Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Ana Paula Ferrari Emerich

, corpos sonoros, uma poética visual,

Rio de Janeiro
2015

Ana Paula Ferrari Emerich

, corpos sonoros, uma poética visual,

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientadora: Profª. Dra. Denise Espírito Santo da Silva

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

E53 Emerich, Ana Paula Ferrari
, Corpos sonoros, uma poética visual, / Ana Paula Ferrari Emerich. – 2015.
197 f.: il.

Orientadora: Denise Espírito Santo da Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Escrita na arte – Teses. 3. Figura humana na arte – Teses. 4. Som na arte – Teses. 5. Livros de artistas – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Silva, Denise Espírito Santo da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036”20”

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Ana Paula Ferrari Emerich

, corpos sonoros, uma poética visual,

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em 10 de agosto de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Denise Espírito Santo da Silva (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

_____

Profª. Dra. Julia Vasconcelos Studart

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

para Cícero,
ao meu lado

AGRADECIMENTOS

À Denise Espírito Santo, gratidão por acreditar em uma pesquisa visual feita por um corpo até então modulado por movimentos no espaço sonoro.

À FAPERJ, pelos nove meses de bolsa de pesquisa.

À Suley Rolnik, afeto-memória que segue vibrante. Ao André Lepecki, por provocar as primeiras linhas deste texto, durante o curso “Dança e suas imagens”.

À Ricardo Basbaum e Cristina Salgado, pelas contribuições valiosas na banca de qualificação.

À Julia Studart ao Marcelo Campos, por receberem este trabalho de ouvidos abertos e com o coração quente. Obrigada por todas as palavras.

À Cláudia Müller, Damiana Bregalda, Fran Junqueira, Mayra Redin e Victor Hugo Mattos pelas janelas e generosidade de suas vozes escritas neste caderno. À Ligia Tourinho pela leitura critica do trabalho e presença afetiva.

Aos amigos e companheiros de mestrado, pelas trocas: Ana Costa Ribeiro, Damiana Bregalda, Felipe Ribeiro, Fran Junqueira, Jac Siano, Luiza Crosman, Nathália Mello, Priscilla Menezes. À Mayra Redin, pela imensidão dos pequenos mundos compartilhados.

Aos parceiros de projetos artísticos, a tudo o que foi e ao que virá. Aos amigos de todas as horas. Vocês estão aqui no meu corpo.

Aos meus pais, Eduardo e Anazita, pelas asas e pelo aconchego sempre possível. Aos meus irmãos, Edu e Bruno, encontros de vida. À Maria Fernanda, Michelle, Isabela, Luiza e Cecília. Muito amor por vocês, minha família.

É dito: pelo chão você não pode ficar
Porque lugar da cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo
Pelas paredes você também não pode
Pelas camas também você não vai poder ficar
Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar
Porque lugar da cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo

Stela do Patrocínio

RESUMO

EMERICH, Ana Paula Ferrari. *, corpos sonoros, uma poética visual,*. 2015. 197f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Este é um caderno de anotações. O texto em papel pode ser percorrido como uma partitura em três partes, que acompanha os trabalhos registrados em um website: **www.anapaulaemerich.com**. Caderno e site se complementam para a leitura desta pesquisa, que busca aproximar a idéia de uma escrita de artista, expandida, às modulações dos processos de criação experimentados. Caderno e site não se desenham como legenda um do outro, tampouco abarcam hierarquias entre imagem, som e palavra. Dentro deste contorno, escrevo a partir do conceito de polifonia e coloco as linhas do texto em ritmo heterogêneo com as palavras e trabalhos de filósofos, pesquisadores, artistas e convívios afetivos. Como se fosse possível escrever-dizer duas ou mais coisas ao mesmo tempo, e desejando que seja possível ao leitor escutar mais de uma voz ao mesmo tempo. No primeiro trecho das anotações, trago assuntos relacionadas à escuta como prática ampliada e como experiências do sensível, em aproximação com trabalhos que tocam estes lugares: *Pelos ouvidos. Desconcertos. Pequeno Manual para um fenômeno atmosférico. A sound to hold.* No segundo trecho, apresento conversas não lineares entre fragmentos sobre música, arte sonora, corpo performativo e instalação, tendo a voz como potência da imaginação e da memória. Junto aos trabalhos: *Fermata. Tacet al fine. Película.* No terceiro trecho do caderno, somam-se situações de acasos e lugares que participaram desta prática de investigação em contexto heterogêneo. Trabalhos em resposta à posturas institucionais *(Ocular),* a partir de encontros e em deslocamentos de sentidos *(Mais perto do vermelho no quase abismo. Scordatura n.1 e n.2).* Em companhia de um tempo sem medidas exatas. *(Depois do mar. Sem titulo*). Um breve ensaio, um *Corpo manifesto*, conclui este caderno sem fechar o percurso.

Palavras-chave: Processos de criação. Escrita de artista. Som. Corpo e volume do espaço. Visualidades expandidas. Encontros.

ABSTRACT

EMERICH, Ana Paula Ferrari. *, sound bodies, a visual poetics,*. 2015. 197f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This is a notebook that follows and informs on the art processes and work that I have developed over the past two years, which have been a time of passage between the fields of music and the visual arts. The body inscribed on paper can be understood as a full score where the works recorded in a virtual space can be read, not chronologically, but rather from their conceptual affinities. The website works as an open studio, always in process, an invitation to dialogues: **www.anapaulaemerich.com**. Notebook and website complement each other in the reading of this research, which seeks to bring together the idea of an artist's writing and the modulations of a critical and discursive thought that follow this route and its movements. However, notebook and website are not designed or meant to work as a subtitle to each other. I write based on the concept of polyphony and thus, place the lines of this text in a heterogeneous pace with quotes from philosophers, researchers, artists, poets, unexpected encounters and emotional bonds. As if one could write-say two or more things at the same time, and wishing that the reader can listen to more then one voice at a time. On the first part of the notes, I bring issues related to listening as an expanded practice and as an experience of the sensible, in a movement towards works that touch these places: *Pelos ouvidos. Desconcertos. Pequeno Manual para um fenômeno atmosférico. A sound to hold.* On the second part, I present non-linear conversations between fragments about music, sound art, performative body and installation, bringing the voice as potency for imagination, memory and openings. The works that follow this passage are: *Fermata. Tacet al fine. Película*. On the third part, accounts of accidents and some places that formulate a creative practice in multiple ways. Works in response to institutional postures (*Ocular*), that depart from encounters and displacements (*Mais perto do vermelho no quase abismo. Scordatura n. 1 e n.2*) and works in the company of a time without exact measurements (Depois do mar e Sem título). Finally, an essay in *Corpo manifesto* which folds over itself to unfold in otherpathways.

Keywords: Artistic processes. Writing artist. Sound. Body and space volume. Visualities expanded. Encounters.

SUMÁRIO

	NOTAS INICIAIS.....	11
1	**PELOS OUVIDOS**.....	23
1.1	**Ensaio para ser lido pela boca**.....	31
1.2	**Conversa em rádio de pilha**.....	52
2	**IMAGINAR A VOZ**.....	73
2.1	**Recortes sonoros e imagens performativas: fragmentos**.....	80
2.2	**Exercício de dissolver**.....	118
3	**O ARTISTA É UM LUGAR**.....	129
3.1	**Finale. Corpo Manifesto**.....	167
	REPRODUÇÕES.....	183
	REFERÊNCIAS.....	193

caderno de notas

NOTAS INICIAIS

é sempre sobre vibrações e silêncios. O ARTISTA É UM LUGAR.

entrar nesta pesquisa com o desejo de desfigurar partituras, arejar escutas, tocar as imagens e transmudar meu corpo de regente em mídia orgânica incerta, tangente e transversa. pensar aberturas, modular materialidades e imaginação. é sobre querer o contato com o outro desde um encontro sem lugar marcado e perceber a obra como uma porção que escapa pelo corpo, que entra no mundo e faz-se junto com o espaço e com o tempo. ter a obra lá, com as coisas e a vontade das coisas.

se, de maneira geral, a ideia de performance está eminentemente ligada à percepção de presença, como propor uma relação de proximidade com os trabalhos na ausência física de um corpo com o outro? como criar corpo material sem estar de corpo presente e a partir de algo invisível que vibra, me atravessa, se relaciona com um repertório de elementos artísticos e técnicos, com uma trajetória anterior de experiências?

como criar algo a partir da escuta e que não seja, necessariamente, som organizado em música? ou que não seja nem mesmo som?

ou que seja um som ao contrário.

uma imagem expandida: o que sai do corpo *ex-corpora* minha voz de diferentes maneiras.

a escrita é um gesto da escuta.

a voz é um gesto da escuta, os movimentos do corpo, também.

a modulação de trabalhos visuais como gestos de escutas internas, e não somente.

pausa

E pouco importam as máscaras usadas nessa exteriorização: pouco importam os universos culturais, sociais de que se originam. Aliás, o corpo vibrátil não é sensível a esse tipo de dado. O que importa é que esteja sendo possível fazer passar os afetos. E, para isso, cada um só pode usar, é óbvio, aquilo que estiver ao seu alcance, misturando tudo a que tiver direito. FAZER PASSAR OS AFETOS: É ISSO QUE PARECE GERAR BRILHO. (ROLNIK, 2006, P.47)

mudar o som é encarnar pratos de porcelanas contra a parede, pedras soltas pelo chão e depois não. transparências do vidro, dos papéis. espessuras em papéis e palavras. rever as cordas usadas de violoncelos e contrabaixos, que não mais soam válidas em uma orquestra, e pensar outros tempos para elas. mudar o som em imagens feitas com o celular, em deslocamentos cotidianos. como uma ÓPERA DISCRETA.

mudar a voz em imaginação, em sussurro. mudar a voz em imagens e movimentos evidentes. transmudar a criação em aberturas para uma cartografia criativa.

pausa

Com

LEONILSON

POR VOCÊ NÃO TER UMA SITUAÇÃO ESTÁVEL, 1985.

ferro, madeira, piano

140 x 150 cm

> IMAGEM À PÁGINA 183

, este texto transcorre como um caderno de ANOTAÇÕES POLIFÔNICAS.

nas PÁGINAS ÍMPARES, o texto avança com o fluxo da pesquisa, em uma tentativa cadencial dos pensamentos e da escrita como ensaio.

nas PÁGINAS PARES estão intervenções e citações que conversam com o texto, em polifonias heterogêneas. trazem âncoras ou derivas e sugerem ritmos espaciais à leitura, como vozes que se alternam ou se sobrepõem ao corpo de texto na página ao lado. como em uma partitura para múltiplos instrumentos, páginas ímpares e pares operam ações simultâneas: as ÍMPARES GUIAM a leitura e as PARES INTERFEREM na escuta (são escapes do olhar).

as PÁGINAS EM PAPEL TRANSPARENTE, com numeração dupla-voz, trazem escritos de artistas com quem convivo as entrelinhas destas coisas. a partir de conversas espontâneas ou de um convite para que escrevessem livremente sobre meus trabalhos (ou o que mais desejassem) justaponho as páginas recebidas a trechos do caderno que parecem reverberar junto, para abrir janelas de percepção pela presença do outro.

as CONVERSAS EM RÁDIO DE PILHA, as PÁGINAS MANUSCRITAS e o CORPO MANIFESTO conferem aos trabalhos uma dobra ficcional de minha própria voz. as IMAGENS dos trabalhos meus, que trago em aproximação às palavras escritas, rasuram o espaço visual do papel de diferentes maneiras, como um ruído ao fluxo e um convite para que o leitor navegue pelo website: **www.anapaulaemerich.com**

Nossa como foi especial a experiência de ler/falar/ouvir seu texto... foi curioso porque no dia que li estava com um dos ouvidos tampado com algodão e remédio, então, ao respirar, ouvia muito mais alto todos os sons do meu coração e respiração. Ler em voz alta é uma tarefa impossível para mim, já que me distraio e fico com vergonha de alguém ouvir (...). E, sobre a escuta, foi tão bom ler e entender mais sobre isso, perceber suas observações e até viajar no que não entendo. Não sei absolutamente nada de música e a escuta que me interessa, e que me instigou a te procurar, é a escuta das historias dos outros, em conversas. Mas não deixa de ser preciso essa paragem que você diz, este estado atento e solto. Que agora está me fazendo pensar.

FRAN JUNQUEIRA, ILUSTRADORA E ARTISTA VISUAL

UM PROTOCOLO DE PARTIDA

junto à um emaranhado de elementos e suas variáveis em pulso, sigo a pensar materiais – palavras, suportes, imagens – e a modular trabalhos plásticos na proposição de uma poética de visualidades em operações que deslizam entre o que é visível e as sonoridades latentes. em uma *démarche* em que ver e ouvir são dois movimentos que se acompanham e se contaminam em práticas múltiplas, falo de um lugar em que escutar e excorporar colocam para o processo de criação o exercício de um tipo de voz. um gesto que toma corpo visível.

a escuta como ato criativo parece acontecer em um estado atento e solto, e abarca outras escutas, não somente as musicais.

o exercício da escrita é um gesto vocal, ouvir a voz e inscrever a voz. ouvir as vozes, os sons de tudo aquilo que tem corpo e vibra é potência para modular objetos, investigar passagens para produção de presenças. o corpo como mídia orgânica: lugar em que todo som é abertura e toda escuta, um ver-ouvir.

como transmudar escutas?

desvio que se instaura na porosidade dos campos, na relação com elementos do acaso nos processos e acabamentos, e na pesquisa em fazer das insta ncias sonoras proposições para visualidades diversas.

pausa

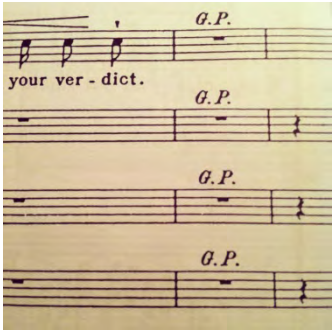
ÓPERA DISCRETA

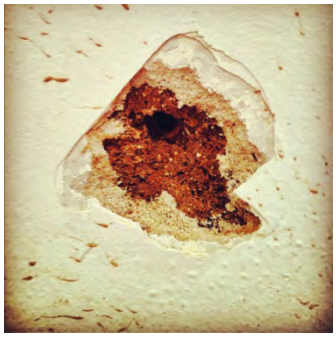
LIVRO EM PAPEL

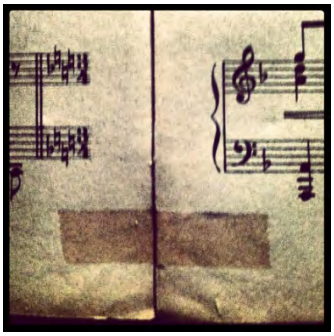
©*ANA EMERICH*

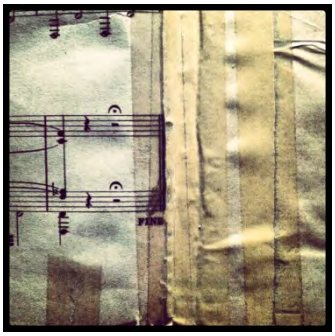
2013 --

(TRECHO)


G.P.
your ver - dict.
G.P.
G.P.
G.P.



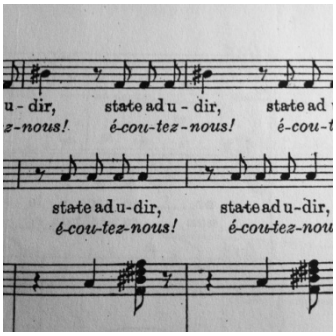


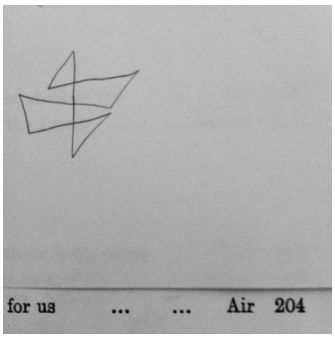


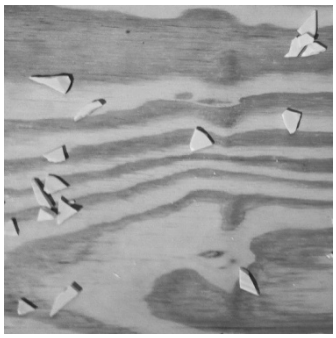
Aproximar o verso do olho é o gesto inicial para composição de uma narrativa afetiva que pensa o fragmento como pequenos mundos inteiros e a escala como intimidade, em uma cadência não linear entre os espaços do papel e as imagens tomadas em contra-plano. Vista desde a platéia, a cena no palco, orientada ao todo, é o convexo daquela experiência. Neste livro, os escapes em fragmentos, ao contrário, compõem uma poética silenciosa: vozes sobrepostas em um tempo aberto à dramaturgias da imaginação, quando um único mundo não existe.

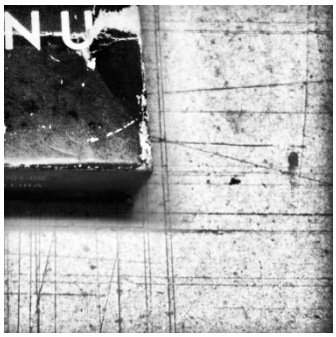
Pesquisa com início em 2013, ópera discreta reúne fotografias de bastidores, elementos de partituras musicais, pequenos textos-poemas. As imagens são feitas sazonalmente, durante os períodos em que freqüento o Theatro Municipal do Rio de Janeiro para trabalhos de editoração e projeção de legendas, ao vivo, nas temporadas de ópera. Todas as imagens fotográficas são feitas e manipuladas em aparelho celular. Os fragmentos escritos seguem em processo, a disposição das imagens no papel estão em fase estudo.

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/OPERA-DISCRETA


u - dir,
state ad u - dir,
é-cou-tez-nous!
state ad u-dir,
é-cou-tez-nous!


for us ... ... Air 204




NU

AR

I

PELOS OUVIDOS

AQUECIMENTO VOCAL (OPCIONAL)

1

rrrr... (respira)... rrrr... (respira)...

