

## Topologias da escuta: como tocar as costas do céu com a boca do rio<sup>1</sup>

*Topologies of listening: how to touch the back of the sky with the mouth of the river*

Ana Paula Ferrari Emerich

 0000-0003-2423-906X  
anapaulaemerich@gmail.com

### Resumo

Este texto, construído a partir de palavras, fotografias e composição sonora com arquivos, busca investigar questões relacionadas à escuta e aos parâmetros de uma escrita de artista. Desenvolve conceitos-chave como topologias da escuta e *sound-specific*, com base em vocabulário de campo e afinidades conceituais. Utiliza procedimentos de montagem para propor articulações poéticas e críticas dentro do território das imagens, das políticas ambientais, das práticas de arquivo, das tecnologias orgânicas e da arte contemporânea.

### Palavras-chave

Som. Escuta. Imagem. Escrita.

### Abstract

*This text, constructed through words, photographs, and sound compositions with archival material, seeks to investigate questions related to listening and the parameters of an artist's writing. It develops key concepts such as topologies of listening and sound-specific, based on field vocabulary and conceptual affinities. Using montage techniques, it proposes poetic and critical articulations within the realms of images, environmental policies, archival practices, organic technologies, and contemporary art.*

### Keywords

*Sound. Listening. Image. Writing.*

A queda é um gesto que marca distinções  
entre modo fixo e modo vulnerável.  
Ou.  
A queda é um gesto que marca distinções  
entre modo fixo e modo cinético.

Maneira e acontecimento, a queda pode dizer sobre seres, sobre coisas e objetos, sobre estados anímicos, e risca no espaço a distância entre um ponto e outro subsequente – o que performa uma ação do tempo. Uma queda pode revelar um deslocamento com amplitude maior ou menor, mais veloz ou mais lento, de comportamento simbólico ou factual, destacando trajetórias e escritas do espaço. A queda é um gesto que marca a transição entre uma imagem e seu desaparecimento como índice, especulando amplo repertório imagético formulado por latências, projeções e memórias.

A queda de chuva ou a queda da barragem com rejeitos de minério de ferro, em Minas Gerais, são indícios de vulnerabilidade e evidências de um evento político-ambiental. Não assumem, porém, imagens únicas em sua exterioridade visível – na comunicação midiática do evento ocorrido ou em uma criação artística situada nesse contexto. Assim, peso, textura, volumes, fatos, desdobramentos poéticos e políticos são perspectivas postas em relação para promover leituras, entendimentos e dizeres.

Esparramar-se pelo chão é uma das quedas previstas à chuva. E como dar conta das coisas sem contorno, das velocidades e descaminhos nessa mudança que ocorre, do plano vertical para o plano horizontal? Como acomodar reservatórios de descanso ou abrir percursos de expansão para esse gesto? São perguntas que se apresentam como exercício de escuta, de escrita e de imaginação política nesta pesquisa.

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não faz outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair [...] Quando você sentir que o céu está ficando muito baixo, é só empurrá-lo e respirar (Krenak, 2019, p. 28-30)

Escorrer, entupir, limpar, transbordar: são quase infinitos e são sempre irrevogáveis os efeitos quando falamos de uma queda – com desfechos que

percorrem imagens próprias e que são inscritos em recortes e leituras específicos. Em geral, vê-se uma queda; mas, nem sempre, seu desaparecimento. Talvez porque finais de movimentos, desmaterializações e invisibilidades sejam arredios ao próprio tempo-sujeito, e acomodem acasos e recusas em um mesmo dilema. Diante de um fim iminente, tentativas de contorno sobrevoam o abismo, em reação ou gesto imperativo daquilo que vive.

Em *Como se caísse devagar*, Annita Costa Malufe (2008) escreve poemas com gestos que mobilizam instâncias imagéticas em fluxo livre. Uma práxis para elaborar construções sensíveis que, na operação de linguagem, adiam o fim de alguma queda ou mesmo a completude imediata de uma imagem. Os poemas sustentam o tônus do tempo lento, conferem à leitura possibilidades estendidas, abrindo passagem para imagens e visões. Convocam os olhos a uma deriva e “apenas a necessária atenção diante do abismo” (p. 81).

Nesse percurso, há letras minúsculas, frases que não se completam, frases que se completam nas quebras de linearidade e que retornam com diferenças, nuances, mas sem pontos finais, somente com vírgulas, sem títulos ou endereços, com o inevitável e fabuloso risco,

como se o silêncio e o lapso  
fossem tão lúcidos quanto a palavra  
céu  
ou  
aqui (Malufe, 2008, p.127).

O encadeamento absolutamente preciso entre fluxo e suspensão cria um elo subliminar entre as palavras e seus desvios no corpo que lê. Um desvio para universos incontidos, quando “o embaralhamento das figuras repetidamente/compõe um gosto ou um gesto/inesperado” (Malufe, 2008, p.126).

Nessa perspectiva, é possível supor uma aproximação de seu idioma poético com procedimentos de montagem cinematográfica, na justa medida das distâncias que resguardam essas singularidades. Suspender o fluxo da imagem, interpolar temporalidades, cortar a linha da palavra, lidar com as aglutinações do espaço simbólico ao propor rítmicas, movimentos e compostos de sonoridades são também gestos próprios à experiência fílmica.

