



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES**

WALÉRIA AMÉRICO

CAMINHO SONORO: O corpo em escuta performativa

**BELÉM
2024**

WALÉRIA AMÉRICO

CAMINHO SONORO: O corpo em escuta performativa

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Doutor(a) em Artes.

Orientador(a): Orlando Franco Maneschy

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

BELÉM
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A512c Américo, Waléria.
Caminho Sonoro : O corpo em escuta performativa / Waléria Américo.
— 2024.
335 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2024.

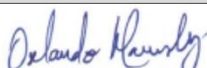

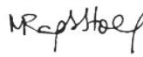
1. Corpo. Partitura experimental. Escuta. Paisagem sonora.
Performance.. I. Título.

CDD 700.98

ATA DE DEFESA DE DOUTORADO

No dia 1o de dezembro de dois mil e vinte e quatro (2024), às 10h, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sobre a presidência do orientador Prof. Dr. Orlando Franco Maneschky, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Waléria Américo, intitulada **CAMINHO SONORO: O corpo em escuta performativa**. Perante a Banca Examinadora composta por: Prof. Dr. Orlando Franco Maneschky (Presidente); Prof. Dr. Alexandre Romariz Sequeira (avaliador interno); Prof. Dr.ª Lise Mary Soares Souza (avaliadora externa); Prof.ª Dr.ª Raquel Stolf (avaliadora externa) e Prof.ª Dr.ª Marisa de Oliveira Mokarzel (avaliadora externa). Dando início aos trabalhos, o presidente da banca passou a palavra à doutoranda que apresentou a Tese, seguida da arguição da Banca Avaliadora e as respectivas defesas pela doutoranda. Após a defesa, a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse a análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer resultando em aprovação (x) reprovação (). A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o Prof. Dr. Orlando Franco Maneschky agradeceu aos presentes dando encerrada a sessão. A presente Ata foi lavrada, após lida e aprovada; vai assinada pelos Membros da Banca e pela doutoranda. Belém, 1 de dezembro de 2024.

Banca de Examinadores:

Membros	Parecer	Assinatura
Prof. Dr. Orlando Franco Maneschky	Aprovado (X) Reprovado ()	
Prof. Dr. Alexandre Romariz Sequeira	Aprovado (X) Reprovado ()	
Prof.ª Dr.ª Lise Mary Soares Souza	Aprovado (X) Reprovado ()	
Prof.ª Dr.ª Raquel Stolf	Aprovado (X) Reprovado ()	
Prof.ª Dr.ª Marisa de Oliveira Mokarzel	Aprovado (X) Reprovado ()	

Sugestões da Banca:
Aprovado com sinalização da qualidade e excelência do trabalho e indicação para publicação, , destacando que este trabalho é uma referência importante para a área por sua densidade de pesquisa.

Resultado Final: **Aprovado** (X) **Reprovado** ()

Local e data: Belém, 1 de dezembro de 2024.

Dedico toda à música do meu coração para nossa amada mãe, Maria Neusa Américo.

In memoriam das raízes avós, Minervina, Ana, Mercê e Geraldinha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à natureza do céu e à natureza da terra por guiar-me pelos caminhos sonoros.

Ao orientador, Prof. Dr. Orlando Maneschy por acreditar nas deambulações dos processos artísticos e nas imaginações poéticas da escuta. E todas as conversas sobre os desenhos sonoros partilhados pelos caminhos de floresta ou trajetos de canoa pelo rio do lugar ao norte.

As vozes da paisagem sonora, Sr. Jonas, Sr. Ladir, Sr. João, Clemerson, Iracema e Gerson, pessoas iluminadas que amplificaram a escuta amazônica. Igualmente, agradeço os saberes ancestrais das mulheres indígenas KeneMeni Shanenawa e Yyapotin yporã eté.

A dedicação dos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, especialmente da Profa. Dra. Rosangela Britto, Profa. Dra. Marisa Mokarzel, Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro e Prof. Dr. Alexandre Sequeira, pelos ensinamentos e motivações para as reflexões com arte.

Aos professores da banca examinadora. E a Profa. Dra. Lise Mary Souza e Profa. Dra. Raquel Stolf pelas contribuições importantes para o crescimento desta pesquisa em artes.

A minha amada família pela companhia nas travessias de arte e vida. Aos meus pais, Maria Neusa Américo e José Albanir Bezerra, pelos sonhos plantados e educação para liberdade. A minha irmã Walkiria Américo e irmão Albanir Américo pela amizade e incentivo sinceros nas trajetórias artísticas. E ao sobrinho Pedro Américo pelos sorrisos e as gentis palavras durante os deslocamentos entre Fortaleza e Belém.

Agradeço com alegria à companheira e eterna namorada Diana Abreu Gurgel pela colaboração em todas as aventuras para realização dos estudos em arte e por segurar a minha mão nos momentos em que precisei fechar os olhos e confiar.

Aos profissionais e amigos que auxiliaram na construção da investigação *Caminho Sonoro*: Ailton Krenak, Veruska Amorim, Neila Portal, Patricia Veloso, Mbye Ebrima, Filipe Gonzaga, Maria Fernanda García, Ana Pedro, Rebecca Levi, Jonatas Braga, Júlio Diniz, Raffael Monteiro, José Amir Sousa, Hedayson Rogério, Laura Dias, Sueyla Malcher, Ana Lúcia,

Marluce Gomes, Deiwison Eduardo Damaceno, Yash Luna, Karla Diniz, Kaio Ferreira, Mauro Joaquim, Ian Felix, Ana Isabel Santos, Sonelia Fonseca e Leopoldina Lavor.

Por fim, agradeço à Profa. Dra. Jussara Moretto Martinelli Lemos, Profa. Dra. Leiliane Souza da Silva e todos que adotaram ou plantaram mudas de Samaúmas.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.”

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001"

“Vibration is the sole connection to the soul and other souls in the universe our spiritual musical home.”

Pauline Oliveros

RESUMO

AMÉRICO, Waléria. **Caminho Sonoro**: o corpo em escuta performática. 2024. Tese (Doutorado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.

O **Caminho Sonoro** trata da relação do corpo e paisagem usando o deslocamento como espaço de criação artística. O corpo diante do horizonte de rio-floresta teve como objetivo desenvolver sonoridades na duração do caminho. Procedimentos de escuta da paisagem sonora, desenhos de partituras e colaborações com pessoas e seres da natureza compõem as performances ou transmissões sonoras. A reflexão parte da escrita de partituras experimentais entre lugares e a prática de escuta da paisagem sonora ao norte do Brasil, na capital Belém, localizada no estado do Pará. A experiência do corpo no território amazônico floresceu para ações de arte em ressonância com a espécie arborea Samaúma.

Palavras-chave: Corpo. Partitura experimental. Escuta. Paisagem sonora. Performance.

ABSTRACT

AMÉRICO, Waléria. **Sound Path**: the body in performative listening. 2024. Thesis (Doctorate in Arts) Graduate Program in Arts, Federal University of Pará, Belém.

The Sound Path deals with the relationship between body and landscape, using displacement as a space for artistic creation. The body in front of the river-forest horizon aimed to develop sonorities over the duration of the path. Procedures of listening to the soundscape, drawing scores and collaborating with people and natural beings make up the performances or sound transmissions. The reflection starts with the writing of experimental between places and the practice of listening to the soundscape in the north of Brazil, in the capital Belém, located in the state of Pará. The experience of the body in the Amazonian territory blossomed into art actions in resonance with the Samaúma tree species.

Keywords: Body. Experimental score. Listening. Soundscape. Performance.

LISTA DE FOTOGRAFIA

Fotografia 1, 2 e 3 - Amplitude - Tiros com arma de pressão de ar em folhas de papel, Portugal	17
Fotografia 4 - Amplitude: Partitura imagem com notas musicais, Portugal	19
Fotografia 5 - Residência acePIRAR – Fundación ACE – Argentina	21
Fotografia 6 – Falha: Partitura de tiro em prato gongo de bateria – Argentina	21
Fotografia 7 e 8 – Falha: Partitura de tiro e notas musicais – Argentina	21
Fotografia 9 – Pendular: Performance com harmonium – Portugal	22
Fotografia 10 – Falha: Performance na Praça San Martín– Argentina	22
Fotografia 11 e 12 – Falha: Performance na Frestas Trienal de Artes – Brasil	24
Fotografia 13 - Concerto Intermitente: Instalação no 70o Salão de Abril - BR	24
Fotografia 14 - Chi Kung: Jardim Botânico – Postura da Árvore/Elemento Água – Lisboa	24
Fotografia 15 e 16 - Partitura-imagem: Pássaros – Argentina	24
Fotografia 17 - Partitura-imagem: Semente – Lisboa	26
Fotografia 18 e 19 - Partitura-imagem: Florescer – Lisboa	27
Fotografia 20 - Instrumento Kora e músico Mbye Ebrima: Noia Harp Fest	27
Fotografia 21 e 22 - Paragem e Curva de Mar Novo: Instalação – Brasil	27
Fotografia 23 e 24 - Paisagem Sonora: Silêncios – Ilha do Combu – Belém	28
Fotografia 25, 26 e 27 - Paisagem Sonora: Margem Belém/Ilha do Combu	29
Fotografia 28 e 29 - Paisagem Sonora: Boa vista do Acará – PA	29
Fotografia 30, 31 e 32 - Paisagem Sonora: Tocar o Rio – Ilha do Murutucu	30
Fotografia 33 - Menino na paisagem: Igarapé – Ilha do Combu – PA	31
Fotografia 34 - Mergulho na paisagem, frames, Lagoa da Pampulha – Belo Horizonte – MG	76
Fotografia 35 – Arrasto, still do vídeo, Lisboa – PT	77
Fotografia 36 – Amplitude, João Luiz e instrumento harmônio, Igreja Santa Catarina, Lisboa – PT	79
Fotografia 37 e 38 – Amplitude, interpretada por Alma Laprida, Luz Lassizuk, Ezequiel Menalled, Pablo E.Riera, Karen Santana, José Serrano e Michael Winter, Igreja Santa Catarina, Buenos Aires – Argentina	80
Fotografia 39 e 40– Amplitude, partitura final, todas notas atiradas na montanha de Sintra, Belém PA	82
Fotografia 41 – Paisagem Caminhos, Jardim Botânico de Lisboa, PT	85
Fotografia 42 – Paisagem Estações, Jardim Botânico de Lisboa, PT	88
Fotografia 43 e 44 – Estudo - Flores Analógicas, Jardim da Estrela, Lisboa, PT	90
Fotografia 45, 46 e 47 – Colaboração artística, <i>Mujeres en la experimentación sonora</i> , Facebook	91
Fotografia 48 e 49 – Paisagem Silêncio, Ilha do Combu, Belém PA	94
Fotografia 50 e 51 – Paisagem Insular, Sr. Jonas, Waléria, Sr. João e Veruska, Belém PA	96
Fotografia 52 e 53 – Experimentação sonora na paisagem, Ilha do Murutucu, Belém PA	97
Fotografia 54 e 55 – Caminho do Igarapé para Rio, Ilha do Combu, Belém PA	99
Fotografia 56 e 57 – Partitura Experimental, Estudo sonoro pra montanha, Portugal – Brasil	100

Fotografia 58 e 59– Partitura Experimental, Florescer III, Portugal – Brasil	101
Fotografia 60 – Gravação - Paisagem e Paisagem Sonora, Ilhas de Belém PA	103
Fotografia 61 – Gravação - Paisagem Sonora, Ilha do Mosqueiro, PA	105
Fotografia 62, 63 e 64– Compromisso: Desenho e vídeo – Rio de Janeiro/ Fortaleza	107
Fotografia 65 e 66 - Jardim na pandemia e memória da floresta – Belém, PA	108
Fotografia 67 - Jardim Sonoro: Semente - Belém / Fortaleza	108
Fotografia 68 e 69 - Estudo - Partitura Natureza I: Fortaleza / Belém.	109
Fotografia 70 - Déjà-vu: Casa das Onze Janelas – Belém, PA	110
Fotografia 71 e 72 - Paisagem de rio-floresta: Gravação de campo – Ilha do Combu – Belém, PA	111
Fotografia 73 e 74 - Paisagem de rio-floresta: Gravação de campo – Ilha do Combu – Belém, PA	112
Fotografia 75 e 76 - Permissão para lembrar: Performance – Vídeo – Belém, PA	113
Fotografia 77 e 78 – Arrasto: Vídeo mapping no Estação Utópica – Fortaleza, CE	114
Fotografia 79 e 80 - Paisagem Sonora: Gravação de campo – Ilha do Mosqueiro, PA	115
Fotografia 81 – Desenho e Partitura Imagem - Natureza I - Fortaleza / Belém	153
Fotografia 82 e 83 – Desenho e Estudo da Partitura Imagem - Natureza II - Fortaleza / Belém.	155
Fotografia 84, 85 e 86 – Desenho e Estudo da Partitura Imagem - Natureza III- Fortaleza / Belém	156
Fotografia 87 e 88 – Paisagem entre Ilhas – Belém, PA	159
Fotografia 89, 90 e 91 – Paisagem da Ilha – Ilha Analógica – Belém, PA	160
Fotografia 92 – Caminhos Sonoros – Mapa de navegação – Belém, PA	165
Fotografia 93 - Paisagem de Floresta - Floresta Analógica - Belém, PA	167
Fotografia 94 – Série Permissão para lembrar - Performance - Belém, PA	169
Fotografia 95, 96, 97 e 98 – Série Escuta Natural - Desenho - Belém, PA	170
Fotografia 99 – Caminho Sonoro - Escuta em terra firme - Belém, PA	173
Fotografia 100 – Caminho Sonoro - Escuta pelo rio e igarapé em voadeira - Belém, PA	176
Fotografia 101 – Caminho Sonoro - Escuta no tempo da natureza em canoa – Belém, PA	177
Fotografia 102 – Caminho Sonoro - Escuta em chão de floresta - Belém, PA	180
Fotografia 103 – Caminho Sonoro - Gravação na paisagem de floresta - Belém, PA	181
Fotografia 104 e 105 - Imagem e partitura Folha I: Fortaleza/Belém	182
Fotografia 106, 107, 108 e 109 - Chi kung / Improvisação: Museu Paraense Emílio Goeldi – Belém, PA	183
Fotografia 110, 111 e 112 - Performance Sonora: Temporada – Fortaleza, CE	183
Fotografia 113 - Instalação Sonora: Residência Artística Guimarães – Portugal	184
Fotografia 114 – Desenho por Gemma Noris: Guimarães – Portugal	184
Fotografia 115 e 116 - Estação Utópica: Processos sonoros em contêiner – Orientação Waléria Américo/Artistas: Adalgisa de Azevedo, Ana Sophia Mourão e Tiago Alves – Fortaleza, CE	186
Fotografia 117, 118 e 119 - Paisagem Sonora: Árvore Samaúma – Boa Vista	186

do Acará, PA	
Fotografia 120, 121 e 122 - Cabana Sonora: Samaúma – Sr. Ladir e Sr. João – Boa Vista do Acará, PA	186
Fotografia 123 e 124 - Curva de Mar Novo: Processos com barcos – Niterói, RJ	187
Fotografia 125 - Falha: Processo dos tiros Buenos Aires, Argentina	187
Fotografia 126 e 127 - Koro: Processo da performance – Indonésia/Brasil	187
Fotografia 128, 129 e 130 - Iracema: Associação de Mulheres Extrativistas do Combu	189
Fotografia 131 – Caminhada com Sr. Ladir - Saberes de Floresta, Boa Vista do Acará – PA	256
Fotografia 132 – Samaúma Sagrada e Sr. Ladir, Boa Vista do Acará – PA	258
Fotografia 133 e 134 – Samaúma – Paisagem Analógica, Belém - PA	260
Fotografia 135 – Samaúmas – Escuta e Paisagem Analógica, Belém – PA	261
Fotografia 136 – Samaúmas – Dispersão de sementes, Belém – PA	264
Fotografia 137 – Samaúma-Mãe – Praça Santuário, Basílica Nossa Senhora de Nazaré, Belém – PA	265
Fotografia 138 – Samaúma-Mãe – Praça Santuário, Basílica Nossa Senhora de Nazaré, Belém – PA	266
Fotografia 139 – Samaúma – Paisagem Analógica, Museu Paraense Emílio Goeldi – Belém - PA	269
Fotografia 140 – Samaúma – Paisagem Analógica, Basílica Nossa Senhora de Nazaré - Belém – PA	270
Fotografia 141 – Samaúma – Paisagem Analógica, Escuta - Belém - PA	271
Fotografia 142 e 143 – Samaúma – Paisagem Analógica, Samaúma-Mãe - Belém – PA	273
Fotografia 144 – Samaúma – Paisagem Analógica, Samaúmas-Filhas - Belém – PA	273
Fotografia 145 – Samaúma – Paisagem Analógica - Escuta - Belém – PA	274
Fotografia 146 – Samaúma – Paisagem Analógica, Samaúma-Senhora - Belém – PA	275
Fotografia 147 – Samaúma – Paisagem Analógica, Samaúma-Jovem - Belém – PA	276
Fotografia 148 – Samaúma – Paisagem Analógica, Samaúma-Mãe - Belém – PA	278
Fotografia 149 - Árvores da paisagem amazônica, Caxinguba - Belém – PA	280
Fotografia 150 - Árvores da paisagem amazônica, Assacu - Belém – PA	281
Fotografia 151 – Samaúma– Escuta ou Cabana Sobora - Belém – PA	282
Fotografia 152 – Samaúma– Escuta ou Cabana Sonora - Belém – PA	283
Fotografia 153 – Samaúma– Paisagem com Samaúma-Raiz- Belém – PA	286
Fotografia 154 – Desenho de árvores da paisagem amazônica, Samaúma - Belém – PA	287
Fotografia 155 - Árvores da paisagem amazônica, Samaúma - Belém – PA	288
Fotografia 156 – Samaúma-Filhas – Escuta ou Cabana Sobora - Belém – PA	290
Fotografia 157 e 158 – Samaúma – Paisagem Analógica, arque Estadual do Utinga – Belém – PA	291
Fotografia 159 e 160 – Cabana Sonora – Conversação com Samaúmas-Filhas – Belém – PA	292
Fotografia 161 – Samaúma – Replantando Samaúmas-Filhas para doação –	293

Belém – PA

Fotografia 162 – Samaúma – Cultivo Samúmas-Filhas para doação – Belém – PA	296
Fotografia 163 – Samaúma – Cultivo sonoro das Samúmas-Filhas– Belém – PA	297
Fotografia 164 e 165 - Samaúma - Basílica Nossa Senhora de Nazaré - Samaúma-Raiz– Belém – PA	298
Fotografia 166 – Samaúma – Doação de Samaúma-Irmã para Ruth Kayapo – Belém – PA	299
Fotografia 167 e 168 – Samaúma – Doação de Samaúma Filhas com Hedayson Rogério do Parque Zoobotânico do Museu Goeldi Museu e Laura Fabricio do Ideflor– Belém – PA	301
Fotografia 169 – Samaúma – Doação de Samaúmas-Filhas para Yash Luna. Trânsito de Belém para Agrofloresta em Soure – Ilha do Marajó – PA	302

LISTA DE SIGLAS

acePIRAR	<i>Programa Internacional de Residencias Artísticas - Fundación ACE</i> Buenos Aires, Argentina
AME	Associação das Mulheres da Ilha do Combu
APA	Área de Proteção Ambiental
ATR	Associação Terapêutica do Ruído
CICP	Centro Infantil e Cultural Popular
IDEFLOR-Bio	Instituto de Desenvolvimento Florestal e da Biodiversidade
NEAP	Núcleo de Ecologia Aquática e Pesca da Amazônia - Universidade Feral do Pará

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
EXPERIÊNCIA SONORA	22
1. CAMINHO ENTRE O JARDIM E A FLORESTA	29
1.1. O corpo e a partitura entre lugares	78
1.2. A escuta do tempo e a imagem sonora	85
1.3. Partitura e música para tocar o silêncio	94
1.4. Performar e re-performar o sonoro	101
2. NATUREZA SONORA E A COMPOSIÇÃO DA IMAGEM INVISÍVEL	109
2.1. O desenho e o som de fronteira	154
2.2. A paisagem sonora e a temporalidade	160
2.3 Conversações diante do rio-floresta	168
2.4 As ficções sonoras na paisagem amazônica	175
3. CABANA, VIVÊNCIAS DE ARTE SONORA	183
3.1. A samaúma e o tempo da semente	257
3.2. Voz e ressonância da terra	268
3.3. Eco sonoro entre a raiz e o dossel	280
3.4. Novos mapas ou a geografia do sensível	291
CONSIDERAÇÕES FINAIS	304
REFERÊNCIAS	306
GLOSSÁRIO	313
ANEXOS	316

INTRODUÇÃO

A pesquisa *Caminho Sonoro: o corpo em escuta performativa*, possui como objetivo a observação a partir da experiência de criação artística, onde habitar lugares e temporalidades fez do corpo instrumento de escuta, a fim de compreender ações na relação com a paisagem, a cidade, o eu e o outro. As imagens produzidas no campo da arte revelaram os processos de deslocamentos contínuos e as interações efêmeras pela performance.

No percurso errático de arte e vida, o corpo atravessou o lugar, sem permitir fixar-se com o movimento de idas e voltas, ou aproximar-se e distanciar-se de diferentes realidades para criar territórios temporários para a produção das imagens. A percepção migratória amplificou o ruído e o sentido sonoro no corpo. A linha de fuga traçada na sucessão de horizontes gerou vertigem e pautas das partituras experimentais.

A percepção migratória amplificou o ruído e o sentido sonoro no corpo. A linha de fuga traçada na sucessão de horizontes gerou vertigem e pautas das partituras experimentais. O entendimento dos intervalos físicos e sensíveis moveu os ritmos temporais e apontou para o tempo presente fora dos meios técnicos de captura, câmeras ou gravadores. A espera das imagens abriu-se em *Amplitude*. A primeira partitura emergiu do ato de atirar, com arma de pressão de ar e folhas de papel em branco. O furo de chumbo foi pautado e interpretado como nota musical, no qual derivou uma série de situações sonoras.

A temporalidade ensinou o corpo a ver menos com os olhos, redesenhando a composição imagética para performance e instalação. A direção sonora aberta pelo fenômeno de *Amplitude* reverberou na produção de arte e fomentou a criação de obras como *Falha* e *Conceito Intermitente*, ambas sobre a relação de som e imagem, como também entre a violência do tiro no sensorial do corpo e a colaboração artística.

A partitura experimental representou o espaço entre lugares que desafiam a linguagem pela sua mutabilidade, assim como o sonoro comunicou a efemeridade vivenciada pelo corpo em deslocação. Diante da paisagem do lugar ao norte, estabeleceu-se um mergulho no horizonte de rio-floresta, enraizando-se a prática de gravação da paisagem sonora a partir das perguntas: Como o corpo pode criar escutas e sonoridades pela imersão em lugares de natureza? Quais outras imagens podem gerar para a arte explorar o som como caminho? O que é performar em território amazônico?

Neste sentido, *Caminho Sonoro: o corpo em escuta performativa*, pesquisa realizada no âmbito do Doutorado em Arte da Universidade Federal do Pará, possui como tema, a criação artística sonora e o caminho projetado pelo corpo na escuta da paisagem de natureza amazônica. As experiências artísticas seguem os fragmentos da paisagem e reconhecem na partitura o caminho

sonoro feito de memórias temporais, narrativas incompletas e mapas imprecisos. O performativo do corpo diante da paisagem amazônica possui o objetivo de fazer a escuta do lugar para realizar ações sonoras em colaboração com a natureza.

A pesquisa produz sonoridades a partir de três proposições: 1. Desenhar silêncios - o corpo na escuta de ambientes naturais. 2. Colecionar imagens visíveis e invisíveis - o corpo na escuta de imagens relacionadas com a experiência. 3. Conversão com as pessoas e lugares - o corpo na escuta de narrativas sonoras. Assim, as composições do caminho surgem pelas sobreposições de tempos em espaços de paisagem ou entre paisagens.

Os procedimentos artísticos que orientam a investigação viva consistem em abordagem qualitativa exploratória e método bibliográfico, onde a produção de dados sonoros e as singularidades poéticas das imagens de arte entrelaçam-se ao texto reflexivo. As narrativas dos processos reúnem invenções de som e imagem, experiências na paisagem sonora e transmissões da escuta sensorial. O roteiro de conhecimento se divide em três partes: 1. Caminho entre o Jardim e a Floresta; 2. Natureza Sonora da Imagem Invisível; 3. Cabana, Vivência de Arte Sonora.

O capítulo *Caminho entre o Jardim e a Floresta*, tem como objetivo apresentar a imagem da partitura experimental e a transmutação para notas musicais e observar a paisagem sonora e a descontinuidade da escuta pelo deslocamento. O corpo sensível convoca o pensamento de *Merleau-Ponty* e a escuta filosófica de *Jean-Luc Nancy*, compreende a passagem da paisagem para imagem pelos estudos de *Anne Cauquelin* e *Marie-José Mondzain* e reconhece as experiências da composição pelo legado de *John Cage* e reflexões de performatividade da autora *Regina Melim*.

O capítulo *A Natureza Sonora da Imagem Invisível*, explora a vivência do corpo e a criação de desenhos pelo caminho, mergulha na escuta da paisagem de rio-floresta e mapeia sonoridades amazônicas. A escuta no lugar ao norte sente a proposta de metamorfose de *Emanuele Coccia* e a percepção da natureza pelo horizonte geográfico e cultural por meio das palavras de *Eidorfe Moreira* e *Paes Loureiro*; A travessia na paisagem aciona o ensinamento sonoro de *R. Murray Schafer* e o conceito de escuta profunda da musicista *Pauline Oliveros*. A reverberação do mundo natural recorda os conhecimentos de *Kopenawa* e *Krenak*, e estende a meditação a escuta poética e acusmática de *Tato Tabora* e *Brandon LaBelle*.

O capítulo *Cabana, Vivência de Arte Sonora*, abriga o entendimento das temporalidades pela performatividade de escuta com a árvore *Sumaúma*, e elabora ações e transmissões em colaboração com a natureza. A esperança restaurada pela árvore avança em ações artísticas e recebe a inspiração das vozes femininas de *Jane Gouldall*, *Suzanne Simard* e *Dorothy Maclean*. O espaço da cabana movimenta o inconsciente, *Joseph Rykwert* mostra o sentido ancestral da construção, *Marielle Macé* aponta a dimensão subjetiva da habitação e *Salomé Voegelin* reafirma o lugar como descoberta

sonora.

Por fim, a investigação compreende o caminho do som que inicia no espaço do jardim, perpassa a escuta do rio e chão de floresta e vivencia o tempo da árvore pelo corpo sonoro com natureza. A produção artística de *Caminho Sonoro: o corpo em escuta performativa* apresenta como resultado a criação de partituras musicais, mapa sonoro, performances e transmissões. A experiência das composições *Jardim Sonoro - Semente, Seco e Florescer; Silêncios; Tocar no Rio e Tocar o Rio; Naturezas I, II e III; Caminho de Rio-Floresta; Permissão para lembrar; Águas Brancas e Cabana Sonora* continua em durações performativas ao refazer-se pelo espaço da escuta.

EXPERIÊNCIA SONORA

A partitura como meio do caminho pode ser considerada como um espaço de experimentação sonora que ativou conhecimentos sobre a produção artística. A sobreposição de sentido acompanha o processo de descoberta e aprofundamento sobre o procedimento que envolve escrever as notas musicais pela referência da imagem do corpo que atravessa lugares. O repetido movimento de ocupar o entre dos espaços físicos ou subjetivos gerou ritmos e habilidades que repousa no efêmero, fazendo o performativo encontrar no sonoro a expressão harmônica para o fazer arte estabelecer-se em continuum.

A insistência da escuta revelou o silêncio, o corpo como instrumento amplificou os ruídos das deslocamentos e ao habitar a incerteza do aprender no desaprender, desenhou a direção para as ações com partituras. As experimentações realizadas pelo habitar do tempo subiram a montanha de Sintra, Portugal, ao atirarem em folhas em branco com arma de pressão de ar. Os rasgos a chumbo no papel demoraram-se mudos e foram transmutados para notas musicais em passagem pela cidade de Guimarães, Portugal. Acontecimento inaugural que aproximou definitivamente a imagem e o sonoro, levando ao esquecimento da dicotomia processada no audiovisual.

Fotografia 1, 2 e 3 - Amplitude - Tiros com arma de pressão de ar em folhas de papel, Portugal.



Fonte: Waléria Américo (2012)

As linhas de pentagrama¹ marcadas a lápis e as notas apontadas de forma empírica soaram primeiramente em velho piano desafinado. A interação aconteceu durante o projeto Residência Consolo – Guimarães Capital da Cultura, que proporcionou um encontro criativo no âmbito das artes

¹ Para Ottó Károlyi, em *Introducción a la Música*, (...) o uso do pentagrama, ou conjunto de cinco linhas horizontais, é o sistema mais eficaz até agora desenvolvido para definir o tom preciso de uma nota. Se utiliza o pentagrama para indicar a altura das notas desde dós (também chamada de dó *central*) em direção ascendente, e outro pentagrama idêntico para determinar as notas desde dós (dó central) em ordem decrescente (Károlyi, 2012, p.23, tradução nossa).

visuais, teatro e dança. A participação derivou de colaborações artísticas realizadas anteriormente na ocupação cultural São Lázaro 94 em Lisboa, Portugal. As pesquisas individuais conviveram em ateliê coletivo, norteadas pela colaboração entre artistas da área da performance, instalação e arte sonora. Em seguida, foram realizadas montagens de resultados no espaço do Centro Infantil e Cultural Popular (CICP), antigo Convento das Domínicas – Guimarães, Portugal.

Fotografia 4 – Amplitude: Partitura imagem com notas musicais – Portugal



Fonte: Waléria Américo (2012)

A partitura *Amplitude* moveu-se em direção aos músicos enquanto cópia das dez páginas originais. A imagem dos furos e os diálogos sobre as notas soltas, apresentaram-se como a primeira fase do procedimento com as partituras por vir. As interpretações se iniciaram na rede da Associação Terapêutica do Ruído (ATR) – Lisboa, Portugal. Mostraram-se como proposta interativa para exposição no espaço de arte independente Dança no Andar de Cima – Fortaleza, Ceará. Ganhando significativa reverberação ao recompor-se durante a participação no *Proyecto ace – acePIRAR Programa Internacional de Residencias Artísticas - Fundación ACE* – Buenos Aires, Argentina.

O Prêmio Residência Artística no Exterior, do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores no Brasil, indicou a participação do projeto da partitura *Amplitude* para o período de três semanas. Durante o processo de intercâmbio artístico, o corpo adotou instruções para o **deslocamento** na cidade com a partitura. O mapa improvisado no ateliê da residência de arte pontuou escolas de músicas, espaços culturais independentes, lojas de instrumentos e galerias de arte e entretenimento. Os percursos cotidianos originaram contatos com artistas que colaboraram com a

escrita da partitura musical, interpretações livres e apresentação em concertos de música experimental.

A performance da partitura *Amplitude* antecedeu o som, e o tiro de pressão de ar com fraca expressão sonora, destacando-se assim pelo visível, para posteriormente se precipitar em notas musicais. O movimento para tornar audível os silenciosos papéis marcados a bala de chumbo, despertou no corpo a ação de deambulação com a partitura, para mostrá-las as pessoas e lugares, no intuito de encontrar colaborações sonoras. As conversações produzidas pela participação na pesquisa na residência, provocaram deslocamentos pela partitura, e os encontros com artistas no metrô da cidade ou grupos de músicos contemporâneos, provaram a mutabilidade sonora da amplitude.

Fotografia 5 - Residência *acePIRAR* – *Fundación ACE* – Argentina



Fonte: Waléria Américo (2014)

A **partitura-imagem** e a **partitura-musical** foram levadas de um lado para outro, desvelando na comunicação do projeto o caminho de *Amplitude*. A experiência tencionou o dentro e fora da instituição, ao manter o contato pelo performativo de exibir a partitura em espaços desconhecidos, diferente da estratégia de uma convocatória que nortearia a participação dos artistas e músicos. A reflexão oferecida por *Amplitude* localiza-se na desierarquização do processo artístico e obra de arte. A partitura gerou o tocar pela partilha das ideias sonoras, abrindo espaços de ressonância com o outro.

A investigação sonora com partitura desdobrou-se a partir das práticas de **deslocamento** e, durante a realização de *Amplitude*, emergiu a produção de *Falha*. O corpo em andança pela cidade encontrou o *Museo de Armas de La Nacion*, em Buenos Aires, Argentina, pertencente ao Círculo Militar. A exposição de histórias de guerra e evolução de armar, acionou novamente o performativo da partitura. No polígono militar foi produzida a segunda partitura, tiros com arma de fogo disparados em prato de bateria sugerindo novos trajetos para a partitura e invenções no campo sonoro.

Fotografia 6 – Falha: Partitura de tiro em prato gongo de bateria – Argentina



Fonte: Waléria Américo (2014)

A partitura *Falha* acessou temporalidades presentes no corpo e, o som do tiro atravessou o metal do prato gongo, prolongando-se em frequências harmônicas e dissonantes. A sobreposição sonora apareceu anteriormente em *Pendular*, peça audiovisual que misturou som direto e música experimental diante do performativo corpo que arrastava um piano. A composição para imagem aproxima-se da pesquisa com as partituras. A realização do vídeo *Pendular* desvelou-se em percursos paralelos à criação de *Amplitude*. O instrumento que se assemelhava ao piano, tratava-se de um *harmonium*, e sua origem alemã contou histórias ligadas à segunda guerra mundial, quando as pequenas fábricas de instrumentos eram tomadas por militares para fabricação de armas.

Fotografia 7 e 8 – Falha: Partitura de tiro e notas musicais – Argentina



Fonte: Waléria Américo (2014)

A escrita das partituras passou a se deslocar pelo espaço temporal. A memória do corpo e a materialidade dos objetos encontrados no caminho mostraram os sentidos para as performances visuais e sonoras. Em *Falha*, a violência do tiro reivindicou a vida ao transpor-se em tonalidade para seis instrumentos de sopro. As notas tocadas pelos músicos foram sustentadas ao limite do ar. A oscilação rítmica da partitura construiu-se como um manifesto sonoro e performativo. A peça musical firmou o tempo em continuidade ao refazer-se na recomposição.

Fotografia 9 – Pendular: Performance com harmonium – Portugal



Fonte: Waléria Américo (2015)

As partituras atiradas, *Amplitude* e *Falha*, concretizaram a performance como procedimento que acontece no corpo transmigando as linguagens para o ambiente sonoros. As interpretações de ambas foram experimentadas em colaboração com artistas durante a fala aberta ao público no *Proyecto ace – acePIRAR*, Programa Internacional de Residencias Artísticas - Fundación ACE – Buenos Aires, Argentina.

Fotografia 10 – Falha: Performance na Praça San Martín– Argentina



Fonte: Waléria Américo (2015)

No Brasil, a partitura *Falha* participou da mostra 1ª FRESTAS Trienal de Artes – SESC Sorocaba, São Paulo, onde pode ser montada em condição acústica favorável para imersão na dinâmica sonora. A interatividade do espectador apareceu na escolha do ponto de escuta ao longo da performance dos músicos.

A imagem perpassa no corpo inspirando o sensível. A partitura *Falha* tomou de empréstimo o significado geológico da ruptura das rochas, cisão na terra e deslocamentos geradores de pressão e terremotos. O percurso dos tiros no convívio militar, ouvira narrativas de guerra que estremeceu o limiar entre corpo e espírito. A composição das **partituras experimentais**, por um lado, aparentou-se às criações artísticas realizadas no audiovisual, considerando sempre a performance do corpo e lugar, mas, por outro lado, diferiu imenso, pois afastou-se da visualidade expressada por única imagem. O sonoro, então, construiu temporalidades relacionais com o ambiente e as memórias individuais.

Fotografia 11 e 12 – Falha: Performance na Frestas Trienal de Artes – Brasil



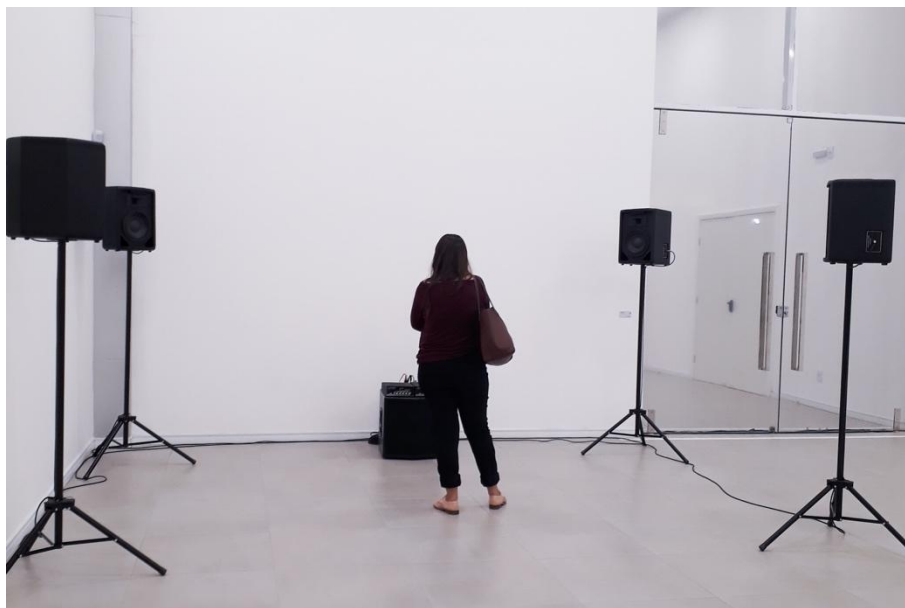
Fonte: Waléria Américo (2015)

As experiências com as partituras *Amplitude* e *Falha* ensinaram ao corpo a permanecer no **deslocamento**, originando caminhos diferentes para a produção da imagem no âmbito do visível e sensorial. O sonoro amplificou-se e representou o encontro do lugar temporal, conectado ao corpo e à performance. O aprendizado das partituras originou a atenção ao som dos tiros, reverberação poética e política em diferentes texturas sonoras, aplicadas na construção da instalação *Concerto Intermitente*. A manipulação sonora dos milésimos de segundos anotados pelo trajeto da bala que rasgou o prato

de bateria de *Falha*, fomentou a busca de sons que simularam a suspensão do tiro em tempos distendidos e reversos.

A peça sonora *Concerto Intermitente* foi realizada no contexto dos 80 tiros disparados pelo exército brasileiro, ocasionando o fuzilamento de Evaldo Rosa e Luciano Macedo no estado do Rio de Janeiro. A montagem sonora evidenciou os disparos contra o carro da família carioca e simulou no ambiente sonoro, trajetórias de balas que nunca chegam ao destino da morte.

Fotografia 13 - Concerto Intermitente: Instalação no 70º Salão de Abril – Brasil



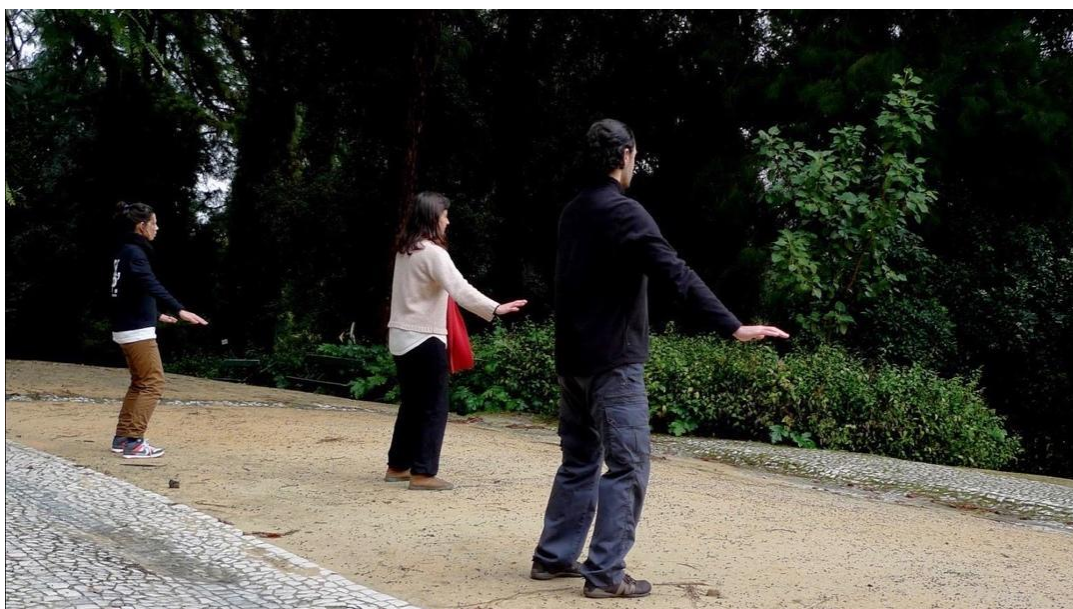
Fonte: Waléria Américo (2019)

A sonoridade de *Concerto Intermitente In Memoria*, do ambientalista Carlos Henrique da Costa Guilherme, o “tio Carlinho”, assassinado em 2012, ampliou as meditações do corpo e observou o espaço da escuta, durante a montagem no 70º Salão de Abril – Fortaleza, Ceará. Onde se compreendeu os limites do som na percepção de frequências agudas e graves. A invisibilidade dos tiros provocou a percepção de imagens memórias e o ruidoso apresentou-se com violência, para falar da violência que assola o país. A composição promoveu discussões no campo das artes visuais, encerrando o percurso de pesquisa com as sonoridades dos tiros, procurando não esquecer as vítimas da desigualdade social e o uso abusivo da arma de fogo no Brasil.

1. CAMINHO ENTRE O JARDIM E A FLORESTA

O tempo da viagem e o retorno para casa, a memória da mãe conversando com as rosas do jardim e luminosas imagens fotográficas. As pétalas ao sol sussurraram o esquecido e o corpo permaneceu no caminho das pausas, às vezes demoradas e outras curtas. A prática do *Chi Kung*² devolveu a escuta, resgatando o quintal habitado pela infância. O movimento dentro do invisível, a vibração e a energia da natureza, proporcionou o sutil encontro com o sonoro, escapando da presença vigilante do olhar, abriu espaço para o ressoar, tomou ar e cativou novos ventos.

Fotografia 14 - Chi Kung: Jardim Botânico – Postura da Árvore / Elemento Água – Lisboa



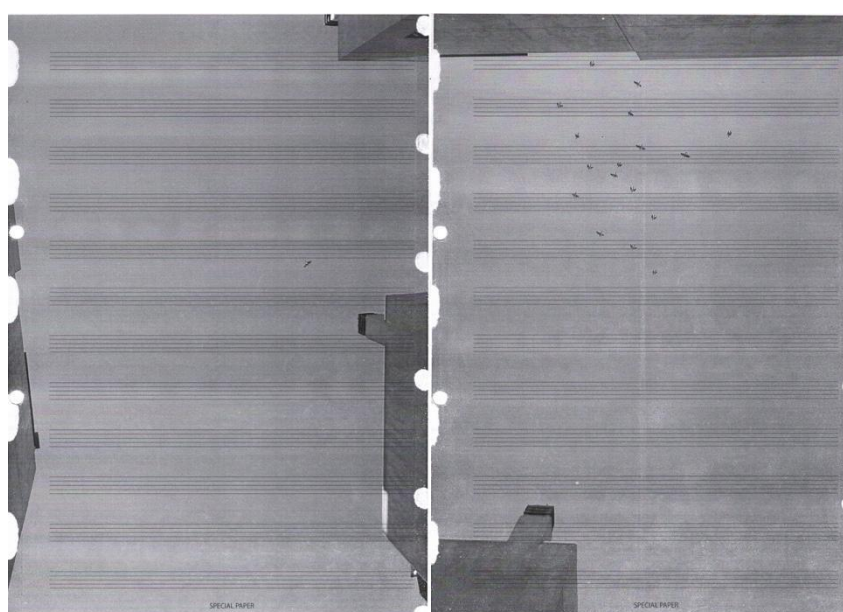
Fonte: Ana Pedro (2015)

O corpo sempre conduziu a produção artística, tanto no fazer o lugar para a imagem, como agora, na busca para compreender o espaço do som. As **partituras experimentais** escreveram as mudanças geográficas e sensíveis, arriscando-se no tempo da espera e percebendo as ressonâncias pelo caminho. No decorrer da criação de *Amplitude*, a primeira partitura de tiros de chumbo em papéis e, durante o desenvolvimento das composições *Falha* e *Concerto Intermitente*, surgiram outros instantes com disposição sonora. As imagens coletadas observaram a paisagem cotidiana, os voos de pássaros, as estrelas no céu, flores e folhas secas nos percursos pelas cidades.

² O ideograma chinês para o *Chi* tem diversos significados. Ele pode significar “ar” ou “respiração”, mas é mais comumente usados para representar o conceito de “energia”. (...) Os sistemas de exercícios usados para estimular canalizar a energia humana vieram a ser conhecido como *Chi Kung* que significa literalmente “exercícios da energia”, do qual o sistema *Zhan Zhuang* faz parte. Algumas formas de *Chi Kung* concentram-se exclusivamente na mente, na postura, na respiração, no movimento, ou combinam apenas alguns desses elementos (Chuen, 2000, p.19).

No ateliê avolumaram-se imagens endereçadas para o fazer das partituras. Procedimentos de apagamento, sobreposição e redesenho foram estudados para o encontro com as linhas do pentagrama. A pesquisa sonora respirou o acontecimento no corpo, aprendeu ritmos que inspirou a coleção dos tempos pelas partituras, a escrita silenciosa afinou-se ao contemplativo em posturas para integrar-se com a natureza. A **partitura-imagem** fluiu **entre lugares** e feito *Amplitude* procurou a colaboração de músicos para criação da **partitura-musical**. As instruções de performance e interpretação das peças musicais apareceram como forma de composição.

Fotografia 15 e 16 - Partitura-imagem: Pássaros – Argentina



Fonte: Waléria Américo (2014)

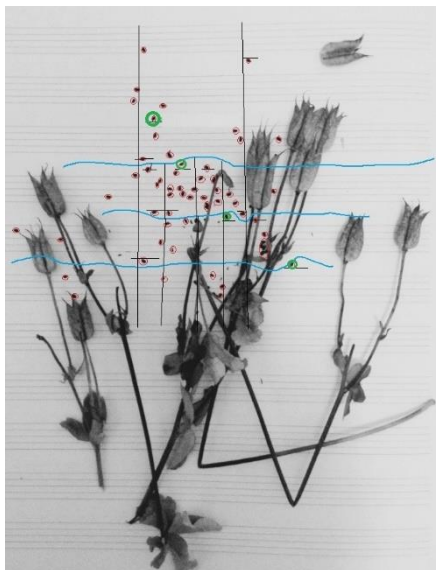
Os **fragmentos de paisagens sonoras** guardaram ínfimos movimentos da vida. Caminhadas por lugares verdes amplificaram os sonhos do jardim, conduziram os passos em direção às árvores, os rios e as imaginações de floresta. O silêncio promoveu a escuta e reconduziu as práticas integradas à natureza, fazendo acessar no visível a sensibilidade vibracional do som. A investigação com as partituras descortinou o espaço performativo do sonoro e percebeu no percurso do corpo a criação de mapas e territórios temporários em sintonia com a efemeridade dos lugares. O sonoro impactou as maneiras de relação como a visualidade e as partituras construíram processos continuados pelo trânsito entre linguagem, colaboração e performance.

As partituras como objeto da pesquisa *Caminho Sonoro* desviaram-se dos tiros para sintonizar os ambientes naturais. As notas soltas trazidas pelo corpo e as imagens dos lugares distantes ofereceram pistas para a invenção de novos processos sonoros. Habitar o tempo do **deslocamento** no intuito de desenhar partituras e fazer escuta da paisagem sonora foram procedimentos interrompidos

durante a pandemia da Covid-19. A experiência inicial tratou de realizar travessias entre as margens de Belém e Ilha do Combu, no estado do Pará. As navegações em igarapés geraram impressões visuais e sonoras, gravações de silêncios e a percepção da geografia local, fazendo o corpo atracar no lugar insular.

A interrupção da investigação pelo isolamento social provocou a rarefação do horizonte sonoro, o tempo relativizou-se no contexto do mundo e a chuva soou como lembrança do rio. Na janela, imaginou-se a inalcançada floresta amazônica. A proximidade e a distância avizinham-se na imaginação e a suspensão temporal lembrou o espaço jardim, o tempo do jardim sonoro. Partituras inacabadas uniram-se a trajetos virtuais, as colaborações lentamente aconteceram na rede e as imagens partilhadas vibraram com o sensorial do presente. O caminho de como fazer artístico traçou linhas de fuga, voltou-se aos arquivos e notações para a finalização das transcrições rumo às interpretações musicais.

Fotografia 17 – Estudo - Partitur imagem - Semente – Lisboa 2016



Fonte: Waléria Américo (2016)

O projeto *Jardim Sonoro* partiu de estados fotográficos, movimentos sensíveis e pensamentos que escreveram as peças sonoras: *Semente*, *Seco* e *Florescer*. Os fragmentos das paisagens capturaram o temporal e o relacional do corpo com lugares. As proposições imagéticas reuniram diferentes momentos das flores coletadas em diferentes episódios do cotidiano. A semente ofertada pelo jardineiro, as minúsculas flores secas na beira do rio e as rosas e girassóis a brilhar nos jardins da cidade, converteram-se em pontos e linhas para posteriormente alcançarem as notas musicais.

A passagem da vida pelo tempo das flores revelou a grandeza do amor. A transmutação pensou

cuidadosamente os instrumentos para ressonância das notas musicais. As cordas da Kora, do violão e guitarra elétrica, guardaram o indizível e somaram-se a acústica de paisagens sonoras. O tocar do *Jardim Sonoro* atravessou mares, coletou sons de outros secos e encontrou o rio. A perspectiva da poética produção musical imaginou a mistura acústica dos lugares, a proposição da partitura interligou as cidades moradas de Lisboa, Fortaleza e Belém e criou **deslocamentos da paisagem** e ritmos temporais pelos sonoros.

Fotografia 18 e 19 - Partitura-imagem: Florescer – Lisboa



Fonte: Waléria Américo (2016)

A experimentação aberta com as partituras, para além dos tiros, notou a dimensão espacial do corpo tocado pela memória do **entre lugares**. O encadeamento musical encontrou na paisagem sonora espaços de inter-relação, mapeamentos de uma geografia sensível. As interpretações das partituras contam com a maleabilidade da escrita e a colaboração dos músicos. A desterritorialização do som ao projetar-se fora da narrativa visual conferiu diálogos com o caminho e aceitou a incompletude como continuidade da pesquisa artística.

A imagem transitória da partitura autorizou a performance pela repetição sonora, as interpretações das três peças do *Jardim Sonoro* pensaram as reconexões com o lugar de origem, o

espaço do corpo e a paisagem natural. O som do instrumento africano Kora³ cantou junto ao mar, a guitarra acústica acompanhou os vestígios de caminhadas e a guitarra elétrica ressoou com o igarapé e a maré do rio. As composições cultivaram o terreno do tempo, refletiram os ciclos da vida e escutaram as cadências da natureza. As partituras *Semente*, *Seco* e *Florescer* refletiram a poética sonora e a permanência no jardim como uma vista do corpo e a transcendência do presente.

Fotografia 20 - Instrumento Kora e músico Mbye Ebrima: Noia Harp Fest



Fonte: Mbye Ebrima (2022)

O **deslocamento da paisagem** em *Jardim Sonoro* conduziu o encontro dos músicos para tocarem a partitura, promovendo encontros e colaborações em redes de arte sonora. As interações no campo das artes desenvolveram-se sem a diretriz de um único método, proporcionando fluxo de som de um lugar a outro. O performativo das partituras estimulou a conversão das linguagens artísticas e na transladação das informações subjetivas. Os percursos sonoros procuraram os instrumentos, mas importou também a disponibilidade dos artistas para dialogarem com as notas musicais e as variações criativas do projeto sonoro.

A descoberta da partitura como forma de comunicação sonora e os diálogos com músicos ou artistas sonoros incentivou a produção do som experimental. O *Jardim Sonoro* e os procedimentos para *Semente*, *Seco* e *Florescer* abriram um espaço de troca construída lentamente ao final do isolamento da pandemia da Covid-19, como estratégia de manter viva a pesquisa *Caminho Sonoro*. A ação ou respiração sonora no jardim encorajou a partilha de partituras que antecederam o **lugar ao**

³ A Kora é uma espécie de harpa de 21 cordas. O corpo é feito com metade de uma cabeça coberta com couro, e suas cordas são feitas de linha de nylon. Apesar de algumas poucas exceções, antigamente apenas griots tocavam este instrumento, hoje pessoas das mais diferentes e provenientes dos mais diversos lugares têm interesse em aprender a tocá-lo. É o instrumento mais reconhecidamente ligado aos griots, fora da África (Maciel, 2011, p.85).

norte e as proposições performáticas sobre pássaros, folhas ou estrelas foram endereçadas a novos músicos. O movimento sonoro conduziu a descentralização do objeto artístico, multiplicou acessos para a obra de arte e induziu dinâmicas de mutabilidade pela conversão e diferentes interpretações das partituras.

A escuta da mudança atravessou rios. A paisagem para o corpo se construiu com sonoridades. A memória da chuva no telhado da casa confortou as noites e o lugar pisado intercalou-se com tantos outros vivenciados. O tempo preparou o caminho para o som e a música, as partituras reafirmaram a presença da **imagem invisível**, e, novamente, o corpo mensurou a experiência da vida pela arte. O horizonte de mar migrou pelas cidades à beira dos rios Tejo, Lisboa (PT), Elba, Hamburgo (DE) e Guamá, Belém (BR).

As navegáveis paisagens e a perspectiva profunda das águas do **lugar ao norte** recordam antigas rotas marítimas e os percursos de pesquisa artística entre a Ponta de Areia e a Ilha da Conceição em Niterói. O inaudível do passado projetou-se na busca do antigo modelo de barco de pesca, o Caíco de mar novo. Na convivência com moradores da área portuária do Rio de Janeiro e na espera do barco que não voltou, o espaço de escuta se instaurou para a construção de outras embarcações. O tempo da espera criou a paisagem de barcos feito montanha ou ilha e o píer de madeira da obra *Paragem e Curva de Mar Novo*. A instalação doada pelas mãos de dois irmãos do mar tratou do inefável **deslocamento** do corpo ao fazer lugar no cotidiano e assim realizou a silenciosa paisagem transitória.

Fotografia 21 e 22 - Paragem e Curva de Mar Novo: Instalação – Brasil

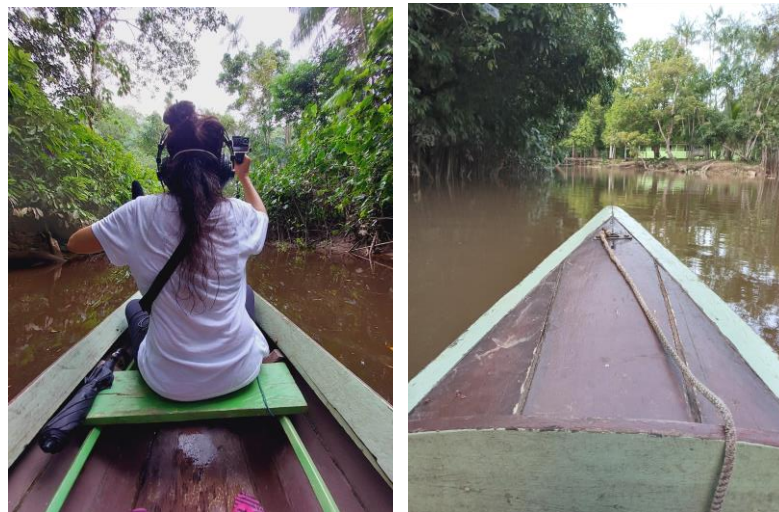


Fonte: Waléria Américo (2012)

A investigação do *Caminho Sonoro* reconheceu a sucessão de situações artísticas anteriores, assim como a partitura, como a ausência da narrativa abriu espaço para percepção das temporalidades.

A vivência **entre lugares** localizou a imagem da obra pela persistência em encontrar o barco. O fluxo dos acontecimentos desenhou as formas, as cores e as direções da paisagem de tempos entrecruzados pelo coletivo. O corpo performativo acumulou durações e escutas pelos deslocamentos. O sonoro amplificou-se na permanência e sobreposição de continuidades. O mergulho no **horizonte de rio-floresta** repetiu práticas de presença e as primeiras gravações da paisagem sonora manifestaram o interesse de produção artística em harmonia com a natureza.

Fotografia 23 e 24 - Paisagem Sonora: Silêncios – Ilha do Combu – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2019)

As travessias entre a margem de Belém e a Ilha do Combu formaram os encontros com paisagens. A canoa deslizou pelo igarapé e a caminhada pelas águas amazônicas adotou o silêncio como expressão de reconhecimento e respeito com o ambiente natural e ribeirinho. O procedimento de escuta da paisagem sonora ampliou a percepção do espaço da ilha, percebendo os ruídos e as vozes do lugar, pensando sobre a memória sonora no ambiente natural. A documentação como experiência sensível precisou parar durante o isolamento social e pandemia da Covid-19, afastando o corpo da pesquisa de campo, transformando o som em abertura para o imaginário.

O movimento de escapar da cidade para criação de caminhos enfrentou o rio e usou como dispositivo inicial o encontro do corpo com o silêncio. A criação de situações de escuta abriu brechas no tempo, a intenção estava voltada para a formulação de interações artísticas com o espaço natural e social. A suspensão da atividade e os fragmentos intervalados estimularam reflexões pelo desenho e criação de **ficções sonoras**. Os trechos de arquivos de som em justaposições de silêncios criaram percepções temporais de continuidade e as sobreposições retornaram para dinâmicas de apagamento da direção do percurso e a soma dos trajetos sonoros quebrou a linearidade cronológica.

Fotografia 25, 26 e 27 - Paisagem Sonora: Margem Belém / Ilha do Combu – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

Os espaços de *Silêncios* e a quietude do corpo revelaram imagens artísticas, a visualidade moveu-se para o campo do invisível incorporando o sonoro como expressão do sutil da vida. A afirmação da escuta como procedimento artístico afinou os limites do corpo sonoro, a música manifestou-se nas sequências temporais. Na partitura, as pausas foram preenchidas com o som do ambiente, enquanto as paisagens sonoras inspiraram composições **entre lugares**. A **imagem-sonora** apareceu na investigação como sensorialidades notadas pelo corpo na relação com o espaço e interação com a escuta, o **re-performar** do som para a arte.

Fotografia 28 e 29 - Paisagem Sonora: Boa vista do Acará – PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A frequência da natureza multiplicou os caminhos da investigação, a escrita de partituras e gravações de paisagem sonora desdobraram-se em processos de imersão temporárias durante o circundar da ilha. O retorno ao convívio social reprogramou as navegações ao abrir pontuais travessias. A pesquisa pós-vacina contra a Covid-19 reencontrou o rio. O caminho para a floresta começa pelo rio e a inalcançável floresta ordenou espera. O tempo comunicou a profunda exuberância da paisagem amazônica.

A experiência de *Tocar o Rio e Tocar no Rio* representou a intenção em ato de conexão com

as naturezas, apontou a curva no campo da arte a performance para o ambiente natural em colaboração sonora. O harmônio do vento e as taças tibetanas na água reverberaram temporalidades junto a maré, o barco à deriva atracou em espaços próximo da terra. O processo repetiu-se ao longo do silencioso igarapé entre ilhas, a escuta do lugar e os prolongamentos sonoros na paisagem sugerem novos caminhos para as composições. Instrumentos intuitivos como a flauta nativa americana e tambor xamã foram utilizados na improvisação musical.

Fotografia 30, 31 e 32 - Paisagem Sonora: Tocar o Rio – Ilha do Murutucu – PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

O caminho aberto no **lugar ao norte** posicionou o corpo na imensidão da paisagem, ao passo que as gravações de campo procuraram os espaços de natureza no contra fluxo do vertiginoso ritmo urbano. O silêncio significou a distância do ruído gerado pelo homem. A Ilha do Combu apresentou intensidades sonoras predominantes aos finais de semana pelo maior trânsito de pessoas em busca de lazer e o aumento dos fluxos de embarcações para passeios. Os relatos de moradores e barqueiros mostraram o crescimento da poluição sonora, os ruídos produzidos na ilha mudaram o ambiente e outros chegam da cidade de Belém.

O corpo aprendeu a performar o sonoro pela busca do silêncio, a imagem da escuta criou relação com as pessoas da ilha e confirmou o sentido da produção de arte sonora integrada com a natureza. As primeiras inserções com a paisagem perceberam a importância artística de **re-performar** o som com proposições que conduzem debates conectados com o humano e o natural. A partitura mostrou que a escrita do tempo pode compor presenças com a paisagem sonora e a escuta revelou os espaços para a criação artística ou percepção da obra de arte.

Fotografia 33 - Menino na paisagem: Igarapé – Ilha do Combu – PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A produção artística *Jardim Sonoro* e as experiências *Silêncios* e *Tocar o Rio* seguem em aberto. A repetição da partitura ou ação em **colaboração com a natureza** afirmaram o entendimento da arte como performance. A imagem de rio-floresta motivou a navegação no **lugar ao norte**, o caminho transitório pelo som ou música ensinou o corpo a compor com o visível e o invisível. A investigação iniciou no **entre lugares** e chegou à paisagem amazônica. A escuta do espaço ribeirinho projetou temporalidade em ressonância com o ambiente natural. O *Caminho Sonoro* pensou o **deslocamento** como bússola e refletiu sobre o som da partitura e paisagem sonora como espaço de **transmissões** da performance.

PRODUÇÃO ARTÍSTICA



Caminho Sonoro

Jardim Sonoro - Semente, Seco e Florescer

Partitura Experimental

2016/2021

As partituras Jardim Sonoro compostas por Seco, Semente e Florescer é um processo poético de notação musical que se iniciou pelo ato fotográfico, diante da paisagem em diferentes momentos dos seus ciclos de vida. As imagens capturadas de flores e sementes que sobrepõem as pautas foram realizadas durante percursos por espaços urbanos ou permanências em jardins da cidade de Lisboa. Guardada as intensões sonoras, a coleção de partitura-imagem permaneceu em silêncio, desvelando apenas o sentido da música ao migrar de um lugar a outro. As temporalidades anexadas ao corpo enraízam-se e brotaram no reencontro com o mar de Fortaleza e o rio de Belém, deslocamentos que conduziram os ritmos para o desenvolvimento da partitura-musical. Os fragmentos dos jardins depois de transpostos para notas na partitura, navegaram em direção às colaborações e reverberam memórias. A experiência sensível da escrita entre lugares prolongou-se em instruções para as partituras, criando proximidade dos sons das notas musicais e os sons das paisagens sonoras. Os intervalos tocados pelo instrumento Kora, de Mbye Ebrima, e as guitarras acústica e elétrica de Filipe Gonzaga, narraram movimentos do tempo, desenharam com vestígios das caminhadas a continuidade do som. As três peças sonoras observaram as distâncias mensuradas pelas minúcias e imensidades na travessia da paisagem do jardim para a paisagem sonora de rio e floresta.

