

**DOCUMENTÁRIOS E PAISAGENS SONORAS:  
EXPERIMENTAÇÕES EM TERRITÓRIOS SERTANEJOS**  
**Walcler de Lima Mendes Junior<sup>1</sup> & Juliana Michaello Macêdo Dias<sup>2</sup>**

**Resumo:** O trabalho discute a importância da paisagem sonora enquanto produtora de sentidos no cinema documental, analisando a sonoridade enquanto aspecto cultural capaz de ativar interpretações não imediatas no discurso fílmico. Ainda que a questão sonora esteja presente como aspecto fundamental da linguagem ficcional e documental desde os primórdios do cinema, há certa prevalência da imagem sobre o som na maior parte dos discursos produzidos através das narrativas audiovisuais. No artigo, pretendemos discutir as possibilidades trazidas por uma abordagem na qual, em meio ao discurso documental, a sonoridade se apresenta enquanto matéria fundamental. Para discutir a fundo essa questão, analisaremos a noção de documentário sonoro a partir da experiência de produção de três filmes, resultados de pesquisa intitulada “Mapeamento sonoro do Sertão alagoano”, desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Nordestanças. No tratamento dado ao material mapeado na pesquisa, ora o som é ampliado pelas fontes de captação, onde destacamos a interferência de microfones, fones e equalização na percepção auditiva, ora é colocado para o ouvinte de maneira próxima em contraste a imagens distantes de um mesmo local. Há desde disjunções a mudanças de foco, ampliações, contrastes e simbioses entre imagens e sonoridades, numa tentativa de compor um discurso sobre o audível através das experiências sensíveis. O artigo pretende evidenciar e discutir, as possibilidades desta forma de propor o cinema documental.

**Palavras-chave:** Documentários Sonoros; Territórios Sonoros; Sertão.

**Contacto:** gpnordestancas@gmail.com

### **Introdução**

A cartografia proposta neste projeto e posta em prática através do que denominamos *documentários sonoros*, baseou-se na compreensão do processo de territorialização-desterritorialização-reterritorialização, tal como proposto por Deleuze e Guattari (1995). As transformações e rearranjos dos territórios sertanejos produzem

---

<sup>1</sup> Jornalista, documentarista e músico. Graduado em Comunicação Social, Jornalismo, Doutor 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. Líder do Grupo de Pesquisa Nordestanças (UFAL/UNIT).

<sup>2</sup> Arquiteta e Urbanista. Doutora pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) da UFRJ. Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU/UFAL. Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFAL (PPGAU/FAU/UFAL). Líder do Grupo de Pesquisa Nordestanças (UFAL/UNIT).

Mendes Junior, Walcler de Lima & Dias, Juliana Michaello Macêdo. 2020. “Documentários e paisagens sonoras: Experimentações em territórios sertanejos”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 114-122. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

deslocamentos e novos agenciamentos sonoros e, desta forma, partimos da compreensão de que não seria produzido um mapa estanque dos territórios sonoros mapeados e delimitados, mas uma cartografia, na perspectiva pós-estruturalista, 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, 11). Neste sentido, os documentários sonoros resultantes dessas experiências de mapeamento são concebidos como *instituídos por e instituidores de* territorializações.

### **Paisagem sonora, território sonoro**

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 resultou em várias publicações que foram compiladas 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 1977, 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 1977, 366).

Além da perspectiva positivista implicada na ideia de um ambiente sonoro saudável e de ouvidos educados, o conceito de paisagem sonora pode também ser deslocado a partir da crítica deleuziana (1995), substituindo o conceito de paisagem (que implica um recorte geralmente constituído pelo observador/ouvinte) pelo de território (em que o ouvinte atua em diálogo com o meio, territorializando-o, ao mesmo tempo em que é territorializado por este).

“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, 100).