Maya Deren (1917-1961), com seus filmes, contribuiu fortemente com o campo coreográfico e para a linguagem das artes do corpo. Estabelece como particularidade de seus trabalhos o engajamento de seu próprio corpo em duplo vínculo (observador e agente), instaurando cumplicidade e equidade de forças entre a *performer* (corpo), os elementos e aparatos técnicos (câmeras, lentes), os gestos de criação (filmagem, montagem), as escolhas conceituais e de linguagem – quadros em movimento retrógrado, quadros com imagens paralisadas, uso de diferentes lentes, dissociação entre som e imagem, movimentos em velocidade reduzida de captação (*slow motion*), entre outras modulações.

Para Maya, a câmera é um instrumento de registro de algo que ocorre diante de sua percepção e um dispositivo que extrapola essa posição ao mesmo tempo, colocando-a em dança com o contexto de realização do trabalho. O princípio sonoro e musical do contraponto livre, em que as instâncias preservam autonomias, mas confluem, parece caber de maneira confortável em uma analogia a sua prática artística e seu cinema experimental. De acordo com José Antonio Sánchez (2023, p.202), “Maya se interessa pela dança, pela afinidade com a poesia e sua produção não literal de significado; a fluidez inatingível do movimento é consistente com a ideia de cinema como uma arte do tempo, não da representação”.

Em *At Land* (1944), ondas do mar em movimento retrógrado estabelecem paralelos com o corpo de mulher disposto sobre a areia, e que a tudo observa desde uma perspectiva não frontal e indireta. Essa imagem, e as ondas que se dobram ao contrário, recolhendo-se no horizonte, anunciam o teor dos estranhamentos por vir. Em um corte inesperado, o corpo escala da areia para uma mesa bem composta, com objetos e convidados vestidos a rigor, uma atmosfera de cena ilustre. O corpo de mulher, verticalizado no movimento entre quadros, reaparece deitado em cena, agora de braços sobre a mesa. Movimenta-se em deslocamento rastejante até a cabeceira, encontra-se com um homem que deixa a cena, e com um tabuleiro de xadrez em que as peças se movimentam por elas mesmas.

Corta.

Uma peça do tabuleiro reaparece mais adiante, escorrendo junto com a água por entre pedras, em um quadro a céu aberto. E o corpo (a câmera) enquadra a busca e a perda dessa peça, performando sua aparição e seu sumiço. A peça, a

câmera e a imagem escrevem uma sequência de não imagens em algum sentido de queda – das partes do percurso que não se completam em quadro. Nessa sequência está posto o jogo, o lapso, o que extrapola, o que escapa. É possível observar a materialidade do próprio silêncio, uma chave fundamental no filme. Maya faz silêncio com imagens e na ausência de seu paradeiro em quadro, assim como faz imagem com a supressão de som predeterminado. Nesse ínfimo cabem imaginações.

Dayanita Singh (2023), fotógrafa indiana contemporânea, com trabalhos em instalação e vídeo, lida com a materialização de imagens em volumes e objetos: malas, murais, molduras, mesas e não somente. Singh desenvolve projetos de longa duração e tem, na imagem seriada, maneira particular de editar seu material de campo. As imagens que cria são substância da intimidade com pessoas, em situações imersivas e constituídas na cumplicidade e nas dilatações do encontro.

A seriação opera em seu trabalho o dado da materialidade do tempo, no apanhado de coisas que o próprio tempo realiza para composição daquelas imagens. Não se trata, portanto, de um gesto de acúmulo ou coleção puramente. A artista formula um volume de complexidades que sustentam imagens.

Quer nas imagens fotográficas, nos objetos de tecido ou de madeira, nas construções tridimensionais, nos livros em dobradiças tendendo ao infinito ou nas malas de viagem – esses volumes icônicos da memória – Singh parece entender que importa quem fala. E ela escuta.

Antes de seguir em queda, uma nota sobre a noção de corte.

O corte como gesto agrega diferentes propriedades e materiais, e ocupa lugares idiomáticos nas práticas artísticas contemporâneas. Em Lygia Clark, o corte caminha pela fita de papel torcido como um gesto que se lança ao infinito. Mãos e tesoura abrem, a cada volta, topologias à fita de Moebius. A perspectiva topológica do papel em torção transforma sua materialidade plana em volume tridimensional, e desdobrável, pela ação do corte.

Ainda com Lygia, um tipo de corte desloca a natureza material da borracha e faz amolecer a forma. *A Obra mole n.1* (1964) inicia uma série de objetos vazados que escorrem e se apoiam em árvores, ou em pedestais associados ao contexto da escultura e da expografia tradicional. Toca questões caras à crítica institucional para borrar fronteiras que demarcam o *status* outorgado a esse objeto – elevado pelo pedestal à altura dos olhos, concernente ao valor de obra de arte – ou que, ao contrário, repousa ao rés do chão.

Já o corte preciso e que confere forma a *Bichos* (1960) desenha e delimita a face externa das lâminas planas de metal. Ao mesmo tempo, cria os contornos necessários para receber dobradiças e organizar uma ideia de forma cinética ou forma-fluxo. Um objeto consolidado, mas que performa a presença do outro, pelas mãos de outros, e desloca a ideia de autoria para amplificar as possibilidades semiológicas de um objeto de arte. Em uma passagem fundamental de linguagem, a criação exacerba um corpo escultórico de origem e mesmo a figura da artista. O fluxo – aquilo que se move e modifica – está latente como conceito da obra e se faz presente na carne do trabalho, ou seja, em seu contato de recepção e contexto de veiculação.

Corta para 2013.

