E GUATTARI, p. 121). Desta forma, as territorializações que foram elencadas e cartografadas neste projeto serão sempre discutidas a partir da premissa de que não preexistem ao mapeamento, mas o constituem sendo por ele constituídas. Desta forma, mapear as sonoridades do sertão alagoano é instituir com o mesmo territorializações do nosso encontro com paisagens sonoras que conseguimos escutar.

ACUSMÁTICA E O OUVIDO PENSANTE

Se os conceitos de paisagem sonora e território sonoro permitem delinear o campo de interesse, os conceitos de *acusmática* e *ouvido pensante* nos permitiram tecer reflexões sobre o *como ouvir*. Longe de buscarmos uma audiência “limpa”, como propõe Schafer, no projeto discutimos justamente as interferências que uma escuta interessada e permeada por questões técnicas e culturais produzem no processo de escuta que a pesquisa incentiva.

O conceito de acusmática surge em meio a experiências com músicas eletrônicas nas décadas de 1960 e 1970 e de modo geral refere-se à música composta em estúdio e tocada por caixas de som em concertos, destacando a não identificação da fonte sonora quando da experiência de escuta. Em certa medida uma caracterização da música acusmática é também a experimentação com os sons, não diferenciando música e ruído.

Como um binóculo, os microfones e os fones de ouvido trazem o som para um âmbito próximo e íntimo, revelando uma gama de detalhes nítidos que são inteiramente desconhecidos. Alguns pássaros cruzam o espaço estereofônico e a ondulação das asas produz uma cadência lenta, uma mistura diáfana de silvos e silêncios. Com uma aparelhagem portátil de gravação, o pesquisador não se sente escutando como um observador distante; pelo contrário, se sente lançado a um espaço novo e se transforma em parte integrante da própria experiência. Muitas das texturas acústicas sutis se agigantam através dos fones estéreo, cujo controle de volume se coloca no máximo para não perder nenhum detalhe. O impacto é imediato e poderoso. A impressão de leveza e amplidão é esplêndida e sedutora. O ambiente se transforma, revelando sutilezas mínimas que jamais se percebe de ouvidos desarmados.

Com os novos dispositivos de gravação (fonógrafo, fita-magnética e atualmente os suportes de mídias digitais) surge a possibilidade de armazenar, repetir e examinar sons efêmeros que, antes, só eram possíveis escutar diante da presença da fonte mecânica que o produziu. “*A dissociação da vista e do ouvido favorece aqui uma outra maneira de escutar*” (Schaeffer, 1988, p. 57). Trata-se aí da *escuta acusmática* para

Schaeffer, que se dissocia de uma relação causa-efeito (localização imediata da fonte sonora). A escuta passa a ocupar uma dimensão nova, estabelecendo uma ruptura com a maneira tradicional de nos relacionarmos com o som, seja no plano da música, da comunicação ou dos sons cotidianos.

No projeto o conceito de acústica aparece justamente naquilo em que se relaciona às alterações na escuta produzidas pelos meios técnicos de captação de áudio, isolamento do mesmo em faixas e escuta em fones de ouvido. A ausência e/ou a não identificação da fonte sonora é frequente nas experiências de audição de paisagens sonoras das mais diversas, mas ganha novos contornos quando ao longo da pesquisa utilizamos microfones de alta fidelidade que permitem ouvir frequências e timbres normalmente inaudíveis à escuta não permeada pela tecnologia.

Embora o som nos chegue por meios físicos, o reconhecimento de que ele não pode ser visto, tocado ou cheirado levou o sonoplasta Walter Murch, ganhador de um Oscar, a falar em um “sentido fantasma”, que habita sozinho um reino etéreo e sem forma. Em seu ofício de engenharia de som, Murch e seus colegas fazem uma ponte entre essa dimensão fantasmagórica – manifesta sob a forma de diálogos, efeitos ou música – e a realidade visual bem mais concreta das imagens, acrescentando contexto e, assim, transformando ambos os elementos. Seres humanos de audição perfeita são capazes de ouvir frequências compreendidas entre os extremos de 20 ciclos por segundo, ou 20Hz, e de 20.000Hz. Em um piano comum, a nota mais baixa é 27,5Hz e a mais alta, cerca de 41.86Hz. Os animais não humanos desenvolveram faixas diferentes de audição, sendo a mais ampla encontrada entre os cetáceos.