(com a ponta da língua trêmula, agitando-se contra os dentes na parte de cima da boca e uma respiração que ocupa o máximo volume do abdômen, costas, tórax, peito). a coluna de ar que parece fazer vibrar língua, a boca. reverbera pelo rosto e pelo pescoço. faz um som bem pouco controlado, que termina junto com o ar que sai:

rrrr... (respira)... rrrr... (respira)...

2

para uma vibração com altura melódica mais definida, fazer vibrar as cordas vocais escolhendo uma vogal: uuuu. no **u** a embocadura muda, você faz uma forma arredondada, com tônus para mantê-la. pode escolher sons, dos mais graves aos mais agudos. o u transmuda os lábios e a embocadura em bico, em beijo, em som de vogal, em som de pedra. depende.

ur

n

nu nun

un

uni verso

3

sem a voz da garganta o vento consegue fazer um som quase percussivo e quente.

(pense na vogal a)

o **a,** com o vento, coloca os dentes laterais à mostra e os lábios em um alinhamento horizontal.

a

arrrr...

o ar que sai
a voz que sai
o som que sai
na modulação ininterrupta de ritmos e fluxos.
não representam, não descrevem. há uma coreografia invisível dos sons no ar.
quando saem ou entram no corpo, pelos ouvidos, estão em movimento.
atravessam as membranas-tímpano, ou a concha acústica da boca
(pelo menos).
atravessam a extensão da pele, os modos de perceber.
contaminam de inversos o processo de pensamento e criação.

4
(exercício para um só fôlego):
ao que sai, chamar de processo de criação, gestos artísticos, de trabalho, obra, proposição, poema, composição escrita, pensamento voz, corpo inscrito...

O corpo é o lugar da verdade, o corpo é o limite, do corpo ninguém passa. Todas experiências são marcadas no corpo. (SAFRA, 2004)

pausa

o que sai do corpo é corpo.

“do corpo ninguém passa”.

na voz ninguém se esconde.

Roland Barthes diz, em *A câmera clara*, que *Evidência é o que não quer ser decomposto. O 'ar' de um rosto é indecomponível. O ar não é um dado esquemático, intelectual, tal como o é uma silhueta (…) o ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo.* (BARTHES, 1984, P. 159-161).

O ar entendido como certo efeito do olhar. Por isso, aqui, minha proposição de que o ar, mais que um elemento concreto, é uma janela metafórica para pensarmos a produção de sentidos.

ENSAIO PARA SER LIDO PELA BOCA

Este é um ensaio para ser lido em voz alta, observando a ação da respiração, do som no espaço, do tempo necessário para seguir adiante. Ou silenciar.

Há um ritmo submerso, ruídos, palavras que escapam em cada leitura sonora. Há um canto no timbre da sua voz, há o seu corpo, e o meu corpo aqui inscrito.

Onde sinalizo 'pausa', aguardar 10 segundos antes de seguir. Onde há 'fermata', aguardar 30 segundos. Ou mais.

Pensar o mundo e pensar as imagens pelos ouvidos. Retirar dos olhos a lei que configura como primazia tudo aquilo que se vê. Ou que pode ser visto. Diante da invisibilidade da matéria sonora, a escuta articula entre corpo e lugar situações que convocam visualidades discretas, porque moduladas por sutilezas, mas sobretudo porque permeadas por uma percepção expandida do que é inerente à tudo o que se move: o deslocamento de ar.

O som é ar.

Ar, material invisível e que sustenta a vulnerável permanência do corpo humano no mundo. Um suporte poroso e condutor de possibilidades, fonte vital e também metáfora para criações poéticas. Mais que um elemento de sustentação, um ato em constante deslocamento, é uma espécie de **efeito**, que entra pelas percepções de diferentes maneiras, mais ou menos evidentes, e se revela em abertura para múltiplos sentidos.

Pensando **relação sensual com as *coisas*** a partir dos escritos de Mario Perniola (2004) em *The sex appeal of the Inorganic,* faço a conexão de que as coisas todas (humanos, animais, flora, objeto, invisível, o que seja) tem um pulso, um certo elemento fantasmático que lhes dá voz. Parece-me que as distâncias ontológicas ficam rasuradas se entendermos o sensual como aquilo que é pertinente às relações de um corpo com outro corpo simplesmente. Exato neste lugar, há uma conversa entre instâncias então similares, entre ações de corpos. Ou, se esticarmos a abordagem, entre energias iminentes, coexistências.

The experience to which the sex appeal of the inorganic introduces us, instead, is oriented by a convergence, if not by an indistinction between man and thing, whose final philosophical meaning appears undecided". (PERNIOLA, 2004, P. 112)

Em tradução livre, *A experiência que o sex appeal do inorgânico nos apresenta é orientada para uma convergência, se não para uma indistinção entre homem e coisa, cujo significado filosófico final mostra-se aberto.*

O que não quer ser decomposto traz em seu corpo físico ou em seu campo de fabulações uma coleção de possibilidades não evidentes. O ar que move uma árvore é verde. Pode ser. E a árvore movida pelo vento tem sua copa líquida. Pode ser. Verde e rio são, assim, ares de um mesmo corpo-árvore. É possível.

O som do ar é onda, e tudo o que tem corpo, vibra.

Sons se propagam pelo espaço, reverberam em outros corpos, encontram captação pela pele, que protege e coloca os ouvidos em loop externo-interno com o ambiente. Pele, uma camada porosa e elástica, tanto ativa quanto receptiva. Espessa porque se prolonga para dentro e para fora do corpo e estende a noção de percepção para além de um plano de superfície e de contenção.

PELE. Membrana que, como em alguns dos instrumentos musicais de percussão, é a própria condição de um acontecimento sonoro: o que ressoa na ativação do toque, o que vibra e coloca o ar em movimento.

Pelos OUVIDOS – este côncavo que abriga, que é capaz de dar certos contornos às invisibilidades e que pode imaginar o virtual – o corpo dispõe-se a praticar construções de sentidos, em um espectro amplo de aberturas e de acordo com um apanhado de experiências sobrepostas: elementos da **relação sensual com as *coisas*,** das memórias inscritas no corpo, e de um certo repertório que extrapola as variáveis sonoras.

Contraponto, em música e no contexto de um acontecimento com mais de uma linha sonora. Linhas diferentes entre si e que ecoam simultaneamente, com pontos de contato e afastamento ao longo do tempo, sugerindo uma escuta nos eixos horizontal e vertical. Com momentos de clareza e maior amplitude espacial para a escuta e com momentos de maior turbulência sonora pelo condensar "espacial" dos elementos que soam.

Uma **cena sonora** pode ser percebida a partir da observação dos elementos em movimento pelo espaço ou do que a escuta descobre se o seu corpo estiver em movimento pelo espaço. Pelos elementos com sons ritmados ou que acontecem sem uma organização nomeada, que extravasa um vocabulário conhecido. Pelas intensidades dos sons, assim como pelas células e estruturas que se sobrepõem de diferentes maneiras modulando recortes sonoros. Pela possibilidade de identificar a fonte sonora de origem, ou não.

Sobrepondo uma camada de outra ordem e acerca da percepção das densidades encorpadas pelos sons, encontro no texto de Fred Moten (2004) "*In the break: the aesthetics of the Black Radical Tradition"*, no capítulo *"Resistence of the object: Adrian Piper's Theatricality"* (P. 233-254) a voz de Adrian Piper. Artista conceitual e filósofa que discute em seus trabalhos, entre outras questões, a presença do som como uma possibilidade de fazer emergir os corpos em suas singularidades: '*Sound gives us back the visuality that ocularcentrism had repressed'.* (in *The Resistence of the object*, P. 235)
Para Adrian Piper, o som traz à tona uma invisibilidade forjada pelos preconceitos sociais e raciais instaurados no olhar. Um elemento que fura a repressão e que não é reconhecido por códigos imagéticos, encontrando uma passagem para criar e para dizer: *How do sound and its reprodution allow and disturb the frame or boundary of the visual?* (MOTEN, 2004, P. 253). Pensamento em loop, em tradução livre: como os sons interferem e desestabilizam o domínio do que é visual?

Das flutuações do ar e das turbulências do encontro com os corpos, criam-se proximidades, afastamentos e sobreposições. Nesta dinâmica, vê-se uma textura em **contraponto** que organiza e liberta, ao mesmo tempo, as variáveis e seus elementos. Fica preservada uma certa autonomia das partes, mas a ativação das linhas de força ou do conjunto de coisas em situação relacional com o espaço pode ser percebida nos corpos materiais, com o tempo e dinâmicas de fluxos.

A operação de modular imagens a partir do ar em movimento – na fricção e resistência dos materiais e densidades que compõem uma determinada **cena sonora** – afasta a ideia de figuração, extrapola as formações cognitivas de um contato visual imediato, e abarca as indeterminações, os acasos, as subversões.

pausa

Na performance-leitura *Funk Lessons* (entre 1982 e 1984), Adrian Piper estimulava o publico a ouvir e a dançar o funk de origem africana (já anteriormente abraçado por músicos negros e pelos movimentos sociais, nas décadas de 60 e 70 nos EUA). Um lugar sonoro, até então, dissociado das poéticas culturais do país branco. Através de instruções pela voz, Piper tecia uma dramaturgia de convite à experiência dos sons pelo corpo: *Funk é improvisação. Funk é modulação. Brancos podem dançar, é só uma questão de prática.* A possibilidade de dissolução de fronteiras e de construção de uma dança coletiva trazia consigo uma cena sonora específica e efêmera de cada experiência, de cada coletivo temporário. Todos os corpos em movimento pela voz de Piper e pelo som do funk.

Murray Schafer (1992), compositor e educador canadense, na década de 60, desenvolveu uma série de exercícios para suas aulas sobre escuta. *A sound education,* é parte de uma pesquisa profunda acerca de sonoridades extra-musicais e da ideia de paisagem sonora. Schafer propõe, através de pequenas instruções, cem diferentes protocolos de observação sonora. Diferentemente de Adrian Piper, as instruções de escuta apresentadas por Schafer trazem um convite à observação de elementos do espaço em práticas que podem acontecer individual ou coletivamente. Instruções que implicam e coreografam o corpo com diferentes espaços.

Uma cena sonora de uma cena visual.

Todo espaço parece ter seus traços de personalidade sonora. A maior parte das vezes, uma cena inconsciente dos sons que o compõe. Excetuando trilhas para estabelecimentos comerciais e situações similares, a cada recorte de imagem possível para os olhos há uma concentração de elementos a serem percebidos pelos ouvidos. O tipo de sonoridade de uma cena parece estar intimamente atrelado ao pulso de vida que acontece ou que, sugere-se, aconteça naquele lugar.

O som que não sublinha revela as entrelinhas das imagens retinianas.

Modular imagens a partir da escuta é uma operação que atravessa os modos de perceber para trazer à margem um campo de enunciados mais aberto e um tanto particular. As linhas de percepção que se movem por entre e através de corpos na gestação de imagens, em capturas afetivas, derivam das rotas de escuta do ar em movimento. Aberturas que interferem na estabilidade e promovem ativações no dispositivo corpo-voz.

Além de onda que flana o espaço, que se depara e se relaciona com todo tipo de massa, o som é tempo. Elementos de duração e ritmo – pausas, repetições, periodicidade – acrescentam às alturas sonoras, dos sons mais graves aos mais agudos – uma dimensão de conjunto e, ao espaço, parâmetros de profundidade. Um emaranhado que pulsa em durações e alturas variáveis, vetores que contaminados criam contextos tão complexos quanto efêmeros.

Incluindo elementos cotidianos para as práticas de percepção, no exercício número 11, Murray Schafer convida: *Agora, mova-se de estabelecimento em estabelecimento, até que você encontre o ambiente mais silencioso. Que tipo de estabelecimento é esse? Em quantos lugares o rádio estava ligado ou havia música tocando? Que tipos de sons você ouviu e que considera idiomáticos para determinados estabelecimentos?* (SCHAFER, 1992, P. 29). Em tradução livre.

Ou, trazendo a idéia de um diário sonoro e incluindo a escrita como ação de um corpo afetado pelos sons, como um tipo de notação, sugere, no exercício número 16: *Uma coisa mais para o seu Diário Sonoro: qual é a experiência sonora mais marcante que você teve na vida? Descreva-a em um ou dois parágrafos.* (Idem, P. 35). Em tradução livre.

Helio Oiticica (1966), em *A dança da minha experiência*, sugere que o ritmo é um elemento inerente a todo corpo coletivo.
Se está combinado que corpo é aquilo que estabelece relação com outro corpo, os corpos orgânicos e inorgânicos, em um contexto de convivência, estão envolvidos por ritmos. Ritmos mais marcados ou mais diluídos. Ritmos de um tempo em horas ou em micro-segundos. Ritmos fixos ou não.

cluster, um agrupamento de sons sem preocupação melódica, harmônica, sem distinções de peso entre seus elementos rítmicos. juntos, os sons criam um efeito sonoro de massa, de unidade indissociável.

Há um ritmo de tensões e fluxos que compõem um certo repertório de elementos sonoros de todo espaço, num determinado momento, inclusive quando os silêncios se mostram audíveis ao ouvido humano.

Andar pelas ruas, no centro da cidade do Rio de Janeiro, e acionar a percepção auditiva da massa sonora, que tantas vezes ressoa simultânea e condensada, é ter um tipo de mapa ou impressão daquela paisagem. Procurar eleger um evento específico, o vendedor ambulante, por exemplo, e concentrar-se em sua produção sonora traz uma outra tela possível à escuta e atribui sonoridades à cena observada pelo olhar.

Há um ***ritmo interior do coletivo****,* que se move entre a pulsão de presença e ausência, mistura e afastamento, experiência e observação***.*** Uma coreografia pulsa invisível ou despercebida entre o coletivo dos elementos sonoros e o individual que aparece quando a lupa de escutar é direcionada a um ou a poucos elementos da paisagem.

Há certos ritmos estabelecidos pelas variáveis dos sons, silêncios, combinações polifônicas, ***clusters*** ou mesmo solos que acontecem no tempo e se mostram em sincronia ou em contrapontos. Uma dinâmica de percepção que se aproxima da experiência de escutar, em um concerto, algo como HYPERPRISM*,* de Edgard Varèse, ou algo como a SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, de Igor Stravinsky. Um concerto com infinitos de escutas possíveis.

Em cânone com a poética de mundo de Leonilson:

Observar e dar chance a minha curiosidade
Observar e dar chance a minha curiosidade...
Observar...

Com
CILDO MEIRELES
2- ESTUDO PARA ESPAÇO, Versão 2009.
Desenho datilográfico.

Em um lugar qualquer, fechar os olhos e esta-
belecer uma ária delimitada pelos olhos que
os ouvidos possam alcançar.

pausa

Existe, no mundo, uma coreografia invisível dos corpos orgânicos e inorgânicos, que acontece entre os ouvidos e os movimentos dos sons no espaço. Ruídos, vozes, pássaros, máquinas, água, dor, alegria, cansaço, canção: tudo pode dizer, tudo pode ser ativado pela escuta. Pela efemeridade dos traços que os sons estabelecem em seus deslocamentos pelo ar. Pela impropriedade desses traços em cumprir trajetórias visuais, o corpo fantasmático do som se manifesta visível nos ritmos em contato com as coisas todas.

Um som corpo a corpo que cria marcas pela experiência dessas camadas menos evidentes, de rastros do movimento do lugar.

A aderência à ordem sonora dá-se, quer dentro do contexto musical, quer com os sons do cotidiano, através do gesto de escutar. Escutar é quietude porque convida o corpo a uma certa paragem. Com o corpo em uma observação atenta ao som, o exercício da subtração revela as entrelinhas dos discursos, a entonação de frases, a escala de intensidades do motor de uma motocicleta em movimento ao aproximar-se e afastar-se, os harmônicos de um violino ou infra-sons que fazem o corpo pulsar mesmo sem, exatamente, ouvir. E a fadiga física e mental que pode ser percebida depois que os ouvidos ficam expostos, por algum tempo, a uma massa sonora monotípica.

Pensando a partir de Deleuze, assim como um pintor diante de uma tela, um “ouvidor”, diante de um espaço, silencia uma escuta habitual para encontrar outras.

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco (...) tudo o que ele tem na cabeça, ao seu redor já está na tela (...) sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. (DELEUZE, 2007, P. 91)

Com

YOKO ONO

In *Grapefruit*. Livro de instruções e desenhos, páginas 32 e 154 *.*

PEÇA GRAVADA IV
Peça de Movimento

Registre o som das estrelas
se movendo.
Não escute a gravação.
Corte-a e dê os pedaços às pessoas
na rua.
Ou você pode vendê-las a um preço moderado.

Outono de 1963.

PEÇA DE CAIR

Saia fora de si.
Olhe para si mesmo caminhando pela rua.
Faça-se tropeçar numa pedra e cair.
Assista isso.
Assista outras pessoas olhando.
Observe cuidadosamente como cai.
Quanto dura e com que ritmo cai.
Observe como se visse um filme em câmera lenta.

Primavera de 1964.

Escutar é também um estado latente – nem alerta, nem passivo. Um estar concentrado e disponível para o que se passa nas estruturas tempo-espaço, quando abrem-se os ouvidos à uma gama de achados não absolutos.

A escuta como um movimento em que subtrações e somas, concentração e imprevistos estejam em constante contaminação parece ser uma brecha para entendimento do espaço e para traçados performativos que se interessem pelas ressonâncias das trocas, da autonomia e composição contaminada. De estados transitórios em cena, quer no cotidiano, quer na produção artística.