Bicho com bicho. A ideia de Lygia ultrapassa os objetos que cabem na mão ou estão em escala humana. *Arquitetura Fantástica Monumental n.1* – projeto idealizado em 1963 e construído em Basel em 2013 – é uma escultura feita a partir da técnica de recorte em chapas de metal e alcança quatro metros de altura e oito metros de extensão. A céu aberto, o grande bicho de Lygia dialoga com os bichos vivos naquele contexto – ovelhas, insetos, pássaros, além de pessoas, da chuva e de outros aspectos que não participam do controle de temperatura e circulação de um cubo branco.

Em *Band/Fita* (2006) Richard Serra recorta linhas sinuosas e contínuas para modelar um percurso oportuno à recepção em fluxo. Volume escultórico construído em “chapa de aço resistente a intempéries”, conforme descrição do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), o trabalho pede ao visitante uma imersão de corpo inteiro, nos deslocamentos pela forma com medidas em escala arquitetônica, com 3,9 × 11,1 × 21,9 metros e 5,1 centímetros de espessura: “Você pode caminhar dentro e fora continuamente, se quiser, e nunca parar. Existem quatro volumes, e eles se movem para dentro e para fora, e a peça se move para dentro e para fora. Há uma mudança entre dentro e fora que parece contínua” (Serra, *online*, s.d.).

O movimento horizontal e contínuo dos pés pelo chão do trabalho se contrapõe, aqui, à noção de queda para se aproximar do gesto de corte e montagem, naquilo que figura a ação do tempo em uma construção de sucessões, e não de colapso ou de quebra. O interno e o externo do objeto escultórico de Serra não estão marcados como partes da obra, ao contrário, sustentam e afirmam movimentos do corpo-leitor em fluxo contínuo.

Assim como em *Caminhando* (1964) de Lygia Clark, a *Fita* escultórica lida com algo infindável. Diferentemente, estipula fricções com o espaço, escala arquitetônica e sensações do corpo *in situ*. Ao mesmo tempo, aproxima-se também de *Arquitetura Fantástica Monumental* no que concerne à escala da peça, à presença de corpos orgânicos e aos recortes que constroem formas. Aqui, curvas e continuidades. Ali, angulações e frestas. Poucos anos separam a montagem de *Arquitetura* (2003) e *Fita* (2006), dois volumes compreendidos em um mesmo recorte do tempo ou faixa histórica.

[Pausa]

Em 1952/1953, John Cage compõe a obra *William's Mix*, para fita magnética e gravadores. Uma espécie de remix-colagem com sons concretos espacializados em um sistema de áudio multicanal. Sons de animais, máquinas, vozes, “música”, entre outros. Uma proposta de escuta ininterrupta, com quebras de linearidade na construção sonora, quer pelas diferentes fontes e naturezas de emissão, quer pela rítmica e imagens sonoras dos fragmentos. De tempos em tempos, pequenos lapsos de silêncio.

A peça funciona como um convite à imersão em atmosfera de deslocamentos à escuta – pela vertigem, curiosidade, pela dilatação das compreensões –, mas não em construção narrativa feita a partir de vocabulário sonoro tonal como escutamos de uma sinfonia clássica, por exemplo. Nas palavras de Cage (1962, p. 41),

Esta é uma partitura (192 páginas) para fazer música em fita magnética. Cada página possui dois sistemas com oito linhas cada. Essas oito linhas são oito trilhas e são retratadas em tamanho real para que a partitura constitua um padrão para o corte da fita e sua emenda. Todos os sons gravados são colocados em seis categorias. Aproximadamente 600 gravações são necessárias para fazer uma versão desta peça. Os meios de composição são como operações aleatórias derivadas do I-Ching.

Até onde se sabe, a única realização dessa obra deu-se pelo próprio Cage. Apesar de contar com Earl Brown e David Tudor – para a edição e emenda das fitas gravadas (corte e emenda) –, completar essa montagem sonora de quatro minutos levou um ano aproximadamente. Na apresentação de estreia, foram utilizados quatro gravadores estéreo e oito alto-falantes. Para além

das sonoridades, o trabalho fascina pela narrativa fantástica e pelas imagens inusitadas que propõe.

O gesto de cortar alude, podemos formular, às mãos e tesoura de *Caminhando*, mas com outras particularidades. Montar. O tempo que isso exige, a ideia que isso performa, a partitura que isso cria e o som que está contido nas formas fragmentadas. O som ali é imagem, sem subterfúgios quaisquer, sem metáforas. O som é um pedaço de coisa, com tamanho e formato. O som é um coaxar de sapos em matéria ou traço concreto. Sons assentados em um recorte, literalmente, construtivista. Aqui, a escuta é uma espécie de deriva vertiginosa por entre estímulos aparentemente desconexos, uma sintaxe mais por imagem e menos por significados prescritos, muito embora alguns sons sejam marcadores da familiaridade, de gestos cotidianos e políticas de seus habitats.

Para haver fragmento é necessário haver corte. Recortar a gravação e a paisagem, delimitar o lugar, cindir a imagem, filtrar o material, aparar o tempo, o corte é um ato para construção de volumes, no uso daquilo que escapa, se justapõe ou sobrepõe para complexificar e nomear um objeto de arte. Nas passagens do processo de criação – entre contexto, coleta e corte – está imanente o dado da montagem e o desafio da linguagem poética.

A fragmentação como dispositivo de linguagem aponta para a ideia de duração e ritmo, se observado em uma perspectiva temporal. O que se retira de um lugar específico (som, imagem ou outras materialidades) retorna em algum lugar da criação e modificado em sua condição de fragmento. A sucessão de fragmentos traça uma disposição linear, enquanto a aglutinação se ocupa da criação de volumes e elabora verticalidades ou simultaneidade de gestos. Tal ação gravitacional, que incide sobre os volumes, informa também algum tipo de peso e área relativa, ou própria, ao objeto-imagem.