Waléria Américo

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem - Jardim Sonoro



Jardim Sonoro - Semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Hernan Zaparart

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Experimental - Jardim Sonoro

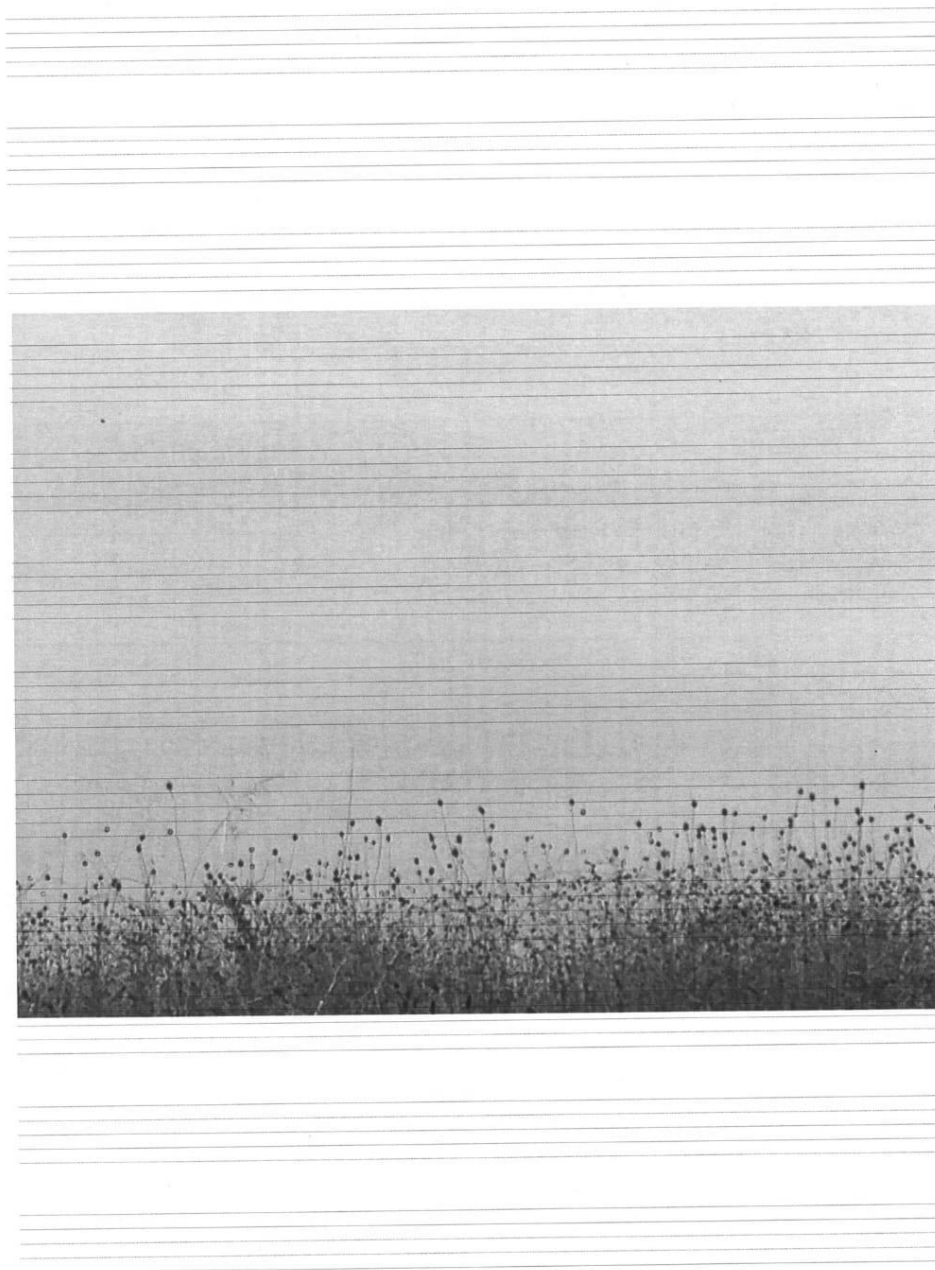


Jardim Sonoro - Semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Interpretação: Mbye Ebrima e Waléria Américo

2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

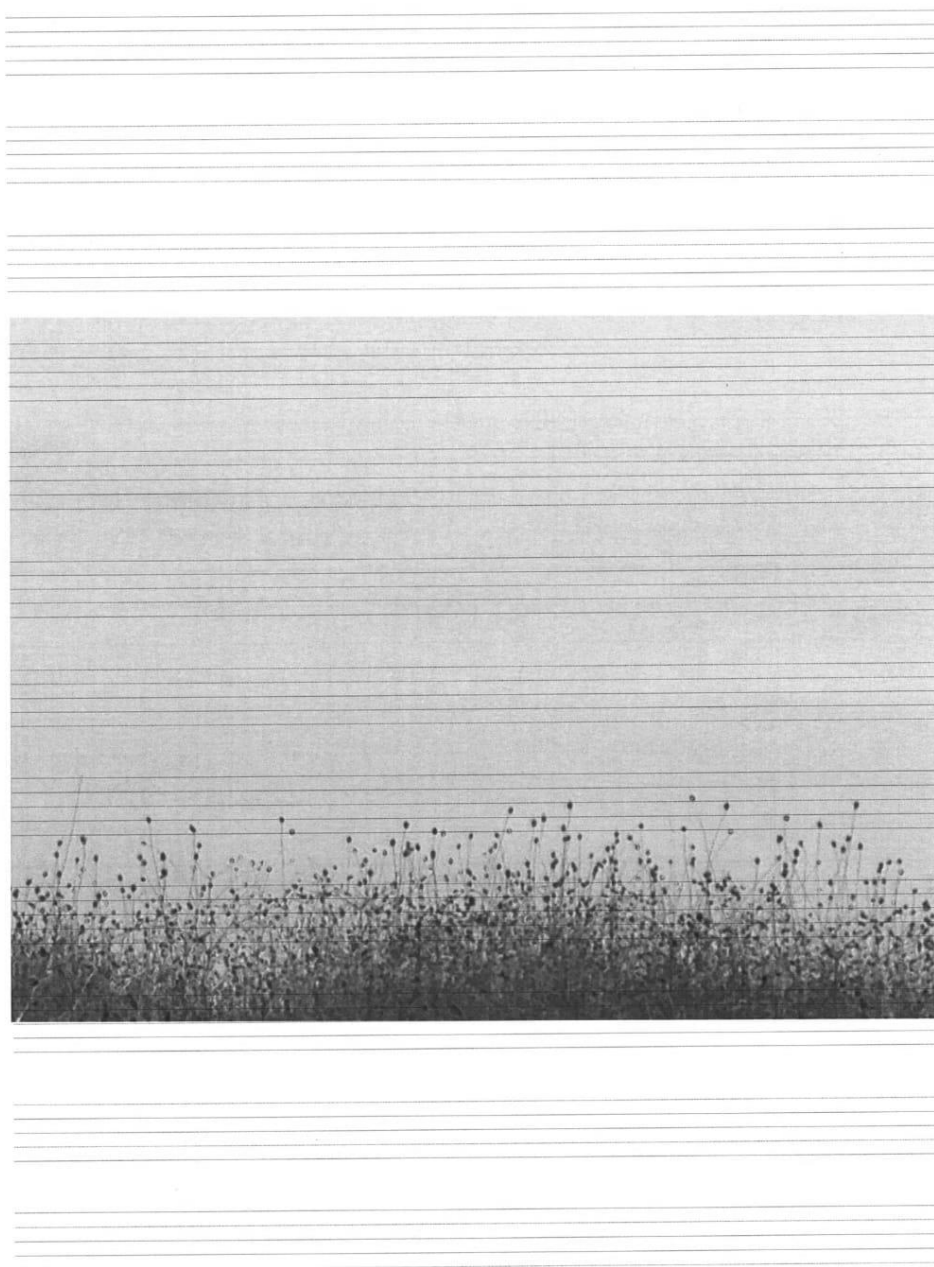


Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

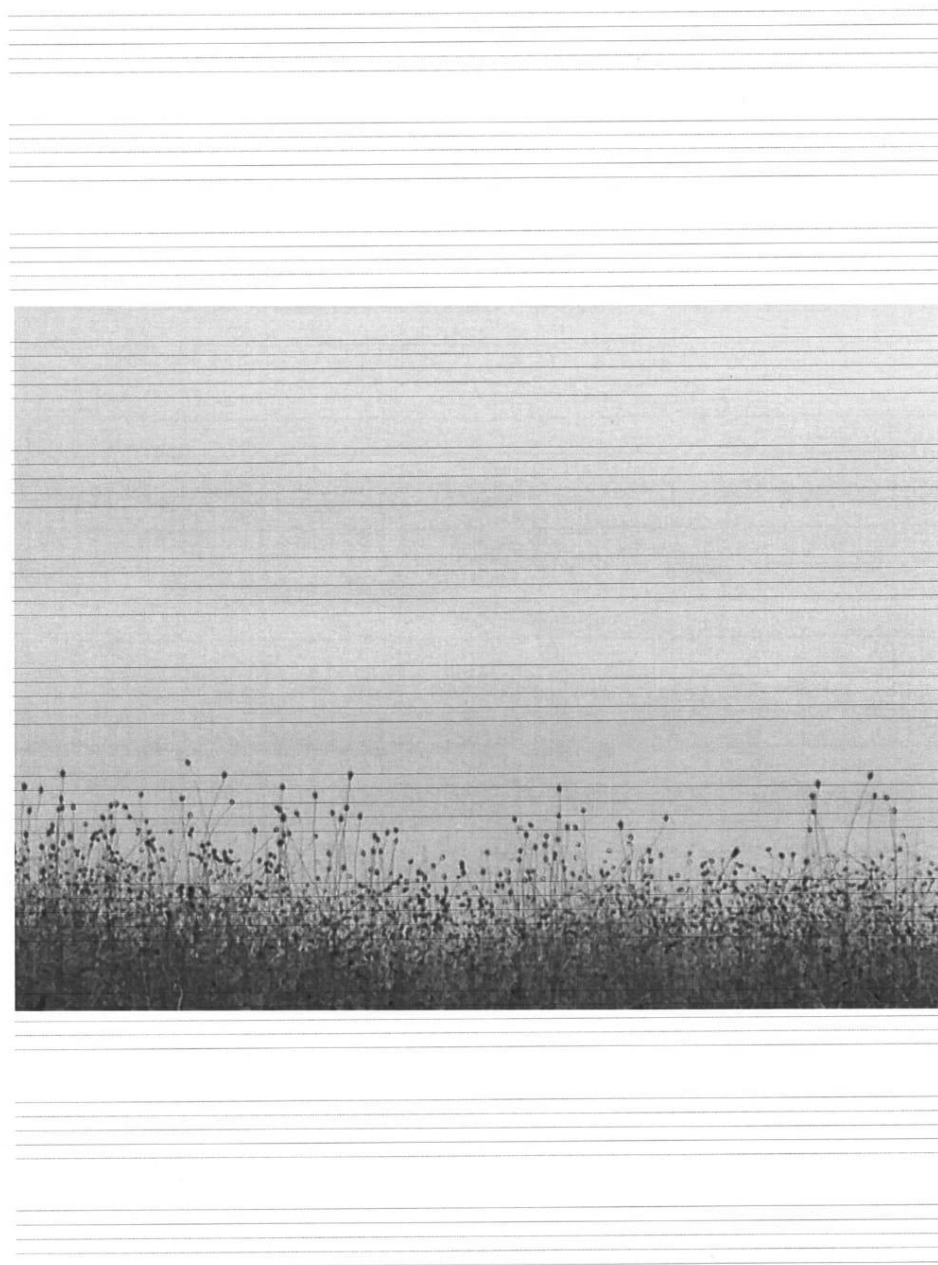


Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO – Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

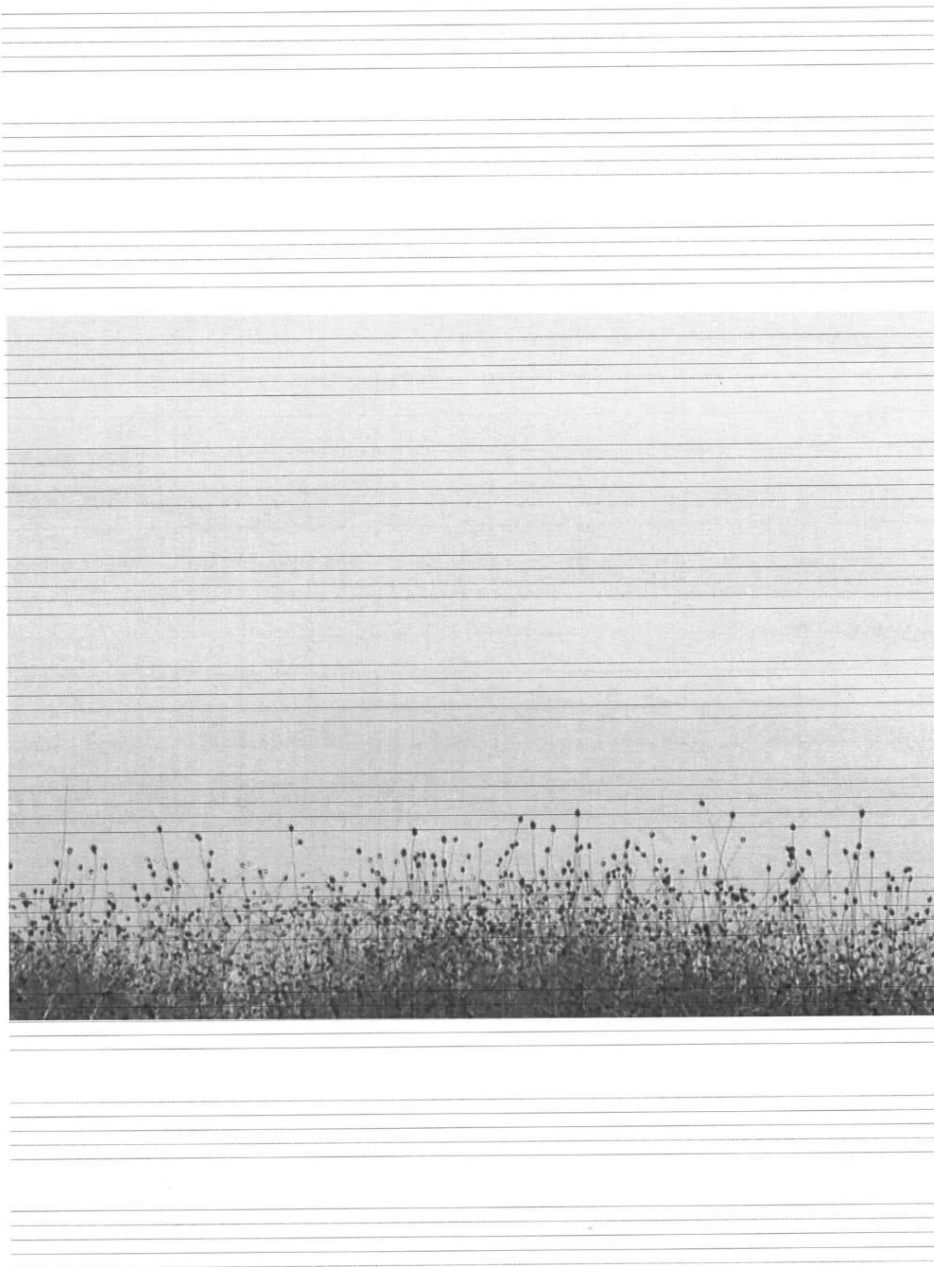


Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO – Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

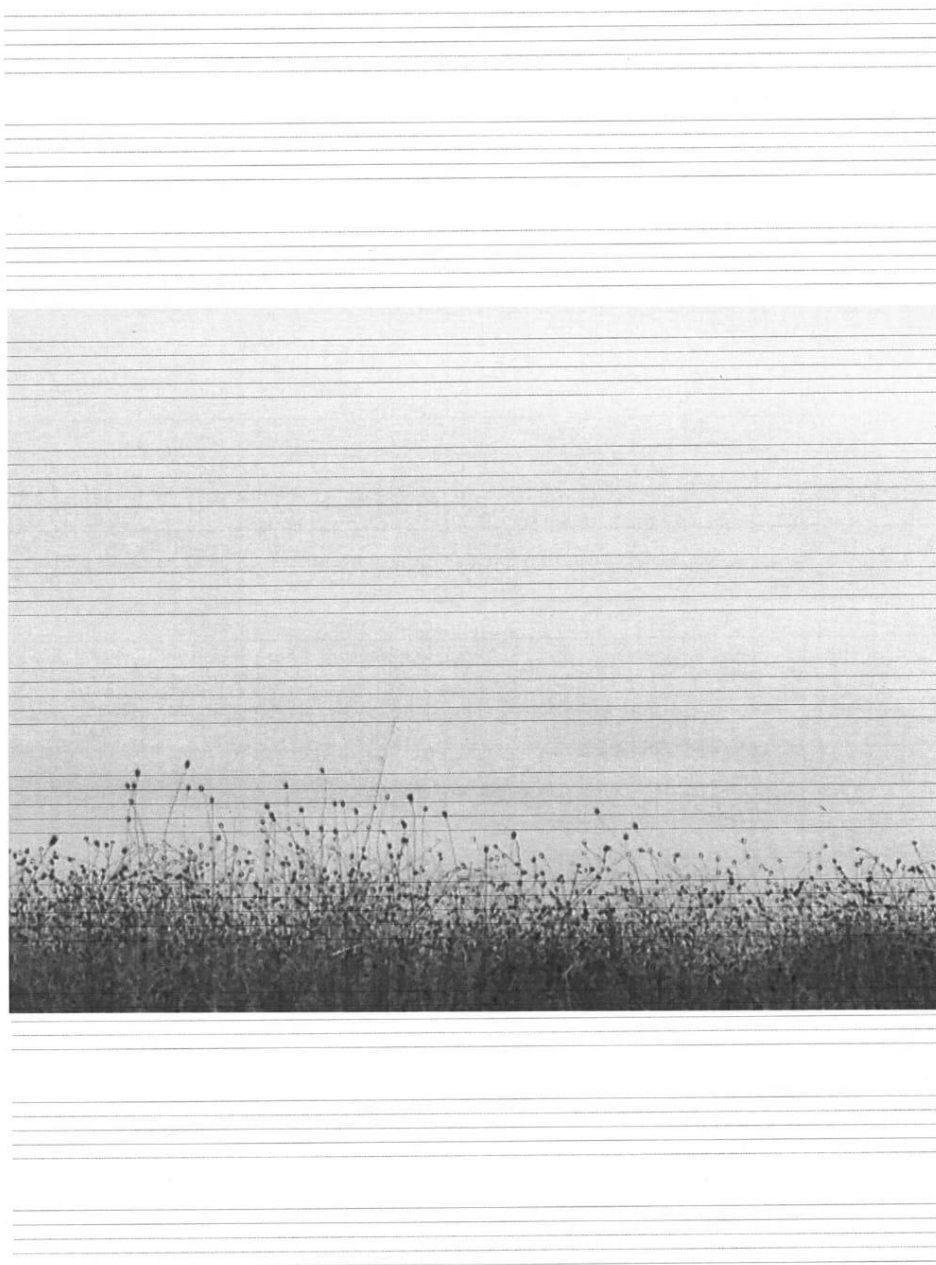


Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO – Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

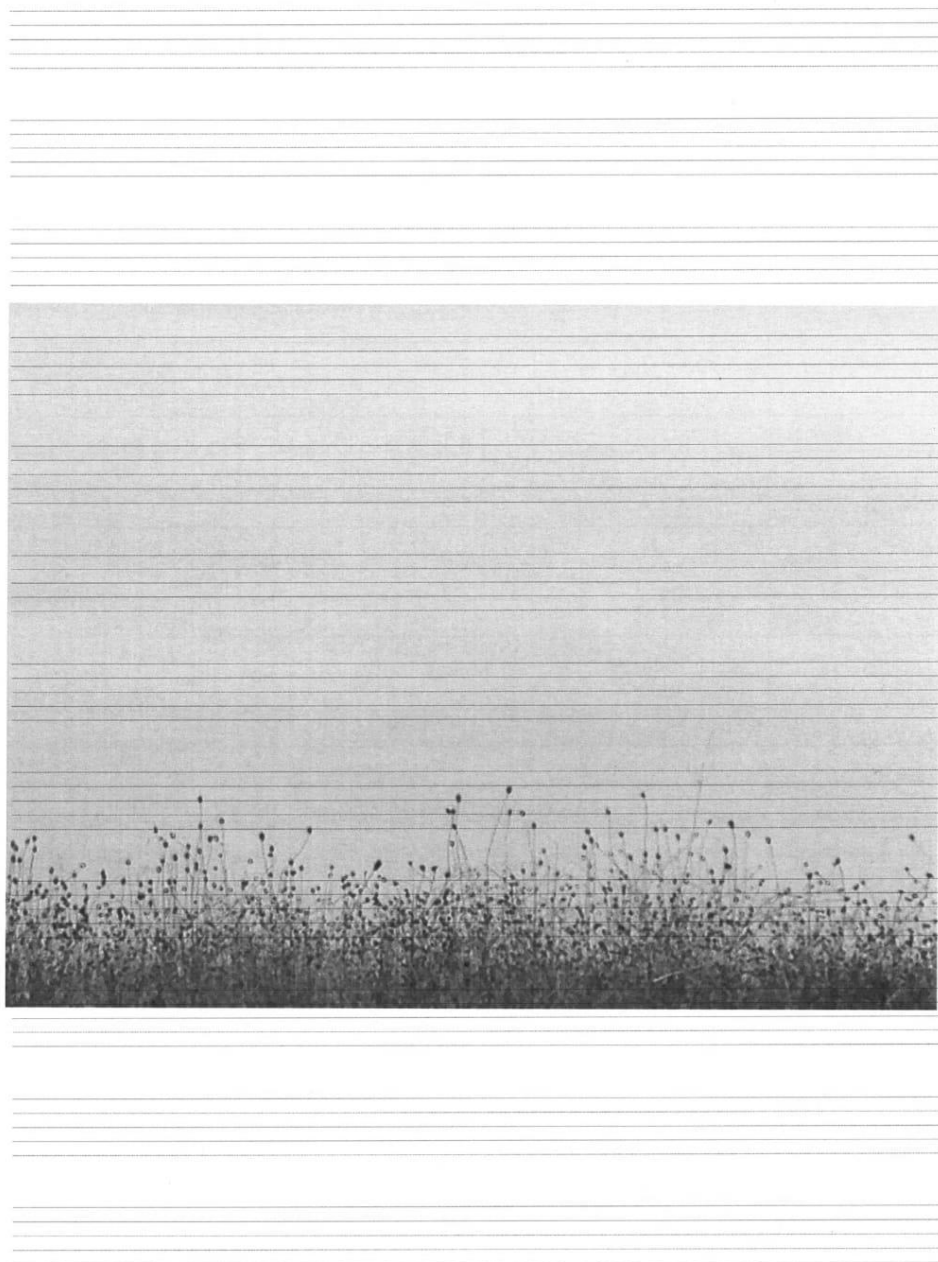


Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO – Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

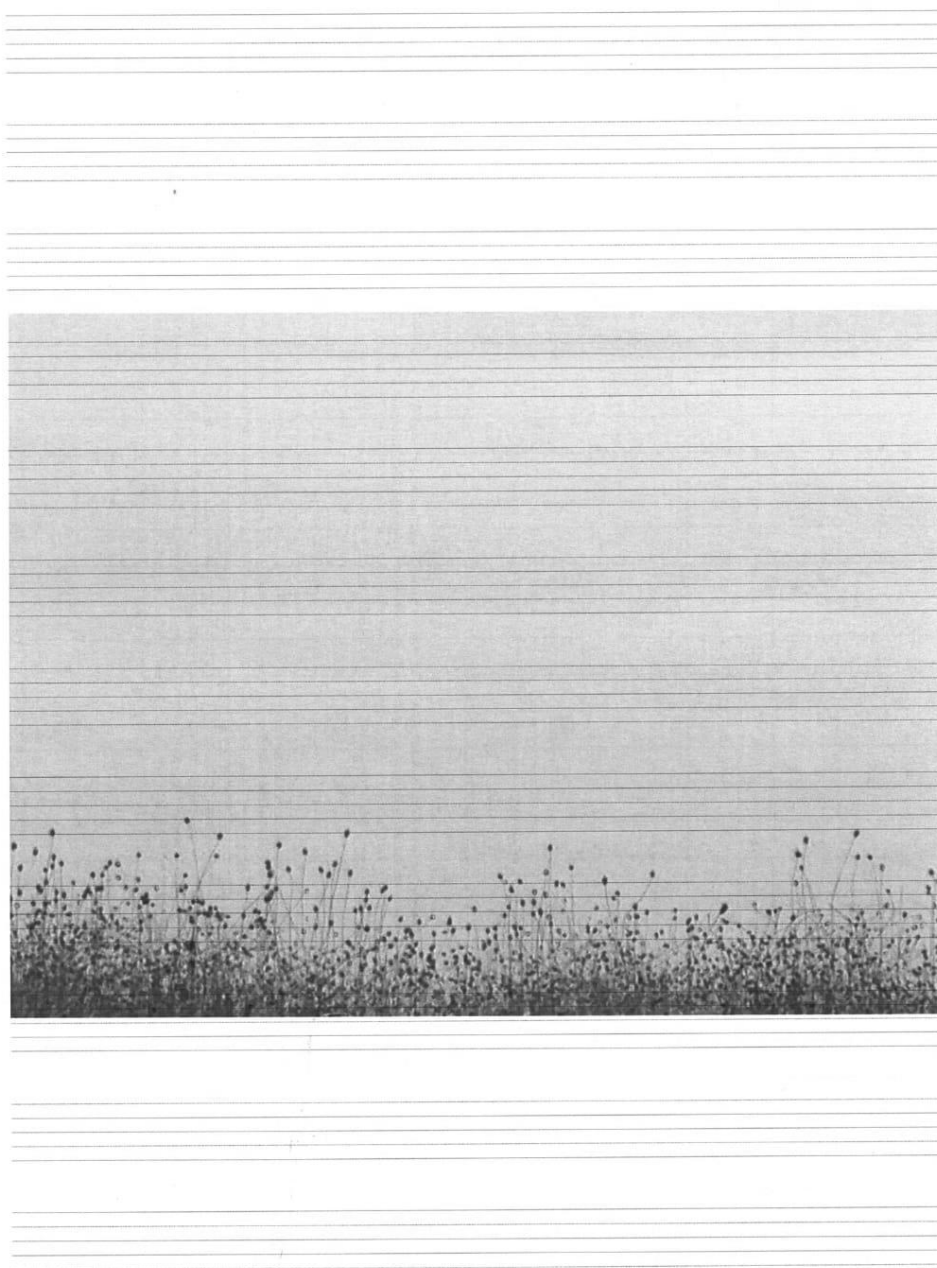


Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO – Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

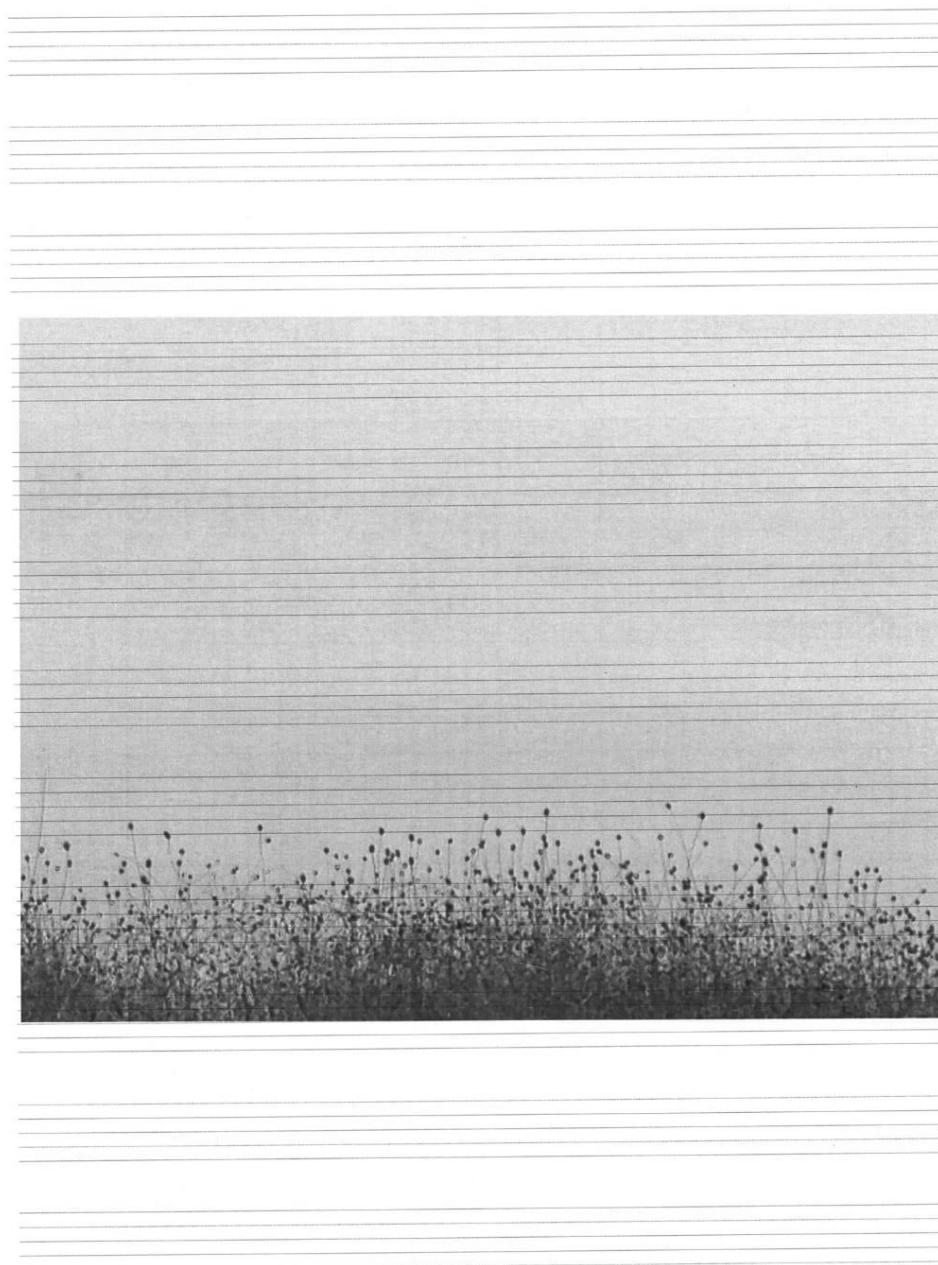


Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO – Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

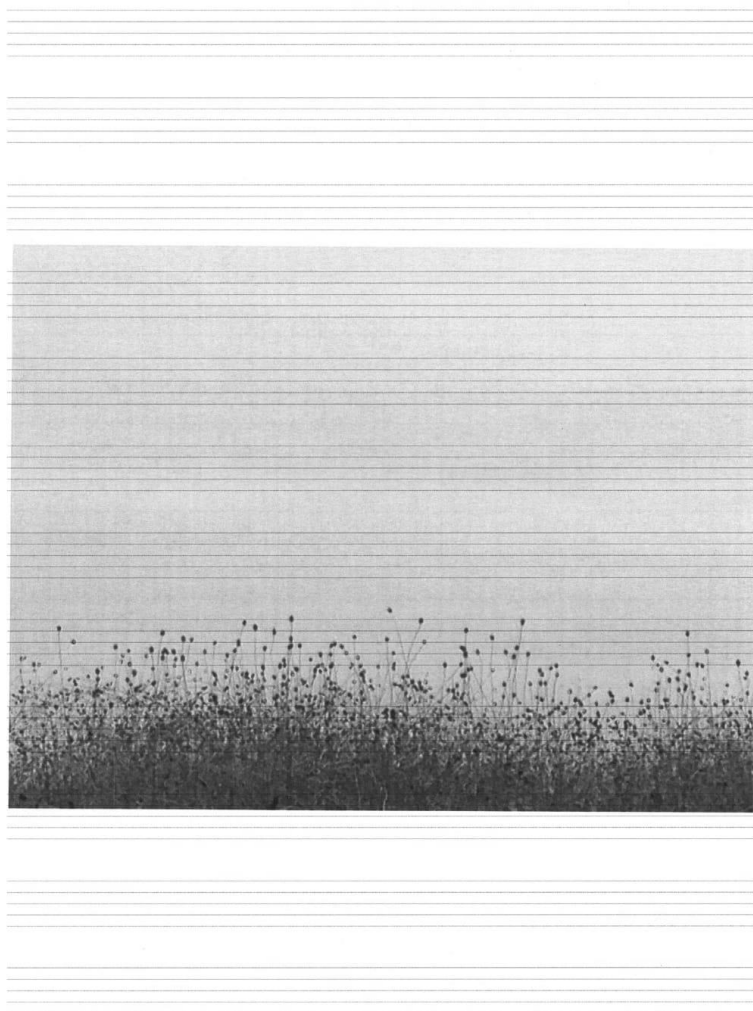


Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO – Partitura-Imagem - Jardim Sonoro



Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

Jardim Sonoro - Seco

♩ = 40

Waléria Américo

Musical score for Jardim Sonoro - Seco, Waléria Américo. The score consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The second staff continues the melody and includes some chords and rests. The piece ends with a double bar line.

Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

2



Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

3



Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

4



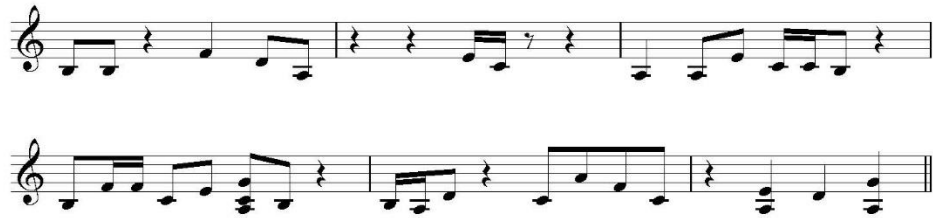
Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

5



Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

6

The image shows a musical score for three staves. The first staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some chords. The second staff has a similar pattern but includes some rests and a final chord. The third staff continues the rhythmic pattern with some longer notes and a final double bar line.

Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

7



Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

8

The image shows a musical score for 'Caminho Sonoro'. It consists of two staves of music. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes with some rests. The bottom staff is a more complex accompaniment, likely for a piano, featuring a dense texture of sixteenth and thirty-second notes, possibly in a lower register. The notation is clean and professional, typical of a printed musical score.

Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

9



Jardim Sonoro - Seco - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

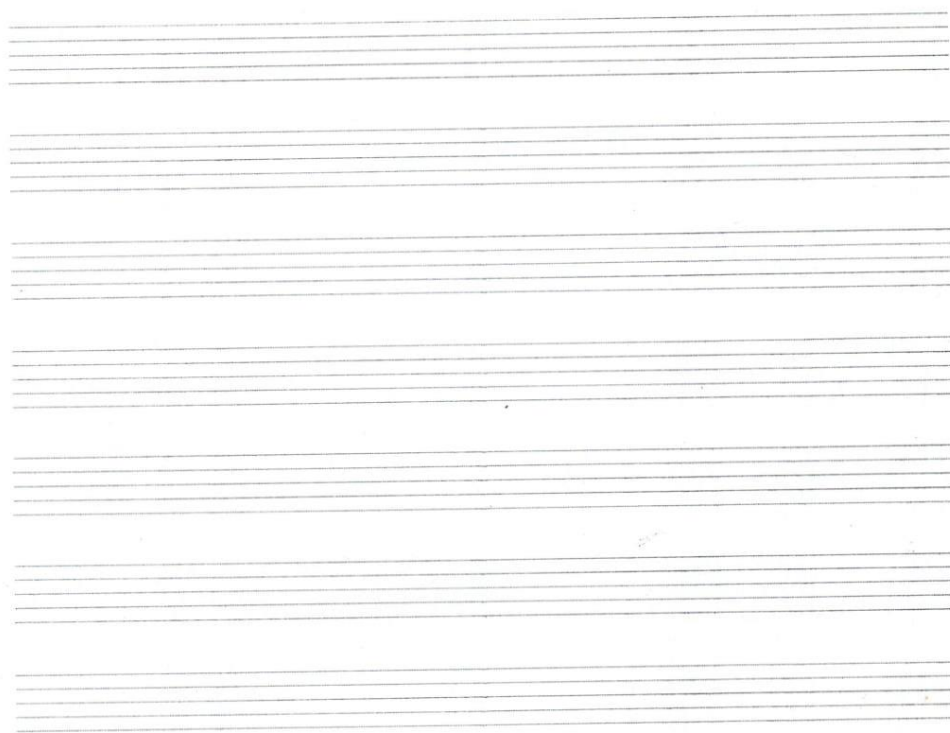


Jardim Sonoro – Florescer I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem - Jardim Sonoro



Jardim Sonoro – Florescer I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

Jardim Sonoro - Florescer I

Waléria Américo

Ad libitum

3

5

7

Jardim Sonoro – Florescer I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

Jardim Sonoro - Florescer I

Waléria Américo

Ad libitum

3

5

7

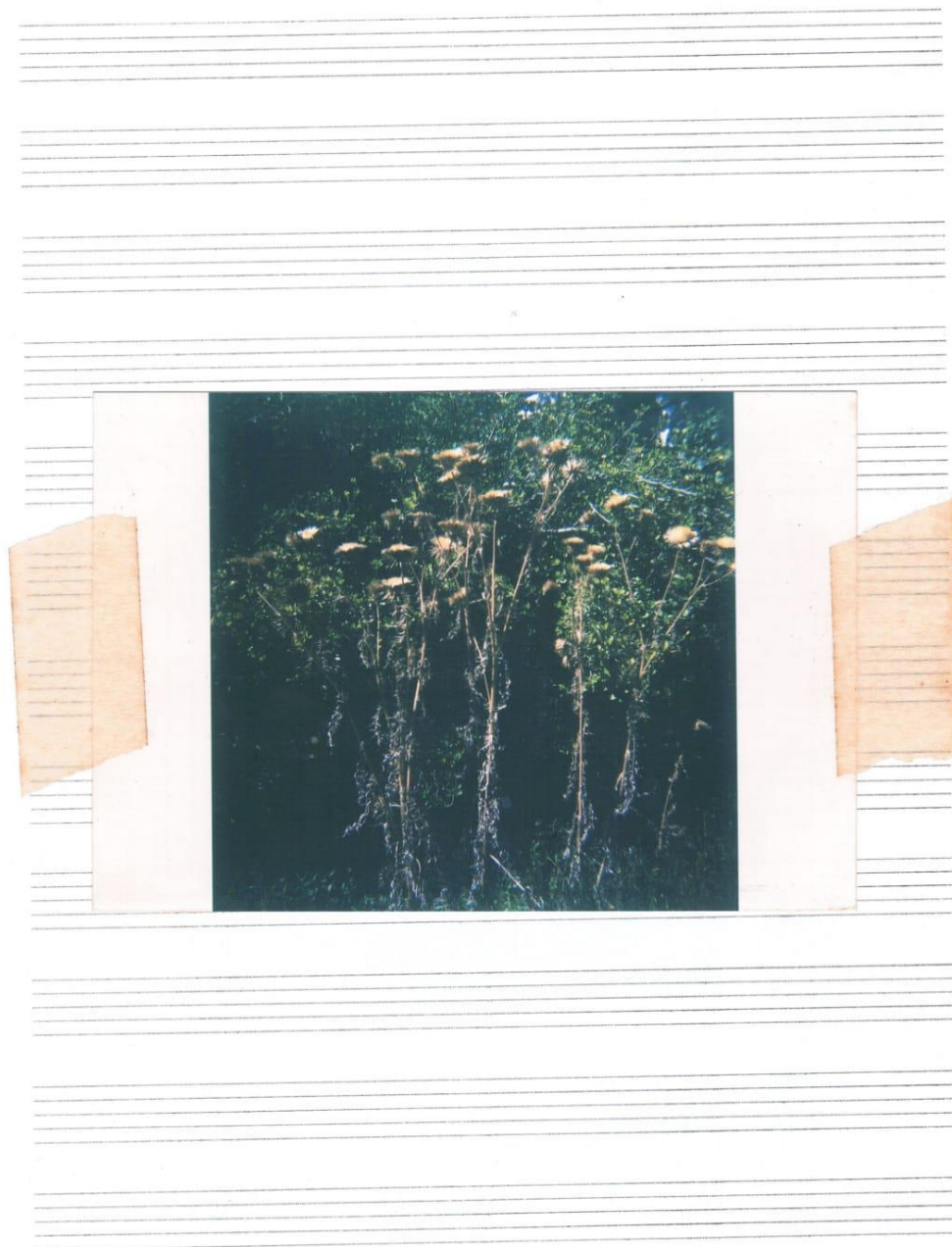
9

Jardim Sonoro – Florescer I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem - Jardim Sonoro



Jardim Sonoro – Florescer II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

The image shows a page from a musical score. At the top, there is a title in bold black text: "CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem - Jardim Sonoro". Below the title, a central photograph of a plant with green leaves, orange flowers, and white seed heads is framed by two vertical strips of torn, light-colored paper. The photograph is set against a background of musical staves. Below the photograph, there are several more empty musical staves, suggesting a continuation of the score. The overall layout is clean and artistic, combining visual imagery with musical notation.

Jardim Sonoro – Florescer II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

Jardim Sonoro - Florescer II

Waléria Américo

Ad libitum

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves. The first staff is a whole rest. The second staff begins at measure 3 with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, a half note, and a quarter rest. The third staff begins at measure 5 with a quarter rest, followed by a sixteenth-note triplet, an eighth note, a quarter note, and a quarter rest. The fourth staff begins at measure 7 with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, a half note, and a quarter rest. The fifth staff begins at measure 9 with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, a half note, and a quarter rest.

Jardim Sonoro – Florescer II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

Jardim Sonoro - Florescer II

Waléria Américo

Ad libitum

3

5

7

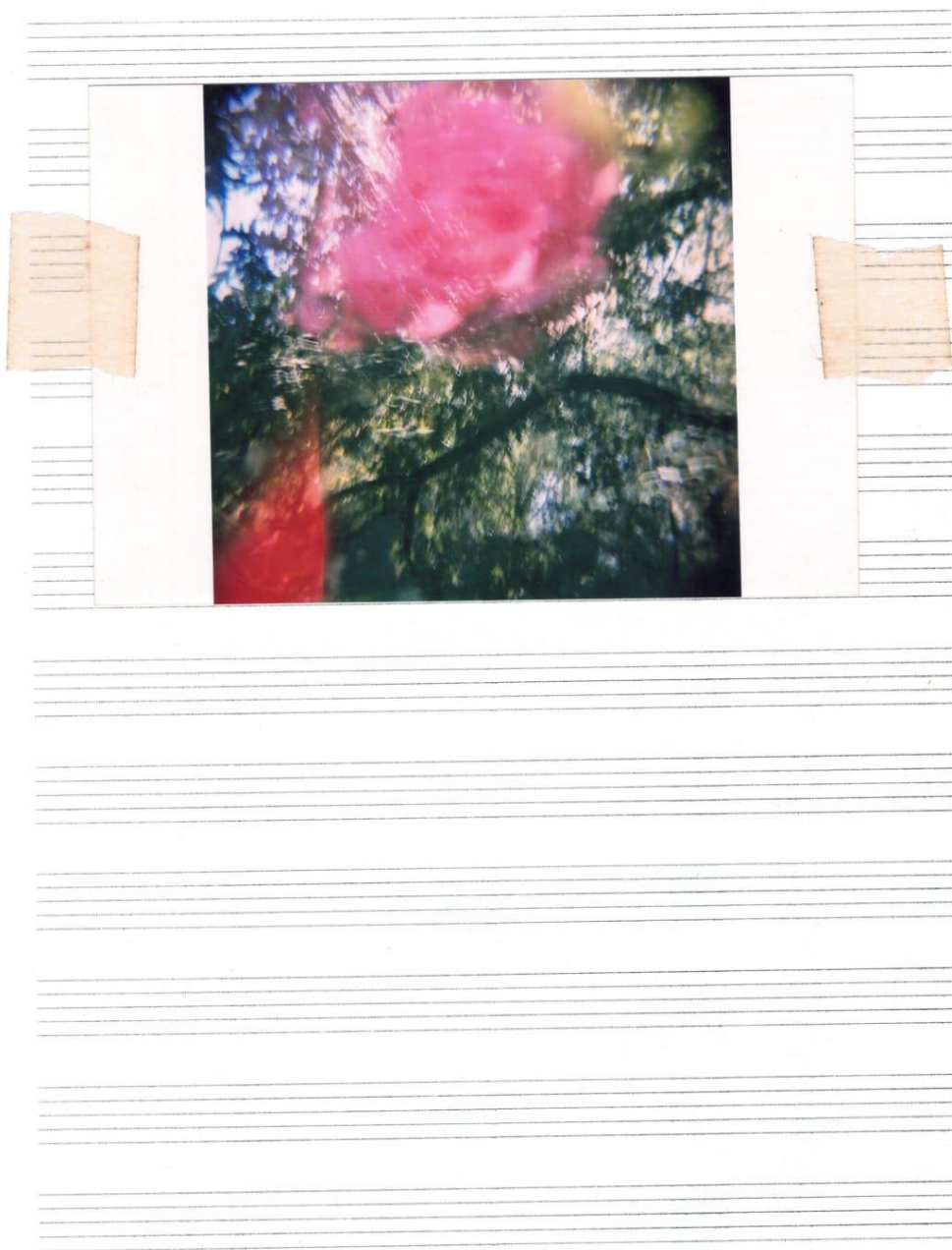
9

Jardim Sonoro – Florescer II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem - Jardim Sonoro

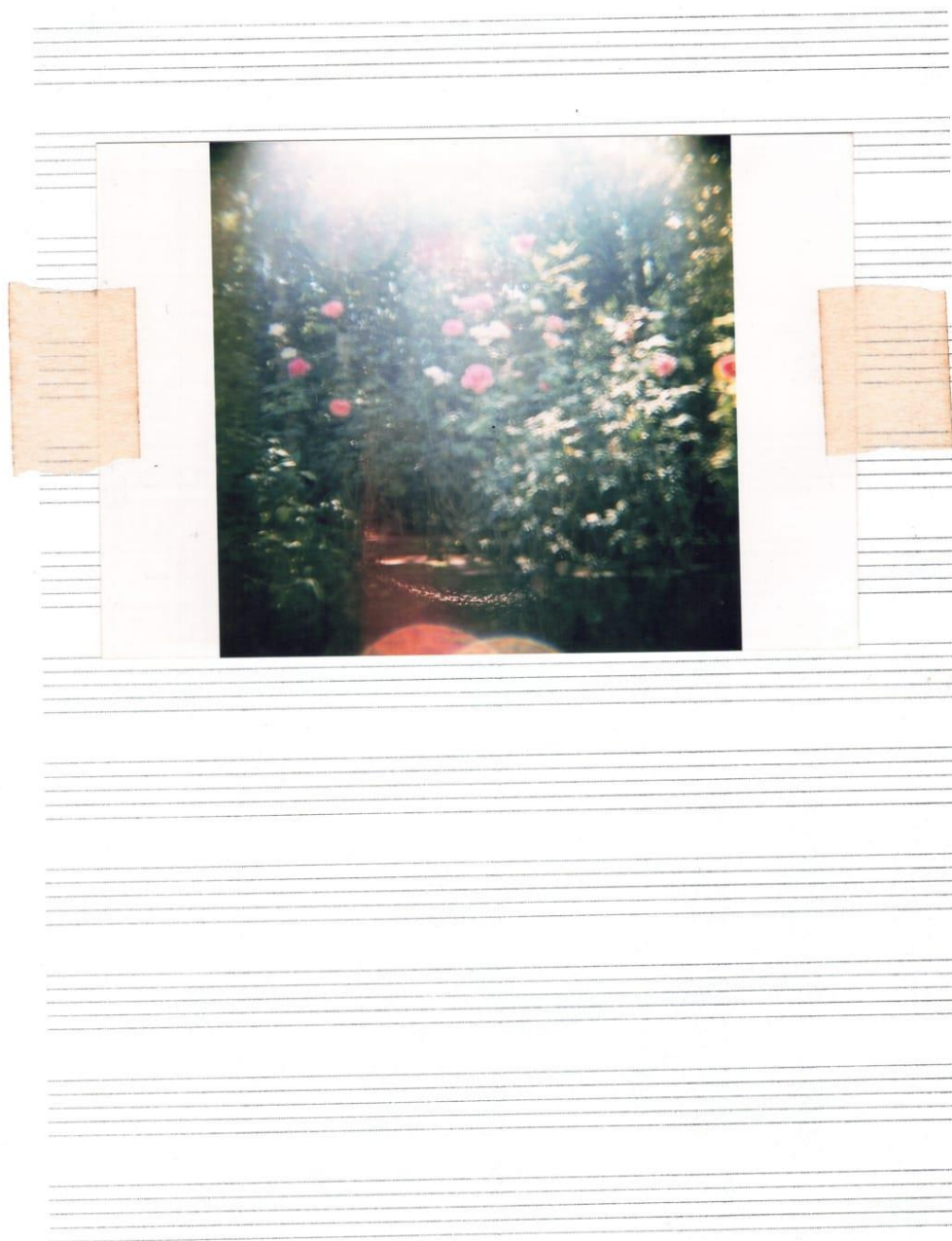


Jardim Sonoro – Florescer III - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem - Jardim Sonoro



Jardim Sonoro – Florescer III - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro



Jardim Sonoro – Florescer II e III - Waléria Américo

Partitura Experimental - Interpretação: Maria Fernanda Garcia e Waléria Américo

Colaboração: Ana Pedro

2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

Jardim Sonoro - Florescer III

Waléria Américo

Ad libitum

5

9

Jardim Sonoro – Florescer III - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical - Jardim Sonoro

Jardim Sonoro - Florescer III

Waléria Américo

Ad Libitum



Jardim Sonoro – Florescer III - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Filipe Gonzaga

2016/2021

PRODUÇÃO ARTÍSTICA



Caminho Sonoro

Silêncios / Tocar o Rio e Tocar no Rio

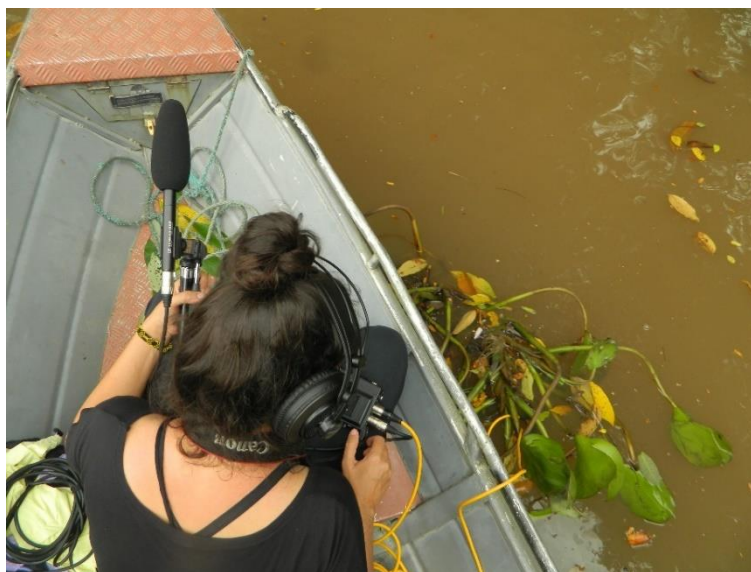
Experiência Sonora

2019/2022

O gesto do olhar mudou para o mergulhar com o objetivo de encontrar interações com a natureza amazônica. A experiência de procurar o silêncio foi um dispositivo para as travessias no rio. O processo de escuta da paisagem, no contexto da pesquisa Caminho Sonoro, começou com o deslizar da canoa a remo pelos furos da Ilha do Combu e seguiu com embarcação voadeira movida a motor para o Igarapé de Piriquitaquara e município de Boa Vista do Acará. Em Silêncios, o corpo procurou o afastamento do ruído urbano, penetrou na paisagem sonora da ilha e contemplou a floresta de várzea. Os intervalos de silêncios resultaram em outros procedimentos, como Tocar o Rio e Tocar no Rio, onde a sonoridade manifestou-se pelo corpo imerso na temporalidade das águas do rio Guamá. As improvisações com os instrumentos intuitivos e/ou meditativos, guiaram o corpo performático para permanências nos espaços de rio-floresta, e a escuta profunda aflorou novas conexões sensíveis com o ambiente natural.

Waléria Américo

CAMINHO SONORO – Experiência Sonora – Silêncios



Silêncios - Waléria Américo

Experiência Sonora - Fotografia

2019/2022

CAMINHO SONORO – Experiência Sonora - Tocar o Rio e Tocar no Rio



Tocar o Rio e Tocar no Rio - Waléria Américo

Experiência Sonora - Fotografia Sonora

2019/2022

CAMINHO SONORO – Experiência Sonora - Tocar o Rio e Tocar no Rio



Tocar o Rio e Tocar no Rio - Waléria Américo

Experiência Sonora - Fotografia Sonora

2019/2022

1.1 O corpo e a partitura entre lugares

O caminho produziu a invenção da partitura. No caminhar pelas cidades, primeiro o corpo reconheceu os percursos e, posteriormente, o aprendizado entre lugares morados. Despertou a consciência que a prática do deslocamento havia se instaurado na vida e arte. As partituras experimentais iniciaram do limite distendido pelo corpo ao cruzar suas maiores fronteiras, seguramente por dez anos repetiram-se os movimentos migratórios⁴, intervalados em variações de dois ou três anos.

As imagens artísticas se propuseram em várias direções com a constância de ser a experiência do corpo e ambiente de reflexão, pensou-se com o corpo e pelo o corpo, por exemplo, paisagens montanhosas ensinaram diferentes passos para o costume do horizonte sempre a frente das cidades planas; e as curvas de outras vivências urbanas, desestabilizaram os motivos do “ver” associados a atos de subir, escapar ou mirar apoiados a 90 graus do chão⁵.

A percepção corporal buscou o habitar dos lugares, as permanências temporárias em espaços específicos foram fundamentais para a realização de performances fotográficas e audiovisuais. O corpo atravessou espaços, mensurou os horizontes e desautomatizou os tempos (internos e externos), desenhando linhas de fuga na paisagem.

Fotografia 34 – Mergulho na paisagem, frames, Lagoa da Pampulha – Belo Horizonte - MG



Fonte: Waléria Américo (2006)

Neste sentido, o corpo, “o meu corpo”, experienciou o mundo em perspectiva fenomenológica e como enfatizou Merleau-Ponty (1999), o sensível da corporeidade ultrapassa a dicotomia sujeito e objeto. Assim, “aquele que sente e o sensível não estão um diante do outro como dois termos exteriores, a sensação não é uma invasão do sensível naquele que sente.” (Merleau-Ponty, 1999, p. 288).

⁴ Fortaleza – Belo Horizonte – São Paulo – Rio de Janeiro – Fortaleza – Rio de Janeiro – Fortaleza – Rio de Janeiro – Lisboa – Fortaleza – Lisboa – Hamburgo – Lisboa – Fortaleza – Belém.

⁵ Para ver o céu mudar de cor – Performance – Fotografia – 2005 / Plano de fuga – Performance – Fotografia – 2009.

A relação do corpo como mediador das situações artísticas sempre operou no entre das linguagens, assim, procurou fixar-se como ações no mundo, percursos nas direções dos espaços físicos e sensíveis, feito o atirar de pedras na lagoa para alcançar o horizonte⁶; o descer por fora do prédio em escada projetada para duas janelas⁷; ou o construir do muro diante do mar ampliando a paisagem⁸. Os deslocamentos contínuos provocaram descobertas e cultivaram conhecimentos prolongados pela imagem que funcionou para o outro imaginar-ser.

Fotografia 35 – Arrasto, still do vídeo, Lisboa - PT



Fonte: Waléria Américo (2015)

Seguindo com o “corpo-consciência-mundo” proposto por Merleau-Ponty (1999), a sensação de ruído intensificou-se pelas proporções de proximidades e distâncias traçados no transitar das cidades.

Toda vez que experimento uma sensação, sinto que ela diz respeito não ao meu ser próprio, aquele do qual sou responsável e do qual decido, mas a um outro eu que já tomou partido pelo mundo, que já se abriu a alguns de seus aspectos e sincronizou-se a eles. Entre minha sensação e mim há sempre a espessura de um *saber originário* que impede minha experiência de ser clara para si mesma. Experimento a sensação como modalidade de uma existência geral, já consagrada a um mundo físico e que crepita através de mim sem que eu seja seu autor (Merleau-Ponty, 1999, p.291).

O tempo do ir e vir ou voltar expressou a percepção imprecisa do presente. O corpo em continuidade, traçou trajetórias desencontradas para a imagem e o som. O movimento de arrastar um piano⁹ traduziu o incômodo do corpo que resiste, expressou a vulnerabilidade ao puxar por uma corda o instrumento musical¹⁰.

⁶ Mergulho na paisagem – Performance – Vídeo 5’ – 2006/2008

⁷ Des-limite – Performance – Vídeo 9’ – 2006

⁸ Acima do nível do mar – Performance – Vídeo 13’ – 2007

⁹ Arrasto – Performance – Vídeo 5’12’’ – 2015

¹⁰ Pendular – Performance – Vídeo 5’35’’ – 2015

O limite do corpo, a tensão impressa pela fragmentação da experiência, manifestou a atenção entre os lugares. O caminho do sensível, a representação com o piano reverteu-se para compreensão do harmônio¹¹. De certa maneira, o ruído passou a contribuir na direção dos passos, a quietude alargou-se feito demora e o profundo suspirou como escuta de temporalidades. No corpo, observou-se as qualidades das durações, os deslocamentos silenciaram as narrativas para se fazer (ou re-fazer) na espera.

Para Francesco Careri (2013), o “caminhar” pode ser lido como uma “prática estética”. O autor explica o “caminhar” como origem humana, lembra de sua presença nas “migrações dos povos” e “intercâmbios culturais e religiosos ao longo dos trajetos intercontinentais”. Por sua vez, o “caminhar” acompanhou a produção artística como modulador entre os pontos de deslocamentos, operou para a compreensão dos ritmos, pois, o corpo empenhou-se em investigar os motivos “nômades”, os horizontes mutáveis e atravessamentos por diferentes cidades.

Enquanto para os sedentários os espaços nômades são vazios, para os nômades esses vazios não são tão vazios, mas cheios de rastros invisíveis: Toda deformidade é um evento, é um lugar útil para orientar-se e com o qual construir um mapa mental desenhado com pontos (lugares específicos), linhas (percursos) e superfícies (territórios homogêneos) que se transformam no tempo (Careri, 2013, p.42).

É neste momento, do ruído ao ritmo que a partitura se desvelou, o corpo primeiro subiu a montanha e atirou com a caçadeira de pressão de ar as folhas de papéis em branco. A arma emprestada, nunca olhando para os pássaros do céu, voltou-se para a terra e rasgou a imagem do indizível com chumbo. Memórias guardadas pelo corpo que demorou a assimilar o processo como sonoro. É o continuado procedimento de “nomadismo” que inspirou a existência da amplitude¹², as linhas traçadas nas páginas perfuradas a bala ressignificam o estado do corpo, a criação da partitura *Amplitude* iniciou o caminho experimental do som e da música.

A temporalidade construída à intervalos, movimento e pausa do caminho, precipitou-se como mapa de localização do corpo e desdobrou-se em direção à performatividade da partitura. Encontrou no deslocar-se o meio para existência, de um lugar a outro, na “errância”. Careri (2013) diz que os “pontos de partida e de chegada tem um interesse relativo, enquanto o espaço intermediário é o espaço do ir, a essência mesma do nomadismo, o lugar em que cotidianamente se celebra o rito da *eterna errância*” (Careri, 2013, p.42).

¹¹ É um instrumento musical de teclas, é muito parecido a um órgão, mas em os tubos. Apesar de ter sido feito para uso doméstico, mas pelo tamanho e pelo preço é mais comum encontrá-lo em igrejas. O som do harmônio é parecido com o de um acordeão (Oliveira, 2017, p.1).

¹² Significado Amplitude: substantivo feminino - Qualidade ou característica de amplo, do que tem dimensões excessivas, do que é espaçoso: a amplitude de um vulcão. Extensão considerável; amplidão, largueza: a amplitude da catástrofe. [Geometria] Distância angular. [Física] Distância entre as posições extremas de um objeto ou de um fenômeno. [Astronomia] curva descrita por um astro, desde o ponto de seu aparecimento até o de seu desaparecimento.

A herança da “cultura nômade” impulsionou descobertas na criação de imagens artísticas, enquanto o corpo absorveu o tempo pela contraposição do fazer morada, horizonte pertencente à “cultura sedentária”, ambas formas de vida produziram “percursos erráticos” (Careri, 2013, p.44). O caminho de partitura despontou pelas variações contemporâneas do percurso nômade e percurso sedentário, o corpo anotou os ruídos, desenvolveu ritmos como mapas e fundou o lugar sonoro.

Fotografia 36 – Amplitude, João Luiz e instrumento harmônio, Igreja Santa Catarina, Lisboa - PT



Fonte: Waléria Américo (2012)

A partitura *Amplitude* abriu o espaço para temporalidades, diferente das ações performáticas que criavam na permanência, mesmo que transitórias pelas imagens, o som manteve-se no efêmero e seguiu o deslocamento. O lugar como espaço vivido pelo corpo mirou o temporal dos percursos e o lugar sonoro ignorou a linearidade. Assim, absorveu as múltiplas passagens do tempo. A intencionalidade da partitura concentrou-se no fazer-se som pela imagem do silêncio e os furos do papel ganharam a nomenclaturas de notas musicais.

O tempo enquanto objeto imanente de uma consciência é um tempo nivelado, em outros termos ele não é mais tempo. Só pode haver tempo se ele não está completamente desdobrado, se passado, presente e porvir não são no mesmo sentido. É essencial ao tempo fazer-se não ser, nunca estar completamente construído. O tempo construído, a série das relações possíveis segundo o antes e depois não é o tempo, é seu registro final, é o resultado de sua passagem que o pensamento objetivo sempre pressupõe e não consegue apreender. Ele é presente, já que a consciência é contemporânea de todos os tempos (Merleau-Ponty, 1999, p.556).

O procedimento da partitura *Amplitude* rompeu a visibilidade agregada ao corpo. A performance parou de ocupar o final do processo, mobilizou-se para manter o fluxo da produção sonora: o corpo atirou e pensou a partitura; o corpo pautou e encontrou as notas da partitura; o corpo encontrou outros artistas e tocou a partitura; o corpo reproduziu o sonoro da partitura; o corpo

continuou a soar a existência da partitura com o mundo. A partitura funcionou como uma espécie de território de ação e/ou colaboração e assim reorientou a proposição da obra de arte.

O deslocamento do corpo provocou mudanças na forma de representação do experienciado, interessou a partitura a repetição como possibilidade de fazer caminhos, caminhos desconhecidos do silêncio ao som. As experiências sonoras a partir de *Amplitude* percebeu as continuidades e sobreposições do tempo presente.

Portanto, o passado não é passado, nem o futuro é futuro. Eles só existem quando uma subjetividade vem romper a plenitude do ser em si, desenha ali uma perspectiva, ali introduz o não-ser. Um passado e um porvir brotam quando eu me estendo em direção a eles. O que não passa no tempo é a própria passagem do tempo (Merleau-Ponty, 1999, p.564).

A performatividade da partitura aconteceu pela partilha com artistas e músicos, tanto os encontros quanto as recusas, as qualidades de imagens e as variações sonoras participaram das interpretações da partitura experimental.

Fotografia 37 e 38 – *Amplitude*, interpretada por Alma Laprida, Luz Lassizuk, Ezequiel Menalled, Pablo E.Riera, Karen Santana, José Serrano e Michael Winter, Igreja Santa Catarina, Buenos Aires - Argentina.



Fonte: Waléria Américo (2014)

O conhecimento da partitura *Amplitude* desafiou a materialidade do voo, a liberdade imaginada no entre lugares. A persistência do deslocamento tomou consciência do caminho, onde o corpo desenvolveu o temporal e a partitura expressou-se como composição em movimento. A imagem sonora mostrou-se como vazio, indizível e silêncio, provocando no outro o atirar de notas musicais soltas, o retorno do corpo a harmonia.

O *Caminho Sonoro* revisitou *Amplitude*, atualizou a importância do disparo inicial das partituras, desviou-se das significações dos tiros para compreender o espaço sonoro. A performance

aconteceu em deambulações pelas cidades, rede de músicos e residências artísticas e despertou a criação de novos processos para a imagem tornar-se som. O corpo atravessou distâncias e as notas musicais ressoavam no tempo, interpretações livres, composições e recomposições.

A partitura *Amplitude* (2011-2021) ensaiou a invenção sonora de todas as partituras e a partilha da imagem silenciosa intensificou a participação do outro na produção artística. A colaboração para tocar as notas soltas partiu da incompletude. O desvendar do som ou simples visibilidade aos ouvidos, direcionou as primeiras escutas em piano desafinado. As folhas em branco atiradas em conversa com músicos e artistas, modulam diferentes interpretações, tanto se experimentou a partitura, imagem tocada em aleatório e em coletivo, quanto a partitura musical seguiu a leitura ordenada das dez páginas no tempo de som e silêncio.