Esta condição deleuziana dos territórios de se (des)(re)constituírem pressupõe uma percepção do território enquanto marca expressiva: “(o) território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções de um território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território” (Deleuze & Guattari 1995, 121). Desta forma, as territorializações que foram elencadas e cartografadas neste projeto são sempre discutidas a partir da premissa de que não preexistem ao mapeamento, mas o constituem sendo por ele constituídas.

A despeito do movimento deleuziano de desterritorialização, propomos seguir os rastros, linhas de fuga que ao longo do movimento permitem a inversão de posições entre fonte sonora e ouvinte. Em que condição o ouvinte (pesquisador) especifica-se como sujeito implicado na relação com a fonte sonora, subjetivando o som, metaforizando o som, interpretando o som com valores e memórias idiossincráticas? Para começar devemos focar sob uma certa condição de escuta, visto que é pela função da escuta que mais diretamente se estabelece 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.

Da mesma forma que a música, para Deleuze e Guattari (1995), territorializa e desterritorializa em ritornelo constante, propomos no projeto uma escuta não passiva que se deixa contaminar pelo território do outro, interferindo, traduzindo, e interpretando esse território (Haesbaert 2007). Trata-se de escuta como um ato de criação (Obici 2008, 26) e de afirmação de certo lugar político e estético em que ouvinte e fonte sonora se colocam de forma ativa e atuante.

Essa ação se expressa a princípio pelo juízo de valor que seleciona e julga o que se ouve para logo em seguida produzir a disseminação de sentidos, criação, metáfora de metáfora daquilo mesmo que se ouviu e já se vai ouvindo/produzindo segundas,

terceiras, quartas, múltiplas interpretações, traduções, criações e que propõe novas territorializações, similarmente ao ritornelo deleuziano.

“Pode-se inventar mundos sônicos pela criação de territórios irreais, 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, 49).

A desterritorialização é um neologismo que expressa a simultaneidade do movimento referente às categorias deleuzianas de territorializar e 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 (1995). Podemos pensar em círculos que antes de se completarem já estariam originando novos círculos.

Assumimos que é mais do que inventar escuta, mas, inventar pela escuta, uma escuta que cria ao interpretar/traduzir o que ouve para além da condição de ouvinte cristalizado, do qual se espera uma resposta dentro do padrão mapeado pelo dialogismo na contingência da relação estabelecida entre si e a fonte sonora. Antes de ir mais a fundo nas possibilidades do jogo expresso na relação entre ouvintes e fontes sonoras, já haveria uma indecisão mesmo a nível contextual que afeta internamente o dizer sonoro. Uma vez que o contexto determinaria os limites estéticos do que deve ser classificado por som, música, ruído e silêncio, essas construções devem, por sua vez, responder a construções contextuais, de ordem social, política, cultural, entre outras, hegemonicamente construídas por um discurso falocêntrico, de senso comum, monumental, ora desafiando o limite estético, ora subordinando-se a ele.

O campo sonoro é palco de uma constante batalha de destruições de paradigmas e conceitos que definem o que é o musical, o que é o ruído e o que é o silêncio, o que é estranho e o que é cotidiano, o que é revelado, o que é encantado. Todas as categorias do sonoro precisam ser inventadas constantemente, o que não se faz sem alguma perda e com um grande exercício inventivo (Obici 2008, 95).

O sonoro, tal qual a música, se desloca entre o silêncio e o ruído, não sem drama, nem conflito, e é preciso pensar ainda o quanto o ouvido não é também autor desse mesmo drama, produzindo e destruindo territórios, por ato auditivo ativo e

afirmativo. Assim, não muito distante do jogo entre fala e escrita expresso na escritura derridiana que, por extensão, reinscreve a leitura/interpretação/tradução como ato de criação, diferenciado da escrita (2014), propomos o jogo entre música (como expresso pelo ritornelo deleuziano) e escuta, estabelecendo uma dupla possibilidade de rasura, atuando no deslizamento do que se quer dizer música, no que se quer dizer ruído e no que se quer dizer silêncio.