Entre a aparição e o desaparecimento de um volume – e nos aproximamos da articulação conceitual entre volume e arquivo (aquilo que faz convergir condição temporal, contexto, suporte e recorte epistêmico) – há uma rítmica de composições. Fragmento e ausência, imagem e silêncio. Nesses ritmos entre desaparecimento e presença há espaço para certa adstringência, e a boca cheia d'água. Um gosto não pela fragmentação por ela mesma, mas por uma especulação artística que se avoluma em sentidos estético-políticos e para além de si.

Quando um cão interrompe um plano-sequência, em Godard e seu *Nouvelle Vague* (1990), ou em um plano-sequência de sonoridades coletadas

às margens do rio Doce (MG/ES), essa intervenção instaura um elemento rítmico que é também espacial, uma vez que desloca a narrativa para outra direção e arrasta consigo os sentidos. O corte seco como elemento que propõe derivas e quedas pode ser, pela linguagem que assume, articulador de poéticas artísticas situadas e de construções críticas.

Audiofilme é, nessa pesquisa, um termo criado para falar sobre imagens sonoras que instigam imagens outras. Em *A céu aberto* (Ana Emerich, 2017-2020) há uma escrita por imagens sonoras – pelo sequenciamento, pelas escolhas de corte, passagem, sobreposição, ruídos, cacos, pela condução de alguma narrativa feita no gesto de montagem. Ainda que sempre narrativa em fuga, ou *Contraponto e Fuga* – um modo de agenciamentos, uma técnica de composição finíssima e uma escola secular.

Nessa composição sonora, a questão da montagem se conecta com o problema da produção em contexto *site-specific* e com as práticas de arquivo. Os arquivos, entendidos como objetos coletados e construídos em campo, são acomodados em um acervo (ou repertório) a ser visitado nas etapas subsequentes da criação: decupagem, montagem, escrita. Trata-se de composição que utiliza materiais de gravação em campo, de acervos, sonoplastias ou apropriações para construir imagens.

Nesse processo, a montagem pode ser entendida como assunto do gesto: da mão que trabalha, ela mesma, nos cortes e composições. Do corpo que vai a campo e que abarca um compromisso e uma linha de edição desde a partida – as escutas nunca são neutras.

Esse corpo que faz escutas de forma interessada lida com os parâmetros espaciais no ato da captação, levando em conta suas próprias implicações. Tornam-se concretas as vidas das pessoas, dos bichos, as coisas que se movem, as indisciplinas sonoras daquilo que não se deixa capturar, assim como as sutilezas das perguntas que não têm pressa. Mover-se pelo espaço durante a captação de materiais sonoros e imagéticos é um caminhar por entre espessuras, transparências e elementos incontidos no horizonte do olhar. Os acidentes do terreno, a direção do microfone, os pequenos e os grandes detalhes pensam e dizem acerca das topologias do lugar. Aqui, o topológico se coloca em aumento ao topográfico, transcendendo os contornos visuais e as representações cartográficas. Topologia, nesse contexto, refere-se a um gesto que evoca a profundidade

do campo visual e, especialmente, sonoro, ultrapassando a noção pictórica e canônica de paisagem.

É fundamental, então, posicionar conceitualmente a topologia como um gesto situado – uma poética dos corpos no espaço, dos volumes do lugar e suas características particulares. A investigação se ocupa das nuances, mais do que das hipóteses ou dos traços evidentes. É uma tentativa de detectar o que acontece no campo sutil da experiência, onde uma aparente alteração da forma, ação ou deformação de um objeto, humano ou não, preserva sua condição “destimbrada”:

O grão de uma voz não é indizível (nada é indizível), mas penso que não se pode defini-lo cientificamente, pois ele implica certa relação erótica entre a voz e quem a escuta. Pode-se, pois, descrever o grão de uma voz, mas somente através de metáforas. [...] para dizer esse grão, encontro as imagens [...] situada no limite – raro e perigoso – do *destimbrado* (Barthes, 2004, p. 261-262).

Ao mesmo tempo, importa delinear a topologia como política das imagens, que se coloca nas combinações entre o que permanece inalterado em sua forma e o que se desloca de contexto (e de imagem, portanto) quando a composição de imaginários está em pauta. A escuta não neutra, de um corpo-arquivo que é também uma ilha de edição, lida com os desafios da “voz-grão” (Barthes, 2004, p. 260) de um espaço específico, deslocando-se de sua origem para criar leituras eticamente ancoradas. A tese em desenvolvimento *Volumes do tempo* explora essa discussão de forma mais detalhada em seu capítulo final, atualmente em processo de escritura.

[Pausa]

*Traité des objets musicaux* (Schaeffer, 1966) propõe a classificação dos objetos sonoros em sua morfologia e tipologia. A investigação de Pierre Schaeffer levanta aspectos sonoros diversos, com entrada no campo da semiótica, epistemologia e linguística para construir articulações conceituais e operacionais à noção de escuta. Basicamente, elabora quatro platôs de experiência pela combinação de fatores diversos, nomeados com verbos: Escutar (1); Ouvir (2); Entender (3); Compreender (4). A sequência numérica aponta o avanço das complexidades envolvidas, estabelecendo percurso que elenca estados de recepção e engajamento da escuta.