O conceito de *Amplitude* influenciou a distribuição da variável peça sonora. O corpo ressoou pelo encontro com pessoas e lugares. A partitura propagou-se de forma instável, participou como música experimental em concertos e em imagem conceitual em exposições. Ambas exibições rastrearam a possibilidade de a partitura seguir em deslocação. A composição imprecisa, nem sempre compreendida, convocou o sensível. A imaginação pelo som buscou fundar territórios em comum e/ou musical. Assim, Tuan (1983) afirma que a “música pode anular a consciência de direção no tempo e o espaço de uma pessoa. O som rítmico que se sincroniza com o movimento do corpo anula o sentido da finalidade de uma ação de movimentar-se através de um espaço e tempo históricos para alcançar um objetivo” (Tuan, 1983, p.143).

A reflexão de *Amplitude* aprofundou-se durante a realização de novas partituras, as imagens retornaram depois dos tiros e o caminho tratou de mostrar a perspectiva do vivo. A vertigem das páginas em branco ressoou notas efêmeras e o sentido da partitura emergiu como lugar - lugar movente e sonoro. Para Tuan (1983), a experiência gera uma estrutura “espácio-temporal” de nem sempre aparecer na “consciência”. O autor observa a experiência do homem e o meio ambiente e diz: “as experiências íntimas, quer com pessoas ou coisas, são difíceis de comunicar. As palavras apropriadas são evasivas. As fotografias e os desenhos raramente parecem adequados. A música pode evocar certos sentimentos, porém carece de precisão significativa” (Tuan, 1983, p.163).

Em *Amplitude*, o sentido ficou rarefeito e o som pareceu o caminho para fazer do espaço experimental da arte um lugar novamente seguro. A imprecisão seguiu como método e a colaboração amplificou os tempos suspensos das notas musicais. A multiplicidade de interpretações presentificou o pensamento sonoro na produção artística. Passados dez anos, o corpo memorou gestos de amplitude, o subir da montanha¹³ e o atirar nos papéis contra a terra. Rever as notas flutuantes no pentagrama

¹³ A Serra de Sintra está atualmente integrada no Parque Natural de Sintra-Cascais – como seguimento da Área de Paisagem Protegida de Sintra-Cascais (...) os seus valores naturais e patrimoniais valeram-lhe uma classificação

possibilitou o desenho de outras formas pelas ligações dos pontos, assim levando a interpretação final da partitura.

O horizonte distante tomou proximidade, acomodou-se em harmonia, os pés sentiram a terra fértil que escondeu as balas de chumbo. Mas “sentir” um lugar leva mais tempo: se faz de experiências, em sua maior parte fugazes e pouco dramáticas, repetidas, dia após dia e através dos anos” (Tuan, 1983, p.203). A partitura *Amplitude* operou a imagem do tempo e criou duas instruções para o instrumento harmônico. O primeiro tocou os encontros das páginas: a primeira e última, a segunda e penúltima, sucessivamente, fechando o horizonte ou tornando-o circular. E o segundo tocou todas as notas: uma composição com todos os tiros em única página.

Fotografia 39 e 40– *Amplitude*, partitura final, todas as notas atiradas na montanha de Sintra, Belém PA



Fonte: Waléria Américo (2012-2022)

As versões de *Amplitude* interpretadas pelo músico Diego Manacero Botossi confirmaram a possibilidade da partitura como o som do caminho. A escrita sonora encontrou as temporalidades e os timbres para o corpo em deslocamento.

Em suma, meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidades entre outros, ele é um objeto sensível a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores e fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe (Merleau-Ponty, 1999, p.317).

Os lugares distantes restauraram comunicações, os fragmentos de experiências no interior de

internacional por parte da UNESCO. Foi em 1992 que da categoria de Patrimônio Mundial cria-se o título de Paisagem Cultural e, três anos mais tarde, a Serra de Sintra é eleita como a primeira Paisagem Cultural da Europa (Cardoso, 2016, p.41).

uma igreja em Buenos Aires, andou em direção ao harmônico arrastado em Lisboa, que voltou para a partitura atirada em Sintra¹⁴ em Portugal e propagou-se na quietude do presente em Belém. As partituras são acontecimentos no tempo. A *Amplitude* transformou os espaços atravessados no sentimento profundo de lugar. **O lugar sonoro que resistiu ao entre lugares.**

1.2 A escuta do tempo e a imagem sonora

A escuta nem sempre é sonora. A escuta pelo corpo e a escuta do lugar afinaram o corpo instrumento, as imagens emergiram das temporalidades entre o habitar e o deslocar para a criação da partitura. A observação dos estados de presença transformou o caminho, organizou a escuta do som, da vibração, da memória, do sonho, da imaginação e ainda, construiu o espaço da escuta de si.

Segundo Jean-Luc Nancy (2014), “esta escuta” coloca o corpo em “tensão” e “relação em si”. O “si” para o autor, superou o sentido de “comigo” (sujeito supostamente dado) ou “do outro” (o falador, o músico, também ele supostamente dado com a sua subjetividade), o “si” representou a “ressonância de um reenvio” (Nancy, 2014, p.27). A escuta no processo artístico moveu o corpo no caminho para a visualização de novas partituras. O tempo reverberou na percepção de imagens, sons na paisagem e na escrita sensível do deslocamento.

Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto ao meu redor e a partir de mim, tanto quanto em direção a mim: ela abre-me em mim tanto quanto ao fora e é por uma tal dupla, quádrupla ou sêxtupla abertura que um “si” pode ter lugar. Estar a escutar é estar *ao mesmo tempo* fora e dentro, é estar aberto *de* fora e *de* dentro, de um outro, portanto, é de um no outro (Nancy, 2014, p.30).

A singularidade da escuta uniu-se ao tempo. A imagem temporal do mundo derredor descreveu o corpo na persistência do caminhar, desarmado das palavras. A partitura levantou a possibilidade da comunicação sonora, ofereceu experimentações conectadas a significação de amplitude. A dimensão humana e o incomensurável encontraram na prática do *chi kung* a coragem do olhar, do continuar a olhar a paisagem, a paisagem do céu e da terra. “Ver a imagem é não ter medo de se perder a si próprio de vista” (Mondzain, 2015, p.73). A imaginação para a partitura obedeceu ao corpo lento que percebeu no jardim, os ciclos de vidas e as cores da natureza.

A partitura imagem mudou o olhar, descortinou o interesse de escuta, do brilho da estrela ao interior de uma flor, infinitas ressonâncias para o caminho que conheceu a postura da árvore¹⁵. As

¹⁴ É do entendimento comum que uma viagem até Sintra é uma viagem no tempo, uma passagem para épocas românticas, de luxo e de boémia, tal como nos é descrito por Eça de Queiroz (1845-1900) em *Os Maias* (1888). Mas Sintra é mais do que isso. É também natureza, é o regressar às origens, à terra. Aqui sente-se o soberbo poder dos seus montes e vales, sente-se espiritualidade, magia e mistério (Cardoso, 2016, p.11).

¹⁵ Essa forma de exercício está tão intensamente concentrada no crescimento interno e profundo que requer que se aprenda

caminhadas silenciosas pela cidade, jardim e floresta prepararam o **visível sonoro**. A imagem não é um objeto, para Mondzain (2015, p.39) ao contrário, “a imagem é, portanto, se posso dizer assim, duas coisas em uma: uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação”. A imagem e o sujeito pulsam a coexistência e a imagem sonora possibilitou a imaginação das partituras, sucessão de escutas, colaborações e a mutabilidade do caminho.

A partitura *Amplitude* ofereceu a imagem do tiro que derivou a construção das obras *Falha* e *Concerto Intermitente*. Durante o percurso de realização da primeira partitura, o tocar e o conversar sobre as rasgaduras de chumbo das páginas em branco ou sequências de notas musicais organizadas, proliferou-se em outras imagens: imagens distintas de representação imediata; imagens que esperaram; imagens em ressonância com o corpo e o ambiente vivenciado. Para Nancy (2015, p.56), a “ressonância” no contexto das imagens “nos afina a uma ordem do sentido e da verdade” mostrando diferenciação “da ordem visual do reconhecimento”.

As imagens sonoras mostraram esta ambivalência, os tons e as vibrações tornaram-se caminho, o visual e o sonoro partilharam o espaço da escuta. O tempo alargado da escuta, sem a pressa de afirmar a obra de arte, mas de cultivar a presença no fazer artístico, ritmou o sensível, movimentou a paragem no jardim, a contemplação silenciosa do perto e do longe a beira do rio e os elementos das paisagens atravessadas a passos orientais. Na filosofia caminhante de Frederic Gros (2021, p.57), “os ritmos vão, veem, cruzam-se”, da mesma maneira que “o mundo é meu, para mim, está comigo”, e continua a pensar o “fora” e a “solidão”, ele diz:

Ao passo que estar imerso na Natureza é uma solicitação permanente. Tudo nos fala, nos saúda, chama nossa atenção: as árvores, as flores, a cor dos caminhos. O sopro do vento, o zunido dos insetos, o fluir do riacho, o impacto dos passos no chão: é todo um sussurro que responde à nossa presença. Também a chuva. Uma chuva leve e doce é um acompanhamento permanente, um murmúrio que se escuta, com suas entonações, suas eclosões, suas pausas: os salpicos distintos de água que pinga na pedra ou a longa trama melódica da cortina de chuva que cai a um ritmo regular. É impossível estar só quando caminhamos, tendo diante do olhar tantas coisas que nos são dadas, que se fazem nossas por essa tomada de posse inalienável da contemplação (Gros, 2021, p.57).

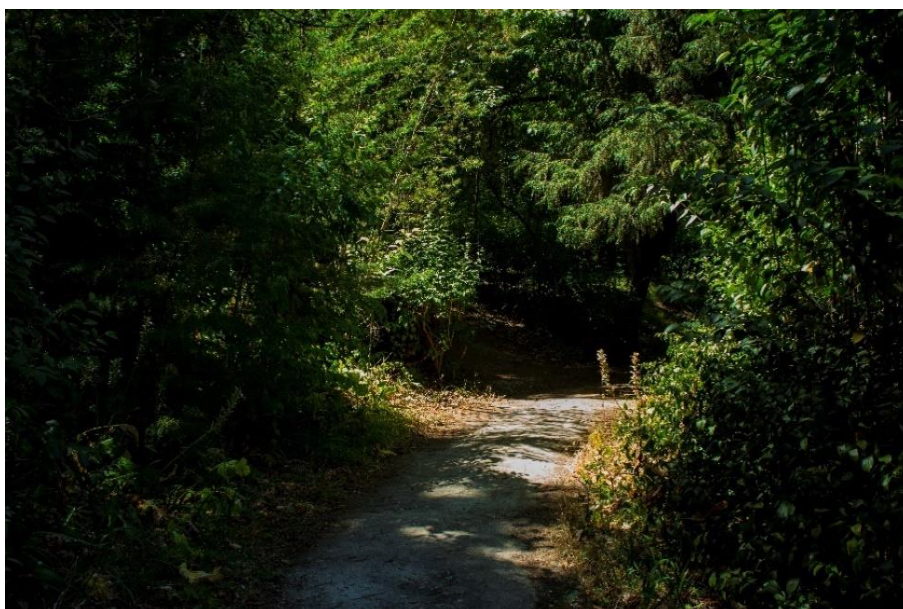
A reciprocidade do corpo ao caminhar com a natureza meditou o presente sonoro, as imagens e as partituras dedicaram-se às ressonâncias com a paisagem, dentro de efêmeros movimentos, passagens e desvios dos ruídos. Atravessar a cidades, escapar e voltar, mapeou temporalidades onde a “imobilidade do andarilho frente à da paisagem” despertou “a intensidade mesma dessa copresença” que inspirou “uma circularidade ilimitada de trocas” ou músicas (Gros, 2021, p.32). A experiência

a ficar de pé como uma árvore. É conhecido em chinês como Zhan Zhuang, “ficar de pé como um poste” ou “ficar em pé como uma árvore”. Pronuncia-se “Jan Jong”, ou, no sul da China, “Jam Jong”. (...) Assim como uma árvore com suas raízes profundas, seu tronco possante e seus grandes ramos que se espalham e se estendem para o céu, você vai dar impressão que está imóvel. Na realidade, vai estar crescendo a partir de dentro (Chuen, 2000, p.11).

com as partituras seguiu criando imagens e sons pelas relações colaborativas e o deslocamento processou-se na própria obra.

O corpo aprendeu sensações na paisagem entre lugares e aprendeu a criar relações com a paisagem do jardim. A temporalidade inscrita pela repetição mudou a perspectiva das imagens, o horizonte ganhou profundidade e outras sonoridades no caminho¹⁶. As vivências do *chi kung* entoaram estados de natureza, ver o som ou escutar a imagem, concebeu a partitura, a vontade de continuidade, amplificação do sensível. “A paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele” (Cauquelin, 2007, p.39).

Fotografia 41 – Paisagem Caminhos, Jardim Botânico de Lisboa, PT



Fonte: Waléria Américo (2015)

A invenção da paisagem de Cauquelin (2007) explicou que a “forma simbólica” estabelecida pela “perspectiva”, tanto na arte como no modo de ver, fez a “paisagem” como imagem “da natureza”, mas considerando as distâncias da “imagem construída pela perspectiva” e a imagem em si, poderia afirmar: “a paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la, ela é de fato a natureza.” (Cauquelin, 2007, p.38). A partitura orientou-se pelo corpo relacional, imagens e fragmentos da paisagem ou maneiras de tocar a natureza.

A paisagem do jardim mostrou-se sonora, as partituras *Seco*, *Semente* e *Florescer* inscreveram

¹⁶ O que é esse Tao? Também escrito às vezes como Dao, em chinês significa Caminho. Porém, o Taoísmo dá um sentido especial para esta palavra, porque o Caminho não significa apenas a trilha que individualmente podemos tomar, mas também deve ser compreendido como o próprio percurso transcendente e universal que todos nós estamos envolvidos (Teo, 2020, p.12).

o espaço poético e sensorial. A peça musical *Jardim Sonoro* iniciou pelo olhar e continuou pelo ato fotográfico. As imagens em três tempos testemunharam diferentes momentos de flores e sementes durante seus ciclos de vida. A caminhada pelas montanhas e a prática de observação do ambiente natural nos parques e jardins da cidade de Lisboa permitiu mergulhar em outra dimensão da paisagem, abriu a atenção para os sons mínimos, as vibrações e gestos e expressões do lugar.

Mas o que quero expressar aqui é o que ocorre nessas imensas jornadas ao ar livre: a cada passo se produz contato, o pé voltando a cair sem cessar; a cada instante, esse apoio, o perpétuo afundar-se para se levantar outra vez. É preciso enraizar-se e, a cada ocasião, para começar de novo. É assim que o pé se enraíza: por meio desse enlace repetido com a terra. Cada passo forma mais um nó. Não há meio de ser mais terreno do que caminhar: a monotonia desmesurada do chão (Gros, 2021, p.169).

O espaço de escuta da imagem à partitura apresentou distorções, a sonoridade entrelaçou-se à proposição da composição. A colaboração aconteceu no tempo. É o tempo que ordenou o caminho para a música. “Para escapar dessa tensão contraditória entre verdade do *logos* e *mythos*, a imagem viria a operar, no limiar que os separa ao uni-los, o visível e o invisível. A imagem é justamente o lugar indesignável que põe em relação ao que não tem relação” (Mondzain, 2022, p.131). A criação do som pela imagem reivindicou à partitura imaginações e a liberdade de produzir no regime da subjetividade outras imagens em coletivo.

A partitura deflagrou o corpo e a paisagem em sincronicidades, o caminhar e as pausas construíram habitações temporais, a solidão dissipou-se em “eternidades”, como Gros (2021) sensivelmente pontuou: “caminhar é fazer a experiência dessas realidades que insistem, sem fazer ruído, humildades – a árvore nascida no meio das pedras, o pássaro alerta, o riacho que segue seu curso – e sem nada esperar” (Gros, 2021, p.81). Na paisagem da continuidade, a partitura mostrou a possibilidade da sustentação do som ou das imaginações sonoras, força vital em ciclos de repetições e mudanças.

A memória atravessou o jardim, sentiu as raízes aéreas e encontrou o som vivo das sementes no interior das flores secas. A imagem sonora provocou o impulso criativo da partitura imagem e partitura musical, a mão lançou as pequenas sementes sobre o pentagrama que “experimentando assim sua ressonância, a imagem formaria a sonoridade de uma visão, a arte da imagem uma música da visão ou ainda uma dança, se a dança constituiu na ordem do corpo um movimento semelhante ao de colocar em ressonância” (Nancy, 2015, p.62).

A escuta pelo corpo ordenou a multiplicação de impulsos na direção sonora. As temporalidades brotaram no reencontro com a paisagem do mar de Fortaleza e do rio de Belém, deslocamentos que conduziram os ritmos e desenvolvimento para desenhos de notas, escritas

silenciosas e a organização de músicas.

Os fragmentos dos jardins e passeios urbanos formam transpostos para as partituras, explicitou o “desejo” pelo som. Nancy (2015, p.59) afirmou: “toda imagem é a ideia de um desejo”, sentido que moveu o corpo em direção às colaborações. “Uma tensão, um tom vibração entre imagem e nós, uma ressonância e o pôr em marcha uma dança”. A experiência sensível se prolongou em instruções¹⁷, o *Jardim Sonoro* criou proximidade dos sons das notas musicais e os sons das paisagens sonoras. As partituras *Seco*, *Semente* e *Florescer* observaram o tempo do mar e o tempo do rio e pensaram o deslocamento do som da paisagem como a imagem entre lugares.

Primeiro, sementes ganhas por um jardineiro em Lisboa, retornou para a cidade em notas musicais encontradas em colaboração com Hernan Zaparart. E a memória do som da *Kora*, procurou o músico Mbye Ebrima. A interpretação tocou para o mar de Fortaleza, voltou para o horizonte temporal entre Brasil, Portugal e África. A sonoridade ligou as distâncias, fecundou o passado no presente, o instrumento falou das raízes, a tradição oral e a escuta ancestral. A instrução da partitura *Jardim Sonoro - Semente* pediu a repetição da música na duração das ondas da paisagem sonora.

Segundo, as flores de verão secaram no caminho, a paisagem frente ao rio tocou uma música silenciosa, durante o ir e vir do percurso, ora iluminado pelo dia e ora iluminado pela noite. No trajeto, os galhos secos seguraram os pequenos pontos da flor que despetalou, as diferentes alturas em relação ao plano do chão lembravam as notas marcadas em pentagramas. O corpo cruzou o espaço de bicicleta na paisagem, o vento e as velocidades deixaram escapar sensações sonoras. O frame mostrou o incompleto, o trecho em **imagem sonora** aguardou a chegada do inverno.

Aqueles que compõem caminhando, ao contrário, são livres de amarras, seu pensamento não é escravo dos outros volumes, não sobrecarregam as comprovações nem o pensamento alheio. Não há que prestar conta de nenhum tipo a ninguém. Somente pensar, julgar, decidir. É um pensamento que nasce do movimento, de um elã. Nota-se nele a elasticidade do corpo, o movimento da dança (Gros, 2021, p.28).

As imagens perceberam no movimento o som, que impressas em folhas de pentagrama ocuparam de maneira aleatória a localização de notas musicais. A escrita sonora junto do músico argentino Hernan Zaparart preservou as notas alcançadas na escala da guitarra, escolheu-se nas infinidades de pontos sobre as linhas, as agudas ressoam e outros graves silenciaram como as sementes que se dispensaram para terra ao longo do outono.

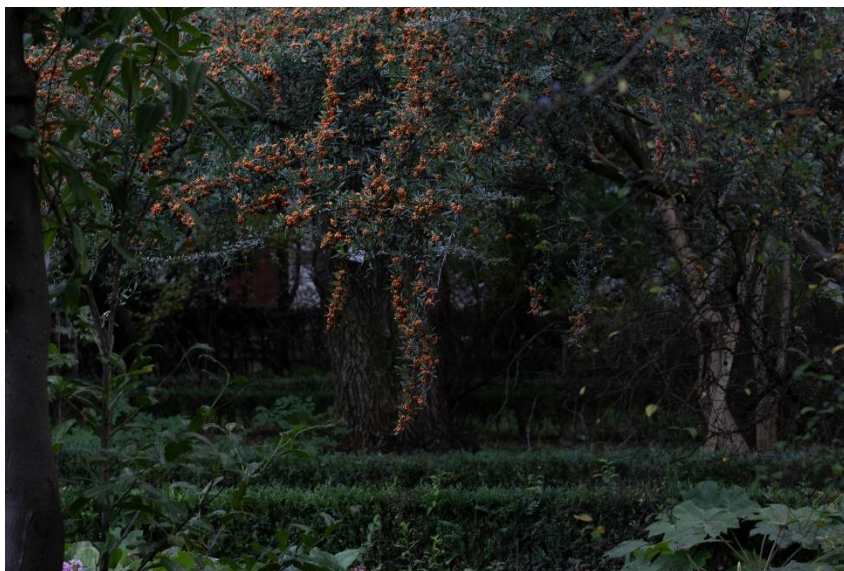
Terceiro, as flores do jardim viraram estrelas, as pausas nestes espaços da cidade criaram

¹⁷ Muitas ações Fluxus partes de “instruções”, o que Brecht chamou de “readymade temporário”. (...) Esses textos são um tipo de documentação na Arte Conceitual e podem ser lidos de diversas maneiras: como partituras musicais, artes visuais, textos poéticos, instruções para performance ou proposições para algum tipo de ação. Ocupam a maior parte das vezes, este lugar intermediário entre ideia e sua realização (Freire, 2006, p.19).

relação de profundidade emocional e física, abriu-se então o olhar a segunda vista¹⁸. O som do sol penetrou as pétalas das flores, refletiu o seu tempo, acalmou o descompasso do coração. A paisagem dos jardins animou a alma pelas cores, cheiros e vibrações inexplicavelmente musicais. A prática da fotografia acompanhou os passeios. A lentidão no fazer das imagens mostrou outros espaços e ângulos do lugar.

O ver o jardim migrou para escuta das estações, o *chi kung* e os desenhos acompanharam as sintonias com os elementos naturais. O corpo vivenciou os ritmos cíclicos e circulares, rompeu a ilusão da linearidade de idas e voltas. A confiança no imenso mostrou o ir, o simplesmente ser-o-aí¹⁹. A temporalidade do jardim ensinou a grandeza escalar do mínimo, a participação do mundo vivo em nossa consciência, o caminho da natureza.

Fotografia 42 – Paisagem Estações, Jardim Botânico de Lisboa, PT



Fonte: Waléria Américo (2012)

A paisagem interna respirou pelos encontros com rosas, girassois e tantas outras espécies florais. O espaço do “jardim” ofereceu um paradoxo “amável de ser um “fora dentro”. O corpo habitou o tempo tanto nas paisagens quanto nos jardins, a autora Cauquelin (2007, p.66), colocou: “o jardim não é, portanto, a paisagem em formato reduzido; ele tem seu esquema simbólico próprio.” E ainda,

¹⁸ 447 – Os fenômenos designados sob o nome de segunda vista têm alguma relação com sonho e o sonambulismo?

– Tudo isso não é senão uma mesma coisa. O que tu chamas segunda vista é ainda o Espírito que está mais livre, ainda que o corpo não esteja adormecido. A segunda vista é a vista da alma (Kardec, 1974, p.159).

¹⁹ Para Heidegger, ser-o-aí (Dasein) deve ser descrito em suas estruturas ontológicas, e essa descrição constitui a tarefa de uma fenomenologia que parte do atributo essencial desse ente: sua essência consciente em *ex-sistere*: existir, subsistir, suste-se, colocar-se de pé, manter-se na exterioridade, na abertura. (...) *Desein* é uma palavra composta do verbo “ser” (*sein*) e pelo adverbio “aí” (*da*). Em acepção existencial-ontológica, o *Dasein* é ente a cuja essência pertence o ser; que existe (é) enquanto *aí* – no aberto, em abertura como o Ser. (Giacioia Jr, 2013, p.63).

continuou: “é bem ao contrário, por meio de uma separação da Natureza que ele se constituiu - e quase em sentido oposto.” Na experiência individual, o lugar indicou passos de reconexão com a memória do quintal e o mundo natural.

A presença no jardim migrou com o corpo e a partitura imagem pensou a sobreposição dos instantes, combinou as notas pelo encontro de duas fotografias. O presente e passado ou passado e futuro compartilharam espaços na pauta musical, feito a sensação diante dos enormes girassois ao final do ciclo de vida. O caminho mostrou as rosas e ativou igualmente conexões temporais, sentidas em espiral para o tom da música. A autora Cauquelin (2007, p.66), explicou as distinções da paisagem: “o jardim desenha uma das dobras da memória e ali permanece, ao lado da paisagem, como modelo de naturalidade.” Para a investigação, o lugar “jardim” se mostrou como uma passagem sem volta, espaço para expressões do corpo e escuta da espiritualidade.

As imaginações para a interpretação das partituras *Jardim Sonoro – Seco e Florescer* foram partilhadas com o músico Filipe Gonzaga, a princípio, para escuta das notas da peça sonora *Seco*, anteriormente trabalhada com Hernan Zapparart. A guitarra acústica ou o violão tocou as partes, as nove imagens geraram as sequências musicadas. A fragmentação permaneceu na composição e o som do caminhar em chão de floresta entrou para contrapor espaços sonoros ou tempos de silêncios. A instrução para execução da partitura *Jardim Sonoro – Seco*, compreendeu o **tocar das notas e o escutar dos passos**, as repetições de oito partes representou uma oitava²⁰, criou-se uma espécie de *loop*, intenção performática, onde a nona apontou a direção para o recomeço.

Por fim, dizer que é pelo que me resta a percorrer que posso caminhar é uma referência evidente ao vazio taoísta: esse vazio que não é um nada oco, mas pura vitalidade, vazio criador da inspiração e do *jogo*, como o jogo entre as letras e os sons que dá vida à palavra. Assim, caminhar articula a profundidade do espaço e dá vida à paisagem (Gros, 2021, p.170).

A partitura *Jardim Sonoro – Florescer*, subdividiu-se em *Florescer I, II e III*, os encontros das imagens buscou a interatividade pelas linhas das partituras, gerando movimentos curvos na escrita das notas. Em colaboração com Filipe Gonzaga, os desenhos mostraram-se pelas complementaridades das duplas de páginas. O corpo participou intensamente do florescer e o compor demorou-se em conversações, tencionou o pensamento sonoro e as possibilidades musicais. A circularidade das formas da partitura desenhada e os gestos cotidianos, misturou-se às experimentações de intensidades do som.

As flores do caminho, fotografadas em analógico, exibiram o aspecto luminoso e aural, diante

²⁰ Já vimos que a distância entre, por exemplo, um Dó e o seguinte ou um Ré e o seguinte é um intervalo de uma oitava. Uma escala é simplesmente uma progressão de notas em direção ascendente ou descendente de qualquer nota até sua oitava. (...) A escala fundamental da música europeia é a escala diatônica, que é composta por uma série de tons e semitons dentro de uma oitava (Károlyi, 1988, p.51, tradução nossa).

da transmutação da vida, o corpo acolheu a sensação do jardim e a pulsação do som em círculos e espirais. A sonoridade escrita pela guitarra elétrica respeitou a imagem e aceitou linhas pouco executáveis para o instrumento. A instrução para *Florescer* escolheu manter partituras com o termo *Ad libitum*, expressão da música que significa “à vontade”. A primeira interpretação da partitura, tocada por Filipe Gonzaga insistiu em seguir a ordem das notas e deixou em silêncio os sons impossíveis de ressoar ao tempo da partitura.

Fotografia 43 e 44 – Estudo - Flores Analógicas, Jardim da Estrela, Lisboa, PT



Fonte: Waléria Américo (2012)

Os intervalos tocados pelo instrumento de corda chegaram à beira do rio, outro rio, paisagem insular e horizonte de floresta. A partitura *Florescer* cantou com as ondas doces do lugar ao norte, o rio apresentou-se como caminho e o florescimento do escutar do coração. As partituras *Jardim Sonoro* exploraram diferentes temporalidades do corpo, aprofundaram a relação de escrita do som pelas imagens e provocaram músicas oscilantes ao ritmo da partilha e deslocamento. A matéria da vida respondeu as inquietações em amplitude e afinou o olhar da produção artística em ressonância com o mundo.

A ressonância dessa imagem é tão sonora quanto visual e ressoa tanto na ordem do sentimento quanto na ordem da ideia. (...) Não se pode para no visual, mais que no auditivo: se está suspenso lá onde um é tocado pelo outro, sem nunca se transportar. Dever-se-ia somente dizer: um ritmo a outro. Ou ainda: o ritmo é sempre isso, uma ordem sensível que se interrompe e ressoa de um outro (ou do outro em todos os sentidos) (Nancy, 2015, p.71).

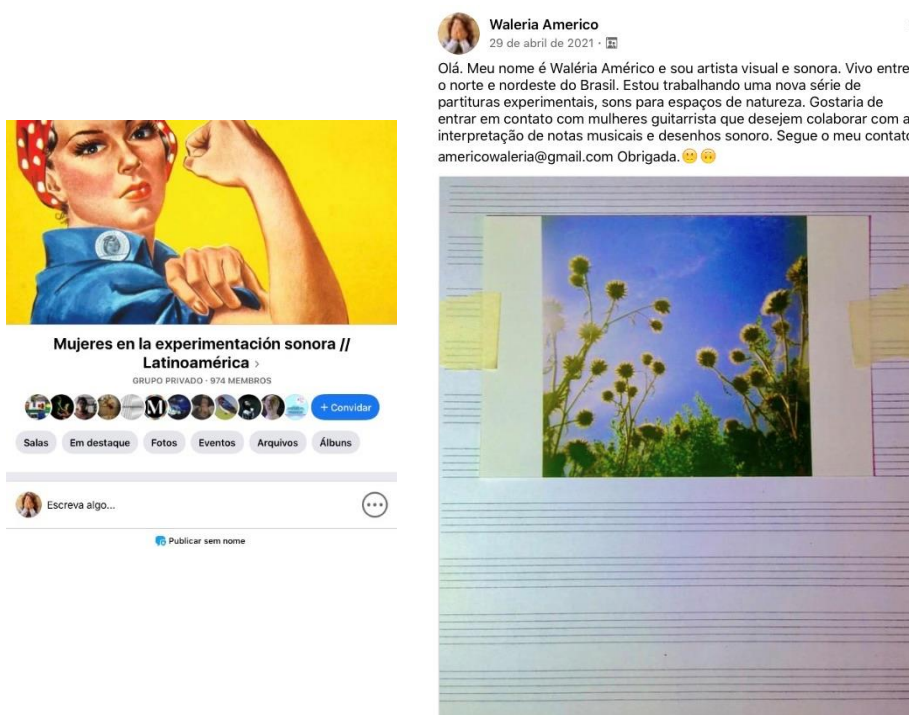
A realização de *Jardim Sonoro* adensou o entendimento da partitura experimental, o corpo processou outras formas de escuta e a imagem se mostrou sonora. As três peças musicais: *Semente*, *Seco* e *Florescer* aconteceram pela imersão no sensorial do movimento, a imagem em mutação e o som em variação projetou a imaginação em regime de colaboração. O deslocamento organizou-se no interior da produção artística e moveu contra a captura que encerra a experiência em único sentido.

As imagens sonoras convocaram a primeira escuta da partitura, aproximou o corpo da

composição, mostrou o tempo das notas e direcionou para inscrição das instruções performáticas e/ou musicais. A paisagem sonora inspirou as criações no *Jardim Sonoro* e a colaboração afinou o lugar imaginal da arte. Assim, “a imagem é a aparição dessa forma, a zona é o lugar dessa geografia dos possíveis. Talvez chamaremos de artista: “o corpo que dá à aparição dessa forma uma visibilidade que permite a partilha, isto é, que dá a essa partilha o nome de um ator” (Mondzain, 2022, p.138).

A partitura *Florescer* recebeu a interpretação de María Fernanda García, a artista respondeu ao chamamento público realizado em rede de arte sonora.

Fotografia 45, 46 e 47 – Colaboração artística, *Mujeres en la experimentación sonora*, Facebook.



Waleria Americo
29 de abril de 2021 · 🌐

Olá. Meu nome é Waléria Américo e sou artista visual e sonora. Vivo entre o norte e nordeste do Brasil. Estou trabalhando uma nova série de partituras experimentais, sons para espaços de natureza. Gostaria de entrar em contato com mulheres guitarrista que desejem colaborar com a interpretação de notas musicais e desenhos sonoro. Segue o meu contato: americowaleria@gmail.com Obrigada. 😊🙏

Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica
GRUPO PRIVADO · 974 MEMBROS

Salas · Em destaque · Fotos · Eventos · Arquivos · Álbuns

Escreva algo...
Publicar sem nome

Soy guitarrista > Caixa de entrada x



Maria Fernanda Garcia <maria.estaciones@gmail.com>
para mim ▾

espanhol ▾ > português ▾ Traduzir mensagem

Hola!

Como estás? Me interesa saber más de tu obra y saber cómo puedo colaborar.

Suena muy interesante.

Mi nombre es Maria Fernanda Garcia. Soy guitarrista. Vivo en Bolivia.

Un abrazo.

Fonte: Waléria Américo (2021)

A conversação transladou entre Bolívia e Brasil e retornou ao caminho de jardim onde deslocou poesias de Portugal. A paisagem sonora do rio e os fragmentos de sons alinharam os tempos distantes e presentes. Para Mondzain (2022, p.131), o “indesignável” permeou as imagens pela “radicalidade” da “imaginação” e, afirmou: “a imagem é justamente o lugar indesignável que põe em relação o que não tem relação.” As partituras do *Jardim Sonoro* ensinaram potencialidades do deslocamento e o movimento no ritmo natural dos passos. **A imagem da vida brilhou na direção da floresta.**

1.3 Partitura e música para tocar o silêncio

A partitura escreveu a música pelo silêncio. Independente dos tiros, as partituras experimentais fluíram da relação corpo e paisagem, entre a imagem do caminho cotidiano e as temporalidades com natureza. O silêncio como um estado de presença, a escuta do som, a percepção de vibrações e ressonâncias habitaram o mesmo espaço, sem nome o lugar se fez como música.

Imagine que você está sentado ao ar livre, observando o brilho do sol, as lindas árvores, a grama e as pequenas flores que surgem em todos os pontos. Se você relaxar sobre a grama e respirar calmamente, poderá ouvir o som dos pássaros e a música do vento brincando entre as árvores. Mesmo em uma cidade, você poderá ouvir os sons dos pássaros e do vento (Hanh, 2016, p.69).

O mundo pareceu sem fronteiras, a paisagem sonora confundiu-se com a paisagem íntima, entre esses lugares, a fala calou, perdeu o significado e o outro passou a existir como melodia. Neste momento, o silêncio não escapou do desconforto ou ruído, mas apresentou-se como “dinâmico e construtivo”, mostrou a capacidade de “simplesmente ouvir um som”, “ouvi-lo profundamente e desfrutar o som”. Segundo o monge Thich Nhat Hanh (2016), o budismo tratou os momentos de escuta alegres e sem opressão como “silêncio retumbante”.

A experiência do corpo acumulou fragmentos sonoros e imagéticos, a memória organizou as notas sensoriais e desconstruiu as narrativas pelos deslocamentos. O caminho descobriu novas partituras, os instantes ressonantes uniram-se às ausências, a imagem em silêncio lembrou o encadeamento da música. A impermanência participou, em alguma medida, do fazer arte, o tempo como performance ocupou o centro sonoro da obra, a partitura antes de ressoar representou um transdutor de sentidos.

O espaço da escuta, de repetidas escutas, manuseou o pensar da partitura, o movimento corpóreo e sonoro induziu a ideia de composição. Para Stockfelt (2008) transpor o que se ouve em música se faz necessário para que o “ouvinte converta certas vibrações em sons” e depois “alguns deles em sons musicais”. Desta forma, poderá “aplicar a estrutura mental de transformar ambos os

sons musicais”. Na experiência musical das partituras experimentais, destacou-se do presente os “sons ausentes” e selecionou o “que deve estar presente e o que não deve estar presente em uma experiência auditiva” (Stockfelt, 2008, p.113, tradução nossa).

A composição transmigrou de forma inquieta pela materialidade da imagem, a subjetividade sonora, a imprecisão da colaboração, manteve a escuta como fluxo propositivo e inventou constantes caminhos. A paisagem sonora no jardim direcionou o olhar para as mudanças na natureza, as temporalidades das estações e a multiplicidade das formas orgânicas lançou a percepção para o sentir das frequências audíveis e inaudíveis.

O único que compõe música – o único que pode – é aquele que a ouve, estruturando os diferentes aspectos da paisagem sonora ordenando, acrescentando, impondo, substituindo e aplicando diferentes quadros de referência para interpretar sons e criar várias formas de significado. O ouvinte é sempre o compositor definitivo (Stockfelt, 2008, p.113, tradução nossa).

A dinâmica replicou-se pelo contato com trilhas por montanhas e florestas, compor passou a confundir-se com a atenção silenciosa, o instinto guardou o importante vivenciado, mesmo sabendo da fugida memória. O transmutar pertenceu à condição de fazer, pensar e executar a partitura, a música provou-se pela consciência da escuta.

A organização levou tempo e o tempo performado pelo som ficou pelo caminho. A interação para o tocar da partitura repetiu as oscilações de silêncios e música. A condição experimental da partitura aconteceu pelo deslocamento da linguagem e conversação com outros, o tocar das imagens mudas ou o tocar das coleções de notas obedeceu a instruções conceituais e instrumentais. A partitura funcionou como lugar de interação para encontrar o som e uma passagem para romper o habitual silêncio sonoro.

Seguindo as reflexões de Cage (2019), a despeito dos métodos contemporâneos de composição, a palavra “música” parece sagrada e “reservada a instrumentos do século XVII e XIX”, a sugestão do artista seria substituí-la pela expressão mais significativa: “organizar som” (Cage, 2019, p.03). A partitura representou a sustentação de estados temporais e as notas musicais como expressões sonoras, com sucessões de mudanças, propagações e deslocamentos.

O compositor (organizador de som) vai ter que lidar não apenas com todo o campo sonoro, mas também com todo o campo temporal. O *frame* ou fração de segundo, seguindo técnica fílmica estabelecida, provavelmente será a unidade básica na medição do tempo. Nenhum ritmo estará fora do alcance do compositor (Cage, 2019, p.05).

O entendimento da paisagem sonora e a continuidade em notas musicais demonstraram a percepção da imagem da partitura como espaço limiar, por outro lado, o corpo buscou o silêncio no

sentido do afastamento do excesso de ruídos, ou ainda, o corpo aproximou-se das frequências naturais para criar sensações de harmonia. O “silêncio”, como colocou Cage (2019), não significou a oposição regular ao som, a experimentação em câmara anecóica²¹ demonstrou que ouvimos inclusive em espaços tecnologicamente preparados ou silenciosos. Ele diz: “adentra-se uma câmara anecóica”, “para descobrir que ouvimos dois sons fabricados por nós mesmos intencionalmente (a operação sistemática dos nervos, a circulação do sangue)”, assim, a “situação claramente que nos encontramos não é objetiva (som-silêncio) e sim subjetiva (apenas som)” (Cage, 2019, p.14). A produção artística reconheceu que o som se tornou um caminho e o silêncio se tornou um dispositivo.

Fotografia 48 e 49 – Paisagem Silêncio, Ilha do Combu, Belém PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

O corpo aceitou a multiplicidade sonora do mundo e entregou-se às experiências da paisagem. A equalização aconteceu pela insistência da escuta, o mergulho no lugar, a observação das dessincronizadas de imagem e som. Como pontuado por Stockfelt (2008) sobre a vontade de quem ouve: “enquanto ouve, mesmo que você ouça colocando os sons de fundo, você está constantemente escolhendo, fazendo seleções e escolhas que potencialmente transformam uma parte da paisagem

²¹ Câmaras anecóicas tem o objetivo de absorver energia do som em todas as direções e assim proporcionar um ambiente livre de reflexões para ensaios acústicos. Ela nos permite medir apenas o equipamento testado sem a interferência do som refletido em outras superfícies. (...) O interior de uma câmara anecoica é muito silencioso, com níveis de ruído na faixa de 10–20 dB(A). Existem algumas câmaras anecoicas onde é possível medir um nível de ruído abaixo de 0 dB(A), que é o limite onde o ouvido humano pode detectar sons, portanto um ser humano em uma câmara como essa, poderia ter a sensação de total ausência de som (Krempel, 2015, p.6).

sonora em sua esfera musical pessoal ou não” (Stockfelt, 2008, p.117, tradução nossa). A percepção sonora acompanhou a prática de composição, ou melhor, decomposição da paisagem em fragmentos de sons gravados, anotados e lembrados pelo deslocamento.

O processo de escuta da paisagem em Belém do Pará começou com o deslizar da canoa a remo pelos furos da Ilha do Combu e seguiu com a embarcação voadeira movida a motor para o Igarapé de Piriquitaquara e o município de Boa Vista do Acará. Em *Silêncios*, o corpo procurou o afastamento do ruído urbano, penetrou na paisagem sonora da ilha e contemplou a floresta de várzea. As travessias pela baía do Guajará mudaram a profundidade do olhar, aventurou-se no tempo do lugar e mergulhou em interação com a natureza amazônica.

O espaço auditivo é muito diferente do espaço visual. Estamos sempre no limiar do espaço visual, olhando para dentro dele com o olho. Mas estamos sempre no centro do espaço auditivo, ouvindo para fora, com o ouvido. (...) Assim, a consciência visual não é o mesmo que consciência auditiva. A consciência visual olha para frente. A consciência auditiva é centrada (Schafer, 2019).

O lugar ao norte convocou o corpo a quietude diante da imensidão do horizonte. O procedimento de encontrar o silêncio²² na paisagem orientou a navegação pela ilha. O caminho entre as margens, tanto fechou o olho para alcançar a pluralidade dos sons, quanto estabeleceu interações com o outro que buscou conhecer lugares para a gravação do ambiente sonoro. A instrução de capturar *Silêncios* fixou como uma imagem através da oralidade e despertou a participação dos moradores que indicaram direções pelos furos do rio.

As gravações oscilaram suas durações, a pausa do barco para observação da paisagem sonora considerou os lugares com menor intensidade de vozes humanas ou músicas geradas pelos espaços de lazer da ilha. A permanência dos microfones para o rio e a floresta amplificou a sonoridade dos pássaros, folhagens no vento e motores das embarcações. O deslocamento escapou dos ruídos e procurou pequenos eventos sonoros de natureza amazônica.

A transladação do som do espaço acústico para meios eletrônicos e digitais organizou-se pela sensação corpórea, o mergulho no horizonte afastou a racionalidade para vivenciar o tempo insular. O **silêncio sonoro** do caminho suspendeu a interpretação e a significação e concentrou-se nas variações da escuta. A memória do “estrangeiro” reconheceu a instabilidade no novo lugar, como Maldonato (2014, p.404) refletiu: “o estrangeiro que me remete à minha estranheza, solicitando que me torne eu próprio, faz de mim um estrangeiro.” A paisagem de rio-floresta ofereceu experiências

²² Cage detectou a relatividade do silêncio e ao escolher "Silêncio" como título de seu livro ele enfatizou que a partir de então qualquer uso deste termo deve ser qualificado ou interpretado ironicamente. O mito do silêncio foi vencido. A partir de agora na música tradicional. Por exemplo, quando falamos de silêncio não queremos dizer silêncio absoluto ou físico, mas apenas a ausência de sons musicais tradicionais (Schafer, 1969, p.22)

que buscaram o entendimento do lugar pela “errância” do deslocamento e ressonância dos “silêncios”.

O seu movimento puro que escapa sem subtrair-se. É uma interrogação que não busca resposta. A única resposta à altura de sua pergunta é o silêncio. O silêncio que faz regressa à pátria do deserto. Um silêncio que dá lugar ao lugar e desenvolve a palavra a sua promessa, deixando ao outro as chaves para libertar a palavra de seu isolamento. Um silêncio que o discurso assedia, cerca e que, por vezes, a poesia descobre, mas que, incansavelmente, nos gestos da palavra e da escrita, se subtrai ao desvelamento. Um silêncio que repatria no deserto (Maldonato, 2014, p.405).

As vivências procuraram os sons às margens dos igarapés, as travessias pelo grande rio mostraram os ritmos das águas, observou-se as temporalidades do “encher e secar para navegar” ou “o voltar antes da chuva”. As orientações sobre a paisagem amazônica foram trazidas pelos barqueiros da região do Combu, com o Sr. Jonas que remou canoa para o fundo do furo e o Sr. João deslanchou o barco e contornou as ilhas. O som capturado com gravador e microfones internos e externos foi organizado apenas por data e local, descartando-se classificações precisas, significações ou notações.

Fotografia 50 e 51 – Paisagem Insular, Sr. Jonas, Waléria, Sr. João e Veruska, Belém PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

Neste momento, a pesquisa *Caminho Sonoro* interessou-se pelo som e as interações com o lugar, voltou a referência de Cage (2019) quando revelou não fazer distinção entre o som “intencional” (apenas som) e “não intencional” (denominados silêncios), ele afirmou:

Um som não encara a si próprio como pensamento, como algo precisado, como se necessitasse de outro som para sua elucidação; ele não tem tempo para considerações – ele está ocupado como o desempenhar de suas características; antes de se dissipar, ele deve ter tornado perfeitamente exatos sua frequência, sua altura, sua duração, sua estrutura de sobretons, a morfologia exata mesmo e de si próprio (Cage, 2019, p.14).

O “estranhamento” moveu o corpo no lugar ao norte, escutou a paisagem sonora natural e reconheceu os trechos de *Silêncios* como materialidades para ressoar feito as notas das partituras experimentais. O olhar “estrangeiro” encontrou temporalidades pelo som e silêncio, lugares “onde toda migração acontece, toda identidade se dispersa, todo signo nada mais é que signo e a palavra é

um eco para além do mundo, um movimento que traça o sentido exato e inalcançável de um horizonte” (Maldonato, 2015, p.404). A exuberância da paisagem amazônica inspirou a contemplação e escuta profunda, a pausa prolongou-se diante do horizonte de rio-floresta.

Os intervalos de *Silêncios* resultaram em procedimentos como o *Tocar o Rio e Tocar no Rio*, onde a sonoridade manifestou-se pelo corpo imerso na paisagem natural com instrumentos intuitivos e meditativos. As improvisações guiaram o ato performático de escuta e criação de sons, permanências que afloraram novas conexões sensíveis.

Os sons não podem ser conhecidos da mesma maneira da imagem. (...) O Soar é ativo e gerador. Sons são verbos. Como toda criação, o som é incomparável. Assim, não pode haver ciência do som, somente sensações...intuições...mistérios... No mundo ocidental e por muito tempo os olhos tem sido a referência de toda experiência sensorial (Schafer, 2019).

O corpo retornou para o silêncio da paisagem com taças tibetanas, tambor e flauta xamânica, vibrou a conexão com a natureza. As durações sonoras propagam-se pelo ar e água, o tempo musical expressou comunhão para o plano material e sutil. A experimentação criou a sobreposição dos sons, o musical e a paisagem sonora. No ambiente acústico, as gravações usaram equipamentos de som direto, onde o som participou de outros sons; e a microfonação com hidrofone, onde se capturou frequências subaquáticas.

Fotografia 52 e 53 – Experimentação sonora na paisagem, Ilha do Murutucu, Belém PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

O sonoro das taças equilibrou o corpo na paisagem e o tambor aproximou as batidas do coração a ondas dançantes do rio. A flutuação do metal na água movimentou o som a caminho da regeneração. O ritual sonoro e a energia da madeira prepararam o expandir na paisagem, a passagem no tempo. O pássaro respondeu ao assobio da flauta e a chuva chegou. A improvisação ficou para a memória da ilha, os recortes sonoros guardaram como notas de recomposição. Assim, “estrutura, em música é sua divisibilidade em partes sucessivas de frases e seções longas. Forma e conteúdo, a continuidade. Método é o meio de controlar a continuidade nota a nota. O material da música é o som e silêncio. Integrá-lo é compor” (Cage, 2019, p.62).

O **pensamento partitura** mostrou as possibilidades para as continuidades sonoras, os fluxos de interações com as pessoas e os lugares, a imagem transformou-se no deslocamento e organizou outros espaços sensíveis no tempo. As fotografias de *Tocar o Rio e Tocar no Rio* ecoaram como instrução para música²³, as notas fundamentais (sol, ré e lá) e os harmônicos das tigelas tibetanas variaram em ondas sonoras curtas e duradouras. O deslocamento das gravações na paisagem promoveu diferentes escutas e recombinações poéticas do som no tempo do rio. A possibilidade de recomposição percebeu a imagem como uma situação partitura que sucedeu a performance na natureza.

Fotografia 54 e 55 – Caminho do Igarapé para Rio , Ilha do Combu, Belém PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A sonoridade de *Silêncio e Tocar o Rio e Tocar no Rio* produziu no corpo proximidade com a paisagem amazônica. O *Caminho Sonoro* navegou pelas ilhas de água doce e floresta de grandes árvores, descobriu pela escuta da paisagem sonora formas de composição e refletiu sobre a performance do som no ambiente natural. Para Schafer (2019) a “repetição” funcionou como “meio para a memória do som” ou “meio pelo qual os sons são repetidos e explicados”. O autor ainda disse:

Toda criação é original. Todo som é novo. Nenhum som pode ser repetido de forma exata. Nem mesmo o próprio nome. A cada vez que pronunciado será diferente. E o som ouvido uma vez não é igual ao ouvido duas vezes. Nem o som ouvido antes será igual ao ouvido depois (Schafer, 2019).

O movimento à margem da floresta produziu encontros sonoros, música e paisagem sonora. O corpo exposto alinhou a mente e o corpo, confirmou o interesse pela efemeridade, tanto a performance quanto o som acontecem pelo fazer e desfazer-se de temporalidades. **A partitura afinou a performance e a colaboração com a natureza.**

²³ O compositor e estudioso Kyle Gann, em seu livro de 2010, *No such thing as silence: John Cage's 4'33''* [Não existe silêncio: 4'33'' de John Cage], define a obra como “um ato de enquadramento” de englobar sons ambientais e inesperados em um movimento de atenção, a fim de abrir a mente para o fato que todos os sons são música”. Esse último pensamento dominou a vida de Cage: ele queria destacar estruturas herdadas, abrir portas para o mundo exterior, deixar os sons ser apenas sons” (Ross, 2011, p.300).

1.4 Performar e re-performar o sonoro

O corpo navega e a paisagem caminha. A performance no lugar ao norte iniciou pela experiência da ilha com deslocamentos rumo ao horizonte e encontro no furo do rio e do respiro natural. A presença do rio penetrou pelo olhar e a floresta ecoou aos ouvidos, a escuta sensorial pulsou no coração. O encontro com a paisagem amazônica aconteceu pela delimitação do retorno à natureza, a imagem sonhada apareceu no contato com as árvores do jardim e a canoa transladou entre mundos.

Diante da grande árvore no meio de tantas outras árvores, encontrei uma passagem pelo tronco, eu não lembro de pisar em terra firme, me vi dentro da canoa, tinha névoa na paisagem, nem dia e nem noite, apenas o rio nos levava. A minha frente, a avó me contava histórias, a imagem guardada escapa os detalhes, apenas os longos cabelos negros, a serenidade e a velocidade flutuante que nos deslocava pela floresta. As palavras ficaram no registro da alma, quando acordei apenas uma frase: por aqui é o caminho e o caminho não tem volta. (Waléria Américo, Imagem Sonhada em 2015)

O *Caminho Sonoro* observou as partituras experimentais no interesse de compreender as imagens sonoras e imagens partitura para o desenvolvimento de novas partituras. Neste percurso, a temporalidade para a imagem e o som foram redimensionados pela experiência com a paisagem sonora. A imersão na paisagem sonora amazônica acordou os sonhos, o horizonte de rio-floresta reconectou os fragmentos dos entre lugares e aprofundou a reconexão com a música da natureza.

O corpo investigou a percepção sonora presente nas imagens e sons da paisagem, expandiu a consciência pela prática do *chi kung* e caminhadas em silêncio. Os estados de presenças em ressonância com ambientes naturais amplificaram a escuta da paisagem sonora. Para Shusterman (2008, p.03), “pensamos e sentimos como nossos corpos”, motivo que impulsionou o reconhecimento somático no contexto das investigações humanísticas, “a vida mental apoia-se na experiência somática e não pode ser completamente separada de processos corporais, nem inteiramente reduzida a estes.” Sobre a proposta interdisciplinar da “Soma- Estética”, ele disse:

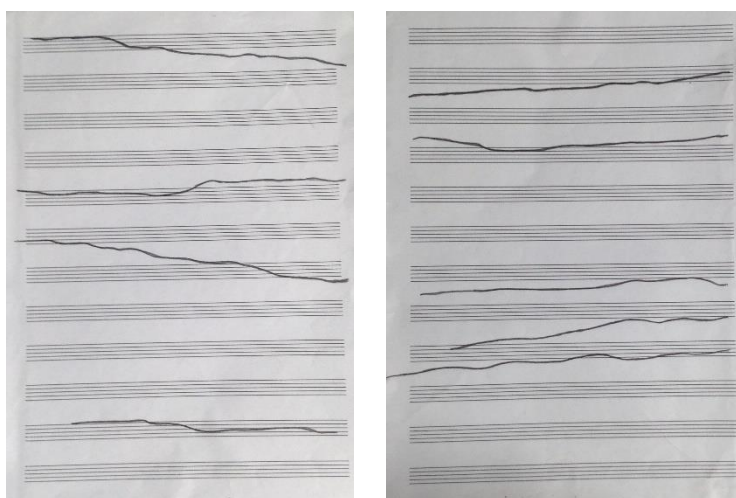
A Soma-Estética, grosseiramente definida, cuida do corpo como o lugar de apreciação estético-sensorial (*aisthesis*) e da auto-formação criativa. Como uma disciplina de aperfeiçoamento tanto da teoria como da prática procura enriquecer não só o nosso conhecimento abstrato e discursivo do corpo, mas também, a nossa performance e experiência somática: procura realçar o significado, o entendimento, a eficácia e a beleza dos nossos movimentos e dos ambientes para os quais os aqueles contribuem e dos quais também eles extraem as suas energias e sentidos (Shusterman, 2008, p.3).

No fazer artístico, o corpo instrumento de escuta, entendeu as práticas orientais como caminho que

alargou as discussões da nossa humanidade. A percepção somática colaborou com as experiências sonoras e contribuiu com o movimento de amplitude no tempo da performance.

O conhecimento atravessou a vida cotidiana para a experiência artística, o corpo-mente e o ambiente cultural, elaboraram as ações performáticas e sonoras. A permanência do olhar na paisagem acompanhou voos de pássaros (gaivotas, andorinhas, bico de lata etc.) e produziu partitura imagem pelas cidades. A descoberta sonora atravessou a performance antes da escrita musical. A comunicação sensível e as impressões dos lugares originaram o espaço de relação e colaboração com o outro.

Fotografia 56 e 57 – Partitura Experimental, Estudo sonoro pra montanha, Portugal – Brasil.



Fonte: Waléria Américo (2014 -2024)

O estímulo visual e sonoro deslocou a atenção do olhar para a escuta, a paisagem sonora colecionada fundou territórios imaginados pelo encontro entre lugares. O corpo manteve a consciência para a “respiração sensorial do cotidiano” como Le Breton (2011) apontou em estudos da antropologia do corpo:

O fluxo do cotidiano, com suas escansões costumeiras, tende a ocultar o jogo do corpo na apreensão sensorial do mundo ambiente ou nas ações realizadas pelo sujeito. Situar o corpo através das pulsações da vida cotidiana implica em insistir na permanência vital de suas mobilidades próprias, de seu caráter de mediador entre o mundo exterior e o sujeito. A experiência humana, qualquer rosto insólito que ela assuma, repousa inteiramente sobre as operações do corpo (Le Breton, 2001, p.156).

A criação artística escolheu a instabilidade do deslocamento como forma de entendimento do corpo vivo²⁴, o “homem habita corporalmente o espaço e o tempo da sua vida”, e ainda, “as imagens

²⁴ Ao advogar o corpo vivido irrefletido e seu esquema motor, em oposição às representações conceituais da explicação científica, Merleau-Ponty cria uma polarização entre “experiência vivida” e “representação” abstratas que negligencia o uso de uma fecunda terceira opção – aquilo que pode ser chamado de “reflexão somática vivida”, isso é, a consciência corporal concreta, mas representacional e reflexiva (Shusterman, 2012, p.111).

e os sons revestem prontamente o campo perceptivo” (Le Breton, 2001, p.156). Assim, as dinâmicas físicas e emocionais implicam nas realizações e significações das atividades comuns e nas ações intencionadas para o campo das artes.

No movimento da vida a performance, a partitura do voo dos pássaros tratou a sensação do corpo da imagem para a música, os encontros com artistas, reverberam interpretações livres como a música única de Rebecca Levi. A peça sonora *Pássaros* circulou como imagem sonora, sem instrução precisa, manteve a liberdade. “A vida implica um certo tipo de movimento animado e a liberdade de mover é talvez a raiz de todas as noções mais abstratas de liberdade” (Shusterman, 2008, p.10).

Fotografia 58 e 59– Partitura Experimental, Florescer III, Portugal - Brasil.



Fonte: Waléria Américo (2012 -2021)

O corpo confiou na imagem pela imaginação, conversações que performou a continuidade das partituras, o sonoro dilatou a ação artística para a escuta. A partitura experimental concebeu a mediação do corpo na paisagem humana e convocou a colaboração e a produção deu outras imagens efêmeras pelo som.

As imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. As imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. O seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função das imagens (Flusser, 1998, p.29).

A imagem transmutou para o som, voltou a imagem e ressoou como temporalidades. O trânsito pelas linguagens estabeleceu o performativo da obra de arte. O espaço da partitura precisou da imagem para seguir o deslocamento, dessa forma, escapou da compreensão do sonoro como

sinônimo de música²⁵.

A imagem da partitura orientou o fazer artístico para um lugar tempo acessível pela performance, a interpretação do som e a colaboração formaram o espaço criativo que desafiou a linearidade da realização da obra de arte.

A performance é arte tornada ação corporal efêmera, realizada no vivo ou ao vivo, isto é, realizada com a presença de *performs*, artistas e interatores (espectadores convidados à participação) ou realizadas por meio de novas tecnologias de comunicação, como a internet. Aqui, não consideramos toda ação (*to act*) performance (*to perform*). O que denominamos performance é arte, isto é, voluntariamente ato que visa revelar o outro do mundo sensível e, assim fazendo, criar faíscas de sensível inteligibilidade, entre seres humanos. Inteligibilidade sensível entediada sempre como faísca: pedaços desgarrados de compreensão redimensionável. E o sensível como aquilo que perdura (Medeiros, 2008, p.23).

A partitura ofereceu ciclos de repetições, usou as medidas incertas da imaginação e participação de outros para a invenção de sensíveis improvisações sonoras. A performance permitiu escapar do esvaziamento da imagem técnica e da limitação da representação da arte. Assim, o caminho gerou o sonoro e a circulação do som apresentou-se como a própria vida.

A escuta experienciada pelo corpo e a imagem redimensionada no sonoro, movimentaram o campo perceptivo e a performance instalou-se no processo artístico com o outro, que persistiu no espaço de ressonância da obra. A repetição do som abriu perspectivas diferentes às ações performáticas que estavam ligadas apenas às reações corporais. “A percepção é aquilo que nos deixa abertos ao mundo. A performance quer tocar a percepção e ser guardada como sensação acariciada por alguma busca de compreensão” (Medeiros, 2008, p.23). O deslocamento dilatou-se das vivências entre lugares, para fazer e pensar os pormenores dos projetos artísticos.

A partitura apareceu como imagem do trânsito e a paisagem sonora aconteceu pela paragem, quando o corpo permaneceu no tempo do espaço para o lugar. A convivência com a paisagem se estabeleceu pelo silêncio, primeiro o corpo ficou quieto para ouvir a passagem natural e segundo o corpo se abriu para o diálogo com a paisagem social. O movimento para escuta encadeou situações performáticas no interior do processo artístico.

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma proximidade direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado (Cohen, 2007, p.38).

²⁵ Quando se trata de música, todos temos as nossas peças preferidas e as que detestamos profundamente. Pelo que nenhuma definição de música poderá incluir palavras como “beleza” ou “prazer”. Tudo o que podemos dizer com segurança é que a música é o som que foi organizado para estimular alguém – o que não é muito substancial, de facto. Este “alguém” pode ser apenas o compositor, e o “estímulo” pode ser qualquer coisa, da alegria às lágrimas. Felizmente, é muito mais fácil definir os blocos de música individualmente: notas, ritmos, harmonia, sonoridade, etc. (Powell, 2012, p.16).

A paisagem sonora evidenciou a performance (escuta como performance) e a escuta direcionada para o silêncio revelou o corpo (o corpo à procura do silêncio como performance). A relação do corpo imerso na paisagem amazônica gerou tanto a imagem da espera, quanto reverberou como narrativa da escuta.

O caminho na paisagem insular configurou as performances sonoras como intervalos de escuta durante o deslocamento. O “movimento dialético” das experiências *Silêncio e Tocar o Rio e Tocar no Rio* formam consideradas performances, através da interação corpo e paisagem. Assim, observou-se a criação artística ao longo do percurso, ou ainda, a “arte ao vivo” ou “arte viva”. Cohen (2007) afirmou: “A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte tirando-a de sua função meramente estética, elitista” (Cohen, 2007, p.38). O ritual de escuta da paisagem sonora foram acontecimentos na direção do cotidiano, o som capturou o mergulho do corpo no ambiente temporal.

Fotografia 60 – Gravação - Paisagem e Paisagem Sonora, Ilhas de Belém PA.



Fonte: Waléria Américo (2012 -2021)

As primeiras interações com a natureza amazônica se concentraram nos sons fundamentais da paisagem: as águas, os ventos, os pássaros, as árvores, os barcos, as vozes e os passos representaram espaços atravessados pelas interações artísticas. Na paisagem sonora, “os sons fundamentais de um determinado espaço são importantes porque nos ajudam a delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles” (Schafer, 2001, p.26). A navegação pelas ilhas promoveu uma vista para a vida ribeirinha, o corpo sentiu reciprocidade pela intimidade do humano com as temporalidades da natureza.

As experiências pela Ilha do Combú²⁶ navegaram em derivas de escuta da paisagem e passeios

²⁶ A ilha do Combú, que está situada a 1,5 km ao sul de Belém, às margens do rio Guamá, é a quarta maior ilha do município. Sua área de aproximadamente 16 km² apresenta ecossistema típico de várzea, com paisagem formada por um

pelas comunidades: Beira do Rio, Igarapé Combú, Piriquitaquara e Furo do Benedito. O corpo mobilizou a ideia de procurar silêncios também como forma de interlocução, a conversa sobre o lugar desceu do barco para terra firme e espaços tranquilos dentro e fora da ilha foram apontados pelos moradores.

Na Amazônia, os ribeirinhos tentam preservar sua cultura de uso, apesar da desestruturação provocada pelo capital, como ocorreu e ocorre em várias regiões brasileiras. Para isto, encontra no potencial, a capacidade mobilizadora de seus moradores e sob o apelo dos vínculos familiares, a habilidade para ressignificar a exploração dos recursos naturais e preservar sua cultura particular de vida (Batista, 2011, p.03).

Os percursos iniciais nem sempre gravados em som, foram anexados pelo corpo como instrumento de escuta, e as reverberações geraram as ações artísticas e as direções para o caminho. Na Ilha do Murutucu, vizinho à Ilha do Combu, o silêncio inspirou o tocar, uma espécie de outra qualidade de comunicação com o lugar ao norte.

A vivência do rio procurou na performance do *Silêncios* a dimensão da duração do tempo, desviou-se da significação imediata do olhar e procurou na escuta, a demora para tocar o encontro com a paisagem. Em *Tocar o Rio e Tocar no Rio*, o corpo devolveu pelo movimento sonoro a sensação de conversação.

O tato é o mais pessoal dos sentidos. A audição e o tato se encontram no ponto em que as mais baixas frequências de sons audíveis passam a vibrações tácteis (cerca de 20 hertz). A audição é um modo de tocar distâncias, e a intimidade do primeiro sentido funde-se à sociabilidade cada vez que as pessoas se reúnem para ouvir algo especial (Schafer, 2001, p.29).