A altura está intimamente relacionada com a frequência, mas elas não se confundem. O termo altura é usado principalmente no quadro comparativo dos sons ou tons que constituem uma escala musical. Assim, enquanto a frequência é uma propriedade física do som – trata-se da medida do número de ciclos por segundo de uma onda sonora –, a altura diz respeito ao que nós escutamos. A escala cromática, por exemplo, é composta por doze tons separados por intervalos idênticos. Ao avançar na escala, percebemos que o aumento de altura de uma nota para outra é sempre o mesmo – um semitom, ou meio tom. Contudo, a mudança de frequência de uma nota para outra não é sempre igual – cada acréscimo sucessivo de um semitom requer um salto

de frequência maior do que o anterior. O timbre é o som ou a voz característica produzido por cada tipo de instrumento ou por cada fonte sonora biológica. Não são apenas os instrumentos que têm características sonoras singulares, mas também todos os organismos vivos e a maioria das máquinas criadas pelo homem. A diferença entre o som de um violino e o de um trompete é tão clara quanto a que existe entre os cantos de uma cigarra e de um canário, ou entre um cão e um gato.

Embora presentes em todo e qualquer sinal acústico – seja ele gerado por animais, homens, instrumentos musicais ou máquinas –, os elementos do som constituem apenas uma parte do que constitui a percepção da sonoridade coletiva de determinada localidade. Se partimos da ideia de uma *escuta ativa* ou de um *ouvido pensante*, a percepção sonora aparece entrelaçada com subjetividades e construções semânticas coletivas dos sons. Schaeffer, a partir de uma abordagem fenomenológica, compreenderá que “*não se trata mais de saber como uma escuta subjetiva interpreta ou deforma a ‘realidade’, estudas as reações aos estímulos; é a escuta, ela mesma, que torna-se a origem do fenômeno a estudar*” (SCHAEFFER, 1966, p. 92). Mas interessa ao autor não uma abordagem subjetiva individual, mas antes as relações intersubjetivas da escuta: “*a questão será, desta vez, saber como encontrar, no confronto das subjetividades, qualquer coisa sobre a qual será possível a vários sujeitos (expérimentateurs) entrarem em acordo*” (SCHAEFFER, 1966, p. 92).

No entanto, para além e complementando essa escuta coletiva, devemos focar numa certa condição de escuta, visto que é pela função da escuta que mais diretamente estabelece-se a relação ouvinte e fonte sonora. Condição de escuta que não seria jamais passiva ou apenas receptiva, considerando que o próprio ato de ouvir já configura uma ação seletiva.

A música para Deleuze e Guattari territorializa e desterritorializa em ritornelo constante, pré-condição de uma escuta não passiva que se deixa contaminar pelo território do outro, interferindo, traduzindo, interpretando esse território. Trata-se de *escuta como um ato de criação* (OBICI, 2008) e de afirmação de certo lugar político e estético em que ouvinte e fonte sonora se dispõem de forma ativa e atuante.

Assumimos que o ato de mapear a audição é mais do que inventar escuta, mas, inventar pela escuta, uma escuta que cria ao interpretar/traduzir o que ouve para além

da condição de ouvinte cristalizado do qual se espera uma resposta dentro do padrão mapeado pelo dialogismo na contingência da relação estabelecida. Antes de ir mais a fundo nas possibilidades do jogo expresso na relação entre ouvintes e fontes sonoras que vão se desconstruindo ou desterritorializando, já haveria uma indecisão mesmo a nível contextual que afeta internamente o dizer sonoro. Uma vez que o contexto determinaria os limites estéticos do que deve ser classificado por som, música, ruído e silêncio, essas construções devem, por sua vez, responder à construção contextual (social, político, cultural, construída por um discurso) ora desafiando o limite ora subordinando-se a ele.

