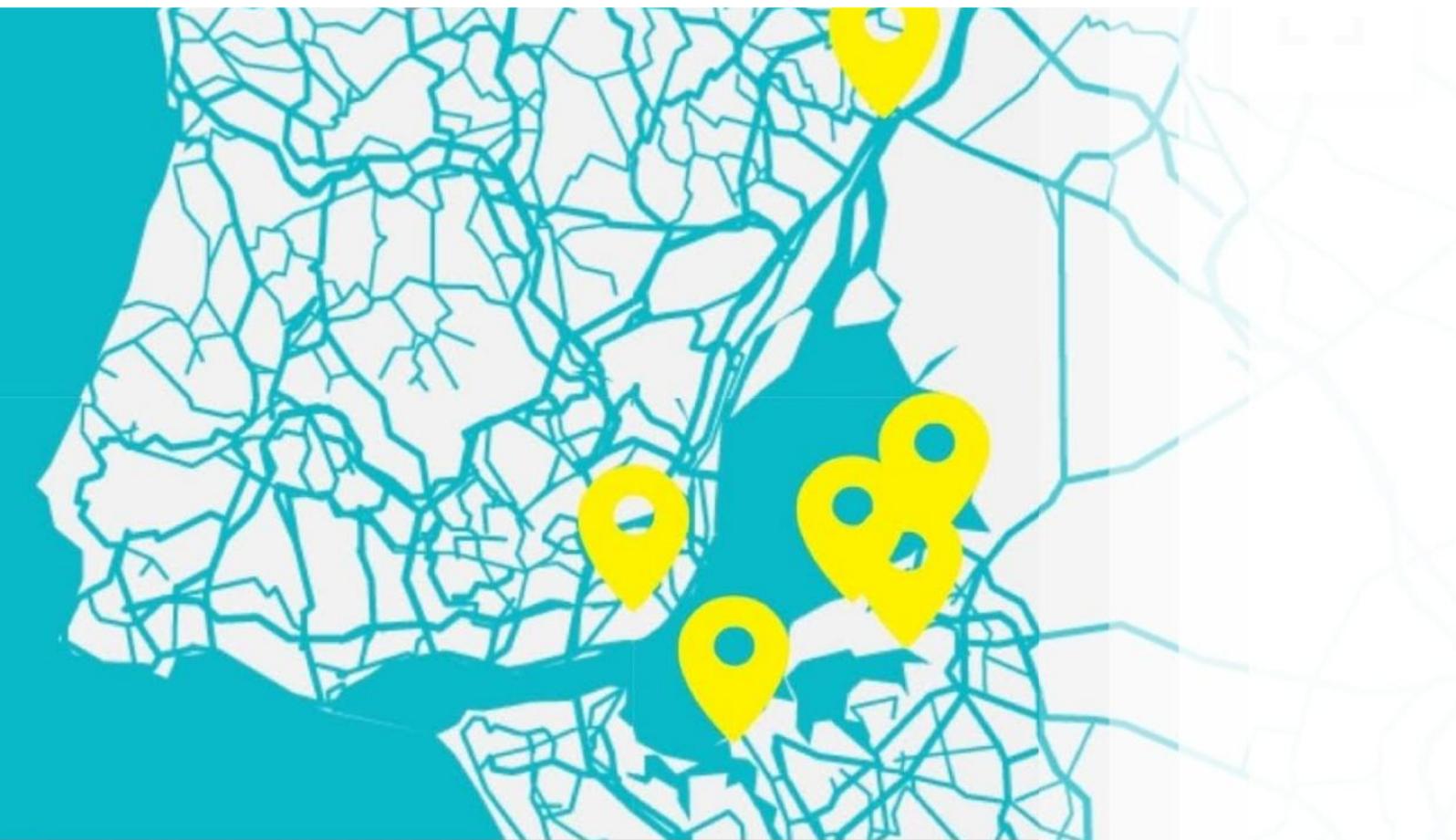


PROJETO DE PÓS DOUTORAMENTO
PROF. DR. WALCLER DE LIMA MENDES JUNIOR

RELATÓRIO FINAL



RELATÓRIO FINAL DO PROJETO DE PÓS DOUTORAMENTO

O Tejo e o São Francisco como margens do Atlântico, o oceano como ligação entre rios: estudo comparado entre as expressões sonoras do Rio Tejo português e do Rio São Francisco alagoano.

Prof. Dr. Walcler de Lima Mendes Junior¹.

Estágio de Pós-Doutoramento que o professor realizou junto a Unidade de I&D Comunicação, Filosofia e Humanidades - LabCom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior Portugal, no período compreendido entre de janeiro/2019 a julho/2019. O docente da Unit/AL Walcler de Lima Mendes Junior desenvolveu seu pós doutoramento sob a supervisão do Docente e Diretor do Mestrado em Cinema da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior - Covilhã/PT, Prof. Dr. Paulo Manuel Ferreira da Cunha.

¹ Jornalista, documentarista e músico. Graduado em Comunicação Social, com Mestrado e Doutorado em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ). Professor de Programa de Pós-Graduação Pleno I 2 (Professor PPG Pleno I 2) no Programa de Pós-graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas do Centro Universitário Tiradentes. Atualmente ministrando as disciplinas de Produção Audiovisual, Cultura Brasileira e Realidade Social política e econômica brasileira no curso de Comunicação Social. Líder do Grupo de Pesquisa Nordestanças (UFAL/UNIT), Autor dos livros: Brinquedos, rezas e trovas de Alagoas (2017), Rasuras e refrões: Derrida e Deleuze entre bambas, matutos e foliões (2015), O Sujeito arquitutor: conflitos do discurso urbano e midiático (2011). Organizador dos livros: Interferências, referências culturais em perspectiva (2017) e Letras projetadas sobre fundo em movimento: palavras que dizem cinema (2014). Site: <http://gpnordestancas.com>. Área de interesse em Etnomusicologia, Cinema, Antropologia da Imagem, Análise do Discurso, Cultura, Regionalismo e Urbanismo.

SUMÁRIO

I) Apresentação.....	3
II) Introdução:	6
A) Questões conceituais: categorias	6
B) questões práticas: campo.....	9
III) Metodologia, base teórica e revisão bibliográfica.....	14
IV) Atividades práticas referentes ao estágio de pós-doutoramento:.....	37
V) Pesquisa de campo	40
Rio São Francisco 1.....	41
Rio São Francisco 2.....	44
Rio São Francisco 3.....	51
Rio Tejo 1	54
Rio Tejo 2	58
Rio Tejo 3	61
VI) Conceitos e questões da pesquisa:	67
VII) Objetivos.....	69
Objetivo geral:	69
Objetivos específicos:.....	69
VIII) Etapas e cronograma	71
IX) Considerações Finais.....	72
X) Bibliografia.....	73

I) APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa tratou de um estudo comparativo, justificado pela importância simbólica e cultural de caráter inter-regional dos dois rios em foco: O Rio São Francisco em seu curso pelo semiárido nordestino desde a represa de Xingó até a Foz entre os estados de Sergipe e Alagoas; e o Rio Tejo desde a fronteira de Espanha, município de Alcântara, província de Cáceres, seguindo pelo território português até o estuário e a foz na altura da cidade de Lisboa.

Este estágio de Pós Doutorado ocorreu junto a Unidade de I&D Comunicação, Filosofia e Humanidades - LabCom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior Portugal, no período compreendido entre janeiro/2019 a julho/2019. O docente da Unit/AL Walcler de Lima Mendes Junior desenvolveu seu pós doutorado sob a supervisão do Docente e Diretor do Mestrado em Cinema da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior - Covilhã/PT, Prof. Dr. Paulo Manuel Ferreira da Cunha, em tema de interesse do Programa de Pós Graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas do Centro Universitário Tiradentes em Maceió/AL.

A pesquisa no Brasil percorreu cerca de 270 Km do rio São Francisco, desde a barragem do Xingó, em Canindé do São Francisco até a foz entre os municípios de Piaçabuçu e Brejo Grande. Em termos regionais, o registro das expressões sonoras cobriu municípios do semiárido e do Baixo São Francisco. A pesquisa em Portugal percorreu cerca de 250 km de regiões banhadas pelo Rio Tejo, em território português, especificamente, o percurso compreendido entre a foz e região do estuário, no entorno da cidade de Lisboa, até a cidade fronteiriça de Alcântara na Espanha. Em ambos os percursos foram captados e evidenciados, segundo critérios dessa pesquisa, aspectos sonoros de caráter cultural e natural, considerando-se áreas urbanas, regionais, rurais e de reservas naturais. A metodologia da pesquisa de campo propôs uma divisão dos territórios em três sub-regiões especificadas pela (1) foz, considerando as marcas da presença, da ocupação, das atividades e da relação do homem com o espaço; uma (2) região central, com fortes características de manifestações culturais, em ambos os rios, e, por fim, uma (3) região de fronteira, caracterizada pela presença de edificações históricas, espaços de memórias e personagens históricos, além da presença de hidroelétricas que controlam a vazão de

ambos os rios. A ideia desse estudo comparado que mapeia ambos os rios, através de registro sonoro e visual, se esboça a partir de uma percepção empírica sobre a importância simbólica que ambos os rios guardam, na condição de marcos histórico-nacionais do Brasil e de Portugal. Essa suspeita, ora vai se confirmando, ora vai sendo negada, de acordo com que as experiências em campo se acumulam. Isto é, por vezes, a marca de brio nacional se acentua nos discursos sobre os rios, entoados, por exemplo, ao ritmo e gênero dos respectivos cancioneiros populares tradicionais: o fado lisboeta ou a toada sertaneja nordestina. Por vezes, acentuam-se registros de negligência, expressos nos impactos ambientais, ou nas atividades de lazer e ocupação nas margens de ambos os rios. Por exemplo, registra-se a poluição química que adensa as águas do Tejo com resíduos das fábricas de celulose, a poluição sonora provocada pelos motores das embarcações, fábricas e pelo volume das músicas que são tocadas em paredes de som nas atividades de lazer nas praias do São Francisco, principalmente nos fins de semana, e, ainda o problema relacionado aos resíduos sólidos urbanos que atingem ambos os fluxos quando estes encontram cidades ou concentrações habitacionais em seus percursos. As consequências mais visíveis dessas ações estão relacionadas ao assoreamento, perda de calão ou profundidade, a dificuldade de navegação e diminuição da pesca local. Por fim, destaca-se também a prática indiscriminada de represamento e desvio das águas, em ambos os rios, aumentando o risco de assoreamento das margens, com impacto direto sobre a flora e fauna das regiões limítrofes aos rios.

Como resultado final dessa pesquisa, acolhida por um instituto de cinema e artes, propomos a produção de três documentários sonoros, do rio São Francisco e três documentários sonoros do Rio Tejo. Nestes documentários sonoros, as manifestações audiovisuais registradas durante a pesquisa de campo, foram apresentadas seguindo certos procedimentos conceituais: (1) características metonímicas, quando certos aspectos evidenciados na montagem falam de um todo imagético e sonoro; (2) características de incompletude ou lacunas, considerando que em nenhum momento da pesquisa se assume a pretensão de se alcançar um efeito de totalidade; (3) característica de contaminação da presença da equipe de pesquisadores, interferindo na captação do material empírico, considerando a impossibilidade de haver um observador neutro e invisível ao *ethos* pesquisado. Destaca-se, por fim, que cada documentário expressa os

registros de cada sub-região, correspondendo a divisão metodológica da organização territorial da pesquisa de campo: foz, interior, fronteira. Em que se parte da foz de cada rio em direção ao interior das regiões, encontrando, como delimitação final, fronteiras delimitadas por marcos de barragens, as hidroelétricas de Xingó, no São Francisco, e Alcântara, no Tejo. Ambas construídas para domesticar, reter e dar uso pragmático a força das águas em ambos os rios.

1. Divisão territorial do projeto especificando municípios, vilas e lugares para a produção dos três Documentários sonoros do Rio São Francisco alagoano:

Fase 1 | Porto Real do Colégio, Propriá, Penedo, Neópolis, Santana do São Francisco e Piaçabuçu (foz).

Fase 2 | Pão de Açúcar (ilha do Ferro), Belo Monte, Traipú, São José da Tapera, Maravilha (serra).

Fase 3 | Piranhas (Hidroelétrica de Xingó e Cânions), Entremontes, Canindé do São Francisco (Grota de Angicos) e Delmiro Gouveia (Canal do sertão).

2. Divisão territorial do projeto especificando municípios, vilas e lugares para a produção dos três Documentários sonoros do Rio Tejo português:

Fase 1 | Lisboa, Estuário do Tejo, Alcochete, Montijo e Vila Franca de Xira.

Fase 2 | Santarém, Belver, Gavião, Sardoal, Constância, Abrantes.

Fase 3 | Alcântara (Espanha.), Parque Natural do Tejo Internacional (Portugal e Espanha), Vila Velha do Roldão (Portugal).

Obs: A maior parte do trabalho relativo à pesquisa de campo foi executado entre os meses de janeiro e julho de 2019, exceção de eventos, festividades e manifestações religiosas atreladas a sazonalidade ou a um calendário específico.

II) INTRODUÇÃO:

A) QUESTÕES CONCEITUAIS: CATEGORIAS

Através das captações audiovisuais que resultaram nos documentários sonoros do Tejo e do São Francisco, esse estudo comparado investiga o que permanece e o que se deixa transformar em forma de expressão sonora, seja cultural, seja natural. O que persiste, o que é permanência e continuidade ou o que se quer, ou se deixa, ser transformado. Trata-se de uma questão norteadora da pesquisa que apela para áreas e campos distintos de produção de conhecimento, em que se destacam a ecologia, as ciências da comunicação, os estudos de linguagem em som, imagem e cinema, a antropologia, o planejamento urbano e regional e a acústica. Em termos práticos, a pesquisa de campo buscou alcançar desde percepções de impactos ambientais, como, por exemplo: a presença de fábricas de celulose que poluem as águas, barragens que estrangulam e estagnam as águas dos rios e de seus afluentes, o assoreamento e desgaste da mata ciliar, até questões que passam por transformações urbanas, como a resistência de tradições locais, arte popular, feiras, danças, celebrações, ritos e música regional, a vida cotidiana em vilas e povoados que sofrem com o êxodo de jovens em direção às metrópoles, choques culturais entre expressões de ordem global e local. Problemas de ordem climática, típicos do semiárido nordestino, como seca, estiagem ou o excesso de chuva, que alaga o solo, estragando o pasto e o cultivo de hortifrúteis, também foram contemplados ao longo do mapeamento.

A razão de nomear “Documentário Sonoro”, um resultado audiovisual composto por elementos sonoros e visuais, é uma questão que desde o princípio da pesquisa se coloca como ponto de resistência, marcação de uma posição de combate dentro do campo da linguagem, por extensão, da linguagem audiovisual. O nome expressa um lugar de resistência que busca chamar a atenção para a relação, hierarquicamente desigual que as expressões imagéticas, em um discurso audiovisual, guardam sobre as expressões sonoras. O que se busca como resultado nesse trabalho que é conceitual, tanto quanto, prático – considerando a realização dos seis documentários sonoros, como previsto nos resultados da pesquisa – diz respeito a construir uma narrativa capaz de desconstruir ou deslocar essa relação. Essa desconstrução, para efeito dessa pesquisa, não necessariamente significa anular o polo oposto, salvo situações específicas. Isto é, não se

trata de anular os aspectos visuais, sequer se trata de inverter a hierarquia, valorizando os aspectos sonoros sobre os aspectos visuais. O enfrentamento não propõe a anulação nem a inversão da hierarquia, preterindo os aspectos visuais em relação aos aspectos sonoros. Diferente disso, a desconstrução, na perspectiva proposta aqui, opera uma outra lógica de relação entre os contrários, em que se evidencia a complementaridade dos aspectos visuais e sonoros, assim como um jogo de combate que expressa atritos, perengas e inversões momentâneas entre os dois sentidos. Ora o som predomina e comanda a narrativa, ora a imagem, ora ambos ou nenhum.

O ato de nomear esses conteúdos audiovisuais como Documentário Sonoro é uma provocação que pretende chamar a atenção do espectador para a possibilidade de que, boa parte da narrativa que ele supõe estar vendo, de fato, está ouvindo. Esse efeito de transferência que atua sobre a percepção do espectador, é categorizado pelo nome de *audiovisão*, como proposto nos termos de Chion (2016).

Essa relação conflitante, entre aspectos visuais e sonoros, não se encerra em problemas relativos ao sentido, ao entendimento ou à interpretação da mensagem audiovisual, mas a toda uma gama de percepções que se confundem entre aquilo que é ouvido e aquilo que é visto. Sobre isso, o autor propõe a categoria de valor acrescentado.

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre «naturalmente» daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê (idem, p. 8).

Entende-se por essa análise o quanto a imagem é privilegiada em relação aos aspectos sonoros, a ponto de acrescentar valor a imagem, como se a característica sonora fosse também uma propriedade da imagem. Sobre isso, vale citar o valor acrescentado do som na imagem pelo efeito de sonoplastia que faz os olhos veem o que de fato a imagem não demonstra.

É o exemplo, muito eloquente, do trabalho do sonoplasta Ben Burtt na saga de *A Guerra das Estrelas*: Ben fabricou, como efeito sonoro para a abertura automática de uma porta (trata-se das portas automáticas em losango ou em hexágono dos filmes de ficção científica), um silvo pneumático muito dinâmico e convincente. Tão convincente que, por várias vezes, o realizador Irving

Kershner, na rotação de *O Império Contra-ataca*, quando tinha de filmar um efeito da porta a fechar, se limitava a encadear um plano da porta fechada com um plano da mesma porta aberta. Na montagem, com o «pschhtt» de Ben Burt, o espectador, a quem só era mostrado um encadeamento cortado, via a porta a correr! O valor acrescentado funcionava aqui em pleno, a partir de um fenómeno específico do cinema sonoro, a que poderíamos chamar «mais rápido do que o olho» (idem, p.13).

Esse efeito diz respeito a contaminação de mão dupla que ocorre entre os aspectos sonoros e visuais de uma narrativa audiovisual, considerando, dentre os aspectos sonoros, um ruído, uma música, uma paisagem sonora ou uma fala. Sobre esse último aspecto da fala, Chion propõe que:

A fragilidade e os limites da célebre demonstração, já criticada por Pascal Bonitzer noutra plano, que Chris Marker pretendeu fazer no seu documentário *Lettre de Sibérie*, quando cola numa mesma sequência anódina vários comentários de inspiração política diferente (estalinista. antiestalinista, etc.), consiste no facto de dar a crer - pelos seus exemplos exagerados - que se trata apenas de uma questão de ideologia e que, à parte disso, haveria uma maneira neutra de falar (...) Ora, o valor acrescentado do texto sobre a imagem vai muito para além de uma opinião colada sobre uma visão (isto seria fácil de contestar), e a própria estruturação da visão que ele implica, enquadrando-a de uma forma rigorosa. De qualquer modo, a visão da imagem de cinema, fugaz e passageira, não se presta a ser explorada ao nosso ritmo, ao contrário de um quadro numa parede ou de uma fotografia num livro, que podemos explorar durante o tempo que quisermos, de maneira que é mais fácil vê-los separando-os das suas legendas e dos seus comentários (CHION, p.14, 2016).

Essa tensão, entre imagem e som, que gera uma hierarquia e uma relação de prevalência da imagem sobre o som, foi bastante problematizada na elaboração dessa pesquisa, seja em termos conceituais, teóricos, seja na prática do trabalho de campo. Isso refletiu nos resultados do trabalho de campo e na análise dos processos de captação e edição.

Outra categoria central para a realização desse estudo comparado diz respeito a um subgênero do cinema documental denominado de filme-ensaio. Ao contrário dos documentários em formatos clássicos, em que a relação entre emissor e receptor está dada em termos preestabelecidos, o filme-ensaio propõe uma via de mão dupla entre o espectador e o diretor, considerando que as possibilidades de leitura, tradução e interpretação da narrativa se abrem para as experiências subjetivas de emissor e receptor. A ideia é gerar certa tensão entre aspectos que se aproximam do texto literário transposto para os aspectos visuais e sonoros. O Filme-ensaio expressa certa capacidade de comentar a subjetividade do texto através de sua “câmera-ensaio”, não somente

mostrando ou narrando, mas interpolando a narrativa, através da relação entre imagem, som e texto, ao mesmo tempo ferramentas e sujeitos da ação. O filme-ensaio opera questões de ordem psicológica, política, pessoal e social, em uma dicção de resistência em relação ao filme convencional, propondo que a interpretação ou entendimento podem ser abertos, convidando para um jogo entre emissor e receptor, ambos atuando de forma ativa.