A escuta e o tocar aconteceram em *site specific*²⁷, que procurou no horizonte de água o caminho para terra e que navegou para o imaginário da floresta. As travessias pelas margens da cidade para ilha e entre ilhas, transformou a captura sonora em ações performáticas para o lugar, assim, interessou menos o som deslocado, importou mais o fazer-ser em contato com as naturezas.

A paisagem sonora acalmou o corpo na imensidão do horizonte de rio-floresta, as escutas diluíram o estranhamento e a dimensão humana criou espaços de intimidade pelas águas

mosaico peculiar de espécies florestais e cursos d'água. (...) Apesar de sua proximidade de Belém, o Combú permaneceu relativamente isolado até a década de 1990, quando o transporte dependia de canoas não motorizadas, que podiam ser usadas com segurança para atravessar o rio Guamá apenas em condições favoráveis. Isso reduziu a comercialização de alguns produtos perecíveis (como açaí) e incentivou a agricultura para consumo próprio. Essa situação mudou gradualmente à medida que os motores de popa se tornaram mais acessíveis (Virtanen, 2020, p.3).

²⁷ *Site-specificity* costumava implicar algo enraizado, atrelado às leis da física. Frequentemente lidando com a gravidade, os trabalhos *site-specific* costumavam ser obstinados com a “presença”, mesmo que fossem materialmente efêmeros e inflexíveis quanto à imobilidade, mesmo em face do desaparecimento ou destruição. Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte *site-specific* inicialmente tomou o “*site*” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos (...) O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (...) (Kwon, 2008, p.167).

amazônicas²⁸. Para Schafer (2001, p.26), na escuta da paisagem sonora natural, “ainda que os sons fundamentais nem sempre possam ser ouvidos conscientemente, o fato de estarem ubiquamente ali sugere a possibilidade de uma influência profunda e permanente em nosso comportamento e estado de espírito”. Neste sentido, o rio antecedeu a floresta, preparou o corpo performático e as travessias e as temporalidades transformaram o silêncio em silêncios com sons harmônicos.

A improvisação para o espaço do rio derivou a escuta para outras experiências sonoras, a performance do corpo em deslocamentos e o performativo do som apresentaram diferentes durações. O *Caminho Sonoro* compreendeu que o acesso às gravações da paisagem sonora amazônica demandou outras possíveis composições, quando o tempo passado encontrou o tempo presente e o som escapou do *loop*. O corpo sonoro no lugar ao norte pensou nas dinâmicas da paisagem e nas mudanças ínfimas e infinitas no cotidiano.

Fotografia 61 – Gravação - Paisagem Sonora, Ilha do Mosqueiro, PA



Fonte: Waléria Américo (2012 -2021)

O som da paisagem deslocou-se como paisagem sonora para gravações digitais, mas performou no momento que voltou a ressoar feito a escuta para distintos espaços acústicos e artísticos.

Paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagem sonora. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia,

²⁸ Os nativos do delta amazônico chamam várzea aos trechos de floresta temporariamente inundáveis pelas águas dos rios. Há várzeas altas e várzeas baixas. Denominam terra firme aos terrenos situados fora do alcance das inundações. Nas áreas em que a água permanece todo o ano estão os igapós, se cobertas de mata, ou os lagos, se destituídas de arvoredo. (...) na maioria das vezes, quando se avança da margem de um rio para o interior, encontra-se a várzea alta, a várzea baixa, o igapó e a terra firme, nessa mesma sequência (Lima, 1958, p.307).

formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual (Schafer, 2001, p.23).

O sentido poético da escuta continuou fragmentado, navegou pelas águas e caminhou por terra firme. As formas sonoras encontradas foram do corpo na experiência com a paisagem, o que levou a afirmar que as situações *Silêncios e Tocar o Rio e Tocar no Rio* performou nos lugares de captura do som e espaços de partilhas do som. A organização da escuta levou a composições livre e considerou o retorno à ilha para reencontros com a paisagem sonora.

As situações sonoras perpassam o performático pelo refazer do som, tanto no ambiente eletrônico da reprodução como no ambiente acústico da escuta que apresentou diferenças, distorções ou recomposições. Para Melim (2008), a palavra performance nas artes visuais representou a “utilização do corpo como parte constitutiva da obra” onde o artista e público ocupam “tempo e espaço específicos”. O termo performance foi cunhado como categoria no início dos anos 1970 e atravessou “diferentes formas e denominações” como “diversos meio e circunstâncias”, ela continua:

Pensemos a performance como desdobramento da escultura e da pintura, e levaremos em conta as contaminações que tais procedimentos carregam das práticas interdisciplinares que agrupavam teatro, dança, música e poesia nos anos 1960, assim como os pontos de contato com a arte conceitual praticada nos anos 1970. A partir dessas referências, também é importante tentar substituir o estereótipo que associa a noção de performance a um único formato – tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação análogo à body art – por um viés bem mais distendido (Melim, 2008, p.8).

Neste sentido, a investigação contemplou a performance do corpo e a performance do som, pensou nas temporalidades e conduziu as ações no espaço natural e a percepção nos espaços de arte. O sonoro e a escuta orientou as situações artísticas independente da presença de público e a música-ação²⁹ resultou nas ressonâncias do caminho.

O re-performar do som compreendeu o deslocamento nos fragmentos da paisagem sonora e interações na paisagem natural e social. O prolongamento das temporalidades conduziu a repetição do som e as composições onde a “participação e compartilhamento” conduziram a outros “procedimentos igualmente performativos” (Melim, 2008, p.9). A experiência de *Silêncios e Tocar o Rio e Tocar no Rio* aproximou o corpo do horizonte de rio-floresta e aprofundou as perspectivas da escuta como performance sonora. **O som é um acontecimento performático.**

²⁹ Incorporando criação e vivência como elementos interdependentes, Cage e seus alunos, nas aulas de composição e música experimental, desenvolveram o que denominavam *pesquisas-composição*, repensando a própria música não mais como uma sucessão de notas, harmonia e ritmos, mas como pulsação, fluência, temporalidade e espacialidade. Artistas como Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen e Dick Higgins seriam profundamente influenciados por essas aulas e pelos relatos sobre os eventos apresentados no Black Mountain College. Levando essa condição inventiva e em processo para outros campos e nomeando-a sugestivamente de *música-ação*, os artistas começaram a integrar às suas produções o cotidiano, seus objetos e suas ações (Melim, 2008, p.13).

2. NATUREZA SONORA E A COMPOSIÇÃO DA IMAGEM INVISÍVEL

A relação do corpo e a experiência no fazer artístico intensificou-se no âmbito sonoro. O desconfiar da imagem e a espera da ação performática ensinou ao processo a expressar-se em diferentes linguagens, onde a repetição de signos afirmou a força do pensamento em direção a obra.

A observação de notas, desenhos e o reenquadramento da imagem direcionaram pesquisas anteriores, permitindo a forma definir-se no tempo. Por exemplo, no vídeo *Compromisso*, a insistência da árvore revelou o balanço e o movimento contra a gravidade, gesto corpóreo para a performance em vídeo.

Fotografia 62, 63 e 64– *Compromisso*: Desenho e vídeo – Rio de Janeiro / Fortaleza



Fonte: Waléria Américo (2010)

A pesquisa *Caminho Sonoro* iniciou-se pelas partituras e reconheceu no **desaceleramento** novos meios de criação do sensível. A permanência nos lugares apontou as direções, esquivando-se de racionalidades projetadas na tradução da fala para confiar na escuta como lugar de produção artística. O respiro desperto para as invenções de arte no mundo, agravou-se durante a pandemia da Covid-19, o período de isolamento social provocou a imprecisão da paisagem externa amplificando a paisagem interna, os desenhos cresceram com as plantas, e as topografias das montanhas imaginárias fundiram-se com a finalização de partituras da série *Amplitude*.

No ateliê, imagens como forma de pensar mantiveram o interesse no vivo, a prática do *Chi Kung* lembrou o circular para o corpo, e os ritmos silenciosos desafiaram a sobrevivência da arte. O *Jardim Sonoro* encontrou o caminho no **deslocamento** do som, as composições **entre lugares**

interagiram com as paisagens da memória e a acústica de ambientes com águas, conexões do passado e presente.

Fotografia 65 e 66 - Jardim na pandemia e memória da floresta – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2020)

As proposições sonoras guiaram a investigação, e a imagem anotou e transpareceu as dinâmicas do corpo. Em *Naturezas* recuperou-se o florescimento pelos traços de grafites. As tonalidades encontradas nas **partituras experimentais** mapearam subjetividades pela visualidade e parâmetros sonoros, diferente das partituras convencionais que escrevem ordenações musicais na relação com o audível. As vivências que originaram as peças sonoras *Naturezas I, II e III* sublimaram a comunicação verbal, entregaram-se ao mistério do sentir e converteram os intuitivos movimentos de linhas para grupos de pontos interpretados para o instrumento piano. O performativo da partitura *Naturezas* pensou a continuidade dos procedimentos do *Jardim Sonoro*, ou seja, o encontro da música com a paisagem sonora. A repetição da acústica de ambientes naturais com as notas da partitura possui o intuito de explorar a dimensão da espacialidade no som.

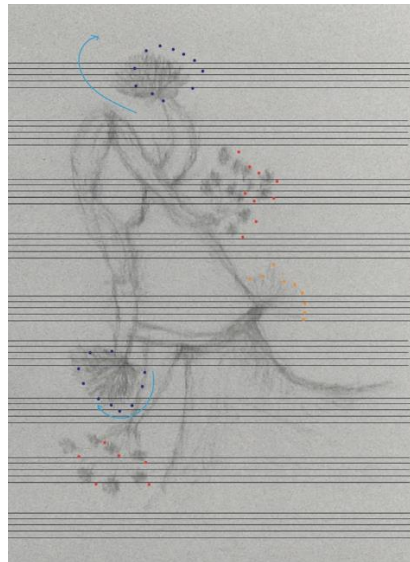
Fotografia 67 - Jardim Sonoro: Semente - Belém / Fortaleza



Fonte: Waléria Américo (2020)

A interação corpo, desenho e imaginação com a natureza, conduziu reflexões sobre o efêmero no sonoro e a disposição para a escuta ao abrir-se para a percepção da paisagem. Neste sentido, a proposição em construção procurou experimentar três aspectos sonoros: o propagar da partitura, o amplificar do ambiente natural e a escuta interativa com o lugar.

Fotografia 68 e 69 - Estudo - Partitura Natureza I: Fortaleza / Belém.



Naturezas I

Waléria Américo

Fonte: Waléria Américo (2022)

A prática de *Naturezas* reafirmou o interesse da pesquisa com partituras tanto na criação de sonoridades, quanto na descoberta de instruções e colaborações artísticas. As primeiras experiências do corpo nas direções do **lugar ao norte** foram *Silêncios* e *Tocar o Rio*, ambas estimularam a proximidade com a paisagem amazônica ribeirinha.

A embarcação parada em pontos diferentes do igarapé para a escuta ou produção sonora, espelhou a imagem performática para o outro. No espaço da paisagem sonora, as conversas com o

barqueiro e moradores elaboraram os caminhos. A percepção do som e o aprendizado no cotidiano da ilha contribuíram para o imaginário do rio e da floresta. A musicalidade de *Naturezas* residiu no habitar do tempo, o sonoro direcionou-se para colaborações com espaços naturais, onde intenciona-se realizar som em lugares específicos para instalações ou **transmissões** sonoras.

As composições da pesquisa *Caminho Sonoro* afastaram-se da dualidade entre som e música. A pergunta analisada no contexto das obras *Falha* e *Concerto Intermitente* ganhou diferente perspectiva ao aprofundar as questões por meio de práticas sonoras, ultrapassando também as sonoridades dos tiros de *Amplitude*. As partituras impulsionaram o percebimento de temporalidades performáticas executadas em colaboração com pessoas e lugares, o aprender e o desaprender pelos deslocamentos mostrou diferentes caminhos para o fazer artístico.

Na paisagem sem mundo detonado pela situação global da Covid-19, descortinou-se a compreensão do invisível e o imaterial como elementos fundamentais na realização dos projetos de arte. O corpo em escuta de si ampliou o limiar entre o som e imagem. Os fragmentos sonoros anotados como textos descontinuados compõem paisagens híbridas. O espaço tridimensional para a representação do som percorreu medidas físicas e temporalidades imensuráveis.

Fotografia 70 - Déjà-vu: Casa das Onze Janelas – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2008)

A memória em *Déjà-vu* preparou o retorno para o rio. As travessias pelo Guamá aconteceram após a vacinação contra a Covid-19, inaugurando assim o segundo período da investigação. O corpo esvaziou-se para caber na imensidão da paisagem e a chuva apagou a margem do outro lado da cidade.

A gravação do silêncio da natureza como dispositivo para a navegação, pela Ilha do Combu, buscou pela sonoridade do lugar, distanciando-se dos ruídos do espaço urbano, comunicando ao outro

o caminho. Os percursos iniciaram repetindo experiências anteriores, a canoa equipada com motor de rabeta transladou pelo rio e deslizou a remo pelos furos da ilha.

A continuidade de encontros com as pessoas e lugares procederam em lancha voadeira para travessias em localidades vizinhas. A escuta da paisagem sonora aconteceu de forma orgânica. As rotas previamente mapeadas mesclaram-se ao tempo da maré, às indicações do barqueiro, trabalhadores e moradores das ilhas. Os repetidos trajetos em diferentes dias e horários da semana marcou o mergulho na paisagem, articulou a incorporação do tempo presente e mostrou novos horizontes da pesquisa *Caminho Sonoro*.

A **paisagem de rio-floresta** inspirou os pensamentos sonoros diante da imensidão da natureza. A errância como procedimento para o navegar colecionou sons ambiente do cotidiano das ilhas. A experiência de **deslocamento** em território amazônico interessou-se pelo espaço temporal, as permanências para a escuta avivaram a relação do corpo e o lugar. A reverberação da paisagem geográfica, emocional e cultural projetou-se primeiro em direção a documentação e realização de mapa sonoro, e desdobrou-se em manipulações para a criação de **ficções sonoras**. A imagem subjetiva do caminho, tratou de registrar pela fotografia analógica, memórias que escaparam da ordem cronológica. As referências visuais mantiveram-se dessincronizadas do âmbito de captação do som.

O corpo imerso na temporalidade da ilha voltou-se a contemplação da natureza, o movimento de escuta da paisagem sonora pelas águas e terra firme encontrou o sutil som do vento nas copas das árvores, os cantos de diferentes pássaros e as gotas de chuva na folhagem como expressão do ambiente natural. A performance ou instrução para encontrar o silêncio deixou emergir igualmente os ruídos do espaço humano, como os motores das diferentes embarcações que trafegam na geografia insular. As gravações de campo observaram a quietude dos furos do rio, os sons na beira do rio e durante os deslocamentos pelo grande rio. A sonoridade da ilha ficou registrada pelo uso dos microfones internos do gravador, microfone externo *shotgun* e microfone *piezo hidrofônico*.

Fotografia 71 e 72 - Paisagem de rio-floresta: Gravação de campo – Ilha do Combu – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

O mapa sonoro surgiu como memória da navegação, a experiência na paisagem e os fragmentos dos sons pensam a composição pelo fluxo da escuta. A documentação pontuou os intervalos sonoros para visualização do **entre lugares** e as imagens imprimem tonalidades para os sons da paisagem do **lugar ao norte**.

O caminho virtual buscou o silêncio diante da imensidão da natureza, mas apontou o microfone ao aberto pelo olhar e a vivência sentidas pelo corpo. O espaço do mapa manteve as imprecisões como medida poética, e ativou outras imaginações sonoras circunscritas no cotidiano da Ilha do Combu, Igarapé Piriquitaquara e Boa Vista do Acará. A observação sonora desdobrou-se para espaços específicos da Ilha do Mosqueiro e Parque do Utinga, buscando também estabelecer relações de proximidade entre corpo, lugar e natureza.

Fotografia 73 e 74 - Paisagem de rio-floresta: Gravação de campo – Ilha do Combu – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

As reflexões a partir da construção do mapa sonoro *Caminho de Rio-Floresta* ensinaram sobre qualidades sonoras no contexto da pesquisa, ou seja, o som documental apresentado diferiu das ficções realizadas pela mesclagem de áudios, bem como, as falas gravadas na vivência com as pessoas dos lugares. A compreensão dos distintos sons mostrou o interesse da pesquisa na criação de composições pelas anotações sonoras. A escuta amplificou os gestos da paisagem. Eventos sonoros descobertos nos percursos foram experimentados e geraram sonoridades independentes do mapa.

No *Caminho Sonoro* a **colaboração com a natureza** estreitou-se pelo tempo do corpo na paisagem, as gravações dos sons, às vezes, tiveram referências visíveis e, outras vezes, repousaram nos ritmos do invisível. O percurso sonoro pela água aceitou o convite do verde, o corpo desceu do barco reenquadrando a paisagem pelos passos, a acústica mudou na sombra das árvores, a escuta percorreu da planta do pé aos ouvidos, fluxos energéticos e impulsos elétricos ligando terra e céu.

O tempo da maré e a dança dos frutos, folhas e flores na correnteza das águas dos igarapés inspirou a criação de partituras, igualmente, as formas orgânicas de plantas, cipós e raízes pelas

caminhadas em mata fechada concedeu notas imagéticas para invenção de sonoridades. A investigação artística percebeu as temporalidades como estados presenças, o som organizado em continuidades de ruído e música, por meio da partitura experimental, ou composições em estilo documental e ficcional, via gravação da paisagem sonora, manifestou a posição do corpo no retorno e comunicação com as naturezas.

O sonoro feito caminho reconheceu as ressonâncias, a imagem do jardim e a imaginação da floresta representou direção tomada pela escuta, do mínimo sinal em decibel à vibração de frequências inaudíveis, o som guiou o movimento das produções performáticas.

Fotografia 75 e 76 - Permissão para lembrar: Performance – Vídeo – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

Em *Permissão para lembrar* a invisibilidade foi cultivada como estados que compõem a imagem, a descoberta da ação para o vídeo emergiu da vivência no lugar, o corpo relacionou-se com desenhos, memórias ancestrais e gravações na paisagem de floresta. A escuta sensorial da materialidade irrompeu como a semente, a visualidade foi mirada ao soar de instrumentos xamânicos junto a natureza. O reflexo da luz penetrando as folhagens das copas das árvores e o balançar do intenso brilho do sol no rio, encadeou as intuições para a performance.

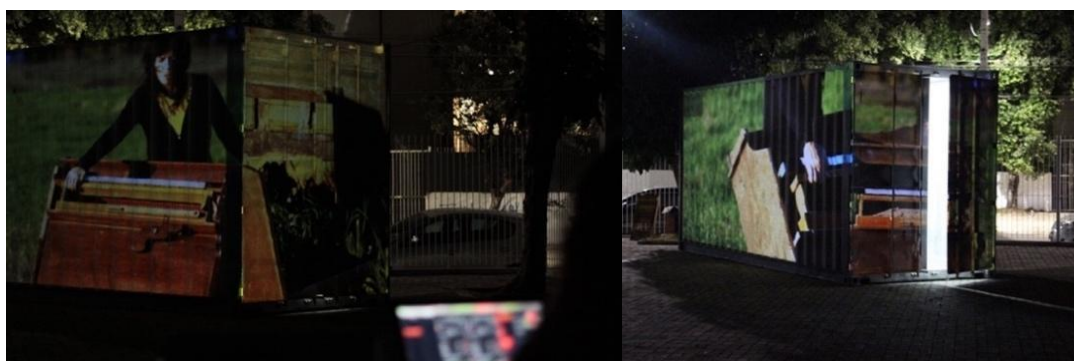
O silêncio do verde tornou-se o espaço para o corpo ressoar a temporalidade do passo no sagrado da terra e as grandes árvores amazônicas elevaram a consciência para o trânsito entre os mundos. O **deslocamento** temporal ampliou o sentimento de pertencer a natureza, o ato de sumir espelhou em definitivo a dimensão fractal do humano para o universo. O sonoro colecionado em conexão com a água do rio e o ambiente com vegetação de floresta, desvelou a imagem rezada em lugar específico, a peça audiovisual seguiu a direção do *Caminho Sonoro* projetando-se como performance audiovisual.

A sonoridade pelo tempo do corpo e na relação com o espaço vivenciado apresentou-se como condição para a escuta. O procedimento aberto na experimentação com o **lugar ao norte** encontrou no conhecimento ribeirinho reverberações entre homem e natureza. O caminho pelo rio e o imaginário

da floresta projetaram a ficção sonora como maneira de entrecruzar temporalidades, impulsionando a composição de som e imagem que trafegam informações visíveis quando a presença se formulou diretamente, e invisíveis quando a interação se processou de forma indireta.

O **deslocamento** influenciou as percepções sonoras e as durações escreveram narrativas que desobedeceram a linearidade do comum tempo. As produções artísticas a partir da partitura *Amplitude* equalizaram imagens com situações de arte sonora. A peça audiovisual *Arrasto* performou os fragmentos com o piano criando sobreposições de imagem e som ao vivo. A composição apresentada no projeto *Estação Utópica* expressou o atemporal pelo contínuo em contraposição aos efêmeros recortes sonoros.

Fotografia 77 e 78 – Arrasto: Vídeo mapping no Estação Utópica – Fortaleza, CE



Fonte: Waléria Américo (2017)

As **transmissões** na pesquisa *Caminho Sonoro* apontaram para o retorno à paisagem. Diferente da dinâmica do vídeo à fotografia analógica, apresentou-se como áurea para o horizonte natural. As **ficções sonoras** tratavam de misturas de tempos e lugares gravados, bem como a ampliações de suaves sons percebidos na natureza. Dentro do processo de escuta da paisagem sonora, os acontecimentos destacaram-se sublinhando a interação do humano, os trechos viraram colagens que performaram o som em si.

O temporário como elemento do sonoro motivaram realizações para o ambiente de rio e floresta. As experimentações de partituras ou improvisações em lugares específicos pensaram a colaboração com o vivo. O som ao performar em transmissão apagou a referência da imagem visível e dilatou o espaço das imaginações. Criticamente repensou a apropriação da natureza pela captura sonora, a condição efêmera afinou o relacional com o território amazônico.

As produções artísticas no âmbito audiovisual mostraram os lugares por meio de imagens desterritorializadas, onde as localizações permearam o corpo performativo, apresentando-se como fronteiras pelos movimentos desobedientes na paisagem urbana. No *Caminho Sonoro*, o espaço da

ação procurou o natural, os fenômenos do tempo e contatos com parques e áreas de floresta. O som interno precisou das mudanças nas estações do ano para manifestar-se ao externo e a dimensão do visível convocou o ambiente cultural. O processo de escuta atravessou paisagens para desaguar no profundo rio do norte, onde o mergulho sonoro na exuberância amazônica percebeu os deslocamentos da natureza.

Fotografia 79 e 80 - Paisagem Sonora: Gravação de campo – Ilha do Mosqueiro, PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A composição *Águas Brancas* tratou o som como um fluxo de memórias. **Fragmentos da paisagem sonora** uniram-se às falas espontâneas sobre o rio. A performance mutável tomou a oralidade como escrita e os pontos do rio como imagem. A escala do imensurável do corpo na relação da navegação pelo rio transmutou-se em performances que leem o lugar com o outro. A temporalidade da água e do texto inspirou-se na deslocação permanente da floresta. Os rios aéreos, as palmeiras que andam, os espíritos das árvores e o voo das sementes participaram da escuta que nem sempre é sonora, mas vibra no corpo que pertenceu à paisagem.

PRODUÇÃO ARTÍSTICA



Caminho Sonoro

Naturezas I, II e III.

Partitura Experimental

2020/2022

Os desenhos da série Naturezas apresentam linhas a lápis em diferentes intensidades e formas dispersas no plano do papel, através de composições com plantas ou vegetações, junto a traços que repetem a presença de figuras femininas. As imagens foram produzidas espontaneamente e retiradas de conjunto de desenhos intuitivos, expressões e ligação com o natural. A transmutação do desenho para a partitura operou pelo apagamento das linhas que repousaram feito pontos. O espaço orgânico foi deslocado como vestígios para as pautas da partitura. O processo considerou agrupamentos de pontos para formação de acordes e criou vetores de movimentos para a recomposição em linhas melódicas. Registrou-se novamente o caminho de notas soltas como princípio de invenção para o desenvolvimento de partituras musicais. A peça sonora Naturezas I, II e III tem a colaboração de Rebecca Levi para a transcrição das notas, que seguiu as instruções da composição pelo desenho, e a interpretação musical ou performance em piano de Jonatas Braga. A partitura seguiu o fluxo do invisível para o visível e o inverso, pensamentos sonoros para ressoar com a vibração da natureza.

Waléria Américo

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem – Natureza I



Natureza I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/202

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza I

Naturezas I

Waléria Américo

The musical score is presented in three systems. The first system consists of two staves labeled 'Piano'. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in 4/4 time. The second system also has two staves labeled 'Pno.'. The upper staff begins at measure 5 with a 'rall.' marking. The lower staff continues the accompaniment. The third system begins at measure 9 with a 'Poco meno mosso' marking. The upper staff features a complex melodic line with many beamed notes, while the lower staff provides a simple accompaniment.

Natureza I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza I

12

Pno.

Pno.

14

Pno.

Pno.

18

Pno.

Pno.

22

Pno.

Pno.

2

Natureza I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem – Natureza II



Natureza II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza I

Naturezas II

Waléria Américo

The image shows a musical score for 'Naturezas II' by Waléria Américo. It consists of four systems of piano staves, each labeled 'Piano' on the left. The first system has a treble clef and contains a melody starting with a forte (*ff*) dynamic and a *rall.* marking. The second system has a bass clef and contains a bass line with a 7-measure rest. The third and fourth systems are empty.

Natureza I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza II

7

The musical score is presented on a grand staff with four systems. The first system (measures 7-14) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex accompaniment of chords and moving lines. The second system (measures 15-22) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 23-30) shows a more active melodic line in the treble clef. The fourth system (measures 31-38) concludes the piece with sustained chords in both staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

2

Natureza II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza II

15

Poco meno mosso *rall.*

The image shows a musical score for 'Natureza II'. It consists of five systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line starting at measure 15, marked 'Poco meno mosso' and 'rall.'. The bass clef staff of the first system has a rhythmic accompaniment. The second system has empty treble and bass staves. The third system has a treble clef staff with a rhythmic accompaniment and empty bass staves. The fourth system has empty treble and bass staves.

3

Natureza II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza II

23

Musical score for 'Natureza II' starting at measure 23. The score consists of six systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the left. The first two staves of this system contain rhythmic notation (quarter notes with stems) and are followed by four empty staves. The second system has a grand staff with a treble clef on the left. The first two staves contain rhythmic notation, followed by four staves with melodic notation in the treble clef. The third system has a grand staff with a treble clef on the left, with all staves empty. The fourth system has a grand staff with a treble clef on the left, with all staves empty. The fifth system has a grand staff with a treble clef on the left, with all staves empty. The sixth system has a grand staff with a treble clef on the left, with all staves empty.

4

Natureza II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza II

31

The musical score is presented in three systems. The first system shows two grand staves (treble and bass clef) with rests. The second system features a vocal line in the treble clef with notes and rests, and a piano accompaniment in the bass clef with rests. The third system continues the vocal line and piano accompaniment with various musical notations including notes, rests, and slurs.

5

Natureza II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza II

41

Musical score for 'Natureza II' starting at measure 41. The score consists of five systems of staves. The first four systems are empty, showing only the treble and bass clefs. The fifth system contains musical notation for both the treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a fermata. The bass staff has a few notes and rests.

6

Natureza II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza II

50

The musical score for 'Natureza II' begins at measure 50. It is presented in six systems of staves. The first two systems are empty. The third system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. The fourth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. The fifth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. The sixth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest.

7

Natureza II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza II

58

The image shows a musical score for 'Natureza II' starting at measure 58. It consists of six systems of staves. Each system has a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The first two systems are mostly empty staves with some rests. The third system contains a vocal line with notes and rests, and a grand staff with accompaniment. The fourth system is empty. The fifth system is empty. The sixth system is empty.

8

Natureza II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza II

71

rall.

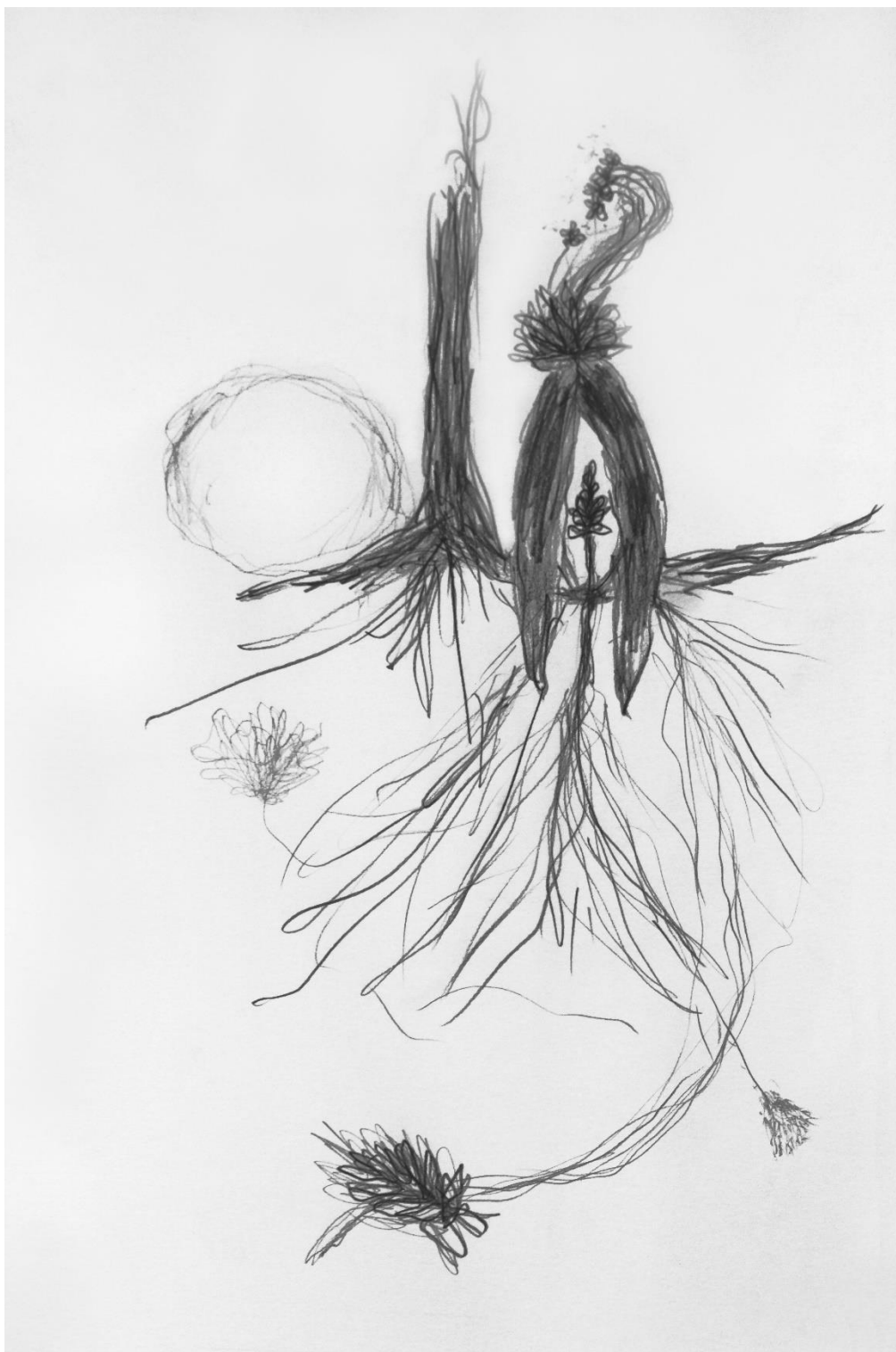
9

Natureza II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza III



Natureza III - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Natureza III

Naturezas III

Waléria Américo

The first system of musical notation is in 4/4 time. The right hand (treble clef) begins with a whole note chord, followed by a series of eighth notes and quarter notes. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment.

The second system starts at measure 12. The right hand features a melodic line with several triplet markings. The left hand remains mostly silent, with a few notes in the final measure.

The third system begins at measure 18. It includes tempo markings: *Più mosso*, *A tempo*, and *acellerando.....*. The right hand has a series of eighth-note patterns, some with triplet markings. The left hand is mostly silent.

The fourth system starts at measure 21. It features a series of eighth-note triplets in the right hand, followed by a melodic phrase. The left hand is mostly silent. The system concludes with a double bar line.

Natureza III - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2020/2022

CAMINHO SONORO - Partitura-Experimental – Naturezas



Natureza I, II e III - Waléria Américo

*Partitura Experimental - Interpretação: Jonatas Braga e Waléria Américo
com deslocamento sonoro para espaços verdes.*

2022

PRODUÇÃO ARTÍSTICA



Caminho Sonoro

Caminho de Rio-Floresta

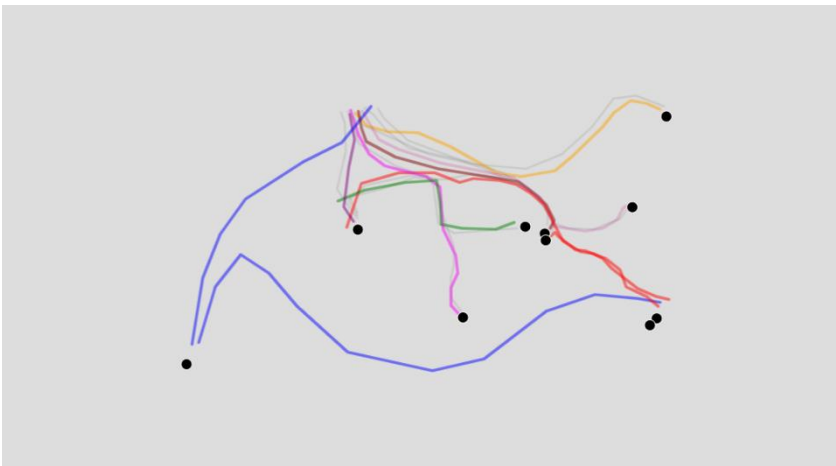
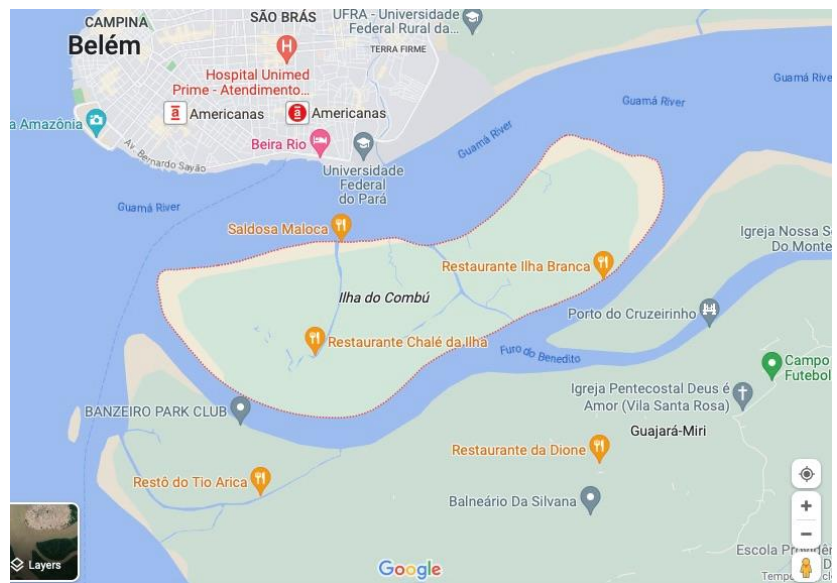
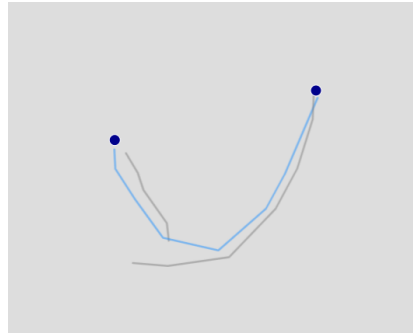
Mapa Sonoro

2022

O corpo mergulhou na paisagem pela escuta do rio a fim de passar o tempo à margem da floresta. O processo experimental de gravação de campo na natureza começou pela busca dos silêncios e ampliou as percepções sonoras na relação com pessoas e lugares da Ilha do Combu. O Caminho de Rio-Floresta emergiu na repetição de travessias pela baía do Guajará, encontro dos rios Guamá e Acará, que formam a vista frente à cidade de Belém, onde as águas correm em direção a baía do Marajó. O mapa sonoro colecionou fragmentos da paisagem insular, registrou a imensidão pelos mínimos acontecimentos do som, e anotou com imagem, impressões dos percursos navegados. Interessou a pesquisa Caminho Sonoro captar fluxos de sons que rompiam o visível da paisagem, bem como frequências que ativaram inventividades contrárias ao documental. Os sons desprendidos da paisagem, voltaram para o espaço da escuta, no formato de mapa, hospedado na plataforma do Umap/Openstreetmap. No horizonte digital, o reenvio do som abriu nova temporalidade que revelou tanto a paisagem natural como as interações do humano.

Waléria Américo

CAMINHO SONORO – Caminho de Rio-Floresta



Caminho de Rio-Floresta - Waléria Américo

Mapa Sonoro – Working Process- <http://u.osmfr.org/m/742524/>

2022

CAMINHO SONORO – Caminho de Rio-Floresta



Caminho de Rio-Floresta - Waléria Américo

Mapa Sonoro – Fotografias Sonora

2022

CAMINHO SONORO – Caminho de Rio-Floresta



Caminho de Rio-Floresta - Waléria Américo

Mapa Sonoro – Fotografias Sonora

2022

CAMINHO SONORO – Caminho de Rio-Floresta



Caminho de Rio-Floresta - Waléria Américo

Mapa Sonoro – Fotografias Sonora

2022

PRODUÇÃO ARTÍSTICA



Caminho Sonoro

Permissão para lembrar

Performance

2022

A performance Permissão para lembrar obedeceu a intuição, fez-se imagem pela convivência com o lugar natural. O corpo habitou o espaço da memória em confluência com sons e vibrações do verde. A luz espelhou no rio, o caminho para a paisagem de floresta. A composição da imagem sonora narrou o presente, os encontros com as raízes do passado, os sonhos, as histórias ancestrais, e as miragens pelo rio que conduziram os passos de volta para casa. As durações temporais refletiram a reconexão com a natureza e as vozes xamânicas. A ação de escuta profunda pediu a permissão para pisar em território sagrado. A experiência amazônica revelou os mitos e plantas, conhecimento do espírito, deslocamentos para o interior da semente, o refazimento. A ação performática orientada para o vídeo reverberou o sonoro invisível, devolvendo imagens que pulsam em intercomunicação com a força da mãe terra.

Waléria Américo

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Vídeo



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance – Vídeo 4'41''

2022

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Vídeo



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance – Vídeo Instalação 3'17''

2022

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Ensaio Fotográfico



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance - Fotografia 30x45

2022

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Ensaio Fotográfico



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance - Fotografia 30x45

2022

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Ensaio Fotográfico



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance - Fotografia 30x45

2022

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Ensaio Fotográfico



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance - Fotografia 30x45

2022

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Ensaio Fotográfico



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance - Fotografia 30x45

2022

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Ensaio Fotográfico



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance - Fotografia 30x45

2022

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Ensaio Fotográfico



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance - Fotografia 30x45

2022

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Ensaio Fotográfico



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance - Fotografia 30x45

2022

CAMINHO SONORO – Permissão para lembrar – Ensaio Fotográfico



Permissão para lembrar – Waléria Américo

Performance - Fotografia 30x45

2022

PRODUÇÃO ARTÍSTICA



Caminho Sonoro

Águas Brancas

Composição

2022/2024

O sonoro movimento no tempo da chuva e marés do lugar ao norte, a escuta e o corpóreo na relação humano na natureza, ensinamentos à beira do rio, o inverso da cidade. Na água turva da bacia amazônica, os sons das ondas se misturaram aos compassos dos motores das embarcações. Águas brancas resultaram do processo de gravação de campo da paisagem sonora do rio e navegar pelo rio, a documentação das ilhas em diferentes momentos que inspirou a montagem de composições que soam a força do rio. A projeção de sonoridade das águas performa com trechos de conversas realizadas durante o processo de pesquisa no rio e ilhas. As peças sonoras exibem variações entre o documental da paisagem sonora e ficções na paisagem sonora.

Waléria Américo

CAMINHO SONORO – Águas Brancas – Conversa Sonora



Águas Brancas – Waléria Américo

Work in progress

Conversa Sonora - Yyapoti Ypporã ete

2023

2.1 O desenho e o som de fronteira

O desenho pensou o som. Imagens orgânicas, formas livres, folhagens como paisagem mutante do corpo de intuição. A presença manifestou linhas leves e contínuas e, sem palavras, falou o gesto desenhado. A imprecisa psicografia do coração vibrou o inconsciente e o caminho precisou do som, voz para silenciosa escuta. A migração apagou a linha e colecionou pontos, processos da nova partitura experimental, a escrita para ressoar ao infinito.

A direção sonora conduziu as imaginações, com as notas musicais como aparição para o visível material do mundo. A transmutação aceitou a incompletude da percepção sensível e a trajetória das notas desobedeceram a ordem do pentagrama. Os grupos de sons que organizaram as sequências da música sentiram os traços, exploraram o deslocamento das plantas, o enraizamento para terra e os florescimentos.

A partitura convencional se constroi a partir do pentagrama de coordenadas cartesianas – tempo e espaço. Porém, a tentativa de construir escritas a partir de sonoridades considera que o conceito amplo de partitura pode ter como objeto uma pintura, uma dança, uma imagem, uma arquitetura ou um vídeo. Essa problematização se dá em vários trabalhos artísticos na transição do moderno para o contemporâneo quando a partitura do pentagrama não consegue mais codificar as múltiplas situações sonoras (Carneiro, 2013, p.190).

A composição operou pela decomposição, primeiro o olhar penetrou as partes da imagem e recriou uma espécie de percurso sonoro ou redesenho. A série *Naturezas* expressou a paisagem interna, tratou de desenhos entre lugares, onde o corpo incluiu vivência cotidiana com espaços verdes e com os encontros com o tempo natureza. As imagens destacadas para as peças *Naturezas I, II e III* considerou as áreas desenhadas como caminho para as notas, movimentos que sugeriram acordes ao instrumento piano. A presença feminina apareceu em meio aos traços, de maneira sutil com os espaços naturais e os sentidos para cima e para baixo onde as formas circulares mostraram ordenações transcritas para o espaço do pentagrama.

A partitura musical quebrou o silêncio da partitura imagem e os processos das partituras experimentais buscaram a comunicação sonora, a extensão poética das imagens e a multiplicidade performática som. Segundo Carneiro (2013) a “partitura” pode ser vista como um “anteparo” em projetos de arte. Assim, a autora observou a proximidade da música e artes visuais, concluindo que: partitura (escrita do som) passou a designar formas muito amplas de construções artísticas, como performances (*Variations V* de Cage) e arquiteturas (*Pavilhão Philips* de Xenakis). A partitura passou além de ser “escrita do som” a ser a “escrita de uma imagem” (Carneiro, 2013, p.192).

O procedimento de *Naturezas* começou da imagem para o som, o corpo experimentou as vibrações com a terra e iniciou práticas de desenhos que aproximou os caminhos do jardim para a

floresta. A pesquisa *Caminho Sonoro* construiu em colaboração³⁰ com a musicista Rebecca Levi, as pautas musicais, e os espaços desterritorializados em notas foram enviados ao pianista Jonatas Braga. A interpretação musical soou para o vazio, precisou dos silêncios e seguiu aberta a novas invenções sonoras.

Fotografia 81 – Desenho e Partitura Imagem - Natureza I - Fortaleza / Belém.



Fonte: Waléria Américo (2022)

A composição do desenho influenciou a composição da música, os sons graves desceram para a terra e os sons agudos miraram o céu, como um movimento natural que o corpo encontrou nas práticas de caminhada na natureza. A linha escreveu memórias pelo tempo presente, a imagem brotou no papel, ramificou traços e trajetos do invisível para o visível.

Um aspecto importante do tempo no que se refere ao desenho é a memória (...) os artistas usam a paisagem como uma internalização do mundo natural. O gesto pode transmitir uma experiência de vastidão, de luz e de ar. O gesto treina o olho e a mão e abre a porta para habilidades inexploradas (Sale; Betti, 2008, p.25-30, tradução nossa).

Os desenhos subjetivos expressam o corpo em sintonia com as forças na natureza, crescem

³⁰ O instrumentista, quando interpreta uma obra, está traduzindo a obra do compositor, como um co-partícipe que colabora na criação estética sonora. (...) A *poiésis* da obra musical, como um fazer artístico em sua plenitude, somente se completa na performance da mesma, quando a obra musical surge, viva no tempo, na sua materialidade sonora (Reis, 2005, p.1349).

pelos gestos, intensidades do grafite, independente do sonoro. A partitura procedeu da quietude do corpo natureza, o desenho recuperou a imaginação sensitiva. A contemplação da paisagem criou o espaço da escuta, da mesma forma, a reverberação das flores tocou a alma. A imagem da metamorfose fixou-se pelas linhas claras e escuras, de larguras e pressões variadas. Para Coccia (2020) a continuidade reside na transformação onde compartilhamos uma infinidade de traços, “somos apenas parcialmente humanos”. Assim, ele afirmou que cada espécie é a metamorfose de todas aquelas que vieram antes dela. É uma mesma vida que molda para si um novo corpo e uma nova forma para existir de uma maneira diferente.

Desta forma, a árvore do jardim encontrou com as raízes da floresta, o corpo partitura escreveu música com o tempo natureza. A escrita sonora desistiu de narrar a experiência e passou a compor outras sucessivas experiências.

Para John Cage, a realização da obra 0'00''(4'33'' N.2) era a questão de construir uma partitura tão aberta quanto possível, eliminando o intervalo entre leitura e execução, possibilitando a construção de uma partitura expandida capaz de não omitir qualquer movimento, situação, interpretação ou som (Carneiro, 2013, p.189).

As partituras *Naturezas* mantiveram a intenção do deslocamento entre lugares e entre linguagens. O espaço limiar das expressões do invisível com operações artísticas e partilhas do sensível. Nesta relação caminhante, o som e a imagem performaram como o corpo. Seguindo as reflexões de Carneiro (2013, p.192) quando considerou que a “partitura seria o texto do som e da imagem”, poderíamos, portanto, criar a hipótese de que a invisibilidade da imagem, aquilo que não podemos enxergar na imagem seria o som, e que o som só se tornaria visível através da constituição de uma partitura. Assim, o corpo ocupou a fronteira sonora como uma posição, uma expansão para as criações de arte.

A suspensão temporal vivenciada do *Jardim Sonoro* ao *Caminho de Rio-Floresta* propiciou o retorno: o corpo repousou nas dinâmicas do desenho, o pensamento voltou em memórias distantes, e o sonho mostrou conexões futuras. A partitura experimental como transmutação sonora fintou o céu de estrelas e perguntou pelas sementes, a lenta reconexão com a natureza aprofundou-se pela presença do rio.

A escuta do movimento sutil pareceu o descrito por Coccia (2020) a despeito da pluralidade do ser vivo. Para ele, “a metamorfose é, a um só tempo, a força que permite a todos os seres vivos espalharem-se por várias formas e o sopro que permite às formas conectarem-se entre si, passarem de uma para outra”.

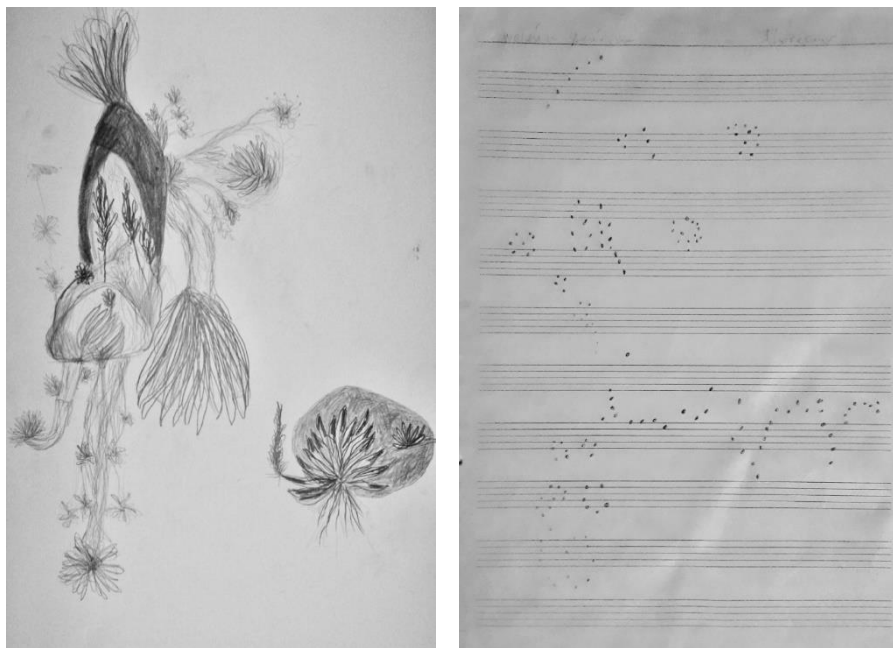
A metamorfose atravessou temporalidades no corpo, o lugar sumiu e todos os lugares permaneceram no presente. A imagem de *Naturezas* sugeriu a mudança pelo entendimento do visível

e invisível no mundo. Os vertiginosos traços vegetais do desenho contemplaram o nascimento como as durações das estações do ano, que mostraram a vida pela existência da morte, percepções anteriormente deslocadas às partituras.

(...) Diante do imenso vazio, de repente, quem sabe, pudessem estar calmos consigo mesmo, em silêncio e quietude. Na transcendência do contato com a Natureza maior de nossa existência, talvez você pudesse olhar para si mesmo e à sua história, ver sua personagem existencial como apenas mais um dentre tantos outros que fazem parte da História do Universo (Teo, 2020).

A relação com a paisagem revelou diferentes conhecimentos para o corpo e a sabedoria do tempo natureza guiou a experiência do “vazio da palavra (silêncio)” e “vazio da ação (quietude)”, onde a escuta mostrou “que este vazio que sente e leva consigo é confortável, tranquilo e fonte de paz sempre disponível a si” (Teo, 2020).

Fotografia 82 e 83 – Desenho e Estudo da Partitura Imagem - Natureza II - Fortaleza / Belém.



Fonte: Waléria Américo (2022)

A permanência na escuta incitou o desenho sonoro. Neste momento, a investigação *Caminho Sonoro* expandiu o entendimento do deslocamento, bem como, ampliou a compreensão de colaboração humana e não humana. Em *Naturezas* se iniciou uma espécie de meditação³¹ do corpo:

³¹ Respirar de maneira consciente e manter-se atento à maneira como você reage frente às pessoas e aos acontecimentos ao seu redor é uma prática profunda. Em vez de reagir, em vez de pensar, permita-se simplesmente *ser*. Pratique a *mindfulness* para se conectar com a respiração, com seus passos, com as árvores, com as flores com o céu azul e o brilho do sol (Hanh, 2016, p.71).

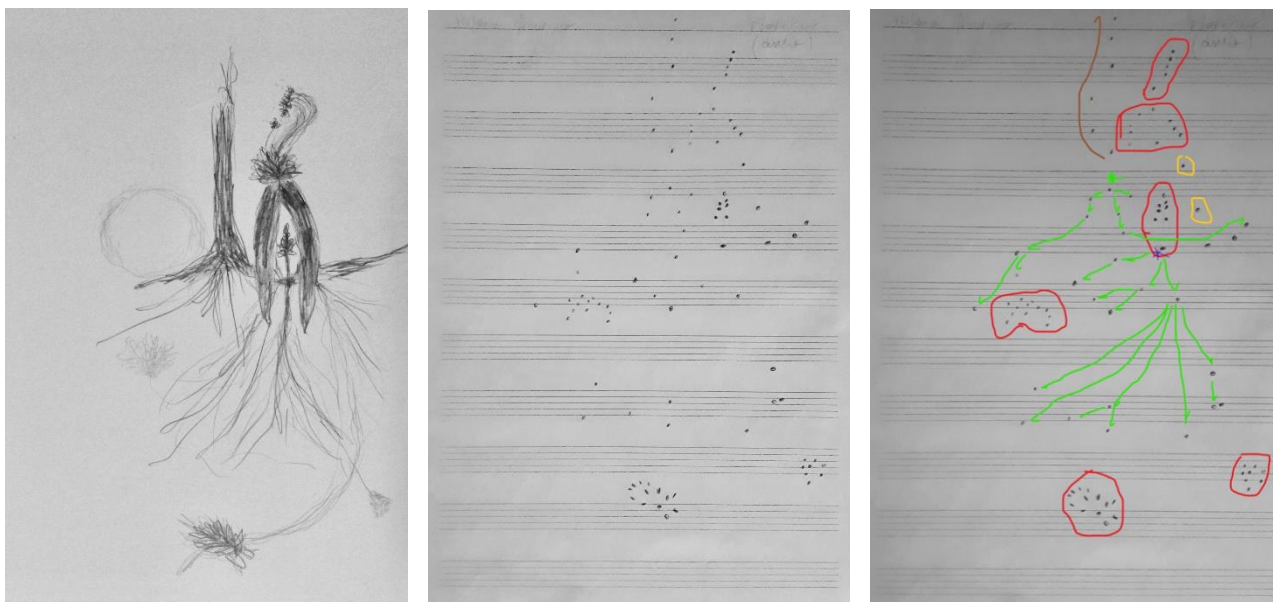
corpo humano, espiritual e artístico.

Nascer, para cada ser vivo, é experimentar ser uma parte matéria infinita do mundo, que inventa uma outra forma de dizer “eu”. Não precisamos girar o globo para sentir o mundo, para vê-lo, para vivenciá-lo em toda sua infinitude. Tudo o que temos de fazer é explorar a memória material e espiritual do nosso corpo (Coccia, 2020).

Os desenhos proliferaram e receberam inspiração de vida. As imagens mentais formularam paisagens de forças telúricas. A criação passou a considerar a “confluência”, a “assimilação coletiva” e o “eu em nós” de forma propositiva, compreendendo que “cada um de nós é a história da Terra, uma versão dela, uma possível conclusão” (Coccia, 2020). A ressonância do corpo na paisagem pensou a cooperação entre as naturezas que somos.

O procedimento artístico de *Naturezas I, II e III* convocou o piano pelo alcance de diferentes alturas de notas. A imagem biológica da metamorfose emergiu espontaneamente, feito o sentido de nascimento que apareceu pelo gesto das folhas, flores e raízes na composição. Seguindo Carneiro (2020) a transmissão entre som e imagem pela “partitura como anteparo” destacou três questões: “equivalência”, “correspondência” e “paralelo”.

Fotografia 84, 85 e 86 – Desenho e Estudo da Partitura Imagem - Natureza III- Fortaleza / Belém



Fonte: Waléria Américo (2022)

Nesta perspectiva, a partitura *Natureza* operou na “relação de correspondência”, ou seja, “consiste em retirar os fragmentos de sua condição inicial e estabelece-los temporariamente num outro espaço” (Carneiro, 2013, p.193). A “correspondência” na partitura mostrou o processo onde a imagem passou a som e o som se tornou imagem pelo sensorial e escuta da música.

A conversação visual e sonora precisou da escrita da partitura tanto para tradução de uma linguagem na outra, quanto para criação de espaços de interlocuções e percepções das intenções musicais. A colaboração artística sucedeu a cooperação com a natureza e o ambiente amazônico amplificou as vivências e reflexões sobre o invisível do mundo natural.

A vida das espécies no planeta é uma metamorfose constante. A metamorfose é a fronteira que separa e divide as espécies uma das outras. Isso significa que a relação que temos com as diferentes formas de vida é sempre metamórfica: nós poderíamos tornar-nos, ter-nos tornado outros. A metamorfose é o parentesco que une e divide ao mesmo tempo todos os seres vivos (Coccia, 2020).

Interessou a composição do estudo da partitura pelo movimento do desenho e as instruções performativas para o instrumento. A série *Naturezas* germinou da imagem, da espera, da metamorfose e escuta derredor. As interpretações variáveis tornaram-se o caminho em comum das partituras experimentais.

O corpo de *Amplitude* buscou o corpo de *Naturezas* e a partitura representou o lugar para imaginações sonoras. A comunicação corpo e paisagem, espírito e natureza, música e colaboração, cultivou ressonâncias como temporalidades para arte.

Assim como os sons derivam do número de vibrações sonoras, assim as cores derivam das vibrações luminosas. O colorido de uma paisagem vale por uma espécie de música. A verdura dos prados é formada de números, qual o tema de uma melodia; a rosa que se desbotou é o centro de uma esfera de vibração luminosa, constituído o matiz aparente, e o rouxinol que trina em carícias, projeta no ar as vibrações sonoras característica dos seu tons. Todo movimento é número e todo número é harmonia (Flammarion, 2002, p.70).

A descoberta do som pela partitura apresentou caminhos singulares, experimentações e novas dimensões do deslocamento. Em *Jardim Sonoro*, a imagem fotográfica vibrou a cor da vida pelos fragmentos de tempo. Diferentemente, em *Naturezas*, a imagem desenhada amplificou o sutil movimento das mudanças da paisagem natural.

A nota musical transmutou o som inaudível, o corpo voltou-se para natureza, procurou relações harmônicas e escutou ritmos da terra. Segundo Flammarion (2002, p.69) a “harmonia não é tão só a fraseologia musical escrita em partitura e executadas por instrumentos humanos.” E continua: “harmonia enche o universo como seus acordes”. As partituras experimentais inventaram processos artísticos livres de métodos que provocou a criação pelos encontros sensíveis diante da paisagem geográfica, emocional e cultural³².

³² Ver a paisagem como se ela fosse um momento intermediário entre a miragem e a alucinação, entre a imagem que o mundo produz e a que a mente cria. Ver a paisagem como imagem de passagem, como reverberação de uma potência que se atualiza entre dois pontos. Respirar a paisagem é conhecê-la intimidante, fisicamente, entretanto dentro dela e deixando que ela nos absorva, expondo-nos ao que se expõe, posse mútua (Santos, 2011, p.199).

O *Caminho Sonoro* percebeu pela investigação das partituras o sonoro, as possibilidades relacionais como a natureza que também somos, e, por isso, construiu procedimentos artísticos, proposições transitórias pela composição de imagem, sons, música, instalação ou performance.

A arte contemporânea não é definida por um médium, um método, uma disciplina: é um movimento que atravessa e sacode todas as mídias sensíveis, todas as práticas e disciplinas culturais para permitir à cultura diferenciar-se do que ela é. A arte é o espaço no qual uma sociedade consegue tornar visível o que ela não pode confessar, pensar ou imaginar (Coccia, 2020).

A escuta de *Naturezas I, II e III* compreendeu os grupos sonoros dos desenhos, dos percursos das linhas e as vozes silenciosas no infinito espaço das paisagens. O elemento terra³³ significou a cadência da imagem para o som, persistiu como instruções e referências, tanto nas expressões da partitura quanto em projetos de espacialização sonora. **O deslocamento pensou o tempo da natureza do Céu e encontrou o tempo da natureza da Terra.**

2.2 A paisagem sonora e a temporalidade

O corpo mergulhou na paisagem e voltou à ilha. A travessia da cidade em direção ao horizonte revelou o rio, na imensidão do caminho de águas amazônicas. As idas e vindas entre Belém e a Ilha do Combu transformou a experiência da caminhada em navegações, a escuta da paisagem sonora flutuou pelos igarapés e continuou em trajetos de ilhas vizinhas.

A APA da Ilha do Combu³⁴ pertence ao Grupo de Uso Sustentável. É a quarta maior Ilha do município de Belém, com área territorial de 15,972 Km². Está situada a 1,5 Km ao Sul da cidade, sendo margeada pelo rio Guamá ao Norte, pelo Furo São Benedito ao Sul, pelo Furo da Paciência a Leste e pela Baía do Guajará ao Oeste (Ideflor-Bio, 2023).

A paisagem insular inspirou as práticas de escuta com natureza e desenvolveu espaços de imaginações sonoras por meio de permanências temporárias no horizonte de rio-floresta. Os deslocamentos encontraram silêncios e ruídos, pessoas e lugares, sons e músicas, nem sempre

³³ A energia da Terra move-se horizontalmente. Suas direções são laterais e circular, como as órbitas dos planetas. No calendário chinês, a energia da Terra também é compreendida como representante do período de mudança entre cada uma das estações do ano. É como a lua antes de minguar – quando está mais próxima da terra – grande, dourada e cheia. Como a própria terra, é paciente, protetora e provedora. Ela ampara, absorve, suporta e acomoda todas as mudanças (Chuen, 2000).

³⁴ Criada por meio da Lei Estadual nº 6.083 de 13/11/1997, a UC possui ecossistema típico de várzea de grande beleza cênica, com paisagem florestal exuberante, formada por um mosaico peculiar de espécies florestais, além de seus cursos d'água, como os rios Bijogó, Guamá e Acará, o furo da Paciência e os igarapés do Combu e do Piriquitaquara (Ideflor-Bio, 2023).

registrados pelos microfones e gravadores eletrônicos. O corpo continuou como instrumento de vibração e escuta. O sonoro coletado pelo rio e terra firme observou a paisagem natural e a paisagem humana, buscou ouvir a relação dos sons com os espaços das ilhas de forma espontânea, sensível ou poética.

Fotografia 87 e 88 – Paisagem entre Ilhas – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

Dentro da voadeira³⁵, depois do porto e antes da ilha, o olhar se encantou com a vista de águas profundas, com o movimento dos barcos e a chegada das chuvas. No horizonte verde da floresta de várzea, as grandes árvores apareceram nos percursos, como as castanheiras, andirobas, samaúmas, seringueiras, dentre outras espécies menores como o cacauzeiro e o açaí.

Apesar da proximidade de Belém, muitos dos habitantes do Combu vivem da coleta e da extração de produtos florestais madeireiros e não madeireiros como açaí, cacau, óleo de andiroba e pupunha; de matéria-prima para a produção de artesanato, além de fontes de alimento e renda como peixes e camarão, juntamente ao crescente turismo do local. (...) Nesse ambiente, a população ribeirinha evoca os repertórios tradicionais do passado e vislumbra os aportes do presente, tentando conciliar sustento e conservação (Silva *et al.*, 2022 p.162).

A travessia para Ilha do Combu aproximou o corpo da paisagem amazônica, onde se experienciou o lugar por meio de sonoridades, desde a escuta da vocalização de distintos pássaros, quanto a observação de diferentes timbres de motores das embarcações.

A imersão na paisagem começou pelo encontro com o rio. O rio é o caminho para a floresta. Segundo Moreira (1989) em nenhuma parte da superfície terrestre existe um “complexo hidrobotânico” como o amazônico, e afirmou:

³⁵ É necessário utilizar a via fluvial em alguma das lanchas das cooperativas, a travessia tem duração média de 15 minutos. <https://ilhadocombu.tur.br/>

É o rio, com efeito, que comanda e ritmiza a vida regional. É ele que, com a sua poderosa e contínua ação de erosiva, modela e anima a fisiologia da região; que como as suas enchentes e inundações periódicas fertiliza grande parte das terras e da flora; que com a sua extensa rede líquida, caudalosa e desimpedida, permite a circulação, o comércio e a sociabilidade; que preside, enfim, à condensação e distribuição do elemento humano na paisagem (Moreira, 1989 p.6).

As derivas pela geografia das ilhas levaram o corpo a descobertas sonoras e os fragmentos gravados formam colecionados sem rotulações. A paisagem sonora apareceu para os microfones como acontecimentos, feito as conversações espontâneas que compõem a imagem em diluição e transformação. O conhecer exigiu o constante desaprender através da ilha, do barco, do rio, da vegetação e com o som em flutuação de tempos.

Na paisagem ribeirinha o corpo mar desacelerou para o corpo rio, a percepção do ambiente natural e cultural seguiu em processos de escuta. O lugar outro e do outro ressoou imaginações poéticas do humano e da natureza, como Paes Loureiro (2015) ensinou sobre a experiência ao Norte do Brasil: “Na sociedade amazônica, é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante que o envolve, que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento em si mesmo (Paes Loureiro, 2015, p. 104).