O campo sonoro é palco de uma constante batalha de destruições de paradigmas e conceitos que definem o que é o musical, o ruído e o silêncio. Todas as categorias do sonoro precisam ser inventadas constantemente, *“o que não se faz sem alguma perda e com um grande exercício inventivo”* (OBICI, 2008, p.95). Como diria Wisnik (2006), ao falar da separação eurocêntrica entre música e ruído, problemática ao tratar da música modal oriental e tribal:

(...) A escuta está polarizada pela repetição do mercado, mas outros modos de escuta estão latentes nela como ressonâncias harmônicas. À medida que nos aprofundamos no tempo da dessacralização, toda a história dos símbolos, que vibra num acorde oculto (modal, tonal, serial), fica paradoxalmente mais exposta na sua simultânea contemporaneidade (WISNIK, 2006, p.56).

É, pois, no tensionamento da escuta que inventamos, com ela, ao escutar, som, ruído, murmúrio e música. O sonoro, tal qual a música, se desloca entre o silêncio e o ruído, não sem drama, sem conflito, mas, é preciso pensar o quanto o ouvido não é também personagem atuante desse mesmo drama, produzindo e destruindo territórios, por ato auditivo ativo e afirmativo. Assim, propõe-se o jogo entre música (como expresso pelo ritornelo deleuziano) e escuta estabelecendo uma dupla possibilidade de rasura, atuando no deslizamento do que se quer dizer música, do que se quer dizer ruído e do que se quer dizer silêncio.

CARTOGRAFIA SONORA DO SERTÃO

(a) TERRITORIALIZAÇÕES PRELIMINARES E BORRAMENTO DE FRONTEIRAS

A região de realização da pesquisa foi o sertão alagoano, compreendendo os municípios de Delmiro Gouveia, Piranhas, Pão de Açúcar, Belo Monte, Água Branca, Canapi, Inhapi, Mata Grande, Pariconha, Carneiros, Dois Riachos, São José da Tapera, Santana do Ipanema, Senador Rui Palmeira, Ouro Branco, Poço das Trincheiras e Maravilha (total de 17 municípios). A captação dos ambientes sonoros se deu tanto nos municípios sede, localidades e povoados quanto nas áreas rurais, fazendas, sítios, assim como, e nas paisagens naturais, serras, lajedos, resquícios de mata nativa, resquícios de caatinga, etc.

Como base preliminar de pesquisa, o projeto partiu de uma caracterização geral dos territórios sertanejos em “naturais” (ou pouco influenciados pela ação humana), “rurais” (transformados pela ação, ocupação e presença humana de baixo impacto sonoro) e “urbanos” (transformados pela ação, ocupação e presença humana de alto impacto sonoro). Tal caracterização foi em certa medida importante para a ordenação das coletas e evidenciou certas tessituras preliminares no mapeamento.

Em termos epistêmicos a pesquisa fundou-se sobre uma base pós-estruturalista, considerando o mapeamento da região, no caso o sertão alagoano, a partir de uma leitura deleuziana, em que os limites, fronteiras e separações entre território natural, rural e urbano não se apresentam de forma alienada entre si, com bordas e beiras nitidamente discriminadas, mas, ao contrário, se comunicando e produzindo estratégias de adaptação, linhas de fuga, zonas de interseção, corredores e veredas por onde elementos típicos de cada território se manifestam e são localizados em outro. Logo não se trata de um mapeamento que parte do princípio que carcarás, bugios, gambás e preás estarão restritos aos territórios naturais enquanto motos estarão restritas aos ambientes urbanos e os carros de boi, por extensão, aos ambientes rurais, mas, uma forma de catalogação sensível e atenta a essas contaminações entre territórios que certa forma de produzir ciência classifica como nitidamente separados.