Se a atividade infere movimento não resolvido, em vez de estrutura formal, e sugere vários tipos de efeito (sobre si, sobre o mundo, etc.), a atividade do pensamento ensaístico, aqui, descreve uma consciência de reflexão e decifração que a distingue de outras atividades mentais (prazer, fantasia), apesar de esses muitas vezes serem os próprios temas dessa perspectiva ensaística (CORRIGAN, 2015, p.39).

Dessa forma, por não se acomodar na separação simples, indivíduo x sociedade, questões subjetivas x objetivas ou questões de ordem psicológica x política, o filme-ensaio, como subgênero cinematográfico, se mostrou, como modo de pensar o audiovisual, a dicção mais adequada para a realização dos documentários-sonoros.

B) QUESTÕES PRÁTICAS: CAMPO

Sobre uma análise mais diretamente relacionada ao conteúdo ou objeto de foco, análise e interpretação dos filmes, no caso, os rios e seus entornos, assume-se algumas impressões que resultaram da pesquisa de campo. Seguir o percurso do rio Tejo português em direção à fronteira com a Espanha, leva ao encontro de uma periferia de Portugal, com características muito contrastantes com as cidades e regiões de maior apelo econômico, como Porto, Coimbra, Lisboa etc. O vazio demográfico e os espaços abertos do campo entre as cidades e vilas levam a adoção de certas estratégias de permanência dos atores sociais nessas regiões. Essas estratégias apelam ou para ações que vão gerar forte impacto ambiental, como as fábricas de celulose e as barragens, que estrangulam o rio, comprometendo diretamente a vida das pessoas, da fauna e da flora, ou para ações de impacto cultural, como as políticas de fomento do turismo, doméstico ou estrangeiro, que resultam em impactos sobre tradições, valores e percepções de comunidade. Esses impactos, no que tange as questões ambientais produzem mortandade em massa de peixes e da vida fluvial por conta dos dejetos químicos derramados no rio, comprometendo a pesca e o uso recreativo das praias fluviais, assim

como o assoreamento e a diminuição do caudal e da navegabilidade do rio, por conta das inúmeras barragens construídas. Em termos culturais, considerando festas e celebrações locais, os impactos do turismo são menores, visto que há grande participação da comunidade local que assume o protagonismo das atividades. Procissões, missas, celebrações como a Paixão de Cristo, em Sardoal, festas de embarcações como a de Nossa Senhora da Boa Viagem, em Constância, expressam esse protagonismo local e tradicional, desde os atores sociais envolvidos até as músicas e indumentárias apresentadas.

Seguir o percurso do Rio São Francisco desde sua foz, no município alagoano de Piaçabuçu até a fronteira com a Bahia nas barragens do Xingó entre Piranhas e Canindé e de Paulo Afonso, leva ao encontro de uma atmosfera ou contexto, seja cultural, seja natural, que expressa semelhanças e contrastes em relação ao que se observou no Rio Tejo. Na foz do São Francisco, a praia expressa uma vastidão e um vazio demográfico que se opõe radicalmente à foz urbanizada e adensada demograficamente do Tejo que desemboca na região mais turística e urbana de Lisboa, com estaleiros, monumentos, embarcações e milhares de turistas e lisboetas que ocupam e usam as margens do rio para recreação e transporte intenso de gente e mercadorias. O caminho do São Francisco em direção às hidroelétricas de Xingó e Paulo Afonso expressa um uso do rio com características específicas, seja no sentido comercial, de transporte turismo, seja no sentido ambiental, considerando o assoreamento e perda do caudal provocado por inúmeros fatores, como a poluição provocada pelas cidades e povoados ribeirinhos, seja pelas barragens e, mais recentemente, pelo impacto provocado pela construção do canal do sertão que desviou o curso do rio na direção dos estados de Pernambuco, Paraíba e Ceará.

O projeto opera na interseção de campos de saber, propondo um diálogo entre ecologia, antropologia, etnomusicologia, estudos da imagem e da acústica. Destacam-se, como foco das atenções da pesquisa, a identificação imagética e sonora de territórios naturais, suas fronteiras, embates e estratégias de sobrevivência/resistência frente os impactos da ação do homem. A diversidade da flora e da fauna nativa, assim como características espaciais e geológicas relativas às áreas de lajedo, praias fluviais, formadas por cascalho e areia, córregos perenes e sazonais, vento, chuva, trovões, são elementos que

pertencem ao campo da ecologia e dos estudos ambientais, considerando sua capacidade de catalogar e produzir comparações entre a biodiversidade e o grau de impacto e interferência da ação do homem sobre determinado bioma ou espaço natural. Os sons das fazendas e zonas rurais, dos povoados, localidades e cidades, dos bichos domésticos, dos artefatos arcaicos e modernos, das festividades e cotidianidades, dos badalos dos sinos de igreja, da reza, das procissões, do pastoreio de gado e cabras, da gritaria e algazarra da feira, dos alto-falantes, carros de som, moinhos, motores e rodas d'água especificam-se como uma experiência de catalogação e comparação, entre elementos do campo da antropologia e etnomusicologia. (3) E, operando entre as duas esferas, mas a partir de um terceiro escopo de saber, relativo aos campos do cinema documental e da acústica, orientamo-nos para captar e catalogar essas experiências visuais e sonoras. Em termos teóricos o projeto se baseou no conceito de paisagem sonora de Schaffer (2011), já assimilando a crítica proposta por Giuliano Obici (2008), que constituiu a partir de reflexões deleuzianas², o conceito de território sonoro.

Uma primeira questão que orientou nossa pesquisa e captações de imagem e som foi a desconstrução daquilo que constituímos e organizamos como clivagem inicial de pesquisa, isto é, a divisão da região em territórios “urbanos”, “rurais” e “naturais”. Tal clivagem, ainda que trate de estratificações baseadas numa escala de ação humana, foi tensionada logo de imediato, considerando, por exemplo, que existem convergências sobre a questão ambiental, que de maneira alguma, exclui o homem e seus modos de habitar e usar o território. Propomos aqui uma interface dessas questões nos termos do pós-estruturalismo, numa tentativa de produzir perspectivas sobre esses modos de ocupar e usar o ambiente considerando os inevitáveis conflitos gerados nas relações de alteridades entre homens e homens e entre homens e ambiente.

Em muitas áreas transformadas pela ação do homem, o que era originalmente constituído por formações vegetais originais, como biomas, serras ou florestas primárias, transformou-se em um mosaico, um arquipélago de “ilhas” ou fragmentos de vegetação natural secundária. Essas “ilhas”, originadas da exploração ou supressão de áreas naturais

² DELEUZE, G. & GUATARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995

originais, subsistem em meio a áreas agrícolas, pastagens, assentamentos urbanos, lavras minerais, entre outros usos diversos da terra. As “ilhas” têm sido chamadas de fragmentos para salientar que elas não se comportam mais como áreas naturais intactas. Entende-se que a importância do conhecimento sobre a fragmentação hoje é óbvia, pois em muitas paisagens, a esmagadora maioria das espécies da fauna e da flora manifestam-se em territórios restritos aos fragmentos, inclusive no território relativo ao recorte espacial da pesquisa. Com a redução do número e do tamanho dos fragmentos, ocorrem perdas na diversidade natural (assim como, da diversidade imagética/sonora) em função do desaparecimento físico de indivíduos (plantas e animais) ou do declínio gradual das populações, que tendem a conter poucos indivíduos e muitas espécies raras. Assim, a **diminuição da área de um habitat, adequado para uma espécie rara, afeta muito suas chances de continuar existindo**. O grau de isolamento de um fragmento pode afetar o influxo de animais, pólen e sementes. Se a distância entre os fragmentos for muito grande, dificulta a migração entre os mesmos. A intensidade das atividades desenvolvidas no entorno, também afeta a sobrevivência das populações originais, como o uso do fogo, a deposição de lixo ou entulhos, o uso de pesticidas, as pastagens, os reflorestamentos com espécies comerciais, o uso e ocupação urbana e industrial do espaço.

Pensar o ambiente a partir da necessidade de homens, animais e plantas, o que justificaria corredores e veredas ligando fragmentos, encontra respaldo metodológico na corrente pós-estruturalista. Conceitos como linhas de fuga, ritornelo e rizoma³ auxiliam de forma potente o pensamento ambientalista de fundamentos mais dinâmicos. Nesses termos, a ciência moderna ganha novos questionamentos, inclusive naquilo que parece mais paradigmático de seu discurso que é privilegiar as necessidades do homem em relação às necessidades de tudo o que não é homem (animais, vegetais, recursos naturais etc.). Para o pensamento pós-estruturalista a divisão entre as necessidades do homem e as necessidades da natureza é no mínimo grosseira, apesar de ser assumida sem questionamentos por boa parcela do pensamento científico. Assume-se, nos termos deleuzianos, como violenta a interpretação da lógica epistêmica

³ Conceitos da literatura deleuziana que serão aprofundados ao longo dessa apresentação.

moderna que separa em dois distintos grupos classificatórios aquilo que é inscrito como relativo ao Homem, às humanidades, ao humanismo civilizador e aquilo que se diz da natureza, do instinto, da reação imediata, não mediada por códigos, acordos e expressões de comunicação inteligíveis a leitura desse homem moderno. A partir dessa constatação, propõe-se pensar um modo de uso e ocupação da terra que possibilitasse a produção de corredores ou conexões, como linhas de fuga, a partir do método ou sistema de pensamento rizomático que apela às ideias de linha de fuga e deriva. Esse estudo se justifica ao propor em sua metodologia e prática o incentivo à produção de linhas de fuga, corredores e veredas por onde plantas, animais, inclusive o homem, circulem, territorializando marcas, expressões, signos, artes, necessidades, dizeres e invenções. Trata-se, enfim, de alertar para a necessidade de repensar os modos de expansão dos centros urbanos, o uso dos recursos, questionar a centralidade dos interesses territoriais do capital e dos termos do desenvolvimento tecnológico e energético. Trata-se de pensar o quanto certas determinações do desenvolvimento entopem as veias de circulação dos espaços que deveriam servir de corredores, produção de devires e deslocamentos de seres-vivos e de recursos naturais como o ar e a água, deslocamento de sementes e de pólen, deslocamento da vida e do que permite a vida. Com isto, no lugar do círculo fechado, da área natural isolada, da reserva, do fragmento semivivo em que plantas e animais sufocam confinados, conforme relatos de estudos ambientais, deve-se permitir, através do método rizomático, o corredor, as linhas de fuga, as derivas, as expressões de devires, dentro de uma ótica que envolva tanto o funcionamento dos ecossistemas quanto às necessidades de mudança em decorrência das transformações socioeconômicas. Em resumo, no lugar da reserva que se defende e se isola do resto, propõe-se, através dessa experiência de captação sonora e imagética, articulações alternativas entre o espaço ocupado e o espaço “natural”. Atualmente, os resultados dessas captações estão postados no site <https://www.gpnordestancas.com/mapeamento-sonoro>, sob a forma de seis documentários sonoros que buscam dar conta das expressões audiovisuais captadas ao longo dos percursos, relativos aos territórios do Rio São Francisco e do Rio Tejo português. Considerando que, tais resultados não tratam de documentar fenômenos e expressões mas de discutir aspectos da linguagem audiovisual, através das imagens e sons captados. Numa perspectiva muito próxima do filme-ensaio, como já colocado.

III) METODOLOGIA, BASE TEÓRICA E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Uma vez expostas as questões conceituais que orientam a forma como elementos de ordem natural e cultural foram tratados nessa pesquisa, vamos apresentar como esse escopo se organiza em um mapa de sons e imagens da região visando a construção de uma metodologia de mapeamento que, por sua vez, objetiva a produção de documentários sonoros. Como um dos pioneiros nos estudos de ambientes sonoros, Murray 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; propor uma pedagogia de escuta. Essa pesquisa de Schafer resultou em várias publicações que foram reunidas em 1977, no livro “A afinação do Mundo”.

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, 2011, p.71)

Um dos principais conceitos de Schafer é o de “paisagem sonora”, que em linhas gerais especifica o conjunto de sons produzidos dentro de um ambiente. “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).

Sob a ótica deleuziana, a ideia de um ambiente sonoro saudável que permite a escuta a distância e de ouvidos educados, predispostos a essa percepção da natureza, expressa uma posição moralista de análise do ambiente sonoro. Para efeitos conceituais, assume-se a crítica deleuzeana, deslocando o conceito de “paisagem sonora” através da ideia de “Território Sonoro”, em que o ouvinte atua em diálogo com o meio, territorializando ao mesmo tempo em que se deixa territorializar pelo meio. Isto é, o ouvinte permite ser atravessado pelas manifestações sonoras, independentemente da sua suposta qualidade sonora ou possibilidade de amplidão sonora que o ambiente propicia, ao mesmo tempo em que interfere no território mesmo com sua simples presença física. Em resumo, não existe um território sonoro puro esperando ser registrado por ouvidos treinados ou

capacitados à percepção a distância em uma condição de amplitude que se verificaria em determinadas situações como reservas ambientais, florestas, biomas naturais, e outras não tais como, cidades, fábricas, rodovias, viadutos, etc. O que Deleuze propõe através do conceito de Território Sonoro diz respeito ao movimento simultâneo e circunstancial de desterritorialização e reterritorialização, intrínseco a condição de território.

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, 2008, p. 100).

A despeito dessa condição instável do território, propomos seguir rastros, disparar linhas de fuga que ao longo do percurso permitem a inversão de posições entre fonte sonora e ouvinte. Em que condição o ouvinte/observador, encarnado na figura do pesquisador de campo, especifica-se como sujeito implicado na relação com as fontes sonoras, selecionando, classificando e qualificando o que ouve, subjetivando o som, metaforizando o som, interpretando o som com valores e memórias idiossincráticas? Para começar, 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.

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.

Pode-se inventar mundos sônicos pela criação de territórios irrealis, delírios de forças inaudíveis. É nesse paradoxo entre o que é possível e inimaginável que nossos ouvidos poderiam mobilizar uma atitude criadora que é também uma forma de inventar escuta (OBICI, 2008, p.49).

A desterritorialização, segundo o próprio autor⁴, é um neologismo bárbaro que expressa a simultaneidade do movimento referente às categorias deleuzianas de territorializar e

⁴ O Abecedário de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989. Como diz Deleuze no início da entrevista, o acordo era de que o filme só seria apresentado após sua morte. O filme acabou sendo apresentado, entretanto,

reterritorializar como movimentos de ritornelo, cujo retorno, nunca encontra o mesmo ponto deixado anteriormente. Poderíamos pensar numa espiral. Mas, Deleuze propõe a imagem de um rizoma. Podemos pensar em círculos que antes de se completarem já estariam originando novos círculos. Independentemente disso, os conceitos de ritornelo e rizoma são constantemente elencados no desenvolvimento da pesquisa.

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 som (como expresso pelo ritornelo deleuziano) e escuta estabelecendo uma dupla possibilidade de contaminação do fato sonoro, atuando no deslizamento do que se quer dizer música ou “som agradável”, do que se quer dizer ruído ou “som desagradável” e do que se quer dizer silêncio.

Aprofundando um pouco mais as definições do conceito de ritornelo, podemos assumir que a relação sonora estabelecida entre escuta e produção sonora carece de ordem, território, movimento de ordenamento o que ameaça a sensação de estabilidade e familiaridade. Por outro lado, seria a partir dessa instabilidade postada na relação de escuta e produção sonora que se dá a abertura para o movimento de desterritorialização. O que explicita dizer que todo movimento de territorialização já expressa um devir desterritorializante, um efeito de ritornelo: devir-fuga, devir retorno que nunca reencontra o mesmo ponto no espaço-tempo das manifestações sonoras.

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando (...). Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o “em-casa” não preexiste: foi preciso traçar um círculo (cantarolando) em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Agora, enfim entreabrimos o círculo, nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga (DELEUZE; GUATTARI, 1995, pp. 116- 117).

com o consentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Durante a entrevista, a cada letra do abecedário era apresentada ao filósofo uma palavra com a inicial correspondente, sobre a qual Deleuze discorria livremente. França, 450 minutos, 1994.

O conceito de “acusmática” se expressa, metaforicamente, como um binóculo no campo ótico. Com os novos dispositivos de gravação, suportes de mídias analógicas e 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*” (Schafer, 1988, p. 57). Trata-se da “escuta *acusmática*” em que se dissocia, origem da expressão sonora e lugar de escuta, 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 fala, da comunicação em geral ou dos sons cotidianos. É importante destacar que, dentro do método proposto, pretende-se romper com a primazia da imagem sobre o som, considerando que em termos antropológicos a pesquisa via de regra está condicionada ao campo visual.

A sensação de ouvir foi, durante séculos, dominada pela percepção visual. Mesmo que pesquisas científicas mais recentes tenham recuperado este sentido enquanto seus aspectos físico, cultural e mesmo social, discursos analíticos no campo da antropologia permanecem centrados no imagético e são poucos aqueles que contrapõem a discussão sobre o som à predominância da visualidade nas ciências humanas e sociais (PINTO, 2001, p.1)

Por outro lado, segundo Chion, o efeito acusmático, no lugar de levar o ouvinte para dentro do som ou da questão “o que é o som?” ou “o que é este som?”, o levaria a pensar na origem do som ou na fonte sonora invisível ou não identificada que o está produzindo. Segundo o autor, apenas através da escuta repetitiva do mesmo som, por um espaço de tempo considerável para que se dê a imersão do ouvinte naquela manifestação sonora, o ouvinte seria capaz de elaborar a questão sobre o que é o som.

Schaeffer pensava que a situação acusmática podia encorajar por si mesma a escuta reduzida, ou seja, o afastar-se das causas ou dos efeitos, em proveito de uma identificação consciente das texturas, das massas e das velocidades sonoras. Mas é o contrário que frequentemente se produz, pelo menos num primeiro tempo, já que a acusmática começa por exacerbar a escuta causal privando-a do auxílio da vista. (...) Em contrapartida é a escuta repetida de um mesmo som, na escuta acusmática dos sons fixados, que nos permite afastar-nos gradualmente da sua causa e perceber melhor suas características específicas (CHION, p.32, 2016).

Quando Schafer propôs o conceito de “paisagem sonora”, buscava maneiras de enquadrar a experiência auditiva em novos contextos não visuais. Ao mesmo tempo, sua meta era incentivar ouvintes a prestar mais atenção na tessitura sonora dos ambientes, entendidos como falas, ruídos, sons cotidianos, inclusive a música referente a tal *ethos* ou localidade.

Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (PINTO, 2001, p.1).

Em se tratando do conceito de documentário sonoro, conforme desenvolvido nessa pesquisa, existem algumas experiências que ora anulam a imagem completamente, ora optam por uma linguagem em que ocorre a prevalência do som sobre a imagem. Isto é, no documentário sonoro, as experiências de captação e montagem, ou anulam a imagem completamente, devolvendo ao espectador a tela escura, ou optam por uma linguagem que privilegia o som sobre a imagem, exibindo imagens propositalmente insipientes para que o som ganhe destaque. Assume-se que a pesquisa aqui proposta poderia operar de forma mais próxima ao segundo caso. Porém, o conceito de documentário sonoro posto em prática neste projeto não pretendeu nem privilegiar as expressões sonoras sobre as imagéticas, muito menos anular por completo o aspecto visual. A ideia foi construir um diálogo que permitisse efeito de infiltração/contaminação entre as fronteiras que separam expressões de som e imagem. Isto é, experimentar uma dicção audiovisual sob outros termos que não esse que privilegia um ou outro. Para exemplificar essa posição, vale citar a definição do que seria um “som óptico” ou o modo de repensar o som e a imagem como duas plataformas de expressão. O modo de chegar a esse tipo de resultado toma por base o pensamento pós-estruturalista de Derrida e Deleuze. Em que se busca rasurar, certas impressões de imagem e som, assim como expandir a narrativa para um modo rizomático, não linear. Trata-se então de inventar os rios, São Francisco e Tejo, a partir de certa condição de escuta.

Assumindo que, segundo os termos dessa pesquisa, documentário sonoro não trata exclusivamente de captação do áudio ou da reprodução de uma tela preta sonora,

justifica refletir especificamente sob a perspectiva de como, com qual finalidade, as imagens foram produzidas, ou, por que critérios se definiu o que deveria estar dentro ou fora da cena. O primeiro ponto, incontornável desse “modo de mostrar”, diz respeito ao ato de reflexão que apela tanto a pensar a imagem quanto se deixar vencer por imagens que fazem pensar. Entender essa reflexão como ato político.

Segundo Roland Barthes esse é o instante preciso em que a fotografia se faz subversiva, (...) a pensatividade só desenvolve realmente sua força de subversão quando não realça mais o sujeito representado, ms quando se difunde e afeta tudo que a cerca. No espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca, uma atmosfera pensativa se forma, um meio pensativo (ALLOA, p.9, 2017).