Fotografia 89, 90 e 91 – Paisagem da Ilha – Ilha Analógica – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2021/2022).

Diante da baía Guajará, espaço de confluência dos rios Guamá e Acará, o corpo reorientou de forma contundente o fazer artístico pela escuta e voltou à natureza pelo procedimento de retorno à ilha. Deleuze (2006) sublinhou no manuscrito *Ilha Deserta* que “a ilha seria tão-somente o sonho do homem e o homem seria a pura consciência da ilha”, e ainda disse:

O impulso do homem, esse que o conduz em direção às ilhas, retoma o duplo movimento que produz as ilhas em si mesmas. Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se esta só ou perdido; ou então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça (Deleuze, 2006 p.18).

O *Caminho de Rio-Floresta* emergiu pela repetição de deslocamentos entre as ilhas ou pelo interior da ilha do Combu. O movimento na paisagem amazônica apontou para um novo recomeço, e o corpo desterritorializado encontrou memórias na ilha, como a imagem infantil do quintal. Durante a navegação foram produzidas temporalidades registradas em gravações de sons, fotografias analógicas e desenhos do lugar particular.

A investigação vivenciou a paisagem sonora, o procedimento da travessia representou o afastamento do ritmo³⁶ da cidade para a proximidade da melodia³⁷ da ilha. Seguindo as definições de Schafer (2001) diante da “paisagem sonora *lo-fi*, os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa”, enquanto na paisagem sonora *hi-fi*, “os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão o baixo nível ambiental” (Schafer, 2001, p. 31). Neste sentido, a observação da paisagem sonora natural, precisou da perspectiva do rio, e a participação da voz humana, animal e vegetal ampliou a percepção no lugar ao norte.

O homem não é um elemento acrescido à paisagem, uma sorte de acessório destinado a torná-la ou completá-la, pois, se assim fosse, seria apenas uma expressão decorativa na superfície do planeta. Na realidade, ele é o fato geográfico por excelência, tanto pela sua atuação, como pela sua própria condição, tanto pelo que faz, como pelo que é. No primeiro caso, por ser um modelador de paisagens. No segundo, por ser um elemento necessário à sua significação (Moreira, 1989, p.123).

No percurso de água e terra firme, o corpo compreendeu as dimensões da paisagem, e

³⁶ A simples observação da natureza já nos oferece o primeiro testemunho da presença do ritmo no universo. A alternância de dias e noites, o balanço contínuo das ondas do mar, os batimentos cardíacos, as nossas respirações sugerem que o ritmo está intimamente relacionado com qualquer movimento que se repete regularmente no tempo. (...) Na música, onde o ritmo atinge provavelmente a sua mais elevada sistematização consciente, esta pulsação regular, ou andamento, aparece em grupos de dois ou três, e nas suas correspondentes combinações compostas (Károlyi, 1988, p.34, tradução nossa).

³⁷ A melodia, no seu sentido físico, nada mais é do que uma sucessão de sons. Portanto, se nos atermos literalmente a esta definição, até mesmo uma escala poderia ser chamada de melodia. Mas uma melodia é, sem dúvida, algo mais. Esse é o espírito que dá vida e sentido interior a uma sucessão de sons. Uma escala em si não constitui uma melodia, mas sim um esqueleto. É a qualidade da tensão interna que constitui uma melodia (Károlyi, 1988, p.75, tradução nossa).

testemunhou a integração do humano com a imensidão da natureza. O microfone apontou para o sonoro e capturou o distante canto de pássaros, a onda no píer do rio, o facão ao abrir a floresta, o cupim na raiz da árvore e o mergulho do remo nas águas do Igarapé.

A imaginação pela escuta conduziu os processos artísticos. Os trajetos pelos rios ressoavam para forma de mapa sonoro, e os trechos da paisagem sonora buscaram o espaço relacional feito as partituras experimentais. O ato simbólico de retorno à ilha proporcionou o “devaneio poetizante” como proposto por Paes Loureiro (2015), quando falou sobre a contemplação do indivíduo na paisagem amazônica.

Por essa via prazerosa, o homem da Amazônia percorre pacientemente as inúmeras curvas dos rios, ultrapassando a solidão de suas várzeas pouco povoadas, e plenas de incontáveis tonalidades de verdes, da linha do horizonte que parece confinar como o eterno da grandeza que envolve o espírito numa sensação de estar diante de algo sublime (Paes Loureiro, 2015, p.81).

No horizonte de rio floresta o olhar mergulho no natural e o corpo experienciou o espaço geográfico e cultural da região, onde o “próximo-distante”, o “perto-longe” ou o “tocável-intocável” pareceu compor as impressões sobre o cotidiano ribeirinho (Paes Loureiro, 2015, p. 81).

Assim como o ensaísta paraense Eidorfe Moreira (1989) estudou a paisagem pelo rio, pela várzea, terra firme e planalto, e posteriormente afirmou o território da Amazônia como um “anfiteatro” do mundo. O poeta e professor Paes Loureiro (2015, p.137) concordou que este imenso “anfiteatro” amazônico é construído pelo rio, que é como uma estrutura “fisiológica” e “humana”, criador de “ritmos na vida regional” e cultural. No contexto da pesquisa *Caminho Sonoro*, o rio apresentou-se como o entre lugar para o desenvolvimento da escuta sensível, onde o corpo confiou menos no olhar e seguiu pelo som, o som externo e interno.

A temporalidade do rio rompeu com o visível da paisagem, ativou o sensorial pelas frequências³⁸ das águas e dos movimentos com natureza. Por outro lado, os sons desprendidos da paisagem sonora acionaram inventividades contrárias ao documental. No horizonte digital, os fragmentos gravados voltaram a condição de escuta, o reenvio se organizou no corpo e ocupou pontos de escuta ou mapa sonoro.

A experiência temporal tem um caráter subjetivo marcado, assim como o resto das experiências, dado que, para a sensação do tempo externo, não existe um órgão que se excite ritmicamente por estímulos externos. Pelo contrário, o ritmo é criado pelo órgão interno que marca os estímulos do próprio corpo (Uexküll, 2014, p.63, tradução nossa).

³⁸ A percepção da altura de um som musical significa a habilidade de distinguir se o som é grave ou baixo, alto ou agudo. O fato de esta altura ser aguda ou grave depende da frequência (número de vibração por segundo) do corpo vibrante. Quanto mais alta for a frequência do som, maior será a altura do tom; da mesma forma, quanto mais baixa for a frequência, menor será a altura do tom (Károlyi, 1988, p.14, tradução nossa).

A imagem do mapa apareceu como a inspiração do mover do sujeito que atravessou a paisagem, assim como a escuta dos ritmos de dentro e fora percebido durante os deslocamentos no rio. Dessa forma, o *Caminho de Rio-Floresta* afastou-se das partituras musicais e pensou os estímulos sonoros que o corpo vivenciou pela paisagem sonora.

Seguindo a perspectiva biológica de Uexküll (2014), a respeito das sensações do sujeito na relação com o som, colocou que “em cada experiência sonora, os sujeitos trazem consigo uma organização mental estranha ao espaço. Esta organização enche o mundo de sons assim que os estímulos apropriados despertam a excitação nervosa no órgão sensorial da audição” (Uexküll, 2014, p.63, tradução nossa). O corpo como corpo instrumento de escuta, vibrou junto à natureza e buscou compor com as impressões sonoras da paisagem física e emocional³⁹ no outro lado do rio.

O desenho dos trajetos navegados surgiu como escrita do corpo imerso na paisagem: o vento de água doce, o cheiro da vegetação no rio, a onda a bater o casco da embarcação, o banheiro. A imagem do mapa começou pelo rascunho de linhas que orientavam as derivas pelas ilhas, e os pontos ilustraram as localizações de escuta da paisagem natural. Os fragmentos de sons amplificados pelos microfones foram gravados pela relação entre humano e natureza amazônica. Paes Loureiro (2015, p.135) sublinhou que o “imaginário” do homem diante da paisagem amazônica pode ser descrito como um olhar que não se confina ao que vê. É um olhar através do que vê, vê o que não vê. Isto é, contempla uma realidade visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra numa outra margem do real.

A composição dos percursos relacionou uma série de anotações sobre as ilhas, imagens fotográficas em preto branco e uma coleção dos sons de ações naturais e humanas. A tentativa de representação das temporalidades registradas em deslocamento, levou em consideração os caminhos navegados como uma espécie de cartografia artística e amazônica. Segundo Ribeiro (2017), a cartografia produz pensamentos de rede, conexões antes mesmo das redes de internet, ou seja, “o mapa não é apenas o desenho identificador de um território, domínio ou propriedade, ele é, para a visão, a possibilidade de se estabelecer fronteiras e, sobretudo, a sinalização de pontos que unidos revelam uma rede” (Ribeiro, 2017 p.2).

No *Caminho de Rio-Floresta* aprofundou-se os trajetos de *Silêncios*. O corpo persistiu na realização de encontros com a paisagem sonora das ilhas. A prática de observação da natureza motivou a expansão da percepção de sons no lugar ao norte, e guiou as pausas e as continuidades

³⁹ Mas se a emoção é um movimento, então ela tem de ser uma ação: qualquer coisa como um gesto simultaneamente interior e exterior, pois quando a emoção nos atravessa, a nossa alma revolve-se, treme, agita-se, e o nosso corpo faz uma data de coisas que não sabíamos fazer. (Didi-Huerman, 2015, p.25).

sensíveis da escuta. Para Bas (2019), os mapas sonoros figuraram uma estrutura formal para organização material e simbólica da gravação de campo.

O material audível que predomina em grande parte das produções existentes baseia-se em registros sonoros gerados em coordenadas geográficas dentro do espaço que o mapa representa. (...) Assim, a cartografia em forma de mapa sonoro assenta, pelo menos numa primeira instância, numa relação simples e direta entre território e som. Mais precisamente, na relação entre representações sonoras de sons com representações visuais de territórios (Bas, 2019, p.21, tradução nossa).

A captura do som na paisagem aconteceu com liberdade e buscou a auto expressão e a relação com o tempo da ilha. A geografia da floresta de várzea mostrou tanto fontes sonoras próximas e distantes, quanto frequências propagadas pelo ar ou vibração pela água. A presença das águas entoou o canto profundo da floresta.

O mapeamento do som se construiu pela necessidade da localização do corpo na paisagem e a imagem apareceu no processo feito miragem no meio do rio. A cartografia⁴⁰ desse movimento se realizou em terra e analisou os trajetos e pontos de escuta a partir da memória que orientou os fragmentos da paisagem sonora.

As cartografias sonoras como as conhecemos hoje são possíveis a partir do surgimento da web 2.0 na forma, por exemplo, de mapas sonoros publicados em websites. São seus recursos participativos e interativos, juntamente com o desenvolvimento de mapas satélites, algumas das características centrais que tornam possível este tipo de conquistas. Eles contêm registros sonoros associados a pontos geográficos específicos do mapa, representado por coordenadas de latitude e longitude (Bas, 2019, p.18, tradução nossa).

As informações cartografadas no mapa sonoro apresentaram geolocalização imprecisas, pois tratou da experiência subjetiva e artística na paisagem amazônica. As gravações de durações variáveis projetaram-se para longe da acústica natural, onde criou uma paisagem sonora digital ou conexões para outros ao caminho, dentro da plataforma *uMap*⁴¹ / *OpenStreetMap*.

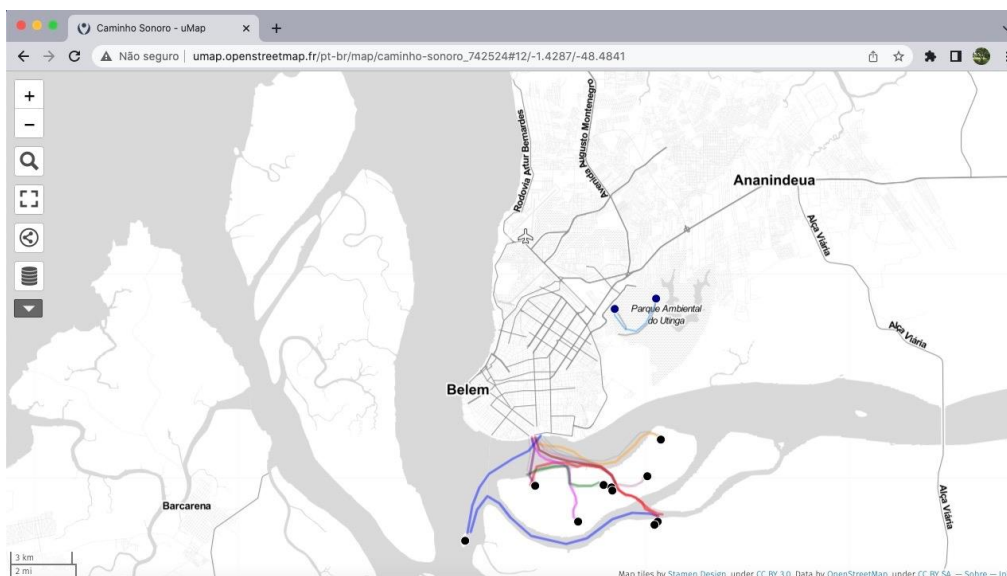
A escuta fenomenológica apreendeu sons pelas travessias das ilhas com um ínfimo sonoro da paisagem. Os pontos marcados no mapa ressoam uma proximidade com a cultura do lugar ao norte e

⁴⁰ A história da cartografia teve início como o primeiro testemunho tangível de representação cartográfica (o fato de desenhar um mapa sobre o primeiro suporte disponível), dando existência concreta à antiga abstração. Ao substituírem o espaço real por um espaço analógico (processo básico da cartografia), os homens adquiriram um domínio intelectual do universo que trouxe inúmeras consequências. Os mapas precederam a escritura e a notação matemática em muitas sociedades, mas somente no século XIX foram associados às disciplinas modernas cujo conjunto constitui a cartografia. (...) Tanto nas sociedades ocidentais como nas orientais, a cartografia invariavelmente une o objetivo ao subjetivo, a prática aos valores, o mito ao fato comprovado, a precisão à aproximação. A história eurocêntrica tradicional tem desprezado os usos míticos, psicológicos e simbólicos dos mapas, valorizando seu uso prático; isso se deve mais à nossa obsessão pelos modelos científicos do que à história da prática cartográfica (Harley, 1987, p.6).

⁴¹ *uMap* permite criar mapas com camadas *OpenStreetMap* e incorporá-los em seu site. É alimentado por software de código aberto licenciado pela WTFPL. <https://umap.openstreetmap.fr/pt-br/>

da vida ribeirinha, através de um aprendizado sobre a relação íntima do humano com a natureza. Como colocou Paes Loureiro (2015, p.85) sobre o “imenso” e a “pequenez” diante da paisagem, identifica que a natureza é plurivalente para o homem, da qual ele retira não apenas sua subsistência material como também espiritual.

Fotografia 92 – Caminhos Sonoros – Mapa de navegação – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2021/2022).

Em *Caminho Sonoro*, o mapa funcionou como elo para expansão da paisagem sonora, onde primeiro se explorou a relação do corpo e o tempo natural, e posteriormente o som e as tecnologias para ampliação da escuta. Seguindo as reflexões cartográficas de Ribeiro (2017), a possibilidade da gravação sonora levou o homem a “registrar a superfície do mundo”, motivado pelo “desejo humano” de continuidade, ou seja, “tornar memória futura tudo o que à partida poderia estar condenado à morte ou à extinção”.

Da cartografia digitalizada e acessível montou-se também um mapa sonoro que atinge não apenas as paisagens sonoras de cada território, mas também o que não é visível ou audível. Porém, a causa do acervo digital parece repousar sempre no mesmo desejo: religar e relacionar (Ribeiro, 2017 p.9).

A peça sonora *Caminho de Rio-Floresta* registrou a escuta das margens do rio Guamá em instantes de convívio, afinações ou sintonizações com a natureza amazônica. Nesta criação artística, mapa sonoro ou instalação, a imaginação pelo som e a poética da imagem representaram um movimento sem intenção de verdades, possibilidades de formulação de novas paisagens ou apenas uma visão particular da realidade. **O corpo sumiu na paisagem e voou no tempo sonoro do canto do pássaro.**

2.3 Conversações diante do rio-floresta

A vida é uma canção da natureza, soprou Kahena⁴². A escuta do horizonte de rio-floresta harmonizou os deslocamentos. O corpo permaneceu, entregou-se ao caminho amazônico pela intuição ou confiou no visível e invisível do amor.

A consonância do Universo nas suas mínimas particularidades é dirigida pela presença do Criador. É, pois, uma canção da natureza divina e quem tem ouvidos para ouvir, que a ouça, quem tem olhos para ver, que veja o seu esplendor de contornos maravilhosos (...) Observe o ar, as águas, o vento, as árvores, os pássaros, a vida, enfim, e sinta o ritmo da vida dentro do próprio ritmo da vida (Kahena, 2013, p.149).

A navegação no tempo da maré e a travessia antes da chuva ensinou sobre as dimensões da floresta e a compreensão de que a floresta está em tudo. O barco atracou, a luz brilhou o rio e vibrou os verdes, a ressonância com a paisagem sonora despertou música no coração.

A pesquisa *Caminho Sonoro* se posicionou para relação arte-natureza, emocionou-se com a cotidiana sabedoria ribeirinha e afinou os ritmos com a paisagem do lugar ao norte. Assim, o silêncio percorreu o rio e desacelerou o corpo da cidade que amanheceu na ilha, enquanto a escuta acompanhou os passos em caminhadas pela terra firme com o sagrado chão da floresta.

O conceito de *Deep Listening* ou Escuta Profunda da acordeonista e compositora experimental Pauline Oliveros (1932-2016) iluminou o processo de refazimento e quietude para a escrita sonora em colaboração com a natureza. Oliveros (2005) desenvolveu a escuta e a consciência como prática de arte e vida. Para ela, existe uma diferença entre o ouvir e escutar, ou seja, o ouvir é o meio físico que permite percepção e escutar é dar atenção ao que é percebido tanto acusticamente quanto psicologicamente.

Na introdução do livro *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, a autora pontuou para a compreensão da Escuta Profunda em que o sentido de “profundo” pode ser visto, seja como “complexidade ou limite além do comum”, seja como “o que leva tempo para entender ou conhecer”, assim, “escuta profunda é aprender a expandir” (Oliveros, 2005).

A conversação das partituras experimentais e a paisagem sonora no território amazônico ampliou o movimento de expansão do ser e o caminho performático procurou a reconexão com o tempo da Terra, a escuta-natureza. O ambientalista e líder indígena Krenak (2020) inspirou a

⁴² Kahena viveu no ano setecentos depois de Cristo, foi rainha de tribos bárbaras nos montes Urais e trucidada pelos árabes, conhecida no meio do seu povo por Dâmia, pois profetizava muitas coisas e curava enfermos. Teve algumas reencarnações no Brasil, mas sempre que volta à pátria espiritual, retoma a forma anterior, por ter sido naquela vida que ocorreu uma explosão de luz em seu sensível coração. Kahena é uma das rainhas da natureza, que a entende e se faz entender por ela na plenitude do seu amor. (Tabeta, 2013)

consciência do homem branco a abandonar o antropocentrismo⁴³, acreditando que tudo é natureza, que o cosmo é natureza, e tudo em que “eu consigo pensar é natureza”, e continua:

Desde muito tempo, a minha comunhão com tudo o que chamam de natureza é uma experiência que não vejo ser valorizada por muita gente que vive na cidade. Já vi pessoas ridicularizando: “ele conversa com árvore, abraça árvore, conversa com o rio, contempla a montanha”, como se isso fosse uma espécie de alienação. Essa é a minha experiência de vida. Se é alienação, sou alienado (Krenak, 2020 p.7).

A experiência do corpo artístico em deslocamento reivindicou natureza e o sonoro acercou-se do imaginário da floresta. Em *Permissão para lembrar*, a presença xamânica⁴⁴ conduziu o encontro com histórias ancestrais e acordou os sonhos adormecidos. O rio conduziu a volta para casa.

Fotografia 93 - Paisagem de Floresta - Floresta Analógica - Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2021/2022)

A composição da performance se desenvolveu entre caminhadas e meditações, pela unidade de conservação do Parque Estadual do Utingá⁴⁵ e APA Belém⁴⁶, ou seja, lugares que preservaram (e

⁴³ Pela primeira vez na história do planeta Terra uma das 1,2 milhões de espécies de seres vivos catalogados tem a capacidade modificar as dinâmicas bio-geo-físicas em todo o globo. A conjuntura se estabelece em função da capacidade de apropriação dos recursos naturais pelo Homo sapiens, que através da industrialização organizou regimes automatizados de conversão energética, inicialmente de biomassa, depois combustíveis fósseis, a energia nuclear e solar. Dessa forma, o impacto da vida humana no ambiente foi tão considerável que alterou a escala geológica, produzindo, assim, o Antropoceno (Lopes; Júnior, 2020, p.10).

⁴⁴ O xamã é um homem ou uma mulher que entra em estado alterado de consciência – quando quer – para ter contato com uma realidade habitualmente oculta, usando-a para adquirir conhecimento e poder e, com isso, ajudar outras pessoas. O xamã costuma ter, pelo mesmo, um – quase sempre mais de um – “espírito seu serviço pessoal” (Harner, 1995, p.48).

⁴⁵ O Parque, localizado na Região Metropolitana de Belém (RMB), foi criado pelo Decreto Estadual N° 1.552/1993 e abrange dois municípios que são Belém (99%) e Ananindeua (1%). Possuindo uma área territorial de 1.393,088 hectares (13,93 Km²), a Unidade contém uma biodiversidade extensa com florestas de terra firme, floresta secundária e igapó ao redor de seus grandes mananciais (Ideflor-Bio, 2023).

⁴⁶ A Área de Proteção Ambiental da Região Metropolitana de Belém (APA Belém) foi criada por meio do Decreto Estadual n° 1.551, de 03/05/1993, com área territorial de 7.457,50 ha (74,57 km²), abrangendo os municípios de Belém (59,49%) e Ananindeua (40,51%). A Unidade encontra-se no Bioma Amazônia, e sua paisagem natural é constituída por

preservam) as raízes da floresta. Para Kopenawa (2023), a “floresta não existe sem motivo”.

O que vocês chamam “natureza”, na nossa língua é *urihi a*, a terra-floresta e também sua imagem vista pelo xamã, *Urihinari a*. É porque essa imagem existe que as árvores estão vivas. O que chamamos *Urihinari a* é o espírito da floresta: os espíritos das árvores *huutihiri pë*, das folhas *yaahanari pë* e dos cipós *thoothoxiri pë*. Esses espíritos são muito numerosos e brincam no chão da floresta. Nós chamamos *urihi a*, a “natureza”, assim como os espíritos animais *yarori pë* e até os das abelhas, das tartarugas ou dos caracóis. O “valor de fertilidade” da floresta, que chamamos *në rope a*, é também para nós a “natureza”: ele foi criado com a floresta, é sua “riqueza” (Kopenawa, 2023, p.30).

A intercomunicação pela natureza amazônica intuiu à vontade e ação de permissão para pisar na “terra-floresta”, a escuta gerou a imagem que reverberou no invisível sonoro e o tambor ritmou o corpo coberto pelo manto de espelho. Kopenawa (2023, p.32) revelou que “os espíritos se deslocam sem parar na floresta”, e lembrou: “Os *xapiri pë* são os donos da “natureza”, do vento e da chuva.

O rio espelhou a floresta, e entoou a força da mãe natureza. Seguindo Oliveros (2005, p.25), a prática da “Escuta Profunda” desenvolveu processos de estender os estados de escuta a um “continuum”, tanto nas “sequências de som/silêncio”, quanto nos momentos de foco, “instantes em um único som”. Assim, a autora afirmou que o “som não se limita a música ou sons falantes, mas inclui todas as vibrações perceptíveis”. No caminho de floresta, as luzes penetraram as copas das árvores, diante da enorme *Guapuruvu*⁴⁷ o corpo vibrou embalado de memórias e os pés fincados ao chão procuraram o céu.

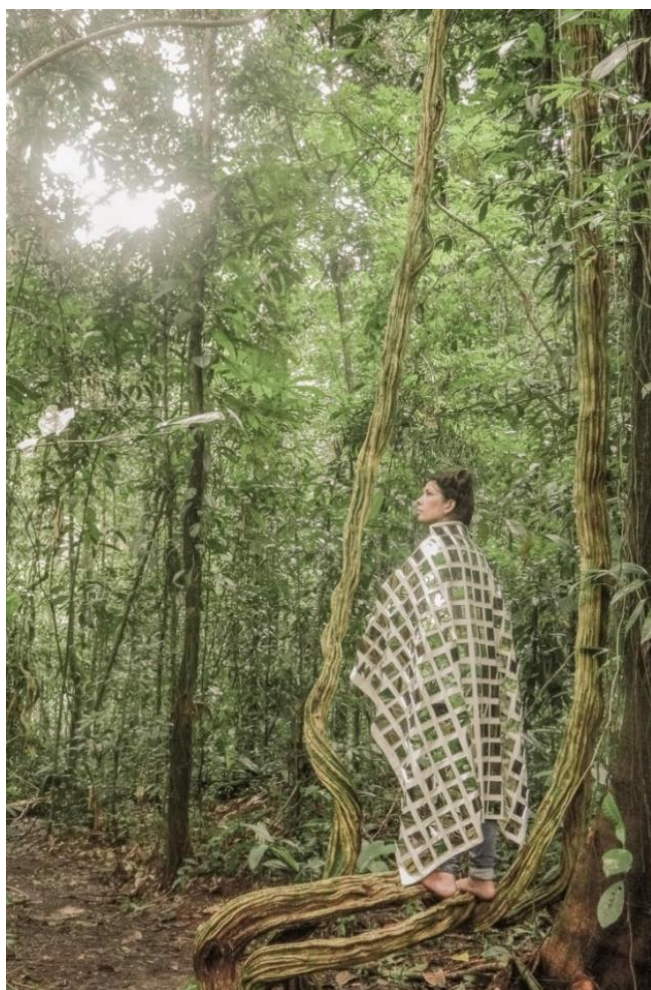
Permissão para lembrar apareceu na mente. O manto de espelho ou xale xamânico, reconheceu o mundo natural. Para Coccia (2020), o ser vivo “não é apenas mundo” como também “é um espelho, chamado para acolher dentro dele mesmo, como uma imagem, o próprio mundo”, e ainda, explicou:

Aquilo que chamamos de consciência não passa desse reflexo da Terra sobre ela mesma, e cada ser vivo é necessariamente consciência do mundo: imagem do mundo não como anatomia, mas como espelho. Não é difícil de perceber: todo ser vivo é apenas essa capacidade de espelhar a totalidade do mundo naquilo que ele faz, de ser tornar e preservar a imagem do planeta todo (Coccia, 2020, p.40).

O pedido ao infinito revisitou as palavras sonhadas da minha mãe, o sonho do sonho, a presença vibrante pisou o chão úmido da floresta que visitou fronteiras invisíveis e audíveis no deslocamento sensível do corpo-escuta. A imagem de espelhos refletiu a natureza, as naturezas onde “todo ser vivo é a própria reencarnação da Terra” (Coccia, 2020, p. 42).

Floresta Ombrófila Densa Aluvial Dossel uniforme e Floresta Ombrófila Densa Terras Baixas, além de possuir área urbanizada considerável, que foi limitada pela área florestada protegida e pelo Rio Guamá (Ideflor-Bio, 2023).

⁴⁷ Guapuruvu é o nome de uma árvore - também conhecida como faveira ou pau-de-vintém (...) etimologia deriva do tupi-guarani, em que yna ou ignara é canoa, e p'vú significa tronco. Assim entende-se o seu sentido como "tronco de fazer canoa", (...), um tronco com madeira leve e boa para flutuar nos rios (Mattos, 2021).



Fonte: Waléria Américo (2022)

A comunicação espiritual chegou pelo manto de espelho e desenhos intuitivos da vegetação de floresta no território amazônico proporcionou o silêncio que fecundou a alma e criou esperança humana. Segundo o povo indígena Yanomami: “os espíritos dançam todos juntos em cima de grandes espelhos que descem dos céus” (Kopenawa, 2023, p.102).

O sonoro mundo (visível e invisível) emitiu as frequências⁴⁸, propagou pelas raízes das árvores a mensagem da semente. Plantou a proteção, o voo e a cura. Para Kopenawa (2023, p.30), “a terra da floresta possui um sopro vital, *wixia*, que é muito longo. Os dos seres humanos é curto: vivemos e morremos depressa. Se não a desmatarmos, a floresta não morre”.

A performatividade do corpo no processo de descoberta do *Caminho Sonoro* funcionou por

⁴⁸ Os humanos podem detectar sons de uma faixa de frequência de aproximadamente 20 Hz a 20kHz. (...) O sistema auditivo transforma as ondas sonoras em padrões distintos de atividades neural, os quais são integrados com informações de outros sistemas sensoriais para guiar o comportamento, tais como orientação dos movimentos frente aos estímulos acústicos e comunicação (Purves, *et al*, 2010 p.315).

ressonâncias, a escuta caminhante concentrou-se nas formas sonoras, o movimento derredor da árvore expressou confiança no espaço de floresta. Taborda interpretou (2021) a “ressonância” como “um modo relacional”, como uma troca energética que “torna explícito um sincronismo implícito”.

Se um corpo ressoa outro é porque a frequência do primeiro já habita o segundo em repouso, e contra isso não há anticorpos, defesa ou imunidade. Ressonância é afecção irresistível, conjunção vibrátil, disposição de *comover* e ser *comovido*, do latim *co-movere*, mover *com* mover junto; e deixar arrebentar pela identificação de que a frequência de um corpo externo corresponde à sua própria, presente em latência (Taborda, 2021, p.66).

O processo artístico de *Permissão para lembrar* vestiu-se de floresta, o ato poético do corpo envolvido no manto de espelho resultou o caminho, caminho feito de “vibrações por simpatia”, ou melhor, “trânsito intensivo de afetos que *co-move* corpos e lhe dá impulso para continuarem vibrando” (Taborda, 2021, p.99). A imagem ressonante orquestrou a conversação, e forças de atração e repulsão instaurou qualidades de escuta na paisagem sonora natural.

Fotografia 95, 96, 97 e 98 – Série Escuta Natural - Desenho - Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2021/2022)

A montagem audiovisual procurou desarticular o olhar temporal linear, o corpo ocupou durações de escuta nos ritmos da terra. O som circular da mão na pele do tambor⁴⁹ oscilou aos passos e batidas do instrumento-corção, a consciência de floresta testemunhou a interação humana com seres encantados e uniu-se com a natureza.

Acontece que, nas narrativas de mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças. Querem silenciar inclusive os encantados, reduzir a uma mímica isso que seria “espiritual”, suprimir a experiência do corpo em comunhão com a folha, com o líquem e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente e que suplanta a mediocridade a que o humano tem se reduzido (Krenak, 2022, p. 37).

A performance sonora caminhou refletindo verdes amazônicos, exteriorizou a cooperação com o ambiente natural e abriu imaginações contra o “fim do mundo”. Como sugeriu Krenak (2022) para “recriar mundos possíveis”, o sonho precisa existir e resistir, pois, “dentro dos nossos sonhos estão as memórias da Terra e nosso ancestrais” (Krenak, 2022, p.37).

A imagem-escuta percorreu o rio e andou pela floresta. O movimento no *Caminho Sonoro* encontrou a fala de outros que partilharam raízes no lugar ao norte. A vivência da “Escuta Profunda” proposta por Oliveros (2005) ativou memórias no corpo e promoveu deslocamentos sensíveis e sonoros.

Os humanos têm ideias. As ideias impulsionam a consciência para novas percepções e perspectivas. Os sons carregam inteligência. Ideias, sentimentos e memórias são desencadeados por sons. Se você for muito limitado em sua consciência dos sons, provavelmente ficará desconectado do seu ambiente (Oliveros, 2005, p.26).

A voz humana e a voz do rio vibraram narrativamente para *Águas Brancas*, uma composição que mistura sons de marés com palavras-fragmentos sobre a paisagem amazônica e ribeirinha. Para a geografia, os rios têm cores e reside vida (biótopos⁵⁰) como as águas brancas, águas negras e águas claras que inspirou a denominação da peça sonora. A sobreposição da paisagem rio e paisagem humana tratou o som como espaço vivo, em transformação e retribuiu o aprendizado com natureza.

⁴⁹ O som repetido do tambor é quase sempre fundamental para empreender as tarefas xamânicas em Estado Xamânico de Consciência. (...) A batida constante e monótona do tambor atua como onda mensageira, primeira ajuda a entrar em Estado Xamânico de Consciência, depois para sustentá-lo em sua viagem (Harner, 1995, p.91).

⁵⁰ Existem três tipos principais de rios da Amazônia, cujas características são resumidamente, as que se seguem: Rios de águas “brancas”. A água é turba, lamacenta, amarelada, com transparência de 10 a 50 cm (...) a água dos rios de águas “brancas” é relativamente, a mais rica quimicamente em toda a Amazônia e também em nutrientes inorgânicos para o crescimento vegetal. (...) Rio de águas “claras”. Esses rios como, por exemplo, os principais afluentes do baixo Amazonas, como Tapajós, Xingu e outros carregam em suas águas apenas pequenas quantidades de material em suspensão, trazendo-a da região de suas cabeceiras, situada no velho maciço do Brasil Central e das Guianas. A transparência dos rios de águas claras é, portanto, maior nos cursos superiores entre 0,6 e 4m, correspondendo às estações chuvosas e secas, respectivamente. (...) Rio de “águas negras”. A água é mais ou menos transparente, isenta de quantidade significativa de partículas inorgânicas em suspensão, mas apenas disso, sua transparência é de apenas 1,5m, por causa da coloração marrom produzida pelas substâncias húmidas nela dissolvidas (Sioli, 1968, p.119).

O rio cantou, o caminho das águas do Guamá, Moju, Acará e Capim encontrou-se frente à cidade de Belém. A escuta da paisagem sonora natural seguiu no estuário do rio Pará e capturou sons na Ilha do Mosqueiro.

É fascinante pensar que o grande rio que dá nome à Bacia Amazônica nasce de um fiozinho de água lá nas cordilheiras dos Andes para formar aquele mundo aquático. Ele carrega muitos outros rios, mas também a água que a própria floresta dá para as nuvens, e que a chuva devolve para terra, nesse ciclo maravilhoso em que as águas dos rios são as do céu, e as águas do céu são as do rio (Krenak, 2022, p. 15).

A floresta deslocou-se ao grande rio, o corpo navegou com vozes de outros, acomodou-se na paisagem do lugar ao norte. A transposição fundou dimensões de escuta, a voz e a memória, encheram com a maré, que correu para o campo da arte. A leitura como ação performática da escuta ocupou o tempo sonoro da coleção de movimentos do rio.

O compasso de *Águas brancas* colocou-se de forma experimental, o som do rio ofereceu ritmo para os trechos imagéticos das vozes, a palavra guardou vibração e ressoou. A improvisação combinou o espaço do silêncio no rio e recortes de conversas com o povo rio. Krenak (2022, p.17) lembrou que “a maioria das pessoas pensa que só se vive em terra firme” sem imaginar que “uma parte da humanidade encontra nas águas a completude da existência, de sua cultura, de sua economia” e ainda a “experiência de pertencer”.

O horizonte de rio-floresta alinhou no corpo as frequências da natureza e mostrou a diversidade de raízes aéreas, aquáticas e terrestres. A transmissão⁵¹ emocionou a escuta que sublinhou falas transitórias na paisagem amazônica. O processo de gravação aconteceu espontaneamente e as frases reorganizadas de maneira poética e/ou aleatória sugerem a situação música.

Nas noites silenciosas ouvimos sua voz e falamos com nosso rio-música. (...) À noite, suas águas correm velozes e rumorosa, o sussurro dele desce pelas pedras e forma corredeiras que fazem música e, nessa hora, a pedra e a água nos implicam de maneira tão maravilhosa que nos permite conjugar o nós: nós-rio, nós-montanha, nós-terra (Krenak, 2022, p.13).

O procedimento artístico com “rio-música” compreendeu o corpo-instrumento em vibração e a ressonância com os seres vivos da paisagem e da paisagem sonora amazônica. As ondas noturnas do rio trouxeram as sementes da floresta e o brilho do sol dançou nas águas próximas da Ilha do Amor. Neste momento, o corpo libertou a escuta dos ouvidos, deixou-ser-natureza, espelhou-se e criou ficções sonoras pelo caminho. No invisível da mata, o som do coração escutou: **a raiz cresce para baixo e a árvore não está morta.**

⁵¹ O som cria estruturas sutis através das quais seres construtores angélicos e elementais, plasmam as formas que devem se manifestar, e isso inclui estados internos e ritmos sutis. Portanto, que o silêncio nos ajude a estarmos mais conscientes do que emitimos e, sobretudo, que seja o canal estável por meio do que podemos emitir energias que sirvam a um propósito evolutivo superior (Frei Luciano, 2014, p.87).

2.4 As ficções sonoras na paisagem amazônica

O som da palavra navegou entre tempos. A escuta do lugar envolveu o corpo em deslocamento pela paisagem amazônica, o movimento acessou memórias narradas ou sonhadas por mim e por outros. As imaginações construíram-se na interação com o horizonte de rio-floresta, e o silêncio com natureza abriu um caminho sonoro atemporal.

Quando criança ouvi da minha mãe um sonho, um sonho-encontro de tempos passados. Segundo Dona Neusa, estávamos na floresta eu, um bebê embaixo de uma árvore, ela, e uma mulher que caminhava. Nunca soube porque recebi a imagem sonhada, mas quando a mulher encontrou o bebê e tentou segurá-lo, percebeu sua cabeça aberta. A minha mãe-mulher pegou as partes e carinhosamente segurou nas suas mãos e fechou a cabeça do eu-bebê. Quando cresci, lembrei da narrativa de cura e continuei a guardar suas palavras ... Mamãe se encontra em outro plano de vida, e nem sempre eu consigo escutá-la. (Waléria Américo, Imagem Narrada em 2010)

A experiência na paisagem sonora revelou o corpo como espaço de transmissão, a escuta transcendeu o ambiente acústico e lembrou de vozes e histórias contadas. Segundo Assmann (2008), a memória capacitou a formação da “consciência da identidade” e a reconheceu no nível pessoal e coletivo. Por sua vez, a “identidade” está diretamente relacionada ao “tempo”: o “tempo interno ou subjetivo”, o “tempo social” e o “tempo histórico e cultural”.

No nível interno, a memória é uma matéria de nosso sistema neuromental. Essa é a nossa memória pessoal, a única forma de memória reconhecida como tal até os anos 1920. No nível social, a memória é uma matéria de comunicação e interação social. (...) A memória nos capacita a viver em grupos e comunidades e viver em grupos e comunidades nos capacita a construir uma memória (Assmann, 2008, p.117).

A amplificação do sonoro aconteceu tanto com microfones externos, junto a natureza, quanto com microfones internos por meio da memória. Assmann (2008) pontuou também três níveis de memória: “memória individual”, “memória comunicativa” e “memória cultural”. Neste sentido, a escuta deslocou-se entre memórias e temporalidades, realizou pela vivência cotidiana as ficções sonoras, ou melhor, colecionou sobreposição de fragmentos sensíveis de sons gravados ou escritos para reprodução artística.

O presente sonoro procurou reconexões com tempo-natureza, a navegação pelo rio desorientou a sensação cronológica e o corpo caminhou novamente na direção da floresta. A

inalcançável Amazônia⁵² mostrou-se pela paisagem e pela paisagem sonora. Krause (2013) sublinhou que o termo *Soundscape* de R. Murray Schafer surgiu no fim do século XX, e ainda, a intenção de Schafer era “enquadrar a experiência auditiva em novos contextos não visuais. Ao mesmo tempo, sua meta era nos incentivar a prestar atenção na tessitura sonora dos ambientes, onde quer que vivêssemos” (Krause, 2013, p.30).

A escuta tornou-se o procedimento e a performance para o *Caminho Sonoro*, da mesma forma que o som se transformou em meio a expressão do corpo em imersão na paisagem amazônica. A ficção habitou a escuta na paisagem natural, o microfone apontou para o verde, recebeu os sons, independente da localização das fontes sonoras.

Fotografia 99 – Caminho Sonoro - Escuta em terra firme - Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2021/2022)

Krause (2013) comparou o som da natureza como uma grande orquestra. Segundo o músico e naturalista, os microfones “não têm olhos nem cérebro, captam tudo o que está dentro do alcance para o qual foram projetados, sem nenhum filtro” (Krause, 2013, p.23). Ele compartilhou:

⁵² Localizada ao norte da América do Sul, a Amazônia compreende toda a bacia Amazônica formada pelos seguintes países: Brasil, Bolívia, Colômbia, Peru, Guiana, Venezuela, Suriname, Equador e França. A porcentagem de Amazônia em cada país está distribuída da seguinte forma: o Brasil tem 68%; Peru tem 10%, a Bolívia tem 10%; a Colômbia, 8%; o Equador, 2% e as Guianas 1% (Souza, 2019, p.30).

Meus ouvidos ouviam os sons com indiferença, mas não eram treinados para distinguir as diversas nuances dos ambientes naturais intocados. Eu sempre usara meus ouvidos como filtros – para eliminar os ruídos – e não como portais para a entrada de um grande volume de informações. Um bom sistema de microfones me permite diferenciar entre o que escutar e o que reparar. Pelos fones, percebo os elementos da tessitura sonora com tal clareza de detalhes que ainda me surpreendo com quanto eu estava perdendo (Krause, 2013, p.21).

A camada técnica para a mediação da escuta e do sensível precisou de organização, edição ou composição. As peças sonoras procuraram manter as “propriedades físicas do som” com a “frequência”, “amplitude” e “timbre” interpretadas pelo equipamento de gravação, mas alterou as “durações” quando manipulou cortes, sequências ou sobreposições (Krause, 2013, p.27). O deslocamento dos fragmentos sonoros explorou de forma criativa a passagem de tempo na paisagem e do contar-se com natureza e arte.

A navegação pelo rio e os passos no chão de floresta despertaram a “memória individual”, matéria viva que construiu caminhos para o fazer artístico, por outro lado, a escuta sensível das pessoas e lugares se localizou na “memória comunicativa”, ou seja, na existência, no espaço de “interações da vida cotidiana”, onde “não é mantida por nenhuma instituição que vise ensinar, transmitir ou interpretar” (Assmann, 2008, p.119).

Neste contexto, o corpo incorporou-se à paisagem amazônica, ofereceu-se a ser-com-outro e depois compreendeu o ser-natureza. A “memória cultural” manifestou-se pela transferência espontânea de conhecimento, a escuta conduziu processos de partilhas de falas, mitos e imagens que narram temporalidades no lugar ao norte.

O corpo embaralhou as memórias e as temporalidades capturadas na paisagem sonora criaram composições. O intuitivo encontrou no espaço físico do som o caminho. A escuta externa mixou-se a escuta interna. A transdução⁵³ dos trechos sonoros reescreveu a memória pela ficção (contrário a documentação) e transfigurou o tempo pela performatividade do som.

Se considerarmos o som como um fenômeno que paira entre um objeto e seu alcance propagador, uma posição um tanto ambígua pela qual as coisas do mundo se animam – se lançando em todas as direções -, o que ele pode fornecer em termos de corpos orientadores são então meios para *intensificar relações*. Ao passar entre as coisas e corpos, sujeitos e objetos, o som oferece uma ampla possibilidade de contato e conversação (LaBelle, 2022, p.89).

O deslocamento facilitou a música e a percepção da música como poesia da natureza. Os percursos no ambiente acústico do rio e da floresta intensificaram a imaginação e a consciência de

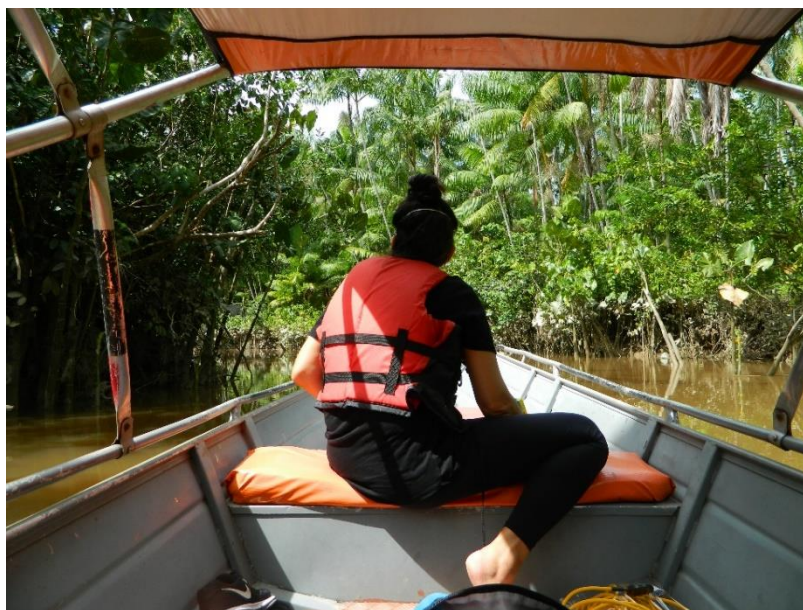
⁵³ Inventado por David Hughes, os microfones são transdutores eletroacústicos que transformam energia acústica em energia elétrica através do deslocamento de sua membrana proporcionalmente às ondas de som capturadas. São quatro considerações básicas que devem ser observadas na escolha de um microfone: impedância, princípio de operação, resposta em frequências e diretividade (Costa, 2002, p.1).

sons acusmáticos. Segundo o pensamento sônico de LaBelle (2022), “a acusmática é fundamentalmente baseada nas condições do *não visto*, do não olhar, ou mesmo de olhar para outro lugar, *para dentro* do som, e nos localiza em espaços de sombras, obscuridades, uma luz fraca e às vezes, até uma escuridão total – uma escuta no escuro” (LaBelle, 2022, p.57).

No horizonte de águas profundas e em meio a densidade das grandes árvores amazônicas, anunciou-se o invisível sonoro. A canoa deslizou pelo rio e o caminho silenciou o corpo para imaginações da escuta. A experiência afastou-se do ruído da cidade e concentrou-se no tempo da ilha.

Segundo Wrightson (2000), para ouvir é preciso parar ou desacelerar o físico e o psicológico do ser humano. Assim, “no mundo desenvolvido, o som tem menos significado e a possibilidade de experimentar sons “naturais” diminui a cada geração, devido à destruição de habitats naturais. O som torna-se algo que o indivíduo tenta bloquear, em vez de ouvir” (Wrightson, 2000, p.12, tradução nossa). Na gravação da paisagem sonora, alternou-se entre o uso de microfone *piezo hidrofônico* para o interior do rio ou terra e o microfone externo *shotgun* para sonoridades distantes percebido pelo corpo-escuta e fones de ouvido.

Fotografia 100 – Caminho Sonoro - Escuta pelo rio e igarapé em voadeira - Belém, PA



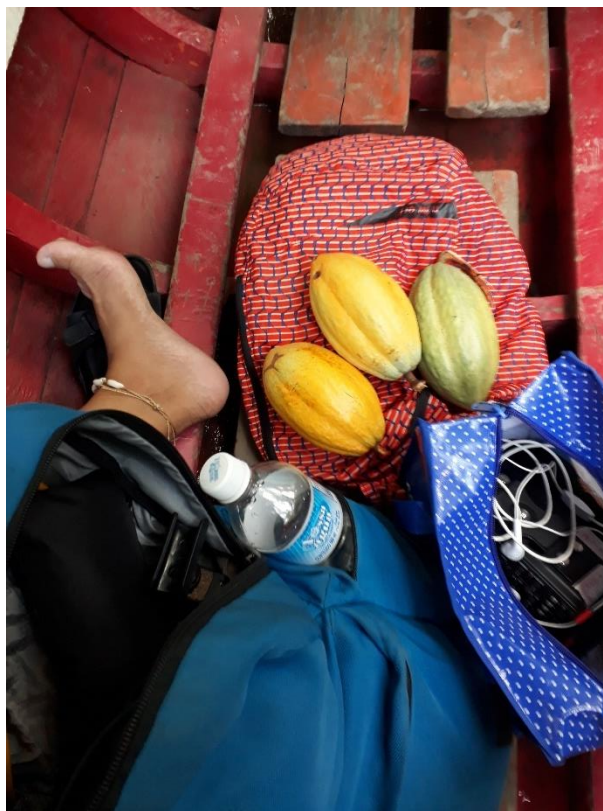
Fonte: Waléria Américo (2021/2022)

A percepção sonora na ilha identificou tanto os silêncios ficcionais quanto os ruídos dissonantes, e a voz humana coordenou olhares sensíveis durante as vivências na paisagem amazônica. No caminho de igarapé ao compasso do remo do Sr. Jonas, acrescentou-se o canto dos pássaros anu, japim e araçari. “É muito tucano! O tucano é o que está gritando com sede, ele fica chamando chuva e bebe água na copa das árvores” (Conversa realizada em 2021).

A acusmática funciona como uma ferramenta generativa, uma condição ou operação pela qual podemos desfazer muito dos impulsos embutidos ou reativos que principalmente sustentam as estruturas normalizadoras que nos devolvem ao que sabemos. Desfamiliarizando as nossas percepções, velando a entre significante e significado, permitindo-nos que escutemos *mais uma vez*, a escuta acusmática torna-se uma base para a construção de novas realidades sociais e políticas que circundam determinadas comunidades (LaBelle, 2022, p.60).

O corpo escutou as sobreposições de sons e acumulou fragmentos das presenças ao redor da canoa, o que ativou múltiplas sensação pelo encontro do efêmero com o ambiente sonoro. Sr. Jonas, o barqueiro que realizou as travessias para gravação da paisagem sonora, avisou: *“Tá bom, vamos voltar! A água está enchendo e agora tem muito barulho de som, não é? É domingo, na semana é mais tranquilo, não tem tanto som”* (Conversa realizada em 2021).

Fotografia 101 – Caminho Sonoro - Escuta no tempo da natureza em canoa – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2021/2022)

As palavras partilhadas nos percursos reverberaram e somaram-se a coleção sonora: o som percebido, o som indesejado, o som da natureza, o som do homem na natureza, o som de barcos, o som de moradores das ilhas, o som dos visitantes na ilha, o som silêncio, o som barulho, o som voz, o som da música, o som que não é som etc. A escuta e gravação de campo gerou reflexões sobre o

som em si, a experiência pensou a Ecologia Acústica⁵⁴ do lugar, ou seja, os valores da audição e qualidade da paisagem sonora.

À medida que a paisagem sonora se deteriora, a consciência das sutilezas do ambiente sonoro diminui proporcionalmente. Como resultado, o significado que o som tem para o ouvinte nas paisagens sonoras contemporâneas tende a polarizar-se em dois extremos – “alto” ou “silencioso”; apreciável ou não apreciável; bom (gosto) ou ruim (não gosto). (Wrightson, 2000, p.12, tradução nossa).

A ilha do Combu recebeu o som de Belém e a comunidade percebeu as mudanças. Segundo o morador, o Sr. Jonas, a sonoridade mudou com o tempo “*Antigamente era uma tranquilidade para a gente, agora acabou. (...) É verdade que surgiu emprego para rapaziada daqui, mas o fluxo de lancha é demais, toda hora é um passa e passa. Não se respeita ninguém! Antes era uma lancha pequeninha, mas agora não tem como andar (navegar), só barco maior (...) A verdade é que muita gente não respeita, não tá nem aí*” (Conversa realizada em 2021).

Nesta perspectiva, o silêncio se revelou em oposição ao ruído, as imaginações partiram tanto do som do ambiente natural, quanto das interferências do humano no espaço da ilha. Seguindo a filosofia que baseou a Ecologia Acústica proposta por R. Murray Schafer, que propôs a escuta do ambiente como uma composição musical para o desenvolvimento de competências sonológicas, Wrightson (2000) destacou que “é vital que os ecologistas acústicos não subestimem o que Schafe está a pedir” e ainda disse:

The Tuning of the World formalizou a terminologia da paisagem sonora que Schafer inventou nos seus estudos de campo com o *World Soundscape Project*; sons fundamentais que definiu como “tônicas” (notas) (fazendo uma analogia com a música, onde uma tônica identifica a tonalidade fundamental de uma composição, em torno da qual a música é modulada); sons em primeiro plano (com os quais se tenta chamar a atenção) que ele chamou de “sinais sonoros”. Os sons que são especialmente considerados por uma comunidade e seus visitantes são chamados de “marcas acústicas” (marcas sonoras), em analogia com os marcos usados para marcar terrenos (marcos) (Wrightson, 2000, p.10, tradução nossa).

O *Caminho Sonoro* entendeu o deslocamento do corpo e a presença na paisagem como um exercício de escuta, onde a consciência dos sons se afinam na relação com os percursos experimentais e poéticos pelo lugar ao norte. A música do ambiente natural adicionou os sofejos⁵⁵ do ambiente

⁵⁴ O interesse pela ecologia acústica está crescendo hoje, graças às atividades do Fórum Mundial de Ecologia Acústica (WFAE), fundado durante a Primeira Conferência Internacional sobre Ecologia Acústica realizada em Banff, Alberta, Canadá, em agosto de 1993. Conhecimento de ecologia acústica, como bem como as atividades do Fórum Mundial de Ecologia Acústica, começaram a ser divulgadas para um público mais amplo através de boletins informativos, desta revista (Soundscape), conferências regulares (desde 1993) e, mais recentemente, com uma lista de e-mail e um site acessível a qualquer pessoa com acesso à Internet (Wrightson, 2000, p.13).

⁵⁵ Aprender a ler música é exatamente como aprender uma nova língua, é aos poucos que passamos de ouvinte em uma conversa musical, para um leitor de partituras. (...) Solfejar é um exercício de leitura cantada das notas musicais de uma partitura. (Castro, 2023).

cultural, sem hierarquia, e o som da água rio e o motor de diferentes embarcações se relacionaram de forma criativa.

A imagem da floresta atravessou o corpo-escuta e diluiu-se em temporalidades sonoras, os trajetos pela terra firme significaram a perda do horizonte, afinou a confiança no presente e o ritmo cardíaco ressoou com as frequências da Terra.

Os corpos que passam e enviam vibrações através do chão, e se movem como feixes de energia, de repente se soltam, sugerindo e fluindo em torno uns dos outros, e suas vozes perfuram o ar com suas linguagens – som é movimento, e a voz é essencial para estender-se ao mundo, fala-se, vocaliza-se, e esse som se desloca de si para os espaços e para os outros, para alimentar a relação e para anunciar, por meio desse gesto, *que eu estou aqui* (LaBelle, 2022, p.130).

Na composição de passos da imaginação de vida, floresceu em sequências harmônicas, a folha que caiu no meio da mata e moveu o voo do grande pássaro. Na espera do próximo evento sonoro, o corpo desmaterializou-se, fechou os olhos para ser natureza. A microfonação do sentido operou a escuta física e artística, e a fronteira do som percebido e som imaginado coexistiram como ficções sonoras.

A paisagem amazônica despertou interações vibracionais como a voz do outro e as outras vozes do mundo natural pelos caminhos da floresta. O mateiro Clemerson reorientou o olhar da imensidão para o mínimo, apontou para a experiência da comunicação sensível do humano e não humano. *Aqui a gente conhece essa árvore como a árvore que anda, a Paxiúba. É uma palmeira, é uma árvore do mesmo gênero do Breu-branco, se observar, ela também oxida uma resina. Se o ambiente que ela cresceu não proporcionou nutrientes suficientes, a planta vai lançar raízes em direção ao ponto que quer chegar* (Conversa realizada em 2022).

Fotografia 102 – Caminho Sonoro - Escuta em chão de floresta - Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2021/2022)



Fonte: Waléria Américo (2021/2022)

A permanência na paisagem e paisagem sonora despreendeu-se da representação de verdades para imersão em conversões, ficções e histórias encantadas. Para LaBelle (2022), a “itinerância” promoveu ao sujeito diferentes qualidades de escuta, feito o som que “é um evento de transitoriedade e transição”, ou melhor, “o som é coisa do passado e sinal do futuro”. O autor ainda disse que “o transiente e o itinerante, o migratório e o expulso, são modalidades pelas quais os corpos se movem, condições pelas quais cada um viaja e luta” (LaBelle, 2022, p.131).

Neste sentido, a escuta deslocada pelo lugar ao Norte usou as palavras como bússolas, o corpo oscilou entre a permanência da atenção nas ressonâncias das ondas sonoras físicas e ressonâncias caminhantes, impulsionadas pelas imaginações ou vozes internas. A imagem da escuta (do artista disponível para escuta), construiu-se com o corpo (todo o corpo), o outro (tantos outros) e a experiência polifônica do mundo ribeirinho.

A passagem pela paisagem natural e imaginal, movimentou a performatividade sonora. *Permissão para lembrar* escutou a relação corpo, sonho e floresta. Em *Águas Brancas* falou-se da relação do corpo, do outro e do rio. O processo de colagem de sons impulsionou as composições ou ficções, modos de compreensão do lugar amazônico e o resgate de memórias da interpelação do humano e natureza.

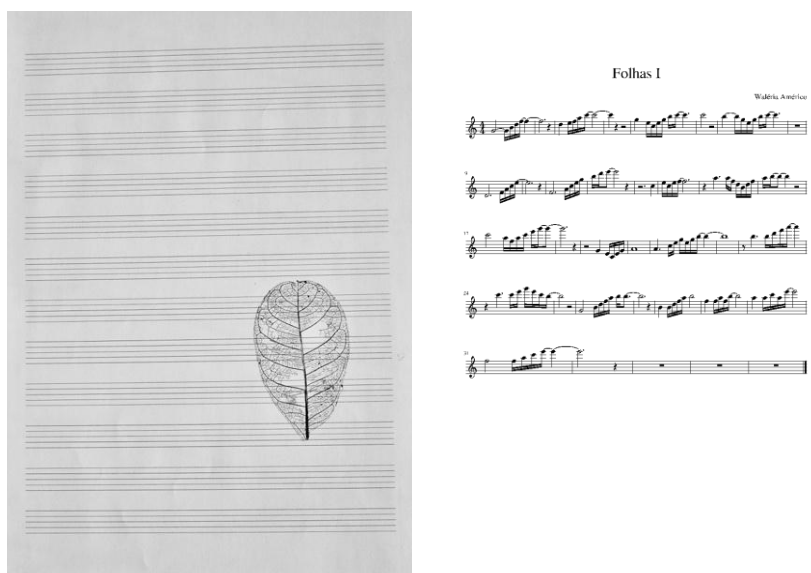
Os limites dos corpos e das coisas se estendem radicalmente por meio das ações sonoras, fazendo deles fluxos expressivos abertos a cruzamentos e sobreposições, bem como fragmentações e rupturas. O som intensifica as relações ao animar sua potencialidade, expondo as matérias e os corpos do mundo uns aos outros (LaBelle, 2022, p.90).

Na escuta do caminho, o espaço virou tempo para encontros sensíveis, e o som mudou a experiência artística. O atravessamento da voz exterior e interior reverberou na documentação da paisagem sonora, ampliou a percepção de vidas e ilhas no contexto histórico e cultural. **A ficção sonora com natureza pacificou o corpo contra as violências.**

3. CABANA, VIVÊNCIAS DE ARTE SONORA

O corpo voltou-se para o natural e o espaço cultivado na arte inseriu o sonoro como guião, com sensibilidades para desestabilizar as imagens ou confiar nas imaginações. As narrativas do caminho embaralham-se mantendo os estados efêmeros por meio da escuta. O performer em ressonância com a força do rio e floresta apontou para o fractal da natureza. A partitura *Folhas* procurou seguir a dança cósmica que aconteceu no pequeno território da árvore, os veios secos da folhagem, coletados no solo amazônico, pertencem ao universo do respirar. O mapa da vida repousando na palma da mão, inspirou as composições para o vento, e a instrução para o instrumento flauta reafirmou o alinhamento da pesquisa com os tempos da vida.

Fotografia 104 e 105 - Imagem e partitura Folha I: Fortaleza/Belém



Fonte: Waléria Américo (2019/2022)

A escrita da partitura seguiu em colaboração e assemelhou-se ao projeto de *Naturezas*, os pontos criaram grupos de notas, geraram acordes e os parâmetros de tonalidade e ritmos dialogaram com a imagem desenho. Em *Folhas*, as nervuras primárias e secundárias foram usadas como caminho para organizar as notas junto ao pentagrama, os pontos de paragens sugeriram as alturas e inventaram entre as notas para o desenho da parte da planta em decomposição.

A imagem da transformação significou a continuidade dos tempos, o movimento do crescimento inspirou o corpo para observação das árvores, a verticalidade em sequências de aberturas laterais que estrutura a folha, lembrou as posturas e improvisações do *Chi Kung*, em especial com o movimento “sustentar o céu com as mãos” que compõem os exercícios das “oito peças do brocado”.

A imprecisão das partituras possibilitou a conjugação de conhecimentos para formular as sonoridades. A linguagem da performance e arte sonora possuem características transitórias em contraponto à escrita de partitura e a prática de gravação da paisagem sonora que apontaram para a permanência. Em *Caminho Sonoro*, as durações construíram as sonoridades e as repetições convocaram o som para o estado de transmissão, ou seja, espaço para retomar a escuta como experiência do corpo na relação com o **horizonte de rio-floresta**. Neste contexto, a imagem da cabana apareceu como uma espécie arquitetônica para o **lugar ao norte**, influenciando na criação de territórios temporários para conter os sons ou encontros geradores das peças artísticas.

A pandemia desarticulou o campo da pesquisa no âmbito presencial, criando um cenário de passos lentos em relação à colaboração com os músicos, possibilitando apenas o formato *online* para a realização das partituras. As conversas para as transcrições e o tocar das notas que aconteceram de forma virtual, incentivaram o entendimento da *Cabana Sonora* como possível espaço transmissão.

Fotografia 106, 107, 108 e 109 - Chi kung / Improvisação: Museu Paraense Emílio Goeldi – Belém, PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

As invenções sonoras que observaram as interações do corpo e espaço aconteceram em residências e em outros projetos artísticos anteriores ao *Caminho Sonoro*. As vivências durante a *Temporada* revelaram paisagem sonora urbana. A montagem e desmontagem das barracas da feira

de artesanato da cidade criou improvisações com pratos de bateria. A escuta do ruído metálico promoveu a performance que aconteceu em sala fechada para reverberar o encontro dos sons.

O movimento dentro e fora articulou o pensamento para a instalação desenvolvida na *Residência Consolo - Guimarães Capital da Cultura*. A montagem de contentores microfonados com *piezos* evidenciou o som dos pingos da chuva que invadiam o espaço do CICP, antigo Convento das Dominicadas em Portugal. A percepção sonora amplificou as criações em *site-specific* e orquestrou colaborações para realização do *Estação Utópica*. Em Fortaleza, no estado do Ceará, um container instalado no pátio da Escola de Arte Porto Iracema, recebeu artistas para experiências com performances sonoras.

Fotografia 110, 111 e 112 - Performance Sonora: Temporada – Fortaleza, CE



Fonte: Waléria Américo (2009)

Fotografia 113 - Instalação Sonora: Residência Artística Guimarães – Portugal

Fotografia 114 – Desenho por Gemma Noris: Guimarães – Portugal



Fonte: Waléria Américo (2013)

Fotografia 115 e 116 - Estação Utópica: Processos sonoros em contêiner – Orientação Waléria Américo/
Artistas: Adalgisa de Azevedo, Ana Sophia Mourão e Tiago Alves – Fortaleza, CE



Fonte: Waléria Américo (2017)

A pesquisa *Caminho Sonoro* aceitou as mudanças de rotas. A miragem da *Cabana Sonora*, como espaço de medidas físicas para espaço de relação com pessoas e lugares, mudou pelo processo de proximidade da paisagem amazônica e paisagem sonora. O corpo em conexão com a natureza pensou a terra pelo cotidiano ribeirinho. A investigação sonora reorganizou o plano na sombra da árvore-mãe da floresta. O sentimento de abrigo diante da Samaúma dispersou a ideia da construção em madeira. A escuta como acontecimento, o gesto de permanência do corpo no entorno da árvore, despertou a intenção de conversação sonora. O espaço temporal acessou o sagrado entre a raiz e o dossel, o ato de **fazer cabana** revelou-se enquanto performance e continuou o caminho da investigação, buscando compreender a **colaboração com a natureza**.