As transformações e rearranjos dos territórios sertanejos produzem deslocamentos e novos agenciamentos sonoros, e desta forma partimos da compreensão de que não se produz um mapa taxonômico dos territórios sonoros, mas uma cartografia aberta que se constitui enquanto constitui territórios em devir. *“Há linhas de articulação ou*

segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 11).

À medida em que adentramos sertão adentro, a escuta foi rasurada pelas interpenetrações dos sons e optamos por tratar os conjuntos a partir também de outros recortes, que dizem respeito a temporalidades e espacialidades específicas do sertão e que não se encerram nas categorias apresentadas.

Descreveremos de modo geral os territórios sonoros agrupados sob os signos preliminares – que podem ser ouvidos parcialmente no mapa sonoro, mas também apresentaremos as linhas de fuga a esse esquema classificatório, que nortearam outro conjunto de coletas e foram compostas nos documentários sonoros. Desta forma, não há propriamente um mapa resultante, mas como acentuaram Deleuze e Guattari (1997), uma cartografia, *“conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”* (p. 21).

(b) MODOS DE NOTAÇÃO – MAPA DE SONORIDADES

Uma vez que não há aqui uma tentativa de esgotamento das territorializações, apresentamos na Tabela 1 uma síntese das anotações de campo dos pesquisadores com finalidade de ilustrar o primeiro sistema de notação das paisagens sonoras mapeadas, mas que se mostrou insuficiente por não conseguir explicitar as tessituras entre os elementos sonoros e suas espacializações e temporalizações e seus aspectos socioculturais.

Tabela 1 | Notação preliminar utilizada nos diários de escuta dos pesquisadores. Essa metodologia de representação foi abandonada pelo grupo ao longo do processo, tendo sido dada preferência aos registros audiovisuais explicitados no mapa e nos documentários.

	onde	Temporalidades	o que escutamos
Territórios “naturais”	Caatinga	Amanhecer	canto de aves revoadas
	Lajedos	Alvorada	zumbidos de insetos
	Serras	Meio-dia	vento
	Resquícios de mata nativa	Dia chuvoso	riacho correndo
			cachoeira
		gotas de chuva na pedra	
		farfalhar de folhas galhos contorcidos pelo vento	

Territórios “rurais”	Fazendas Sítios Pequenos povoados Estradas de terra	Jornadas diurnas Fim de tarde Amanhecer Dia de festas religiosas Dia de feira	carros de boi sinos amarrados em pescoço de animais passos músicas tradicionais cantadas músicas amplificadas pelos rádios carroças puxadas a tração animal
Territórios “urbanos”	Sede dos municípios Estradas secundárias	Jornadas diurnas Fim de tarde Amanhecer Dia de festas religiosas Dia de feira	Som de autofalante de automóveis Motos Conversas Anúncios de comércio em autofalante Sinus eletrônicos Missa
Território de “exceção”	Barragem de Xingó	Manhã Fim de tarde Período de seca	Jorro de água Turbina Conversas em alto volume de voz Sirene

Além disto, compreendemos que a transposição dos sons para uma descrição escrita ou mesmo gráfica dos mesmos, seja ela de base técnica ou perceptiva, não permitia perceber certas tessituras gerais mais diretamente vinculadas aos objetivos do projeto. Optamos assim por utilizar a notação escrita apenas como referência geral de campo, mas aprofundar métodos de registro, análise, depuração e apresentação dos resultados da pesquisa que exigissem a escuta.

Construímos, assim duas ferramentas de notação sonora: o *Mapa de Sonoridades* e os *Documentários Sonoros*. Ainda que já previstos desde o planejamento da pesquisa, tais ferramentas eram inicialmente pensadas apenas em suas possibilidades de publicação dos resultados finais, mas ao longo do processo eles evidenciaram potencialidades analíticas próprias.