O que se propõe no trabalho de captação e edição é permitir essa reflexão do olhar sobre um quadro ou uma fotografia, sob as condições da imagem em movimento no audiovisual. Não se trata simplesmente de ralentar a montagem, propondo planos longos, também não se trata simplesmente da lentidão dos movimentos de câmera ditar o ritmo dos cortes de um plano para o outro, mas de realizar uma narrativa de som e imagem que traga o espectador para o centro narrativo, no sentido de permitir que o olhar do receptor complemente o sentido da narrativa que se encontra incompleto sem a participação do outro em ato reflexivo de ver e ouvir. Assim ao não entregar uma narrativa linear e autoexplicativa do que se vê e ouve, o filme permite pensar sobre a condição da imagem e som em movimento, alertando para a possibilidade desses elementos serem ao mesmo tempo uma coisa, um filme, mas também um significado, desde a ideia mais simples de representação, simulacro de um suposto real até a ideia aqui proposta de uma reflexão, uma imagem/som que se pensa e permite pensar. Pensar por exemplo sobre o que está fora da cena, o que foi selecionado para compor a cena, pensar que a cena é sempre uma redução, uma moldura, um quadro, um recorte da experiência de campo e que a edição é um recorte desse recorte. E que apesar de tudo isso, ainda assim a imagem torna-se uma coisa no mundo, desprendida que passa ela própria a gerar significados e possibilidades de interpretação que podem ou não corresponder a experiência de captação em campo ou mesmo do processo de edição. Pensar a imagem como essa coisa no mundo que de forma autônoma passa a ser um gerador de sentidos e significados, já é um ato subversivo, de resistência política no sentido em que apela a liberdade e possibilidade de dizer o mundo de outra forma.

Insistir no fato de que a imagem que aparece é sempre menos do que aquilo que ela torna visível, é insistir sobre sua autonomia irreduzível e sua materialidade insuperável; insistir sobre o fato de que aquilo que vemos em uma imagem é sempre mais que seu objeto físico, é concordar com uma legitimidade que vem de fora ao objeto ao qual fornecemos sentido (idem, p.12).

Ainda sobre essa relação intrínseca entre imagem e som assume-se que os elementos sonoros e imagéticos de um filme e em particular um documentário sonoro, nos termos aqui propostos, não se separam como, sob uma orientação de senso comum, a música se separa de um quadro ou de uma fotografia.

Não se separa a pintura e a música, para empregar essas categorias cômodas, mas, precisamente suspeitas de se dobrar a divisão que se trata de embaralhar. Na imagem, o visual e o sonoro partilham um com o outro suas valências, comunicam seus acentos. À voz só falta a imagem. Todavia, e isso é decisivo, as modulações do sentido e da verdade só podem se anunciar graças a uma tal falta a cada vez crucial e imponderável desses acentos (NANCY, 2017, p.56).

Então a impossibilidade de separar imagem e som como proposto no parágrafo anterior, se expressa na própria condição da imagem estar e ser percebida a partir de uma ressonância, tensão ou vibração entre a coisa que se destaca e o fundo que serve de paisagem, contexto, território, de onde a forma, a coisa, o corpo, a luz, o tom, emerge e pra onde circunstancialmente deverá retornar, em movimento coreográfico, para que essa relação, entre fundo e forma não se rompa por completo. Essa relação intrínseca à imagem, se expressa através de uma percepção de reverberação dos tons e da luz. Essa percepção de reverberação é o que nos permite ver a imagem. Por isso reforça-se que essa separação senso comum entre os dois elementos som e imagem, não seria somente ilógico ou equivocado, mas, antes disso, impossível. Logo a relação entre a imagem e o olho do observador implica em: “Uma tensão, um tom, vibração entre a imagem e nós, uma ressonância e o pôr em marcha de uma dança” (idem, p.59).

Vale demorar um pouco mais sobre essa separação entre fundo e forma:

O prazer da imagem é aquele que carrega o desejo pelo qual a forma e o fundo entram em tensão mútua, o fundo se elevando da forma, a forma se afundando no fundo. (...) esse fundo se apresenta, no entanto, ao mesmo tempo como o fundo das formas que são tencionadas fora desse no seu *status nascendi*, assim como elas vibram imediatamente na iminência correlativa de um *status moriendi*, pelo qual elas deslizam de novo nele. (...) Há uma relação de ressonância entre a coisa que se dissolve e o elemento no qual se dissolveu:

indefinidamente a “auréola formal” propaga no fundo as ondas concêntricas e evanescentes que ela faz levantar em sua formação. O fundo das coisas ou a ressonância das formas: o tom, a vibração, a relação de vir e de se retirar que o sonoro parece isolar se reúne ou repercute no silêncio que a imagem reivindica (idem, p.61).

Essa imagem que ressoa de dentro para fora se aproxima de uma ideia de reverberação que também aproxima o olho, ouvido e corpo, considerando o movimento do corpo predisposto a ver, ouvir e sentir o discurso audiovisual através dos olhos, ouvidos e poros. A sinergia proposta como modo discursivo e receptivo orienta a confecção dos documentários sonoros resultantes dessa pesquisa.

Experimentando assim sua ressonância, a imagem formaria a sonoridade de uma visão, a arte da imagem, uma música da visão. Ou ainda uma dança, se a dança constitui na ordem do corpo um movimento semelhante ao de colocar em ressonância (idem, p.62).

Sendo assim, ir a fundo na análise significa deixar emergir o discurso audiovisual a partir dessa sinergia, olho, ouvido, corpo, em que cada órgão ou sentido cumpre uma função, que só se completa na simultaneidade da percepção/receptividade do outro.

A imagem representa, então, o regime próprio da superfície distinta do fundo, lá onde a sonoridade musical representa melhor um regime do fora e do dentro, enquanto que o corpo dançante teria o regime da tração, contração e atração (idem, p.63).

Complementa-se toda essa ideia assumindo que, não só os atos de captação e edição operam como marcas discursivas que se permitem contaminar a medida que contaminam um suposto real dado, postura que se opõe a ideia clássica de representação. A experiência não diegética, operada através do corpo, também atua como marca discursiva que no trabalho de campo recorta, por exemplo, o cheiro da flor de laranjeira, impossível de ser narrado no filme. O corpo que desiste de caminhar até a próxima esquina ou decide deambular pela cidade até se perder. Cada operação, visual, auditiva ou corpórea, também é um recorte de um todo impossível de ser contemplado ou traduzível em discurso, a não ser por um efeito de redução lógica ou metafísica do pensamento: um mapa, um conjunto de dados quantitativos, um conjunto de fatos qualitativos.

O que se pretendeu nesse trabalho foi captar possibilidades de registros de caráter antropológico que evidenciam aspectos sonoros, sem necessariamente apagar os

aspectos visuais. Sobre essa questão vale retornar ao conceito de “Paisagem Sonora” assumindo que a criação do termo busca maneiras de enquadrar a experiência auditiva em novos contextos não visuais, logo, esse conceito não seria suficiente para sustentar as premissas dessa pesquisa. Isto é, não se trata de simplesmente, incentivar o receptor a prestar mais atenção na tessitura sonora dos ambientes, entendidos como falas, ruídos, sons cotidianos, inclusive a música referente a tal *ethos* ou localidade. Mas, também de incentivar esse interlocutor a fazer uma escuta criativa, capaz de propor relações inesperadas com os aspectos visuais do ambiente.

Por exemplo, em se tratando de música, no sentido especificado pelos estudos da etnomusicologia, assume-se que a música expressa interações sociais.

Música é definida por Merriam como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo (PINTO, 2001, p.2).

Porém, a música não necessita ser classificada como uma expressão meramente do campo cultural, social, antropocentricamente centrada e circunscrita à linguagem, às narrativas ou aos modos de falar. O que se propõe, diz respeito a romper a fronteira entre aspectos culturais e naturais, sugerindo que mesmo uma expressão, via de regra, localizada no campo da cultura, pode produzir pontes com aspectos naturais e toponímicos. A título de exemplificação dessa sugestão de deslocamento do lugar de fala antropológicamente centrado da música, vale destacar certa experiência de escuta e criação em Papua, Nova Guiné, cuja relação entre cancionero e elementos da natureza apresenta-se de forma bastante acentuada, principalmente, quando os aspectos sonoros da paisagem ganham ênfase.

For Kaluli, living in a terrain where acoustic information far exceed that made available through vision, acute is of a paramount importance for locational orientation. The sensual primacy of water is transparente intheir naming practices: natural forms linking together diferent watercourses or making changes in land elevation (...) mark out boundaries that coordinate landforms and waterforms in such a way as to demarcate bondaries, rights and fishing areas and maps evokingmemories of events and social relations are constructo in songs and laments whose emotional and memorial power depends on toponymic sequences (CONNERTON, 2009, p.13).

Essa relação entre som e espaço implica em experiências de afecção da memória, cuja marca acústica, ou sua ausência, é axiomática para disparar sensações de ordem afetiva, prazerosas ou dolorosas, seja em um ambiente natural, seja em um ambiente construído pelo homem.

Sound is central to Karuli experience in the tropical rainforest for example, there are local conditions of acoustic sensation and knowledge embodied in the cultural particular sense of place resounding in Bosavi; and just as the memories precipitated by the life-space of a Gothic cathedral are unthinkable without the acoustic enrichment which this particular architectural form makes possible, so an intentional acoustic deprivation was fundamental to the intricately planned prisons of the nineteenth century, involving as they did a minute and extensive investigation of the construction of cell walls so as to make them as totally soundproof as possible. Sadism produced sound deprivation (idem, p.33).

Porém, essa relação espacial, toponímica entre elementos da cultura e da natureza não seria ainda suficiente para sustentar-se como parte do arcabouço teórico metodológico que, por sua vez, alicerça o conceito em construção de documentário sonoro, pelo menos, não da forma como se pretende aqui. A junção expressão da natureza e expressão da cultura deve operar também a junção de termos emocionais e territoriais no sentido de extrapolar o limite da linguagem, da ordem antropocêntrica, propondo novos rearranjos entre modos de dizer, mostrar e soar, que vibram no limite entre o inteligível e o ininteligível fônico, como quem experimenta um novo alfabeto, um alfabeto apresentado pelo totalmente outro e estranho do homem, como um animal que espreita, questiona e aguarda uma resposta. Dessa forma, cabe pensar a paisagem sonora como um livro, cujo alfabeto, parte inteligível, parte não, nos obriga a demorar, principalmente, sobre os trechos que não se revelam facilmente. Entender que aquilo que agora não se permite ler, é, justamente o que nos leva em direção ao outro, a um rol de classificações, ordenamentos e regras rígidas que, sob paradigmas do olhar antropocêntrico se assemelharia a um bestiário de símbolos e figuras fantásticas, mas que para esse outro do homem é um manual de regras cujo domínio é indispensável.

(...) agradeço pelo oportuno sabiá que agora mesmo territorializa do galho onde está. E digo da marca que orienta uma fronteira interpretativa, uma possibilidade de ordenamento fônico textual. Não se pretende, claro, nada além dessa possibilidade de parceria interpretativa que a condição da escuta participativa sugere: *autorouvinte*. Concordando ou não, aceitando-a como marca, rasura, condição da possibilidade de uma escuta expressiva,

performática, como o territorializar do sabiá no galho ou rechaçando-a como charlatanismo, expressão de um subproduto pretensamente literário, ao leitor, simultaneamente, *autorouvinte*, (grupo ao qual, nos incluímos) cabe dizer-nos que não nos é pretendido nada além dessa marca performática e expressiva, promessa de parceria, possibilidade interpretativa que a nossa escuta participativa se permite. Ordenar-se a partir do outro simultaneamente permitindo o outro ordenar-se a partir de si. Texto passarinho, pássaro textualizando. Se, nos termos foucaultianos para a episteme moderna já não se reservaria uma possibilidade de análise isenta de crítica, uma pureza analítica que a outra episteme clássica sugeria alcançar, diríamos que em nossa condição de ouvintes/leitores participativos já não é possível uma escuta sem escrita, audição sem texto, ouvir sem simultaneamente falar, responder, cantar. Interessa-nos perscrutar o sentimento sugerido pelo neologismo referente à *almatéria* música, algo que propõe dissolver contornos entre a materialidade de *logos* expressamente físico, epistêmico e a alma ecumênica e telúrica. Não muito diferente da *almatéria* musical que o bem-te-vi entoa agora mesmo da janela lá de casa para ordenar percepções, não só para além do homem/*logos*, mas, para além do medo que, muitas vezes, bichos/bichos e bichos/homens transcendem cantando. Percepções que apelariam às muitas emoções que se expressam para além do medo como propunha Nietzsche em sua caverna. De fato, pode-se sugerir inverter o movimento nietzschiano propondo que o homem só se permitiu ir à caverna, a floresta, a escuridão porque o musical, o sonoro, lhe possibilitava a ordenação confortadora. Mas, essa origem não nos interessa (...) Sendo assim, a percepção musical se expressa na forma de uma experiência em que não seria possível *separar o que é de ordem emocional-subjetiva e o que é formal/espacial-objetiva: o distancial não se separa facilmente do emocional*⁵ (MENDES JUNIOR, 2015, p.184).

Dentro do escopo de paisagem sonora vale destacar a forma como as expressões musicais locais foram entendidas e catalogadas nesse trabalho de pesquisa. Trata-se de pensar a música local, oriunda de expressões da cultura popular sagrada e profana, como expressões de linguagem e comunicação. Essa expressão musical local também pode estar contaminada por influências de fenômenos externos, oriundos de veículos de massa, televisão, rádio, mídias digitais, que devem ser consideradas dentro do escopo referido. Isto é, a invenção de uma suposta pureza cultural original e preservada, é o que menos interessa para os objetivos do mapeamento e do documentário sonoro.

Sobre o conceito de documentário assume-se que a definição desse gênero audiovisual pode ser bastante complexa.

⁵ Caesar, p. 93, 2008.

De fato, a noção de documentário, no audiovisual, é subsidiária da noção de *documento* no sentido que lhe dá a História como disciplina: prova da verdade. Mas basta ler o belíssimo livro de Paul Ricoeur *A memória, a história, o esquecimento* (2007) para se dar conta de que o termo *documento* é bastante problemático. Uma coisa é o rastro que as coisas e os seres deixam quando passam, aquilo que a câmera e o microfone têm a propriedade de captar muito parcialmente. Mas para que esse rastro se torne documento ou testemunho de um lugar ou de uma época é preciso que alguém o procure, que alguém se interrogue sobre ele (MACHADO, 2011, p.7)

Ainda em se tratando de como o projeto se moveu dentro da linguagem e do gênero do filme documentário, vale colocar uma observação de cunho ético sobre metadocumentário **que especifica certa dicção que será assumida durante a captação e edição dos documentários sonoros.**

O metadocumentário é o tipo de documentário que reflete seus próprios limites e sobre a sua real capacidade de dizer algo sobre o mundo. De fato, o seu tema básico é sempre o próprio documentário, as razões que ele alega, as instituições que o promovem e os fins a que se destina. Conhecemos um número infinito de fotógrafos e documentaristas que ficaram ricos e famosos explorando a desgraça alheia (vide o caso do brasileiro Sebastião Salgado). De onde vem esse fascínio escopofílico do documentarista para com o exótico ou desgraça dos outros? O metadocumentário põe a nu o que há de voyeurismo, de oportunismo e de invasão da privacidade alheia em certos documentários de cunho dito social ou político, ou o que há de arrogância, ignorância e manipulação em certos documentários ditos científicos ou jornalísticos (MACHADO, 2011, p.13).

Em se tratando de forma mais específica do documentário sonoro, existem algumas experiências que ora anulam a imagem completamente, ora optam por uma linguagem em que ocorre a prevalência do som sobre a imagem. Assume-se que a pesquisa aqui proposta tende a operar de forma mais próxima ao segundo caso. Porém, o conceito de documentário sonoro posto em prática neste projeto não pretende nem privilegiar as expressões sonoras sobre as imagéticas, muito menos anular por completo o aspecto visual. A ideia é construir um diálogo que permita efeito de infiltração/contaminação entre as fronteiras que separam expressões de som e imagem. Isto é, experimentar uma dicção audiovisual sob outros termos que não esse que privilegia um ou outro. Para exemplificar essa posição, vale citar a definição do que seria um “som óptico” ou o modo de repensar o som e a imagem como duas plataformas de expressão.

O som óptico, não o esqueçamos, é uma tecnologia genuinamente cinematográfica, pois se trata de uma interpretação do som em termos de

densidade e variação luminosa, de modo a permitir que ele possa ser *fotografado*, impresso numa película e lido através de *projeção*. Norman McLaren, como sabemos, fez vários filmes em que a imagem não consiste em outra coisa que uma visualização da trilha óptica de som. Mais uma coisa: Ruttman concebe *Wochenende* não como músico, mas como *cinesta* com uma experiência acumulada de mais de uma dezena de filmes, além da colaboração em obras de Lang, Reiniger e Wegener. De fato, do ponto de vista da concepção estética, o documentário sonoro de Ruttman consiste numa *montagem*, à maneira cinematográfica, de ruídos, vozes e sons diretos tomados num “fim de semana” (em alemão: *Wochenende*), em nada diferente, no essencial, da montagem de imagens urbanas concebida pelo mesmo Ruttman para o célebre documentário *Berlin: die Sinfonie der Großstadt* (Berlim: Sinfonia de uma Cidade/1927). E o que dizer de *Blue* (1993), longa-metragem de Derek Jarman constituído apenas de uma trilha sonora, tal como o *Wochenende*? Como ocorre em qualquer outro meio, não há fronteiras nítidas separando o cinema das outras artes, de modo que obras limítrofes sempre estarão estendendo essas fronteiras para além dos limites conhecidos e explorados (MACHADO, 2011, p.17).

Trata-se de capturar expressões sonoras, por vezes em vias de desaparecimento, por vezes inaudíveis, seja pela raridade do fenômeno e ausência de receptores e registro no local de captação, seja, ao contrário, por sua condição prosaica, pela cotidianidade do fenômeno, no julgamento de quem ouve o som com muita frequência, o que provocaria a indiferença desse ouvido habituado a um ambiente sonoro excessivamente familiar e repetitivo. Trata-se também de tomar práticas culturais/sonoras e naturais/sonoras que, quando em vias de desaparecimento, passam a *pari passo* transmutarem-se em relatos, narrativas, descrições, tornando-se alvo de interesse de registro e catalogação. Esses registros podem transformar-se em acervo, coleção do que antes era entendido ou percebido como manifestações sem necessidade de preservação, dada sua condição imaterial. Porém, não se trata de simplesmente dar voz ao que é filmado, ou de simplesmente preservar essa voz em um acervo, mas de propor diálogos que, no lugar de congelar a experiência, atue de forma a mover, se deixar mover, entendendo que o “outro” se move e por isso está fora de controle, inclusive do controle praticado sobre as premissas da preservação.

A marca ética do cinema direto, para além do “dar a voz ao filmado”, preza pelo não controle da emissão da voz, que vai depender, em última instância, da atitude do próprio filmado em sua circunstância de mundo – flexionada pela presença do sujeito-da-câmera. E esse não controle imprime duas situações bastante particulares para a tomada e para a pós-produção. O não controle ocorre tanto do ponto de vista do conteúdo semântico, do volume, das características tímbricas, da histeria, da tranquilidade da voz etc. quanto da

irrupção da voz em si, do não controle sobre o momento em que ela emerge no mundo e para o sujeito-da-câmera. Obviamente esse não controle pode ser ponderado, e aí notaremos a importância do sujeito-da-câmera na tomada: saber o momento e a situação de ligar a câmera, sua capacidade de tirar proveito da circunstância, operando, de certa forma, uma edição no próprio filmar. Mas essa edição não é suficiente para transformar o filmado numa narrativa fílmica, a pós-produção é valiosa e a variedade e quantidade de tomadas requer um trabalho árduo na conexão e articulação de todo material no caminho eleito para a narrativa (CHAVES, 2015, p.82).

Insistindo um pouco mais sobre a questão da marca ética, certas aproximações são imprescindíveis no trato da categoria do Documentário Sonoro como modo de dizer extraído do gênero cinematográfico “filme-ensaio”. Sobre o parágrafo e a citação anteriores, vale ressaltar que essa classificação de acervo imaterial construído sob condição incontrolável, considerando o modo contingencial de como as captações se realizam, marca também um lugar de fala específico. Esse lugar poderia ser classificado como o lugar do subalterno, mas, também, o lugar do exilado, mesmo quando fisicamente segue ocupando seu espaço de origem, a vila, o bairro, a comunidade. Não há paradoxo nessa afirmação quando, por exemplo, esse lugar sofre transformação provocada por fatores externos: o esvaziamento da vila gerado pelo êxodo dos jovens sem trabalho ou a gentrificação do bairro popular provocada por pressões do mercado imobiliário. A posição do exílio, ou do subalterno, se caracteriza pela condição de dominado, em uma dialética marxista na relação capital x trabalho, mas também em um estado de descontrole sobre os processos que atingem o espaço e os corpos, apelando a uma dialética hegeliana, que faz o contraste entre particular e universal que, sob a crítica de Adorno em “Mínima Moralía”, sofre inversão, no sentido de que o particular não deve se submeter aos limites do universal.