Fotografia 117, 118 e 119 - Paisagem Sonora: Árvore Samaúma – Boa Vista do Acará, PA





Fonte: Waléria Américo (2022)

A navegação pelo rio e ilhas atracou na casa do guardião da floresta, ‘Seu’ Ladir⁵⁶, o morador de Boa vista do Acará que recebe pessoas no seu terreno para partilhar sabedorias sobre as plantas amazônicas e a vida. Os ensinamentos manifestados durante as caminhadas e a escuta da comunhão do homem e natureza contribuíram para a assimilação da *Cabana Sonora* como ação menos violenta e mais participativa para arte.

A aprendizagem do corpo diante da enorme Samaúma desdobrou-se no sentimento de abrigo, o tempo do retorno e a imensidão da paisagem amazônica sossegou ao pé da árvore. A escuta da terra e suas raízes levou ao encontro com o invisível, os sonhos e o sonoro. A *Cabana* organizou os tempos e a performance, ou melhor, o *Caminho Sonoro* redimensionou as imaginações do corpo no **lugar ao norte** para amplificar o som da árvore feito imagem relacional com a floresta.

A **escuta da árvore** proporcionou dinâmicas com sons do ambiente e outros produzidos pelos microfones de contato, ainda, destacou-se as vozes que narraram memórias na paisagem amazônica. As falas desprogramadas afloraram nas gravações de campo e as espontâneas declarações foram direcionadas para textos e o performar sonoro.

A paisagem humana esteve presente ao longo dos percursos pelo rio, uma espécie de

⁵⁶ Ladir é um senhorzinho simpático, que conduz visitantes pelo terreno da família, há mais de 20 anos, e sempre com sorriso no rosto. Pela trilha que preserva, ele mostra plantas medicinais e ensina o que precisa ser extraído de cada uma para fazer remédios naturais. “Essa aqui é o pião branco. Nós pegamos o leite dessa planta, esfregamos bem até formar uma pomada e passamos em feridas”, ensinou ‘Seu’ Ladir, enquanto caminha pelo terreno. Explorando ainda mais o local, chegamos a sumaumeira centenária. ‘Seu’ Ladir senta nas imensas raízes da árvore e conta a história de quando era criança. “Quando eu era criança, nossa casa ficava aqui onde agora passa a trilha. Ficava um bando de moleque brincando aqui”, relembra (Magno, 2019).

geografia do sensível pelas palavras, que expressou fragmentos do cotidiano ribeirinho. A comunicação sonora expressou-se pelo corpo em estado de espera e impulsionou inter-relações com temporalidades de natureza amazônica. A montagem, para visualizar as ressonâncias com o **lugar ao norte**, pensou novamente nas imagens poéticas e disparos sonoros entre o abstrato e vocais, que formularam as **transmissões**.

Fotografia 120, 121 e 122 - Cabana Sonora: Samaúma – Sr. Ladir e Sr. João – Boa Vista do Acará, PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A sonoridade da voz começou a fazer sentido para a produção artística na medida que o tempo dilatou-se no processo e o encontro com o outro, ou seja, a escuta partiu dos silêncios e relações estabelecidas pelos caminhos. A experiência de fazer os barcos com os pescadores urbanos no estaleiro em Niterói, no estado do Rio de Janeiro, levou a uma coleção de histórias sobre o mar que refletiram em soluções estéticas para criação da instalação *Paragem e Curva de Mar Novo*.

A conversa sobre guerras com o atirador e colaborador da peça *Falha*, no Círculo Militar, em Buenos Aires, gerou uma gravação de áudio nunca publicada, mas reverberada para a performance. O entendimento da escuta como um território partilhado levou a realização de *Koro*, a peça audiovisual criada entre o Brasil e a Indonésia, que aconteceu no contexto da Jogja Biennale XIV, refletindo novamente sobre a violência através dos depoimentos de pessoas que sofreram abusos sexuais. A peça foi realizada em colaboração com a artista Lashita Situmorang e a Instituição Samsara. O espaço da fala aberta junto a imagem performática do corpo, carregando uma bandeira em branco, reivindicou os direitos humanos e a liberdade de expressão.

Fotografia 123 e 124 - Curva de Mar Novo: Processos com barcos – Niterói, RJ



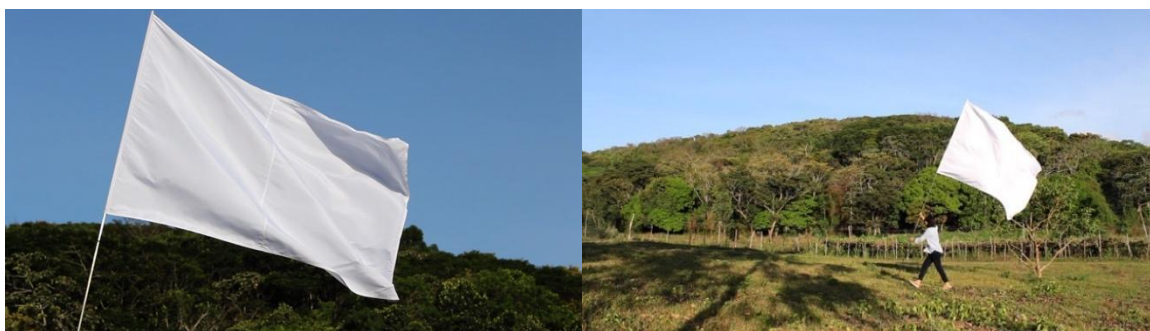
Fonte: Waléria Américo (2012)

Fotografia 125 - Falha: Processo dos tiros Buenos Aires, Argentina



Fonte: Waléria Américo (2014)

Fotografia 126 e 127 - Koro: Processo da performance – Indonésia/Brasil



Fonte: Waléria Américo (2017)

As **transmissões** partiram de conversações afinadas pela escuta do lugar partilhado com o outro. O sonoro diante da paisagem, afastou-se da violência e procurou propor sons edificantes na relação homem e natureza. As *Ações de Arte Sonora* trataram os desdobramentos das diretrizes da *Cabana Sonora* e apontaram para reverberações do caminho do som como espaço político. A comunicação sensorial com a árvore e o tempo das sementes enraizaram a investigação e as composições diante do infinito horizonte amazônico.

A imaginação da floresta transbordou em atos efêmeros e propagou palavras ritmadas pela memória escuta. Projeções sonoras de frequências orgânicas extraídas das árvores Samaúmas orquestraram a performance síntese da pesquisa *Caminho Sonoro*. O corpo transmigrou pelas temporalidades da paisagem sonora e formulou situações coletivas para afirmar o **deslocamento** como movimento da vida.

Fotografia 128, 129 e 130 - Iracema: Associação de Mulheres Extrativistas do Combu



Fonte: Waléria Américo (2022)

A investigação *Caminho Sonoro* percebeu a árvore como lugar de retorno. O fazer artístico insistiu na reconexão com a natureza. A Samaúma abrigou o sonho do corpo e despertou diferentes grandezas para escuta e o sonoro preparou o coração para compreensão do invisível. O performar transcendeu a dualidade do interior e exterior, ofereceu-se a paisagem para sentir novamente o ressoar da terra. A co-criação em processo, vislumbrou manter a conversação com a planta, e as irradiações dos trajetos continuarão a ser desenhadas espontaneamente a partir da relação corpo e árvore.

A *Cabana Sonora* seguiu desenvolvendo procedimentos experimentais com partituras, **ficções sonoras** e frequências das árvores, pensando as memórias feitas raízes e as intuições feitas em sementes. O cultivo no cotidiano de sons, imagens ou escritas acerca da mãe da floresta, tem ensinado o ficar de pé como as posturas do *Chi Kung* e, ao pé da Samaúma, modelam-se as metamorfoses no tempo da arte.

PRODUÇÃO ARTÍSTICA



Caminho Sonoro

Folhas

Partitura Experimental

2019/2023

A partitura Folhas é uma série de imagens sonoras encontradas em caminhada. As folhas de árvores coletadas em estado de decomposição, inspiraram novas composições musicais. O desenho formado pelos veios da parte da planta inspirou a criação sonora, lembrou as trajetórias dos rios na terra e despertou imaginações dos rios aéreos. O processo de repousar as folhas em aleatório sobre a linhas, encontrou as notas e a escrita da partitura para o instrumento flauta, em colaboração com Rebecca Levi, que seguiu o procedimento de observar o movimento de crescimento da folha. A sequência musical iniciou no caule e seguiu bifurcando para os extremos e depois retornou ao centro. A sonoridade respirou a memória das folhas e representou pelo sopro, as temporalidades da natureza. A composição das sete folhas foi organizada em seis partes, onde a primeira pode ser performada por um músico e as demais devem ser executadas por dois músicos. A peça sonora possui a instrução de escuta com fones de ouvidos durante caminhada em parque ou jardins da cidade.

Waléria Américo

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem – Folha I



Folha I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Experimental – Folha I



Folha I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Interpretação: Júlio Diniz e Waléria Américo

2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Folha I

Folhas I

Waléria Américo

The musical score is written in a single system with five staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes having slurs or accents. The second staff starts at measure 9, the third at measure 17, the fourth at measure 24, and the fifth at measure 31. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Folha I - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem – Folha II



Folha II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Folha II

Folhas II

Waléria Américo

Flauta Transversal - lado direito

Flauta Transversal - lado esquerdo

3

Dir

Esq

6

Dir

Esq

11

Dir

Esq

15

Dir

Esq

The musical score is written in 4/4 time and consists of five systems. Each system contains two staves: the top staff is for the right side of the flute (Dir) and the bottom staff is for the left side (Esq). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. Measure numbers 3, 6, 11, and 15 are indicated at the beginning of their respective systems.

Folha II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Folha II

19

Dir

Esq

24

Dir

Esq

Folha II - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem – Folha III



Folha III - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Folha III

Folhas III

Waléria Américo

The musical score is written for two transverse flutes, labeled 'Dir' (Right) and 'Esq' (Left). It consists of four systems of music, each with two staves. The first system is labeled 'Flauta Transversal - lado direito' and 'Flauta Transversal - lado esquerdo'. The second system starts at measure 5, the third at measure 11, and the fourth at measure 22. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

Folha III - Waléria Américo


Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023


CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Folha III

31

Dir



Esq



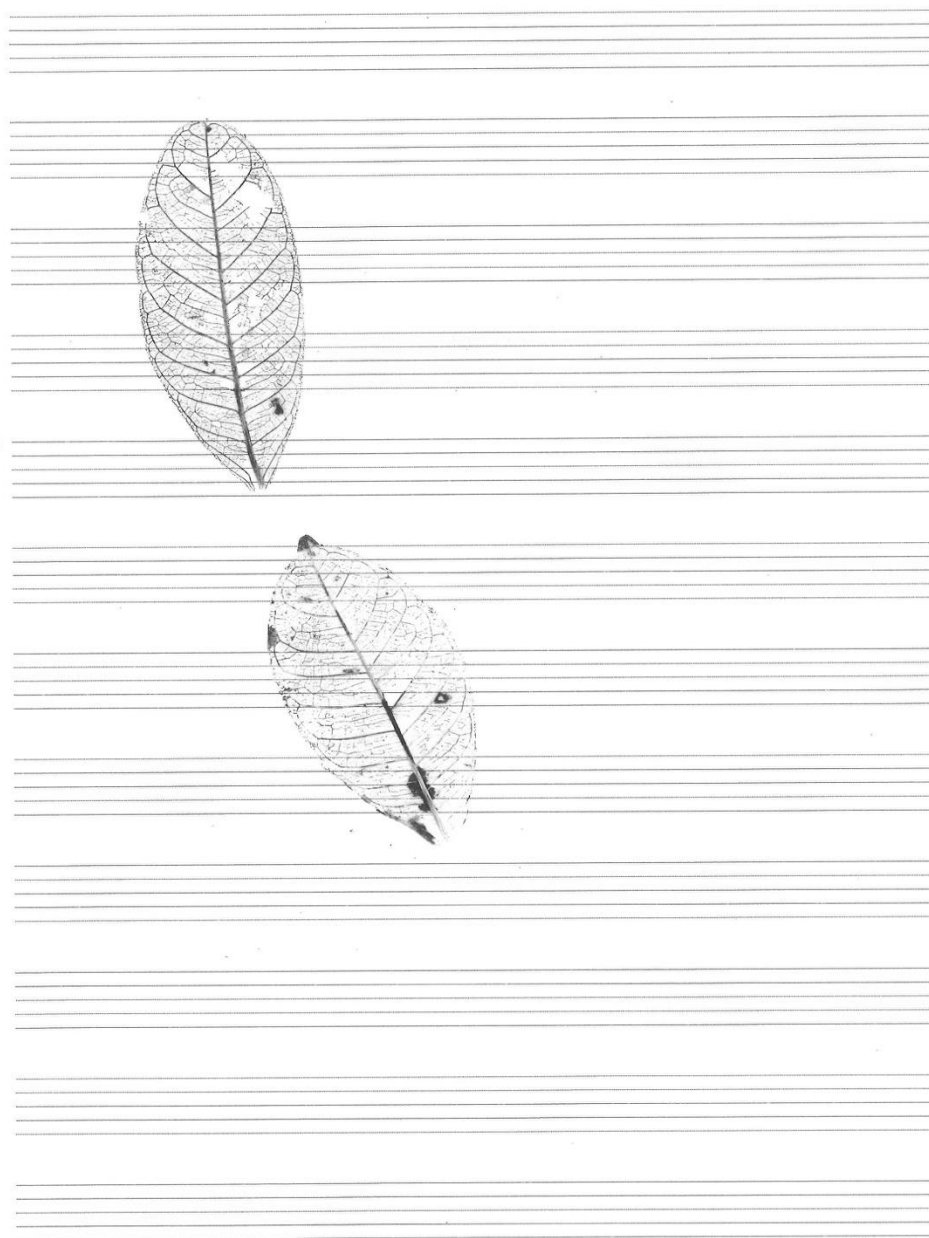
2

Folha IV - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem – Folha IV



Folha IV - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Folha IV

Folhas IV

Waléria Américo

Flauta Transversal - lado direito

Flauta Transversal - lado esquerdo

6

Dir

Esq

12

Dir

Esq

19

Dir

Esq

29

Dir

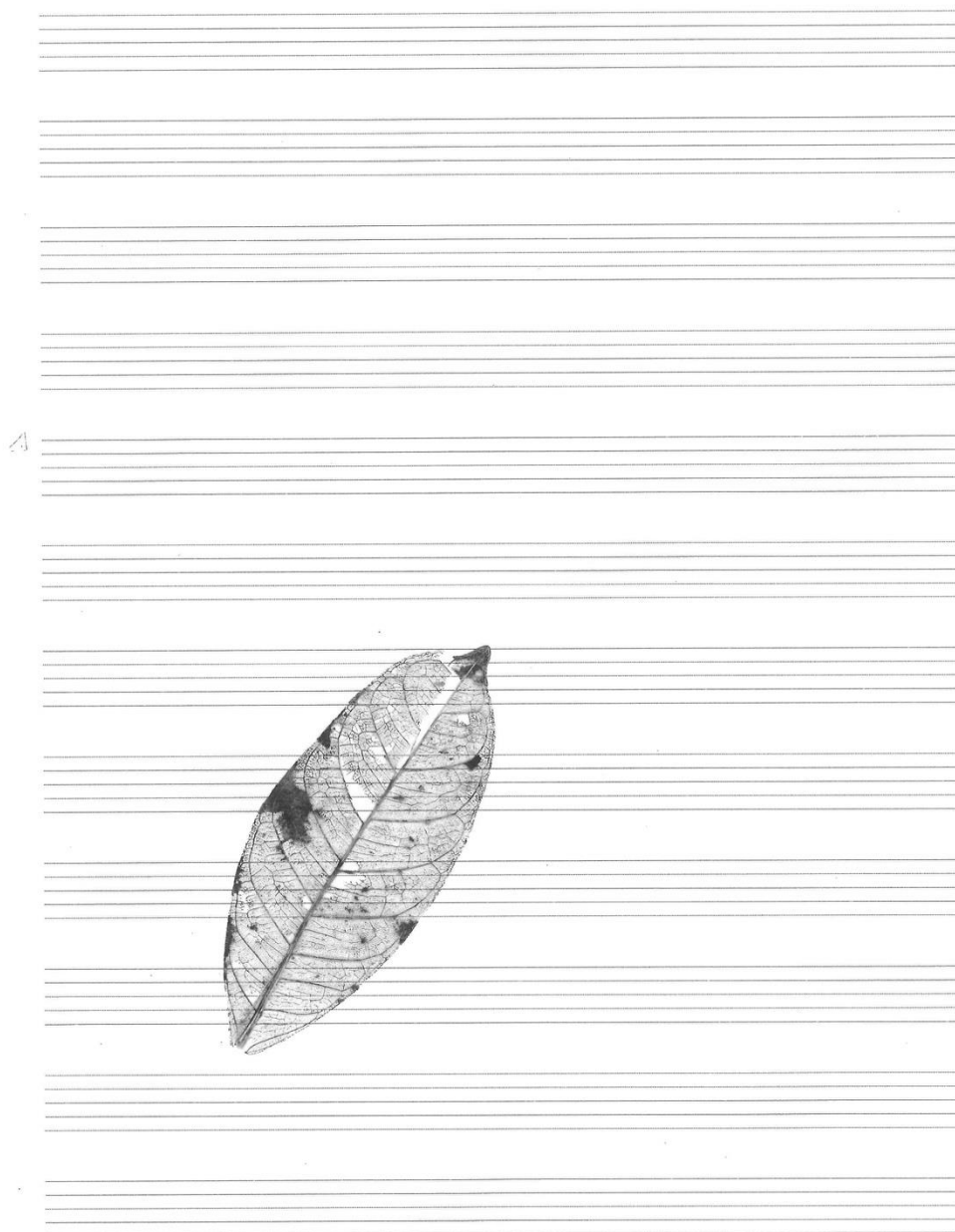
Esq

Folha IV - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem – Folha V



Folha V - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Folha V

Folhas V

Waléria Américo

Flauta Transversal - lado direito

Flauta Transversal - lado esquerdo

4

Dir

Esq

9

Dir

Esq

15

Dir

Esq

20

Dir

Esq

The musical score is written in 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system has two staves: 'Flauta Transversal - lado direito' and 'Flauta Transversal - lado esquerdo'. The second system has two staves: 'Dir' and 'Esq', starting at measure 4. The third system has two staves: 'Dir' and 'Esq', starting at measure 9. The fourth system has two staves: 'Dir' and 'Esq', starting at measure 15. The fifth system has two staves: 'Dir' and 'Esq', starting at measure 20. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Folha V - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Folha V

23

Dir

Esq

The image shows a musical score for two parts: 'Dir' (Right) and 'Esq' (Left). The 'Dir' part is written on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps and naturals). The 'Esq' part is written on a single staff with a treble clef and contains a quarter rest followed by a whole rest for the remainder of the measure. The score ends with a double bar line.

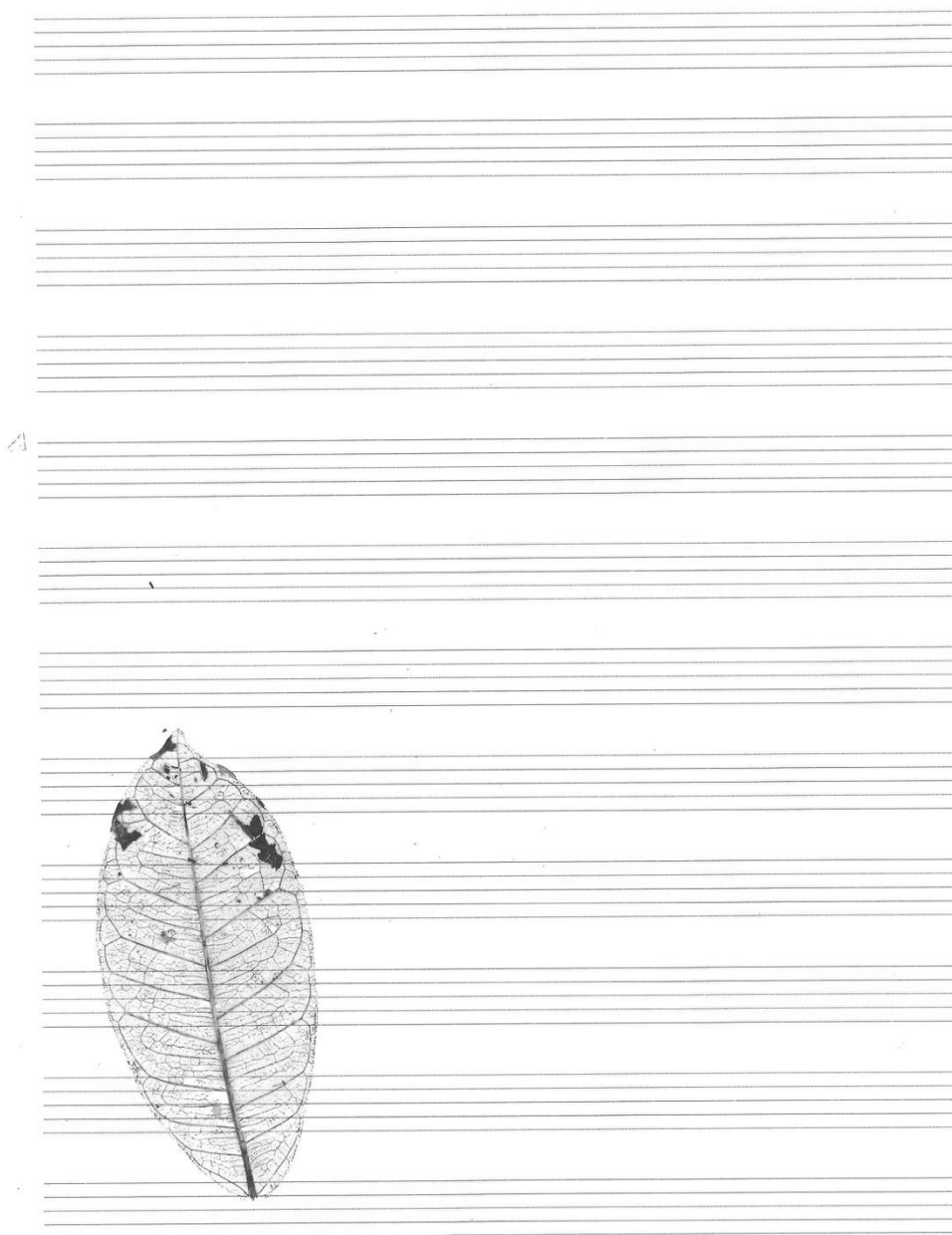
2

Folha V - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Imagem – Folha VI



Folha VI - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

CAMINHO SONORO - Partitura-Musical – Folha VI

Folhas VI

Waléria Américo

Flauta Transversal - lado direito

Flauta Transversal - lado esquerdo

6

Dir

Esq

15

Dir

Esq

22

Dir

Esq

30

Dir

Esq

Folha VI - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Rebecca Levi

2019/2023

PRODUÇÃO ARTÍSTICA



Caminho Sonoro

Cabana Sonora

Performance Sonora

2022/2024

A investigação Caminho Sonoro desenvolveu, e, continua desenvolvendo-se pela escuta, o espaço relacional. Tanto a partitura quanto a gravação da paisagem sonora colocam o corpo, som e natureza em conversação. Cabana Sonora é um processo performativo de abrigar-se debaixo de árvores para realizar uma escuta profunda e produzir criações artísticas inspiradas na vivência com Samaúmas. A experiência individual ou coletiva com a espécie arbórea símbolo da floresta amazônica, transmuta-se em performance ou transmissões sonoras.

Waléria Américo

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta Samaúma



Escuta Samaúma - Waléria Américo

Performance – Fotografia Sonora

2020/2022

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P1

Waléria Américo



O tempo da semente - Waléria Américo

Performance Sonora - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P2

Waléria Américo



O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P3

Waléria Américo



O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

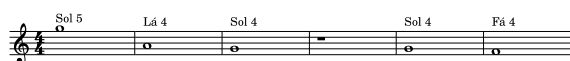
CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P4

Waléria Américo



O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P5

Waléria Américo

Musical notation for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time. The first staff contains measures 1-11 with notes and rests, and the second staff contains measures 12-14. The notes are labeled with pitch names and octave numbers: Fá 4, Mi 4, Sol 5, Mi 4, Dó 4, Dó 5, Dó 4 e Dó 5, Ré 4, Sol 3, Si 4, Fá 4, Sol 5.

O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P6

Waléria Américo



O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

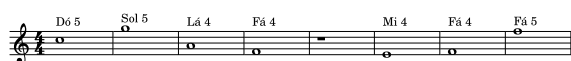
CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P7

Waléria Américo



O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P8

Waléria Américo



O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P9

Waléria Américo

Musical notation for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time. The first staff contains measures 1-8 with notes labeled Mi 4, Si 4, Fá 4, Lá 5, Sol 4, Mi 4, Lá 5, Sol 4, Fá 5. The second staff starts at measure 12 with notes labeled Ré 4, Ré 5, Sol 5, Dó 4, Fá 5, Mi 5, Fá 4, Dó 5, Mi 5, Fá 5.

O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P10

Waléria Américo

Musical notation for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time. The first staff contains measures 1-11 with notes: Mi 4, Dó 4, Fã 5, Sol 4, Fã 4, Fã 4, Ré 5, Si 4, Si 4. The second staff starts at measure 12 with notes: Si 4, Sol 4.

O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P11

Waléria Américo



O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O Tempo da Semente

P12

Waléria Américo

Musical notation for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time. The first staff contains measures 1-11 with notes labeled Mi 4, D6 4, Mi 5, Ré 5, Sol 4, Ré 4, Lá 5, Lá 4, Lá 4, Mi 5. The second staff starts at measure 12 with notes labeled Si 4, D6 5, Lá 4, Lá 4, F6 5.

O tempo da semente - Waléria Américo

Partitura Experimental - Transcrição: Waléria Américo

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente

O Tempo da Semente

P1

Waléria Américo

Musical score for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time, P1. The score consists of four staves of music in treble clef. The first staff starts with a *mf* dynamic and a **Mi 4** note. The second staff starts at measure 5 with *mp* dynamics and notes **Mi 4**, **Dó 4**, and **Fá 4**. The third staff starts at measure 10 with notes **Mi 5** and **Si 4**. The fourth staff starts at measure 15 with a *mf* dynamic and notes **Sol 5** and **Lá 4**. The piece concludes with a double bar line.

O tempo da semente - Waléria Américo

Interpretação: Rebecca Levi

2022/2023

O Tempo da Semente

P3

Waléria Américo

Musical score for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-5) begins with a whole rest in the first measure, followed by whole rests in measures 2 and 3, and a half note G4 (labeled 'Ré 4') in measure 4, which is tied to a half note G4 in measure 5. A dynamic marking of *f* is placed below the first G4. The second system (measures 6-11) starts with a whole rest in measure 6, followed by a half note B4 (labeled 'Si 5') in measure 7, a half note A4 (labeled 'Lá 5') in measure 8, a half note G4 (labeled 'Ré 5') in measure 9, a half note F4 (labeled 'Sol 5') in measure 10, and a half note E4 (labeled 'Si 4') in measure 11. A dynamic marking of *mf* is placed below measure 7. The third system (measures 12-17) begins with a half note F4 (labeled 'Fá 5') in measure 12, a half note G4 (labeled 'Sol 5') in measure 13, a whole rest in measure 14, a whole rest in measure 15, and a half note G4 (labeled 'Ré 5') in measure 16, which is tied to a half note G4 in measure 17. Dynamic markings of *mp* are placed below measures 12 and 13, and *f* is placed below measure 16. The fourth system (measures 18-19) consists of two whole rests in measures 18 and 19, ending with a double bar line.

O tempo da semente - Waléria Américo

Interpretação: Rebecca Levi

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente

O Tempo da Semente

P4

Waléria Américo

The musical score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff contains six measures of whole rests. The second staff begins at measure 7 with a dynamic marking of *f*. It features a melodic line with notes labeled 'Sol 5', 'Lá 4', and 'Sol 4'. The third staff begins at measure 14 with a dynamic marking of *mf* and includes notes labeled 'Sol 4' and 'Fá 4'. The fourth staff begins at measure 21 and concludes with a double bar line.

O tempo da semente - Waléria Américo

Interpretação: Rebecca Levi

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente

O Tempo da Semente

P5

Waléria Américo

Musical score for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-6) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes notes for Fá 4 and Mi 4. The second system (measures 7-12) includes notes for Sol 5, Mi 4, Dó 4, Dó 5, and Dó 4 e Dó 5, with dynamics ranging from mezzo-piano (*mp*) to mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The third system (measures 13-18) includes notes for Ré 4, Sol 3, Si 4, and Fá 4, with dynamics including mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The fourth system (measures 19-20) ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a note for Sol 5.

O tempo da semente - Waléria Américo

Interpretação: Rebecca Levi

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente

O Tempo da Semente

P6

Waléria Américo

Musical score for 'O Tempo da Semente' in 12/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff is a blank treble clef with a 12/4 time signature. The second staff starts at measure 2 and features a dynamic marking of *f* (forte) with notes for Si 3 and Mi 4. The third staff starts at measure 9 and features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) with notes for Dó 4 and Fá 4. The fourth staff starts at measure 16 and features a dynamic marking of *mf* with notes for Sol 5, Ré 4, and Mi 5. The fifth staff starts at measure 23 and features a dynamic marking of *f* with a note for Dó 5.

O tempo da semente - Waléria Américo

Interpretação: Rebecca Levi

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente

O Tempo da Semente

P7

Waléria Américo

Musical score for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score consists of four staves of music. The first staff shows a whole rest. The second staff (measures 7-12) features a melodic line with notes D4, D5, E5, F5, G5, A4, and F4, with dynamics *f*, *mf*, and *p*. The third staff (measures 13-16) continues the melody with notes G4, F4, E4, and F5, with dynamics *f*, *mf*, and *mp*. The fourth staff (measures 17-18) shows a whole rest.

O tempo da semente - Waléria Américo

Interpretação: Rebecca Levi

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente

O Tempo da Semente

P9

Waléria Américo

Musical score for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into five systems of staves, each containing a single melodic line with various dynamics and articulations. The notes are labeled with their pitch names and octave numbers (e.g., Mi 4, Si 4, Fá 4, Lá 5).

1. **Measures 1-8:** Starts with a forte (*f*) dynamic. Notes: Mi 4, Si 4, Fá 4, Lá 5. Dynamics: *f*.

2. **Measures 9-16:** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Notes: Sol 4, Mi 4, Lá 5, Sol 4, Fá 5. Dynamics: *mf*, *mp*.

3. **Measures 17-23:** Starts with a forte (*f*) dynamic. Notes: Ré 4, Ré 5, Sol 5, Dó 4. Dynamics: *f*, *mf*, *mp*.

4. **Measures 24-30:** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Notes: Fá 5, Mi 5, Fá 4 e Dó 5. Dynamics: *mf*, *mp*.

5. **Measures 31-32:** Starts with a forte (*f*) dynamic. Notes: Mi 5, Fá 5. Dynamics: *f*.

O tempo da semente - Waléria Américo

Interpretação: Rebecca Levi

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente

O Tempo da Semente

P10

Waléria Américo

Musical score for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into five systems of music, each starting with a measure number. The notes are labeled with their pitch names and octave numbers (e.g., Mi 4, Dó 4). Dynamics include *f*, *mf*, and *mp*. The piece concludes with a double bar line.

2 Mi 4 Dó 4
f

10 Fá 5 Sol 4 Fá 4
mf *f*

18 Fá 4 Ré 5 Si 4 Si 4
mp *mf* *f*

26 Si 4 Sol 4
mf

O tempo da semente - Waléria Américo

Interpretação: Rebecca Levi

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente

O Tempo da Semente

P11

Waléria Américo

Musical score for 'O Tempo da Semente' in 4/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody starts with a whole note G4 (labeled 'Sol 4') followed by a half note G4 and a half note G4, all marked *mf*. The second staff starts at measure 7 with a whole note A5 (labeled 'Lá 5') marked *f*, followed by a half note G5 (labeled 'Sol 5') marked *mp*, a whole note F4 (labeled 'Ré 4') marked *f*, and a whole note G4 (labeled 'Si 4'). The third staff starts at measure 13 with a whole note G4 (labeled 'Sol 4') marked *mp*, followed by a half note F5 (labeled 'Fá 5') marked *mp*, a half note G5 (labeled 'Lá 5') marked *mf*, a whole note F4 (labeled 'Dó 4'), and a whole note G4 (labeled 'Lá 4') marked *mf*. The fourth staff starts at measure 20 with a whole note A5 (labeled 'Mi 5') marked *f*.

O tempo da semente - Waléria Américo

Interpretação: Rebecca Levi

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente

O Tempo da Semente

P12

Waléria Américo

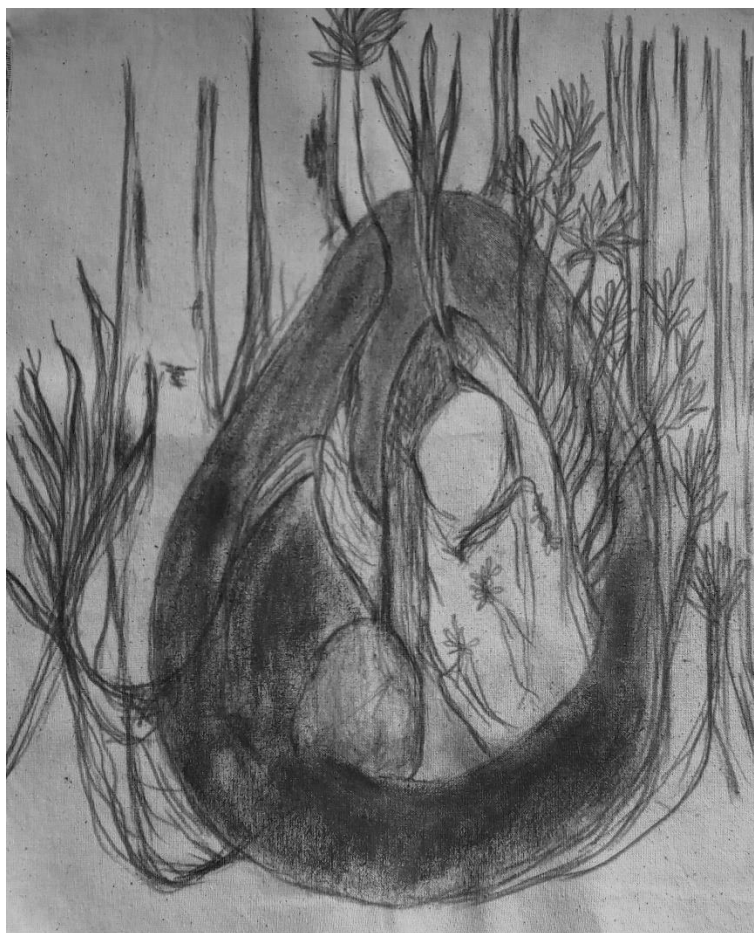
Musical score for 'O Tempo da Semente' in 12/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 12/4 time signature. The melody begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter rest. The first measure of the melody is a whole note G4 (Mi 4) with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff starts at measure 7. It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody includes notes D4 (Dó 4) and E5 (Mi 5) in the first measure, G5 (Ré 5) in the second, F4 (Sol 4) in the third, D4 (Ré 4) in the fourth, and E5 (Lá 5) in the fifth. The third staff starts at measure 15. It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody includes notes G4 (Lá 4) in the first measure, G4 (Lá 4) and E5 (Mi 5) in the second, F4 (Si 4) in the third, G4 (Dó 5) in the fourth, and G4 (Lá 4) in the fifth. The fourth staff starts at measure 22. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody includes notes G4 (Fá 5) in the first measure, G4 (Fá 5) and E5 (Mi 5) in the second, and G4 (Fá 5) in the third.

O tempo da semente - Waléria Américo

Interpretação: Rebecca Levi

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente

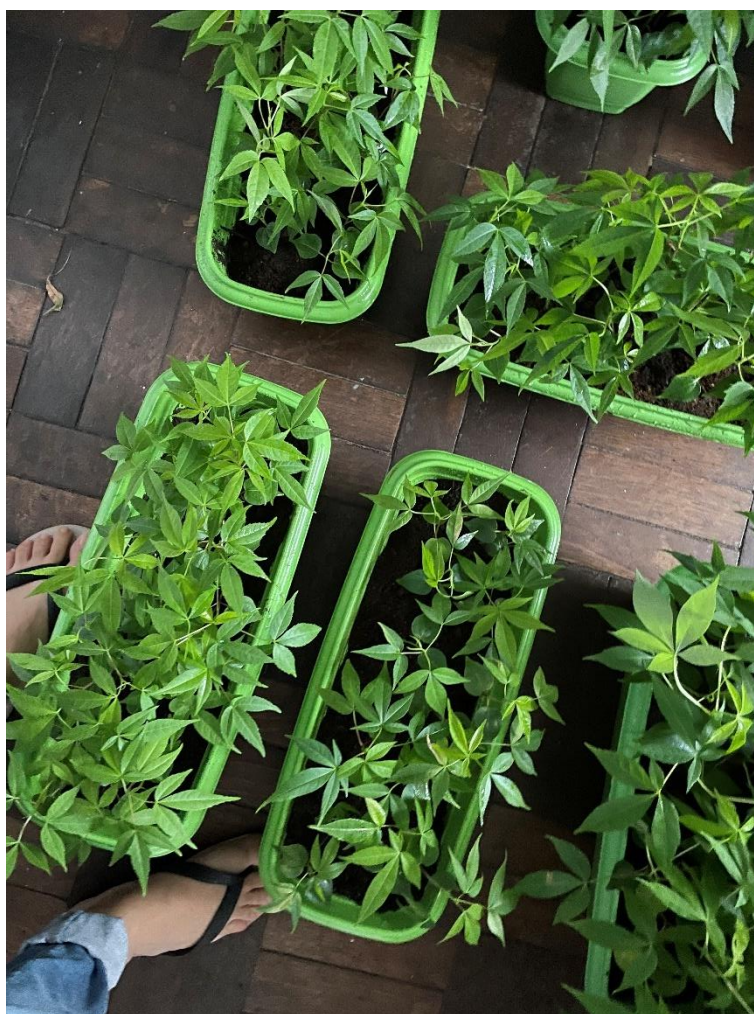


O tempo da semente - Waléria Américo

Desenho - grafite e tecido

2022

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O tempo da semente - Waléria Américo
Escuta da partitura e cultivo das mudas de Samaúma
2022

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – O Tempo da Semente



O tempo da semente - Waléria Américo
Escuta da partitura e cultivo das mudas de Samaúma
2022

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Samaúmas – Escuta - Waléria Américo

Escuta e composição sonora com dispositivo Music of the plant mudas de Samaúma

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Performance – Encontro Samaúma-Filha e Samúma-Mãe

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Performance – Encontro Samaúma-Filha e Samaúma-Mãe e Partitura - O tempo da semente

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Performance – Meditação Sonora com Samaúma-Filha e Samaúmas-Flor

Colaboração de Kaio Ferreira e Karla Diniz

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Performance – Meditação Sonora com Samaúma-Filha e Samaúmas-Flor

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Performance – Meditação Sonora com Samaúma-Filha e Samaúmas-Flor

2022/2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma

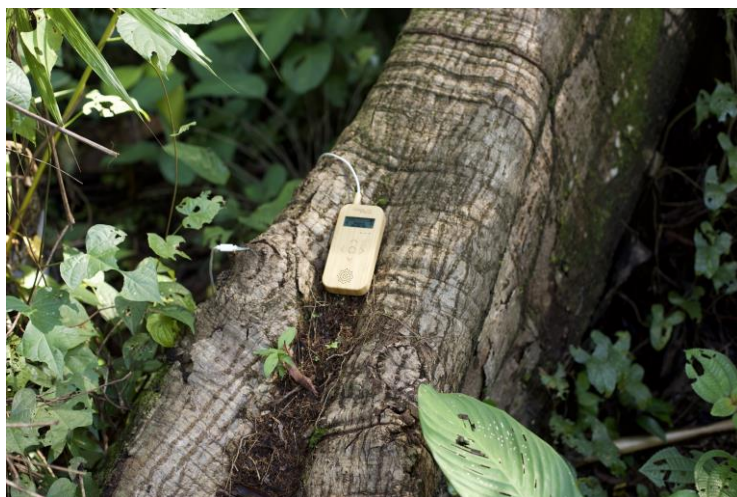


Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Performance – Caminhos para escuta de Samaúmas

2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Performance – Caminhos para escuta de Samaúmas

2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Transmissões Sonoras

*Colaboração: Samaúma-Flor, Samaúmas-Mãe, Samaúma-Raiz,
Samaúma Silêncio, Samaúma-Jovem e Samaúma Senhora.*

2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Transmissões Sonoras

*Colaboração: Samaúma-Flor, Samaúmas-Mãe, Samaúma-Raiz,
Samaúma Silêncio, Samaúma-Jovem e Samaúma Senhora.*

2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Transmissões Sonoras

*Colaboração: Samaúma-Flor, Samaúmas-Mãe, Samaúma-Raiz,
Samaúma Silêncio, Samaúma-Jovem e Samaúma Senhora.*

2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Performance - Sonho Ancestral - Fotografia – 60x40 cm

2023

CAMINHO SONORO – Cabana Sonora – Escuta da Samaúma



Série Cabana Sonora - Escuta - Waléria Américo

Performance - Sonho Ancestral - Fotografia – 60x40 cm

2023

PRODUÇÃO ARTÍSTICA



Caminho Sonoro

Ações de Arte Sonora

Experiência Sonora

2024

Ações de Arte Sonora consistem em processos de interação com pessoas e lugares por meio da prática de escuta da natureza, e a criação de ressonâncias para trocas de saberes, gerando outros caminhos. As vivências na paisagem amazônica e as vozes da ilha como território que contam histórias pelo cotidiano refletiram para gestos de floresta, o ato de doar e/ou plantar mudas de Samaúma.

Waléria Américo

CAMINHO SONORO – Ação de Arte Sonora – Doar Samaúmas



Samaúmas Mudas - Waléria Américo

Movimento República de Emaús

Movimento Atingidos por Barragens - MAB

2023

CAMINHO SONORO – Ação de Arte Sonora – Plantar Samaúma



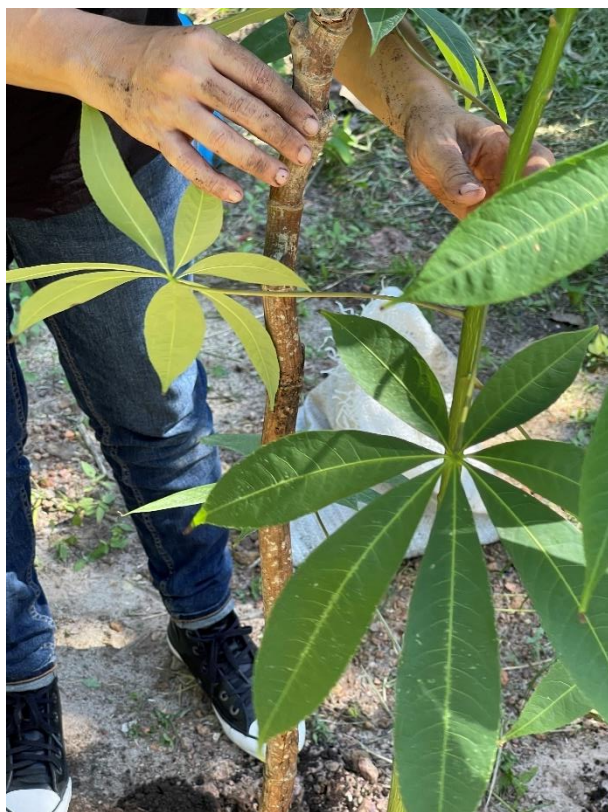
CAMINHO SONORO – Ação de Arte Sonora – Plantar Samaúma



CAMINHO SONORO – Ação de Arte Sonora – Plantar Samaúma



CAMINHO SONORO – Ação de Arte Sonora – Plantar Samaúma



CAMINHO SONORO – Ação de Arte Sonora – Plantar Samaúma



CAMINHO SONORO – Ação de Arte Sonora – Plantar Samaúma



Samaúma Cabana - Waléria Américo

Colaboração: Profa. Dra. Jussara Moretto Martinelli Lemos

Núcleo de Ecologia Aquática e Pesca da Amazônia

2024

3.1 A samaúma e o tempo da semente

A paisagem mudou de lugar e a floresta chegou pela chuva. O corpo escutou deslocamentos sensoriais no território amazônico. Assim como o tempo manifestou espaços relacionais e aguçou o sentido de união à natureza, a convivência com a cultura ribeirinha despertou o profundo sentimento de pertencimento à Terra.

Eu sei que chovia, chovia quatro, cinco dias. E isso aí era um sítio bonito, muito bonito e grande. Ainda me lembro do tempo das canoas, tinha duas canoas a vela e remo, uma canoa se chama Providência e outra canoa Flecha. Lembro tão bem como se fosse hoje, a canoa saia lá do igarapé onde a gente morava e passava aqui no porto da Boa Vista do Acará, aqui não tinha o porto só tinha as casas. Passava aí beirando e era uma boniteza de ver, era pupunha, era mamão, cupuaçu, era muita fruta. Tudo dentro da canoa, encostava lá, não sei se era na Conceição que encostava, depois ia lá para o Ver-o-Peso (Conversa realizada em 2022).

O cultivo do silêncio permitiu encontros com o outro e gerou espontâneas imagens pela partilha das memórias do lugar ao norte. A narrativa no terreno sagrado do Sr. Ladir conta a magia da floresta, as plantas e seus poderes de cura, a vida latente na cor, cheiro, sabor, som, clima, textura e visões para além do imaginado pelos olhos.

Fotografia 131 – Caminhada com Sr. Ladir - Saberes de Floresta, Boa Vista do Acará - PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A experiência do corpo nas caminhadas em chão de floresta mobilizou inversão entre visão e audição. O som pareceu amplificar a imagem que lembrou a existência dos demais sentidos, a imersão criou estados de percepções atentos a diferentes frequências que envolvem o ambiente. Segundo Tafalla (2015) a visão e a audição permitem o “sentido de distância” pela forma de oferecerem “informações panorâmicas”, enquanto o paladar e tato exigem do “corpo” a “proximidade”. No

entanto, o olfato tem “dupla natureza” atuando como ponte na relação de longe e perto. (Tafalla, 2015, p.188, tradução nossa).

Os percursos na pequena floresta do Sr. Ladir incentivaram conhecimentos multissensoriais, a escuta do nome próprio dos seres vegetais que habitam o mundo amazônico reverberou no corpo físico e corpo astral. A permanência no verde acessou o inconsciente e as sabedorias sensíveis, o corpo integrou de forma diferente o presente. Seguindo a filosofia de Tafalla (2015) na apreciação estética da paisagem convocamos muitos sentidos, superando os “cinco sentidos clássicos” repetidos no ocidente, ela explicou:

O nervo trigêmeo tem terminações na boca, nariz, olhos e outros pontos do rosto e detecta uma série de sensações que têm a ver com temperatura, pressão, tempero e dor (...) Propriocepção permite-nos perceber o nosso corpo como um todo organizado, ou seja, como um organismo. Permite-nos diferenciá-lo do ambiente, perceber a posição dos nossos membros e movimentar-nos de forma adequada tendo em conta os acidentes do terreno. (...) Por sua vez, a interocepção informa sobre o estado fisiológico do nosso corpo. É o sentido que nos permite saber se temos energia suficiente para fazer uma caminhada. (Tafalla, 2015, p.188, tradução nossa).

Diante de três sentidos essenciais: o “sistema trigêmeo”, a “propriocepção” e “interocepção”, o corpo moldou a percepção do ambiente e ampliou a relação com o individual e coletivo. A vivência na paisagem amazônica aprofundou-se pela escuta que se posicionou como dispositivo reflexivo e direcionou as coordenadas da pesquisa *Caminho Sonoro*. Pela imagem da natureza despontou horizontes atemporais, como as que Sr. Ladir (2021) nos contou períodos em que trabalhou e viajou na chuva pelo rio, e pontuou que “*dinheiro era pouco*”, mas “*tinha muita fatura*”.

Saía para o rio para pescar, pegava peixe, pegava muito peixe, camarão, tinha muito, metia a mão e vinha muito camarão. Eu cansei de pescar nesse rio. Como eu estava dizendo aqui já choveu muito, agora não chove. Depois que fizeram essa rede da Eletronorte acabou, não chove mais, parou a chuva. Quando chove, chove uma hora. Uma hora de chuva o pessoal fica com medo achando que o mundo vai acabar. (Sr. Ladir, conversa realizada em 2022).

A compreensão do lugar ao norte atravessou a visível linha do horizonte e mergulhou no sensorial do som. Incentivou a conexão do corpo-arte-natureza, indubitável aprendizado pela interação com diferentes percepções sobre o rio e a floresta.

Para Marques (2018, p.36), a ideia sobre a produção de saberes ambientais parte da disposição à “compreensão” em vez da “explicação”, ou seja, “o ato de reconhecer o outro, elevando-o da condição de objeto à condição de sujeito”. Na investigação sonora com natureza, o corpo esforçou-se para diluir a crença na hierarquia da “visão e audição” como “sensações objetivas” em contraponto ao “paladar, olfato e tato” como “sensações subjetivas”, crença que gerou qualidades primárias” e

“secundárias” para a ciência ocidental. E Tafalla (2015) continua: “A concepção que o ser humano é composto por duas naturezas diferentes, um organismo biológico e uma alma ou mente imaterial, traduziu-se num dualismo sensorial” (Tafalla 2015, p.123, tradução nossa).

Neste contexto, a espécie arbórea Samaúma ensinou a integração humano e meio ambiente, enfatizando de forma intuitiva e definitiva a produção artística do *Caminho Sonoro*.

A samaúma é uma das maiores árvores do Brasil, com cerca de 60 metros de altura e tronco de dois metros de diâmetro. Os cientistas a batizaram de *Caipa Pentandra*, mas, popularmente, também é chamada de samaumeira, árvore da vida ou escada do céu. Para os indígenas da região amazônica, ela é a “mãe-das-árvores”. Segundo a mitologia indígena, assim como as mães costumam sempre olhar por suas crias, a samaúma, por sua grandiosidade, “enxerga” toda a floresta por cima (Cantalice; Mafort; Miranda, 2020, p.11).

O encontro com a enorme samaúmeira localizada na casa floresta do Sr. Ladir iluminou a mutabilidade do corpo-escuta, circunscreveu a investigação em definitivo ao tempo natureza, deslocando o horizonte da terra e horizonte do céu. O corpo habitou a paisagem sonora da árvore e direcionou a atenção para escuta da raiz ao dossel. O movimento de visitar, conversar e gravar som ao redor da especial samaumeira inspirou a confiança para o infinito.

Fotografia 132 – Samaúma Sagrada e Sr. Ladir, Boa Vista do Acará - PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

Tafalla (2015) pontuou a paisagem como a “interpretação” do humano aos significados físicos e culturais do lugar : “conceber um território como paisagem faz parte do processo pelo qual o ser humano tenta dar sentido ao pedaço do mundo em que vive para nele fazer morada (Tafalla 2015, p.124, tradução nossa).

O envolvimento com o ambiente da árvore revelou o sentimento de abrigo e imaginações artísticas junto à mãe da floresta. As Samaúmas ou Sumaúmas possuem raízes que trazem água do profundo para a superfície, como produtoras de chuvas para a floresta, como o que é dito pelos povos indígenas a respeito das grandes sapopemas⁵⁷ da sumaúma, que representam um portal para outro mundo” (A Floresta Sensível, 2023). Segundo a cosmologia dos Ticunas⁵⁸ era a Samaúma que escurecia o mundo.

O livro das árvores da Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngues, narrou:

No princípio, estava tudo escuro, sempre frio e sempre à noite. Uma enorme samaumeira, *wotchine*, fechava o mundo, e por isso não entrava claridade na terra. *Yo'i* e *Ipi* ficaram preocupados. Tinham que fazer alguma coisa. Pegaram um caroço de araracupi, *tcha*, e atiraram na árvore para ver se existia luz do outro lado. Através de um buraco, os irmãos enxergaram uma preguiça-real que prendia lá no céu os galhos da samaumeira. Jogaram muitos e muitos caroços e assim criaram as estrelas. Mas ainda não havia claridade. *Yo'i* e *Ipi* ficaram pensando e decidiram convidar todos os animais da mata para ajudarem a derrubar a árvore. Mas nenhum deles conseguiu, nem o pica-pau. Resolveram, então, oferecer a irmã *Aiciina* em casamento para quem jogasse formigas-de-fogo nos olhos da preguiça-real. O quatipuru tentou, mas voltou no meio do caminho. Finalmente aquele quatipuruzinho bem pequeno, *taine*, conseguiu subir. Jogou as formigas e a preguiça soltou o céu. A árvore caiu e a luz apareceu. *Taine* casou-se com *Aiciina* (Ticuna, 1997, p.14).

A apreciação de Samaúma expandiu a imagem do sonoro tanto pela forte ligação com os povos indígenas, quanto pela conexão com o céu e a terra. “Do tronco da samaumeira caída formou-se o rio Solimões. De seus galhos surgiram outros rios e os igarapés” (Ticuna, 1997, p.14).

As diferentes narrativas amazônicas vibraram feito som, a produção artística concentrou-se nas sumaúmas e a paisagem caminhou da cidade para floresta ou pela floresta para cidade. Segundo a plataforma A Floresta Sensível (2023), relatos sobre a árvore sagrada apareceram ao longo do tempo associados a animais em comunicação com seres humanos. Por exemplo, para os Arara Shawãdawa⁵⁹

⁵⁷ A sumaúma lança enormes e altas raízes tabulares basais, as sapopembas ou sapopemas; embora ocorram indivíduos sem sapopemas. Nas árvores de tamanho médio, o tronco torna-se mais grosso a 2 ou 3 m do chão. As sapopemas são utilizadas como verdadeiras cabanas, para habitações dos indígenas e ribeirinhos da Região Amazônica. (Embrapa <https://www.embrapa.br/> / Árvores no Brasil, 1989)

⁵⁸ Os Ticuna configuram o mais numeroso povo indígena na Amazônia brasileira. Com uma história marcada pela entrada violenta de seringueiros, pescadores e madeireiros na região do rio Solimões, foi somente nos anos 1990 que os Ticuna lograram o reconhecimento oficial da maioria de suas terras. Hoje enfrentam o desafio de garantir sua sustentabilidade econômica e ambiental, bem como qualificar as relações com a sociedade envolvente mantendo viva sua riquíssima cultura. (Povos Indígenas no Brasil - Instituto Socioambiental - www.pib.socioambiental.org).

⁵⁹ Os Arara autodenominam-se Shawãdawa, mas são conhecidos também por outras denominações, como “Shawanáwa”, “Xawanáua”, “Xawanáwa”, “Chauã-nau”, “Ararapina”, “Ararawa”, “Araranás”, “Ararauás” e “Tachinauás”. Assim como

na “grande sumaúma vivia um gavião que caçava crianças”. A partir da morte desse gavião por um homem, “o povo teria surgido a partir de suas penas.”

Os povos indígenas reconheceram desde sempre o valor do mundo natural-espiritual. Os “Kaxinawá⁶⁰, autodenominados huni kuin, atribuem importante valor às samaúmas. Contam sobre a relação da árvore com os “*yuxin*”, a possível tradução para palavra seria “almas, encantados ou espíritos”, “todos os *yuxin* sentaram-se em todos os galhos da samaúma”, ou seja, “indica que a árvore é habitada por fortes *yuxin* que fazem parte do mundo espiritual” (A Floresta Sensível, 2023).

Fotografia 133 e 134 – Samaúma – Paisagem Analógica, Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A escuta árvore reafirmou a contemplação da vida com natureza, a permanência no espaço da Sumaúma abriu percepções do tempo pelo reino vegetal. A imagem da floresta deslocou-se para a árvore-mãe e buscou representações por meio de ações sonoras.

Há imagens mentais, há imagens sonoras e, porque não há imagens espaciais. É se o espaço

os demais grupos indígenas no Acre, os Arara Shawādawa sofreram os efeitos das correrias e do sistema de produção dos seringais a partir das últimas décadas do século XIX, tendo sido explorados, expropriados e cerceados em sua reprodução física e cultural. Nos últimos anos eles têm se empenhado em reverter esse processo, por meio da revalorização de sua língua e tradições, bem como da reivindicação de seus direitos territoriais junto ao Estado brasileiro. (Povos Indígenas no Brasil - Instituto Socioambiental - www.pib.socioambiental.org).

⁶⁰ Os Kaxinawá pertencem à família lingüística Pano que habita a floresta tropical no leste peruano, do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil, no estado do Acre e sul do Amazonas, que abarca respectivamente a área do Alto Juruá e Purus e o Vale do Javari. Os grupos Pano designados como nawa formam um subgrupo desta família por terem línguas e culturas muito próximas e por terem sido vizinhos durante um longo tempo. Cada um deles se autodenomina huni kuin, homens verdadeiros, ou gente com costumes conhecidos. (...) Hoje em dia os Kaxinawá chamam todos aqueles grupos aparentados de “Yaminawa”; tanto aqueles que mantêm contato com os brancos quanto os grupos Pano que vivem nas cabeceiras dos rios entre o Alto Juruá e o Purus e continuam afastados e escondidos, sem contato “pacífico” com a sociedade nacional. (Povos Indígenas no Brasil - Instituto Socioambiental - www.pib.socioambiental.org).

pode ser percebido visualmente, ele não é essencialmente visual, já que podemos senti-lo também de maneira tátil ou auditiva, por exemplo. Ou seja, podemos criar diversas imagens de algo, que por serem sempre representações, são sempre imagens parciais daquilo que é representado (Iazzetta, 2016, p.379).

O ato performático de conversação com Samaumeiras aconteceu de maneira afetuosa para o reconhecimento de características morfológicas, informações ecológicas e fenológicas. As imagens do caminho produziram novas imagens e sonoridades, e reflexões sobre a conexão da floresta amazônica com diferentes lugares do planeta.

A partitura *Folha* provocou as primeiras impressões do corpo na paisagem do lugar ao norte, passeios pelos parques de Belém apresentaram grandes árvores com a exuberância da flora e fauna local. A percepção do clima equatorial úmido movimentou cores, sons e cheiros distintos, as folhas caídas das árvores apresentaram rápida decomposição das faces e preservação das nervuras. O desenho natural da parte do vegetal lembrou os caminhos do rio, com as veias da Terra.

Para Iazzetta (2016), a imagem se ouve através de produções contemporâneas do som ou arte sonora, com a compreensão da imagem como uma construção cultural e histórica porque a existência da imagem depende de um tríptico acordo que envolve representação, percepção e meio (Iazzetta, 2016, p.381).

A sonoridade da partitura emergiu de vivências que explorou múltiplas formas de escutas, com uma disposição para invenção de paisagem sensorial. Em *Folhas*, o corpo sentiu o movimento da planta no desfolhar e acessou memórias de paisagens distantes em mudanças de estações.

Da mesma maneira que aprendemos a ver e interpretar as imagens visuais, também aprendemos a escutar e interpretar as imagens sonoras. Os sons são, antes de tudo, signos que remetem a algo: a uma fonte sonora, a ambiente sonoro, a um evento sonoro, mas também a todas as coisas, contextos e situações que podem estar associadas a esse som (Iazzetta, 2016, p.383).

O processo artístico em ateliê arremessou do alto as estruturas das folhas em papeis pautados e o repouso aleatório marcou as sequências das notas musicais que imitavam o crescimento vegetal. A temporalidade da partitura sugeriu o respiro amazônico pela interpretação da flauta e ativou recordações da prática de contemplação de árvores anteriores ao caminho com Samaúmas.

A ideia da *Cabana Sonora* se originou no interior da investigação *Caminho Sonoro*, um espaço dedicado para escuta da paisagem e partituras experimentais. No entanto, a criação do lugar em madeira para partilha de som que movimentou os projetos artísticos, mudou de perspectiva e manteve o corpo em deslocamento para a convivência com árvores, especialmente as Samaumeiras.

Em decorrência, podemos pensar a *paisagem como mídia*⁶¹, pronúncia da transformação da natureza, que vai além do estado de observação do quadro paisagístico para alcançar uma ação artística intencionalmente modificadora daquela paisagem anotada como crítica. Tal estratégia substitui, na percepção estética da natureza, o mero juízo de valor pelo entendimento dos processos ambientais (Marquez, 2018, p.37).

A interação no território amazônico refletiu sobre violências históricas e confirmou a importância de posicionar a produção entre fronteiras de arte, ciência e natureza. Neste sentido, a escuta arquitetou pensamentos éticos-políticos, “a consciência de que os recursos da natureza não são ilimitados” colocou em tensão “o modelo de natureza servil e o modelo de desenvolvimento baseado no antropocentrismo predatório”, e organizou a ação de arte baseada em relação mútua como lógica colaborativa da floresta (Marquez, 2018, p.38).

Fotografia 135 – Samaúmas – Escuta e Paisagem Analógica, Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A performatividade na paisagem sonora no lugar ao norte, provocou uma espécie de escuta silenciosa, estados de caminhada e pausa para conversações nas raízes das Samaúmas. Dessa forma, a *Cabana Sonora* reparou na temporalidade do corpo em conexão com a árvore, conservou a atenção nos ritmos da natureza e vibrações do coração.

Marquez (2018), comentou que a “arte ambiental” deixou o caráter de “contemplação” para um sentido de “habitação”, ou ainda, “na obra de arte ambiental, é rompido o distanciamento tradicional entre sujeito e objeto, uma vez que se trata da experiência vivida ali” (Marquez, 2018, p.40).

⁶¹ Robert Smithson acreditava que tanto o minerador como o artista podem operar como *agentes naturais* de maneira a articular utilizando a *paisagem como mídia*, as questões ecológicas envolvidas nos processos de produção (Marquez, 2018, p.37).

O espaço relacional da árvore provocou *Ações Sonoras* que nasceram em espontâneo tanto em delimitações no chão de floresta, quanto na vizinhança pela cidade. A escuta da Samaúma representou a escuta da floresta e a escuta dos sentidos: o ouvido percebeu o som dos pássaros, o olho admirou o amarelo do besouro amarelo, a mão vibrou junto a raiz, o corpo recebeu o cheiro das folhas e os pés reagiram às pulsações da Terra.

Tafalla (2015) insistiu na ampliação do “modelo de paisagem” e sublinhou a importância de uma “estética do meio ambiente” junto às palavras do filósofo Allen Carlson.

A proposta de Carlson é o modelo ambiental, que reivindica a apreciação multissensorial. Para isso, é necessário entrar naquele ambiente e percebê-lo com todos os sentidos, combinando a reflexão intelectual com a experiência que o corpo acumula ao transitá-lo. O que Carlson propõe não é uma abordagem irracional e mística, mas uma defesa da experiência e dos sentidos (Tafalla, 2015, p.127, tradução nossa).

A concepção de mundos pelo equilíbrio dos sentidos e das reflexões propiciou desacelerações, afinações do corpo humano e corpo árvore, ou simplesmente espaços de comunicações naturais. “Superar esta fratura, reivindicar o papel de cada um dos nossos sentidos, aceitando-nos organicamente na nossa complexidade, permitir-nos-á adquirir concepções mais profundas e ricas dos ambientes em que vivemos” (Tafalla, 2015, p.128, tradução nossa).

O *Caminho Sonoro* encontrou a direção das Samaúmas, reposicionou a escuta pela temporalidade da espera, as árvores ocuparam o campo sensorial e os sonhos noturnos. A transmissão de conhecimento experiencial pertenceu ao sonoro, e o espiritual as delicadezas dos processos botânicos. Por exemplo, podemos pensar na extração de som da raiz da Samaúma do Sr. Ladir que revelou ruídos orgânicos, uma provável colônia de cupins subterrâneo, e a observação da paisagem sonora da Samaúma Mãe na Praça Justo Chermont ou Praça Santuário da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, que concebeu composição musical pela imagem da dispersão das sementes.