O Mapa de Sonoridades, utilizando ferramentas de georreferenciamento em base livre do GoogleMaps, foi utilizado em campo para marcar caminhos percorridos, localizar espacialidades perdidas em meio às paisagens naturais e oferecer publicamente acesso às sonoridades registradas. Desta forma, o mapa permite a escuta de diferentes

sonoridades registradas de modo interativo. No mapa utilizamos parcialmente as camadas propostas no projeto, classificando as territorialidades em “naturais, periurbanas e urbanas”, mas é possível rasurar tal classificação, já que a escuta é livre.

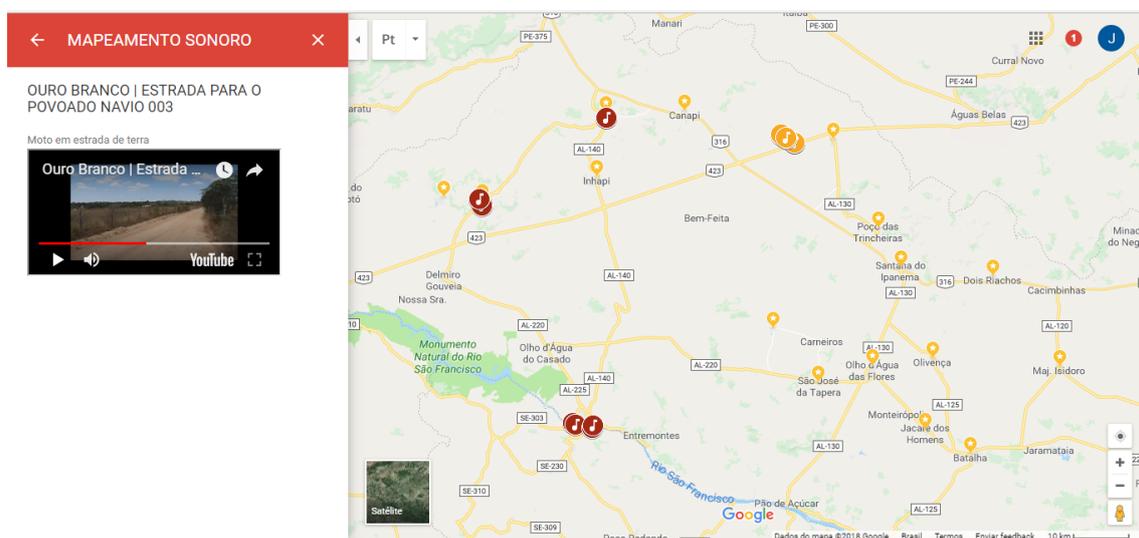


Figura 1 | Interface do Mapa de Sonoridades, disponível na página do projeto

O mapa encontra-se em constante alimentação e apesar de suas potencialidades, alguns problemas surgiram ao longo da pesquisa. Uma das dificuldades dessa ferramenta diz respeito à necessidade de hospedar os arquivos de vídeo e áudio em outra plataforma, o que torna o processo de ancoragem dos arquivos excessivamente lento. Para se ter uma ideia, dos cerca de 300 registros já existentes e organizados pelo grupo e que serão incorporados ao mapa, conseguimos publicar apenas 50, o que se deve principalmente ao tempo de upload para o Youtube e vinculação ao GoogleMaps de cada um dos arquivos, que leva cerca de 2 horas e não pode ser feito simultaneamente.