Luigi Nono, no texto *L'errore como necessità,* de 1983, traz à discussão noções que permeiam seu trabalho musical como compositor, sobretudo nas obras tardias. Depois de um século, ou quase dois, das transições e rupturas da música de concerto com sistemas e fórmulas, Nono traz a necessidade do erro e da experiência para questionar os paradigmas do som e da escuta. Com tradução de Augusto de Campos:

O silêncio. É muito difícil escutar. É muito difícil escutar, no silêncio, os outros. Outros pensamentos, outros ruídos, outras sonoridades, outras ideias (...) Em vez de escutar o silêncio, de escutar os outros, espera-se encontrar ainda uma vez a si mesmo (...) Escutar a música. É muito difícil. Creio que hoje é um fenômeno raro. Escuta-se alguma coisa de literário, escuta-se o que foi escrito, escuta-se a si mesmo (...). Despertar o ouvido, os olhos, o pensamento, a inteligência, o máximo de interiorização exteriorizada: eis o ~~essencial~~ hoje. (CAMPOS, 1998, P. 244)

[~~essencial~~ = exercício]

licença poética.

fermata

A proposição de chegar perto das imagens de uma outra maneira pede ativar os ouvidos. Abrir os poros e ter a escuta como plataforma nos processos criativos e nas micropolíticas do cotidiano e da criação. É querer os CORPOS SONOROS, querer aberturas para diferentes práticas e modulações poéticas.

Com

MAYRA MARTINS REDIN

A ESCUTA DA ESCUTA, 2013

proposição em cartão impresso e desenho

“Procure encostar a sua orelha na orelha de outra pessoa. A parte da frente do seu ombro esquerdo encontra a parte da frente do ombro esquerdo de outra pessoa. Assim fica mais fácil a aproximação entre as orelhas esquerdas. Busque o lugar onde as duas cavidades se tocam formando uma espécie de túnel. Você pode fazer isso com apenas uma pessoa mas também pode tentar criar um túnel de escuta mais extenso. A parte da frente do seu ombro esquerdo encontra a parte da frente do ombro esquerdo de outra pessoa. A parte da frente do seu ombro direito encontra a parte da frente do ombro direito de outra pessoa. E assim por diante. Para os dois lados. Agora procure escutar e dar sua escuta à escuta. Sucessivamente.”

> IMAGEM À PÁGINA 185

, sou o que sou,

PELOS OUVIDOS

PERFORMANCE REMOTA.

TEXTO MANUSCRITO, PEDRA PORTUGUESA, ESMALTE VERMELHO.

©ANA EMERICH

2014

EAV PARQUE LAGE, 2014.

, um texto escrito à mão, a partir da minha escuta de um lugar. é deixado onde foi escrito. a voz da fala, pela boca de quem o encontra, ativa a performance dos fonemas e sugere situações para os ouvidos. meu corpo-palavra quer escapar e voltar a ser onda. ar em movimento em uma coreografia um tanto imponderável.

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/PELOS-OUVIDOS

Oi Ana Paula, tudo bem? Não sei se lembra, mas temos a Marília Misailidis como amiga em comum. Hoje fui surpreendido pela sua 'Performance Remota' lá no Parque Lage. Reconheci seu nome. Tava descendo num clima ótimo depois de um momento de reza ali na mata do parque quando vi a pedra vermelha e o envelope. Li repetindo seus comandos. Achei tão sutil. Obrigado! Quis te contar.

VICTOR HUGO MATTOS, ATOR E CHAPELEIRO

CONVERSA EM RÁDIO DE PILHA

- ENTREVISTA FICCIONAL -

Branca Polovsky: Com frequência, a noção de performance está intimamente atrelada à ideia de presença. Em PELOS OUVIDOS você parece buscar algum tipo de distanciamento, de retirada ou subtração. Foi esta sua intenção?

Ana Emerich: *Ativar fricções, dobras e movimentos não evidentes (no sentido visual e no sentido sensual, do corpo do trabalho com o corpo do leitor) como uma forma de relação possível são coisas que me acompanham todo tempo. Estar demoradamente, por exemplo, em um lugar e dele subtrair pequenas notas textuais, a partir da escuta e da observação, como um protocolo que cria um tipo de traço, é o corpo principal do trabalho* PELOS OUVIDOS. *Uma performance remota em que os deslocamentos sonoros que percebo naquele espaço, os gestos visuais, o que se passa durante aquele tempo, passa a ter lugar no que é escrito. E depois vocalizado, talvez, por quem o encontra.*

Branca Polovsky: Me parece que PELOS OUVIDOS *(2014)* e DESCONCERTOS (trabalho em processo, com início em 2013) guardam semelhanças conceituais. Esta proximidade é real, proposital?

Ana Emerich: *O que há de mais real pra mim é o corpo. Digo que do corpo ninguém passa e na voz ninguém se esconde. Colocar o corpo em estado de captura analógica – como MÍDIA ORGÂNICA – para que surjam linhas de força sobre um suporte material e no encontro com o outro, sem que haja uma necessária coincidência temporal das duas presenças, sem que a presença esteja vinculada imediatamente à visibilidade, é um tipo de arte relacional, me parece. Com uma mídia orgânica que mantém-se em escape a operações retóricas, para acontecer nas tentativas de condensar instantes. Há nisso uma condição de fragilidade que também me interessa. Fragilidade no sentido de abertura para o sensível, o incerto, para as coisas mais misteriosas também. Além do conceito de MÍDIA ORGÂNICA, os dois trabalhos se relacionam com a noção de partitura. Uma partitura com palavras em breves poemas-instrução* (em PELOS OUVIDOS) *e com sinais que não estavam presentes na escrita capturada pela escuta e que foram colocados depois – como uma interferência sobre o vidro e partir da minha própria respiração, dos vestígios da escuta* (em DESCONCERTOS). *Nos dois trabalhos, há uma noção de hipertexto. Objetivo, porque se relaciona com o espaço ao redor e com o Outro, e aberto, porque percorre caminhos incertos entre as percepções e a escrita* (Ana faz um silêncio) *ou a fixação dos escritos, talvez*.

(CONTINUA NA PÁGINA 59)

DESCONCERTOS

GESTOS DE ESCUTAR E INSTALAÇÃO SITE SPECIFIC

MATERIAIS: SET DE ENCONTRO, PESSOAS, LIVROS, PLACAS DE VIDRO.

©ANA EMERICH

2014—

IMAGENS DO PROCESSO:

, escuto a leitura do texto "Mais um exemplo da porosidade de certas fronteiras", de David Foster Wallace. sem que haja um combinado, capturo palavras, as que saltam aos ouvidos e que escapam às fronteiras. parte se perde, parte se esconde, frases com vazios e o tempo que não para. Fica o resíduo e dissemina uma arquitetura que não se remete mais à origem: corpo translúcido, na pulsão da presença. que vozes tem?

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/DESCONCERTOS

What would happen to our perception if we had one sense more or less? When it comes to investigating non-visual spaces it is interesting to consider the phenomenon of blindness (...). While sighted people's knowledge of seeing is based on direct observation or experiential knowledge, that of the blind is 'propositional' in nature. (PEETERS, 2004, P. 58)

Em tradução livre: O que aconteceria com nossa percepção se tivéssemos um dos sentidos menos desenvolvido? Na investigação de espaços não visuais é interessante considerar o fenômeno da cegueira. Enquanto o conhecimento visual é baseado na observação direta ou de algo experimentado, o conhecimento na cegueira é 'proposicional' por natureza.

Branca Polovsky: Deixar o manuscrito no lugar onde foi *composto*, me soa como uma segunda subtração. Primeiro você captura o som gravando em palavras escritas, retira do espaço. Depois deixa o som, latente no papel, e fora do seu corpo-mídia...

Ana Emerich: *Sim! Há o desprendimento desta segunda camada, a entrega de um certo vestígio, que poderá ser reativado se houver um encontro. Através da leitura das notas – quase instruções, quase poemas, quase partituras – a voz do leitor o devolveria para o lugar, mas de outra maneira. Presente e invisível. Há, nestas camadas, uma performance de um para um que pode acontecer desde que haja um encontro. E me pergunto que coisas inscritas poderiam provocar leituras coincidentes entre o dia e horário em que o texto foi escrito e o momento em que o envelope foi encontrado. Como é isso, junto com a pessoa que decidiu abrir e ler, com o que as duas percepções fizeram juntas...*

Branca Polovsky: Há um tipo de escuro na PERFORMANCE REMOTA. E um outro tipo de escuro em DESCONCERTOS**.** Mesmo que as duas situações textuais se relacionem com a escuta e com a visão, há um desvio no tempo do acontecimento destes trabalhos, não acha?

Ana Emerich: *Me fez lembrar um texto do Peeters, muito interessante. A uma certa altura, fala sobre Boris Charmatz e Benoît Lachambre, bailarinos, com trabalhos maravilhosos que se relacionam com a ausência de luz, com uma certa cegueira que abre a poética para outros sentidos. Há nestes meus dois trabalhos um tipo de escuro implícito, um lapso na modulação entre ouvir e ver e ouvir e ver. Na* PERFORMANCE REMOTA*, nas conjugações entre o ato performativo, a produção do texto e a releitura. As situações textuais não se relacionam estritamente com a visão, são passagens para a experiência da escuta do lugar. Em* DESCONCERTOS*, o texto capturado fica rarefeito pelas marcas impressas no vidro, que é deposto da relação com o papel e sobreposto a outras placas de vidro. Então, a visão é passagem para imaginar as vozes. O sons das vozes em polifonia, através das camadas de vidro. Os encontros, também, se dão em ordens opostas nos dois trabalhos: ausência visível para presença e presença visível para aberturas.* ***(CONTINUA NA PÁGINA 65)***

Ce que m'intéresse davantage, c'est de pouvoir, à mon gré, ordonner ou désordonner, relâcher et rattraper. On obtient ainsi une organisation du temps collective qui devient individuelle, pour redevenir collective. La relation variable du collectif et de l'individuel à l'intérieur du groupe enrichit énormément les diverses dimensions musicales.' (BOULEZ, 2002, P.119 e 120)

O que mais me interessa é poder ordenar, modificar, esticar e encolher (as estruturas ou células sonoras). Desta forma, obtém-se uma organização do tempo coletivo que torna-se individual, para tornar-se coletivo novamente. A variação entre o individual e o coletivo, no interior de um grupo, enriquece enormemente as diversas dimensões musicais. Em tradução livre.

Pierre Boulez (1925--), compositor e maestro.

, PEQUENO MANUAL PARA UM FENÔMENO ATMOSFÉRICO

AÇÃO COLETIVA: TEXTO, PESSOAS, GESTOS SONOROS.

©ANA EMERICH

2015

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/PEQUENO-MANUAL

, PEQUENO MANUAL PARA UM FENÔMENO ATMOSFÉRICO

I

, VENTO

COM A BOCA ABERTA, NEM MUITO NEM POUCO, RESPIRE PROFUNDAMENTE E SOLTE O AR SEM ATIVAR AS CORDAS VOCAIS: POSICIONE A BOCA COMO SE FOSSE PRONUNCIAR A VOGAL **A**. SE PREFERIR UM VENTO MAIS FECHADO, PREPARE A EMBOCADURA PARA A VOGAL **U**. OBSERVE O QUE SE PASSA NO CÉU DA SUA BOCA.

, FOLHAS

COLOQUE A PALMA DE UMA DAS MÃOS CONTRA A PALMA DA OUTRA MÃO, FAÇA MOVIMENTOS CIRCULARES OU FRICÇÕES PARA OS LADOS, PARA CIMA E PARA BAIXO. ALTERE O RITMO DO MOVIMENTO PARA MODIFICAR O SOM.

, GOTAS

COM A PONTA DA LÍNGUA NO CÉU DA BOCA, BEM PERTO DOS DENTES DA FRENTE, PRESSIONE E SOLTE, PRODUZINDO UM ESTALO. MODIFIQUE O DESENHO DA SUA BOCA, ABRINDO-A OU FECHANDO-A PARA MODULAR O TIMBRE DOS SONS.

, CHUVA

EM CADA MÃO, O POLEGAR CONTRA O DEDO MÉDIO DESLOCA OS DÍGITOS EM DIREÇÕES CONTRÁRIAS, PRODUZINDO UM GESTO SONORO. É IMPORTANTE QUE UMA DAS MÃOS ESTEJA EM DESCOMPASSO COM A OUTRA.

, TEMPESTADE

COM AS PALMAS DAS MÃOS, BATA EM SUAS PRÓPRIAS COXAS. SEPARANDO OU APROXIMANDO OS DEDOS, PERCEBA SONS MAIS GRAVES OU MAIS AGUDOS. SEM SAIR DO EIXO, INCLINE O TRONCO PARA FRENTE E ACELERE OS MOVIMENTOS. EM ALGUNS CASOS, RECOMENDA-SE O USO DOS PÉS PERCUTINDO O CHÃO.

II

, EM UM CÍRCULO COM PESSOAS, SOLTE O PRIMEIRO GESTO. O SOM PASSA POR CADA UM. AO CHEGAR EM VOCÊ, SOLTE O SEGUNDO GESTO. E ASSIM POR DIANTE, SEMPRE NO MESMO SENTIDO. A MUDANÇA DO GESTO SONORO SE DARÁ POR CONTAMINAÇÃO, DE UM CORPO PARA O OUTRO. EM CERTOS MOMENTOS, MAIS DE UM SOM ESTARÁ NO CÍRCULO AO MESMO TEMPO.

, FAÇA O CAMINHO RETRÓGRADO DO FENÔMENO ATMOSFÉRICO, ATÉ CHEGAR AO SILÊNCIO.

III

, AGORA COM OS OLHOS FECHADOS.

(AUMENTE SEU OUVIDO PARA FAZER CHOVER)

NA VOLTA, OBSERVE SEU CORPO. O VOLUME DO ESPAÇO, OS PÉS NO CHÃO, AS TEMPERATURAS, O QUE REVERBERA.

Branca Polovsky: Em seu mais recente trabalho *pequeno manual para um fenômeno atmosférico*, você propõe uma ação coletiva a partir de sons do corpo, que você chama de *gestos sonoros*, e de um manual de instruções ora exatas, ora poéticas. Como funcionam os elementos da ação?

Ana Emerich: *O movimento começa na entrega do PEQUENO MANUAL para as pessoas. Esta é a primeira coisa da ação, e pouco a pouco outros gestos se somam até o momento da 'leitura' do manual. A produção sonora do FENÔMENO ATMOSFÉRICO é um tempo mais marcado, quando o corpo coletivo se coloca para uma abertura de escutas através de sons feitos com todos, em círculo e com os olhos fechados. O manual fica com as pessoas, para que façam uso à sua maneira, em outros momentos.*

Branca Polovsky: E como foi experimentar o trabalho em um lugar tão denso e rico de sonoridades naturais e, podemos dizer, ancestrais como o Parque Lage?

Ana Emerich: *Foi bastante potente e com combinações aleatórias lindas, entre os sons gestos sonoros e os sons dos outros corpos: bichos, plantas, ventos. Houve também a camada dos afetos. O trabalho surgiu a partir de uma proposição que fiz em um dos encontros com Bernardo Mosqueira e um grupo de artistas no início do ano. Eram conversas em torno da exposição que Bernardo apresentaria como curador, em seguida, na EAV. Gosto de saber que o PEQUENO MANUAL começou - naquele momento, como um exercício de criação - em uma certa ENCRUZILHADA.*

Branca Polovsky: As noções que você vem pesquisando, de *PERFORMANCE REMOTA*, de *MÍDIA ORGÂNICA*, de *SONORIDADE EXPANDIDA*... me parece, tangenciam o *PEQUENO MANUAL PARA UM FENÔMENO ATMOSFÉRICO*. Você identifica um procedimento se estabelecendo como poética?

Ana Emerich*: Não diria um procedimento, mas estes são elementos que movem minha maneira de pensar os trabalhos nos últimos anos. Desde que deixei a posição musical de maestro, na verdade algum tempo antes. Foi precisamente esta a inversão poética para o processo de descolamento, sair do palco e arejar protocolos.*

Branca Polovsky: Em *A SOUND TO HOLD*, trabalho em colaboração com Georgia Rodger, você propõe um protocolo invisível: não nos conhecemos, e vamos iniciar um processo à distancia, por skype e sem utilização de câmera, através dos sons da voz cantada e de efeitos vocais. Sem o significado da palavra, propriamente. Te pergunto até que ponto isso foi possível:

Ana Emerich: *Foi um protocolo não evidente, mais do que invisível. A voz é um corpo bastante denso, relacionar-se pelos ouvidos é um canal muito delicado e preciso. Ou, pode ser. Georgia e eu não nos vimos e não utilizamos a voz da fala até o último instante, e, no entanto, temos juntas uma peça sonora de 15'51'' e uma peça manuscrita, que só chegou de volta ao Rio depois da abertura da exposição porque os correios não entregaram (Ana ri e pausa). Ainda mantenho o envelope fechado, talvez eu abra pra conversa com a banca em meados de agosto (quando ela defende sua pesquisa de mestrado). Este foi o primeiro trabalho como artista em meios múltiplos, a partir de uma proposta de intercâmbio entre a PPGArtes/UERJ e a Bergen Academy of Art and Design, com curadoria do Ricardo Basbaum e do Brandon LaBelle. Falando agora, me dei conta do ciclo se fechando.*

Branca Polovsky: Mas a ideia de partitura, de sons escritos como uma forma de anotação, você traz junto com seu corpo sonoro para seu corpo de artista visual, concorda?

Ana Emerich: *A Hilda Hilst me comove enormemente quando diz: 'tu não te moves de ti'. E acho bonito pensar nisso, que vamos trazendo um certo corpo pela vida e enquanto mudamos de lugar no mundo, que vai aumentando de volume com o tempo. Porque não quero sair de nada, ou abandonar a música e minha história com ela. Penso mais nos gestos simultâneos, nas camadas sobrepostas, nas intensidades anotadas. Mas, escutando meu corpo, que é feito destas coisas todas e de experiências com dança contemporânea também, percebo que onde estou agora é o lugar da arte onde consigo ser mais potente criando. Onde estou mais aberta para o outro e para o lugar. É onde quero estar, ancorar o coração e deixar o corpo solto.•*

, mantendo a voz falada no lugar do mistério começamos um dueto entre duas pessoas desconhecidas através de improvisos e mensagens via 'Skype', em um espaço de construção de alteridade pela combinação de som e texto. a voz cantada, seu espectro de recursos sonoros expandido, como código poético para composição de dois corpos que se contaminam: uma peça sonora e uma peça escrita à mão.