Mas é mesmo nesse seguir em frente sem poder demorar-se, nesse tácito reconhecimento da primazia do geral sobre o particular que consiste não só o engodo do idealismo que hipostasia os conceitos como também sua desumanidade, à qual tão logo tenha captado o particular já o reduz a ponto de passagem e finalmente se ajusta rápido demais por conta da reconciliação que só se apresenta na reflexão – em última instância à frieza burguesa, sempre pronta a subscrever o inevitável (ADORNO, p. 69).

Assumir essa postura do subalterno, ou do exilado, apela tanto para uma postura de reconhecimento da condição, quanto para um movimento de afastamento, de estranhamento em relação ao que é cotidiano e prosaico. Assim essa imagem do exilado,

funciona por esses dois vieses: reconhecimento de sua condição precária e a necessidade (ou inevitabilidade) de reconhecimento do entorno a partir de uma postura (olhar e escuta) de estranhamento. Essa postura tem a ver com sobrevivência, no sentido de que dada a precariedade em que o corpo do exilado se encontra é preciso estar atento para traduzir os sinais emitidos em língua estrangeira.

A posição do exilado torna a “acuidade da visão” ou a “potência do ver” (*Schaunkraft*) tão vital, tão necessária quanto problemática, destinada como está à distância e às lacunas da informação (DIDI-HUBERMAN, p.22, 2017).

Esse modo de ver e dizer do entorno imediato que, para o subalterno/exilado, está longe de se configurar como lugar de conforto, aproxima a ideia de diário brechtniano⁶ (idem, p.23, 2017) das premissas discursivas do filme-ensaio que, por sua vez, alicerça a dicção do documentário-sonoro adotado nessa pesquisa. Pensar as premissas desse tipo de documentário, “*menos como uma crônica dos dias que passam (...), do que, como um ateliê provisoriamente em desordem, ou como uma sala de montagem (...)*” (idem, p.24).

Entender que essa dicção cinematográfica deve fazer emergir uma “*terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer eu*” (idem, p.25). Isto é o filme-ensaio deve paralelamente ao fenômeno de inscrever o individual, ou particular, no universal, ou contextual, permitir, sem paradoxo que esse indivíduo dê lugar a uma terceira pessoa, que já não é o sujeito social, como proposto pela sociologia, o corpo sob as premissas da antropologia, a fala etnografada, o indivíduo partido como proposto pela psicanálise. Trata-se de uma terceira pessoa em cada indivíduo, estranha em cada indivíduo que contingencialmente assume o lugar de fala/escuta, contingencialmente assume o lugar de autor, mas que não se confunde com o sujeito ou indivíduo em si. Trata-se de uma forma aberta que não necessariamente requer um efeito de submersão no indivíduo, a não ser “*para separá-lo de si mesmo*”, paralelamente a ação de romper as “*barreiras entre o privado e a história, a ficção e o documento, a literatura e o resto*” (idem, p.26). Ou ainda, fazer diferir e cindir o indivíduo, “*para colocá-lo em relação consigo mesmo por meio do que há de mais coletivo, de mais universal, de mais impessoal – a linguagem*” (idem, pp.26, 27).

⁶ É um diário em que se constroem juntas, ainda que para se contradizerem, todas as dimensões do pensamento brechtniano. É um *work in progress* da reflexão e da imaginação da pesquisa, da descoberta, da escritura e da imagem (DIDI-HUBERMAN, p.23, 2017).

Trata-se de provocar um efeito de deslizamento na clássica fronteira platônica que organiza as percepções e entendimentos dos fenômenos, ou sob a ordem do cognitivo que apela a uma experiência mental inata, ou sob a tutela do conhecimento que apela a uma experiência sensível e empírica (idem, p.27). Assim não se trata de explicar, elucidar ou sequer narrar, mas de se ater aos limites do mostrar, entendendo que aquilo que o documentário sonoro mostra já se apresenta completamente conspurcado pelo olhar contaminador do sujeito da pesquisa, por sua vez, cindido e diferido em sua individualidade, comprometida desde já pelas experiências universais e idiossincráticas que só de forma arbitrária podem ser separadas. Resta ao filme-ensaio e, para efeito de realização nesta pesquisa, ao documentário-sonoro operar sobre escombros que só de forma mimética falam de uma impossível totalidade. Um mapeamento de tudo. Tendo como *télos* mostrar, certo conjunto icônico arbitrariamente e contingentemente eleito para efeito de conclusão dessa pesquisa, cabe procurar sobre o entulho aquilo que momentaneamente desperta atenção aos olhos e ouvidos do exilado, lembrando a acuidade e a potência do ver/ouvir inerentes a essa condição de exílio. Resta, a partir dessa experiência genealógica, operar uma ação arqueológica, em busca de reminiscências e rastros de acontecimentos, a partir de uma narrativa inventada de pertencimento, que justifica o ato de mostrar. O ato de mostrar é precedido dos atos de recortar e remontar. Por um lado, recortar e remontar são entendidos aqui como ações narrativas que vão dando sentido ao modo de dizer, por outro, contraditoriamente entende-se que nenhuma narrativa é possível frente a potência do mostrar compreendida nas premissas do filme-ensaio. Assim, seria preciso, ao mesmo tempo, inaugurar dois atos: saber ler as imagens, o que implica em decifrá-las como fontes ou indícios, a partir de certos clichês, signos ou sentidos munidos de caráter universal e saber esquecer, modernamente falando, no sentido de permitir à memória executar um processo de rearranjo das narrativas universais ou individuais, retomando o que convém dizer realidade sob outras perspectivas, sob outra relação com os limites da linguagem. Isto é, um modo de dizer que força a fronteira do inteligível estabelecida pela linguagem, que guarda, de forma quimérica ou mesmo utópica, uma potência de liberdade em relação à linguagem. É disso que trata, de forma nada despretensiosa, o modo de dizer dos documentários-sonoros aqui propostos. Um passo, para se chegar nesse resultado seria, no lugar de assumir as imagens/sons como fontes, indícios, pistas que podem ou

não receber o status de discurso histórico, isto é, documento que revela um suposto real, inverter a relação entre significante e significado, questionando que tipo de sociedade, de cultura, etc. fez emergir determinado escopo imagético e sonoro sem se preocupar com a distinção entre o que pertenceria à ordem das evidências e do que pertenceria à ordem da imaginação (BURKE, p.24, 2017). E isto diz respeito a como certas culturas e sociedades traduzem em certos modos de dizer suas experiências coletivas, universais ou individuais. Logo não se trata de questionar, a partir de um olhar neutro, como o trauma moderno nipônico se traduziu na figura de monstros do universo gráfico, dos mangás e animês, como Godzilla, ou como certa perspectiva estética, de apelo erótico juvenil, se traduziu no gênero musical J-Pop, derivado do K-Pop coreano, ou ainda questionar o que havia de evidência histórica no romanceiro ibérico medieval, sustentado pela tradição oral em poemas que versam sobre heroísmo e paixão. A questão que se opera através do modo de dizer aqui pretendido, passa por questionar porque este modelo de narrativa ou “modo de mostrar” foi eleito dentro de determinado *ethos* social. Inclusive problematizando o jogo do que é dito ou mostrado frente o que é silenciado ou tornado invisível, como coisa obscena, no sentido etnológico do termo, isto é, como coisa que deve permanecer fora da cena.

Reduzir esse “modo de mostrar” ou “modo de ouvir” a um escopo de imagens e sons apela à problematização da leitura das impressões audiovisuais, denotando um caráter crítico às interpretações possíveis que emergem do jogo estabelecido entre imagem e olho ou som e ouvido. No limite do jogo, é possível ao olho e ao ouvido alcançar uma fronteira arbitrária em que se estabelece o limiar entre o que se diz inteligível e ininteligível dentro de um determinado código ou linguagem. Chega-se no limite da linguagem ao, como propõe DIDI-HUBERMAN (p. 9, 2017), em um gesto performático se inaugura uma linguagem, um código que se faz necessário para dizer o inaudito. Fundar um alfabeto como ato primitivo ou violento – “*enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar as lascas*” (idem) – ou como ato de libertação, escapar da linguagem, da língua, todas as línguas, inventando uma primeira escrita e conseqüentemente um primeiro leitor.

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei, olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as

três lascas como três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou talvez como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? (idem).

A imagem das cascas sobre a folha de papel remetem a letras de um alfabeto por analogia visual. Mas não se resumem a essa marca de parença. Em visita ao complexo de campos de extermínio de Auschwitz- Birkenau, o autor faz uma deriva documental que se aproxima vertiginosamente do que se propõe aqui como filme-ensaio e por extensão aos documentários sonoros produzidos nessa experiência de pesquisa. O autor começa identificando e fotografando a escritura dos campos, sem fazer distinção entre o que se apresenta como dado histórico, elementos gráficos visuais colocados pela administração nazista, e o que se resume a avisos, alertas, placas e sinais postos ali para facilitar a visita de turistas. Esse modo de documentar que funde temporalidades distintas, funções distintas do espaço – como espaço de cultura e espaço de terror – e impressões pessoais particulares, biográficas e íntimas com percepções universais, cotidianas e históricas nos interessa como metodologia de produção e análise das imagens documentais. Propor aproximações e fusões de elementos contrastantes diz respeito a um modo de documentar que abre possibilidades de “modos de mostrar” não previstos.

Uma tábua pintada de branco com uma caveira estampada, recebe o visitante desse lugar, onde predominam a madeira, o tijolo, o cimento e o arame farpado. A partir de 1945 (...), a pintura branca e preta descascou, como a casca de uma bétula. Mas, continua bem legível, assim como é legível, junto com ela, o tempo que a desgastou. Alguns pregos originais desapareceram, foi preciso recentemente prender a tabuleta com um moderno parafuso cruciforme (idem, p.15).

Trata-se de ler, na fotografia, o signo, a imagem, isto é, a caveira na tábua e o signo do signo, o rastro, expresso pela passagem do tempo que desgastou a pintura e a tábua e, por fim, a rasura, a marca da modernidade, atuando sobre esse conjunto de signo e rastro, expresso pelo parafuso moderno colocado ali como elemento axiomático que preserva a tábua, a caveira pintada sobre a tábua e a passagem do tempo operando sobre o conjunto. Um conjunto de rasuras temporais que apelam para um efeito de gerundização, um sendo, uma presença que dialoga com o *dasein* de Heidegger, o *ser-aí* que extrapola os limites da percepção no presente estabelecidos, pelo ente ou a coisa que se aponta no mundo. Esse modo ou método de mostrar, fazer ver, propondo uma arqueologia que escava por camadas os elementos da imagem foi incorporado como repertório de referências que alicerçam o que se pretendeu como documentário sonoro.

Esse jogo de temporalidades se estende ao longo do relato, por exemplo, quando o autor operando pelo mesmo “modo de mostrar” das imagens, identifica não só duas cercas de arame farpado, uma original, outrora eletrificada, hoje enferrujada, construída pela barbárie do holocausto e outra, moderna, construída possivelmente para guiar o visitante pelo campo, porém, no mesmo padrão da original, uma tentativa de parecer original, sugerindo mais do que um padrão, uma conexão estética, entre os espaços de terror (campo de extermínio) e os espaços de cultura (museu e memorial), comprimidos em uma temporalidade quase imperceptível, não fosse o pássaro que pousou entre as duas temporalidades no momento da foto, chamando a atenção do autor (idem, p.22).

Sinto claramente que o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura (idem, p.22).

Essa convergência de tempo e espaço se torna mais obtusa quando o autor sugere como sentido, para uma série de outras adaptações e reformas que ocorrem nos campos tornar a visita o mais “real” possível, segundo a expectativa criada por junções e disjunções do peso histórico imensurável expresso por imagens e relatos que contam histórias de Auschwitz-Birkenau. O “paredão de execuções” reformado, como uma “parede de teatro”, galpões transformados em “*pavilhões nacionais, como na Bienal de Veneza (...), tendo tudo sido remanejado como espaço de exposição*” (idem, p.24). O que leva o autor a concluir que “*as paredes de Auschwitz nem sempre dizem a verdade*” (idem, p.24).

Todos os centros culturais – bibliotecas, salas de cinema, museus – , desnecessário dizer, podem contribuir , no mundo inteiro para lembrar Auschwitz. Mas o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como lugar fictício, destinado a lembrar Auschwitz? (idem, p.25).

Quando a coisa em si, a experiência de realidade torna-se insuportável, obscena ao olhar, o buraco no chão do “11 de Setembro nova-iorquino”, algo de ordem cenográfica precisa entrar em cena e substituir o trauma, a lacuna, o recalque. A coisa, a matéria, o corpo nunca são suficientes frente ao trauma ou ao desejo. É preciso vestir o acontecimento com um revestimento cenográfico para que a experiência comece a reverberar na

imaginação dos visitantes, narrar histórias para os ouvintes, fazer sentido como efeito de realidade⁷.

Mais adiante, o autor, nos apresenta uma foto de uma trilha de flores do campo que aponta para fora do complexo de Birkenau. Aqui não há efeito cenográfico, nem maquiagem, nem qualquer tipo de interferência que torne mais suportável a visita. A não ser uma terrível constatação de uma história pregressa que ao mesmo tempo, ou como efeito fantasmagórico, está e não está na foto. Uma trilha de flores do campo que caminha para o lado de fora do complexo de Birkenau.

Assim, do fim de setembro ao fim de novembro de 1942, cinquenta mil corpos foram queimados a céu aberto na zona do bosque de bétulas. Filip Muller relatou meticulosamente a escavação dos novos fossos de incineração defronte do crematório V, na primavera de 1944, para dar conta da vasta operação de extermínio dos judeus húngaros. (...) O que posso ver próximo à cerca do campo assemelha-se provavelmente a um estado do solo anterior a esses terríveis dispositivos, eu mediam entre quarenta e cinquenta metros de comprimento por oito de largura e dois de profundidade, aos quais foram acopladas sarjetas destinadas a recolher a gordura humana. Falando, “absolutamente”, não há mais nada para ver de tudo isso. Mas o depois dessa história, no qual me situo hoje, tampouco pode deixar de ser trabalhado, trabalhado a *posteriori*, trabalhado “relativamente”. É o que posso constatar ao descobrir com um aperto no coração, a bizarra profusão de flores brancas no lugar exato dos fossos de cremação. (...) Aqui o paradoxo é ainda muito mais cruel. Pois a exuberância com que as flores do campo crescem não passa, no fim das contas, da contrapartida de uma hecatombe humana galvanizada por essa faixa de terra polonesa (idem, pp.58, 59).

O que as imagens, fotografias, produzidas e analisadas pelo autor traduzem, diz respeito ao que se passa, ao mesmo tempo, dentro e fora da cena, um dentro e fora que rompe a fronteira do que se classifica como diegético e extra diegético. Romper no sentido de que os mortos do holocausto, cujas cinzas e gordura alimentaram o caminho das flores, estão e não estão no espaço da foto. Essa ideia de uma imagem crítica, provocadora, contrasta com o paradigma das imagens totalitárias. No lugar de afirmar, reflete. Essa

⁷ Lembrar aqui a análise que Slavoj Žižek faz do filme “Os pássaros” de Alfred Hitchcock, ao propor que a metáfora do pássaros expressa a ira da sociedade conservadora contra a sociedade liberal e urbana. Esse sentimento estaria, mimetizado nos ciúmes da personagem da mãe do protagonista, em relação a chegada da personagem da mulher moderna, independente e urbana que visita a ilha para conquistar o protagonista. O ódio recalado de quem percebe seus valores ameaçados irrompe nos ataques brutais das aves contra toda a população da pequena comunidade (Guia pervertido do Cinema, Dir. Sophie Fiennes, Irlanda, 2006).

ideia é também compartilhada pelo cinema autoral do documentarista Chris Marker. “Aqui o filme, tal como um instrumento de pesquisa, desempenha o seu papel provocador” (GRÉLIER, p.16, 1986). A marca do filme-ensaio, em que, repetindo, se fundem elementos universais e particulares fazendo emergir uma terceira pessoa, está presente em toda a filmografia de Marker. Antídoto contra estereótipos que etiquetam os fenômenos segundo imagens universalizantes, via de regra, determinadas por um pensamento etnocentrado, uma visão de mundo geopoliticamente imposta pelo hemisfério norte ocidental.

Chris Marker, homem do século XXI, apaixonado pela cultura extra-européia, tinha, desde os anos cinquenta, ironizado desse perigo que consiste em tudo reduzir a escassos sinais, em tudo etiquetar. A essa linguagem redutora ele replicou com outra onde abundam os neologismos, desvios dos sinais (idem, p.18).

Esse cinema de Marker que apela para a liberdade de interpretações, através de uma oxigenação do modo de mostrar, em conteúdo e forma, rompe também a relação entre o guião e a produção das imagens, “não estabelecia um guião preciso antes de iniciar umas filmagens. (...). A sua exigência: um olhar novo, um ouvido novo” (idem, p.20). Esse olhar/ouvido novo diz respeito a um modo de mostrar que analisa e interpreta as imagens, como tal, e não o que elas documentam.

Marker fala antes de mais nada de imagens. Ele trata as imagens que formam o seu documentário como imagens mesmo, e não como um documento transparente do fragmento de realidade que elas representam. Não se trata de levar o espectador a atravessar o cinema, presente na tela, como se ele fosse coisa invisível, ausente, para concentrar a atenção do espectador nas pessoas, coisas e ações visíveis na tela. Não se trata de levar o espectador a ver as cenas tal como se elas estivessem ali mesmo, vivas, ou pelo menos filmadas de modo absolutamente objetivo e científico. A imagem é uma imagem. Para compreender a questão real que gerou o filme, Chris fala-nos da imagem enquanto uma presença real. Digamos assim: não fala do Maio de 68, fala das imagens criadas no Maio de 68 (idem, p.26).

Pensar o documentário sonoro sob tais premissas orientou o modo de mostrar e fazer ouvir dos conteúdos audiovisuais resultados dessa pesquisa. O que denominamos de Mapas Sonoros dos rios Tejo e São Francisco apela para uma relação com as imagens que busca mostrar e soar de forma, ao mesmo tempo diegética e extra diegética, em que o ato de mostrar pode ou não contar histórias, porém, esse modo de narrar, diz respeito

às imagens em si, montagem, interferências, temporalidades e enquadramentos e não aos corpos e coisas ali presentes.

Imagens para serem tomadas como imagens de cinema e não como um retrato imediato, não como um documento. O cinema documentário, na verdade, não é uma visão impessoal, objetiva e toda pura do real. Não é uma imagem-documento como uma impressão digital do real. O cinema documentário não se deve limitar à expressão cinema documentário ao pé da letra. O documento vivo é a imagem, a coisa verdadeira, real, palpável, que temos á mão (ou melhor, ao alcance dos olhos). E a imagem deve ser tomada como ela é – já dissemos acima, mas vale a pena repetir: informação ampla, múltipla, aberta, mil coisas e sensações simultâneas. Importante é ver primeiro o que primeiro se dá a ver, e não perder nenhuma informação que vem daí (idem, p.27).

Operar sobre tais propostas críticas apela para modos de mostrar, para dicções de caráter audiovisual alternativas. Barthes (1972), ao fazer uma apologia dos elementos descritivos em detrimento dos elementos narrativos de um conteúdo textual – entendendo texto como enunciado, inclusive audiovisual – propõe que, não se deve classificar o caráter descritivo como “detalhes inúteis”, arabescos, penduricalhos que guardam apenas função estética em um texto. Ao contrário, cabe às descrições denotar ao texto de certo caráter concreto ou verossímil, por um efeito de acúmulo de elementos mostrados ou inseridos na dicção audiovisual.

Semioticamente, o “detalhe concreto” é constituído da colusão direta de um referente e de um significante; o significado é expulso do signo, e com ele, bem entendido, a possibilidade de desenvolver uma forma de significado, isto é na realidade a própria estrutura narrativa (a literatura realista é certamente narrativa, mas o é porque nela o realismo é somente parcelar , errático, confinado aos detalhes e porque o discurso narrativo mais realista que se possa imaginar se desenvolve de acordo com os caminhos irrealistas). Isto é o que se poderia chamar de *ilusão referencial*. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais do que o significarem, sem dizê-lo: (...) somos o real, é a categoria do real (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, p.43, 1972).