Música concreta (*musique concrète*) é gênero sonoro produzido a partir de materiais gravados e posteriormente editados, por isso, necessariamente, um trabalho com arquivos. Pierre Schaeffer – engenheiro, compositor e locutor da rádio ORTF em Paris – iniciou suas primeiras experiências em estúdio na década de 1940. As composições incluíam a manipulação sonora por meio da variação da velocidade ou do sentido de leitura das gravações, entre outros procedimentos. Trata-se de prática composicional que desafia a escuta e que lida com a junção de fragmentos sonoros em amplo espectro de diversidade: som ambiente, todo tipo de ruído, frequência ou instrumento musical. Assim, na música concreta escutam-se imagens transportadas pelo som (*les objects sonores*).

Há grande distância conceitual, e de experiência na recepção, entre ouvir uma cachoeira *in situ* e o som de uma cachoeira em um arquivo gravado. Entende-se por objeto sonoro o próprio som em sua natureza; e a composição se constitui como um gesto de montagem desses volumes (arquivos), sem os condicionamentos de uma partitura escrita antecipadamente. Nesse sentido, a notação torna-se uma escrita do próprio espaço, extrapolando o suporte do papel. E a imagem suplanta os limites da visualidade, instaurando uma discussão mais abrangente à produção de imagens. Estamos em campo ampliado e em relações de 360 graus.

Um corpo que escuta está em relação ativa com os sons e diante de imagens. Para *Volumes do tempo*, importa menos classificar platôs de recepção e mais situar a escuta como prática para aberturas diversas, em um ambiente de construções e tecnologias do sensível. Por isso, “a escuta é também uma ilha de edição e um acervo, composto de pequenos e sucessivos volumes sonoros que organizam relações dialógicas com repertórios anteriormente incrustados em suas histórias, em seus vocabulários e autoficções” (Emerich, 2021).

Se o “objeto sonoro” para a música concreta conceitua o lugar da escuta e da imagem em variações de gramatura e em categorias, o “objeto invisível”, do qual nos falamos Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015, p. 113) em *A queda do céu*, atribui aos “gravadores dos brancos” o gesto e a condição de “coletar o coração das melodias”. Nesse espaço-tempo cosmológico é preciso ser juntamente com o lugar para, assim, tocar alguma possibilidade de escuta imagética e imaginária. Escutar o canto dos sabiás por dentro de suas palavras, “nas árvores de línguas sábias”, em um regime de temporalidades e de intensidades sensíveis:

Omama plantou essas árvores de cantos nos confins da floresta, onde terra termina, onde estão fincados os pés do céu sustentado pelos espias tatu-canastra e os espíritos jabuti. É a partir de lá que elas distribuem sem trégua suas melodias a todos os *xapiri* que correm até elas. [...] Seus troncos são cobertos de lábios que se movem sem parar, uns em cima dos outros. Dessas bocas inumeráveis saem sem parar cantos belíssimos, tão numerosos quanto as estrelas no peito do céu. Mal um deles termina, outro continua. Assim, proliferam sem fim. Suas palavras não se repetem jamais. Por isso os *xapiri*, mesmo sendo tantos, podem obter delas todos os cantos que desejarem, sem nunca esgotá-los. Eles escutam essas árvores *amoa hi* com muita atenção. O som de suas palavras penetra neles e se fixa em seu pensamento. Capturam-nos como os gravadores dos brancos, nos quais Omama também colocou uma imagem de árvore de cantos. É assim que conseguem aprendê-los. Sem eles, não poderiam fazer sua dança de apresentação (Kopenawa, Albert, 2015, p. 114).

Nesse sentido, podemos posicionar o termo *sound-specific* para designar o trabalho de campo no âmbito sonoro e das relações *in situ* – em alusão direta ao termo *site-specific* e nas finas correspondências estabelecidas entre escuta, memória, lugar e criação. Nessa escuta precisa, de sons idiomáticos à geografia e às políticas entre humanos e não humanos, e das materialidades do lugar, desenham-se imagens complexas. A escuta se coloca como gesto para as coisas do mundo, e a coleta de fragmentos é um ato de enquadramento ou recorte, além de um giro voluntarioso do próprio lugar.

Fragmentar é criar repertório para montagem de um terreno com novas leituras. Gravações de campo e arquivos são pedaços da passagem do tempo, registros de vidas em contextos específicos sob filtros orgânicos. Coletar fragmentos na fronteira entre o silêncio e o rumor da imagem – mexendo na memória e no imaginário das coisas – é gesto essencial dessa pesquisa. Interessa-nos pensar a música concreta hoje, convocando as práticas de escuta para conversar, esticar e extrapolar discussões sobre suportes, recursos eletrônicos e meios tecnológicos. E, por isso, posicionar a intuição, a tentativa e a poética como gestos para articulação de imagens não hegemônicas, contando com as tecnologias orgânicas dos seres vivos e, em última análise, da própria terra.

[Pausa]

Dado que a coleta de som em campo prescinde de explicações descritivas que articulem seus achados, a condição de presença é terreno que conjuga latência e ação.

### **Gravando! *A céu aberto: take 1***

Mestre Guimaldo escolhe a música e diz que posso ligar o microfone. Sem ensaio, na Casa do Congo, com as pessoas que cantam e tocam sob sua regência. Vamos em um plano-sequência. Os acordos entre a condução musical e captação de som são feitos entre olhares, gestos e mínimas articulações em tempo real. O gravador se contorce, estica, se aproxima e afasta, beija o chão (e chora). Essa queda.

### ***A céu aberto***

Livre composição realizada com materiais de arquivo – sons originais coletados no contexto do rio Doce após o rompimento da barragem da mineradora Samarco, que despejou rejeitos tóxicos de minério de ferro ao longo de 879 quilômetros de água. Destruição sem precedentes do ecossistema e imenso impacto sobre pessoas que têm na pesca e em atividades ambientais e culturais sua raiz e subsistência.