A SOUND TO HOLD: UM SOM PARA ABRAÇAR

UMA PEÇA SONORA, 15'51"

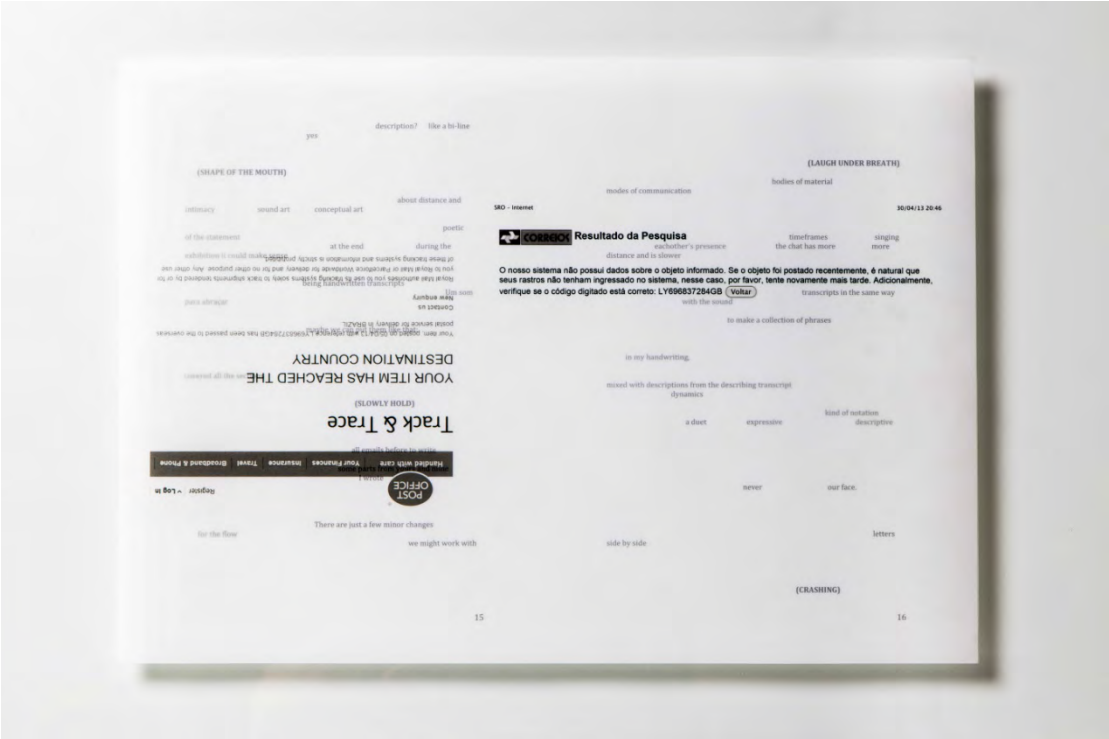
UMA PEÇA MANUSCRITA.

© ANA EMERICH + GEORGIA RODGER

2013

FAIXA SONORA E TRECHOS DA PEÇA ESCRITA:

WWW. ANAPAULAEMERICH.COM/A-SOUND-TO-HOLD


(LAUGH UNDER BREATH)
bodies of material
modes of communication
SRO - Internet
30/04/13 20:46
CORREIOS Resultado da Pesquisa
timeframes
singing
the chat has more
more
distance and is slower
O nosso sistema não possui dados sobre o objeto informado. Se o objeto foi postado recentemente, é natural que seus rastros não tenham ingressado no sistema, nesse caso, por favor, tente novamente mais tarde. Adicionalmente, verifique se o código digitado está correto: LY696837264GB
Voltar
transcripts in the same way
with the sound
to make a collection of phrases
in my handwriting,
mixed with descriptions from the describing transcript
dynamics
kind of notation
a duet
expressive
descriptive
never
our face.
side by side
letters
(CRASHING)
16
description?
like a bi-line
yes
(SHAPE OF THE MOUTH)
about distance and
intimacy
sound art
conceptual art
poetic
at the end
during the
of the statement
There are just a few minor changes
for the flow
we might work with
POST OFFICE
Register
Log in
Manage with care
Your Finances
Insurance
Travel
Broadband & Phone
Track & Trace
(SLOWLY HOLD)
YOUR ITEM HAS REACHED THE DESTINATION COUNTRY
15

No entanto o reconhecimento de que onde há arte, sempre existe um corpo, parece incontestável. O corpo pode estar lá representado figurativamente, aos pedaços, residualmente, metafórica ou iconicamente, ou seja, até mesmo como uma possibilidade e não como existente (...). A matéria-energia vive na passagem do estado de possibilidade para o de existência, e a informação, do estado de existência para o de hábito - leis de natureza diversa. (GREINER, 2006, P. 112 e P.114)

Aliás, 'entender', para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima – céus da transcendência – , nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo, e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. (ROLNIK, 2007, P. 66)

PONTE

CORPO, MERGULHOS

PONTE

II

IMAGINAR A VOZ

Em *Fragmente – Stille, An Diotima* (Fragmentos, Silêncios, A Diotima), obra composta para um quarteto de cordas, por encomenda, *a partitura é semeada de 47 fragmentos da poesia de Hoelderlin, os quais, porém, não devem ser cantados ou falados durante a execução, funcionando como 'cantos mudos', provocações poéticas que os integrantes do quarteto só devem 'cantar interiormente'.* (CAMPOS, 2007, P. 2015)

Com relação à cobertura do discurso construído, o fragmento é um desmancha-prazeres, um descontínuo, que instala uma espécie de pulverização de frases, de imagens, de pensamentos, das quais nenhuma "pega" definitivamente. (BARTHES, 2004, P. 297 e 298).

Neste SEGUNDO TRECHO, a fragmentação opera como conceito, como procedimento, como dissolução e ao mesmo tempo é amalgama da escrita e dos trabalhos colocados em aproximação. A polifonia das PÁGINAS ÍMPARES e PARES segue seu fluxo. Mas, ao invés de um ensaio em contrapontos e alinhavado por uma CONVERSA EM RÁDIO DE PILHA, neste trecho o recurso sonoro da escrita é composto de espaços e lacunas, quebra de linearidade histórica e captura de certos instantes.

Os instantes são nomeados e, dentro de cada trecho, uma palavra é grifada. As duplas estabelecidas (nome e destaque) geram uma lista ao final do capítulo, uma espécie de taxonomia da dissolução.

Com o passar das páginas a lista fica rarefeita e se aproxima de uma atmosfera haikai ao final. Em um exercício de apagamento, escutar se expande para se aproximar de gestos de imaginar. Desviar a voz das coisas. Dar nomes e deixar pistas. Colocar a voz no convexo do olho. Como em uma peça em discurso descontínuo e não linear de Luigi Nono, em que quarenta e sete fragmentos poéticos devem ser *cantados interiormente.*

Através do gosto pelo fragmento e estreitando a pesquisa acerca de diluições, sigo o movimento que me leva até Barthes em uma pequena entrevista chamada ANALOGIA, NATUREZA E IMAGINÁRIO em o GRÃO DA VOZ. Fragmentação que é também um protocolo de dissolução do sistema tonal e abertura para chegada da música experimental a partir do século XX, que acontece pela infiltração e contaminação de elementos estranhos à forma, estrutura e harmonia musicais.

(...) aprendemos a ler a própria matéria da linguagem, da mesma forma nos será necessário aprender a escutar o texto da voz, sua significância, tudo o que, nela, vai alem da significação.

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 escuta.

(...) para dizer esse grão, encontro as imagens de um leite vegetal, de uma vibração nacarada, situada no limite – raro e perigoso – do 'destimbrado'. (...) uma voz pode ser afinada e o seu grão ser falso.

(BARTHES, 2004, P. 261, 262. In *Fanstasmas da Ópera)*

Como uma narrativa irregular, que pode apenas juntar as coisas pela associação com a imaginação do leitor, quer dentro dos recortes nomeados, quer entre os nomes-fragmento embaralhados no tempo não cronológico dos acontecimentos que os informam.

A matéria-voz é um som que sai pela boca. Um som feito de respiração, circuito corporal, vibração das cordas vocais, modulações na caixa acústica de músculos, texturas, líquidos e dentes.

A voz-fala, um tipo de articulação entre o pensamento e a interlocução. Um repertório de coisas colecionadas pela vida, nos livros, com pessoas.

A voz-canto, um tipo de corpo denso e transparente, que na potência dos sons não verbais, faz escorrer o corpo de uma forma fantasmática. A *voz-grão**,*** como coloca Barthes

A voz-som, um tipo de instrumento. Pode ser um fagote, uma marimba, um ganzá, um liquidificador, um helicóptero, uma pedra, um piano.

A voz-matéria é um som que sai pelo corpo. Pelos poros, pelos materiais, pelas associações poéticas, pela fricção entre entendimentos, pelos furos e obscuros de todo corpo. Entendido como corpo, desde o PRIMEIRO TRECHO DESTE CADERNO, tudo aquilo que vibra, *tem um pulso, um certo elemento fantasmático que lhe dá voz.*

A matéria-visual, como um tipo de escrita da imaginação.

A matéria-sonora, como um tipo de imagem interna.

A matéria-imaginação, como uma abertura poética para construção de pontes e sugestão de mergulhos:

RECORTES SONOROS E IMAGENS PERFORMATIVAS: FRAGMENTOS

UMA TRAVESSIA

A música a partir do século XX, no ocidente, trabalha a **FRAGMENTAÇÃO** e diferentes operações dos mecanismos temporais na construção e encadeamento de relações da altura sonora (freqüência) com o espaço. A profusão de clusters, timbres, ritmos e a quebra na linearidade discursiva apresentadas por Igor Stravinsky, em *A Sagração da Primavera* (1913), parecem ter inaugurado um portal para os experimentos da música serial e um novo entendimento sobre sons a partir de então.

UMA FALA

O dodecafonismo esticou as alturas pelas variáveis do espaço em doze sons. A série dodecafônica, conceitualmente, prescinde e pensa o encadeamento dos materiais sonoros utilizando recursos **MENOS** verticais e mais abertos, espalhados pelo espaço da partitura, da escrita e da escuta. As notas musicais com seus sustenidos e bemóis não funcionam mais no mesmo regime de relações cognitivas e de tensões harmônicas.

Elementos rítmicos, a maneira de apresentação da série em sentido retrógrado ou espelhado, por exemplo, fazem desta matriz de pensamento e técnica composicional inicialmente proposta por Arnold Schönberg um sistema complexo e que escapa às relações diretas de causa e efeito.

UM CANTO

Em *Pierrot Lunaire* (1912), que revela uma outra linha de seu trabalho, Schönberg introduziu ao contexto da música lírica o canto-fala (*sprechgesang*), propondo outros parâmetros à estética do *bel canto* operístico e ampliando as **FRESTAS** da expressão vocal.

[...] Le son du piano est piégé à l'intérieur de la peau en feutre. Au sens habituel du terme, un piano est un instrument qui sert à produire des sons. Quand Il ne sert pas, Il est silencieux, mais Il conserve son potential sonore. Ici, aucun son n'est possible et le piano est condamné au silence. [...] INFILTRATION HOMOGENE *[pour piano à queue] exprime la nature et la structure du feutre; le piano devient donc un dépôt homogène du son, qui a le pouvoir de filtrer à travers le feutre.*

Em tradução livre: o som do piano é preso pela pele de feltro. No sentido habitual do termo, um piano é um instrumento que serve a produzir sons. Quando isso não acontece, fica silencioso mas ainda assim conserva seu potencial sonoro. Aqui, nenhum som é possível e o piano fica condenado ao silêncio. INFILTRAÇÃO HOMOGÊNEA [PARA PIANO DE CAUDA] exprime a natureza e a estrutura do feltro. O piano torna-se um depósito homogêneo dos sons, tendo o feltro como filtro.

Com JOSEPH BEUYS
INFILTRAÇÃO HOMOGÊNEA PARA PIANO DE CAUDA, 1966
piano de cauda coberto com feltro, cruz vermelha em tecido.
100 x 152 x 240 cm

A PELE, 1984
feltro e cruz vermelha em tecido
100 x 152 x 240 cm

> IMAGEM À PÁGINA 187

UM ESCAPE

Anton Webern condensou a ideia de série sonora e expandiu suas possibilidades sônicas através da melodia de timbres. Utilizando diferentes instrumentos musicais em conjunto e distribuindo a “linha melódica” por entre eles, de maneira fragmentada, estabeleceu uma relação espacial associada, não somente a alturas precisas, mas às qualidades idiomáticas dos instrumentos. O **TIMBRE** para os instrumentos de uma orquestra seria, para um performer em cena, o seu próprio corpo. Para uma artista visual, os materiais, conceitos e demais elementos de modulação do trabalho. Para um cantor, a própria matéria-voz.

Melódico como encadeamento de notas sucessivas com o passar do tempo, não como melodia em sua roupagem mais corriqueira. O oposto da noção de harmonia, quando notas de um acorde são tocadas simultaneamente e sugerem uma relação vertical para a escuta.

UMA IMAGEM

Pierre Boulez desdobrou este princípio serial praticando matrizes de combinações múltiplas, composições diversas entre as variáveis tempo, espaço, duração, altura e timbre. O chamado serialismo total **RASURA** os protocolos da metodologia serial e afirma na composição musical a escrita do espaço. Um ato de compor em ressonância com parâmetros do espaço físico, o volume arquitetônico e suas disposições.

Pensar uma obra dividindo de antemão a orquestra em grupos menores e distribuindo-os em pontos diferentes da sala de concerto implica o corpo coletivo de instrumentistas e maestro em outras dimensões espaciais. A orquestra, os ouvintes e a relação timbre-espaço têm seu desenho alterado e sugerem novas escutas por isso. Os sons ganham outros mosaicos visuais. A imagem imanente, sonora e visível da experiência, é modificada.

UM LUGAR

O minimalismo musical toma contornos a partir da década de 60, acompanhado pelo comportamento em contraste com a expansão e pragmática serial. E apontando para alguma necessidade de conforto *melódico,* um certo ponto de apoio e descanso no espaço. Diz-se que o minimalismo, de certa maneira, se re-conecta com a noção de pulso da música modal dos primórdios e cria ciclos de repetição que tangem a relação de suspensão (*arsis*) e repouso (*thesis*).

Na organização dos tempos de um compasso musical simples, o primeiro tempo é o tempo forte (*thesis*) e o ultimo tempo, o mais leve (arsis). O *levare* imprime movimento e impulsiona o compasso seguinte. Dentro deste fluxo, sem que seja interrompido ou arranhado, cabem colagens, pequenas variações, figuras, motivos e células que provocam *insights* ao observador pela aderência da experiência no tempo. Cabe, ali, a **INVENÇÃO DE INFINITOS**.

Há duas maneiras de se alcançar Despina: de navio ou de camelo. A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar (...). Cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe; é assim que o cameleiro e o marinheiro vêem Despina, cidade de confim entre dois desertos. (CALVINO, 2003, P. 23 e 24)

Voz para Ana e papel transparente.
Esse corpo capaz de vazar o outro lado.

Deslizar até desaguar no sertão.

Quixadá.
Lá onde um corpo-instrumento-árvore indicia uma orquestra. Pedaço de mundo à captura do corpo.
Mimetizar a paisagem sem deixar de ser outro.
Evocar a paisagem (um pouco de si) no outro. Tocar.

Mundo, contínuo para dentro e fora do corpo. Dentro que contém fora. Corpo - universo produtor de fenômenos atmosféricos. Como estar e modular neste eixo. (*pequeno manual para um fenômeno atmosférico; corpo sônico*).

Do outro lado (ou *depois do mar*) da gente. Uma punção nas camadas de pele do chão. Um ponto vermelho.

Ativar outras vozes e corpos, atravessando-os de interior para interior, no espaço, através das coisas que habitam o mundo e os nossos desejos. Entre dois corpos vibram papeis, palavras, pedras e mais.
Estar no mundo que é o próprio corpo, *pelos ouvidos.* Escuta de um espaço-tempo que reverbera a distâncias variáveis, que cabem ou não dentro de si, nas mãos, que atravessam um mar.

Mais perto.

DAMIANA BREGALDA JAENISCH, ANTROPÓLOGA E ARTISTA VISUAL.

UMA PAISAGEM

Parece possível dizer que o engajamento ativo da escuta, no momento em que os sons acontecem, faz com que as descobertas da imersão ativa prevaleçam. As linhas temporais condutoras de um típico discurso musical não entram neste tecido, e cedem **VOZ** aos fragmentos e às espacializações de outras naturezas.

UM TERRITÓRIO

Assim, o território da escuta encorpado ao espaço pede membranas polifônicas, estereofônicas, amplificadas. Espaço e som conversam entre si em visualidades, resistências, silêncios e movimentos. Há uma ativação da percepção pela experiência do lugar, pelo **CORPO.**

André Lepecki, sobre o tempo e tangências entre Thomas Morris e Hélio Oiticica, no seminário *Dança e suas Imagens: cinéticas das imagens-tempo do pós-modernismo à contemporaneidade*, diz que *a duração dá-se como entrada da matéria no campo da imanência, ao contrário da 'mesuração' do tempo.* (Rio de Janeiro, UFRJ/PÓS-ECO, 2013)

Na ***música acusmática,*** o ouvinte percebe o som sem ter acesso visual à fonte sonora de origem, aos gestos da produção do som.