Aproximando-se mais do ritornelo deleuziano, 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 sentir-se em casa. Porém, dessa mesma necessidade, sentimento, já emerge o movimento de abertura para o Caosmo (Caos/Cosmo) (Guattari 2000), além do limite mal estabelecido pelo movimento de territorializar que, em termos deleuzianos, determinava um agenciamento territorial (ritornelo) (1995). O que implica dizer que todo movimento de territorialização já expressa um devir desterritorializante, um efeito ritornelo: devir, fuga, devir, retorno que nunca reencontra o mesmo ponto.

“Uma criança no escuro, tomada de medo, tranqüiliza-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, 116).

Momentaneamente, em um princípio inventado, localizávamo-nos ouvinte e fonte sonora nas forças do caos que sugeriam ameaça, por juízo de valor e escuta seletiva, e, por isso, provocavam a necessidade de ambos os lados produzirem um círculo em torno do centro frágil. Mas, enquanto opera, a máquina auditiva que constrói e fortifica a obra a partir de dentro já se abre para improvisar: “arriscamos uma improvisação, improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se nele” (Deleuze & Guattari 1995, 117).

## **Acusmáticae documentário sonoro – a cartografia sonora e os meios de gravação**

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

Com os novos dispositivos de gravação (fonógrafo, fita-magnética e atualmente os suportes de mídias digitais) surge a possibilidade de armazenar, repetir e examinar sons efêmeros que, antes, só era possível escutar diante da presença da fonte que o produziu. “A dissociação da vista e do ouvido favorece aqui uma outra maneira de escutar” (Schaeffer 1988, 57). Trata-se aí da escuta acusmática, para Schaeffer (1988), que se dissocia de uma relação causa-efeito (localização imediata da fonte sonora). A escuta passa a ocupar uma dimensão nova, estabelecendo uma ruptura com a maneira tradicional de nos relacionarmos com o som, seja no plano da música, da comunicação ou dos sons cotidianos.

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 (2016). 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 (2016).

“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 2016, 32).

Quando lidamos aqui com a perspectiva de pensar um documentário constituído a partir da perspectiva sonora, estamos lidando necessariamente com as questões referentes à acusmática e essa aproximação/disjunção entre som e fonte sonora.

### **Alguns sertões de partida**

Se pressupomos, conforme nosso marco teórico indica, que os territórios se constituem junto com a cartografia, não poderíamos delimitar no escopo deste projeto um território sertanejo, rural, fechado e delimitado. À percepção de um sertão da caatinga, do chão rachado e seco, de carcaças de burros, cavalos e bois, carcomidas à beira da estrada, das amplitudes vazias entrecortadas por serras e rios delgados, cujo filete de água teima contra o calor inclemente, se somam territórios urbanos marcados por cidades e povoados, musicalidades da indústria cultural regional e sons provenientes de equipamentos eletrônicos e mecânicos. Carros de boi, rangendo rodas sobre o chão, carregam alto-falantes automotivos que disseminam tanto toadas de vaqueiros quanto a música brega, ritmos modernos, de caráter urbano-regional, como suingueira, sofrência, sertanejo romântico. Nesta perspectiva, os territórios sonoros, classificados segundo características estanques, funcionariam apenas como um indicativo inicial, que teve como função nortear a parte objetiva do trabalho de campo, mas sem constituir necessariamente os territórios agenciados na cartografia.

Os sons foram registrados a fim de se obter um traço fenomenológico e material, considerando aspectos subjetivos e objetivos das fontes sonoras e do contexto social implicado. Todo esse esforço classificatório se encontra sempre sendo ameaçado pela possibilidade de se romper fronteiras físicas e subjetivas considerando que um evento não deve ser pensado como um fato isolado no mundo, cuja ocorrência independe do valor a ele atribuído pelo ouvinte/receptor ou pelo autor/emissor da manifestação sonora.