Os povos tradicionais e as populações ribeirinhas na extensão do rio são plurais em territórios e modos de vida. Nessa proposta *sound-specific* – um imaginário de operações poéticas que busca escapar a hegemonias – águas, paisagens, encontros, relatos e elementos da tradição das bandas de congo estão presentes em gestos vivos. Alda Ribeiro – pescadora, filha de pescadora e neta de pescadora – e Guimaldo Firmino – pescador de alto-mar e mestre do congo – são as duas vozes que conduzem esse audiofilme, à foz do rio Doce.

Às pessoas, à terra e às águas do rio Doce.

Seus gestos de força, beleza e luta.

## Prólogo

Escuto o sino da igreja azul e branca, construída de frente para o rio. Escuto tambores, vozes das mulheres e casacas [instrumento musical construído artesanalmente em madeira] da Casa do Congo. As máquinas da Confecção desde bem cedo: corte e costura. As agulhas que fazem uma rede, um tapete na casa de dona Maria, uma rede de pesca na casa de dona Maria. A água que bate no barco ancorado há muitos meses, à margem do Doce, e que balança. Um som de encantamento ou portal entre mundos. As cantigas atemporais das mulheres da casa de dona Alda, uma pescadora, ofício que aprendeu com sua mãe, dona Aldina.

Esticar uma rede é sobre abrir um rio em muitas margens. Seus anéis transparentes e suficientemente fortes – de uma ponta à outra – abarcam palavras, sons, percepções de intimidade e vozes heterogêneas em atos imponderáveis do tempo e do espaço. Vozes da dor e do sonho, dos buracos e dos encontros, das vontades e das apatias. Feita para a água, a rede é um elemento que alcança e provê o sustento do corpo. Aberta em pleno ar, é um gesto de fabulação para outros alimentos possíveis. Do lado de fora das capturas e silenciamentos tóxicos, a imaginação se coloca como ato poético e prática política.



**LINK**

Para escuta com fones de ouvido.

Duração: 28 minutos

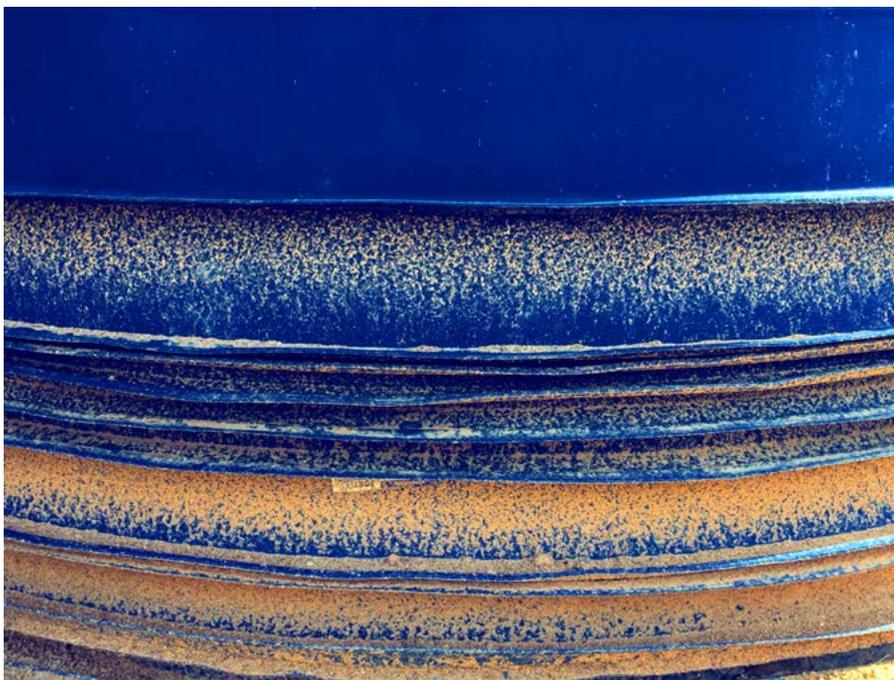
## Epílogo

Alguma decisão importante da sua vida que tenha sido tomada no sonho?

A minha vida toda. Eu falei com vocês no começo da nossa conversa sobre os fundamentos da tradição. Nos fundamentos da tradição não há palavra vazia. Os fundamentos da tradição são como o esteio do universo. A memória desses fundamentos não é uma coisa decifrável. É como a água do rio: você olha de um determinado ponto a água correndo; quando voltar na manhã seguinte, não verá a mesma água, mas o rio é o mesmo. Ele está ali. Você não distingue. Você só sabe que não é a mesma água porque vê que ela corre, mas é o mesmo rio. O que o meu tataravô e todos os nossos antigos puderam experimentar passa pelo sonho para minha geração. Tenho o compromisso de manter o leito do sonho preservado para os meus netos. E os meus netos terão que fazer isso para gerações futuras. Isso é a memória da criação do mundo. Então, não decifro sonhos eu recebo sonhos. O leito de um rio não decifra água, ele recebe água do rio (Krenak, 2015, p.94).







Todas as figuras que ilustram este artigo são fotografias de pesquisa de campo, feitas por Ana Emerich em 2017 e pertencentes a seu acervo pessoal

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa).

[...]

O Watu, esse rio que sustentou nossa vida às margens do rio Doce, entre Minas Gerais e o Espírito Santo, numa extensão de seiscentos quilômetros, está todo coberto por um material tóxico que desceu de uma barragem de contenção de resíduos, o que nos deixou órfãos e acompanhando o rio em coma. Faz um ano e meio que esse crime – que não pode ser chamado de acidente – atingiu as nossas vidas de maneira radical, nos colocando na real condição de um mundo que acabou (Krenak, 2019, p. 40-42).