'Language provides us with an incredible amount of knowledge. We have learned to codify things, but we have not yet learnt to listen sufficiently. This is why I consider listening to other forms of physical understanding and communication to be learning process in which there is still far to go' (PEETERS, 2002, P.62)

Em tradução livre: A linguagem nos oferece uma quantidade inacreditável de conhecimento. Nós aprendemos a codificar coisas, mas não aprendemos, ainda, a ouvir suficientemente. É por isso que considero a escuta para outras formas de entendimento físico e de comunicação algo a ser aprendido, e que ainda está distante de nossas práticas.

UM TEMPO

Uma parte importante das produções de arte sonora – entre os anos 70 e seu recente retorno ao foco dos museus e espaços de cultura – se realiza na forma de instalações e de esculturas sonoras, nas quais a construção da obra estabelece conexão com seu próprio espaço de existência. O espac o **CONCRETO** em que a obra se apresenta é estado da própria obra.

UM SOM

Na arte sonora o elemento tempo aparece condensado, suspenso, sem medidas fixas muitas vezes. Os vetores sonoros não se sustentam em func ão de seu encadeamento temporal, mas por sua ação imediata e por sua relac ão com outros elementos não-temporais. O tempo da arte sonora é o tempo de reconhecimento da obra em seu ambiente, sem início ou fim. O tempo do **ACONTECIMENTO**, determinado pela relação emancipada entre pelo menos dois corpos, o humano e a obra, é também o suporte do efêmero. O corpo-tempo.

UMA TEXTURA

Por um outro viés, apesar de incorporar o espac o como elemento da composic ão, a música eletroacústica condicionou a noc ão de espacialidade ao conceito de projec ão e posicionamento das fontes sonoras. Atrelada aos aparatos da tecnologia, **IMPRIME** ao espaço leituras mecânicas, articula e desenha contextos pelo uso dos sons e suas propriedades. Obras como *FORTY PART MOTET*, de Janet Cardiff, se colocam na fronteira entre a *música acusmática* e a escultura sonora. As vozes da polifonia coral de Thomas Tallis – que soam em coro ou mais intimamente, na medida em que o ouvinte se desloca pelas caixas sonoras distribuídas ao redor da sala – instigam a percepção para os comportamentos do som no

espaço, sua arquitetura em constante modulação. Do todo ou de cada voz que soa.

UM LUGAR

Tendo à disposição os primeiros equipamentos de gravação, Phillip Glass instaura seu *perpetuum mobile* através da repetição de estruturas e com mínimas alterações. Mínimas alterações, necessariamente, convocam micro-escutas. Já Steve Reich, capta sons da voz humana, do ambiente, das coisas e faz do minimalismo também música concreta. Através de técnicas de superposição sonora e defasagens graduais cria ambientes expandidos. O tempo **ELÁSTICO**, arrisco dizer plástico, aparece como atributo de uma postura que preocupa-se mais com a observação depurativa e imersão do que com a eloqüência retórica de um 'fazer musical'.

UMA INTENSIDADE

Na Estônia, Arvo Pärt costura em um espaço de experimentações sua sutil e densa colagem minimalista em textura coral estereofônica, mas não somente. Assumir as distâncias na prática estereofônica implica contar com o espaço do **ENTRE**, desde a partida. O jogo de ouvidos e os recursos vocais ampliados pelas inúmeras vozes em coro têm a potência de criar uma qualidade física espectral – e quase cênica porque povoada de elementos que entram e saem do conjunto mas deixam suas marcas – dos sons em movimento, em diferentes texturas e patamares de intensidade. Aqui, as sobreposições de pequenos fragmentos, sobre um fundo sustentado, conferem uma característica muito particular à construção de suas plataformas sonoras. Características marcantes de sua produção, também, são os pequenos sinos em repetições hipnóticas.

Eiko & Koma. Dupla de coreógrafos/bailarinos japoneses que, desde 1972, trabalham juntos em o que chamam de ‘teatro de movimento’, onde elementos como silêncio, luz, sombra e sonoridades balizam suas criações.

It was never intended that we had to share a common emotion or vision. Nor do we have to share the sound of the river, because each person “hears” the river in their own way. Also each river, as we know from our own caravans for three years, has a very different sound. (...) It’s not about what is “river”, it’s more about how we are always included in the river of life. (EIKO & KOMA, 2000, P. 30)

Em tradução livre: Nunca houve a pretensão de compartilharmos uma visão ou emoção comum. Nem mesmo de ilustrar o som do rio, porque cada pessoa escuta o rio à sua maneira. E cada rio, como observamos durante estes três anos de trabalho itinerante, tem um som diferente. Então, isto não é exatamente sobre o rio, é mais sobre como nós estamos sempre imersos no rio da vida.

UM ESPAÇO

Caminhando por um viés oposto às práticas mínimas, Karlheinz Stockhausen propõe a espacialização da escuta, utilizando-se da estereofonia em sua música eletrônica. O som como **SUBSTÂNCIA**, para criar novos timbres sem o auxílio de instrumentos musicais propriamente, apenas com a mistura de ondas senoidais. A fita magnética, os anteparos da tecnologia e uma expansão dos protocolos de composição estabeleceram uma rede de elementos a tal ponto que ficou possível instalar no céu uma composição para um quarteto de cordas, quatro helicópteros, seus pilotos e um arsenal tecnológico. HELICOPTER QUARTET, obra comissionada em 1991 e poucas vezes executada, aproxima-se da ideia de coreografia – uma coreografia expandida e que explora elementos diferentes da coreografia invisível dos sons que observamos ao caminhar pelas ruas – e opera as relações entre tempo, espaço, imagem, som, pessoas e coisas em uma hiper-fórmula.

UM ALÍVIO

Do ar para a água, Eiko & Koma, partindo de um lugar performativo discreto e de uma prática de colaboração artística, propõem a sonoridade de um quarteto de cordas a partir de sons em fluxo e das escutas de cada músico, que imprime sua corporeidade na composição da cena sonora e visual. Em RIVER, o *Quarteto Kronos* leva para dentro de um teatro o que, até então, na performance a céu aberto, era exatamente um **RIO.**

RIOOIR, projeto concebido por Cildo Meireles em 1976 com o objetivo de gravar um disco em vinil com sons de água de um lado e sons de gargalhadas do outro. Na instalação apresentada em 2012, no Itaú Cultural, em São Paulo, a obra ocupou duas salas interligadas por uma janela. As dimensões sonoras dialogavam como imagens diante do espelho, contrapondo o riso rítmico e frenético, ao fluxo denso e ininterrupto do rio.

Ouvir o Rio: Uma Escultura Sonora de Cildo Meireles. Filme documental. Direção de Marcela Lordy. Itaú Cultural, 2012.

UM TEMPO

Um breve desvio acerca da escuta dos rios, da voz de suas fontes e do tempo visual: *Ouvir o Rio: Uma escultura sonora de Cildo Meireles*, coloca para a percepção uma dimensão temporal relativa, não somente ao passar do tempo, mas também às marcas visíveis que as ações imprimem, com o tempo. Traz uma gama de sonoridades entrelaçadas, dos sons das águas ao vento, da voz humana aos recursos eletrônicos, dos sons produzidos por instrumentos acústicos aos sons projetados em suporte vinil. As inscrições nas nascentes dos rios podem ser entendidas a partir de uma dramaturgia que, sobretudo, se constrói nitidamente com a ação do homem, na carne da terra. Simultaneamente e em oposição ao tempo mesurado pelas marcas, há um vasto espaço de ações poéticas que percorrem o tempo interno do artista e compõe os contornos da obra. O corpo que carrega um rio não é um corpo perene, o corpo do humano não é um corpo ingênuo e um corpo em processo criativo não é um corpo neutro. Todo corpo é **POLÍTICO** por isso.

UMA PONTE

A música dos dias atuais escorre da tradição do encadeamento temporal predominantemente linear para uma porção de espaços, quer pelas técnicas ou pela inserção da tecnologia, quer pela amplificação ou manipulação das estruturas sonoras, quer pela intimidade ou virtuosismo das obras, quer pelas reduções ou superposições da experiência do sensível, quer por uma voz macro ou **MICROPOLÍTICA**.

UMA LEITURA

O *tempo* e o *espaço,* misturados, deixam de estar circunscritos em dinâmicas de tensão e repouso, ou mesmo de expansão e recolhimento, e passam a estar em um mesmo regime de relações entre elementos e suas funções. As possibilidades sonoras, abertas em rizoma e dilatações espaciais, instaura percepções e ritmos, combinação e manipulação de materiais e fluxos – do mais controlado ao mais livre. E os lugares de ouvir, quer pela presença da tecnologia, quer pela vida **ATRAVESSADA** pelos sons da cidade, acontecem para além dos palcos sinfônicos e paradigmas estéticos.

UMA DERIVA

Em uma atitude dedicada à observação, e em todo contexto de imersão, o tempo faz decantar elementos e evidencia outros. O tempo deixa de correr em segundos e, por vezes, um instante fica dilatado suficientemente para provocar a sensação de perda do tempo. O tempo perdido, no contato profundo com os sons – externos ou intrínsecos – é também o tempo de uma estado dilatado, da profanação da relação do corpo com o tempo.

Nos sons livres, não capturados mecanicamente e não passíveis de repetição exata, o instante é elemento que se relaciona à noção de experiência, porque singulariza o corpo-suporte: um dispositivo que vibra, não em um registro de contemplação, mas em um exercício de produção poética.

O resíduo, o que não passou pelo filtro dos ouvidos, permanece não evidente no espaço. E não há memória virtual para o que ficou retido, para as coisas do mundo que não estiveram perto **DA PELE**.

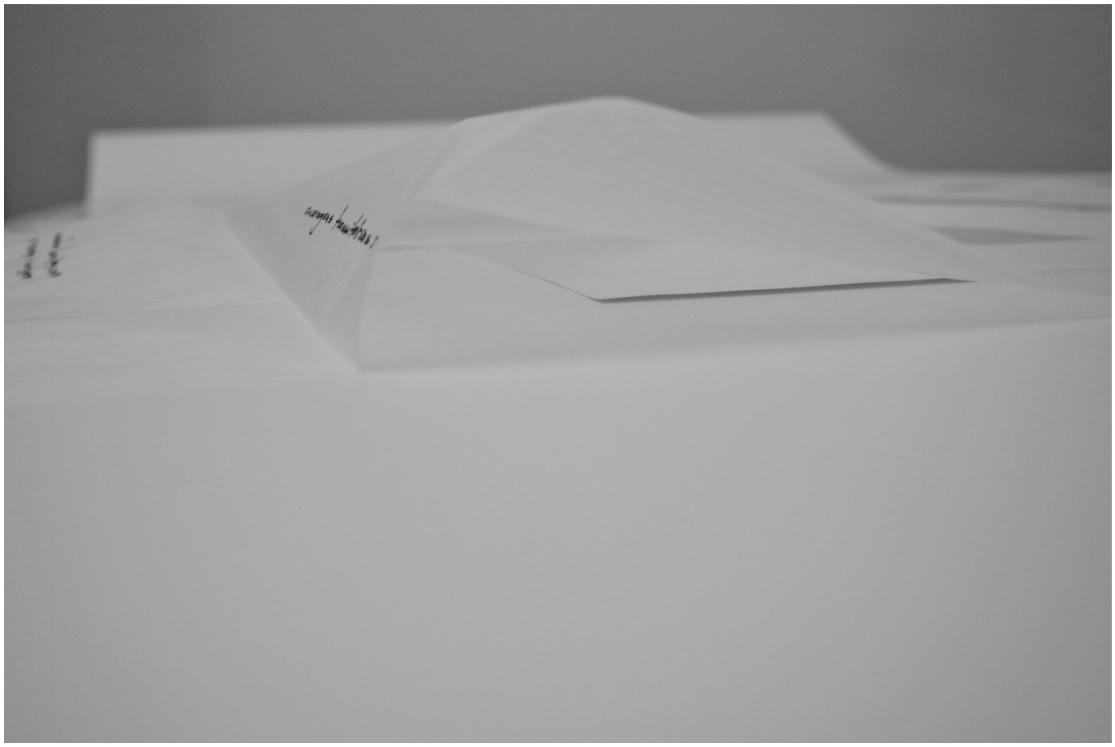
PELÍCULA

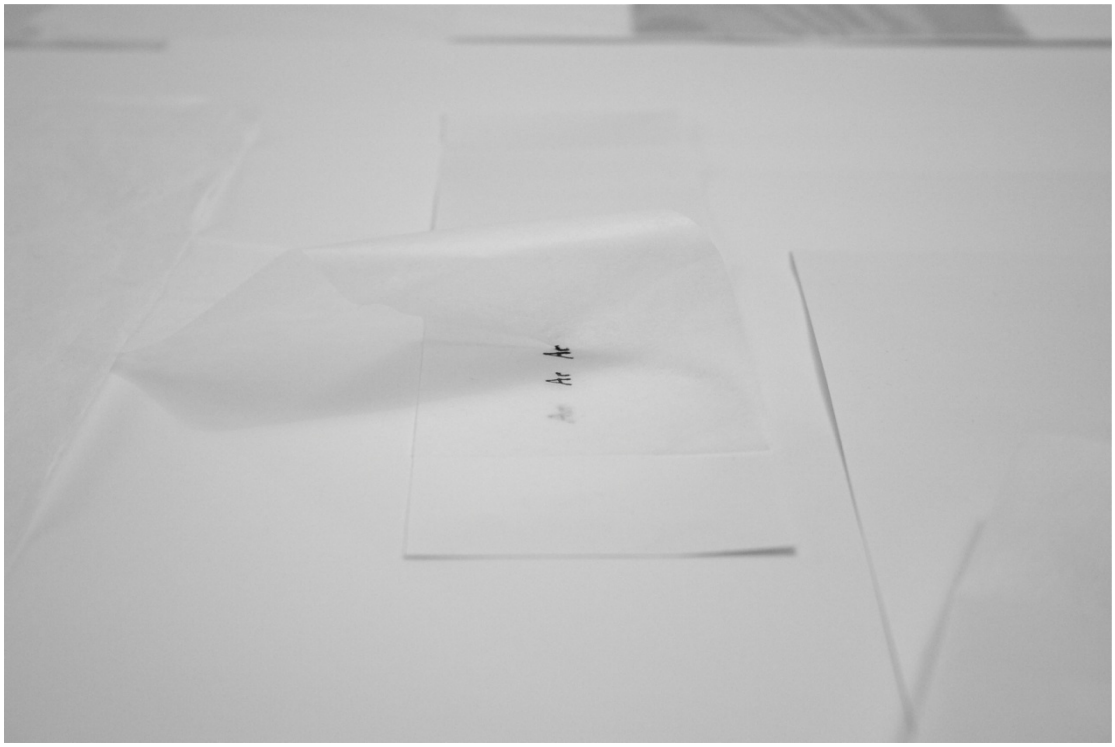
ENSAIO VISUAL

MATERIAIS: PAPEL ARROZ, PAPEL FOTOGRÁFICO E TINTA NANQUIM, AR

©ANA EMERICH

2014—

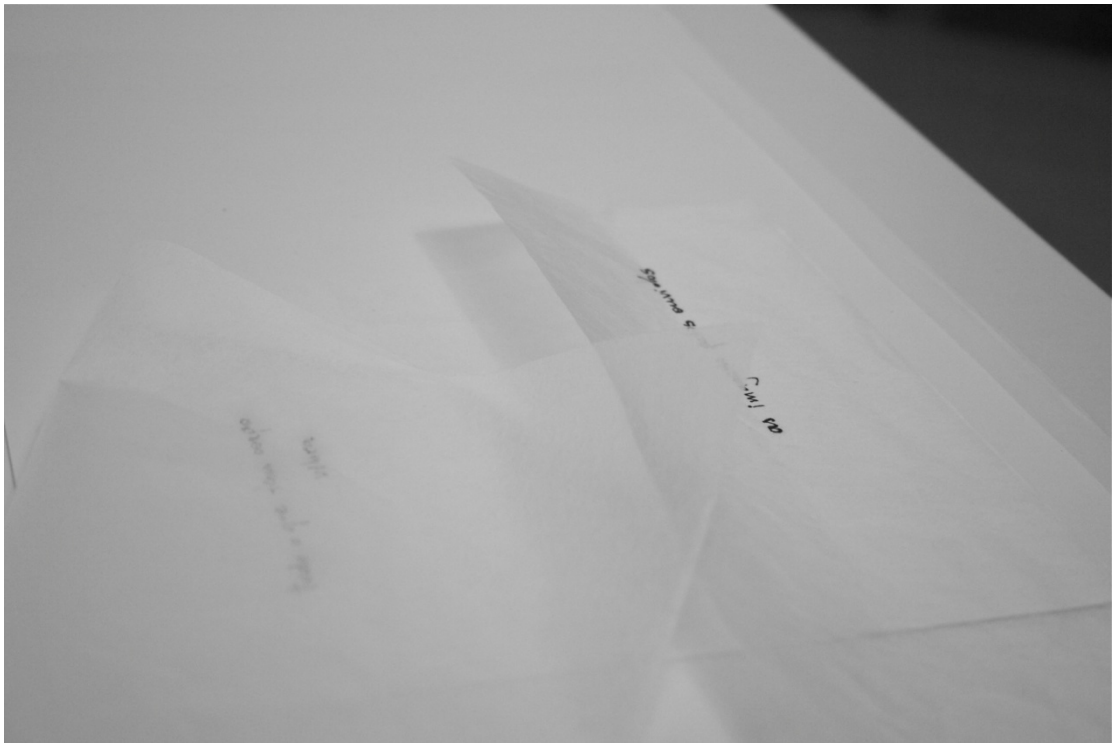




, pequena pele. camada porosa e elástica, tanto ativa quanto receptiva. espessa porque se prolonga para dentro e para fora do corpo, e estende a noção de percepção para além de um plano de superfície e de contenção. pele, membrana. como em alguns instrumentos de percussão. condição de um acontecimento sonoro: o que ressoa na ativação do toque.