A ideia de operar um modo de mostrar que se ancora em uma profusão de detalhes, em detrimento da narrativa clássica em detrimento da pulsão de “contar histórias”, é parte da dicção adotada para a realização dos documentários-sonoros. Por fim, a título de

organização dos resultados dessa pesquisa, foi posta em prática a realização de seis documentários sonoros, resultados desse projeto de pesquisa: Os filmes, Mapa sonoro do Rio São Francisco 1 (Piranhas e Xingó), Mapa sonoro do Rio São Francisco 2 (de Traipú até Pão de açúcar), Mapa Sonoro do Rio São Francisco 3 (da Foz até Porto Real do Colégio), Mapa Sonoro do Rio Tejo 1 (da foz até Vila Franca de Xira), Mapa Sonoro do Rio Tejo 2 (de Santarém até Abrantes), Mapa Sonoro do Rio Tejo 3 (de Vila Velha do Ródão até Alcântara) estão disponibilizados no site: <https://www.gpnordestancas.com/mapeamento-sonoro>.

IV) ATIVIDADES PRÁTICAS REFERENTES AO ESTÁGIO DE PÓS-DOUTORAMENTO:

1) Realização de levantamento bibliográfico, da elaboração da base teórica e da construção de uma metodologia que atendesse tanto as exigências conceituais quanto os aspectos práticos da pesquisa de campo. Essa primeira etapa se deu entre os meses de Janeiro e fevereiro de 2019, apesar do fato desse escopo teórico, envolvendo premissas conceituais e metodológicas, que dizem das discussões epistêmicas da pesquisa, alinhada ao pensamento pós-estruturalista, já ter se transformado em alvo de atenções há pelo menos dez anos dentro do Grupo de Pesquisa Nordesteanças.

2) Realização de pesquisa de campo, para captação e gravação de expressões sonoras e visuais ao longo do Rio São Francisco, entre a Foz, Piaçabuçu, e a fronteira com os Estados da Bahia e Sergipe, na Hidroelétrica de Xingó, finalizando o percurso na cidade alagoana de Piranhas. A maior parte das captações ocorreram entre os meses de fevereiro e março. Porém, algumas lacunas da pesquisa de campo foram preenchidas em datas posteriores, ao longo do mês de julho, considerando percepções que só se revelaram após o exercício de decupagem do material captado. Algumas captações foram realizadas em datas anteriores, em razão de calendários fixos de datas religiosas e demais festividades.

3) Apresentação de Workshop intitulado “Documentário Sonoro como subgênero cinematográfico: questões técnicas e subjetivas”, para turma de Mestrado do âmbito da Unidade Curricular Investigação em Arte, do Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior que decorreu na Faculdade de Artes, sala 2.12 e em espaços exteriores ao campus universitário nos dias 10 e 11 de Abril. Durante a prática foram discutidos alguns conceitos e categorias de base do projeto, assim como a metodologia de campo no que diz respeito a prática de captação, seleção e organização do material coletado. Alguns exemplos de como lidar com o material coletado, principalmente o sonoro, foram apresentados. A questão de como sobrepor sons dialogando com o material visual, não de forma complementar, muito menos em relação de subordinação, mas propondo um jogo em que aspectos sonoros e visuais proponham ora um diálogo, ora uma perlanga,

cujo processo amplia as possibilidades de escuta, modos de ver e ouvir e, consequentemente, modos de falar através do audiovisual.

4) Apresentação e debate do Documentário Sonoro intitulado “Rastros de devoção⁸”, dirigido por Walcler Mendes Junior, em sessão de cinema que decorreu no anfiteatro da Parada da Faculdade de Artes e Letras no dia 12 de abril de 2019. Após a exibição do filme, foi proposto um debate com a presença do Diretor em que discutiu-se questões relacionadas aos conceitos de audiovisão, acusmática, territorialização, além de aspectos pragmáticas desde a relação entre pesquisadores e população local até as condições de produção no semiárido alagoano.

5) Realização de pesquisa de campo, para captação e gravação de expressões sonoras e visuais ao longo do Rio Tejo português, entre a Foz, Lisboa e estuário, e a fronteira com Espanha, finalizando o percurso na cidade espanhola de Alcântara. A maior parte das captações ocorreram entre os meses de abril e maio. Porém, algumas lacunas da pesquisa de campo foram preenchidas em datas posteriores, ao longo do mês de junho, considerando percepções que só se revelaram após o exercício de decupagem do material captado, ainda nas dependências da UBI, sob a supervisão direta do Professor Paulo Cunha.

6) Realização da Master Class intitulada “A prática do Documentário Sonoro: documentando expressões sonoras do Rio Tejo e do Rio São Francisco” do âmbito da Unidade Curricular Seminário de Cinema, da Licenciatura em Cinema da Universidade da Beira Interior, da Faculdade de Artes no dia 29 de maio de 2019. Nessa Master Class foram apresentados resultados parciais da pesquisa, que dizem da forma de relacionar os aspectos conceituais e epistêmicos com os aspectos metodológicos, principalmente relacionados as práticas de captação e edição do material coletado. Por fim,

⁸ Esse documentário sonoro é resultado de pesquisa intitulada "Mapeamento sonoro do Sertão alagoano", desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Nordestanças e financiada através do edital 13/2016 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas (FAPEAL). A pesquisa, de caráter interdisciplinar, agrega questões dos campos da antropologia, comunicação social, arquitetura e urbanismo e etnomusicologia, contando com a participação de pesquisadores da UNIT/AL e da UFAL. DIREÇÃO: Walcler de Lima Mendes Junior IMAGENS: Juliana Michaello, Karla Calheiros, Maria Victória Silvestre, Pedro Simonard, Tatiane Almeida, Walcler Mendes Junior. COORDENAÇÃO DE PESQUISA: Walcler Mendes Junior. EQUIPE DE PESQUISA: Jesana Batista Pereira, Juliana Michaello, Walcler Mendes Junior DURAÇÃO: 26m16s NORDESTANÇAS FILMES | 2019.

problematizou-se o lugar de escuta que diz da posição do pesquisador em campo, assim como, a relação entre corpo e território, objeto e fundo e a composição sonora da paisagem sob a interferência e contaminação inexorável causada pela presença do pesquisador.

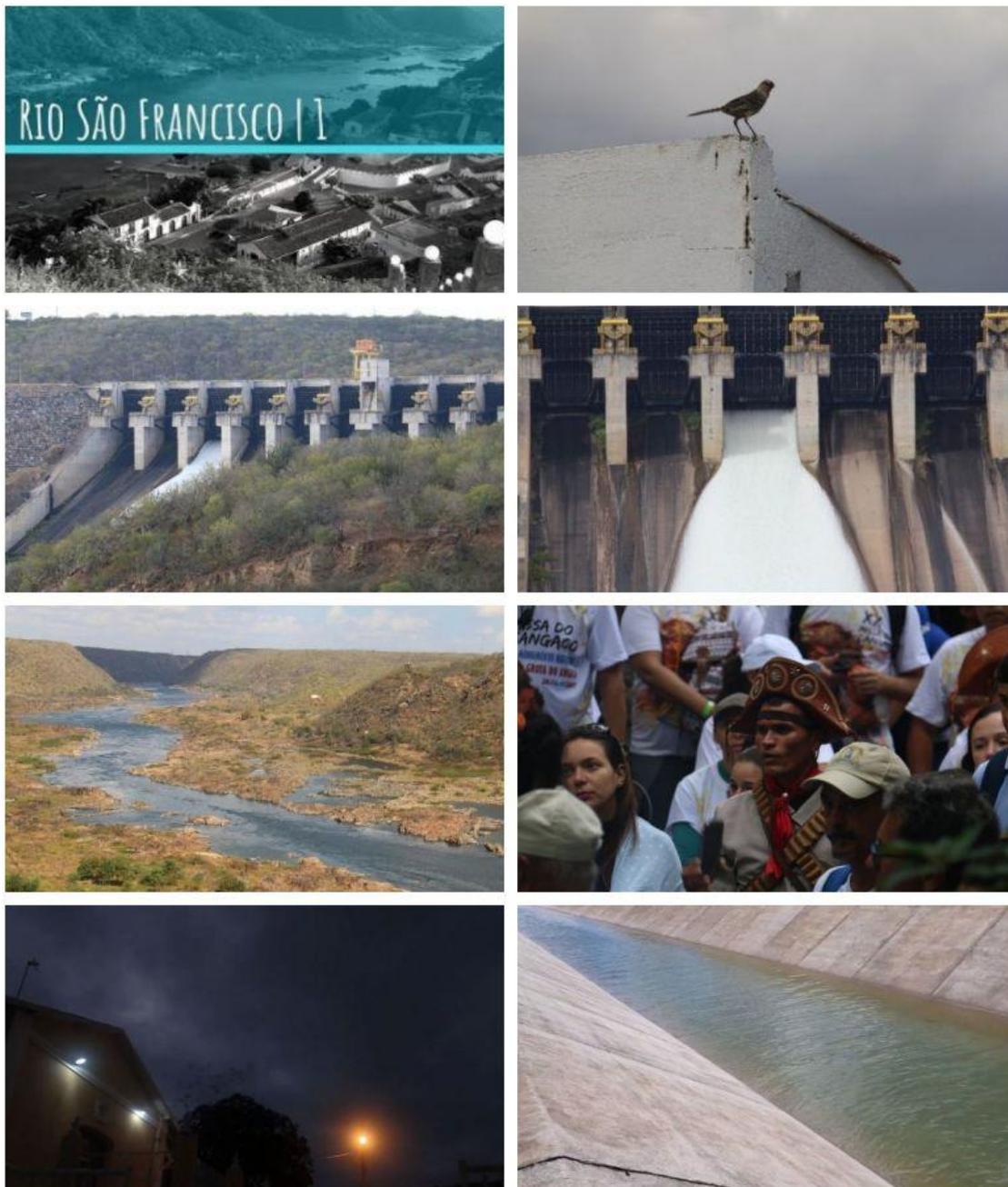
7) Apresentação e debate dos filmes de autoria de Walcler Mendes Junior “Mapa Sonoro Rio São Francisco I” e “Mapa Sonoro Rio São Francisco III”; em sessão de cinema que decorreu no anfiteatro da Parada da Faculdade de Artes e Letras no dia 30 de maio de 2019. Ambos os filmes, aqui apresentados, se encontravam ainda na condição de resultados parciais da pesquisa, isto é, em fase de edição não finalizada, considerando que a metodologia de organização do material coletado, assim como o uso e adequação das ferramentas conceituais as pretensões do projeto, ainda estavam em elaboração. Os filmes foram apresentados para dar materialidade as discussões, tanto de ordem metodológica quanto conceitual, dentro das atividades do projeto.

V) PESQUISA DE CAMPO

Feita essa introdução, parte-se agora para a exposição da metodologia de organização do território à guisa de orientar as ações durante a pesquisa de campo. O campo foi dividido em seis territórios, considerando aspectos geográficos e culturais em ambos os rios. No Rio São Francisco se subdividiu o percurso partindo da foz até os municípios de Piranhas e Delmiro Gouveia, fronteira com a Bahia, em três territórios: (1) de Piaçabuçu até Porto Real do Colégio; (2) Porto Real do Colégio até Pão de Açúcar; (3) de Pão de Açúcar até Piranhas. No Rio Tejo se subdividiu o território entre a foz em Lisboa até a cidade de Alcântara na fronteira com a Espanha, também, em três territórios: (1) de Lisboa até Santarém; (2) de Santarém até Abrantes; (3) de Abrantes até Alcântara. Seguimos com percepções e descrições do trabalho de campo, com base tanto na experiência de captação, quanto na experiência de edição, que necessariamente obriga a revisitar as sensações e percepções vividas ao longo do trabalho de campo. A edição se expressa como uma repetição do trabalho de campo, cumprido no espaço-tempo do ambiente de corte e montagem do laboratório de audiovisual. Repete-se o mesmo procedimento nos seis territórios que compreendem os limites espaciais da pesquisa e que também organizam os seis filmes classificados pelo subgênero de documentário sonoro que resultaram desse projeto. Seguem nas próximas páginas algumas descrições e impressões.



RIO SÃO FRANCISCO 1



Hidroelétrica de Xingó. Volume das águas descendo rio abaixo, o rio domesticado pela tecnologia, pela ação desenvolvimentista. O som das máquinas e turbinas que comprimem e canalizam a força das águas em uma direção, um sentido, um propósito. O rio estrangulado, assoreado, a praia de Canindé do São Francisco, em que morreu afogado um ator famoso, estacionamento, barracas, bares. O som das águas comprimidas pelas turbinas torna todo o entorno inaudível. O entorno afônico, a

natureza silenciada. No filme de Antonioni, *Identificação de uma mulher*⁹, um casal de personagens troca impressões sobre as águas tristes de certa baía no litoral de Veneza. Seria o caso de se perguntar o quão triste é o som das águas aprisionadas pelas tecnologias desenvolvimentistas que prometeram um Nordeste sem fome, sem sede, sem injustiças sociais, desde os tempos da Sudene, desde Juscelino? Um consorcio chinês ameaça comprar a Chesf que, caso seja conveniente, pode fechar as comportas e matar o rio como se matasse um pássaro emudecido, aprisionado, dentro de uma gaiola, segundo depoimento de um funcionário que não identificaremos aqui. Em *Piranhas*, uma partida de futebol animada pelo som de uma banda de frevo, o canto de muitos pássaros, diálogos quase inaudíveis de banhistas de ocasião, músicas populares que, invariavelmente, se chocam com o gosto da classe média acadêmica, baseado, via de regra, no erudito, no jazz urbano, nas variações da música popular estrangeira ou nacional urbana e *folk* ou no popular de raiz, cantigas puras, que a classe popular de fato quase sempre ignora, preferindo gêneros extravagantes como *suingueira*, *sofrência*, *forró eletrônico*, *funk melody*, *tecnobrega*, entre outros. Um barco veloz avança em direção a grota de Angicos, uma missa, uma celebração, entrecruzamento de signos, acordo diplomático de inúmeras forças que outrora se chocaram de forma violenta e não conciliável: o Cangaço, a Igreja, o Estado, os coronéis, o Capital, as necessidades das pessoas. A festa atrai gente de todo o Brasil, televisão, imprensa, padres e coronéis. Os netos de cangaceiros e jagunços agora se irmanam em nome da preservação de uma cultura, em nome da marcação de uma identidade, da fixação de um signo, que, caso nada seja feito, se afogará, como inúmeros outros, na bacia do esquecimento da história de um país, cuja preservação das memórias se caracteriza por dificuldades e má vontade. Personagens, grupos de teatro, expressões pirotécnicas, padres, repórteres, historiadores e estudiosos do cangaço, parentes, curiosos e interessados pelo tema. Um guia sem curso superior explica os detalhes da trilha que se faz a pé do rio até a grota de Angicos para um mestrando da Universidade Federal de Sergipe que, na ocasião, se diz cangaceiro iniciante. Tiros de festim, xaxado, a festa esquenta depois da missa, nem a

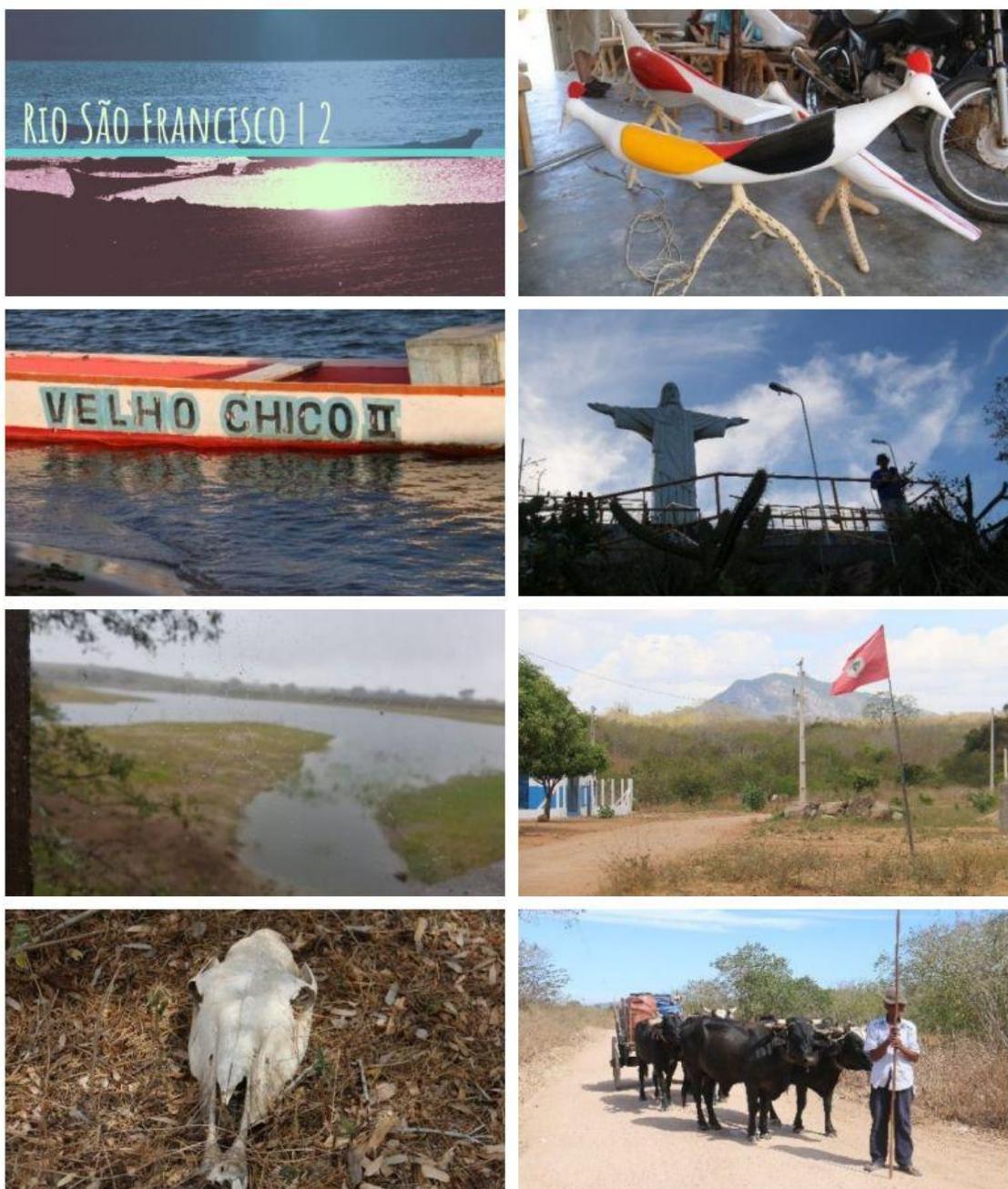
⁹ *Identificação de uma mulher (Identificazione di una donna)*. Dir. Michelangelo Antonioni, França, Itália, 1982, 122 min.

chuva faz o povo desanimar. O rio agora se rebela, ao som do disparo do *parabelo* de Lampião, o cangaço liberta momentaneamente suas águas da rigidez, do pragmatismo, do desenvolvimentismo que, por inúmeros fatores, não gerou crescimento, nem das gentes, nem das terras ocupadas. Ao término da exibição o caminho de volta pelo atoleiro. A volta do barco, faz sentir o quanto se deixou de cumprir. Bisneta, Neta, filha de cangaceiros, em uma lancha de alta velocidade, cujo motor torna impossível qualquer conversa, experimentam um outro rio, domesticado e pacificado pela força das letras e do capital. Segue-se para os cânions que serviram de esconderijo há mais de 70 anos atrás para os pais, avós, bisavós, heróis e bandidos daquela malta de gente interessada. Muita conversa, a música, o banho com boias de isopor, nas águas cristalinas. A noite, filhos e netos de cangaceiros e coronéis tornam a confraternizar, um jazz contemporâneo soa de um dos bares à beira do São Francisco. A chuva escoia pelas estradas em que atolam caminhões e automóveis, carroças e carros de boi passam com muita dificuldade, o açude está cheio. O canal do sertão na altura de Delmiro Gouveia expressa a perenidade do processo civilizatório e o quão sazonal foram as revoltas e os manifestos de rebeldia. O documentário sonoro “Rio São Francisco I” fecha um ciclo que vai da domesticação do rio pelas forças desenvolvimentistas expressas na hidroelétrica de Xingó, o passado marcado por signos de revolta e revolução expressos pelo cangaço, agora transformado em espetáculo apaziguado pelo encontro civilizatório de representantes dos dois lados opostos da perlanga e, por fim, o retorno ao estado de animal doméstico expresso pelo canal, que mais uma vez promete um vestido pra Maria e um roçado pro João.