Os quatro documentários resultantes das experiências permitiram refletir sobre questões sertanejas que perpassam desde as ausências – processos de extinção de animais, mudanças culturais que fazem cantigas e folguedos desaparecerem – às novas tramas sonoras – o som das motos mesclado aos mugidos dos bois agora tangidos por vaqueiros motorizados –, passando por questões da religiosidade, do trabalho, da pobreza e aridez. Essa reflexão requer uma escuta que se mostrou importante desde os momentos da captação e edição, mas que se dobra sobre si mesma no assistir aos filmes.

## **Conclusão**

Questão central da opção teórico-metodológica do projeto, a condição da escuta foi a principal discussão metodológica e desafio do projeto. Sobre a condição ou potência de escuta adotada pela equipe de pesquisa, vale levantar as seguintes considerações. A música, em Nietzsche (*apud* Dias 2005), e o conceito de ritornelo, em Deleuze e Guattari (1995), afirmam a tentativa desses filósofos de expressar a diferenciação que acontece no plano sensível, que nos possibilita sentir esse nosso aumento de potência, que não parece ter explicação concreta, mas que o som nos evoca. Trata-se da capacidade de afetação que o som manifesta, como produção de variações incorpóreas, excedentes imateriais que afetam num continuum a matéria sensível, talvez pelo fato do som ser energia em estado contínuo e de só existir como energia em movimento.

Essa potência do sonoro, capacidade de produzir em nós a experiência que, para muitos, pode ser transcendente, mística, mas que, no pensamento de Nietzsche e Deleuze, conseguimos expressar de outra forma, como vontade de potência. O exercício da diferenciação que a sonoridade nos evoca expressa a potência da escuta. A escuta é o elemento último a considerar e, por isso, o mais sensível de nossa pesquisa em que tratamos de uma escuta potente, não passiva, não subjugada, mais em condição de troca e afetação do objeto sonoro. Essa escuta afirma-se como campo reflexivo, o que sugere pensá-la como instância que constitui objetos ao mesmo tempo em que sugere formas de ação e produz juízos. Essas inscrições são contaminadas, ao mesmo tempo em que contaminam inscrições de fora do campo da escuta. Por isso, o sentido dessa construção deve considerar além das expressões sonoras expressas dentro do campo da escuta, a interferência do contexto e de certo escopo cultural e histórico do sertão alagoano. O ato de escuta não-passiva já caminha ao encontro de um novo meio, novo agenciamento territorial, improvisando parcerias improváveis

com os sons que vão se tornando mais e mais familiares. Conosco. A escuta não passiva, isto é, territorializante, desliza para um novo meio que antes era por ela territorializado como ‘o outro’, ‘o fora’, ‘o caosmo’ e, a partir daí, segue deslizando para novos outros meios nos quais os discursos ou expressões sonoras constituem-se cada vez menos como um ‘outro’.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Chion, M. 2016. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Deleuze, G., e Guattari, F. 1995. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Derrida, J. 2014. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- Dias, R. M. 2005. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso.
- Guattari, F. 2000. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34.
- Araújo, F. G. B., e Haesbaert, R. 2007. *Identidades e Territórios: questões e olhares Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Access.
- Krause, B. 2013. *A Grande Orquestra da Natureza*. São Paulo: Zahar.
- Obici, G. 2008. *Condição da Escuta*. Rio de Janeiro: 7letras.
- Schaeffer, P. 1988. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: UNB.
- Schafer, R. M. 2011. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Unesp.
- Wisnik, J. M. 1999. *O Som e o Sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Cia das Letras.

## **FILMOGRAFIA**

- Mendes Junior, Walcler. 2018. *Corpos, coisas, maneiras: modos e usos do tempo*. Nordestanças Filmes.
- Mendes Junior, Walcler. 2018. *Envelopando vento por método cartesiano*. Nordestanças Filmes.
- Mendes Junior, Walcler. 2018. *Serras de matas d'água, lajedos tão grandes, pedrinhas miudinhas*. Nordestanças Filmes.
- Mendes Junior, Walcler. 2019. *Rastros de devoção*. Nordestanças Filmes.