, película
para deslizar entre o que é visível e as sonoridades latentes. com o ar, na espessura das palavras, na aderência do que decanta e tinge.

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/PELICULA



Poema de Markus Kutter, em Sequenza III:

“give me
a few words
for a woman
to sing
a truth
allowing us
to build a house
without worring
before light comes”

Não confundir com *panelaço*. Um tipo de histeria social burguesa, de traços machistas, que se manifestava em dias de pronunciamento da presidenta eleita, no intervalo da novela das 21h, em bairros nobres de capitais do país durante o ano de 2015. Uma voz monotípica articulada em bases protecionistas, em um momento em que seria crucial discutir as bases políticas da percepção coletiva para cuidar dos abismos do Brasil.

UM CANTO

Luciano Berio coloca a voz humana no cerne de sua música experimental e leva às ultimas conseqüências as possibilidades fisiológicas, técnicas e poéticas deste instrumento. Em *'Sequenza III'*, uma das obras-chave de sua escrita, dilacera o entendimento da voz e inclui, no canto, a voz da fala, efeitos, risos e um universo de coisas não descritivas. Letras sem palavras, de um poema, introduzido paulatinamente, e palavras distorcidas pelo som sustentado, em uma partitura sem barras de compassos ou tempos exatos, mas nem por isso imprecisa. Uma combinação de traços e pistas que, para além das indicações musicais, relaciona-se visualmente com um espaço feito de **BRECHAS.**

UM CANTO

A música de Gilberto Mendes e o *Movimento Música Nova* trazem o minimalismo de micro-tons e a performance atrelada à palavra. A emblemática peça *Beba Coca-Cola*, sobre texto de Décio Pignatari, 1968, evidenciou uma tendência multimídia e performática no panorama musical brasileiro.

Acrescentando camadas ao contexto das liberdades sonoras, a *Sinfonia das Diretas (*ou *Sinfonia das Buzinas)* colocou 177 motoristas em seus carros espalhados pelo Planalto Central junto às 30 mil pessoas em manifestação pelas DIRETAS JÁ, em 1984. Composta por Jorge Antunes e com poemas de Tetê Catalão, foi escrita para um declamador, uma orquestra de automóveis tocando buzinas, um coral de vozes humanas**,** efeitos eletrônicos e instrumentos (incluindo um naipe de *panelas)*. A partir desta cena seria **INEVITÁVEL** pensar aproximações à uma noção de coreografia política dos sons.

“Infinita disponibilidade para o surpreendente, para o insólito, para colocar em discussão, ainda que na maior incerteza (certeza na incerteza). (...) na maior inquietude desesperada, a procura infinitamente mais importante que a descoberta. Escutar! Como saber escutar pedras brancas e vermelhas de Veneza ao nascer do sol – como saber escutar o arco infinito das cores sobre a laguna ao pôr do sol.”

(...) Suas ultimas obras mobilizam os recursos menos convencionais, articulando a microtimbrística de instrumentos e vozes com ‘live eletronics’, até a fímbria do inaudível, em prol da regeneração da escuta, a partir do som-silêncio, do som-sopro, do som-voz, do ur-som – o ‘som das pedras’! (CAMPOS, 2007, P. 244)

UM CANTO

Luigi Nono pratica o conceito de escuta da experiência e do silêncio, dos sons como sons. Sua pesquisa e criações a partir da década de 70 pensam a relação da **ESCUTA** fora das convenções de melodia, harmonia e ritmo. Em sua obra *GUAI AI GELIDI MOSTRI (*Ai dos Monstros Gelados), fragmentos dos cantos de Pound, Lucrécio, Ovídio, Nietzsche, Rilke e Gottfried Benn se cruzam de diferentes maneiras, em um movimento de *procura pela descoberta,* pela abertura.

UM NÃO OBJETO

Abrindo um outro feixe de escuta, O *Tratado dos Objetos Musicais*, de Pierre Schaeffer, desde sua publicac ão em 1966 e com reedição em 2014, tem sido um importante **SUPORTE** para o estudo da música contempora nea e para o pensar os domínios do estruturalismo. Ao invés de um discurso musical apoiado em regras que são anteriores à experie ncia, propõe uma mudanc a de foco da dupla ação-escuta para um escutar-fazer, em uma relação expandida das operações dos ouvidos.

UM QUASE OBJETO

Em seus trabalhos radiofônicos e que colocam a voz humana em primeiro plano, adiciona a dimensão dos ouvidos a um espaço de intimidade, trazendo a sala de concerto para a sala de estar de uma **CASA.**

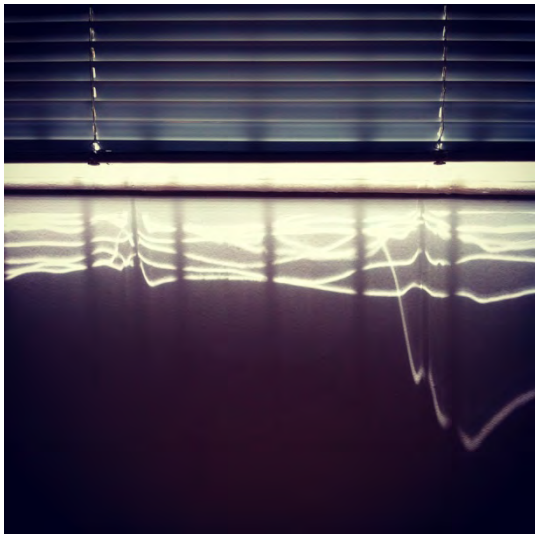
FERMATA

VIDEO-INSTALAÇÃO

MATERIAIS: IMAGEM EM MOVIMENTO, 9'05''. DISPLAY, 8 POLEGADAS. FONE DE OUVIDOS. TEXTO SONORO.

©ANA EMERICH

2014



, fermata, sinal musical colocado sobre uma nota, sobre uma pausa, uma barra de compassos. indica a manutenção do som no ar, no limite do indeterminado.

uma paragem, uma falência. meu corpo suspenso em um gesto. e aquilo que sopra suas próprias vontades: imagens imanentes.

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/FERMATA

O **sistema temperado**, prática ocidental que organiza os sons do piano, por exemplo, de maneira em que duas notas podem ter nomes diferentes, notações diferentes na partitura, mas na prática terem o mesmo som, a mesma freqüência. Ré sustenido e Mi bemol são enarmônicos, o que não acontece no piano preparado de Cage, ou em instrumentos que não obedecem a este mecanismo político-estético.

John Cage sopra nos meus ouvidos:
“...eu estou aqui
e não tenho nada a dizer
e o estou dizendo...”
Ana e o encontro com as coisas pequenas e silenciosas
o som brincando com a imagem
os pequenos gestos
um fragmento encravado na parede
qual é o espaço que cada movimento ocupa?
amplio o corpo
ela amplia o corpo do som
com-pondo com a paisagem.

CLÁUDIA MÜLLER, *ARTISTA* COM TRABALHOS EM DANÇA E PERFORMANCE

UM SILÊNCIO

Sobrevoando e intervindo no tecido heterogêneo do século XX, John Cage esteve presente, atonal, com seus ostinatos e a escolha do elemento tempo como uma espécie de platô para combinações de ruídos e silêncios em objetos estruturáveis. Não mais o tempo como linha para o **DISCORRER** de notas musicais e harmonias.

UMA DANÇA

O piano preparado apareceu um pouco antes, em 1940, para acompanhar Syvilla Fort em uma coreografia baseada em temas africanos e, também para ele, atrelados ao universo percussivo dos sons. A pele, concretamente, **MOVENDO** a criação. Pela intervenção de objetos como parafusos, panos e das mãos humanas nas cordas de um instrumento meticulosamente ***temperado***, uma rota de fuga se apresenta para as práticas expandidas do som e mesmo daquilo que pode ser entendido como um instrumento musical. John Cage ocupa no contemporâneo o espaço de uma “coisa” inteira, em um movimento de território aerado, um serialista e minimalista no aleatório**,** no indeterminado, no preciso, no silêncio.

Com

NAM JUNE PAIK

PIANO PREPARADO, 1962-63

Piano preparado com diferentes objetos

130 x 140 x 65 cm

AÇÃO DURANTE A 'EXPOSITION OF MUSIC-ELETRONIC TELEVISION', 1963

Galeria Parnass, Wuppertal, Alemanha

ao mesmo tempo que

Com

JOHN CAGE

4'33'': PARA QUALQUER INSTRUMENTO OU COMBINAÇÃO DE INSTRUMENTOS, 1952-1960.

> IMAGENS ÀS PÁGINAS 188-189

TACET AL FINE

INSTALAÇÃO

MATERIAIS: BACIA DE ALUMÍNIO (60CM), MOLDURAS DE SLIDES ANTIGOS.

©ANA EMERICH

2014

EAV PARQUE LAGE, 2014.

Ektachrome

, tacet

em um contexto coletivo, quando um instrumento se cala. não há voz escrita e o corpo permanece em cena. aguarda, inerte ou submerso nas dobras da partitura, do som e dos vestígios.

, tacet al fine

nada mais a ser tocado. desde aquele momento e até o fim.

tudo é abertura. desaparecimento, imaginação.

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/TACET-AL-FINE

(NOVOS ESTUDOS, 2015)

EXERCÍCIO DE DISSOLVER

UMA TRAVESSIA ***FRAGMENTAÇÃO***

UMA FALA ***MENOS***

UM CANTO ***FRESTAS***

UM ESCAPE ***TIMBRE***

UMA IMAGEM ***RASURA***

UM LUGAR ***INVENÇÃO***

UMA PAISAGEM ***VOZ***

UM TERRITÓRIO ***CORPO***

UM TEMPO ***CONCRETO***

UM SOM ***ACONTECIMENTO***

UMA TEXTURA ***IMPRIME***

UM LUGAR ***ELÁSTICO***

UMA INTENSIDADE ***ENTRE***

UM ESPAÇO ***SUBSTÂNCIA***

UM ALIVIO ***RIO***

UM TEMPO ***POLÍTICO***

UMA PONTE ***MICROPOLÍTICA***

UMA LEITURA ***ATRAVESSADA***

UMA DERIVA ***DA PELE***

UM CANTO ***BRECHAS***

UM CANTO ***INEVITÁVEL***

UM CANTO ***ESCUTA***

UM NÃO OBJETO ***SUPORTE***

UM QUASE OBJETO ***CASA***

UM SILÊNCIO ***DISCORRER***

UMA DANÇA ***MOVENDO.***

*UM **CANTO** FRESTAS*

*UM **LUGAR** INVENÇÃO*

*UM **TEMPO** CONCRETO*

*UM **LUGAR** ELÁSTICO*

*UM **TEMPO** POLÍTICO*

*UM **CANTO** BRECHAS*

*UM **CANTO** INEVITÁVEL*

*UM **CANTO** ESCUTA*

.

TIMBRE

RASURA

VOZ

ACONTECIMENTO

IMPRIME

ENTRE

SUBSTÂNCIA

RIO

MICROPOLÍTICA

ATRAVESSADA

PELE

VOZ

UM SILÊNCIO DISCORRER

UMA DANÇA MOVENDO

Com

TADEUSZ KANTOR

CONCERTO MARÍTIMO, 1967

Partes do concerto: abertura – pausa geral – fuga – *passa caglia ariose* – *cantábile con fuoco* – *finale*.

> IMAGEM À PÁGINA 191

, pausa é som ao contrário,

III

O ARTISTA É UM LUGAR

O vidente vê alguma coisa numa situação determinada, algo que a excede, que o transborda, e nada tem a ver com imaginação ou fantasia. A vidência tem por objetivo a própria realidade numa dimensão que extrapola seu contorno empírico, para nela apreender suas virtualidades, inteiramente reais porém ainda não desdobradas. (PELBART, 2009, P. 36)

(CAGE, 1961, P. 135)

Som, um movimento. Ora invisível, ora performativo, que atravessa corpos orgânicos e inorgânicos, que aparece para a escuta na coreografia de seus fluxos e materialidades de seus elementos. Substância que reverbera processos sensitivos, memórias e composições imagéticas de uma experiência. Um movimento que articula o invisível e o ‘vidente’.

Parâmetros discutidos no campo da arte sonora, especialmente nos trabalhos e apontamentos das décadas de 50 e 60, o silêncio, o ruído, as operações de acaso e indeterminação são fomentos para este percurso de investigação e processo de criação. O virtual reside em um campo expandido entre silêncios e outros sons, e cada evento sonoro entrelaça elementos e cria paisagens próprias.

Se *nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons,* neste território de invisibilidades seria possível propor a imagem na qual silêncios e sons coexistem em um mesmo espaço-tempo e se comportam como elementos de um mesmo processo de operação do sensível, em que aquilo que soa e aquilo que soa latente interpenetram-se em um fluxo contínuo.

O ruído, aquilo que escapa à organização dos sons no tempo e em alturas precisas, leva-nos à margem: campo dos enunciados expandidos. Neste recorte, o ruído-corpo deixa de ser desestabilizador de harmonias e passa a funcionar como abertura para escutas, como conversas entre aparentes dicotomias.

(...) noise in general can be used to open up a potential grammar, one determined by the excess which are integral to thinking and feeling, writing and walking, being and performing, socializing and reflecting, because its complexity never loses the full weigh of presence, the unstable referents, a reverberance which suggests something more, something uncontainable, an excess, a sensuality (LABELLE, 2001, P. 69)

Em tradução livre: Em geral, ruídos podem ser usados para estabelecer uma nova gramática determinada pelo excedente e na qual integram-se pensar e sentir, escrever e falar, ser e *performar*, socializar e refletir, porque sua complexidade não perde nunca o peso da presença, os referentes estáveis, a reverberação que sugere as coisas para além, algo incontido, um vazamento, a sensualidade.

(ROLNIK, 2006)

Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles – tornando-se outro. (DELEUZE, 2006, P. 171)

(...): devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui'. (DIDI-HUBERMAN, 2010, P. 31)

Como o efêmero de uma experiência que "*gruda, gora*", se transforma ou "*descola",* ver e ouvir podem misturar-se em mecanismos de perceber, digamos, em um piscar de olhos. Se retirar da visão a relação com a imagem é fechar e privar de luz um panorama à frente, abrir os ouvidos é imprimir a palheta de todas possibilidades cromáticas e ter a observação como pincel para uma grande tela, um espaço a ser visto.

A ausência de luz para a visão é o ambiente natural da escuta – um buraco chamado ouvido, escuro e que processa secretamente uma quantidade enorme de informações, *perceptos e afetos*, gestos e movimentos. Por uma membrana reconhece perigos, prazeres, desconfortos e permanece, mesmo enquanto dorme, em constante diálogo com o que está para além do corpo que o contém.

Como uma espécie de negativo fotográfico, o som oferece à imagem os contornos de uma experiência a ser revelada, um lugar de potências latentes. Tendo o escuro como espelho, a escuta coloca ao espaço possibilidades de capturas que não obedecem aos mecanismos da visão e das imagens figurativas, em uma relação de contato e improvisação, de apagamento e devir, a partir do mecanismo negativo-positivo. Nas superposições em polifonias, na presença de um graças ao outro.

Existem distribuições específicas entre o componente de sentido e o componente de presença – que depende da materialidade (isto é, da modalidade mediática) de cada objeto da experiência estética.

A sensação de que não conseguimos agarrar os efeitos de presença, de que eles são efêmeros (...). Uma vez que aquilo que parece surgir do nada tem uma substância e uma forma, é inevitável que a epifania exija uma dimensão espacial. (GUMBRECHT, 2010, P. 138 e 141)

pausa

Seguimos na proposição de que a escuta do espaço é um exercício necessário para apreender sua complexidade e especificidades, para estabelecer identificações e afastamentos e para o confronto com outros territórios. O som-silêncio como potência e criação de forças apresenta-se como rota de fuga para diferentes traçados e experiências do lugar que extrapolam o olhar. Lugar: espaço encarnado, com um infinito de visualidades imanentes.

Instaurar o corpo como MÍDIA ORGÂNICA – que na produção de presença se articula para a produção de poéticas – é aguçar os receptáculos de acesso a outros suportes criativos.

Encontrar nos negativos a abertura para traçado de diferentes enunciados é partir de esvaziamentos, de silêncios sonoros, e de apagamentos. O corpo como uma grande membrana que TRANSMUDA percepções. Que se coloca como anteparo e também como suporte, que capta, é atravessado, vibra e ressoa, num processo de hipertexto das políticas do cotidiano.

(...) the commodity dominates not only the world of things (by turning them into instruments of profit, or use, or exchange) but also the realm of what is deemed to be perceptible and what remains imperceptible (or irrelevant), the realm of the sensible and of the infra-sensible, the domain of desiring, the domain of dreams. (LEPECKI, 2012, P. 87)

Em tradução livre: A mercadoria domina não só o mundo das coisas (transformando-as em instrumentos de lucro, uso ou troca), mas também o universo do que é perceptível e do que permanece imperceptível (ou irrelevante). O reino do sensível e do infrassensível, o domínio dos desejos, o domínio dos sonhos.

(DELEUZE, 2007, P.14)

Se os mecanismos de apreensão validam-se nas construções sensuais, experimentar um dispositivo escuta-voz, que articula imagem e lugar em produção poética, é um percurso a ser encarnado. A voz - corpo fantasmático - contribui com a desconfiança de que podem existir alternativas para a imagem, e para o corpo-imagem, que extrapolem as convenções das materialidades e da natureza concreta dos objetos.

A escuta encontra na boca um espaço côncavo para esculpir palavras, cantos e todo tipo de calor. Boca, circuito do ouvido, passagem do ar para fora. Não um *órgão particular, mas o buraco pelo qual o corpo inteiro escapa, e pelo qual desce à carne.*

Carne, boca, ar, pele, mãos, escuta: o que pode o corpo como potência sensorial do mundo?