(c) PAISAGENS SONORAS ENQUANTO EXPRESSÕES CULTURAIS

Para além do mapa das sonoridades, o grupo produziu leituras aproximativas de territorializações sonoras que perpassam o sertão e complexificam a identificação de zonas sonoras definitivas e generalizantes. Tais leituras foram sendo configuradas pelo grupo inicialmente em fragmentos agenciadores, analisados à luz de questões socioculturais, que se articulam como agenciamentos territoriais preliminares. Tais paisagens foram sendo percebidas e evidenciadas ao longo do desenvolvimento da pesquisa em *fragmentos sonoros* que se colocam entre as sonoridades contingenciais

apresentadas no mapa de sonoridades e os agenciamentos propostos nos documentários. Apresentaremos a seguir, a título de exemplo, algumas destas análises imbricadas a uma leitura ampliada que as caracteriza como índices de modos de vida e relações territoriais próprias ao sertão:

O silêncio da rua dos municípios ao meio dia em janeiro. Esse silêncio em meio às cidades em pleno verão e sobre o calçamento quente de pedra ao sol escaldante do meio dia foi um dos poucos momentos de silêncio escutados nas sedes dos municípios. Rasurado sazonalmente pelo ruído de motos ou pelo volume mais alto de uma televisão, trata-se de um silêncio em mormaço, que indica a inospitalidade momentânea das cidades, sempre repletas de gente. Em dia de feira, esse silêncio não atravessa o centro das cidades, já que ao meio dia dos dias de feira o som é de barracas desmontando, feirantes anunciando a xepa, CDs piratas tocando em alto falantes ruidosos e com o volume estourado, bêbados cantarolando e as vezes brigas apartadas pelo ôô dos transeuntes.

O ruidoso nascer do sol no lajedo. Boa parte da vida animal do sertão é composta por aves diversificadas, cujo canto inclusive faz parte do imaginário do sertanejo. O canto do Acauã ou da Asa Branca indicam a chegada da seca ou da chuva e a escuta desse falar das aves é fundamental para a leitura das temporalidades amplas, dos ciclos anuais. Mas o som dos animais marca também os horários do dia, com uma vasta gama cromática de revoadas, cantos, zumbidos, chiados.

Veredas em estradas de terra e a invasão das motos. Uma das territorialidades mais presentes ao longo da pesquisa foram as estradas de terra que ligam as sedes dos municípios aos povoados, sítios e elementos naturais. De condição precária em sua maioria, a maior parte dos sons são das carroças puxadas por burros e carros de boi que transportam as famílias moradoras das zonas rurais para a feira, os aboios de vaqueiros tangendo pequenos rebanhos. Esses sons se caracterizam pela sua continuidade, deslocamento e permanência já que falamos aí de ritmo lento. Reconfigurando essa paisagem sonora, assimilada como bucólica e tradicional, percebemos de modo cortante o som de numerosas motos, as vezes invisíveis ao entorno imediato, mas que pela sua caracterização sonora tende a dominar a paisagem por alguns segundos, de tempos em tempos. Devido à sua velocidade

contrastante com os ruídos das carroças, poderíamos compreender o som das motos como uma rasura da velocidade modernizante do ciclo econômico da década de 2000 chegando até os trabalhadores das zonas rurais. O quase ausente som de automóveis dá a ler a difícil condição as estradas e a condição econômica dos moradores das áreas mais distantes.

Sinos eletrônicos e missas amplificadas no autofalante. Nas sedes dos municípios ainda são presentes de modo marcante as sonoridades relativas às práticas religiosas, especialmente as católicas. Em horário de missa ouve-se o som de sinos eletrônicos, gravados a partir da internet e amplificados em autofalantes onipresentes nas portas das igrejas matrizes. Como se não bastassem os badalos eletrônicos, um membro da congregação ou por vezes o próprio padre recorre aos amplificadores para reforçar o chamado para a celebração, que em alguns lugares é toda ela jogada de dentro do espaço da igreja para a praça imediatamente à sua frente. Durante uma missa de finados, a equipe surpreendeu-se com o período de cerca de meia hora de chamado de nomes de pessoas falecidas, cuja intenção para oração foi inscrita por seus familiares na celebração, enquanto o bar lotado na praça abaixava o som em sinal de respeito.