Suzanne Simard (2021) afirmou ser impossível desconsiderar as evidências científicas de “sabedoria”, “senciência” e “cura” que conectam a floresta. Na cidade a convivência com Samaúmas manteve a ligação com aprendizados amazônicos, a intercomunicação com as árvores se desenvolveu pelo desenho, partilhas de silêncio humano e as vibrações do reino vegetal.

As árvores logo revelaram segredos espantosos. Descobri que fazem parte de uma rede de interdependência, ligada por um sistema de canais subterrâneos por meio dos quais elas percebem, se conectam e se relacionam – com uma complexibilidade e uma sabedoria imemoriais que não podem ser mais negadas. (...) árvores velhas e jovens percebem, comunicam-se e respondem umas às outras emitindo sinais químicos. As árvores velhas nutrem as novas, lhe dão alimentos e água como fazemos com nossos filhos. Isso já é o suficiente para nos fazer parar, respirar fundo e contemplar a natureza social da floresta e como ela é crucial para a evolução (Simard, 2021, p.15).

O acontecimento de florescimento e frutificação das Samaúmas estabeleceu reconexão pelas imaginações com a “árvore-mãe”, o corpo agiu com natureza e confiou no caminho. Na paisagem a escuta seguiu o movimento ancestral, “as árvores mais velhas criam suas filhas”, a Samaúma Flor perfumou o espaço urbano e lançou pequenos frutos para o solo, enquanto a Samaúma Mãe cobriu sua copa com cápsulas lenhosas de aproximadamente 16 a 20 centímetros carregados de vigorosas sementes (Simard, 2021, p.15).

Fotografia 136 – Samaúmas – Dispersão de sementes, Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

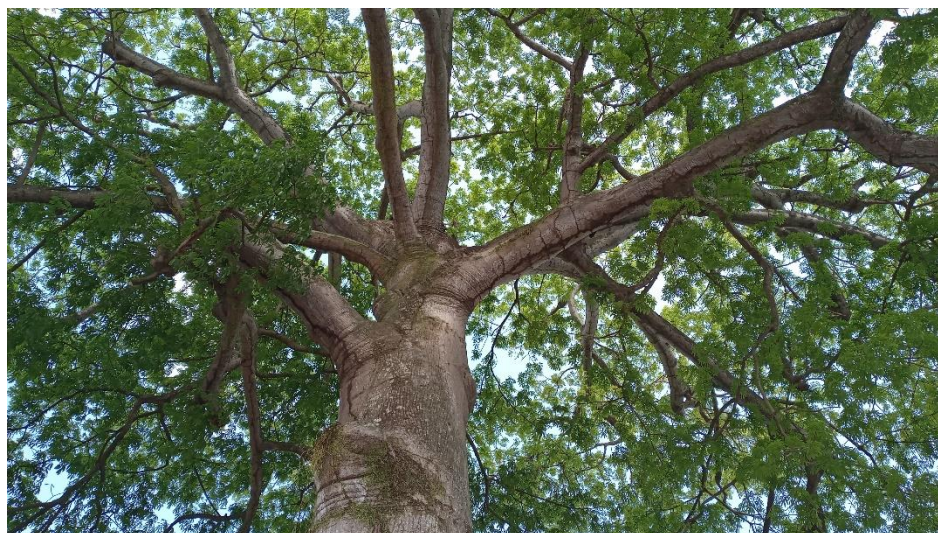
As Samaumeiras de Nazaré⁶² motivaram ações artísticas continuadas as expressões das árvores, a observação temporal do fenômeno de voo sementes, lembrou as nuvens de chuva e os deslocamentos mágicos das florestas.

⁶² A primeira ermida de Nazaré foi levantada por Plácido com o objetivo de abrigar a imagem de Nossa Senhora de Nazaré – achada no ano de 1700, no igarapé das Pedras, localizado atrás da atual Basílica– onde cortaram o mato que estava ao redor do pequeno templo, e esse descampado foi de origem ao Arraial de Nazaré, depois Praça Justo Chermont e hoje Conjunto Arquitetônico de Nazaré (CAN). (...) O Presidente d. Jerônimo Francisco Coelho, deu início a urbanização do bairro de Nazaré, com o auxílio de instrumentos topográficos, ergueu a planta do arraial e entregou o esboço para a inspeção de obras públicas, também agenciou subscrições de obras públicas para a realização de sua obra, espojou o sítio do arraial em ruas e travessas, plantou linearmente e aproximadamente mil árvores, nas quais se destacaram as mangueiras e deixou registrado em seu relatório que se tudo o que ele fez chegar ao estado de completo crescimento, o arraial de Nazaré seria o sítio de recreio mais agradável nos subúrbios de Belém. O padre Florêncio Dubois, afirma em seu livro sobre a devoção à Nossa Senhora de Nazaré, que o arraial de Nazaré, distante da Cidade Velha, foi o núcleo em redor do qual se agrupou a cidade nova; e assim a Belém moderna se formou em torno de Nazaré, pois do arraial irradiaram estradas para o Marco, Tucunduba, Campina e Umarizal. O arraial, centro que atraía os romeiros, de onde saía e onde chegava o Círio, não tardou em passar de largo suburbano para largo urbano, tamanho o interesse que despertou entre as autoridades e o povo em geral. (Maia; Sousa; Siqueira; Souza; Lima, 2014, p.4)

Apesar da sua grandeza, a samaúma apresenta fragilidades. Uma delas, talvez a principal, diz respeito à sua reprodução. Veja: a samaúma leva muito tempo para dar flor – cerca de sete anos – e suas flores formam um cacho que dura somente uma noite! Essas flores são visitadas por morcegos, que, ao se alimentarem de néctar, levam grãos de pólen presos em seus pelos. Ao visitarem outras flores de samaúmas, eles podem deixar esse pólen dentro delas, fecundando-as, isto é, fazendo com que se forme um fruto (Cantalice; Mafort; Miranda, 2020, p.12).

O fruto da Samaúma convocou a presença sonora dos periquitos, e os pássaros dançaram em bando pelo céu. Durante os meses de julho, agosto e setembro, a “árvore-mãe” mudou a paisagem urbana do ambiente da praça e preparou a liberação do *kapok*, uma espécie de fibra natural que envolve as sementes. O fragmento do algodão marrom-esbranquiçado carregou sementes de 5 cm pelo vento, a imagem flutuante invocou a consciência de vida, o pertencimento ao tempo natureza.

Fotografia 137 – Samaúma-Mãe – Praça Santuário, Basílica Nossa Senhora de Nazaré, Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A composição da imagem sonora em colaboração com a Samaúma organizou a partitura experimental *O Tempo da Semente*. A ressonância da paisagem árvore mostrou as nuvens de sementes e o corpo deslocado escutou o sonho da floresta.

Produzimos imagens, não apenas no sentido de que criamos objetos imagéticos, mas também porque, fabricamos a conexão em nossas cabeças entre as coisas e as figuras, sonoras ou visuais, dessa forma. Portanto, para que exista uma imagem é necessário um ato e performance de quem escuta ou de quem vê (Iazzetta, 2016, p.395).

A semente como dimensão temporal transladou para nota musical, a primeira execução da partitura representou o estrondo do trovão ou nascimento pelas durações sonoras do arco nas cordas

do Ravé⁶³. Para a segunda experimentação, interessou a instrução performática da colheita e a musicista Rebecca Levi tocou de forma livre sequências das sementes no violino.

Fotografia 138 – Samaúma-Mãe – Praça Santuário, Basílica Nossa Senhora de Nazaré, Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A descoberta sonora das partituras *Folha* e *O Tempo da Semente* desenvolveu-se pela amizade com a paisagem, o corpo alcançou a imagem natureza pelo caminho conceitual da música que modulou a sutil comunicação e escuta amazônica.

Iazzetta (2016) escreveu sobre as relações do som e imagem, e concordou com a performance como meio de expressão para o som em si. Para ele, “o som passou a mostrar tudo aquilo que a música quis disfarçar com a ideia de nota: o ruído, as suas pequenas flutuações, rugosidades e impressões” (Iazzetta, 2016, p.394).

Em *Folha I*, a flauta nativa Quena soprou junto à fonte de água. O luthier Júlio Diniz interpretou as notas e elogiou o grande rio norte. O instrumento flauta importou pelo gesto de respiração, as partituras *Folhas II, III, IV* e *V* seguiram os ciclos de tempo verde, e convocou duos de flautas transversais para ressoar as linhas de notas da esquerda e direita da parte do vegetal.

A sagrada Samaúma guardou a conversa entre mundos e a partitura *O Tempo da Semente* reivindicou o som da rabeca indígena Ravé. Segundo Almeida e Pucci (2017), o povo

⁶³ Instrumento tricórdio, similar à rabeca, utilizado pelos Guarani. Atualmente, é amplamente utilizado pelos Guarani *Mbya*, tendo relação com a dança dos *xondaros*; além disso, é encontrado, em registros históricos e etnológicos, entre os *Kaiowá*, os *Ñandeva*, e entre os bolivianos *Guarayó* e *Chiriguano*. (Brazil Instrumentarium - Laboratório de Estudos Etnomusicológicos - LABEET, 2021)

Guarani *Mbya* contou que “*Ñanderu* (Nosso Pai)” deixou o instrumento para “acompanhar a dança dos *xondaros*⁶⁴”. A imagem céu e terra remeteram ao mistério da semente.

A música está intimamente vinculada à cosmogonia dos Guaraní. O Deus deste povo representa a Natureza em suas diversas formas. O principal deles é *Ñanderú Tenondé*, ou “Nosso Pai Primeiro” ou “Pai Verdadeiro”, e tem sua essência “manifestada pelo ritmo, o Espírito-Música, o Grande Som Primeiro” (Almeida; Pucci, 2017, p. 177).

As partituras experimentais com natureza desvelaram o musical do corpo paisagem como a passagem do tempo no território amazônico. A raiz da Samaumeiras mostrou a intercessão do material e espiritual, o espaço do humano e não humano, o sentimento de proteção e a cabana. E a partitura das sementes fecundou a harmonia do ritmo natural, o movimento do arco da rabeca buscou a irmandade com a Terra, os encantados e os parentes da floresta. **A semente voou e irradiou notas sonoras de amor.**

3.2 Voz e ressonância da terra

A floresta cresceu durante as noites e despertou o corpo-esperança. As árvores do caminho afinaram a escuta da Terra, o sonoro se propagou em frequências audíveis e inaudíveis, direcionou os passos circulares de novos deslocamentos. A Samaúmeira da Praça da Alegria em Lisboa, Portugal mostrou a delicadeza das sementes, rezou o retorno do **corpo-raiz**, e plantou no inconsciente as coordenadas do jardim de árvores no Brasil. Segundo Carvalho (2008) a espécie arbórea *Ceiba pentandra* apresentou a seguinte distribuição geográfica:

Ceiba pentandra ocorre, naturalmente, na Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, Guiana Francesa, Haiti, Honduras, México, Panamá e Peru. Essa espécie foi introduzida nas Bermudas e Bahamas, e cultivada nos Estados Unidos (Flórida e Califórnia), também é assinalada na costa Oeste da África, na ilha Andaman e na Península de Malay. No Brasil, a sumaúma ocorre nas seguintes Unidades da Federação: Acre, Amazonas, Maranhão, Pará e Rondônia (Carvalho, 2008, p. 488).

Na cidade de Belém do Pará⁶⁵ a contemplação das Samaúmas da Praça Santuário Nazaré e

⁶⁴ Xondaro é uma técnica de luta utilizada pelos indígenas guaranis para defesa de seu território (*tekoa*). Ela também é uma dança, que se configura um ritual em defesa do sagrado. Esse método, segundo os guaranis, permite que os antigos guerreiros seguraem uma flecha lançada e ainda se transformem em seres encantados, como onça, cobra e macaco. (Redação Rede Brasil Atual, 2022)

⁶⁵ Belém reúne 15 **árvores samaumeiras** em espaço público e mais duas em locais particulares perto de via pública na área urbana, segundo levantamento da Prefeitura de Belém. (...) São três samaumeiras na Praça Santuário; uma na Praça Brasil; quatro pequenas no Portal da Amazônia; duas na Praça Batista Campos; duas na Praça da República; uma próximo ao Hangar; uma na avenida Marquês de Herval com a Barão do Triunfo; uma no Estacionamento do Arraial de Nazaré, perto da avenida Gentil Bittencourt; e mais uma na travessa Alferes Costa próximo do Hospital de Clínicas e uma na

Parque Zoobotânico - Museu Paraense Emílio Goeldi⁶⁶ tornou-se prática artística, espaço de meditação ou conversação. A consciência do mundo das árvores vibrou no campo sutil do pensamento, e o ensinamento se propagou pela imagem da natureza sonora.

Fotografia 139 – Samaúma – Paisagem Analógica, Museu Paraense Emílio Goeldi – Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A Samaúma ou Rainha da Floresta incitou imaginações sobre os percursos orgânicos das árvores, e iluminou a investigação para escuta de histórias sobre a vida dos seres vegetais. Narrativas do lugar ao norte contam que “povos indígenas e caboclos” descobriram que ao “bater nas raízes a fim de produzir sons que se propagam a longas distâncias.” Segundo a documentação A Floresta do Sensível (2023) “ a quantidade de água acumulada em seu tronco, somada à estrutura da madeira da sapopema” facilitou “ a propagação do som” e ajudou na localização dos humanos pela mata, motivo que levou “no Amazonas a árvore fosse apelidada de telefone de índio” ou telefone da floresta.

A percepção da vida pelas árvores ampliou a ideia convencional dos seres vegetais como

avenida Almirante Barroso com a travessa Curuzu, sendo essas duas últimas em espaços particulares perto de via pública. (O Liberal; Rocha; Santos, 2023)

⁶⁶ O Parque Botânico contém cerca de 500 espécies de plantas, entre ervas, cipó, arbustos e árvores de grande porte e, juntamente com os prédios, gaiolas, cercados e lagos, ocupa uma área de 5,4 ha. Essas 500 espécies de plantas estão representadas por aproximadamente, 5000 indivíduos, sendo raríssimo os casos em que uma espécie tenha somente um exemplar. (...) As árvores existentes no Parque, ao atingir o seu limite de vida, morrem e algum tempo depois tombam, como acontece na floresta natural, abrindo, quase sempre, uma clareira na qual se desenvolvem novos indivíduos ou outras espécies que, em pouco tempo, preenchem a clareira, assegurando, desse modo, a perpetuação da espécie. (Cavalcante, 2006, p.14)

fixados a único território, a experiência amazônica mostrou a imagem do deslocar em folhas, sementes, troncos e raízes da Samaúma. O povo Maia reconheceu a “árvore sagrada da vida” ou *yaxche* que significa “árvore verde” como uma espécie de matriz do universo, com conexões do “mundo interior” e com “os mundos dimensionais”.

Para os maias, esta árvore simboliza o princípio da criação da natureza. Eles acreditavam que o mundo é um imenso cubo. A paineira cresce e se desenvolve no centro desse cubo. Dentre as enormes raízes da árvore sagrada, quatro delas se prolongam até o mundo inferior chamado de *xibalbá*. De seus enormes galhos, quatro deles são guardados pelos deuses chamados *Pauhtui* ou *Bolun Ticú* e avançam até atingir os quatro pontos cardeais para auxiliar o deus *Bacab* a sustentar os céus. Dessa forma, a paineira propaga os seus galhos e as suas raízes em todas as partes do mundo maia. Por isso, ela simboliza a divina estrutura do universo (Rosa; Orey, 2024, p. 488).

A “Grande Mãe” Samaúmeira ensinou caminhos para entendimentos sensíveis do microcosmo e do cosmo, abrigando amorosamente o corpo para renascer da Terra. A investigação *Caminho Sonoro* escutou na sombra da árvore a sensação da imensidão de floresta e encontrou no chamado de cooperação dos seres não humanos a harmonização do humano.

Fotografia 140 – Samaúma – Paisagem Analógica, Basílica Nossa Senhora de Nazaré - Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

Na Praça Santuário de Nazaré três árvores marcaram os percursos na paisagem urbana, a Samaúma-Flor, Samaúma-Mãe e Samaúma-Raiz, os nomes brotaram do convívio do corpo com o espaço encantado ou jardim sagrado. O reconhecimento do lugar dentro do lugar avistou outra árvore-

irmã nas proximidades da Basílica Nossa Senhora de Nazaré, a intuição localizou ao fundo do estacionamento a Samaúma-Silêncio. A composição das quatro Samaúmas levou a reflexões do território anterior às construções de concreto, a visualização dos vestígios da paisagem natural de floresta, rio e igarapés, e indagações da memória temporal das árvores vizinhas.

Fotografia 141 – Samaúma – Paisagem Analógica, Escuta - Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

O envolvimento com as árvores intensificou-se depois de uma série de micro acontecimentos que reverberaram no corpo, o corpo buscou afinção com tempo natureza. Os ciclos da Samaúmas foram acontecendo com proximidade em meados de 2022, primeiro a Samaúma-Silêncio desfolhou e gerou preocupação sobre sua saúde, no entanto, uma característica da espécie vegetal trata-se da perda total da sua copa para a renovação das folhas.

Segundo a Samaúma-Flor ofereceu às pequenas flores brancas cremes durante a noite, deixando cair durante o dia inúmeras delas, onde a metade ficou caída na grama e outra parte no asfalto. E terceiro, a Samaúma-Mãe seguiu as transformações e gerou generosos frutos que maduros se lançaram ao chão ou abriram-se na copa liberando o *kapok* e as sementes. As manifestações das árvores desdobraram-se em férteis encontros durante os meses de junho, julho, agosto e setembro, a escuta dos ritmos individuais dos seres não humanos desvelou uma sensível comunicação e lições pela coletiva harmonia.

Jane Gooldall contou em entrevista com Douglas Abrams e Gail Hudson sobre a “esperança” como a “visualização do futuro” sem retirar os “obstáculos” do caminho, ou “incansável determinação” e o “fazer todo o possível” para que algo funcione. O cultivo de sementes para investigação artística seguiu estreitando a integração do humano com a natureza.

As culturas indígenas sempre tiveram uma forte conexão com a natureza. Existem tantos xamãs e curandeiros sábios entre os povos indígenas, tanto conhecimento sobre os benefícios de se viver em harmonia com natureza...

– O que esquecemos... ou escolhemos ignorar? – Que existe inteligência em toda forma de vida. Acho que os povos indígenas sentem isso quando falam sobre os animais e as árvores serem seus irmãos e suas irmãs. Gosto de pensar que nosso intelecto é parte da inteligência que levou à criação do universo (Gooldall, 2021, p.72).

A etóloga e ambientalista destacou a imagem de “resiliência da natureza” quando lembrou histórias de árvores que ensinaram “esperança” ao mundo. Em Nova York, depois de um mês do ataque às torres gêmeas, o Onze de Setembro, Rebecca Clough encontrou uma “Pereira” esmagada nos escombros, entre dois blocos de concreto.

A “Árvore Sobrevivente” que tinha apenas um galho vivo resistiu e atualmente se encontra no “Memorial e Museu do Onze de Setembro”. Duas outras árvores permaneceram vivas após o impacto brutal da bomba atômica em Nagasaki. As “Canforas” inexplicavelmente se recuperaram e independente de suas marcas pelos troncos, ofereceram depois um tempo, novas folhas durante a primavera. “A natureza é imensamente extraordinária e resiliente. E lembre-se, é muito mais inteligente do que nós!” (Gooldall, 2021, p.74).

A semente despertou toda a floresta. A imaginação das sementes de Samaúmas reverberou para trajetórias anteriores ao lugar ao norte, passos guiados por Ana Pedro⁶⁷ e Pedro Cuiça⁶⁸ em ambiente reflorestado. O corpo meditou em silêncio e vibrou pela luz de resistência da natureza. Segundo Pierre-Leroy (2013) a relação pessoa, comunidade e área protegida remeteu ligação intrínseca do ser humano e natureza, e continuou:

Somos seres naturais, da categoria dos mamíferos superiores, e ao mesmo tempo somos seres “culturais”, que emergiram da natureza há dezenas de milhares de anos (fala-se de 100 mil anos) e agora se distanciaram aceleradamente dela. A história da humanidade, que culmina o modelo de civilização ocidental, industrial e pós-industrial, pode ser vista como uma busca permanente de emergir da natureza, dominá-la, transformá-la e se distanciar dela. O Brasil vivenciou desde 1500 esse processo através da pilhagem dos seus recursos naturais e da destruição progressiva da natureza ao serviço dos países europeus (Pierre-Leroy, 2013, p.177).

⁶⁷ Intrutora de Chi Kung - Ir À Raiz em Lisboa, Instituto Macrobiótico de Portugal e Projecto Regenerar em Braga. <https://institutomacrobioptico.com/blog/formador/ana-pedro/>

⁶⁸ Treinador de Atividades de Montanha e de Pedestrianismo. Diretor técnico da Federação de Campismo e Montanhismo de Portugal (FCMP). <https://pt.linkedin.com/in/pedrocuica>

A escuta das sementes destinou a colheita e naturalmente o ato de plantar, a mão segurou o *Kapok* e devolveu as pequenas notas de amor para terra. *O Tempo da Semente* virou música e performance, compreensão sobre regeneração ou espaço de criação cura em sintonia com sabedoria ancestral.

Fotografia 142 e 143 – Samaúma – Paisagem Analógica, Samaúma-Mãe - Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

A sintonia com Samaúmas da cidade colocou o corpo em vibração com caminhos de floresta. A Samaúma-Mãe dispersou sementes depois de oito anos, segundo moradoras do bairro Nazaré, e aproximadamente seis meses depois, a Samaúma-Raiz despediu-se do plano do terreno com estimados 150 a 200 anos de vida frondosa. Neste espaço-tempo, as sementes aguardaram novo recomeço em terra fértil, germinaram e desenvolveram mudas que habitavam o apartamento vizinho à Praça Santuário. Seguindo Wohlleben (2017), as ‘árvores se comunicam’ por meios “olfativos”,

“visuais” e “elétricos” e as raízes seriam uma espécie de cérebro (por conta das células nervosas) que transmitem as informações ou possivelmente guardam experiências, ele falou:

As raízes de uma árvore são muito longas, têm mais que o dobro da extensão da copa. Elas se entrelaçam e aderem às raízes das árvores vizinhas. No entanto, esse contato não acontece em todos os casos, pois na floresta também há árvores solitárias que não querem se relacionar com as outras. Felizmente, porém elas não conseguem bloquear os sinais de alarme. Na maioria dos casos as árvores se valem de fungos para fazer transmissão rápida das mensagens. Eles funcionam como os cabos de fibra ótica da internet (Wohlleben, 2017, p.16).

A comunicação das Samaúmas orquestrou no ano de 2022/2023 a chegada de Samaúmas-Filhas e a partida da Samaúma-Raiz. Na pesquisa *Caminho Sonoro* o corpo escutou os ruídos das raízes e acompanhou a fenologia⁶⁹ dos seres vegetais, o movimento de convivência cotidiana com o crescimento da espécie arbórea durou o espaço entre três verões amazônicos. A imaginação pelas sementes plantou no coração do ser humano o sentido de cooperação com a natureza.

Fotografia 144 – Samaúma – Paisagem Analógica, Samaúmas-Filhas - Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

As árvores emitiram sinais para um reflorestar, e o corpo irmanou-se com o tempo vegetal. As Samaúmas-Filhas aparecem primeiro como intenção no campo vibracional, com as árvores diversas apresentando pequenas mudas protegidas no seu tronco ou raiz. A visualização das sementes da

⁶⁹ Fenologia refere-se à parte da botânica que estuda as diferentes fases do crescimento e desenvolvimento das plantas, tanto a vegetativa (germinação, emergência, crescimento da parte aérea e das raízes) como a reprodutiva (florescimento, frutificação e maturação), demarcando-lhes as épocas de ocorrência e as respectivas características. A fenologia de uma espécie cultivada constitui ferramenta eficaz de manejo que possibilita identificar, por meio da observação dos caracteres morfológicos da planta, o momento fisiológico ao qual se encontram associadas às necessidades do vegetal que, uma vez atendidas, possibilita seu desenvolvimento normal e, conseqüentemente, bons rendimentos à cultura. (Câmara, 1998, p.64)

Samaúma-Mãe representou um segundo entendimento e confirmou a esperança de expansão do território do mundo natural.

O ritmo lento que regula a vida das árvores também fica evidente no momento em que vão se reproduzir, pois para isso elas se planejam com, no mínimo, um ano de antecedência. Cada espécie tem uma forma de funcionamento. Assim, algumas florescem toda primavera enquanto outras não. Por exemplo, enquanto as coníferas procuram espalhar sementes todo ano, árvores frondosas buscam outra estratégia. Elas entram em sincronia e decidem se vão florescer na primavera seguinte ou esperar mais dois anos (Wohlleben, 2017, p.23).

A presença das sementes voadoras memorou que a cidade de Belém pertenceu e pertence à floresta. As mudas de Samaúmas ocuparam o espaço de quatro jardineiras, certamente oitenta (ou mais) arvoretas se desenvolveram pelo ambiente caseiro. O processo começou com a explosão dos brotos em sementeiras, depois se cultivou os pequenos seres não humanos em jarros coletivo e finalizou-se o preparo para doação com individualização das Samaúmas-Filhas.

Fotografia 145 – Samaúma – Paisagem Analógica - Escuta - Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

Neste ciclo de vida, a Samaúma-Raiz comoveu as pessoas e outros seres vivos quando precisou deixar a paisagem do bairro de Nazaré. Um pássaro azul cantou forte e alto, enquanto os humanos partiam e partilhavam o enorme tronco de madeira em pedaços.

Ao morrerem, as árvores – os majestosos hubs no centro da comunicação, da proteção e da senciência da floresta – passam sua sabedoria para suas parentes, uma geração após a outra; elas compartilham o conhecimento do que pode ajudar e prejudicar, de quem é amigo ou inimigo, de como se adaptar e sobreviver numa paisagem sempre em mudança. É isso que toda mãe faz (Simard, 2022, p.15).

A morte da árvore dirigiu a atenção do *Caminho Sonoro* para a inteligência das plantas e as interações sonoras pelas raízes. O corpo pensou sobre o medo da Samaúma-Raiz, lembrou a contemplação distanciada para a copa iluminada, e ainda refletiu, durante a perda das folhas da Samaúma-Silêncio quando se temeu a doença da árvore, o aprendizado botânico também revelou a escuta da conversação das árvores vizinhas. “As árvores velhas e jovens percebem, comunicam-se e respondem umas às outras emitindo sinais químicos. Substâncias químicas idênticas aos nossos neurotransmissores. Sinais criados por íons que atravessam em cascata as membranas fúngica” (Simard, 2022, p.15).

Fotografia 146 – Samaúma – Paisagem Analógica, Samaúma-Senhora - Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

A convivência com Samaúmas da Praça Santuário e Museu Paraense Emílio Goeldi ativou sensibilidades de traduções imprecisas, a intuição nutriu a relação entre mundos, e promoveu ideias de transmissão pelo contato com as árvores.

E quanto ao som? Como eu disse, as árvores são silenciosas, porém estudos mais recentes reconsideraram essa afirmação. Monica Galiano, da Universidade da Austrália Ocidental, auscultou o solo junto com colegas de Bristol e França. Como não era prático ter laboratórios, foi mais fácil pesquisar brotos de cereais. E o fato é que os dispositivos de medição logo registram um leve estalo das raízes e uma frequência 220 hertz. (...) o ruído capturado no laboratório também foi ouvido pelas raízes não envolvidas no experimento. Quando eram expostos aos estalos de 220 hertz, as extremidades das raízes apontavam a direção de onde a frequência emitida. Isso significa que estavam registrando a frequência e, portanto, faz sentido dizer que os brotos “ouviram” (Wohlleben, 2017, p.18).

Neste sentido, a criação artística percebeu os ruídos, fragmentos de frequências pela proximidade emocional com a espécie Samaúma. Na sombra da árvore se organizou a forma de

escutas: desenhos, partituras, meditação, encontros, conversas e gestualidades com durações variáveis para o corpo e meio ambiente. No espaço doméstico de mini floresta das Samaúmas-Filhas se reproduziu trechos sonoros da partitura *O Tempo da Semente*, bem como, se contou histórias de outras árvores visitadas pela pesquisa *Caminho Sonoro*.

Fotografia 147 – Samaúma – Paisagem Analógica, Samaúma-Jovem - Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

A imersão na paisagem de Samaúmas apreendeu os procedimentos da escuta da paisagem e criação de partitura experimental como um modo de fazer-lugar diante da inteligência da natureza. A comunicação com reino vegetal explorou o corpo temporal, a impressão sensorial da presença, e a expressão de camadas sonoras entre silêncio e ruído circunscrito pela árvore. Cox (2009) não tratou o ruído como “fenômeno perturbador”, e sim, “fenômeno transcendental, uma condição de possibilidade para o sinal e a música”, ele disse:

Para Cage, “ruído” significava precisamente o que venho chamando de “ruído de fundo”, o murmúrio intenso que preenche todo silêncio ou, antes, aquilo de que é feito o chamado “silêncio”. Na verdade, a concepção de “silêncio” (e, da mesma forma, de “ruído”) de Cage é dupla. Num certo sentido, ele considera “silêncio” um som – nomeadamente, “ruído de fundo” no sentido convencional. Nesse sentido, Cage nos pede para mudarmos nosso foco auditivo do primeiro plano para o fundo, de um campo sonoro para outro. Num outro sentido, ele considera o “silêncio” como algo inaudível – nomeadamente, a dimensão transcendental do som: o fluxo sonoro perpétuo do mundo que é a condição de possibilidade para a audibilidade de qualquer som (Cox, 2009, p.23).

A escuta-árvore baseou-se no “ruído” e “silêncio” do ser humano e não humano, o movimento do entorno e os pensamentos manifestados na permanência com a Samaúmas. O corpo sentiu pelo cheiro verde das Samaúmas-Filhas respostas a estímulos verbais, e outras informações chegaram pelo

visual das folhas, abertas para luz do sol e fechadas em direção a terra ao final do dia e noite. Assim como, as mudas emitiram frequências perceptíveis, a Samaúma-Mãe transmitiu orientação pelo pensamento, leve impressão na mente, feito o som de sopro do vento na majestosa copa.

Suzanne Simard (2022) apresentou o conceito de “Árvore-Mãe”, observado em pesquisas nas florestas do Canadá como “as árvores mais velhas cuidam das árvores mais jovens”. Afirmou que através de “rede fúngica” as árvores se comunicam, e oferecem alimento e água, e ainda, conseguem distinguir quais “plântulas⁷⁰ são suas parentes”, ela continua:

Aquela floresta também era como a internet, a world wide web. Só que, em vez de computadores conectados por fios ou ondas de rádio, as árvores conectam-se por fungos micorrízicos. (...) Essa árvore-mãe era o hub central em torno do qual as arvoretas e plântulas se aninhavam, ligadas por filamentos de diferentes espécies fúngicas, de cores e pesos variados, camada sobre camada, numa rede forte e complexa. (...) Do meu desenho emergiu um padrão que lembrava uma rede neural, como os neurônios em nosso cérebro, com alguns nós ligando de formas mais densas que outras (Simard, 2022, p. 274).

A investigação artística admirou a ressonância da terra, pisar as raízes representou a escuta da memória do chão de floresta. No Museu Paraense Emílio Goeldi, o suíço Jacques Huber (1867-1914), criou o horto botânico, herbanário e plantou em 1896 o primeiro exemplar de Samaúma da instituição. A Samaúma-Senhora abrigou ao seu redor e copa inúmeras outras espécies vegetais, cresceu aproximadamente 40 metros e ultrapassou os 120 anos de idade. Neste contexto, a Samaúma-Raiz e Samaúma-Senhora como árvores anciãs, certamente desenvolveram para comunidade do povo árvore o papel de Árvores-Mães.

O corpo do caminho reconheceu sua filiação à Terra pela segunda geração de árvores, a ancestralidade das raízes entoou um canto para as sementes, e a Samaúma-Mãe mostrou a morada pelo som de profundas águas.

Quando as árvores-mães são cortadas, a floresta sai dos trilhos. Mas em alguns anos, à medida que as plântulas crescem e se tornam arvoretas, a nova floresta reorganizou-se lentamente em outra rede. Porém, sem a influência das árvores-mães, é possível que a nova rede da floresta nunca mais venha a ser a mesma. Especialmente com muitos cortes rasos e com mudança climática (Simard, 2022 , p. 279).

A imagem-árvore dirigiu a produção arte-vida-natureza, o tempo das Samaúmas-Filhas tratou da performatividade do cuidado, o cotidiano com mudas ofereceu conexões de cura e espiritualidade. Por outro lado, a Samaúma-Raiz mostrou a luz e esperança, quatro meses da queda do grande galho que anunciou partida do ser vegetal, brotando ao pé do tronco-raiz novas Samaúmas-Filhas ou

⁷⁰ Pequena planta recém germinada a semente, apresentando caule e folhas funcionais. Geralmente difere morfológicamente do indivíduo adulto. (Frigieri et al., 2016, p.86)

Samaúmas-Irmãs. As sementes da Samaúma-Mãe honraram a existência da Samaúma-Raiz. “As árvores revelavam paciência, o modo lento, mas contínuo como gerações diferentes compartilham, resistem e persistem” (Simard, 2022, p. 268).

Fotografia 148 – Samaúma – Paisagem Analógica, Samaúma-Mãe - Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

A força da Samaúma transcende a linha vertical de ligação do céu e terra, expandindo-se pelos rios de raízes e copas das árvores. A chuva de sementes cósmicas simbolizou a proteção da natureza, tonalidades para as sete direções sagradas. Seguindo a meditação e roda de conversa virtual de KeneMeni Shanenawa (2023) da Aldeia Shanenawa ou Povo Pássaro Azul, localizada no município de Feijó no Acre, a Samaúmeira concentrou a água da floresta e ensinou a medicina de purificação.

A Samaúma tem concentrada muita água dentro dela. Desde a raiz que está dentro dos igarapés, pode ver onde tem Samaúma na floresta tem igarapé perto. (...) A Samaúma tem esse líquido para fazer medicina, o chá para curar algumas enfermidades. A Samaúma tem poder grandioso porque traz a purificação através da energia, da água, do solo e da terra, o líquido dela cura, cura cansaço. A Samaúma tem essa conexão espiritual com a água, terra e mãe natureza. (...) A palavra que posso colocar através do ensinamento da Samaúma é a purificação material e espiritual, e se você tem a purificação você consegue alcançar os ensinamentos que a mãe natureza favorece a cada um de nós. (KeneMeni Shanenawa, conversa realizada em 2024).

Na sombra da Samaúma-Jovem a imaginação do tempo pelas vidas das árvores mostrou as sonoridades do infinito, o corpo-alma vibrou a colaboração das sementes-mudas, nota musical da

partitura-mapa-caminho. As Samaúmas-Filhas e Samaúmas-Irmãs seguiram em deslocamento, os seres vegetais foram doados de maneira orgânica, e ressoavam em uníssono pela regeneração do pensamento de floresta.

O *Caminho Sonoro* retornou para consciência do tempo natural, a escuta da espécie arbórea elevou a compreensão do humano pela integração do mundo material e espiritual. A Samaúma restaurou a confiança do corpo sensível em meio às narrativas de violência ambiental do lugar ao norte. Simard (2022) investigou a conversação da floresta e destacou a capacidade de “agir” das árvores, a autora disse:

Elas percebem, estabelecem relações, comunicam-se – apresentam vários comportamentos. Cooperam, tomam decisões, aprendem, recordam – qualidades que normalmente atribuímos à senciência, sabedoria e inteligência. Notando que árvores, animais e até fungos – toda e qualquer espécie não humana – têm agentividade, podemos reconhecer que eles merecem a mesma consideração com que tratamos a nós mesmos. Podemos continuar empurrando nossa Terra para o desequilíbrio, com os gases do efeito estufa acelerando ano a ano, ou podemos recobrar o equilíbrio constatando que, se prejudicamos uma espécie, uma floresta, um lago, isso se propaga em ondas por toda a rede complexa. Maltratar a uma espécie é maltratar todas (Simard, 2022, p. 352).

O processo artístico das sementes e mudas de Samaúmas testemunhou os ciclos de crescimento das plantas, a experiência de cooperação com as futuras árvores transformou o campo vibracional do corpo-performático-natureza. O aprendizado do tempo da semente buscou ressonâncias com pessoas e lugares, a ação de reflorestamento do coração com as Samaúmas-Filhas e Samaúmas-Irmãs serviu as novas pulsações da música do planeta Terra. **O caminho de volta é caminho com árvores.**

3.3 Eco sonoro entre a raiz e o dossel

A maré do rio trouxe a semente fértil para terra. A deambulação do corpo nos caminhos de floresta encantou-se pela escuta de raízes sagradas. As árvores amazônicas ensinaram o refazimento pela imagem dos verdes em direção ao céu. Do outro lado do rio, o barco atracou na Associação das Mulheres Extrativistas, Iracema apresentou o projeto da Ilha do Combu e contou que recebeu da matriarca Geralda a sabedoria ancestral para a produção artesanal do óleo da Andiroba⁷¹.

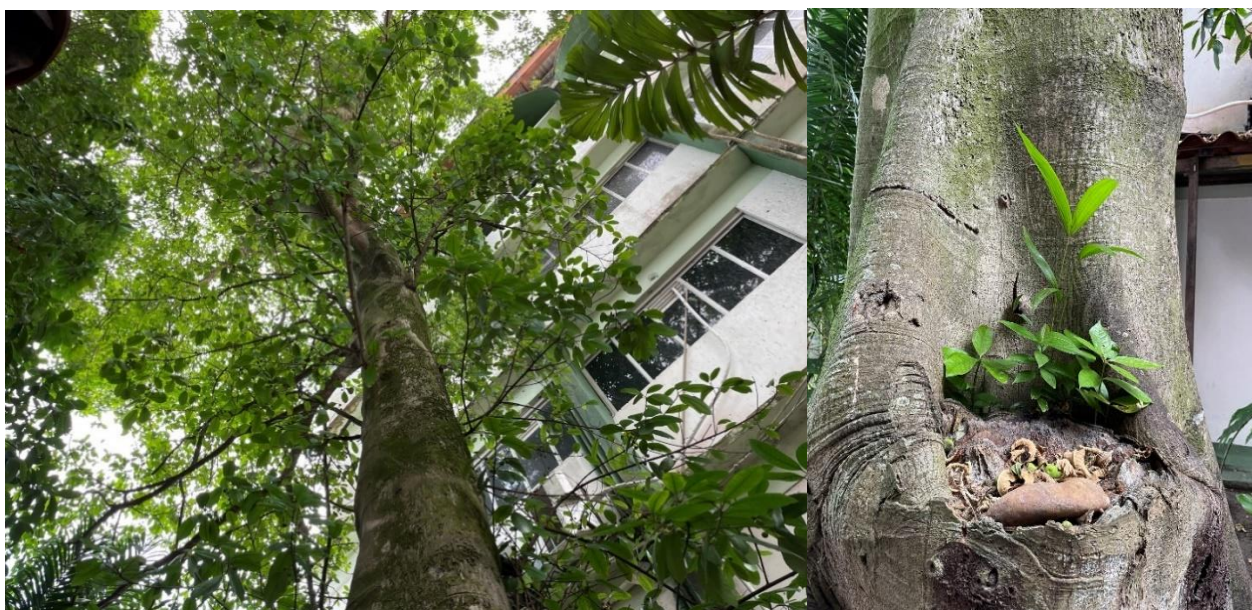
Aqui no quintal tem Andiroba. Ela é uma árvore bem alta, ela tem tipo um ouriço, e quando o ouriço cai, se desfaz. É quando a andiroba se espalha e a gente tem que catar e juntar uma por uma. Hoje a gente ia fazer a colheita, mas tem muita andiroba para tirar da casca. Ela

⁷¹ Andiroba (*Carapa guianensis* Aubl.), Meliaceae. Madeira de cor avermelhada parecida com *cedro*. Das amêndoas extrai-se um óleo espesso, utilizado na indústria de sabões e na medicina caseira. (Cavalcante, 2006, p. 16).

é tipo uma castanha do Pará, só que não dá para comer porque ela é amarga. Quando cozida, retiramos a massa, daqui vai sair o óleo dela. Isso aqui vai ser amassado e o óleo vai escorrer. Todo dia tem que ser amassado, aí vai escorrer durante o dia, e no outro dia tem que amassar para escorrer de novo. É um processo muito longo. Tem outras maneiras para tirar o óleo com a prensa, só que a gente não gosta porque não sai do jeito tradicional. Não precisa tá prensando, esquentando, o óleo não sai legal se for na prensa. E a gente prefere assim, é mais demorado, mas também é um produto natural. (Conversa realizada em 2022).

A apreciação do fazer das andirobeiras ressaltou a imagem de cooperação entre temporalidade do humano-natureza, a medicina da Andiroba combate infecções e possui qualidades de cicatrização, a conversação com Iarcema sobre propriedades da árvore também encontrou com memórias afetivas e culturais do lugar ao norte. *A mamãe trata a sinusite dela com andiroba. E a minha avó curava. Mana, ela enrolava no dedo algodão e colocava andiroba, alho, limão, banha de galinhas e metia na garganta. Aí saía tudo e a criança já começava a comer. Agora a vovó tem pena, a gente traz a criança e ela diz: Ah, não, minha filha, coitada dela. (Conversa realizada em 2022).*

Fotografia 149 - Árvores da paisagem amazônica, Caxinguba - Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

A escuta-árvore atravessou reconexões do humano com não-humano ou mais-que-humanos. A comunicação sensível com os seres vegetais anunciou a chegada das sementes, a Caxinguba⁷² mostrou como protegeu as pequenas mudas a meio do caule, transformou o espaço entre o céu e terra em suspenso viveiro, a imagem reverberou feito mensagem no corpo-escuta. Para Sheldrake (2021)

⁷² Espécie arbórea de grande porte, ocorre do norte do México (Sonora) e Antilhas até a região amazônica brasileira e bolivianas, em altitudes até 1.800 m. <https://herbariomfs.uepa.br/colecao-biocultural/caxinguba-exsicata/>

o homem herdou a ideia de “separação” pela crença na “teoria mecanicista da natureza”, onde “modelos científicos” pareceu mais importante que os “organismos vivos, ou ainda, o hábito de conceber o “mundo natural” inferior ao “humano”. Ele disse: “Um modo iluminador de pensar na natureza não humana ocorre em termos do mais-que-humano, uma expressão introduzida na década de 1990 pelo ecologista David Abram. Só estamos aqui por conta do mundo-mais-que-humano da Terra, o Sistema Solar e a totalidade do Cosmo (Sheldrake, 2021, p.75).

Fotografia 150 - Árvores da paisagem amazônica, Assacu - Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2022/2023)

No jardim do *Caminho Sonoro* plantou-se o presente da terra-floresta, um magnético Assacu⁷³ brotou de forma espontânea no início do solstício de inverno. A sintonia da escuta-natureza concentrou-se nas manifestações através do caminho-árvores, uma composição no andamento de ritmos do reino vegetal para o renascimento do tempo-humano.

A relação com as plantas parece ser uma poderosa necessidade humana, fundamentada em milhões de anos de história evolutiva e cultural. Na maior parte do tempo, a procura de alimentos e manutenção das plantas pelos seres humanos é uma atividade prática e mundana, e não transcendental. Contudo, as plantas podem abrir uma janela para outro modo de ser. Sua beleza nos conecta com a riqueza e diversidade do mundo natural, lembrando-nos da criatividade da vida (Sheldrake, 2021, p.104).

⁷³ Esta árvore típica da Amazônia também é conhecida como açau, assacuzeiro, areeiro e ussacu. Trata-se de uma espécie espinhenta que chega a 40 metros de altura, com tronco com 50 a 100 cm de diâmetro, com um látex venenoso cujos usos são variados. (A Floresta Sensível, 2021)

A experiência do florescimento da espécie arbórea amazônica preparou o terreno doméstico para o despertar das sementes, o Assacu encorajou a vontade de viver e acompanhou o crescimento das Samaúmas-Filhas. A expressão sutil das plantas informou o caminho-pensamento-desenho, a escuta considerou a unidade vegetal e a raiz familiar, a conversação imaterial impulsionou as imaginações artísticas. A consciência do ser-árvore ensinou que o tronco do Assacu serviu tanto para construção de canoas indígenas, quanto de casas ribeirinhas, a madeira flutuou nas águas e sustentou a paisagem movente na beira dos rios.

Fotografia 151 – Samaúma– Escuta ou Cabana Sobora - Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

A paisagem de árvores mudou a frequência do corpo, a relação com o som ampliou-se do espaço circundante para dinâmicas temporais. A convivência com Samaúmeiras tornou a percepção receptiva as mensagens de outros seres vegetais, o Cacau⁷⁴ participou da dança sagrada de reconexão, a dimensão primordial ou escuta com natureza. Para Abram (2007) o humano aprendeu ser humano pelo sentir do corpo, e outros seres igualmente possuem seus corpos e sensibilidades, como partilhamos mundo, vivenciamos “uma variante desses outros modos da faculdade de sentir” pela relação com tantos seres vivos da Terra. Ele continuou:

Os nossos corpos formaram-se em delicada reciprocidade com as multivariadas texturas, sons e configurações de uma terra animada – os nossos olhos evoluíram em subtil interação com *outros* olhos, tal como os nossos ouvidos estão afinados, pela sua própria estrutura para os uivos dos lobos e o grasnar dos gansos. Isolarmo-nos dessas outras vozes, continuar, pelo nosso estilo de vida, a condenar essas sensibilidades diferentes ao esquecimento da extinção,

⁷⁴ O cacaueteiro é originário do continente americano, provavelmente das bacias dos rios Amazonas e Orenoco, onde ainda hoje é encontrado em estado nativo em várias regiões, desde o Peru até o México. (Costa et al. 1973, p.2)

é roubar aos nossos próprios sentidos a sua integridade e roubar às nossas mentes a sua coerência. Só somos humanos no contato e na sociabilidade com o que não é humano (Abram, 2007, p.22).

As árvores do caminho reintegraram o sentido da palavra “natureza” do latim “natura” com significado de “nascimento”, a própria ação da semente edificou o pensamento, e reafirmou o movimento da *Cabana Sonora*. A permanência do corpo embaixo das Samaúmas representou abrigo e proteção da Mãe Natureza, e a interação com diferentes árvores simbolizou o retorno, a gratidão pela respiração do planeta.

Fotografia 152 – Samaúma– Escuta ou Cabana Sonora - Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

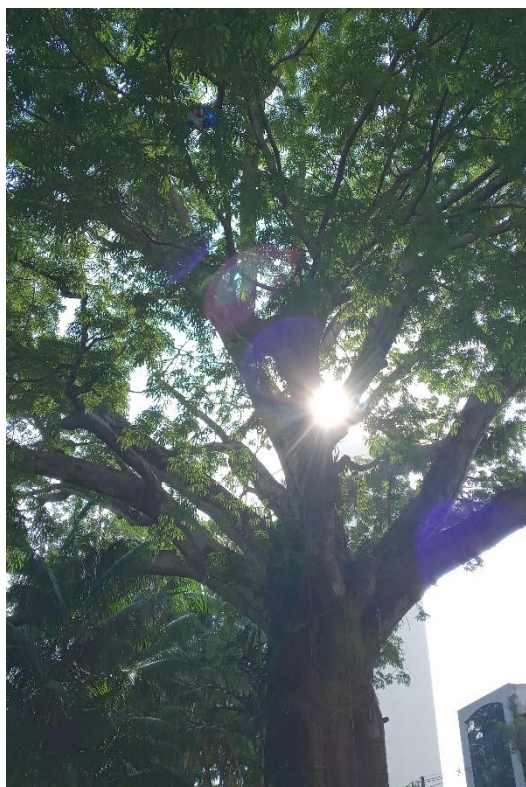
Seguindo o estudo de Joseph Rykwert (2009), a “cabana primitiva” caracterizou a origem das construções arquitetônicas, uma verdadeira “referência dos elementos essenciais da arte da edificação” para as histórias da humanidade. O autor apontou a construção da “cabana primitiva” associada a “festividades de renovação”, sobre a imagem ancestral e lar do primeiro homem, ele contou:

O retorno às origens implica necessariamente numa nova reflexão sobre nossas ações habituais, uma tentativa de renovar a validade dos atos e gestos cotidianos, ou simplesmente a renovação da sanção natural (ou mesmo divina), que permite repelir essas ações num período futuro. Nesse repensar atual do porquê e para que construímos, a cabana primitiva conservará, creio eu, toda sua força de evolução do significado original e, portanto, essencial de toda construção feita para o homem. (Rykwert, 2009, p.218)

No território amazônico, o imaginário da cabana ou “cabana primitiva” encontrou a paisagem

ribeirinha, o corpo aproximou-se das relações humanizadas pelo tempo natureza. Neste sentido, a construção deixou a materialidade violenta do desmatamento e repousou na performatividade da arte. A escuta árvore floresceu dos deslocamentos do humano para vegetal, e seres vegetais também procuraram o humano. A colaboração começou pelo respeito com a vida abundante do lugar ao norte. “O desejo de renovação é eterno e inevitável” (Rykwert, 2009, p.218).

Fotografia 153 – Samaúma– Paisagem com Samaúma-Raiz- Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

Neste sentido, a *Cabana Sonora* emergiu da paisagem tempo pela conversa com árvores, e o corpo pensou na regeneração da natureza. Durante a gravação de sons da quebra da semente de andiroba na Associação Extrativista da Ilha do Combu - AME, Iracema narrou a árvore como riqueza para comunidade, ela contou:

A Andiroba é uma riqueza que a natureza proporciona. Não apenas para as mulheres que estão à frente do trabalho, mas para a nossa comunidade. Antes se estragava, não tinha valor, as pessoas derrubavam as árvores e hoje estamos conscientizando que não precisa derrubar. Para ter uma fonte de renda, a árvore em pé dá lucro, não pode ser deitada. A gente faz a conscientização para as pessoas estarem preservando a Andiroba. É importante para nossa cultura, vem de antes, vem de muitos anos antes, antes mesmo do ano que nasci já era cultivado a Andiroba na comunidade (Conversa realizada em 2022).

A escuta da Andiroba no chão de madeira da cabana no quintal da família de Iracema alcançou a memória das árvores. Na sede temporária da Associação das Mulheres da Ilha do Combu – AME se falou da importância da vida da floresta. Iracema lembrou da época que o marido Gerson precisou derrubar árvores como fonte de renda para a família. *O meu marido tirava madeira, depois adoeceu e parou o trabalho. Até hoje ele diz que se arrepende, mas era como a gente sobrevivia. Ele era operador de motosserra e contratavam para o serviço, mas hoje se precisar derrubar uma árvore, ele não tira, ele vai chorar* (Conversa realizada em 2022).

A investigação *Caminho Sonoro* reconheceu a resiliência do reino vegetal, a cooperação vital das árvores e o papel humano na reconstrução da consciência de floresta. A casa de Iracema e Gerson na Ilha do Combu reservou um espaço para receber o outro, o Ygara Artesanal e Turismo continuou a propagar as raízes culturais pela comercialização de produtos naturais fabricados na comunidade, e realização de atividades ecológicas e socioambientais.

Decerto, a nossa falta de atenção à natureza não-humana é hoje sustentada por maneiras de falar que simplesmente negam inteligência às outras espécies e à natureza em geral, bem como pelas próprias estruturas da nossa existência civilizada – pelo incessante zumbido de motores que se sobrepõe às vozes das aves e dos ventos; por luzes elétricas que eclipsam não só as estrelas mas a própria noite; por “colecionadores” de ar que ocultam as estações; por escritórios, automóveis e centros comerciais que, no fim de contas, obviam a todas as necessidades de sair para fora do mundo puramente humano. Encontramos conscientemente a natureza não-humana apenas como foi circunscrita pela nossa civilização e suas tecnologias: através dos nossos animais domésticos, na televisão ou no jardim zoológico (ou, no melhor dos casos, em “reservas naturais” cuidadosamente geridas). (Abram, 2007, p.28)

O processo artístico com a Samaúma possibilitou o desautomatizar o tempo-mundano que seguiu a direção de participação no tempo-natureza. As ações sonoras surgiram da relação corpo-escuta e crescimento das mudas ou corpo-escuta e contato com árvores na cidade. O deslocamento sensível no eixo céu e terra expandiu a comunicação do humano e não-humano, a reciprocidade da árvore fortaleceu os gestos performáticos do caminho.

Na paisagem da Samaúma, o som criou sentido no contato com os pés, mãos, pensamento e coração. As frequências sonoras perceptíveis pelo espaço material e imperceptíveis pelo ouvido humano tocaram a tecnologia do corpo instrumento, os *chakras*⁷⁵ vibraram em comunhão com o grande espírito do vegetal. Para Voegelin (2010) a filosofia da arte sonora se baseou no “impulso da descoberta”, um “impulso para conhecimento”, onde a escuta independe da compreensão, ela disse: “Esta prática permanece necessariamente incompleta em relação a uma totalidade objetiva, mas

⁷⁵ Os chakras, ou centro de força, são pontos de conexão ou enlace pelos quais flui a energia de um a outros veículos ou corpo do homem. Quem quer que possua um ligeiro grau de clarividência, pode vê-lo facilmente no duplo etérico, em cuja superfície aparecem sob forma de depressões semelhantes a pratinhos ou vórtices (Leadbeater, 2014, p.18).

completa na sua contingência subjetiva. O som narra, contorna e preenche, mas é sempre efêmero e duvidoso.” (Voegelin, 2010, p.5) A reverberação da vida da árvore produziu a relação de pertencimento ao mundo natural e a continuidade de encontros para esculpir a *Cabana da Sonora*.

Fotografia 154 – Desenho de árvores da paisagem amazônica, Samaúma - Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

O passeio pela Mata Atlântica provou que depois do contato com as Samaúmas da Amazônia, o corpo mudou a forma de escuta, e manteve atenção nas manifestações do som. O deslocamento procurou involuntariamente o caminho de raízes da árvore-floresta, a Samaúma-Tom revelou a pulsação feito música, a mão segurou a raiz e percebeu ciclos de dois intervalos e três notas. O sonoro circulou entre o corpo-vegetal e corpo-humano pelo impulso elétrico de sangue e seiva.

A escuta focada é radical porque nos faz “ver” um mundo diferente. A materialidade estética do som insiste na cumplicidade e na intersubjetividade e desafia não apenas a realidade do próprio objeto material, mas também a posição do sujeito envolvido na sua produção generativa. O sujeito no som partilha a fluidez do seu objeto. O som é o mundo como dinâmico, como processo, e não como esboço da existência. O sujeito sonoro pertence a esse fluxo temporal. (Voegelin, 2010, p.36).

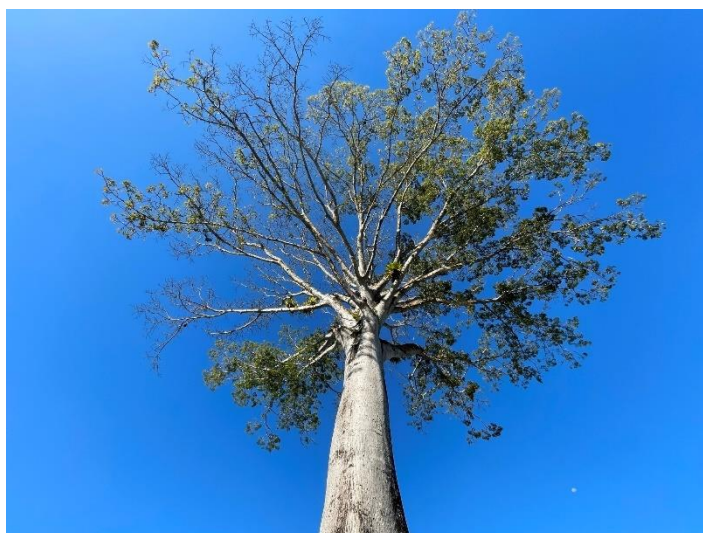
A vibração permaneceu no pensamento e ressoou como informação sônica. A família de Samaúma reconheceu o corpo-escuta e enviou sinal de presença durante percursos no sertão-mar do Nordeste. O envolvimento com as mudas do viveiro e árvores das cidades instaurou o tempo-cabana, espaço para prática de conversação com os seres vegetais, onde desenvolveu-se ações performáticas pela imaginação do som.

A coleção de trajetórias em direção às árvores descortinaram ações no corpo, e o abrigo temporário da *Cabana Sonora* inventou situações em confluência com as notas sensoriais emitidas pela paisagem sonora, música, voz, melodia das plantas e diferentes expressões do reino animal e vegetal. Dentre as vivências do *Caminho Sonoro* destacou-se o encontro da Samaúma-Flor e Samaúma-Mãe com Samaúmas-Filhas, o momento de reflexão sonora promoveu escuta coletiva com participação de Karla Diniz e Kaio Ferreira.

A escolha inicial de permanecer ancoradas ao solo condicionou todas as transformações subsequentes do corpo das plantas, que evoluíram com soluções tão diferentes das dos animais que é quase incompreensível para nós. O resultado é que as plantas não têm rosto, membros ou, em geral, qualquer estrutura reconhecível que as aproxime dos animais, o que as tornam praticamente invisíveis. Nós as consideramos uma mera parte da paisagem. Vemos o que entendemos e entendemos apenas o que é semelhante a nós. A alteridade das plantas depende disso (Mancuso, 2019, p.95).

A performance das Samaúmas recontou o tempo da semente, da muda e da árvore, a imagem sonora continuou o movimento de ampliação do respeito às diferentes formas de vida. E dentro da força natureza a arte compreendeu o caminho para novo horizonte humano. “As plantas distribuem por todo corpo as funções que os animais concentram em órgãos específicos (...) as plantas respiram com todo corpo, veem com todo o corpo, sentem como todo corpo, calculam com todo corpo e assim por diante (Mancuso, 2019, p.96).

Fotografia 155 - Árvores da paisagem amazônica, Samaúma - Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

O corpo humano aspirou as folhas no alto da Samaúma, mirou a luz que penetrou a umidade da floresta, e confiou o sono-sonho na proteção do corpo-árvore. A imagem *Cabana* se repetiu como

Working Progress e seguiu em deslocação pelo lugar ao norte. A composição do caminho utilizou o dispositivo *Bamboo*⁷⁶ da *Music of the plants*, o aparelho de bio-sonificação transformou os impulsos elétricos em frequências e possibilitou a escolha de notas musicais.

Há cerca de quarenta anos, um grupo de pesquisadores começou a trabalhar para responder a algumas perguntas intrigantes sobre a "inteligência vegetal". Eles eram cidadãos de *Damanhur*, uma comunidade intencional inovadora entre as colinas a poucos passos de Turim. A comunidade nasceu para desenvolver maneiras de viver em harmonia com todas as formas de vida e energia com as quais compartilhamos nosso planeta. As perguntas que eles estavam levantando estavam tão fora do curso normal do pensamento, que até hoje eles criam fortes reações simplesmente por serem questionados: "E se as plantas pudessem interagir de forma senciente com seus arredores e com os seres humanos? E se fosse possível se comunicar com elas? E se pudéssemos fazer isso por meio de emoções transmitidas pela música?" Dessa investigação ousada surgiu a *Music of the plants*, que levou hoje a *Damanhur* a criar um dispositivo que permite que árvores e todos os tipos de outras plantas produzam música modificando a condutividade elétrica de suas folhas e raízes (Buffagni, 2015, p.67).

A tecnologia promoveu a visualização da aproximação sensível entre os seres da natureza, a escuta da melodia das plantas fortaleceu o elo da comunicação intuitiva com as mudas e árvores Samaúmas. Neste contexto, a Samaúma-Luz e Samaúma-Cabana representaram um lugar-sonoro, o corpo se direcionou para Área de Proteção Ambiental da Região Metropolitana de Belém (APA Belém) e conheceu a unidade vegetal, realizou a experimentação da *Cabana Sonora*, uma espécie de transmissão pelo contato e som.

Fotografia 156 – Samaúma-Filhas – Escuta ou Cabana Sobora - Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

⁷⁶ Bamboo M tem a possibilidade de criar o seu próprio perfil musical e gerenciar os parâmetros musicais. Seleciona o instrumento, a escala (Maior, Menor, Harmônico Menor, Pentatônico, Blues, Dórico, Frígio, Lídio, Cura, Folk Japonês, Chinês, Damanhuriano, Nativo Americano, Indiano, Árabe, Persa, Cromático), a nota (C, C #, D, D #, E, F, F #, G, G #, A, A #, B), a frequência (440, 432, 426.7 Hz), e as notas por minuto. <https://www.musicoftheplants.com>

A experimentação musical das Samaúmas observou a modulação do sinal sonoro e silêncio na relação direta com o toque das mãos no corpo vegetal, percebeu os ciclos do som com durações diferentes para as mudas (menores) e árvores (maiores), coincidindo com o tamanho do percurso energético entre a raiz e as folhas. Segundo Buffagni (2015) o *Music of the plants* tornou o sistema de *feedback* cada vez mais preciso com o tempo, a planta aprendeu e respondeu de forma intencional as notas sonoras do dispositivo, e a autora afirmou:

Elas não apenas reagem a estímulos do ambiente, mas podem ser "treinadas" para usar o dispositivo cada vez melhor, para responder à voz humana ou a alguém tocando um instrumento. As plantas "lembram" seu treinamento e, com o tempo, aprendem a interagir de uma forma cada vez mais sofisticada e precisa com seu público. De fato, plantas altamente treinadas, capazes de performances magistrais, são capazes de ensinar outras plantas, reduzindo significativamente o tempo de aprendizado em comparação ao treinamento realizado por seres humanos. (Buffagni, 2015, p.121).

A pesquisa *Caminho Sonoro* estabeleceu majoritariamente a escuta das árvores pela sobreposição da composição musical e paisagem sonora, junto aos diálogos verbais, mentais e gestuais ao redor das Samaúmas. Nesse sentido, o corpo-escuta ocupou do tempo-cabana e transformou-se pelas interações do mundo das plantas. O som extraído da Samaúma-Jovem incentivou a percepção da imagem dos espinhos, os papéis perfurados pelo caule colaboraram com nova partitura experimental.

A ação artística da *Cabana Sonora* tratou das paradas do corpo pelo *Caminho Sonoro*, realizações em colaboração com as árvores amazônicas ampliou a reconexão com a natureza e desenhou novos horizontes sonoros. Para Macé (2023) o ato de fazer “cabana” perpassou a imaginação ou “maneiras de viver num mundo degradado”, ela continuou:

Cabanas que não poderiam curar ou reparar a violência feita às vidas, mas que assinalam, denunciam e contestam, reivindicando muito concretamente um outro mundo, que elas chamam para si e já prova. Fazer cabanas sem necessariamente apegar-se a própria cabana – sem apegar-se à própria fragilidade ou sonhá-las rígidas, instalada, eternizados – mas, para ampliar as formas de vida e se considerar, para tentar novamente estabelecer com elas laços, proximidades, mediações, andamentos (Macé, 2023, p.31).

A criação de arte repensou-se pelo sonoro, a escuta em amplitude oscilou da violência à reconexão com as naturezas do mundo. A vibração da música das árvores estremeceu o coração, sentiu a força da ancestral semente que plantou a Terra. A performatividade movimentou a temporalidade da vida, apostou na transitoriedade como a forma sensível e política do som. **A Samaúma-Senhora pediu o silêncio do ruído-pensamento, e afinou a escuta para as cores da música-vida.**

3.4 Novos mapas ou a geografia do sensível

O caminho de arte performou com natureza. A árvore abrigou a metamorfose do corpo, mostrou a passagem do tempo e cultivou a consciência espiritual do humano. O sonoro desenhou linhas e pontos do infinito trajeto de vida, enquanto a escuta aprofundou a relação de pertencimento com a grande nave Terra.