OCULAR

INSTALAÇÃO

DÍPTICO, FOTOGRAFIA DIGITAL 26 X 26 CM (CADA)

COMPOSIÇÃO SÔNICA EM 4 CANAIS, 3’44’’

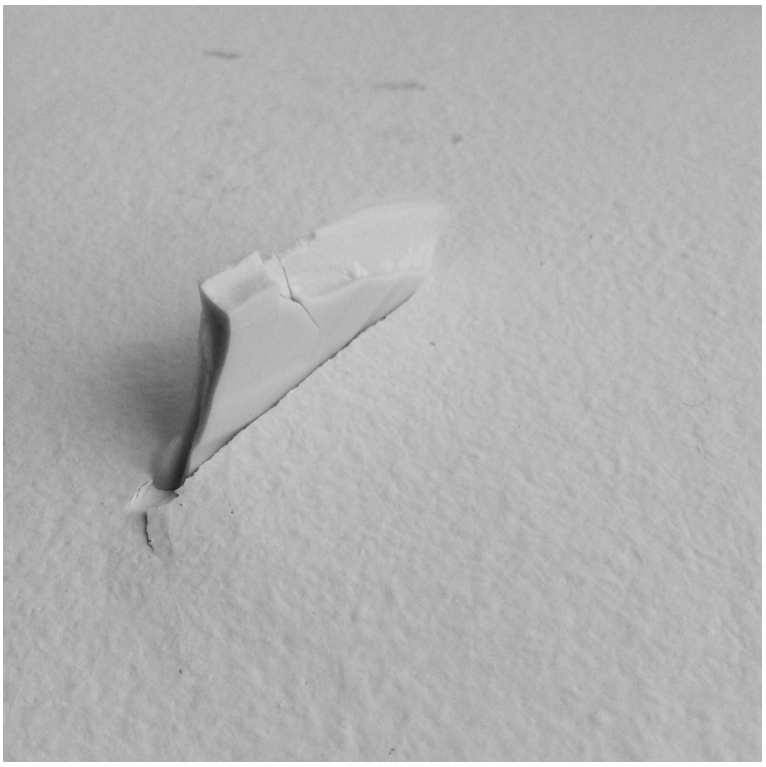
CAIXA DE MADEIRA (0,30 X 0,50 X 0,20 CM), ALMOFADA E FONE DE OUVIDOS.

©ANA EMERICH

2014

NOVÍSSIMOS, 2014. GALERIA DE ARTE IBEU. RIO DE JANEIRO.

(CARNE)



(VOZ)

, ocular implica o corpo em uma ação extrema, ao arremessar pratos de porcelana contra a parede de uma sala de jantar. ocasionalmente, dois fragmentos perfuram a superfície e se prendem a ela. carne e voz, duplo do corpo. o peso de um objeto e os movimentos no espaço recriam a pele em outro suporte e contornos: pratos, voz, instantes, escapes. para escutar, aproximar o corpo. um grito ao contrário.

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/OCULAR

SCORDATURA I

PARTITURA CONCRETA

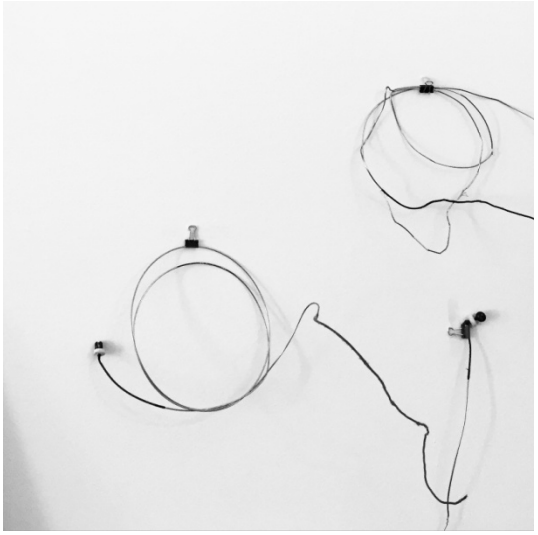
INSTALAÇÃO SOBRE PAREDE

MATERIAIS: CORDAS DESCARTADAS DE VIOLONCELO, NANQUIM SOBRE PAREDE, LUZ E PAPÉIS-OBJETO.

©ANA EMERICH

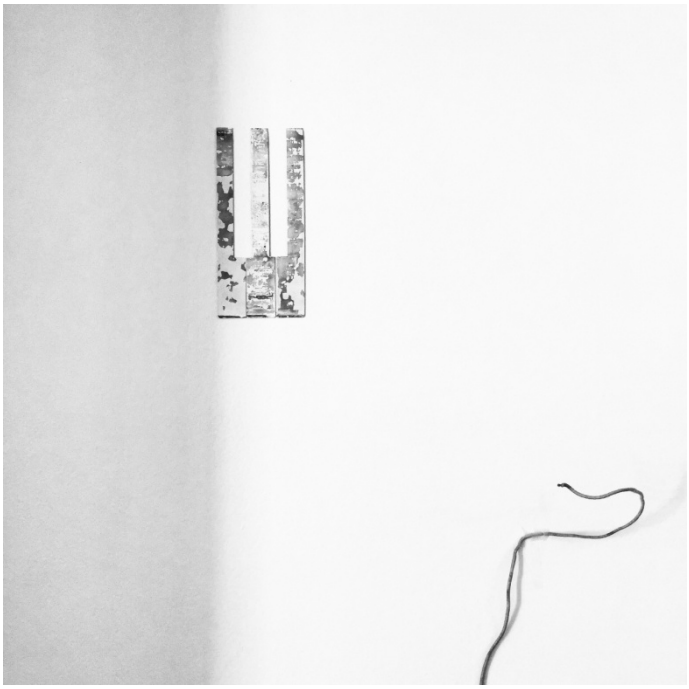
2014—

(DETALHES)



, mudar a afinação das cordas de um instrumento. afrouxar, apertar. sair da afinação. é sair de um certo lugar. parede, papel, escrita: uma partitura concreta para cordas soltas.

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/SCORDATURA-1



, SCORDATURA #2

O INVISÍVEL

INSTALAÇÃO

MATERIAIS: CORDAS DESCARTADAS DE CONTRABAIXO ACÚSTICO, ÁRVORE E O SERTÃO DE QUIXADÁ.

©ANA EMERICH

2015

Durante a residência artística *COMO RASURAR A PAISAGEM.*

RUMOS ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS 2014-2015

, mudar a afinação das cordas de um instrumento.

afrouxar, apertar. sair da afinação.

é sair de um certo lugar. a madeira, um outro instrumento árvore.

as cordas, um outro instrumento som. visível na medida do corpo que olha.

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/SCORDATURA-2

PARA ANA *, O ARTISTA É UM LUGAR*

POR MAYRA MARTINS REDIN
ARTISTA VISUAL E ESCRITORA

E LÁ ESTAVA ELE, DEITADO, CANSADO, DORMINDO APÓS UMA NOITE DE APRESENTAÇÕES MUSICAIS. NO SOFÁ EM “L”, A CABEÇA DELE FICAVA VIRADA PARA A “QUINA”. ONDE A QUINA ACONTECE, ESTAVA UM OUTRO MÚSICO, NÃO TÃO CANSADO, TOCANDO O QUE AINDA LHE RESTAVA DE ENERGIA. ELE, MESMO DORMINDO, ESCUTAVA A CANTORIA E COM O BRAÇO ESTENDIDO, ALCANÇANDO O BRAÇO DO VIOLÃO, AFINAVA AQUELAS CORDAS, “DE OUVIDO”, ENSAIADO E ACOSTUMADO E PREPARADO ATÉ LÁ NO FUNDO DO INSCONSCIENTE, DE ONDE NEM SEU SONO PODIA ESCAPAR. EU ACHAVA INCRÍVEL. A CAPACIDADE DE OUVIR E PERCEBER OS DESALINHOS, ENQUANTO DORMIA. PENSAVA QUE TALVEZ TOCAR UM INSTRUMENTO FOSSE TORNAR-SE ELE. VIRAR UM CORPO SÓ. AQUELE GESTO DO MÚSICO ACOMODAVA MEUS OUVIDOS. EU AGRADECIA, MEU CORPO PODIA FICAR ONDE ESTAVA.

E LÁ ESTAVA ELA COSTURANDO A PAISAGEM SECA E DE CORES QUENTES DE FERVURA QUE SUBIA PELOS PÉS EM MEIO AO SERTÃO. NÃO HAVIA QUINA, NEM “L”, A LINHA IA, VOLTAVA (NÃO PELO MESMO LUGAR), EM PERCURSOS CURVOS, INVISÍVEIS. INVISÍVEIS PORQUE ASSIM COMO O SOM DESAFINADO E REAFINADO PELO MÚSICO INSCONSCIENTE, EU NÃO PODIA VER. SÓ VIA O GESTO. PENSEI QUE ERA ISSO. QUE ELA ESTAVA A AFINAR AS CORDAS DO DESERTO “DE OUVIDO.” MAS PENSANDO MELHOR E OLHANDO MAIS DE PERTO, PENSEI QUE ELA ESTAVA DESAFINANDO AS CORDAS DO DESERTO, “DE OUVIDO”. APENAS DANÇANDO A DANÇA QUE LHE ERA PROPOSTA. ISSO PORQUE HÁ QUE SE DEIXAR EMARANHAR PARA ACEITAR AS COISAS QUE O OUVIDO NÃO RECEBE BEM, DANÇAR A DANÇA DAS CORDAS SOLTAS, QUE NÃO SE TENSIONAM NA MESMA BATIDA. OLHANDO DE ONDE EU ESTAVA, ELA ESTAVA, PORTANTO, COSTURANDO COM O CORPO INTEIRO A PAISAGEM QUASE ESTÁTICA E INERTE DO SERTÃO. ERA UM RUÍDO. E ISSO PODERIA SER TUDO.

OLHANDO MAIS DE PERTO AINDA, SIM, TINHAM CORDAS. QUE ERAM AS LINHAS DA COSTURA. SOLTAS, EM DIVERSAS ESPESSURAS E TAMANHOS, DISTRIBUIDAS PELO ENTORNO. MAS POUCO IMPORTAVA VÊ-LAS OU NÃO. O GESTO VISTO AO LONGE BASTAVA. CASO ENCONTRASSE AS CORDAS DEIXADAS APÓS O GESTO, ENCONTRARIA O QUE RESTOU: AS CORDAS DEPOIS DE TOCADAS, EXAURIDAS, ENTREGUES AO SONO, COMO O MÚSICO – MAS NESTE CASO, JÁ COMPLETAMENTE LIVRE DOS PREPAROS E COSTUMES.

ENCONTRARIA O DESAFINO DO DESERTO, OPERADO POR ELA.
ENCONTRARIA MEU OUVIDO DESACOSTUMADO.
EU NÃO PODIA MAIS FICAR AONDE ESTAVA.
UM PEQUENO DESTINO.

Our body is constantly observing itself and on the basis of this dynamic fundamental feeling enters into interaction with its environment. (PEETERS, 2004, P. 63)

Em tradução livre: Nosso corpo está constantemente observando a si e, na base desta dinâmica fundamental, está o sentimento em interação com o ambiente de contexto.

(…) the idea that potentially any sound is a musical sound took firm hold on the music side. Meanwhile visual artists continued to free themselves from the laws, traditions, conventions, materials and techniques that for many centuries had defined art within the boundaries of a number of specialized crafts. They began to adopt any imaginable material and non-material as a means for expression, and put it to use around, in, up, under and at any imaginable place. (MOTTE-HABER, Helga de la. *Ephemeral Sustainability I – Sound Art.* In *The RESONANCE sound art network*)

Em tradução livre: a ideia de que, potencialmente, qualquer som é um som musical calcificou as práticas musicais. Enquanto isso, artistas visuais seguiram libertando-se das leis, tradições, convenções, materiais e técnicas que, durante muitos séculos, tinham definido a arte dentro dos limites de uma série de ofícios especializados. Eles começaram a adotar diferentes materiais e suportes não materiais como meio de expressão, e a utilizá-los de inúmeras maneiras, no limite de imaginação.

pausa

, MAIS PERTO

GESTOS DE APROXIMAR EXTREMOS.

© ANA EMERICH

2015—

N.1

, MAIS PERTO DO VERMELHO NO QUASE-ABISMO

JUATAMA, CE. TRILHA DO MIRANTE.

DURANTE A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA "COMO RASURAR A PAISAGEM"

© ANA EMERICH + VITOR BUTKUS

2015

, DEPOIS DO MAR

FRAGMENTOS DE UMA ODE MARÍTIMA

AÇÃO DE RECOLHER PEDRAS SOLTAS, INTERVIR E OFERECER

MATERIAIS: CORPO, PEDRAS PORTUGUESAS, ESMALTE VERMELHO, CHÃO.

© ANA EMERICH

2015

todo cais é uma saudade de pedra', Pessoa disse.
aqui, depois do mar, as pedras portuguesas cobrem o chão. o tempo, descobre.
pele do chão, desenho de percursos. irregular, assimétrica, ondulada. respira.
que acasos juntam as coisas no mundo?
o que se solta é também o que me leva: escutar as pedras.

~ 1
Pedras do Rio de Janeiro para o Sertão do Ceará.
Quixadá e Quixeramobim
2015, janeiro,
durante a residência artística COMO RASURAR A PAISAGEM

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/DEPOIS-DO-MAR

Honda

(LEPECKI, 2012, P. 87)

FINALE

A prática do maestro frente à uma orquestra ou coro estabelece, tradicionalmente, uma relação de impulso gestual que tem o som em sua resposta. Como mediação e como anteparo, os gestos somam-se às informações grafadas na partitura de códigos tão precisos quanto específicos.

O movimento de extrapolar este contexto artístico implica, necessariamente, pensar o corpo no espaço visual e dilatar a percepção acerca de seus enunciados. É pensar a investigação de protocolos como dispositivos de instauração de um corpo que vibra em um ESPAÇO-MÓBILE, e quero dizer com espaço-móbile um espectro de elementos, pessoas, coisas, materiais e imprevistos. É buscar um corpo para dizer, não mais a partir de uma partitura, mas em aberturas ao espaço: instalações, proposições, imagens, sons, escrita. Dúvidas, erros, riscos.

Uma vez desacomodado de um certo lugar, o corpo passa a estar sujeito ao espaço e suas escutas, seus fluxos e outros corpos. De algumas formas em fragilidade, nas políticas do sensível e do *infrassensível* e em escape às capturas daquele sistema. A situação do corpo no espaço deixa de estar restrita à uma ação organizadora, central e convoca um estado de presença para construção de relações permeáveis. Passa a pulsar em um contexto de práticas do encontro e do desencontro, e a compor um campo afetado pelas coisas do mundo.

Trazer o corpo-escuta para uma situação relacional com o espaço impulsiona a abertura do território da arte dos sons estabelecidos musicalmente para a arte dos sons regidos por complexidades de outras naturezas, em um processo de rasuras de meios e fricção de materialidades. A construção de um discurso preconizado, na música clássica, pelos elementos temporais, melódicos e harmônicos não são fundamentais para os trabalhos que se inscrevem no campo da sonoridade visual, ou visualidade sonora. Com ou sem silêncios.

Aqui, as relações com o tempo não são essenciais na concepção e instalação das obras cujo repertório une fontes materiais diversas, visíveis e não evidentes. A relação com o espaço acontece de modo inverso e, neste regime, passa a ser fundamental. Espaço como lugar de cruzamentos entre pontos, ruídos, intervalos.

A pesquisa de materiais é uma pergunta diária, e quase fantástica muitas vezes porque convida um pensamento que tem a fábula como campo de possíveis. O que pode cada material, ou, como se dão os entendimentos entre desejo, pensamento e voz (materialidades). Como são os papéis, as tintas, e como são juntos. Objetos cotidianos, objetos encontrados, materiais descartados, o que os olhos entendem como matéria de uma escuta visual. Ou as mãos entenderam como som material.

Há, no âmbito da construção sensorial, o abandono da escuta condicionada e fluente no idioma sonoro-musical. O olhar-escuta ou a escuta-olhar para a obra passa a incluir elementos diversos e, de receptor, torna-se guia e compositor de sua própria experiência.

O som e o espaço passaram a ser índice do acontecimento visual: pensar e experimentar as imagens como objetos complexos. Pensar as imagens e sua aliança com as palavras e os sons. Imagem no espaço e com o tempo. Pensar o enfraquecimento dos mecanismos de controle e das programações. No som, na performance, nas artes visuais, pelo corpo.

Um pulso trans-disciplinar para deslocar escutas. TRANSMUDAR é deixar o ar passar, perceber como as coisas mudam de nome e de corpo com as diferentes modulações. Como o corpo muda de corpo com os lugares. Esticar os extremos, tencionar os campos e sentir como os trabalhos visuais se dão a partir da escuta do som, dos materiais, do fazer. Passar as horas com as coisas, dar-lhes ouvidos.

A presença é condição de um trabalho artístico, estando o corpo mais visível ou menos. Sendo a voz audível ou visual. Sendo a performance remota ou coletiva. Sendo a obra sonora, ou sonoramente silenciosa.

O recorte de leitura dos trabalhos aqui apresentados é uma escolha de aproximação por eco ou afinidade conceitual, para articulações com o texto da pesquisa, da prática de escrita do caderno e com as referencias trazidas para costura do pensamento acerca dos assuntos propostos. No site, outros trabalhos somam-se a esses aqui dispostos e, lá, dão pistas de uma dramaturgia cronológica desta travessia.