A chegada do carro-pipa e as cisternas. Nos pequenos povoados, após a descontinuidade parcial do programa de cisternas em alguns municípios, o barulho de um caminhão pipa chegando na rua barrenta, os gritos das crianças e mulheres se amontoando ao seu redor e a água sendo despejada em algum reservatório plástico improvisado configuram sonoridades que pensamos que estariam em vias de extinção, mas se fizeram presentes, denunciando desmontes de políticas públicas que acreditávamos estar consolidadas.

A barragem e o ensurdecimento. Como marca do desenvolvimentismo, o som da barragem de Xingó se impõe e remodela o som do Rio São Francisco correndo em seu curso regular. Imergindo no som da turbina, a água corre de modo violento e paralisa os sons naturais de pássaros e da água batendo nas rochas. Tudo é turbina, som mecânico, contínuo, grave. Nada mais se escuta. Vivenciamos a sonoridade da barragem, no entanto, com menos força do que o comum, já que apenas uma comporta se encontra aberta atualmente – reflexo da seca e do assoreamento do rio.

(d) DOCUMENTÁRIOS SONOROS

A partir dessas análises, e numa dicção que se constitui como mediadora de experiências fenomenológicas e estéticas e chaves de leitura de certa textura sonora sertaneja, constituímos o que chamamos de Documentários Sonoros. É certo que o termo documentário, derivado da noção de documento, carrega em sua rede semântica uma ideia de “verdade”. Entretanto, assim como Paul Ricoeur (2007) evidencia em “A memória, a história, o esquecimento”, a noção de documento é problemática em si, já que pressupõe que o documento não existe em si, mas através do interesse que se investe sobre ele.

A título de exemplo, no Brasil o termo “documentário sonoro” é mais conhecido para tratar de conjuntos de registros documentais sonoros, usualmente captados a partir de uma perspectiva folclórica. Esses acervos documentais tendem a ser lidos como registros, mas demonstram olhares próprios às primeiras décadas do século XX, em suas buscas pelos “saberes populares”.

Ainda que a questão sonora esteja presente como aspecto fundamental da linguagem ficcional e documental desde os primórdios do cinema², há certa prevalência da imagem sobre o som na maior parte dos discursos produzidos através das narrativas audiovisuais. *“Embora o cinema, assim como o vídeo ou a televisão sejam indiscutivelmente meios audiovisuais, em geral nos referimos a eles como meios baseados na imagem”*, afirma Arlindo Machado (2011, p. 15) em artigo em que discute novas formas do cinema documental, destacando os documentários sonoros como formato em expansão. No artigo o autor citará diversos filmes documentais nos quais a imagem é secundária ao som, que comporiam para Machado o campo do documentário sonoro. No projeto, tentamos discutir essa lógica e colocar a sonoridade em destaque, ainda que não partamos da compreensão de que se deveria isolar o som dos apelos visuais. Por Documentários Sonoros, entendemos experimentações audiovisuais em que a prevalência dos elementos sonoros é destacada.

No tratamento dado ao material mapeado ora o som é ampliado pelas fontes de captação, como falamos ao nos referir à interferência de microfones, fones e

² Mesmo na fase do cinema mudo a preocupação com o som estava presente e era comum o acompanhamento com piano nas salas de cinema.

equalização na percepção auditiva, ora é colocado para o ouvinte de maneira próxima em contraste a imagens distantes de um mesmo local. Há portanto, desde disjunções a mudanças de foco, ampliações, contrastes e simbioses entre imagens e sonoridades, numa tentativa de compor um discurso sobre o audível através das experiências sensíveis.