GM: “Aquilo ali... tanto eu faço ali como eu faço aqui. Eu chego, meto a chave na porta [da Casa do Congo] para abrir. Quando a porta se abre, eu peço licença para entrar. Eu peço licença para entrar porque aquilo ali não é meu. Na minha casa eu não entro assim, de peito aberto assim, eu peço licença, eu faço minha oração, agradeço a Deus...

Aí é que eu vou entrar, vou direto ao painel para acender a luz. Dali já vou direto ao altar, já vou pedir também ao São Benedito autorização para poder usar os tambores. Você viu que eu fiz assim... [Guinaldo repete os movimentos com o corpo]. Fui pedir a ele também o bastão para poder brincar... Porque não é meu aquilo ali, não é meu para eu chegar assim... Aquilo ali é dele e, além do respeito, a gente tem que pedir... Até os meninos já estão acostumados: eles ficam ali, quietinhos esperando... e depois fazem a zuada deles.

[...]

AE: O senhor contava desse preparo físico que precisa para pescar no mar. Que tem que ter muita força além da técnica da rede. Mas tem também o balanço... O senhor falou desse balanço: Ah eu fico em pé no barco e aí tem o balanço do mar, tenho que me equilibrar...

Guinaldo [sorrindo]: Esse balanço aí... Até eu estando em outro lugar eu balanço muito. Eu estando em outro lugar tocando eu balanço muito mesmo. Ali eu toco e danço e, geralmente, eu danço mais no ritmo do balanço do mar mesmo. Em outros lugares que eu passei tocando... Eles ficavam tudo olhando... Esse dançar diferente, do balanço do mar, que tem que estar se aguentando... Ginga daqui, gíngua dali... Isso eu tenho comigo até hoje. Significa isso esse balanço, e de cada coisa eu gosto um pouquinho

(Fragmento de conversa com Guinaldo Firmino, pescador e mestre do congo da Vila de Regência Augusta, Espírito Santo, Brasil, 2017).



## Ficha técnica

### *A céu aberto*

2017-2020

Audiofilme, 28 minutos

Gravação em campo, roteiro e composição com arquivos: Ana Emerich

Coletas sonoras realizadas durante a residência artística FOZ AFORA – Rumos Itaú Cultural, a partir de convivências de pesquisa e criação, a convite do Coletivo Líquida Ação

Agradecimentos: Adélia Pestana Barros; Alda Ribeiro; Ana Lucia Burnier; Associação de Moradores de Povoação/ES; Benedito Costa Mendonça; Casa do Congo e Integrantes da Banda de Congo de Regência Augusta/ES; Cau Fonseca; Eloisa Brantes; Eeve Ávila; Família Ferrari; Fernanda Marques; Guimaldo Firmino; Hauley Valim; Jérôme de Souty; Jocenilson Cirilo Mendonça; Larissa Siqueira; Lucas Ortiz; Marcelo Vilela; Mauricio Lima; Moradores da Vila de Regência Augusta/ES; Projeto Tamar; Rodrigo Caliman; Rumos Itaú Cultural; Thais Chilique; Tuta; Inês Linke; Watu – rio Doce; Yan Macedo Leite

Traduções para o inglês: Natália Mello e Alex Mervart

Citações sonoras:

Cantigas e cantos de tradição oral: “Minha terra tem palmeiras”, “Imperial marinho”, “Pode chover pode relampear – cantiga para São Benedito”, “Floribela”

*Sound-Specific:*

Sonoridades do lugar, de situações, topologias e paisagens locais, vozes humanas e não humanas

Sons captados da performance *Circulação da Caixa d'Água* realizada na Vila de Regência Augusta (ES) pelo Coletivo Líquida Ação

Fragmentos textuais postos em articulação crítica: “O fim amargo de um rio Doce”, 2014, Adolfo Gomes; “Sermão de Santo Antonio aos Peixes”, 1654, padre Antonio Vieira

Transcrição dos textos a partir da correspondente minutagem na faixa sonora:

**00:00:00**

Vila de Regência Augusta (ES). Visita à Casa do Congo, com o convite para abrir o gravador. Mestre Guimaldo comanda o ensaio e combinamos, entre olhares, a orquestração em tempo real. *Take* único, sem edição.

“Ô minha terra tem palmeira  
Aonde canta o sabiá  
Os negros estão tod’em festa  
Pagando as promessas para os Orixá  
Ô ô ô ô  
Ai que saudade da fazenda do sinhô”.

**05:42:00**

Alda, em sua casa, enquanto costura uma rede de pesca.  
Parei de pescar no rio porque vim trabalhar aqui na associação [de pescadores]  
Eles diziam assim: não, dona Alda, a senhora está pescando do mesmo jeito...  
está pescando em terra. A senhora está lutando com o peixe, então está pescando  
do mesmo jeito... Botava rede, dava lance de rede pra pegar o peixe.  
Ele [marido] me colocava dentro d’água, com a rede “guentada no calombo”  
[coloca as mãos sobre os ombros]... aí ele saía esticando a rede... esticando a  
rede, esticando a rede... Curvava assim... e vinha embora para a beirada. Ele  
puxava de lá e eu puxava de cá. Pescava tainha, carapeba... bagre... tudo pegava.  
Mas nós já pescamos! Chegava aqui com uma bacia grande, dessas bacias de  
alumínio, cheinha de camarão!