, SEM TÍTULO

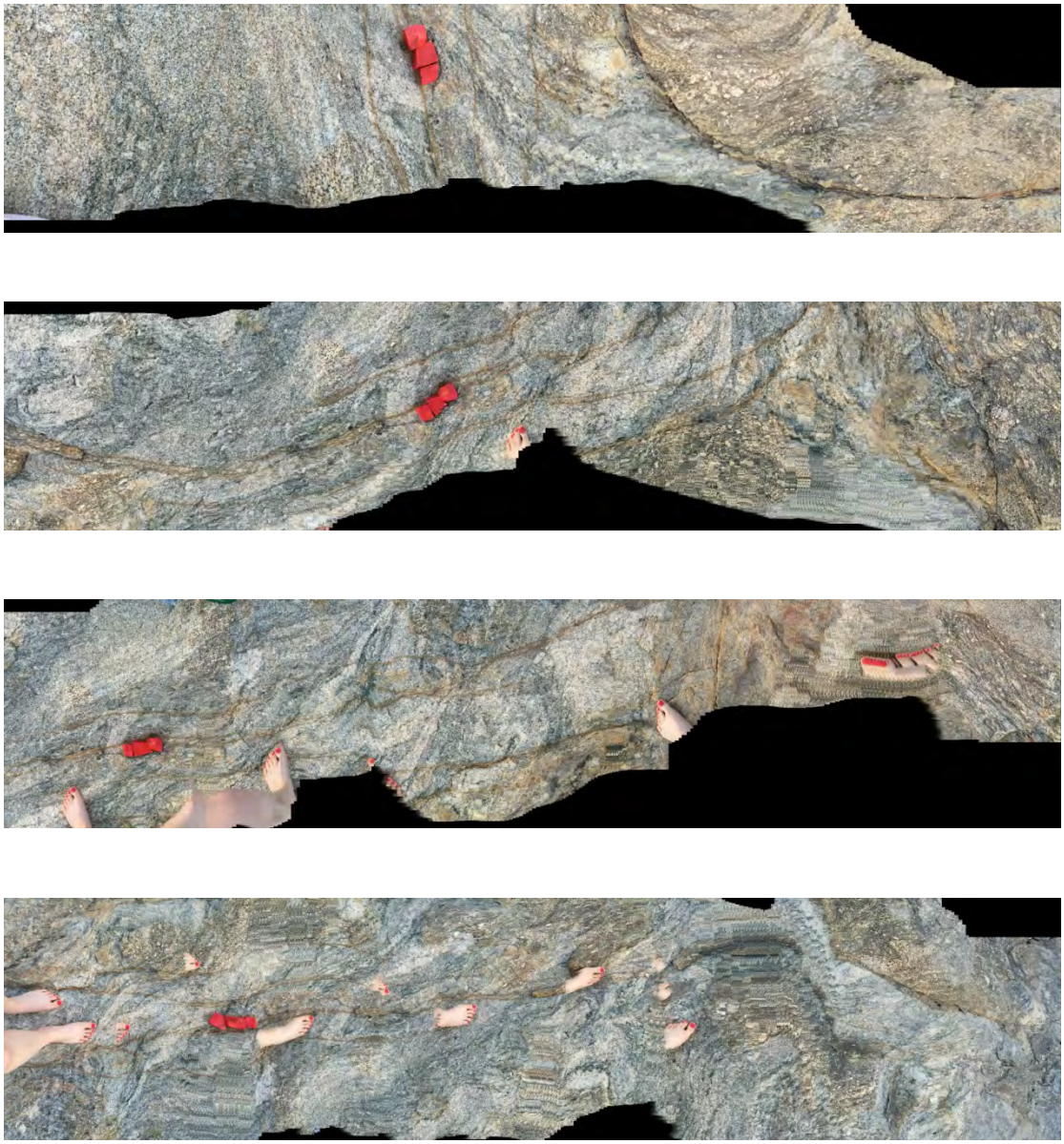
PEQUENAS DANÇAS EM SUPEREXPOSIÇÃO

MATERIAIS: CORPO, FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO, EM PAPEL ALGODÃO

©ANA EMERICH

2015

WWW.ANAPAULAEMERICH.COM/SEM-TITULO



, devir pedra, conversa de rio, na beira do olho, a imensidão,

Com
YOKO ONO
In Grapefruit. Livro de instruções e desenhos, P.62

PEÇA DE PEDRA

Procure uma pedra que tenha seu tamanho ou peso.

Quebre-a até que se transforme num pó fino.

Jogue-a num rio (a)

Envie pequenas porções aos amigos (b)

Não conte para ninguém o que foi feito.

Não explique sobre o pó para os amigos para quem você enviou.

Primavera de 1963

,

CORPO MANIFESTO

A escuta como subtração de território e expansão sensorial, como limite da tecnologia de contato, na fluidez das articulações do pensamento pela boca, pelos poros, pelas pedras, por tudo o que tem corpo e vibra.

Voz, corpo sem uma imagem evidente. Um dentro que é memória, nudez, devir.
Voz, porção intangível e, nela mesma, corpo.
Voz, potência do limite. Que opera com a escuta não para projetar um interior, mas em um movimento de incorporar e *ex-corporar* os mundos acontecidos.
Voz que sai pelas mãos, pela pele, pelos olhos.
Voz como um gesto de modular materialidades e situações performativas. Uma conversa entre o visível e o não evidente.

Boca e ouvido, vetores de intensidades e videntes do mundo.

Corpo, um estado criativo em suas possibilidades orgânicas, e na relação com as coisas e com a vontade das coisas.
Corpo que pulsa coletivo, na medida em que ressoa pelo contato do ar em movimento e está sujeito a liberdades para além das suas.
Não somente um corpo-imagem, mas um corpo-pensamento que pulsa na potência dos encontros. Corpo em processo, um corpo em deslimites. Um corpo sendo.

O ARTISTA É UM LUGAR

O ARTISTA É UM LUGAR. POR UM TEMPO.

EM MEUS TRABALHOS O CORPO É ESPAÇO PARA MODULAR ELEMENTOS DO ACASO, ENCONTROS E DIFERENTES MATERIAIS EM AÇÕES, IMAGENS, SONS, ESCRITA.

INTERESSAM-ME OS GESTOS DA IMAGINAÇÃO, AS MICROPOLÍTICAS, PENSAR O MUNDO E AS IMAGENS PELOS OUVIDOS: VOLUMES E DESVIOS. OS PEQUENOS RITMOS, O QUE SE DÁ NO CONTATO, NA VOZ E NA PELE DAS COISAS. O QUE SOA E O QUE SOA LATENTE, O VISÍVEL E O NÃO EVIDENTE. (DEMORAR-ME COM O CORPO, MORAR. E TER OS OLHOS FRESCOS)

AGOSTO, 2015.

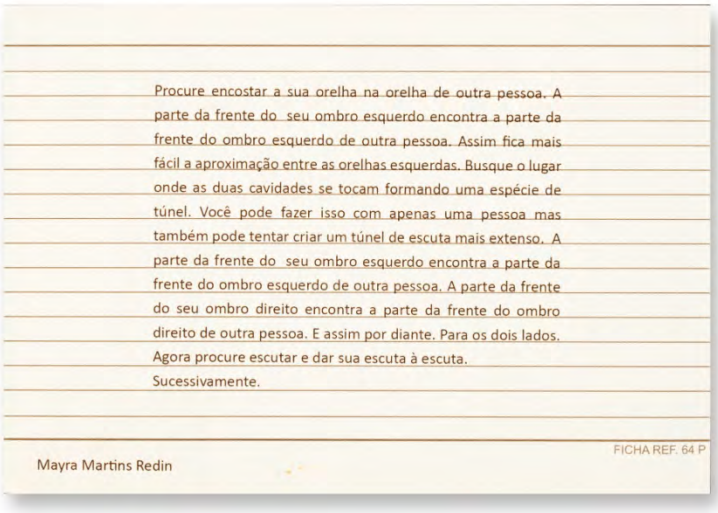
REPRODUÇÕES

LEONILSON (1957-1993)

POR VOCÊ NÃO TER UMA SITUAÇÃO ESTÁVEL, 1985.
ferro, madeira, piano
140 x 150 cm
(visão parcial, bienal de São Paulo, 85)
FONTE: www.projetoleonilson.com.br

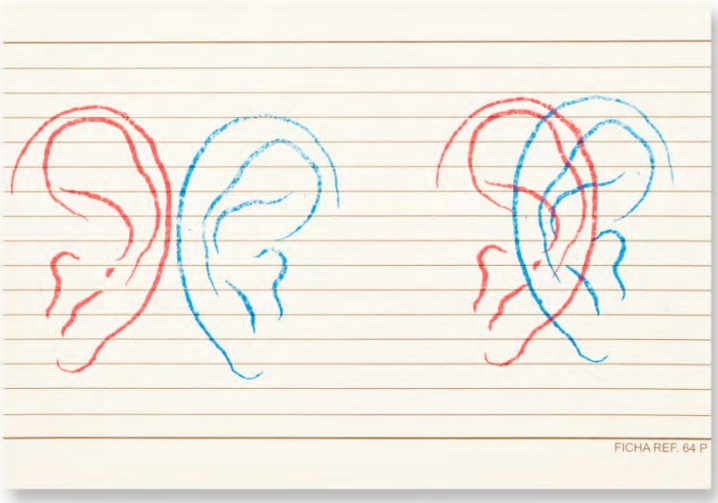
< TEXTO À PÁGINA 14

MAYRA MARTINS REDIN (1982–)


Procure encostar a sua orelha na orelha de outra pessoa. A parte da frente do seu ombro esquerdo encontra a parte da frente do ombro esquerdo de outra pessoa. Assim fica mais fácil a aproximação entre as orelhas esquerdas. Busque o lugar onde as duas cavidades se tocam formando uma espécie de túnel. Você pode fazer isso com apenas uma pessoa mas também pode tentar criar um túnel de escuta mais extenso. A parte da frente do seu ombro esquerdo encontra a parte da frente do ombro esquerdo de outra pessoa. A parte da frente do seu ombro direito encontra a parte da frente do ombro direito de outra pessoa. E assim por diante. Para os dois lados. Agora procure escutar e dar sua escuta à escuta.
Sucessivamente.

Mayra Martins Redin

FICHA REF. 64 P



A ESCUTA DA ESCUTA, 2013

(REPRODUÇÃO DA OBRA DA ARTISTA. TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A ©MAYRA MARTINS REDIN)

< TEXTO À PÁGINA 46

JOSEPH BEUYS (1921 – 1986)

INFILTRAÇÃO HOMOGÊNEA PARA PIANO DE CAUDA, 1966
piano de cauda coberto com feltro, cruz vermelha em tecido.
100 x 152 x 240 cm

A PELE, 1984
feltro e cruz vermelha em tecido
100 x 152 x 240 cm
(FONTE: Sons & Lumières. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004)

< TEXTO À PÁGINA 82

NAM JUNE PAIK (1932 – 2006)

PIANO PREPARADO, 1962-63

Piano preparado com diferentes objetos

130 x 140 x 65 cm

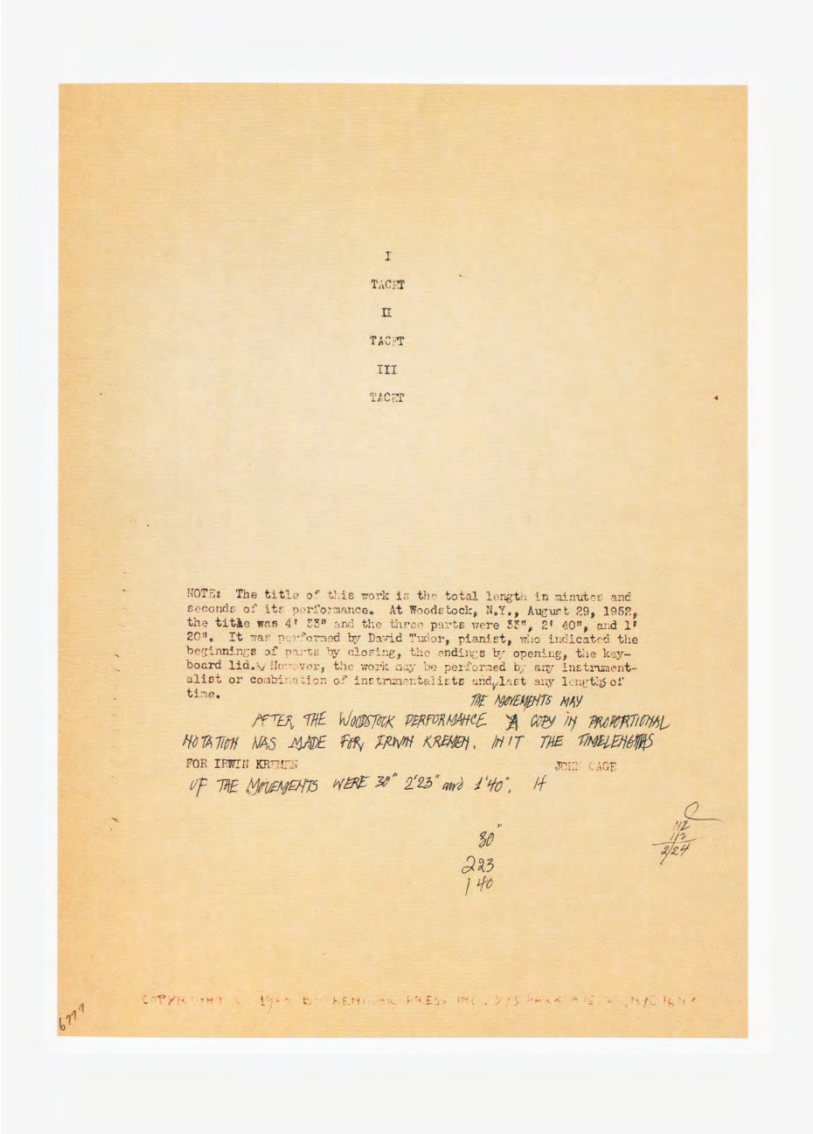
AÇÃO DURANTE A 'EXPOSITION OF MUSIC-ELETRONIC TELEVISION', 1963

Galeria Parnass, Wuppertal, Alemanha

(FONTE: Sons & Lumières. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004)

< TEXTO À PÁGINA 112

JOHN CAGE (1912 – 1992)



I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any lengths of time.

THE MOVEMENTS MAY

AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE A COPY IN PROPORTIONAL NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMEN. IN IT THE TIMELENGTHS

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

OF THE MOVEMENTS WERE 30" 2'23" and 1'40". IT

80"
2'23
1'40

4’33’’: PARA QUALQUER INSTRUMENTO OU COMBINAÇÃO DE INSTRUMENTOS, 1952-1960.

(FONTE: Sons & Lumières. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004)

< TEXTO À PÁGINA 112

TADEUSZ KANTOR (1915 – 1990)

Tadeusz Kantor, catálogo *Koncert morski*, 23 de agosto de 1967. Foto de Eustachy Kossakowski

CONCERTO MARÍTIMO, 1967

Partes do concerto: abertura – pausa geral – fuga – *passa caglia ariose* – *cantábile con fuoco* – *finale*.

(Fonte: *Un teatro sin teatro.* Barcelona: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, 2007-2008)

< TEXTO À PÁGINA 126

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteiro, 1984.

_____. *O grau zero da escrita*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O grão da voz.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. *Manual do Artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BOULEZ, Pierre. *L'ecriture du geste*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2002.

CAGE, John. *Silence:* lectures and writings*.* Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

_____. *De segunda a um ano.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias.* São Paulo: Editora 34, 2004.

CENTRE POMPIDOU (Org.). *Sons & Lumières.* Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004.

DA COSTA, Luiz Cláudio. *A gravidade da imagem:* arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet-Faperj, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos.* Tradução: José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de artistas:* anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GREINER, Christine. *O Corpo:* pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.

LABELLE, Brandon. *Background noise:* Perspectives on Sound Art. New York – London: The Continuum International Publishing Group, 2010.

LABELLE, Brandon; MIGONE, Christof. *Writing aloud*: the sonics of language. Los Angeles: Errant Bodies Press, 2001.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance*: performance and the politics of movement. London; New York: Routledge, 2006.

_____. Moving as thing: choreographic critiques of the object. *October Magazine,* n.140, p. 75-91, 2012.

_____. Teleplastic Abduction: Subjectivity in the Age of ART, or Delirium for Psychoanalysis : Commentary on Simon's “Spoken Through Desire”. *Studies in Gender and Sexuality*, p. 300-308, 2013.

MACCHI, Jorge (Org.). *Sexta Bienal do Mercosul.* Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, 2004.

MOTEN, Fred. *In the break:* the aesthetics of the black radical tradition. Minneapolis: University of Minnesota, 2003.

MOVEMENT as installation: Eiko & Koma. Conversation with Matthew Yokobosky. *PAJ: A Journal of Performance and Art,* v. 22, n.1, p. 26-35, 2000.

MUSEU D’ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. *Un teatro sin teatro.* Barcelona: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, 2007-2008. (Coleção Berardo).

ONO, Yoko. *Grapefruit.* Belo Horizonte: FAPEMIG; EBA-UFMG, 2009.

PEETERS, Jeroen. *Bodies as filter.* Maasmechelen: Cultural Center Maasmechelen and author, 2004.

PELBART, Peter Pal. Imagens do (nosso) tempo. In: FURTADO, Beatriz (Org.). *Imagem contemporânea.* São Paulo: Hedra, 2009.

PERNIOLA, Mario. *The Sex Appeal of the Inorganic:* Philosophies of Desire in the Modern World. New York: Bloomsbury Academic, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental:* transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulinas, 2006.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo, devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, v. 1, n.2, 1996.

SAFRA, Gilberto. *Dança, movimento, ritmo e holding. Etnia e singularidade: o corpo enquanto lugar.* São Paulo: Edições Sobornost, 2004. (DVD)

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux.* Paris: Édition Du Seuil, 1966.

SHAFER, Murray. *A sound education, 100 exercices in listening and sound education.* Ontario: Arcana Editions, 1992.

SOUZA, Luiz Augusto de Paula (TUTO). Voz, corpo, linguagem*. Sala Preta, revista do PPG em Artes Cênicas*, ECA USP, 2007, p. 33-37.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.