As experimentações com essa forma de pensar o audiovisual são um dos focos de interesse futuro da pesquisa, cuja discussão está atualmente em articulação com a Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), de Portugal, da qual o coordenador da pesquisa faz parte. Os documentários sonoros já agenciados estão disponíveis no site do projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa visa contribuir para a problematização dos territórios sonoros ao registrar e agenciar paisagens sonoras do sertão alagoano. Além disto imagina-se que o mesmo poderá inspirar e incentivar ações políticas em torno da ecologia acústica. Parte-se de uma convicção de que aguçar percepções sonoras, nossa sensibilidade auditiva, para determinadas manifestações naturais e artificiais, contribui no enriquecimento de aspectos relacionados a sociabilidade e a memória, aguçando compromissos éticos, históricos e políticos do indivíduo em constante processo de construção e negociação de aspectos e signos relacionados às marcas de identidade e território.

Não pretendemos nessa pesquisa esgotar as paisagens e territorialidades sonoras do sertão alagoano. Se paisagens e territórios se fazem junto ao fazer humano, caracterizam-se por mudanças, indefinições, paradoxos. O mapeamento aqui apresentado e desenvolvido ao longo de um ano dentro do escopo deste projeto permitiu delimitar aspectos teóricos e metodológicos e registrar uma gama variada de sonoridades sertanejas, mas compreendemos que trata-se de um projeto inesgotável. A cartografia proposta nesse mapeamento, portanto, é uma cartografia em aberto, multiplicável, que dobra-se sobre si mesma e que permite ler relações de identificação e permanência, mas também de mudança e transitoriedade.

Consideramos uma das mais importantes contribuições do projeto a articulação entre sonoridades e contextos culturais, discutindo métodos de abordagem e reflexão acerca das paisagens e dos territórios sonoros a serem ampliados em futuras pesquisas. Como desdobramento da pesquisa, o grupo de pesquisa pretende desenvolver projetos específicos focados em algumas territorialidades em que o som especifica relações únicas, como são o caso das feiras, da lida dos vaqueiros e das festividades religiosas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ, 2014.
- CAESAR, Rodolfo. *Círculos ceifados*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- CAMBRIA, Vincenzo; ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar (org.) *Musica em Debate. Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad x: FAPERJ, 2008.
- CAZNOK, Y. B. *Música: entre o audível e o invisível*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- DELEUZE, Gilles & GUATARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- _____. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.
- DERRIDA, Jacques, BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: UNESP, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *A diferença. (diferença; difference)*. In: Margens da filosofia. Campinas,SP: Papirus, 1991. pp. 33 – 63.
- FERRAZ, Sílvio. *Apontamentos sobre a escuta musical*. In.: <http://www.pucsp.br/pos/cos/users/sferraz/apont.htm>, 1999.
- FONERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer*. São Paulo: UNESP, 2004.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 2004.
- _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Ed.3. São Paulo: Editora 34, 2000.
- KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza*. São Paulo: Zahar, 2013
- MENDES Jr, Walcler de Lima. *Rasuras e Refrões: Derrida e Deleuze entre bambas, matutos e foliões*. Maceió: Edufal, 2015.
- _____. *O cancioneiro popular brasileiro deslocando paradigmas de modernidade, urbanidade, ruralidade e tradição deslocando o cancioneiro popular brasileiro OU A desmetrocampolismatacidade de alegorias autorOuvintes do cancioneiro OU A almAtéria musical de desurbaRuralidades que a canção movimenta OU o Jogo/devir entre o papel falante, o rádio, nós e Isaura (tese de doutorado)*. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2009.
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- OBICI, G.; KIMURA, R.; FERRARI, T. *Escuta desterritorializada*. Maringá: Anais do I Congresso Internacional de Psicologia, 2003.

RAMBALDI, D. M.; OLIVEIRA, D. A. S. de. *Fragmentação de ecossistemas. Causas, efeitos sobre a biodiversidade e recomendações de políticas públicas*. Brasília: MMA/SBF. 2003.

RODRIGUES, Edson. Efeito de bordas em fragmentos de floresta. *Cadernos da Biodiversidade*, Curitiba, v.1, n. 2, p. 1 - 6, dez. 1998.

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história da música*. Ed. 2. São Paulo: Cia das Letras / Círculo do Livro, 1999.