**07:42:00**

Jocenilson, no Centro Cultural de Povoação/ES.  
De 100% desceu 5% [da lama]. E o rio, pra voltar ao normal, teria que acontecer  
uma enchente, para arrancar o [que] tem agarrado nele. Mas, se der uma  
enchente como a de 1979, vai matar todo mundo aqui, porque o rio está  
aterrado [assoreado]. Se eles não fizerem um trabalho bem-feito para o que rio  
retorne... Porque no tempo em que eu era criança, o rio Doce tinha barrancos.  
Hoje está aterrado, com ilhas... se der uma enchente, alaga Povoação... vira tudo  
um mar só.

**12:17:00**

Contrapontos e fricções. Mauricio, Eloisa, Thais e Hauley.

“Doce de minha infância, tão belo e tão caudaloso.

O que fizemos contigo?

Sua morte lenta a todos alardeia.

No seu leito, antes rico e piscoso, hoje só esgoto, lixo, areia.

Os barcos que singravam suas águas transportando as riquezas produzidas

Estão acorrentados. Tristes. Abandonados e misturados às águas apodrecidas.

Às vezes você reage com a força da natureza,

mas nós não entendemos seu grito feroz, assustador e aflito,

como a pedir socorro para salvar-se do perigo.

Se nada fizermos agora...

Se nada fizermos agora...”

**14:50:00**

Benedito, no Centro Cultural de Povoação/ES.

Me alembro como a gente ia pescar, às vezes brincando na beira do rio, e trazia a moqueca do almoço e do jantar... Ninguém vendia peixe! Era muita fartura na nossa época... e esse rio é a vida de todos nós que moramos aqui... a Samarco tirou. É a nossa vida, não tem mais o que falar. Só de olhar hoje para esse rio, o jeito que ele vive, e a gente sem poder molhar o pé na beira dele... é muito triste isso. Sem a gente poder molhar o pé porque está podre a água!

Para beber, estamos comprando. Tive que colocar um filtro na parede, com duas velas, e a água ainda sai ruim. A gente se sente muito mal com esta água que bebe e toma banho... A gente mete o creme em cima [da pele] e ainda fica todo arrepiado, todo cheio de coceira.

**18:00:00**

Cantiga sobre Bernardo, que desconhecemos no contexto brasileiro de apagamentos históricos pelo racismo e pela manutenção de hegemonias colonizadoras.

Marinheiro, ô marinheiro

Ele vem do alto-mar...

... Ah, agora lembrei!  
O *Imperial Marinheiro* [navio português]  
Ele veio de alto-mar  
Foi na Barra de Regência  
Que ele veio naufragar  
Foi o Caboclo Bernardo  
Que saiu para salvar [resgatando os tripulantes a nado]

**22:11:00**

Na casa de Guimaldo e Maria, com um café coado na hora.

Risos... É, esse balanço... até estando eu outro lugar eu balanço muito... Até em outro lugar, tocando, eu balanço muito mesmo. E ali [na Casa do Congo], eu toco e danço... geralmente no ritmo do balanço do mar. Em outros lugares em que eu passei tocando... ficavam olhando, um dançar diferente... No balanço do mar tem que estar se aguentando, ginga daqui, ginga dali... E isso tudo eu tenho comigo até hoje.

**24:20:00**

Guimaldo, seu apito e a Banda de Congo de Regência Augusta. Encontro anual, que reúne grupos dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Uma festa a céu aberto.

Pode chover, pode relampear  
O nosso congo não vai acabar  
Eu vim aqui homenagear  
O meu são Benedito  
Padroeiro do lugar.

**27:18:00**

Alda: Ela me ouviu cantar e queria saber... mas como é mesmo aquela cantiga, que diz que eu “Fui no mercado, paguei adiantado, comprei fiado...”

Adélia [canta]: “Fui no mercado, comprei fiado, paguei com dinheiro adiantado, Florisbela! Florisbela, meu amor, eu não sou seu amor não [ah sou!] eu não, eu não!...” Agora, quero saber que mercado é esse? Que compra, que vende fiado e que recebe dinheiro adiantado?

**Ana Paula Ferrari Emerich** é artista visual e sonora, com pesquisas que articulam imagem, perspectivas conceituais, escuta, gravação de campo e prática de arquivo no território da arte contemporânea e das questões ambientais.

### Referências

- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAGE, John. *William's Mix*. New York: Werkverzeichnis Edition Peters, 1962.
- EMERICH, Ana Paula Ferrari. Artes do som e práticas de arquivo. *Revista Comunicação e Memória*, v. 4, online, 2021. Disponível em: <https://revistacm.memoriadaeletricidade.com.br/post?id=106>. Acesso em 4 ago. 2024.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. Receber os sonhos. In: COHN, Sergio. *Encontros | Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. (Entrevista realizada por Alípio Freire e Eugenio Bucci, originalmente publicada em 1989 na revista *Tendências e Debates*).
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SERRA, Richard. Entrevista para o Museu de Arte de Nova York (MoMA). Sem data [online]. Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/236/3048>. Acesso em 1 abr. 2024.
- MALUFE, Annita Costa. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SÁNCHEZ, José Antonio. Dayanita Singh. In: KILOMBA, Grada et al. (orgs.). *35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. 2 ed. Paris: Seuil, 1977.
- SINGH, Dayanita. *A aventura de uma fotógrafa*. Porto: Fundação Serralves, 2023.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.

#### Como citar:

EMERICH, Ana Paula Ferrari. Topologias da escuta: como tocar as costas do céu com a boca do rio. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 141-167, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>