A captação dessa fase da pesquisa de campo se deu em momentos distintos, foram realizadas gravações durante a XX Missa do Cangaço realizada em 28 de julho de 2018, na Grota de Angicos, em Canindé do São Francisco, Sergipe. Também foram realizadas captações em Piranhas/AL, em diversas datas ao longo do ano de 2018 até fevereiro de 2019. O canal do Sertão e açudes da região, Delmiro Gouveia/AL, foram gravados ao longo dos meses de julho e agosto de 2018, aproveitando a temporada de chuvas do Alto Sertão alagoano. Também foram realizadas na mesma época, gravações da Missa de Vaqueiro do povoado de Entre Montes à beira do São Francisco. Outras gravações que constam desse filme foram: a hidrelétrica de Xingó, a praia de Canindé e os cânions do

São Francisco. As gravações ocorreram com membros do GP Narradores do SOTEP/UNIT e do GP Nordestanças do PPGAU/UFAL.

RIO SÃO FRANCISCO 2



O termômetro marca 42 graus à sombra. Mas, no desespero da luz ofuscante sobre os olhos que deixa tudo sem contorno, sem nuance ou contraste, o número não contabiliza os suores que emanam do corpo. E ainda mal se abriu a porta do carro. Os equipamentos de captação sentem as péssimas condições climáticas do ambiente e refugam como um

bicho. Nada funciona direito. O choque térmico do ar condicionado do carro com a realidade local faz suas primeiras vítimas. O som das cabras e bodes à beira do rio se une ao coral de pássaros urbanos, a um sino ininterrupto da Matriz local, cheguei a contar 10 minutos sem parar de sacras badaladas anunciando o meio-dia. Mas, o povo nem aí. Jovens improvisam uma batucada nas areias na margem urbana, alguns lagartos fogem do sol e dos pássaros pelas pedras úmidas, motores de barcos, canoas e lanchas, anunciam suas cilindradas que via de regra são mais barulhentas e potentes quanto mais sobe a patente na escala social do proprietário da embarcação. A música segue por ora como fundo para os sons urbanos e naturais, sertanejo, forró moderno e clássicos do repertório brega de lupanar, Wando, Odair José, um ou outro Roberto Carlos em ritmo brega. O calor segue intenso na beira do rio, litros de filtro solar, uma santa bênção os corajosos banhistas e canoeiros sob o sol escaldante, finalmente a igreja silencia o sino, sob o testemunho de esculturas neoclássicas, Adonis e Vênus de pedra e de gosto duvidoso. Almoço nem pensar, só água. Alguns adolescentes se atiram no rio de um posto alto de observação, canoas de Toga e suas velas geométricas atravessam o rio contra o vento, na perpendicular, segundo a mais exata tecnologia popular. Entramos no casarão de Seu Oswaldo onde, rezam documentos oficiais, pernoitou Dom Pedro II, lá pelos idos da segunda metade do século XIX. No casarão faleceu toda a família de Seu Oswaldo, avós e pais, todos de morte tardia, mas por uma vã tentativa de escapar da tradição, Seu Oswaldo só mantém um negócio de venda embaixo, para morar mesmo, preferiu uma casa moderna, distante das lembranças. O vento atravessa feito alma o primeiro piso do casarão urbano de onde se avista o rio, as embarcações e a balburdia da moçada tocando um pagode por sobre o repertório brega que soa dos bares localizados na margem oposta que dá para uma fazenda, onde também o rio parece mais limpo. E é para lá que vamos munidos de microfone boom e câmera. Negociamos uma volta pelo rio com um barqueiro que faz o trajeto de ida e volta das praias na margem oposta da cidade, onde além da água mais limpa, tem os bares mais simpáticos. Ficamos cerca de dez minutos esperando a barca zarpar com outros passageiros, três casais jovens, um com um bebê de no máximo 4 meses. Ao fundo um paredão de som de onde emana, posso classificar assim, uma das piores experiências sonoras que já tive na vida, superando em muitos decibéis o trânsito de Nova Delhi ou certas experiências em shows de Axé e Metal. O paredão de caixas de som ia de um lado ao outro do barco, ocupando toda a largura do

fundo. À frente, os passageiros distribuídos nos dois bancos contínuos que ocupam as duas laterais da embarcação. Só quem reclamou um pouco foi o bebê de colo que esboçou um choro, mas logo foi repreendido pela mãe. O pai bebe latinhas de cerveja e os outros dois casais conversam, animadamente. Não sei como. Só o que me vinha a cabeça era a sensação de que eu não conseguia ouvir meus próprios pensamentos, e além de ver e ouvir o “som ao redor”, restava respirar. Tinha que respirar. A qualidade do repertório cai abissalmente. Principalmente, em se tratando de um gosto urbano e formado na adolescência, besta e elitista, no Conservatório de Música Brasileira, funcionando na Avenida Graça Aranha, 13º andar, do número 57, em frente ao Prédio do Capanema, marco da arquitetura moderna carioca. A vida dá voltas. Em termos prosódicos, junção do verso escrito com a frase melódica, descontados as ferramentas harmônicas da composição, as músicas consistem um ritmo médio que funde elementos da música romântica de cabaré, do brega sertanejo, do *tecnobrega* e do *funk melody* carioca. Os versos, falam de órgãos sexuais, no sentido figurado, como o uso da palavra “perereca” repetida à exaustão, fazendo alusão ao órgão sexual feminino, mas também de forma direta como a repetição da palavra “bunda” se referindo a uma bunda que rebola de forma provocativa. Fora isso, dores de abandono, traição, clássicos da prosódia brega, além da menção a tipos modernos como “mulher psicopata” ou o “sonâmbulo da balada”. O espírito do crítico conservador da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão, baixou em mim, mas já foi embora. O barco seguiu até a outra margem deixou os passageiros habituais no bar e partiu comigo e Juliana para um passeio pelo São Francisco. Aproveitamos para ficar do lado de fora do barco, em parte para filmar sem o incomodo da capota, mas, principalmente para ficar o mais longe possível do paredão de som. Ao perceber que saímos da parte coberta, o barqueiro resolve nos proporcionar a experiência completa do passeio e, o que parecia impossível aumenta ainda mais o som. Agora é impossível voltar para a cabine coberta do barco, melhor derreter sob o sol de uma da tarde do que estourar os tímpanos lá dentro. Fizemos umas duas paradas em praias mais distantes, mas sinceramente, não conseguia ouvir nada além da música que berra lamúrias ou versos de conotação sexual. No caminho de volta, vislumbrando a liberdade ainda distante, marcada pela visão de Traipú, um dos ajudantes do barqueiro, que estava em pé sobre a cabine dos passageiros, se vira para nós e em um gesto largo com os braços e as mãos apontando para o entorno, e grita, “- paraíso, né??!!”.

Consentimos com a cabeça, mesmo porque não conseguiria ouvir nada que ele falasse e seguimos por mais uns minutos de viagem até a cidade. De volta a terra firme rodamos um pouco pelo centro de Traipú e depois partimos para os municípios vizinhos.

Ir bater em Belo Monte e depois em São José da Tapera debaixo de chuva, entre os meses de julho e agosto, é uma experiência fora do comum. O sertanejo tão habituado as inclemências do sol, agora lida com capa de chuva, carroça atolada e poças que ameaçam o trafegar de gente e bicho. O sertão chuvoso é e não é sertão. É porque assusta tanto quanto um raio de sol, não é porque o medo da enchente não faz parte do imaginário popular, logo, não é verdadeiro. Como afirma a poesia moderna de Cascudo, não gosto de sertão verde:

Não gosto de sertão verde,

Sertão de violeiro e de açude cheio,

Sertão de rio descendo

l

e

n

t

o

largo, limpo,

Sertão de sambas na latada,

harmônio, bailes e algodão,

Sertão de canjica e de fogueira

- Capelinha de Melão é de São João,

Sertão de poço de ingazeira

onde a piranha rosna feito cachorro

e a tainha sombreia de negro n'água quieta,

onde as moças se despem

d

e

v

a

g

a

r

Prefiro o sertão vermelho, bruto, bravo,
com o couro da terra furado pelos serrotes
hirtos, altos, secos, hispídeos
e a terra é cinza poalhando um sol de cobre
e uma luz oleosa e mole

e

s

c

o

r

r

e

como óleo amarelo de lâmpada de igreja.

A chuva bate forte no para brisa do carro e no piso de barro, indiferente e surda aos apelos de Cascudo. O rio transborda água para todo lado, e já não se sabe o que é pasto, o que é margem e o que é rio propriamente. O sapo canta contente, o grilo e a cigarra fazem até repente. Goteja das folhas das árvores translucidas de sol o som de pingos d'água na pedra, o orvalho da tarde, da última tarde de chuva vai caindo e vai molhar, além do meu chapéu. Para quem gosta e para quem desgosta, a chuva por aqui dura pouco. Já é sol, já é caatinga o que era verde se fez vermelho, o que era sapo vira espuma e seca feito folha, o que era cantoria de grilo, cigarras e bichos da mata, agora silencia. Ossada de res na beira da estrada, uma carcaça, outra e mais outra, entre galhos secos e mandacarus, denuncia um abatedouro improvisado escondido pela vegetação rala da caatinga, o calçado bate na areia pedregosa e faz um som áspero que se harmoniza com tudo ali, um besouro invisível passa zunindo, perto do microfone. É a única coisa que se mexe veloz por essas bandas ao meio dia. É meio dia que o povo tem fome, principalmente em aniversário de coronel ou prefeito, o que é quase o mesmo. A festa mata boi. A seca mata boiada. E até gente se deixar. O coronel também se não obedecer.

Terra do manda quem pode, obedece quem tem juízo. E a lei? Essa só serve para doutor que nem é gente de verdade. Gente de verdade morre com choro e vela, em cemitério improvisado como na ilha dos anjos, em que centenas de crianças estão enterradas, ainda hoje se mantem a prática de sepultamento nesse território improvisado de luto, como o abatedouro no meio da caatinga. E é pra lá que rumamos, pra ilha sepulcro de infantes que não entraram no senso do IBGE, onde o carcará voa baixo e os urubus se agitam, passando por São José da Tapera, pela serra de Maravilha, sem esquecer a estada em Pão de Açúcar. A praia fluvial de Pão de açúcar é lugar de várias atividades de lazer no fim de semana. As famílias chegam de carro até a beira onde montam tendas, preparam comidas, tomam banho, bebem cerveja, jogam futebol, as crianças brincam em balanços junto a bares fixos que servem de apoio para quem prefere pagar a ter trabalho preparando os mantimentos. O futebol de areia é levado a sério, com juiz tentando organizar as perlangas que podem inclusive terminar em disputa de pênaltis. Alguns estaleiros em que se fabricam canoas e pequenos barcos, testados ali mesmo. Os construtores trabalham até no final de semana, pintando os cascos. Por fim, o som dos motores de barcos e lanchas também está presente desde a praia em frente a estátua do Redentor, até o pequeno porto, em que carros e motos são atravessados para a margem oposta em Sergipe. Os barqueiros fazem dezenas de viagens por dia, dependendo da embarcação chega a mais de cinquenta travessias, a tripulação trabalha desde as primeiras horas da manhã até a boca da noite. Início da tarde e finalmente vamos em direção à Ilha do ferro, comunidade de pescadores, barqueiros e, principalmente, artistas artesãos, alguns convidados para eventos em capitais do Sudeste como São Paulo e Rio de Janeiro. A estrada de barro é longa e demorada, passamos por dois assentamentos do MST, onde a vida também passa de forma lenta e segura. É tarde de sábado e o calor infernal espanta todos para dentro de casa, a exceção de dois idosos que conversam na varanda e nos informaram que estávamos no caminho certo para a vila da Ilha do Ferro. No meio do caminho, tangerinos tocam a boiada que se espanta com a presença do carro na estrada, alguma dificuldade passamos nós e passou a boiada. Mais adianta um segundo assentamento do MST, mais estruturado com escola, armazém, Igreja e parque para as crianças. Ainda passamos por um riachinho que cruza a estrada com pedras e cascalhos ao fundo. Não demora muito e já se avista lá de cima o São Francisco ainda de longe, um filete de água entre morros. Mais alguns quilômetros e chegamos na entrada

da cidade onde uma escultura de rostos e pescoços recebe o visitante. Fomos para alguns ateliês de mestres artesãos: Vavan, Aberaldo, Salvinho, Neto, Rejânia, além da casa do barqueiro Dedé que nos levou através do rio até a Ilha dos Anjos. Na vila dos artesãos se misturam os sons do rio, das ferramentas de esculpir a madeira, do alarido dos pássaros no fim da tarde, do chocalho e sino pendurado nos bois, das patas dos cavalos, das crianças e cachorros, dos amigos no boteco, dos velhos chamando todos para dentro de casa, das motos e carros de som vendendo ovo ou fazendo propaganda de algum mercado local ou de Pão de Açúcar. Compramos algumas obras dos artistas locais, captamos a paisagem sonora e visual da pequena vila e do Museu com obras de artistas proeminentes e muitos já falecidos. Depois fomos ao encontro de Dedé que guarda em casa uma rabeça de mais de cem anos, feita por um mestre rabequeiro, já falecido, que construiu o instrumento para tocar e ao longo da vida só fez três rabeças para uso próprio. A relíquia, lindíssima, está em exibição na parede da casa de Dedé. Pegamos a canoa em direção a Ilha dos Anjos, Dedé conta a história do naufrágio, da tradição de se enterrar crianças e adolescentes na Ilha depois do acidente, carcarás, urubus e badalos de animais, nas fazendas limítrofes do lado de Sergipe, além do vento que encrespa, marcam os sons do lugar. Uma capelinha abandonada no alto do morro, cercada pelas cruzes que marcam os sepulcros dos infantes, um voo de urubu, outro de quero-quero, outro de carcará, alguns gatos, árvores grafadas com nomes de amigos, familiares e amantes. A tarde cai rapidamente, o vento ganha força, as águas do rio se agitam, entramos receosos na canoa que pareceu menor agora com o rio revoltoso. Passamos de volta pelo ponto do naufrágio em silêncio torcendo para não fazer parte do repertório das histórias que os locais contam. Pôr do sol maravilhoso nos acompanha até a margem de Alagoas, nos despedimos, ao som de milhares de pássaros. Mais conversas com locais e finalmente pegamos a estrada de terra de volta para Pão de Açúcar. A noite desce pesada, desviamos de bois e vacas assustadas, algumas aves arribam do chão, sombras e uma lua de tirar o fôlego. O som áspero das pisadas sobre a terra pedregosa da caatinga não sai da cabeça.

RIO SÃO FRANCISCO 3



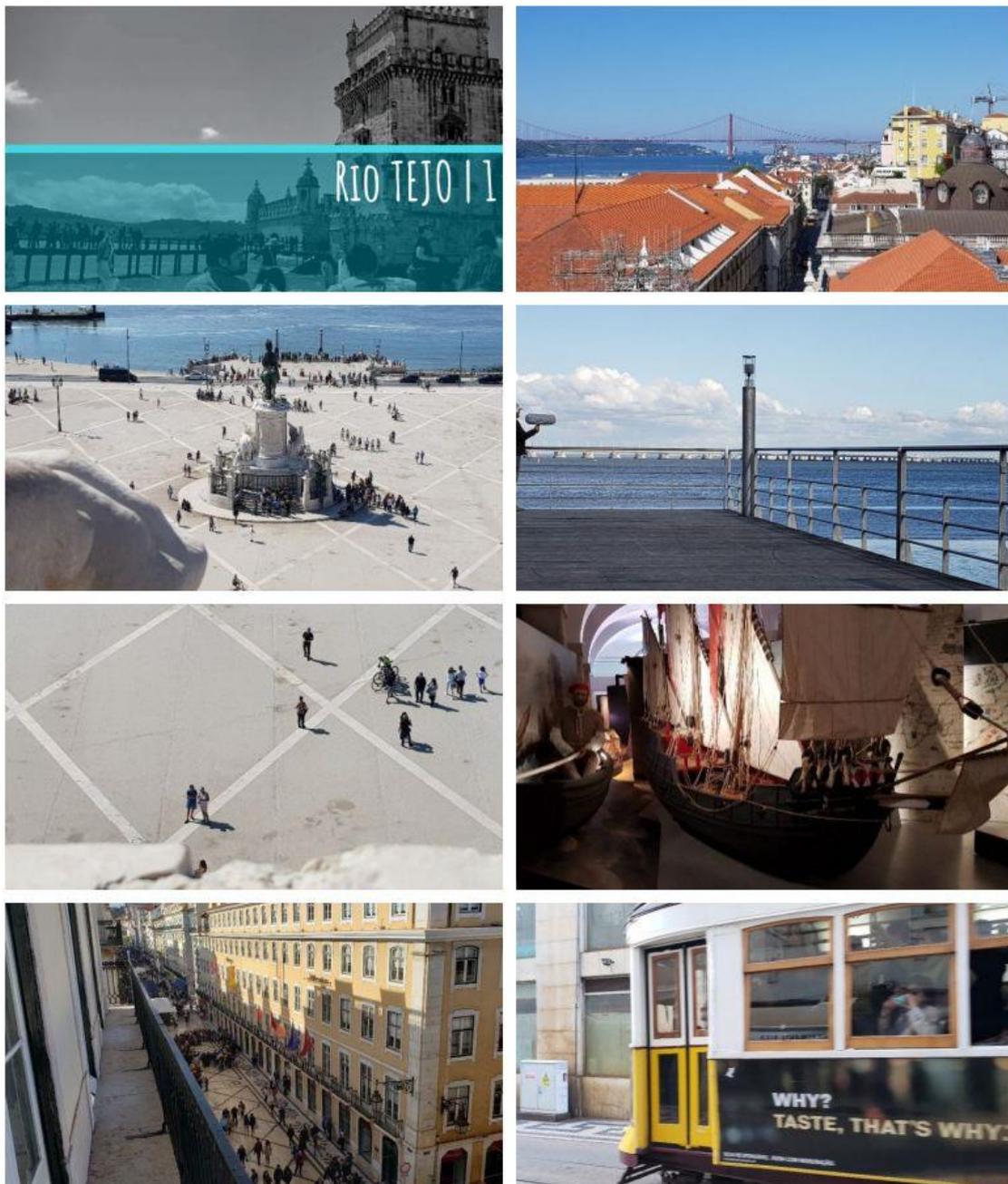
O Rio São Francisco vai bater no meio do mar entre Alagoas e Sergipe, entre os municípios de Piaçabuçu e Brejo Grande. Entre dunas e coqueiros, barracas de artesanato e de venda de bebidas e pratos típicos. O som dos motores dos barcos encobrem o som da maré, o vai e vem das ondas do mar que se chocam com as águas do rio e as empurram de encontro às suas margens. O vento constante ensurdece quanto mais próximo da foz se chega. O mar e o rio em constante perlenga. A gritaria dos banhistas encoberta pelo som da ventania, das ondas e dos motores dos barcos. Ao longo do trajeto entre o cais de

Piaçabuçu e a praia da foz, muitos coqueirais, algumas vilas como a de Pixaim, formada por remanescentes de quilombolas à beira do rio entre dunas moventes que cobrem casas. Os barcos levam mercadorias e turistas, alguns pescadores puxam rede no meio do rio. Um ferry leva carro, caminhão e gente, o som é ensurdecido. Nos estaleiros da região o trabalho não para entre serras elétricas e o martelar ininterrupto da madeira dando forma de barco e canoa ao que antes era tábua e que antes ainda foi árvore. Lama, vira-latas, crianças banhadas em tinas de ferro, roupa em varal, casas de lata e madeira, chão de terra, gritaria, música e o som da maquinaria de serrar. Um jogo de sinuca em um bar de palafitas sobre o rio, outros bares, mais roupas esticadas a quilar ao sol, o vento não para de soprar em cada canto da beira rio. Crianças tomam banho entre os barcos, mulheres cozendo redes de pesca, e assim segue-se para Penedo. A feira livre semanal ruidosa, peixe, caranguejo, carnes, legumes, frutas, doces, homens e meninos empurram carrinhos para as donas de casas, bonecos carnavalescos atravessam a multidão barulhenta nos ombros dos foliões, o pregão dos vendedores e dos crentes, “mais barato”, “mexeu com Ele, mexeu comigo”, o bate papo sobre futebol e celebridades da televisão. Do outro lado, em Santana do São Francisco, artesãos dão forma ao barro desforme que será vendido na feira de Caruaru. O som martelado da engenhoca movida a pedaladas para fazer girar o prato sobre o qual um monte de barro é moldado pelas mãos do artífice. Mulheres muito velhas se debruçam nas varandas, cadeiras de balanço, tamboretas, sempre uma música brega soando aos tímpanos encerra a possibilidade de leitura bucólica da cena. A beira-rio remodelada em Neópolis é pura pasmaceira, carros com o som aos berros tentam em vão romper o clima abstrato da cidade e responder a pergunta: o que se faz aqui? Em Penedo, a vida cotidiana prosaica contrasta com a sobriedade das construções históricas, Mosteiro, Igrejas, cujo interior tem seu silêncio invadido pelos sons da cidade e do rio, incomodando o repouso de seus fantasmas, prédios erguidos no momento de maior crescimento da região, o Hotel São Francisco que abrigou um presidente da república, e antes ainda o Caminho Real que segue em direção a Porto real do Colégio. A lama à beira do rio, há tempos, escondeu as pegadas dos pés monarquistas se lambuzando, escorregando no lodaçal dos portos. Um mapa anuncia que outrora, por estas paragens, configurava-se um Caminho Real, uma rota, um percurso de reis e rainhas sobre as águas e as terras ribeirinhas do São Francisco. Porto real do Colégio, o mirante voltado para o rio vazio, um barco, um

pequeno grupo de meninos se banham em algazarra, a estátua do Bom Senhor dos Navegantes abençoando o mato e as plantas aquáticas que pastam solenes à superfície, o som das águas entrecortado pelos insetos que cruzam o ar ao meio dia. De repente um carro de som anuncia o grande evento do fim de semana: um jogo de futebol local, entre a Portuguesa e o Barcelona. Cavalos se banham no rio junto com meninos e famílias inteiras, mulheres indígenas da etnia Kariri-Xocó lavam roupa, louça e panelas, bares e mercados semiabertos se protegem do sol, um calor insuportável a caminho de São Brás. São Brás, uma cidade que quase não há, um mirante voltado para um areal onde antes passava um braço do rio. Hoje serve de campo de futebol de areia. Em Propriá, uma família se banha nas águas barrentas do São Francisco, brincadeiras, risos, cavalos, cachorros, roupa, bares e restaurantes tudo funciona à beira do São Francisco. Barcos cortam as margens, dão voltas levando passageiros e cargas, gente e coisas. A ponte sobre o São Francisco leva de um estado ao outro funciona como um entreposto bastante abstrato, pouca coisa varia. O mesmo rio terroso, a mesma beira rio remodelada para o gosto da classe média local que termina logo ali onde crianças, cavalos e lavadeiras cuidam de seus afazeres.

As captações dessa fase da pesquisa ocorreram entre janeiro e fevereiro de 2019, nos fins de semana, em que se registraram atividades de lazer, como banhos de rio, futebol, jogos de sinuca, bares lotados e brincadeiras de crianças e nos dias de semana para registro do cotidiano de trabalho e circulação, como o trabalho nos estaleiros, o transporte feito em barcas, ferrys e canoas, a labuta de lavadeiras e pescadores. Em algumas ocasiões as gravações ocorreram com membros do Grupo de Pesquisa Narradores do SOTEPP/UNIT.

RIO TEJO 1



O som ao redor que alcança o cimo do Marco do Descobrimento, além do Tejo agitado em sua foz pelas águas do oceano, além do vento e das máquinas da cidade que lá de cima se ouve de forma quase inofensiva, também é composto pelo digitar de uma guitarra cujas notas, encobertas pela água e o vento constante, sugerem uma pequena expressão da mesma natureza ao redor. Mesmo o conjunto acústico maquinico urbano, carros, ônibus, trens, estaleiro, mesmo o alarido dos visitantes, tudo parece emergir da boca de uma gigantesca, por isso invisível, cornucópia que encerra em seu bojo, o rio, o

vento, a cidade, as pessoas, a guitarra e nós. Ao redor da Torre de Belém não é nada disso. Caminha-se entre turistas e fotografias. À beira do Tejo, entre os dois monumentos, as águas seguem batendo agitadas, arrebatam no quebra-mar da Torre e sobre um passadiço de madeira e rocha por onde milhares de visitantes passam todos os dias. Do alto da Torre, ao contrário do cimo do Marco, tudo ficou mais jovem, porque faz recordar a primeira visita a Lisboa, quando tudo ainda estava para se formar. Emprego, casa, filhos e o acumulo inexorável de coisas, experiências e lembranças. Por dentro dos museus (Naval, Arte Contemporânea, Arte Popular), ao contrário, tudo é novidade. Os barcos expostos em cavaletes sobre o piso sugerem uma fantasmagoria diabolicamente taxonômica. Todos sabem que estão mortos, mas parece que a qualquer momento vão mover a cabeça, piscar um olho, abrir as asas, levantar uma pata. Aqueles barcos, quando um segundo tsunami, pós-terremoto, elevar ondas, inundar a capital, submergir o museu, sairão flutuando de volta ao rio, como fantasmas sem leme, sem rumo, sem capitão. Os Jerônimos apelam a uma sobriedade sonora que não se confirma na experiência in loco. O barulho e o movimento dos corpos dos visitantes cuja alegria contrasta com a altivez sisuda do mármore das galerias, dos arabescos, das escadas, dos corredores, do pátio, da igreja. Nada colabora à reflexão naquele ambiente, mas o alarido das gaivotas voando sobre o pátio central ecoa para que acreditemos com uma ponta de esperança que nem tudo está perdido. Navegar o rio ali pela foz em uma tarde chuvosa de ventania e águas revoltas, faz sentir a pressão do Tejo sobre os pés a forçar o casco da embarcação. Sob a ponte, aí então as almas se concentram, como morcegos pendurados pelos vãos e pilastras do colosso de concreto levando gente e automóveis de uma lado para o outro do rio, indiferentes ao canto macabro das almas ali grudadas. Imagino esse canto como um convite, qual sereias de odisséias outrora, convocando os barcos mortos do museu a flutuarem de volta para as águas do rio. Quantas almas penduradas, fixadas no concreto são necessárias para produzir o som macabro que se escuta ao se cruzar a ponte por baixo? Velhos marinheiros, piratas, descobridores, aventureiros, comerciantes, fragatas, escutas, saveiros, caravelas, cargueiros, naus de todos os tempos, de todos os tamanhos que jazem imóveis mas ainda audíveis.

Do lato do Castelo de São Jorge ressoam os sons das irmandades de estudantes universitários, tambores de imigrantes, buzinas, o silvo do elétrico, a gritaria de turistas,

a cidade sonora pulsa seus ritmos que ecoam nas pedras, escadas, flecheiras, corredores, pátios e torres do castelo. Na catedral da Sé de Lisboa, além do som metálico das velas alinhadas por um funcionário, todo o resto é puro alarido de gente que circula por dentro do monumento com a mesma urgência e euforia de quem desce montanhas russas em parques de diversões da Flórida estadunidense. Mais uma vez, a sobriedade da pedra, a imagem espectral, grave e severa, de seus santos, em contraste com a postura frívola, arrogante, extrovertida dos visitantes, expressa uma desarmonia nas expectativas sonoras. Mas a ideia de um ambiente sonoro intemperado e intempestivo se concretiza de fato nas ruas da velha Lisboa, intacta desde as reformas pombalinas, serve hoje de cenário sonoro para o contraste expresso entre a sisudez dos prédios setecentistas e o vai e vem da malta de visitantes que estreitam as calçadas, diminuem as praças e passeios públicos, inflacionam a capacidade dos elétricos, encurtam a paisagem dos portos. Não há horizonte que dê conta de tanta gente. Ao ruído das multidões, dos carros, ônibus, bondes modernos, elétricos, alarmes, sinais sonoros, buzinas e todo tipo de engrenagem e freios que impulsionam e estancam a cidade, somam-se, os lamentos do fado, chorado a plenos pulmões, as guitarras de rock e blues, salsa caribenha, sanfonas, rap, teclados românticos, gaitas de fole, música eletrônica e, se ainda vivo, muito possivelmente, o Marques de Pombal, deambularia pelas ruas da capital, sob o desiderato de um novo terremoto. A velha Lisboa que inspirou Wenders ao encontro da Berlim de sua infância, jaz agora em um caldo ruidoso de idiomas e ritmos.

Na Feira da Ladra, o pregão tradicional se mistura ao som da folk music do oeste americano, tocada por uma dupla de punks e seus cachorros garbosos, um cachorrinho chinês de pelúcia em latido maquínico perturba ininterruptamente, muitos decibéis acima, enquanto um jazz bebop soa da banca de discos de vinil usados, dando uma momentânea uniformidade harmônica ao ambiente sonoro desairoso. Dentro do Panteão, ao lado da feira, o eco do mármore dos túmulos de heróis, como Vasco da Gama, é capaz de transformam qualquer conversa prosaica dos visitantes em um marco sonoro histórico. Do alto do Panteão os sons da feira chegam filtrados pelo vento e pela distância sugerindo a falsa impressão de uma massa acústica constante, moderada, eufônica.

Não tarda, e chega-se de fato, à nova Lisboa, prédios modernos, de 30 andares que se esticam para o céu, teleféricos automatizados, silenciosos, vastos espaços que fazem o corpo se apequenar sob o sublime do concreto que aprisiona gente, tubarões, arraias gigantes e simpáticos animais marinhos, indivíduos que, sob a proteção do homem, se encontram, momentaneamente, seguros da ameaça do homem, apesar de enjaulados no Oceanário, cujo ruído e correria das famílias impossibilita qualquer reflexão durante o percurso de visitação. Abandona-se o lugar atordoante por um corredor sonoro em que os sons de baleias, gaivotas, ondas e demais manifestações marinhas são amplificados, para ouvidos pouco atentos. Ao fim da rampa, já quase livre do prédio feito de concreto e ruído, mas não sem antes, necessariamente, passar por uma loja de souvenirs e bugigangas, cujo fim é se acumular nas casas, gavetas, armários, cômodas, para em seguida se transformarem na memória dos consumidores em marcos de arrependimento.

Pela ponte Vasco da Gama, a Lisboa do Tejo cosmopolita e urbano vai ficando para trás, dando lugar ao estuário, aos catadores de marisco, a lama, barcos encalhados, estaleiros abandonados, pescadores aqui e acolá, o silêncio ainda é uma quimera porque os sons dos aviões supersônicos e do trânsito sobre a ponte chega aos ouvidos calando a lama, os passos dos catadores, os pássaros e a água batendo nos ancoradouros. Nada mais *desútil* que um cais sobre a lama que se presta à tarefa besta de prender barcos já presos pelo lodaçal do fundo do estuário. Moinhos de vento, estradas por sobre o mato, e na Reserva Natural do Estuário do Tejo alcança-se EVOA, espaço aberto em que infinitos pássaros, no lugar de se dispersarem pela vastidão do mundo, optaram por se concentrar ali, sabe-se lá por que razões. E, em som e asas, desafiam as lentes e microfones de quem se dá ao trabalho laborioso e resignado de registrar cores e decibéis. Córregos, lagoas, braços que correm para o mesmo Tejo. Ao fim da tarde, uma tempestade ameaça interromper o estranho festival de revoadas e cantorias. A pequena Vila Franca de Xira encerra esse trecho da jornada. Belas embarcações, apontando para a direção da foz, patos, praça, chuva e a chegada de um trem marca o início de um percurso que levará para as profundidades das terras do interior e de si.

As captações dessa fase da pesquisa de campo ocorreram ao longo do mês de abril com a presença da Professora Doutora Juliana Michaello Macedo Dias, coordenadora do GP

Nordestanças (PPGAU/UFAL). As gravações de áudio e vídeo se deram em períodos extensos, considerando o cotidiano da cidade de Lisboa, os diferentes ritmos da cidade, variações territoriais, zonas centrais e periféricas, zonas históricas, culturais e turísticas, zonas modernas e verticalizadas, zonas suburbanas e naturais, variações climáticas e as diferenças de ocupação e uso do rio e seu entorno em dias uteis e fins de semana.

RIO TEJO 2

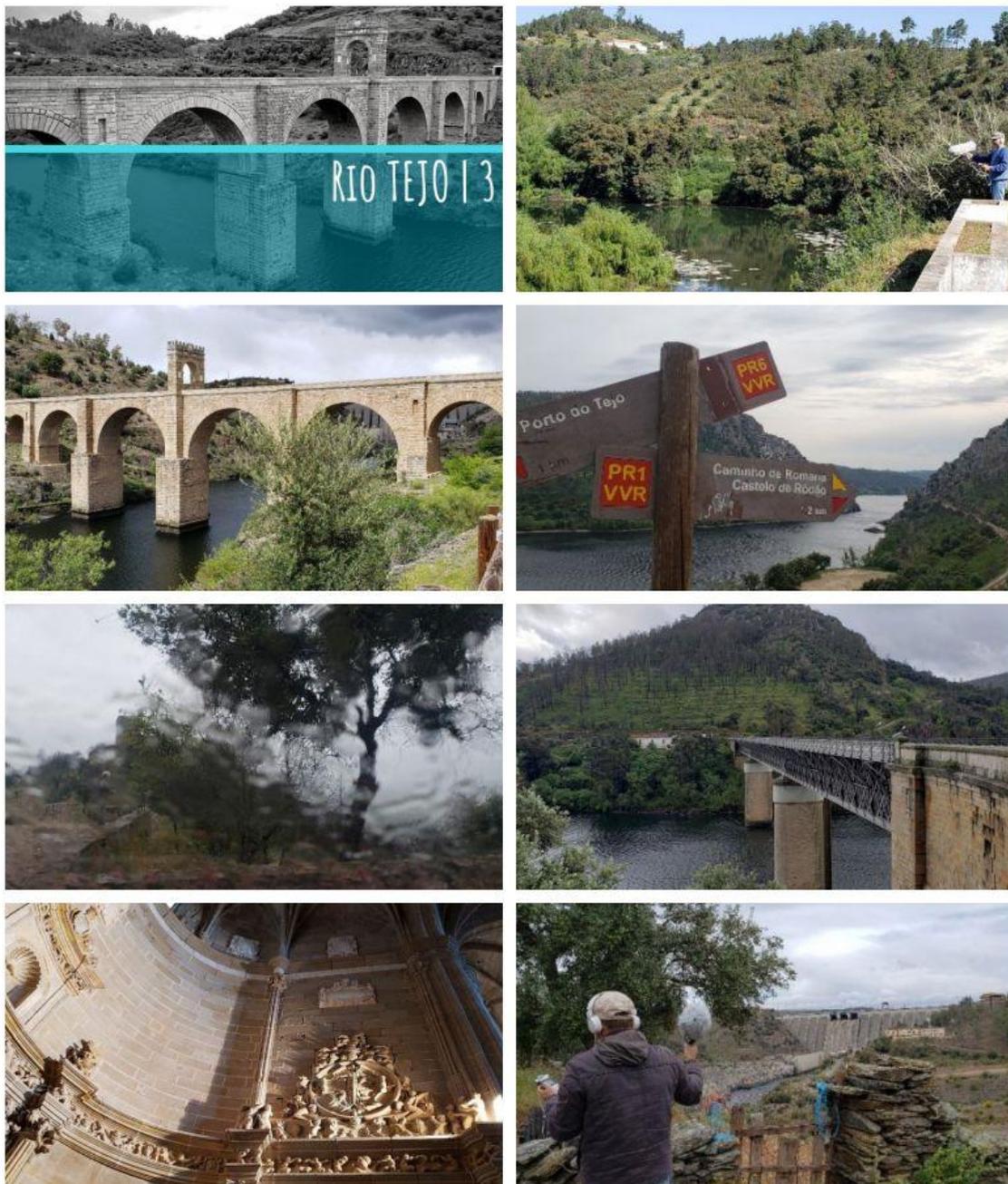


A partir da cidade de Abrantes, se faz um círculo de Concelhos, cidades, vilas e freguesias que sempre volta para o rio. Seguindo o curso oposto das águas do Tejo. Em Santarém, onde está enterrado Pedro Álvares Cabral, na Igreja das Graças, o som dos pássaros é ensurdecido ecoando na nave principal. Uma partida de futebol, pessoas remam caiaques esportivos, o mirante entrecortado pela muralha medieval que emoldura a vista de cima do rio e contrasta com a barragem moderna ao fundo. Uma senhora passeia seu cachorro, puxa conversa, puxa o cachorro, gente conversando em um parque. Silêncios. O clima abstrato da cidade provoca a pergunta: o que se faz aqui? Em Sardoal, ao contrário, se faz muita coisa, uma vila, não mais que meia dúzia de ruas entrecruzadas, mas todos muito engajados nos festejos da Semana Santa. A Paixão que leva o Cristo ao som dos açoites e galhofas dos atores vestidos de soldados pelas ruas, a procissão do Fogaréu, um silêncio assustador quebrado pela banda de música tocando uma marcha fúnebre em ritmo de fanfarra, ao mesmo tempo triste e alegre, as pessoas de preto levando velas à mão, a cidade às escuras, as portas e janelas fechadas em luto. Fellini não inventou nada e Nino Rota copiou esse estilo musical das bandas sinfônicas das mesmas vilas italianas desde a Toscana até a Sicília. Na procissão do senhor morto um caixão com uma imagem de Cristo é levado por 6 homens vestidos de roxo, muitos na procissão estão de preto, janelas e portas cobertas por um manto roxo, uma imagem de Nossa Senhora carregada atrás do caixão chora o corpo do filho e as pessoas olhando estranhamente para os equipamentos de captação de som e imagem. Excomungando os violadores da fé alheia. O som das represas e barragens é ensurdecido mesmo com o Tejo apresentando graves sinais de perda de vazão e assoreamento das margens, peixes sufocam às margens de um castelo mourisco medieval, a tecnologia e a modernidade produzem suas próprias e novas pragas. O som das fábricas de celulose completam o cenário de desnatureza. Em constância a festa dos barcos, Procissão de Nossa Senhora da Boa Viagem, só não foi maior porque os grandes barcos já não podem navegar Tejo acima em razão do baixo caudal do rio. Ainda assim uma banda anima os convidados, uma feira de produtos e artesanato local, a cidade colorida por corredores de fitas que ressoam ao vento, uma televisão portuguesa cobre o evento, participantes brincam entre si e reclamam para as câmeras, falta de apoio, queda do interesse entre os mais jovens etc. Mas a festa continua com apresentação de grupos folclóricos que vão dançar o “Vira”, o “Fandango” e outras canções e ritmos da gente do campo. O interior dos castelos contrasta o som do vento,

do rio, dos pássaros com a falatório dos visitantes, quando há, e das máquinas de informação que, via de regra, falam para os fantasmas que por ali se acumularam com o decorrer dos séculos. Em Belver, cidade que quase não há, sobre o silêncio das ruas ecoam as vozes de dentro das casas. Um caminho de tábuas à beira do rio leva a uma praia fluvial semideserta, muito patos fazem algazarra e territorializam a areia com seus gestos e gritos ameaçadores, os poucos banhistas não lhes dão atenção e preferem jogar migalhas para os filhotes que, para desespero das patas, se desgarram do grupo em direção aos humanos. A chuva desce sobre um cruzeiro fincado no cimo de um monte a beira do Tejo e sobre um marco que indica a última grande enchente do rio, lá pelos idos da década de setenta do século passado. Este território é caracterizado por festas e celebrações, expressões culturais regionais do entorno do Rio Tejo, castelos e outras edificações do medievo mouro e cristão, vilas e cidades menores com praias fluviais e inúmeras represas e barragens que controlam e separam as águas do rio.

As captações dessa fase da pesquisa de campo ocorreram ao longo dos meses de abril e maio com a presença da Professora Doutora Juliana Michaello Macedo Dias, coordenadora do GP Nordestanças (PPGAU/UFAL). As gravações de áudio e vídeo se deram em períodos extensos, considerando festividades, variações climáticas e as diferenças de uso do rio e seu entorno em dias úteis e fins de semana.

RIO TEJO 3



Entre Vila Velha do Ródão e Alcantara, já no lado espanhol do Rio Tejo, um vazio suposto predomina, tão suposto quanto o conceito de não lugar, seja urbano, rural, natural, proposto a partir do olhar etnocentrado de quem não frequenta vão de viadutos, terrenos baldios, o mato que cresce limítrofe aos trilhos dos trens suburbanos, subúrbios que se diz, fora da urbs, da pólis, da parte da cidade em que as vidas acontecem, as vidas que se imputam importância. Também para falar das vastidões que encerram cercas e ovelhas, cortadas por veredas de terra e pedregulhos que acompanham pelo lado de dentro, a

partir do que se diz interior, largas rodovias internacionais e inter-regionais. À miúdo, é possível se aprofundar em caminhos de piçarra, cheios de irregularidades e lombadas que a chuva esculpiu para o horror dos amortecedores e direções hidráulicas, ou ainda, empunhando um facão de corte e galocha nos pés, abre caminho na mata sobre o lodaçal de picadas e trilhas mata adentro. Um sertão profundo e ainda é Europa. Um sertão vazio, imóvel e silencioso e ainda é Europa. Será? Há duas condições para o vazio: o silêncio e a imobilidade. Condições que também se aplicam à morte. O que está morto não se move nem ressoa. No meio do mato nomeado oficialmente de Reserva Natural Internacional do Tejo, o que não falta é ruído e movimento, desde o farfalhar das folhas, galhos, ramas, ravinas que balançam sob as ondas de pássaros cujas asas em movimento sincrónico funcionam como mecanismos de reverberação que pulsa em diferentes ritmos e velocidades no ato de sustentação do corpo que sobe, avança, faz piruetas e pausa invisível, mas não inaudível, entre as copas das árvores. No meio do mato nomeado oficialmente de Reserva Natural Internacional do Tejo, o que não falta é ruído e movimento, quando se adota certa postura e certa disposição ao ato de ver e ouvir. Apesar de tanto ruído e movimento, também se trata de uma Europa sem ninguém, sem gentes de canto algum, povo de lugar nenhum que desconhece as tecnologias do conforto e da civilização, que nós da periferia da América aprendemos a admirar com recato. Gentes e tecnologias que aqui e agora, no meio da vastidão de uma Europa feita de mato, terra, cerca, vilas e ovelhas, se encontram ausentes. E esse sertão profundo ainda é Europa? Lugar de vilas envelhecidas, como se lê no poema narrado no Documentário Sonoro Tejo 1. Poema de solidão, palavra herança maior que a língua portuguesa reservou às suas colônias que o banzo africano e o jururu indígena não fariam melhor tradução. Insiste-se no movimento e no ruído como ausência presente nessa Europa profunda de vastidões. Conforme o microfone percorre de uma ponta a outra do horizonte, infinitas aves, zumbido de insetos, estalar de galhos e um sino de igreja que anuncia a tímida presença humana em um mar de mato e terra. O sal da terra também diz lágrimas de Portugal? Ou seria o homem pura e simples condição de desnatureza? Estrada de bifurcações sem fim, o carro enveredado por sobre a terra molhada, o mato crescendo silencioso nas beiradas e no centro da estrada deixa um rastro, um traço, indicando que por ali o homem não andou sobre. O pio de pássaros, aves canoras incontáveis, ressoa de incontáveis copas do arvoredado que balança assim como os

arbustos, o roseiral, o jasmineiro. O rio que a ponte traz corta a vegetação. A chuva adensa as águas que são do Tejo, que são do Zézero e que também são de ninguém. Um castelo, no topo das Portas do Ródão sobre o Tejo, vigiava prováveis e indesejáveis chegantes de antes dos mouros. Os chegantes que hoje, como nós, não tão indesejáveis assim, se fazem raros para tristeza dos aldeões que retornam da fronteira afirmando que já não há mais bárbaros. Que pena! Eles seriam uma solução, diria o poeta Kavafis, “À espera dos bárbaros”. Um barco divide as águas tristes daquela altura do Tejo. Um barco holandês divide as águas tristes do Tejo português, marca civilizatória entre duas europas. Paredões de rocha em movimento ótico retilíneo passam pela cortina de cetim que emoldura a janela da cabine do barco holandês. Daquele ponto do rio já não se vê casa, ponte, cais, só a pedra e as águas filtradas pela civilidade de cetim da cortina da janela do barco holandês. Contraste entre o veludo e o minério, o bordado e o escarpado, o manufaturado e o bruto. A espera dos bárbaros ficou também a ponte romana, o mosteiro cristão e a represa moderna, três temporalidades da cidade espanhola de Alcântara que reconheceram, cada um a seu tempo, sua própria condição de arcaísmo, desuso, anacronismo, para então falecer em vida sob a forma de ruína, coisa desútil, cuja economia não guarda nenhuma finalidade que originalmente gerou cada uma das três construções. A ponte não mais testemunha a passagem das legiões de soldados garbosos a caminho da expansão do império, o convento não mais enclausura os escritos de ideias ousadas em pergaminhos e livros protegidos da sanha inquisitório de um Torquemata obscurantista e sádico, a represa não mais gera quilowatts de energia sobre as águas outrora turbulentas de um rio caudaloso de orgulho varonil. Ao contrário e tal e qual o silêncio das vilas no entorno da Reserva Natural, restam o vazio das ruas, das igrejas e do comércio, onde, com alguma sorte se experimenta um bocadinho, entre tapas e canês, em um bar lúgubre, frequentado por idosos servidos por uma garçonete sonolenta, cujos olhos convergem para a televisão presa ao teto exibindo um jogo da Eurocopa. O silêncio do vazio das ruas, das igrejas e do comércio rompido de quando em quando pelo canto de cegonhas que faz tempo já não trazem no bico recém-nascidos. O silêncio também rompido pelo gotejar da chuva sobre o calçamento de pedra, pelo som da água que corre desde a fonte, a bica, a nascente e o rio. Essa etapa marcada por silêncios e imobilidades de gentes e tecnologias está cheia de movimentos e ruídos que cobram dos ouvidos e olhos certa postura, pré-disposição, como quem adentra a ruína de um casarão

oitocentista, se acomoda em uma viga derrubada ao chão e espera baixar a poeira, levantada pelo próprio movimento do corpo do observador ao entrar naquele espaço. Só então, baixada a poeira se revelam as maravilhas, aos olhos e ouvidos, desde a luz filtrada por suas frestas, vãos e cacos de vidro, desde o som a reverberar nas costas dos insetos que hoje chamam de lar o que outrora foi residência de fidalgos e nobres de alta estirpe. A fábrica de celulose derrama sua espuma branca e seu ruído maquínico, propondo um agenciamento maquínico sobre o que foi natureza e desnatureza, máquinas desejan-tes que se debruçam por sobre o que foi puro mato, vila, silêncio, vazio e imobilidade. Ao contrário do que promete o poema, as vilas não envelhecem, elas transformam o moderno celulose.

As captações dessa fase da pesquisa de campo ocorreram ao longo dos meses de maio e junho com a presença da Professora Doutora Juliana Michaello Macedo Dias, coordenadora do GP Nordestanças (PPGAU/UFAL). As gravações de áudio e vídeo se deram em períodos extensos, considerando o cotidiano das cidades e vilas da região, os diferentes ritmos, variações territoriais, zonas centrais e periféricas, zonas históricas, culturais e turísticas, zonas urbanas e naturais, variações climáticas e as diferenças de ocupação e uso do rio e seu entorno em dias úteis e fins de semana.

Em resumo a pesquisa de campo buscou dar conta de duas categorias relativas aos estudos de manifestações sonoras:

1 - A identificação sonora de territórios naturais, suas fronteiras, as estratégias de preservação e enfrentamento frente os impactos da ação do homem, a identificação sonora de espécies da fauna e da flora nativa e a identificação sonora de fenômenos naturais como vento, chuva, trovões, são elementos que pertencem ao campo da ecologia e dos estudos ambientais, que se especificam, para os objetivos da pesquisa discutida neste trabalho, como uma experiência de catalogação de elementos sonoros produzidos sem ou com mínima interferência da ação do homem.

2 - Os sons das fazendas, povoados, cidades, as vozes dos bichos domésticos, dos artefatos arcaicos e modernos em funcionamento, das festividades e cotidianidades, da

gritaria do pregão da feira livre, o roçar da roda das carroças sobre caminhos de terra, o badalo do sino da igreja determinando a inexorável passagem do tempo cotidiano, especificam-se como uma experiência de catalogação de elementos sonoros produzidos com interferência/presença da ação do homem.

A comparação entre elementos naturais e transformados pela ação do homem, elementos arcaicos e modernos, elementos que estimulam ou cancelam a multiplicidade sonora configuram o que aqui se denomina “Mapa sonoro” e/ou “Documentário Sonoro”. Como ponto de partida teórico, o trabalho se alicerça no conceito de “paisagem sonora” de Schafer, já assimilando a crítica de Giuliano Obici que propõe o conceito de “território sonoro”, por sua vez, inspirado em reflexões deleuzianas a respeito da ação contínua de territorialização e desterritorialização.

O projeto aqui proposto 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 ao longo dos anos de 2014, 2015 e 2016. Tal pesquisa respondeu a uma demanda do IPHAN e da Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas para produzir um mapeamento das práticas culturais utilizando a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC. A diversa gama de sonoridades, relacionadas entre si e por vezes sobrepostas chamou a atenção, destacando questões que iam da musicalidade – repentes, toadas, aboios -, aos ruídos dos animais – mugidos, cacarejos, cantos que anunciam a chuva -, sem falar dos automóveis, das caixas de som nas ruas, dos rádios e celulares que marcam presenças urbanas com maior ou menor densidade demográfica. 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, entendemos que seria necessária uma dedicação específica no sentido de desenvolver um projeto de pesquisa que tratasse dessas diferentes expressões sonoras.

A cartografia proposta toma por base metodológica a compreensão de movimentos de territorialização-desterritorialização-reterritorialização, conceitos-chave da filosofia de Deleuze e Guattari. As transformações e rearranjos dos territórios 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).

VI) CONCEITOS E QUESTÕES DA PESQUISA:

paisagem sonora

O termo paisagem sonora se refere à totalidade dos sons que chegam a nossos ouvidos em determinado momento, constituindo uma noção de lugar.

território sonoro

Um 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 construção do território sonoro

ritornelo

- Para as premissas dessa pesquisa o som é o principal elemento territorializante. No jogo entre territórios de conforto e estranhamento, o próprio círculo tende a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga.

Mapa sonoro

Marcando caminhos percorridos, localizar espacialidades em meio às paisagens naturais. No mapa utilizamos parcialmente as camadas propostas no projeto, classificando as territorialidades em "naturais, rurais e urbanas", mas sempre considerando interseções e paradoxos.

acusmática

A dissociação da vista e do ouvido favorece aqui uma outra maneira de escutar. Escuta não dominada pela percepção visual. Escuta acusmática, não determinada por uma relação de causa-efeito dada pela localização visual da fonte sonora.

audiovisão

O conceito propõe que o som e a imagem não atuam como suportes separados mas em uma relação de complementaridade em que imagens despertam impressões sonoras e sons despertam impressões visuais.

ESCUTA

- A escuta não é somente um fenômeno auditivo, menos ainda acústico. Permeia questões e construções culturais, sociais e individuais, como ética, valores, memória, lugar de fala e lugar do corpo no território.

Escuta/Tradução

- Entender o fenômeno da escuta como tradução de uma experiência sensorial que diz respeito a história do indivíduo, sua cultura, mas também seu corpo, e o lugar que ocupa ou reconhece como território de pertencimento.

ruido

- O que não soa está morto, a busca por uma sonoridade insípida e polida perverte a experiência a ser traduzida pelos sons, mecânicos ou naturais. A natureza e o corpo em movimento são ruidosos.

Perverter o digital

- Apropriar-se dos dados e das ferramentas para um uso individual e não previsto pela indústria de tecnologia sonora. O uso criativo dos aparelhos de registro e reprodução de sons prevê o ruído como parte da experiência. A busca do "som puro" é uma perversão.

Diegético extra diegético

- A experiência não diegética, operada através do corpo, também atua como marca discursiva que no trabalho de campo recorta, por exemplo, o cheiro da flor de laranjeira, impossível de ser narrado no filme. O corpo que desiste de caminhar até a próxima esquina ou decide deambular pela cidade até se perder. Cada operação, visual, auditiva ou corpórea, também é um recorte de um todo impossível de ser contemplado ou traduzível em discurso, a não ser por um efeito de redução lógica ou metafísica do pensamento: um mapa, um conjunto de dados quantitativos, um conjunto de fatos qualitativos.

Modos de mostrar

Campo de extermínio que vira memorial ou o cinema/estádio de futebol/escola que vira lugar de tortura

- Esse modo de documentar que funde temporalidades distintas, funções distintas do espaço – como um espaço de cultura sobreposto a um espaço de terror – e impressões pessoais particulares, biográficas e íntimas com percepções universais, cotidianas e históricas, nos interessa como metodologia de produção e análise das imagens documentais. Propõe aproximações e fusões de elementos contrastantes diz respeito a um modo de documentar que abre possibilidades de “modos de mostrar” não previstos.

rastro, rasura, rizoma, linha de fuga,

- O modo de chegar a esse tipo de resultado toma por base o pensamento pós-estruturalista de Derrida e Deleuze. Em que se busca rasurar, certas impressões de imagem e som, assim como expandir a narrativa para um modo rizomático, não linear. Trata-se por fim de inventar rios a partir de certa condição de escuta.

Filme-ensaio

Terceira pessoa

- Pensar o documentário, “menos como uma crônica dos fatos que passou, do que, como um ateliê em desordem, ou como uma sala de montagem de onde emerge uma terceira pessoa que não despoja do poder de dizer eu. Isto é, o documentário deve paralelamente ao fundamento de inscrever o particular no universal, permitir, que esse indivíduo diegético e extra diegético do lugar a uma terceira pessoa, nem sujeito social, nem corpo, nem fala. Trata-se de uma terceira pessoa em cada indivíduo, um estranho que contingencialmente assume o lugar de fala/escuta, contingencialmente assume o lugar de ator/espectador. Trata-se de uma forma aberta que não requer um efeito de submissão no indivíduo, e não ser para separá-lo de si mesmo, paralelamente a ação de romper as barreiras entre o privado e o histórico, Ficção e o documento.

documentário sonoro

No documentário sonoro, as experiências ou anulam a imagem completamente, devolvendo ao espectador a tela escura, ou optam por uma linguagem que privilegia o som sobre a imagem, optando por produzir imagens insipientes para que o som ganhe destaque.

Imagem/som é o documento

- O que denominamos de Mapas Sonoros dos rios Tejo e São Francisco apela para uma relação com as imagens e sons que busca mostrar e soar de forma, ao mesmo tempo diegética e extra diegética, em que o ato de mostrar pode ou não contar histórias, porém, esse modo de mostrar, diz respeito às imagens em si, montagem, interferências, temporalidades e enquadramentos e não aos corpos e coisas ali presentes.

Modos de mostrar

Não contar histórias

- A ideia de operar um modo de mostrar que se ancora em uma profusão de detalhes, em detrimento da narrativa clássica em detrimento da pulsão de “contar histórias”, é parte da dicção adotada para a realização dos documentários-sonoros.

Filme-ensaio

Imagem e som: sujeito e ferramenta

- A ideia é gerar certa tensão entre aspectos que se aproximam do texto literário transposto para os aspectos visuais e sonoros. O filme-ensaio expressa certa capacidade de comentar a subjetividade do texto através de sua “câmera-ensaiar”, não somente mostrando ou narrando, mas interpolando as imagens e sons, como sendo, ao mesmo tempo, ferramentas e sujeitos da ação. O filme-ensaio opera questões de ordem psicológica, política, pessoal e social, em uma dicção de resistência em relação ao filme convencional, propondo que a interpretação ou entendimento podem ser abertos, convidando para um jogo entre emissor e receptor, antes atuando de forma ativa.

documentário sonoro

No documentário sonoro, as experiências ou anulam a imagem completamente, devolvendo ao espectador a tela escura, ou optam por uma linguagem que privilegia o som sobre a imagem, optando por produzir imagens insipientes para que o som ganhe destaque.

VII) OBJETIVOS

OBJETIVO GERAL:

Realizar um Estudo comparado entre as expressões sonoras do Rio Tejo português e do Rio São Francisco alagoano.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- 1 - 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.
- 2 - Coletar registros sonoros em diferentes territórios das regiões do Rio Tejo português e do Rio São Francisco alagoano.
- 3 - Classificar os registros sonoros coletados através de uma gradação de maior e menor presença do homem.
- 4 - Caracterizar zonas sonoras a partir dos dados levantados que permitam qualificar os sons em sua relação com os usos e a apropriação espacial.
- 5 - Produzir documentários sonoros 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.
- 6 - 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.
- 7 - Produzir um mapa interativo em plataforma digital, que permita ao usuário acessar as diferentes paisagens sonoras mapeadas.
- 8 - Despertar o interesse para questões sonoras e acústicas do ambiente natural e transformado, destacando do ambiente aquilo que se convencionou chamar de paisagem sonora.
- 9 - 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.

VIII) ETAPAS E CRONOGRAMA

Durante os seis meses da experiência de pós-doutorado as seguintes etapas foram cumpridas:

1 - Levantamento bibliográfico, marcação de conceitos-chave e preparação das atividades de campo: janeiro/fevereiro.

2 - Incursão pelas margens do Rio São Francisco: Desde Piranhas até a Foz em Piaçabuçu: janeiro/fevereiro/março.

3 – Workshop, Master class e apresentação dos Documentários Sonoros do São Francisco já editados na UBI (Universidade da Beira Interior): abril/maio;

4 – Apresentação de resultados parciais no IX Encontro Anual da AIM, na Universidade de Santiago de Compostela, Espanha: 13-16/maio.

5 - Incursão pelas margens do Rio Tejo em território português: Desde Alcântara na fronteira com a Espanha até a foz e estuário junto a cidade de Lisboa: abril/maio

6 - Elaboração de Relatório final, do mapa sonoro e edição dos documentários sonoros postados em site. Apresentação dos resultados e conteúdos produzidos junto à Universidade da Beira Interior (UBI) e encerramento do período de afastamento: junho/julho.

ATIVIDADES	01	02	03	04	05	06
Lev. Bibliográfico e planejamento do campo de pesquisa e demais atividades	X					
Campo/São Francisco	X	X	X			
Workshop na UBI e Encontro da AIM			X	X		
Campo/ Tejo			X	X	X	
Edição dos Documentários sonoros – apresentação do relatório final					X	X

IX) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram concluídos os objetivos de trabalhar com o banco de referências que enfatiza os 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. Se encontram também concluídos os objetivos de: (1) coletar registros sonoros e imagéticos em diferentes territórios do Rio São Francisco e do Rio Tejo Português (2) classificar os registros coletados através de uma gradação de maior e menor presença do homem, (3) caracterizar zonas sonoras a partir dos dados levantados que permitam qualificar os sons em sua relação com os usos e a apropriação espacial. Por fim, foram concluídos: (1) a produção dos documentários sonoros dos territórios, em que cada sub-região foi especificada pelo conjunto de sons e imagens mais característicos de si, considerando os limites entre paisagens naturais, territórios rurais e territórios urbanos, (2) a questão, de ordem mais subjetiva, de despertar compromisso, postura e posicionamento político sobre o meio ambiente a partir da condição de escuta em ambiente sonoro, destacando a importância do emissor e do receptor estarem atentos ao que existe a disposição como repertório de sons e ruídos que contrasta, a partir de uma escuta crítica e analítica, com o que se convencionou chamar meramente de poluição sonora, ignorando os aspectos etnocêntricos de cada território e cultura.

X) BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

ALLOA, Emanuel. *Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar*. IN: (org.) ALLOA, Emanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ALVAREZ, Ivan Villarrea. *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. Wallflower book published by Columbia University Press, New York, 2015.

BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: *Literatura e semiologia. Pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1972.

BURKE, Peter. Testemunha ocular. *O uso das imagens como evidencia histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o invisível*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

CAESAR, Rodolfo. *Círculos ceifados*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

CHAVES, Renan Paiva. *O som no documentário: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2015.

CHION, M. *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Portugal: Texto e grafia, 2016.

CONNERTON, Paul. *How Modernity Forgets*. New York: Cambridge University Press, 2013.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas - São Paulo: Papyrus, 2015.

BAUER, M.W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ, 2014.

CAMBRIA; PAZ; ARAÚJO (org.) *Musica em Debate. Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad x: FAPERJ, 2008.

DELEUZE, G.; Guatarri, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*, tradução de Suely Rolnik. - São Paulo: Ed. 54, 1997 176 p.

- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, J. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história*, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FREIRE, Marcius; LOURDOU, Phillipie (org.). *Descrever o invisível. Cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2009.
- GRÉLIER, R. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza*. São Paulo: Zahar, 2013
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- MACHADO, Arlindo. *Novos territórios do documentário*. Doc On-line, n. 11, dezembro de 2011, www.doc.ubi.pt, pp.5-24.
- MENDES Jr. Walcler de Lima. *Rasuras e Refrões: Derrida e Deleuze entre bambas, matutos e foliões*. Maceió: Edufal, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *Imagem, mímeses & méthexis*. IN: (org.) ALLOA, Emanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- PESTANA, Maria do rosário. *Alentejo: vozes e estéticas em 1939/1940. Edição crítica dos registros sonoros realizados por Armando Leça*. Universidade de Aveiro: Tradisom, 2014
- PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora*. Rev. Antropol. vol.44 no.1 São Paulo, 2001.
- SCHAEFFER. P. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Ed. UNB, 1988.
- SCHAFFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011