Despertei na verde paisagem azulada, percebi que estava em cima da árvore, uma enorme Samaúmeira. Dentro do sonho, o gentil ser-natural falou diretamente comigo pelos pensamentos. Desci no piscar dos olhos, saí da altura da nuvem e pisei em outro mundo. A paisagem estava cheia de grandes irmãs árvores, o lugar parecia um encontro ou comemoração, os seres arbóreos andavam parecido aos humanos. A voz do ser-portal mostrou uma árvore específica, ela tinha rosto com olhos apertados e usava um super chapéu. Recebi a orientação da Samaúma que precisava da autorização da campeã árvore-oriental. Eu observei a distância a competição das árvores, e escutei todas as imagens encantadas, depois o ser-guia devolveu-me ao sono e voltei para casa. (Waléria Américo, Imagem Sonhada em 2023)

Fotografia 157 e 158 – Samaúma – Paisagem Analógica, arque Estadual do Utinga – Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

O deslocamento amplificou suas fronteiras pela sensível experiência com árvores de floresta, o sonho da Samaúma irradiou conhecimentos e direções sobre a estrelar viagem das sementes. Segundo Limulja (2022) o povo Yanomami contou que a noite *pei siki* (corpo) permanece deitado e *pei utupë* (imagem ou imagem vital) se depreende e tudo que existe possui o atributo incorpóreos ou imagem. Ela continuou:

Aquilo que se passa no *mari tēhē*, no espaço-tempo do sonho, pode influenciar a vida da pessoa que sonha ou de toda comunidade. (...) Não se trata, portanto, de duas realidades paralelas, mas antes de duas formas de acessar um mundo que só pode ser compreendido a partir dessas duas perspectivas, a saber, a do corpo durante o dia e a da imagem durante a noite. Essas perspectivas, longe de se oporem, na verdade se complementam e possibilitam aos Yanomami ter um conhecimento do mundo que vai muito além daquele que experimentam durante a vigília. (Limulja, 2022, p.69).

As mudas das Samaúmas cresceram ao sol e chuva da janela, as pequenas árvores cantaram e desenvolveram as folhas palmadas na direção do céu. A noite as Samaúmas-Filhas repousam, fecharam as folhas, cederam ao peso da gravidade da Mãe-Terra. O corpo humano dormiu na companhia das plantas, recebeu o movimento das imagens e apreendeu de forma sensorial as mensagens do coletivo reino vegetal. “Os Yanomami não apenas pensam sobre seus sonhos, eles sonham aquilo que pensam. E é por isso que se pode dizer que os sonhos yanomami são parte fundamental de sua concepção de mundo.” (Limulja, 2022, p.147).

Fotografia 159 e 160 – Cabana Sonora – Conversação com Samaúmas-Filhas – Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

A vivência com Samaúmas motivou a escuta dos sonhos, o espaço temporal da árvore educou o corpo e a imagem do corpo no deslocar *entre* mundos, *entre* realidades ou *entre* espécies, produziu as proximidades da arte, ciência e espiritualidade. O desejo de encontrar a floresta manifestou diferentes caminhos para investigação, a plantação das sementes e o cultivo das mudas resultaram na amizade com a família das Samaúmeiras. Haraway (2023) escreveu o “Manifesto das espécies companheiras” e destacou as históricas interações entre os seres independentes das “espécies” como classificação biológica. O pensamento da autora convocou a “implosão da separação natureza e

cultura” e interessou a cumplicidade do viver, o exercício das “alteridades significativas” por meio das relações dos diferentes organismos ou seres. Ela disse:

A espécie companheira é meu esforço para estar em aliança e em tensão como projetos pós-humanistas, porque acredito que a espécie está em questão. (...) Os seres humanos sempre estiveram em parceria. Ser humano é ser um amontoado de relacionalidades, mesmo se você está falando do *Homo erectus*. Então, são relacionalidades de ponta a ponta, mas elas não são sempre máquinas e muito menos tecnologias da informação. (Haraway, 2023, p.145).

Neste contexto, o “Manifesto da espécie companheira” funcionou como instrumento de reflexão sobre a “relacionalidade” pelo *Caminho Sonoro*, especialmente com Samaúma-Mãe e Samaúmas-Filhas. A *Cabana Sonora* aprimorou a sutil relação com as árvores e efetivou a performatividade em cooperação com a natureza. As temporalidades do crescimento das plantas geraram composições musicais, e a observação das frequências do vegetal harmonizou o corpo através das conversações não verbais com Samaúmeiras.

O artista Pujol (2018) relatou no livro *Walking Art practice* a sua relação de escuta de árvores na cidade de Nova York. A narrativa colocou que as árvores recém-plantadas parecem “contentes” e “quietas”, diferente das árvores mais velhas que demonstraram “gemidos” e “dores” emanados da terra. Ele pontuou:

Eu andei a cidade em silêncio, consciente da minha respiração, sem cultivar nenhum pensamento. Durante essas caminhadas urbanas, eu tocava nas árvores. Elas estavam em vasos ao longo da calçada. Muitas estavam cobertas de lixo, suportando doses diárias de fluidos de carro, urina de cachorro e excrementos, sem mencionar a salga sazonal das ruas da cidade. A maioria estava machucada e marcada: seus troncos apresentavam lacerações terríveis de veículos batendo neles. Seus galhos mais baixos foram mutilados por adultos tentando acessar seus carros ou arrancados por crianças brincando. Seus galhos superiores não se saíram melhor, violentamente "podados" por caminhões altos. Às vezes, uma árvore inteira seria um monumento à mutilação. (Pujol, 2018, p.145).

A consciência de Pujol sentiu o som pelas mãos, a percepção das vibrações pela atenção do corpo para escuta. A experiência da caminhada artística revelou o desamor do humano pelas árvores, e meditou a importância da reconexão com a natureza, ou ainda, a reconciliação da natureza de fora e a natureza de dentro.

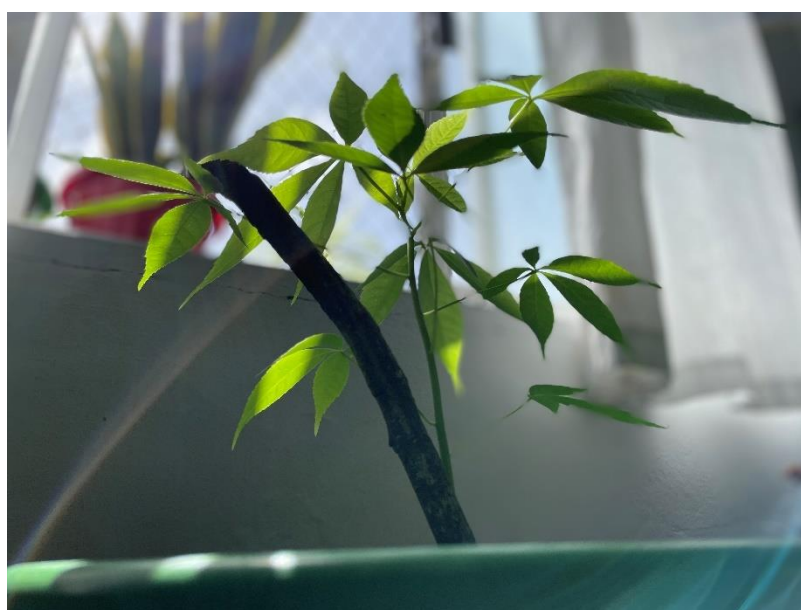
A arte como caminho, o caminho de escuta árvore e a escuta do caminho para o reflorestamento do coração. No futuro ancestral, Krenak (2022) anunciou que a “nossa sociabilidade” deve ser repensada para “além do humano”, ele afirmou que seus mestres de vida passaram por uma constelação de “humanos e não-humanos”.

Trata-se de sentir a vida nos outros seres, numa árvore, numa montanha, num peixe, num pássaro, e se implicar. A presença dos outros seres não apenas soma a paisagem do lugar que

habito, como modifica o mundo. Essa potência de se perceber pertencendo a um todo e podendo modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de educação. Não para um tempo e um lugar imaginário, mas para o ponto que estamos agora. (Krenak, 2022, p.103).

A palavra do líder indígena funcionou como semente no percurso da pesquisa *Caminho Sonoro*, e o corpo sintonizou suas frequências para ações performáticas de regeneração. As duas folhas cotilédones abriram-se para o mundo, e a germinação do ser vegetal inspirou confiança para a criação artística com natureza. Ailton Krenak recebeu a primeira doação de Samaúma, o gesto de gratidão também simbolizou o início consciente do caminho das mudas-árvores.

Fotografia 161 – Samaúma – Replantando Samúmas-Filhas para doação – Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2022)

O projeto *Cabana Sonora* sustentou a pausa do corpo na escuta-natureza e cultivou o tempo natural na companhia das Samaúmas. A investigação acadêmica aguardou o processo artístico de desenvolvimento das Samaúmas-Filhas, e buscou a orientação da Samaúma-Mãe para construção da rede orgânica para doação e entrega dos seres vegetais à terra. Neste momento a escuta criou voz, uma voz vegetal ou “vozes vegetais” em colaboração com a família das Samaúmeiras.

Vegetar é crescer em contiguidade com o mundo, coabitar lugares, aderir e fazer espaços, engajar-nos com aquilo que nos circunda – ou, antes, nos atravessa. Criar raízes e lançar sementes. Desterritorializa-se. Propagar, cortar, distribuir, desmembrar-se em qualquer ponto e depois se reconectar. Polinizar, cruzar, misturar, gerar o imprevisível. Brotar na terra, crescer, florescer, frutificar e apodrecer, voltar para terra. Transformar é o nome do jogo. Vegetar é uma estratégia. (...) vegetar o pensamento é uma aposta de resistência feita de alianças rizomáticas com formas agroflorestais do passado, do presente e dos futuros possíveis – nunca sem destacar as presenças femininas (Oliveira; Amoroso; Lima; Shiratori; Marras; Emperaire, 2020, p.8).

O “manifesto pelo pensamento vegetal” trafegou no campo da arte e vida. A ação performática para plantar as Samaúmas levou o corpo em direção ao outro e o outro seguiu o movimento indicando pessoas ou lugares para acolher o grande ser vegetal. A imagem árvore se deslocou como som pela cidade, atravessou o rio e dispersou-se ao vento feito a origem das sementes.

No *Caminho Sonoro* de Samaúmas importou a salvaguarda da árvore, o procedimento de doação das mudas começou pelo contato de programas para reflorestamento, instituições com viveiros verdes ou atividades socioambientais. O percurso das árvores seguiu pelos passos das pessoas que reconheceram o Ser-Samaúma e contribuíram na composição do mapa afetivo para o caminho natureza. A pesquisa contou com amigos das Samaúmas que colaboraram com distribuição ou plantio das árvores:

Amigos	Órgão/Movimento Social
José Amir Lima de Sousa Hedayson Rogério Barros da Silva	Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG
Laura Dias (Engenheira Agrônoma)	Instituto de Desenvolvimento Florestal e da Biodiversidade do Estado do Pará - IDEFLOR – Bio
Ana Lúcia, Marluce Gomes Sueyla Malcher	Movimento República de Emaús Movimento Atingidos por Barragens – MAB
Deiwison Eduardo Damaceno Ferreira	Estudante de Desenvolvimento Rural - Instituto Amazônico de Agricultura Familiares - Universidade Federal do Pará
Iracema Gerson	Associação das Mulheres Extrativistas da Ilha do Combu (AME) Ygara Artesanal - Biblioteca Samaúma
Yash Luna	Terapeuta Holístico - Agrofloresta Soure – Ilha do Marajó
Profa. Lise Mary Soares Souza	RECONNECTAR - Universidade Estadual do Ceará
Profa. Jussara Moretto Martinelli Lemos	NEAP - Universidade Federal do Pará

E ainda, receberam Samaúmas:

- João Tadeu dos Santos
- Luciane Toledo
- Nazaré Jacó
- Sr. Orlando
- Lucio Alves
- Karla Diniz
- Kaio Ferreira
- Mauro Joaquim
- Eliane Chaves
- Ruth Kayapó

O ato da escuta-árvore migrou do individual para o coletivo, e o processo de co-criação da paisagem com Samaúmeira durou aproximadamente dois anos e meio. A partilha do mundo com o ser vegetal engajou um compromisso ecológico no fazer artístico, a performatividade atravessou o esforço de cooperação de humanos e não humanos para a devolução das Samaúmas-Filhas a terra, aos cuidados da Mãe-Terra.

Leonardo Boff (2004) explicou a ecologia como um “saber das relações”, os seres, os ambientes e os saberes encontram-se pelas relações de “interconexões”, “interdependência” ou “intercâmbio” o tempo todo na própria fruição da vida. Nessa perspectiva, a interação com Samaúmas restaurou a memória da cooperação da natureza, criou caminhos pelo coletivo, o reino vegetal inspirou sonho e procurou no passo da semente-muda os passos das pessoas-lugares, ordenou o movimento da reconexão.

A ecologia da mente, também chamada de ecologia profunda, procura despertar nas pessoas sua capacidade de escuta. O universo inteiro e cada ser, por minúsculo que seja, estão carregados de história. Eles podem contar sua trajetória e entregar sua mensagem que fala da grandiosidade e majestade do criador. A Missão do ser humano, homem e mulher, consiste em decifrar esta mensagem e poder celebrá-la. A ecologia da mente ou profunda procura alimentar aquelas energias psíquicas que reforçam a aliança de fraternidade e sororidade entre o ser humano com o universo. Ela acorda o xamã que mora escondido dentro de cada pessoa. E, como todo xamã, assim também cada um pode entrar em diálogo com as energias que trabalham na construção do cosmos há 15 bilhões de anos e que em nós se manifestam na forma de intuições, sonhos e visões e pelo encantamento em face da natureza. (Boff, 2004, p.191).

A relação com a espécie arbórea curou o corpo, iluminou o espírito e informou dimensões ampliadas da escuta. A permanência com Samaúmas plantou um caminho e o caminho caminha pela

força das rotações da Terra. A percepção da distância entre semente e árvore envolveu o humano em partilhas de conhecimentos e narrativas sonoras na frequência do verde. “Sem uma revolução espiritual será impossível inaugurarmos o novo paradigma da re-ligação. A nova aliança encontra suas raízes e o lugar de sua verificação na profundidade da mente humana.” (Boff, 2004, p.191)

Fotografia 162 – Samaúma – Cultivo Samúmas-Filhas para doação – Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2022/2023)

O processo do crescimento das mudas-sumaúmas e o convívio com árvores-vizinhas processou informações sensíveis, o corpo integrou-se às duas temporalidades da paisagem, e buscou pela escuta-silenciosa alcançar as mensagens dos seres vegetais. Dorothy Maclean (2011) publicou no livro “O chamado das árvores” uma coletânea de mensagens que escutou de diferentes seres arbóreos pela mente e converteu em texto. Desde meados de 1965 a autora convidou pelo seu trabalho o reconhecimento do nosso egocentrismo e estimulou o desenvolvimento de um novo relacionamento com a natureza. Ela disse:

Aprendemos que as árvores não são apenas as guardiãs, mas também a pele da Terra. A natureza não é uma força cega e rude, mas uma presença inteligente que pode e deseja comunicar-se e cooperar com uma humanidade desperta. As árvores estão nos chamando de volta a nós mesmos e ao trabalho de restaurar o nosso planeta. (Maclean, 2011, p. 22)

O sonoro captado pelo aparelho *Music of the Plants* representou para pesquisa um processo de visualização dessa forma de escuta sensitiva, as ações e reações entre humano e planta converteu-

se em notas sonoras. O corpo escutou, a planta escutou e o outro também escutou a transmissão de estímulos e intenções, a performatividade sonora se localizou na reverberação dessas presenças e a consciência ou existência das múltiplas inteligências naturais.

Fotografia 163 – Samaúma – Cultivo sonoro das Samúmas-Filhas– Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2022/2023)

A comunicação sutil das Samaúmas se apresentou como um lugar cultivado, ação invisível para o contexto cotidiano, a repetição do deslocamento e escuta, a *Cabana Sonora*, educou o corpo a uma integração com o tempo vegetal. Maclean (2011) militou pelas vozes das árvores com as transcrições poéticas do contato natural, ela complementou: “É claro, as árvores e o mundo da natureza não falam. Não do modo como nós, seres humanos, compreendemos o falar. Quando entro em contato com eles não ouço palavras, mas expresso minhas experiências com minhas próprias palavras.” (Maclean, 2011, p. 29). A pesquisa *Caminho Sonoro* escutou pelo ouvido, mente, sensor, microfone e olhar aplicado às fotografias e desenhos, o exercício de proximidade com as Samaúmas estimulou o entendimento das árvores como seres que precisam de direitos e vozes no âmbito social.

A composição da natureza vibrou no espaço do corpo, e a Samaúma narrou o encontro do humano e o horizonte do lugar ao norte. A **Samaúma-Silêncio** permaneceu muda durante a captura com o dispositivo *Bamboo* de bio-sonificação, as diferentes tentativas orientaram a vista para a vida ao redor da árvore, o som das pequenas plantas abrigou a mensagem do caule da espécie como o grande rio.

Isso que você está ouvindo é a brisa. Escute-a. É o som da Unidade, da natureza. Esse som da natureza é um mantra de necessidade. É uma nota que guarda a vida em si. Se os veículos desta nota, as árvores silenciosas, fossem retirados ou encobertos por sons humanos, seria como se o solo cedesse e já não houvesse base firme para os pés. Que significa isso? Esse som, quase como “hu”, dá certo elemento espiritual à humanidade, e sem ele algumas de suas qualidades inferiores se acentuam (Devas das árvores - Maclean, 2011, p. 94)

A experimentação de escuta das Samaúmas reparou o sonoro como caminho e comunicação. O som da água armazenada entre a copa-céu e a raiz-terra virou cura e manifestou a consciência do humano em colaboração na preservação do mundo natural. A dispersão das sementes alcançou as mãos de outros humanos e os seres vegetais modularam pensamentos sobre a vida na Terra e não apenas a vida das árvores. A colaboração se colocou enquanto ação artística e intencionou a propagação das ideias do semear o coração e a floresta.

Fotografia 164 e 165 - Samaúma - Basílica Nossa Senhora de Nazaré - Samaúma-Raiz - Belém - PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

Ao som da queda da árvore, a Samaúma-Raiz atravessou o tempo da investigação e inquietou o corpo que cultivou semente e distribuiu mudas. A partida do centenário ser vegetal de aproximadamente 25 metros de altura comoveu a vizinhança e os moradores de Belém. A relação da árvore que habitou a Praça Santuário da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré reverberou na memória coletiva e afetiva da cidade.

A Secretaria de Meio Ambiente de Belém (Semma) enviou equipes ao local para retirar os enormes galhos, numa operação que só foi concluída três dias depois, tamanha a dimensão da samaúma. E os cidadãos que compareceram a essa despedida peculiar pediram aos trabalhadores um pedaço do corpo da árvore para levar para casa. A notícia de que os nacos da samaumeira estavam sendo distribuídos logo se espalhou (...) Em meio à comoção, também circulou a informação de que os cortes estariam sendo vendidos, e a prefeitura de Belém reagiu dizendo, (...) que a venda ilegal de madeira é crime ambiental e que a distribuição tinha sido feita gratuitamente, atendendo a “apelos sentimentais de pessoas que desejavam guardar um pedaço do vegetal de recordação” (Palmquist, Samaúma, 2023).

Parte da árvore resistiu na paisagem por dois meses, aguardou o laudo emitido pela Semma e Universidade Rural da Amazônia que comprovou a morte do ser vegetal. A remoção do caule e raiz

da Samaúma de pelo mesmo 200 anos, entristeceu os seres humanos e todos os seres árvores vizinhos. A *Cabana Sonora* anúncio para responsáveis da organização da festa de Nazaré a existência de Samaúmas-Filhas e Samaúmas-Irmãs, e ofereceu as mudas familiares para plantação, mas o interesse no pensamento vegetal entre as instituições envolvidas se dispersou para planos objetivos de reconstrução da praça. As mudas de Samaúmas-Irmãs foram deslocadas do pé da raiz e outra unidade oferecida como presente para Ruth Kayapo⁷⁷ durante evento do mês dos povos indígenas no Museu Paraense Emílio Goeldi.

Fotografia 166 – Samaúma – Doação de Samaúma-Irmã para Ruth Kayapo – Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

O *Caminho Sonoro* percebeu diferentes sentidos de escuta na relação com as Samaúmas, o destino das sementes passou pela insistência do corpo artístico frente ao automatismo funcional do mundo. A escuta da semente perpassou a atenção a criatividade da vida, as mudas seguiram em ressonância na sua maioria com instituições comprometidas a preservação do meio ambiente ou mulheres que acolheram o desafio de garantir o plantio da árvore.

Abya Yala, mais conhecida por seu nome colonial América Latina, é terra fértil de arte. (...) É preciso ser anticolonial em relação à forma de pensar e ouvir. A escuta ativa, assim como

⁷⁷ Os Kayapó Mekrãgnotí ocupam as Terras Indígenas Baú e Menkragnoti, situadas no oeste do bloco de TIs Kayapó, ao norte do Mato Grosso e sul do Pará, numa área de 6,5 milhões de hectares. A área tradicional de ocupação dos indígenas fica entre os rios Xingu e Tapajós, descendo até a margem direita do rio Jamanxim, nas proximidades do que hoje é a cidade de Novo Progresso, no Pará. <https://www.kabu.org.br/o-territorio/>

a ideia do ouvido pensante é necessária para que outras narrativas possam criar outros imaginários dentro de nós. Se o pensamento é formado por códigos, signos e linguagem, que os sons sejam uma forma de perceber o que esse território nos tem a dizer. (Flow 2022, p.16)

A composição das Samaúmas ocorreu pelo espalhamento do sonho de ser-floresta, uma partitura que se desenhou pelo caminho de contraposição às violências históricas contra os seres naturais. Neste sentido, a *Cabana Sonora* despontou como espaço temporal para performatividades de múltiplas formas na companhia amigável das árvores. A música se tornou a própria relação do corpo, corpo mulher, corpo artistas, corpo nordeste e norte com outros corpos naturezas através da ação poética de expansão da escuta.

A presença da Samaúma espelhou conhecimento ancestral, a Samaúma-Senhora mostrou-se como a memória do reino vegetal do Parque Botânico, ela pediu o silêncio da mente pelo toque do tambor que harmonizou o coração. Por outro lado, a imagem da Samaúma-Jovem materializou o tempo do corpo em deslocamentos, a última árvore da espécie plantada em 2005 no Museu Paraense Emílio Goeldi conversou sobre a coragem do enraizamento. Pavón-Cuéllar (2022) observou no estudo de povos originários da Mesoamérica que o sujeito se entrelaçou aos fios da comunidade, desenvolveu-se pelas amizades e relações intersubjetivas. Ele comentou:

Tudo é como uma imensa árvore que os indígenas também compõem, aparecendo como galho de todo resto. Se cada sujeito deve ser profundamente respeitoso com tudo ao seu redor, é porque tudo isso é como um entrelaçado vivo da mesma coisa da qual ele também faz parte como um broto. A natureza inteira, a civilização humana, certo povo originário e uma comunidade específica estão presentes na *teyolía* de cada sujeito. Cada um subjetiva tudo aquilo que transcende a mesma subjetividade através da qual se personifica, se humaniza e se singulariza (Pavón-Cuéllar, 2022, p.41).

A consciência que o “sujeito” abrigou o “coletivo”, *teyolía*, levou ao pertencimento dos caminhos com natureza e com sociedade. A escutas das Samaúmas promoveu colaborações, estados de intercessão, onde a experiência artística, vibrou em uníssono com as notas sonoras que apontaram para as heranças indígenas. A Samaúma-Mãe acolheu a transmutação do corpo, forneceu o território amoroso e sementes para educação do caminho, a sincera abertura da escuta profunda entre mundos.

O corpo plantou-se feito as árvores da paisagem amazônica, e a Samaúma-Cabana finalizou o caminho das mudas no lugar ao norte. A única Samaúma-Filha com localização totalmente precisa e coordenada de latitude -1,4743 com longitude -48,4532 expressou o recomeço e a implantação da próxima *Cabana Sonora*.

A cabana como procedimento de arte ou envolvimento com o ambiente natural e sonoro se estendeu no tempo, o tempo do crescimento da árvore e o tempo das amizades. “A amizade que dá

sentido à vida não é apenas uma troca de apoios e favores, mas algo tão desinteressado quanto uma troca de flores e cantos, de versos, de palavras em que se revela o ser do outro sujeito. (...) Ser amigo é se conhecer, conversar, falar e se escutar como sujeito. (Pavón-Cuéllar, 2022, p.63).

A amizade das Samaúmas acompanhou o caminho do norte transplantou-se para caminhos do nordeste, a investigação provou que sintonia com as frequências emitidas pela espécie arbórea desobedeceu às fronteiras físicas dos mapas. Atualmente, Samaúmas-Fortalezas acompanharam as ressonâncias do pensar-se na árvore e convocaram a participação na comunidade do *Caminho Sonoro*. A escuta como arte e responsabilidade ambiental acompanhou as reflexões da investigação, a imagem sonora plantou a regeneração emocional do humano-natureza.

Fotografia 167 e 168 – Samaúma – Doação de Samaúma Filhas com Hedayson Rogério do Parque Zoobotânico do Museu Goeldi Museu e Laura Fabricio do Ideflor– Belém – PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

O projeto *Cabana-Sonora* configurou trajetórias que afinaram os acordes musicais para um novo pensar, sentir e fazer de ações performáticas no campo da arte. Da mesma forma que a investigação *Caminho Sonoro* exercitou pela escuta com natureza o entendimento entre o som e a música, a invenção da *Cabana Sonora* autorizou a criação de composições por meio do mergulho nas temporalidades do vivo. O deslocamento apontou para relações com pessoas e lugares, mas nesta investigação o conhecimento expandiu-se para dinâmicas do humano e não humano, e acompanhou

os ritmos do caminho natural na egrégora das árvores Samaúmas.

Necessariamente, temos então que educar e nos educar, dando maior ênfase à escuta criativa, sensível e consciente, minuciosa e sutil, lúcida, com a possibilidade de propor sobre nossos ambientes públicos e privados com potencial para colorir *climas, vibrações e fragrâncias sonoras* nossas vidas e nossas paisagens cotidianas. Sempre haverá mais um som! Sempre haverá uma nova escuta! (Bejarano, 2015, p.30, tradução nossa)

A Samaúma-Cabana esperou pacientemente o momento para entregar-se a temporalidade da Terra, assim como todas as Samaúmas-Filhas uma negociação do plantar-árvores movimentou o percurso relacional da pesquisa artística e acadêmica. O mapa orgânico ou mapa sonoro desenhou-se pelo encontro de frequências humanas em simpatia com a resiliência do mundo vegetal. As sementes das Samaúmas ofereceram mensagens audíveis ao coração humano, e as mudas Samaúmas descentralizaram a escuta individual para escuta coletiva.

Fotografia 169 – Samaúma – Doação de Samaúmas-Filhas para Yash Luna.

Trânsito de Belém para Agrofloresta em Soure – Ilha do Marajó – PA



Fonte: Waléria Américo (2023)

O som do plantar uma árvore virou música quando se caminhou para os círculos sonoros do plantamos árvores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa *Caminho Sonoro: O corpo em escuta performativa* teve como objetivo principal compreender o deslocamento do corpo na paisagem amazônica para realização de processos artísticos no âmbito das artes visuais e arte sonora. A escuta como dispositivo na construção dos projetos de arte aprofundou os procedimentos das partituras experimentais, experiência na paisagem sonora e colaboração com seres da natureza. Os resultados alcançados organizaram-se em três momentos do caminho e formaram o conjunto de obras performativas inéditas no contexto do *Doutorado em Artes*, área de concentração linha 1, *Poéticas e Processos de Atuação em Artes* da *Universidade Federal do Pará*.

A primeira parte da investigação possibilitou sentir o tempo do som ao procurar pela ação de “desenhar silêncios” como uma forma de refazer a escuta no lugar ao norte. As partituras do *Jardim Sonoro - Semente, Seco e Floresce*, compreenderam-se como imagem sonora da natureza e performance musical. As vivências de travessia na paisagem insular compreenderam-se como sonoridades. *Silêncios* e *Tocar o Rio* e *Tocar no Rio* tratou-se de improvisação na ressonância do ambiente natural. Assim, o som processou-se como caminho.

A segunda parte da investigação observou o tempo natural e manifestou pela ação de “coleccionar imagens visíveis e invisíveis” uma estratégia de envolvimento com o espaço físico, subjetivo e cultural. A imaginação sonora voltou-se para o desenho de composições entre a interação com o lugar amazônico. Em *Naturezas I, II e III*, a gestualidade da linha converteu-se em notas para o intercâmbio com músicos. Os percursos na paisagem estruturaram-se como mapa sonoro e o *Caminho de Rio-Floresta* anunciou a escuta profunda. O corpo performático *Permissão para lembrar* desdobrou-se para o espiritual da mata e o contato com frequências da terra. E *Águas Brancas* desenvolveu-se como amplificação da fertilidade sonora da paisagem do lugar ao norte.

A terceira parte da investigação aconteceu em torno do tempo amazônico através da ação de “conversação com pessoas e lugares”, com a percepção da paisagem natural, humana e não humana na qual abrigou-se à sombra da Samaúmeira. A partitura *Folhas* traduziu-se como o encontro de grandes árvores, como a expressão da parte do vegetal que inspirou novos ritmos. O projeto da *Cabana Sonora* refletiu-se na permanência das florestas, onde a escuta transferiu-se para a família das Sumaúmas. *O tempo da semente* inspirou-se no movimento biológico da espécie arbórea e a imagem das nuvens de *kapok* escreveu a peça musical variável. As sementes transmutaram-se em mudas e o som das folhas e raízes expandiram-se para *Ações de Arte Sonora*. O plantar árvore iluminou-se feito reza nos caminhos da natureza.

A contribuição da pesquisa artística localizou-se no cultivo de temporalidades como

sonoridades. O deslocamento de natureza amazônica harmonizou o corpo em diferentes qualidades da escuta: a escuta física, a escuta sensível e a escuta coletiva. A reflexão acadêmica percebeu as modulações conceituais do som e da música, tanto a partitura experimental quanto a improvisação na paisagem inseriram-se no debate da arte sonora como instruções ou performances.

Por outro lado, o caminho natureza afirmou-se feito prática corporal para o fazer e pensar da produção de arte. A investigação encontrou pela persistência da escuta o relacional com as Samaúmas. O projeto *Cabana Sonora* destacou-se pela continuidade da experiência sonora que levou a fundação de espaços para a consciência de sonoridades ecológicas e ações colaborativas entre o humano e o não humano. O som do mundo vegetal e o movimento de reflorestamento em coletivo desvelou-se na fronteira do poético e político e apontou para discussões no campo da arte, ciência e espiritualidade.

Interessou no desenvolvimento do *Caminho Sonoro: o corpo em escuta performativa* o mergulho no horizonte de rio e floresta para realização de trajetos de coleta de sons da natureza. Reconhece-se como limitação inicial para a pesquisa a suspensão de viagens para a escuta sonora fora da cidade diante do contexto da pandemia de Covid-19 em 2020. A pesquisa aguardou o retorno do convívio social e redesenhou as trajetórias para as ilhas próximas de Belém e a exploração de lugares verdes de preservação dos territórios de floresta.

No entanto, o entendimento da arte como caminho, considerou a adequação como característica da investigação artística, com o corpo em deslocamento vivenciando a mutabilidade e redimensionando a temporalidade pela performatividade da escuta. Neste momento, emergiu a percepção da forte presença das árvores vizinhas, as Samaúmeiras representaram vozes da floresta em meio ao espaço urbano. As raízes acolheram e guiaram a experiência no lugar ao norte e as sementes ofereceram-se como verdadeiro caminho sonoro, com a regeneração das imaginações com a natureza.

A finalização da pesquisa artística operou-se pelo tempo de espera do crescimento das mudas e a escuta sensorial das árvores como uma composição natural. A performance da *Cabana Sonora* organizou-se de maneira sustentável quando abandonou a imagem de lugar e entregou-se para o caminho efêmero do som. A transmissão da escuta abriu-se a percepção das frequências sonoras da natureza, incentivou o conhecimento de outros recursos de captação sonora.

Neste sentido, a doação de aproximadamente oitenta árvores reservou a última Samaúma ao *Caminho Sonoro* a realização de futuros trabalhos de pesquisa de arte em rede de cooperação com profissionais das ciências biológicas e botânicas. Plantou-se a muda em localização pública na cidade de Belém para acompanhamento do crescimento do vegetal e desenvolvimento de tecnologias sensíveis de escuta e novas maneiras de transmissões sonoras.

REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **O espírito da floresta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

A Floresta Sensível: Uma imersão nos saberes da floresta. Disponível em: www.aflorestasensivel.com.br. Acesso em: 20 mar. 2024.

ALMEIDA, Berenice; PUCCI, Magda Dourado. **Cantos da Floresta: Iniciação ao Universo Musical Indígena**. São Paulo: Editora Petrópolis, 2017.

ABRAM, David. **A magia do sensível: percepção e linguagem num mundo mais que humano**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

ASSMANN, Jan. *Communicative and cultural memory*. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

BAS, Pablo. *Territorios Sonoros/Cartografías Del Tiempo: Grabaciones de campo y sonidos geolocalizados: mapa sonoro como forma*. In. II Simpósio internacional de Arte Sonoro. 2018, Argentina. **Anais**. Argentina: Universidad Nacional de Tres de Ferrero, 2019. P. 11-27.

BATISTA, Sônia. *Cultura Ribeirinha: a vida cotidiana na Ilha do Combu/Pará*. In. V Jornada Internacional de Políticas Públicas, 2011, São Luís, **Anais**, São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2011.

BEJANARO, Mauricio. **Auscultare II: arte sonora 2009/2014**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015.

BOFF, Leonardo. **Ecologia: grito da terra, grito dos pobres**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

BUFFAGNI, Silvia. *The music of the plants*. Italy: Devodama, 2015.

CAGE, John. **Notations**. New York: Something Else Press, 1969.

_____. **Silêncio: Conferências e escritos de Jonh Cage**. Rio de Janeiro: Editora Conbogó. 2019.

CÂMARA, Gil. Fenologia é ferramenta auxiliar de técnicas de produção. **Visão Agrícola**, v.1, n.5, jan./jun. p.1-4, 2006.

CANTALICE, Aníbal; MAFORT, Marcela; MIRANDA, Jean Carlos. **A árvore sagrada da Amazônia**. 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/344580386_A_arvore_sagrada_da_Amazonia. Acesso em: 20 fev. 2024

CARDOSO, Ana Paula. **Intervir no Sagrado: Reflexão e análise crítica ao Santuário da Peninha**. 208f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: G.Gilli, 2013.

CARNEIRO, Isabel. Partitura como anteparo. **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, v.1, n. 21, p. 189-202, 2013.

CARVALHO, Paulo. **Espécies Arbóreas Brasileiras**: Samaúma. Brasília: Embrapa, 2004.

CASTRO, Heloisa. **O que é Sofejo?** Belas Artes, 15 ago. 2016. Disponível em: <https://belas.art.br/o-que-e-solfejo/#:~:text=Aprender%20a%20ler%20m%C3%BAAsica%20%C3%A9,ler%2C%20escrever%20e%20falar%20musicalmente>. Acesso em 23 mar. 2024.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes. 2007.

CAVALCANTE, Paulo. **Guia Botânico do Museu Goeldi**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2006.

CHUEN, Mestre Lam Kam. **O caminho da energia**: domine a arte chinesa da força interior com exercícios de *Chi Kung*. São Paulo: Manole, 2000.

COCCIA, Emanuele. **Matamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

COHEN, Renato. **Performace como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, Denio. Microfones, características e aplicações. **Revista Áudio Música e Tecnologia**, v.1, n. 1, 2018.

COSTA, Antonio da Silva. **Cultura do Cacau**. Belém: IPEAN - ACARPARÁ, 1973.

COX, Christoph. *Sound Art and the Sonic Unconscious*. Cambridge University Press, Londres, v. 14, n. 1, p. 19–26, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Lisboa: KKYM, 2015.

FLAMMARION, Camille. **Deus na natureza**. Rio de Janeiro: Feb, 2002.

FLOW, Brisa. **Pra onde agora?** Nova frequência: *festival experimental music and sound art*. Rio de Janeiro: Numa editora, 2022.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1998.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FREIRE, Alípio; BUCCI, Eugênio. Receber sonhos. COHN, Sergio. (Org.) **Encontros com Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

FRIGIERI, Felipe. et al. **Guia de plântulas e sementes da Mata Atlântica do Estado de São Paulo**. Piracicaba: IPEF, 2016.

GIACOIA JR, Oswaldo. **Heidegger urgente**: introdução a um novo pensar. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

GOODALL, Jane; ABRAMS, Douglas. **O livro da esperança**. Rio de Janeiro: Sextante, 2023.

GROS, Frederic. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GRUBER, Jussara (Org.). **O livro das árvores**. Amazônia: Organização Geral dos Professores, 1997.

HANH, Thich Nhat. **Silêncio**: o poder da quietude num mundo barulhento. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

HANNA, Limulja. **O desejo dos outros**: uma etnografia dos sonhos yanomami. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

HARLEY, J. B. **A nova história da cartografia**. Disponível em: <http://www.comitepp.sp.gov.br/mestrado/files/Texto%2002%20-%20Harley%20B.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2024.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridades significativas. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARNER, Michael. **O caminho do xamã**: um guia para manter a saúde e desenvolver o poder de cura. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. Autor: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila. (Orgs.). **Diálogos Transdisciplinares**: Arte e Pesquisa. São Paulo: Editora USP, 2016.

KAHENA (Espírito). **Canção da natureza**. Psicografado por João Nunes Maia. São Paulo: Editora Fonte Viva, 2013.

KARDEC, Allan. **O Livro dos espíritos**. São Paulo: Ide Editora, 1974.

KÁROLYI, Otto. **Introducción a la música**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

KRAUSE, Bernie. **A grande orquestra da natureza**: descobrindo as origens da música no mundo selvagem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2013.

KREMPEL, Daniel. **Câmaras Anecóicas**. USP: São Paulo, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, v.17, n. 17, p. 166-187, 2008.

LABELLE, Brandon. **Agência sônica**: som e formas emergentes de resistência. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

LEADBEATER, C.W. **Os Chakras**: os centros magnéticos vitais do ser humano. São Paulo: Editora Pensamento, 2014.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

LEROY, Jean Pierre. Meio ambiente de mercado ou meio ambiente de justiça? In. CORRÊA, Aureanice; COSTA, Lara; BARROS, José. (Orgs.). **A floresta**: educação, cultura e justiça ambiental. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

LIMA, Rubens. Aspectos fisiográficos da região amazônica. **Boletim Técnico**. Belém, n. 33, p. 1-159, 1958.

LOPES, Alfredo; JÚNIOR, Mário. O Antropoceno como Regime de Historicidade. **Revista Brasileira de História e Ciências Sociais**, v. 12, n.23, jan./jun. 2020.

LUCIANO, Frei. **Silêncio**: ó amado silêncio. Carmo da Cachoeira: Irdin, 2014.

MACÉ, Marielle. **Nossas Cabanas**: lugares de luta, ideias para a vida em comum. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

MACIEL, Adriana Sucena. **Estrangeiro de alguém**. 122p. Dissertação (Mestrado em Letras) Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2011.

MACLEAN, Dorothy. **O chamado das árvores**. Minas Gerais: Iridin Editora, 2011.

MAGNO, Jamilya. Ilhas que vão além do Combu e são opções de lazer ainda desconhecidas. **RedePará**. 2019. Disponível em: <https://redepara.com.br/Noticia/199826/ilhas-que-vaio-alem-do-combu-e-uma-opcoes-de-lazer-ainda-desconhecidas>. Acesso em: 16 nov. 2022

MAIA, Emanuely; SOUSA, Aline; DESIRER, Rafaela. Bairro e memória: Largo de Nazaré em histórias de velhos. In. Fórum Internacional de Pedagogia, 2014, Santa Maria, **Anais**, Santa Maria, Rio Grande do Sul: Universidade Federal de Santa Maria, 2014.

MALDONATO, Mauro. **Raízes errantes**. São Paulo: Editora SESC, 2014.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**: Um novo modelo para o futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MARQUES, Renata. Imagens da Natureza. In. HISSA, Cássio. (Org.). **Saberes Ambientais**: Desafios para o conhecimento disciplinar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

MATTOS, Lívia. **A lenda do Guapuruvu**: árvore do lembramento. Disponível em: https://fccr.sp.gov.br/fccr/conteudo/impressos/2412A_lenda_do_Guapuruvu__rvore_do_lembramento.pdf. Acesso em: 24 mar. 2024.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Performance Artística no vivo e ao vivo*. LABRA, Daniela (Org.).

Performance Presente Futuro Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

MELIM, Regina. **Performance nas Arte Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONDZAIN, Marie-José. **Homo spectator: ver, fazer ver**. Lisboa, Orfeu Negro, 2015.

_____. **Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

_____. *A imagem entre proveniência e destinação*. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *A imagem entre proveniência e destinação*. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MOREIRA, Eidorfe. **Obras reunidas de Eidorfe Moreira**. Belém: Edições CEJUP, 1989.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

OLIVEIRA, Joana Cabral. et al. (Orgs.). **Vozes vegetais: diversidade, resistência e histórias da floresta**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

OLIVEROS, Pauline. **Sonic Meditation**. Baltimore: Smith Publication, 1971.

_____. **Deep Listening: A composer's sound practice**. New York: iUniverse, 2005.

_____. **Anthology of text scores**. New York: Deep Listening Publication, 2013.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário**. 5. Ed. Manaus: Editora Valer, 2015.

PALMQUIST, Helena. **A Samaúma que comoveu Belém**. 11 fev. 2023. Disponível em: <https://sumauma.com/a-sumauma-que-comoveu-belem/>. Acesso em 10 fev. 2024.

PAVÓN-CUÉLLAR, David. **Além da psicologia indígena: concepções mesoamericanas da subjetividade**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

POWELL, John. **Como funciona a música: a ciência dos belos sons de Beethoven aos Beatles**. Lisboa: Editora Bizânico, 2018.

PUJOL, Ernesto. **Walking Art practice: Reflections on Socially Engaged Paths**. England: Triarchy Press, 2018.

PURVES, Dale. et al. **Neurociências**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2010

Ravé. Disponível em: http://plone.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy_of_cordofones/copy3_of_Viola%20de%2010%20cordas. Acesso em: 15 mar. 2024.

RBA: ‘O Inusitado Encantamento Xondaro’ resgata tradição histórica indígena. 2022. Disponível em: <https://obind.eco.br/rba-o-inusitado-encantamento-xondaro-resgata-tradicao-historica-indigena%EF%BF%BC/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

REIS, Sandra. Forma musical, mimesis dos princípios da vida: Interpretação, transcrição poética da partitura. ANPPOM, ANAIS, Décimo Quinto Congresso, 2005.

RIBEIRO, Cláudio Luís As paisagens sonoras e o seu mapeamento: uma cartografia do sentido. **Revista Interact**, Lisboa, p. 1-9, 2015.

_____. Uma cartografia do espectro: redes de som. In. BABO, Isabel; MIRANDA, José Bragança de; DAMÁSIO, Manuel José; DI FELICE, Massimo. (Orgs.) **NetAtivismo**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2017.

RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no paraíso**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROCHA, Eduardo; SANTOS, Maiza. Belém tem 15 samaumeiras no espaço público. *O Liberal*, Belém, 12 jul. 2024.

ROSA, Milton; OREY, Daniel. Um estudo etnomatemático das esteiras (pop) sagradas dos maias. **Horizontes**, Bragança Paulista, v. 22, n. 1, p. 29-41, jan./jun. 2004.

ROSS, Alex. **Escuta Só: do clássico ao pop**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALI, Teel.; BETTI, Cláudia. **Drawing: A Contemporary Approach**. Austrália: Thomson Wadsworth, 2006.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Politizar as tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética**. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

SCHAFER, R. Murray. **El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de musica moderno**. Canadá: Ricordi, 1969.

_____. **O ouvido pensante**. 2. Ed. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. **Afinação do mundo** – uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

_____. **Vozes da tirania: templos de silêncio**. São Paulo: Unesp Digital, 2019.

SHELDRAKE, Rupert. **A ciência da prática espiritual: experiências transformadoras, seus efeitos e eficiências em nosso corpo, no cérebro e na saúde**. São Paulo: Editora Cultrix, 2021.

SHUSTERMAN, Richard. Pensar através do corpo, educar para humanidade: um apelo para somaestética. **Revista Marte/FBAUL**, Lisboa, v.3, p. 98 -117, 2008.

_____. **Consciência Corporal**. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

SIMARD, Suzanne. **A Árvore-Mãe: Em busca da sabedoria da floresta**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

SIOLI, Harald. **Principais biótopos de produção primária nas águas da Amazônia.**

Disponível em:

<http://mtcm16b.sid.inpe.br/col/ltid.inpe.br/fernanda/2003/12.08.14.36/doc/Principais%20Bi%F3tipos%20de%20Produ%20Prim%20ria%20nas%20C1guas%20da%20Amaz%F4nia.PDF>.

Acesso em: 24 fev. 2024.

SILVA, Ana Carolina. et al. Iracema: empreendedorismo da mulher ribeirinha na ilha do Combú, PA. **NOVA REVISTA AMAZÔNICA**, v. 10, n.2, nov. 2022.

SOUNDSCAPE. *The Journal of Acoustic Ecology*. Spring, v. 1, n.1, 2000.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia:** do período pré-colombiano aos desafios do século XXI. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2019.

STOCKFELT, Ola. *La escucha de fondo como composicion musical*. QUIÑONES, Marta Garcia (Org.). *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquesta del Caos, 2008.

TAFALLA, Marta. Paisaje y sensorialidade. In. LUNA, Toni; VALVERDE, Isabel. (orgs.). *Paisaje y emoción: El resurgir de las geografías emocionales*. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2015.

TARBODA, Tato. **Ressonâncias:** vibração por simpatia e frequências insurgentes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

TEO, Igor. **O caminho da natureza:** a filosofia do taoismo. Rio de Janeiro: Textos para Reflexão, 2020.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983

UEXKÜLL, Jakob Von. **Cartas biológicas a uma dama**. Buenos Aires: Cactus, 2014.

VIRTANEN, Pekka. Áreas protegidas e urbanização: o caso da APA da ilha do Combú, Belém-PA. **Fundaj**, v. 35, n. 2, 2020.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. London: Continuum, 2010.

WOHLLEBEN, Peter. **A vida secreta das árvores**. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

WRIGHTSON, Kendall. Una Introducción a la Ecología Acústica. Disponível em: <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/wrightson.html#pie>. Acesso em 24 mar. 2024.

RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no paraíso**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GLOSSÁRIO

Colaboração com a natureza

Ação criativa, ética e educativa realizada por meio da escuta e convivência com a natureza.

Desaceleramento

Prática de perder a referência do tempo mundano para ganhar experiências para a vida e arte.

Deslocamento

Ato de ir de um lugar a outro do mapa ou movimento de aproximar e distanciar de diferentes realidades.

Deslocamento da paisagem

Maneira de deslocar memórias afetivas, referências visuais ou sonoras na relação do corpo e lugar.

Entre lugares

Espaço imaterial onde o corpo percebe ressonâncias do tempo passado no tempo presente.

Escuta da árvore

Ação de observar as árvores do caminho pela relação corpo sensível e meio ambiente.

Fazer cabana

Ato de permanecer na escuta das árvores; vivência para criar abrigo em harmonia com a natureza.

Ficções sonoras

Manipulação criativa no áudio original da paisagem sonora; sobreposição ou montagem do som para

amplificar percepções anotadas durante a gravação de campo.

Fragmentos de paisagens sonoras

Registros da paisagem sonora documentada em forma de som, escrita ou imagem.

Geografia do sensível

Lugares temporários ou territórios fora dos mapas, fundados pelas relações humanas. Percursos desenhados na escuta do “eu” e do “outro”.

Horizonte de rio-floresta

Horizonte visto, sentido e imaginado pelo corpo em experiência na região amazônica de Belém do Pará.

Imagem invisível

Imagem formulada pela mente, disparada na percepção do som, escuta da intuição ou relação com outra imagem física.

Imagens sonoras

Imagens do cotidiano que inspiram as invenções sonoras; momento usado como base para desenho de partitura e criação de som.

Lugar ao norte

Localização da experiência sensível do corpo; espaço circundado de natureza amazônica; lugar com profundo rio e grandes árvores.

Paisagem de rio-floresta

Paisagem vista, sentida e imaginada pelo corpo em experiência na região amazônica de Belém do Pará.

Partituras experimentais

Partituras desenvolvidas a partir de imagens para descobertas de sons; instruções performáticas realizadas em colaboração com músicos ou artistas.

Partitura-imagem

Partitura inicial ou partitura em processo de experimentação usando como base a imagem sonora.

Partitura-musical

Partitura final ou partitura escrita com notas musicais para experimentação e colaborações sonoras.

Re-performar

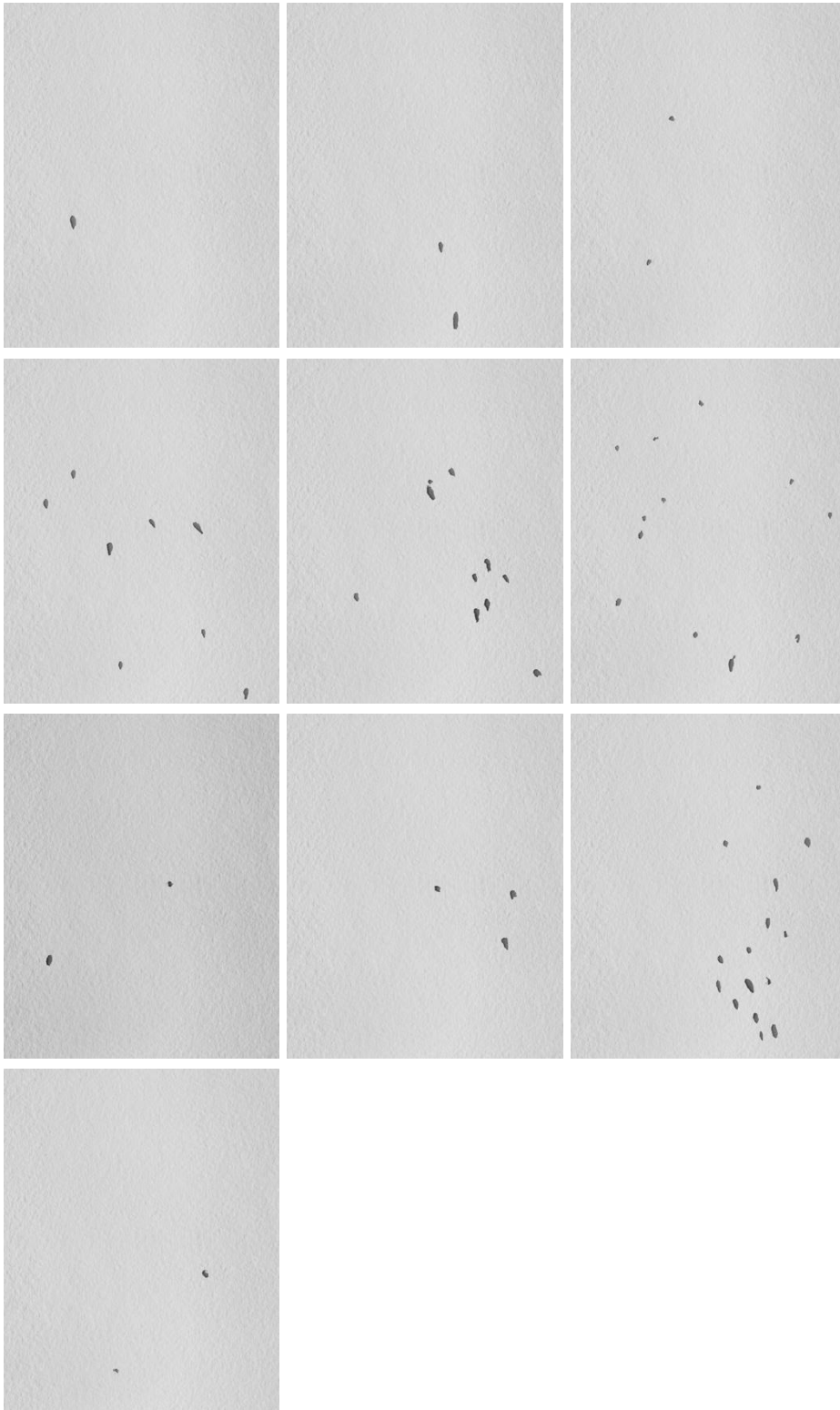
Ação de organizar o som de forma criativa, conceitual e técnica para voltar a condição de escuta no campo da arte.

Transmissões

Ato de enviar o som experienciado pelo corpo no caminho; partituras, paisagens sonoras, composições ou performances projetadas na direção do outro.

ANEXO

AMPLITUDE – Partitura – Waléria Américo - Edição – 2012/2021



AMPLITUDE – Partitura – Waléria Américo, 2012/2014

Transcrição: Hernan Zaparart

AMPLITUDE

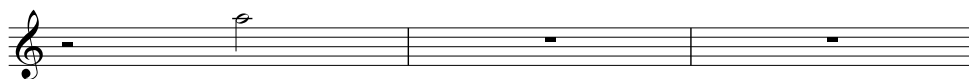
♩ = 120

Waléria Américo

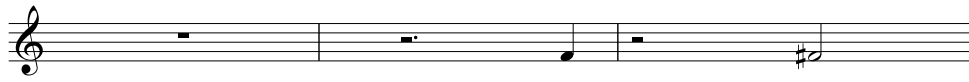
Musical score for 'AMPLITUDE' by Waléria Américo, transcribed by Hernan Zaparart. The score consists of five staves in 4/4 time, with a tempo of 120 beats per minute. The first staff is empty. The second staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature, followed by a quarter rest, a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. The third staff continues with a quarter rest, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The fourth staff continues with a quarter rest, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The fifth staff continues with a quarter rest, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The piece ends with a double bar line.

2



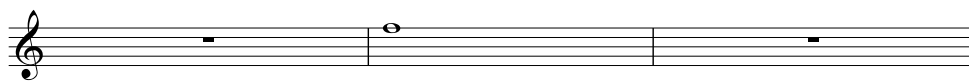
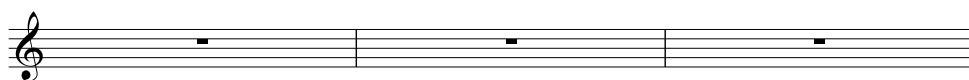
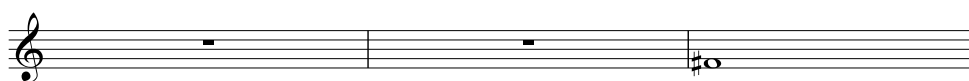


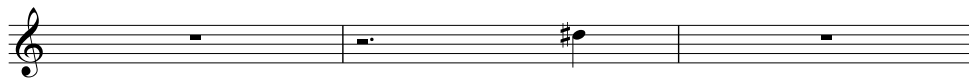
4

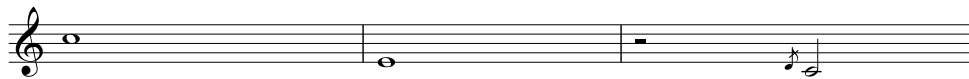


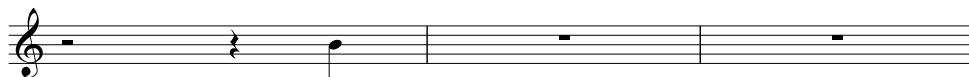


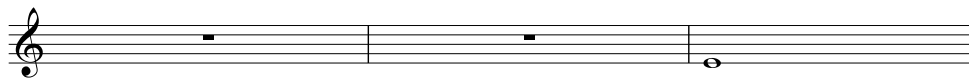
6











FALHA – Partitura – Waléria Américo, 2014
Transcrição: Hernan Zaparart



FALHA – Partitura – Waléria Américo, 2014
Transcrição: Hernan Zaparart

FALHA

Waléria Américo

Flautim

Corneta Mib

Saxofone contralto

Trompete Sib

Trombone

Bombardino

The first system of the musical score for 'Falha' consists of six staves. The Flautim staff is empty. The Corneta Mib staff begins with a whole note G4. The Saxofone contralto staff begins with a quarter note G4. The Trompete Sib staff begins with a quarter note G4. The Trombone staff begins with a quarter note G2. The Bombardino staff begins with a quarter note G4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

5

Fltn.

Corneta Mib

Sax. ctrl.

Tpt.

Tbn.

Bomb.

The second system of the musical score for 'Falha' consists of six staves. The Fltn. staff begins with a quarter rest followed by a half note G4. The Corneta Mib staff begins with a quarter note G4. The Sax. ctrl. staff begins with a quarter note G4. The Tpt. staff begins with a quarter note G4. The Tbn. staff begins with a quarter note G2. The Bomb. staff begins with a quarter note G4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

9

Fltn.

Corneta Mib

Sax. ctrl.

Tpt.

Tbn.

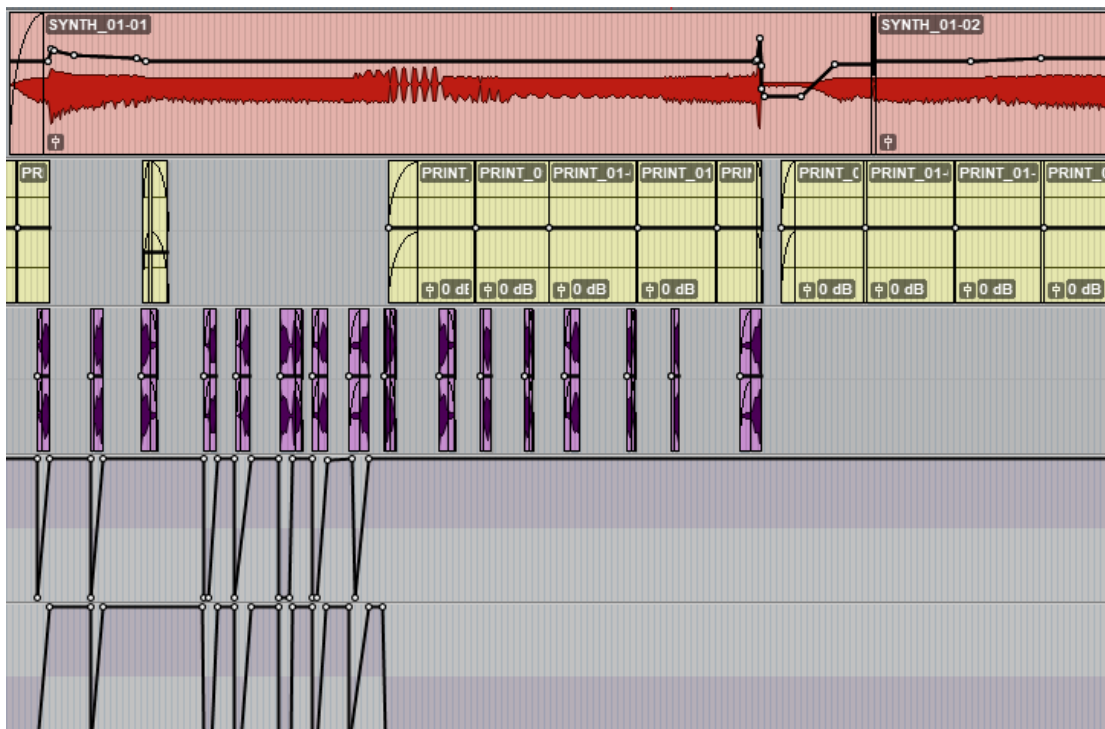
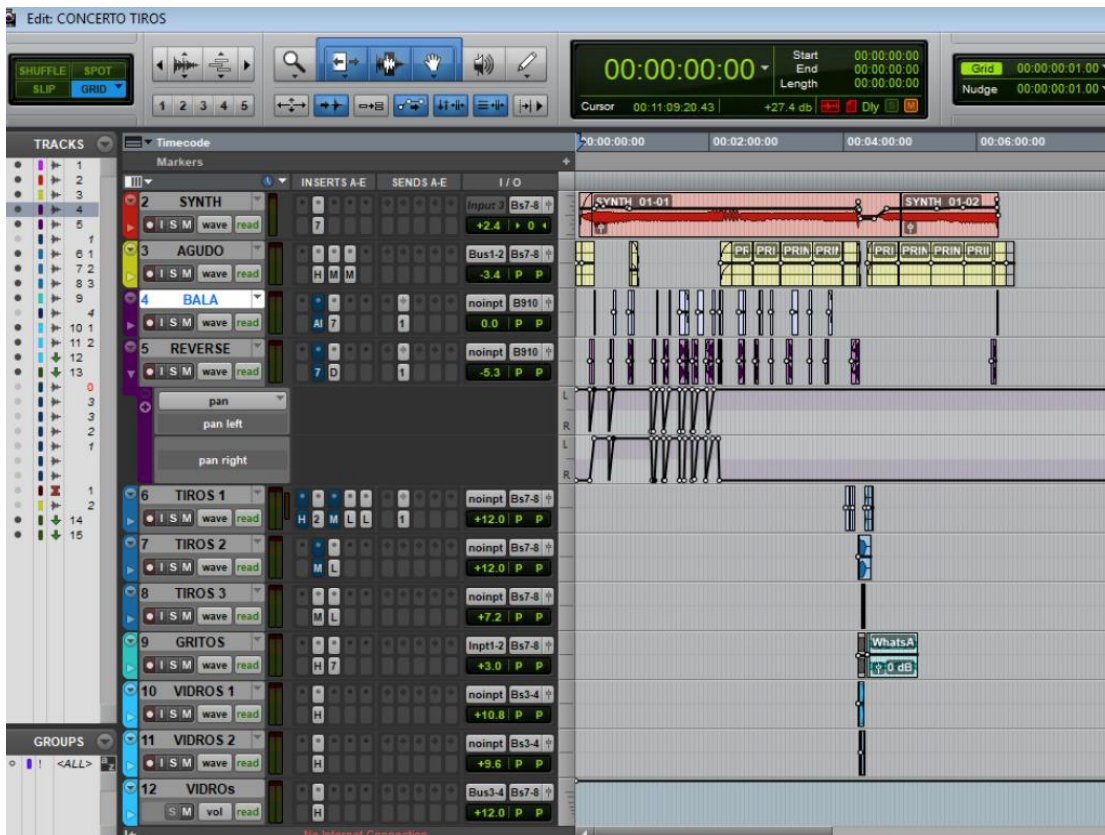
Bomb.

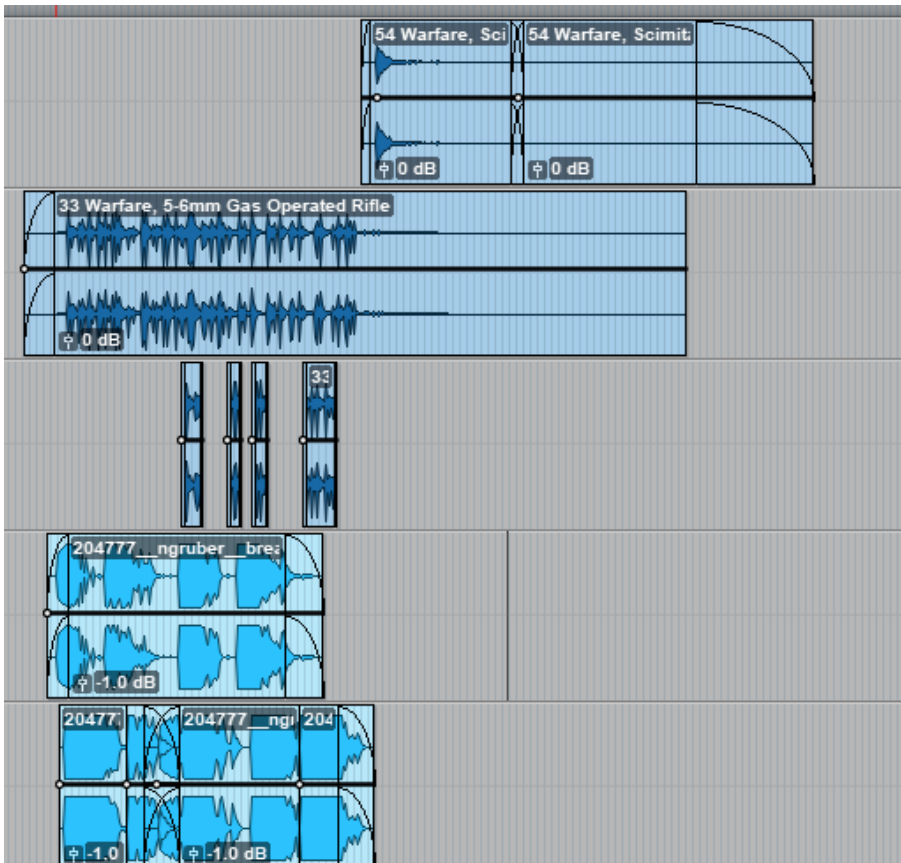
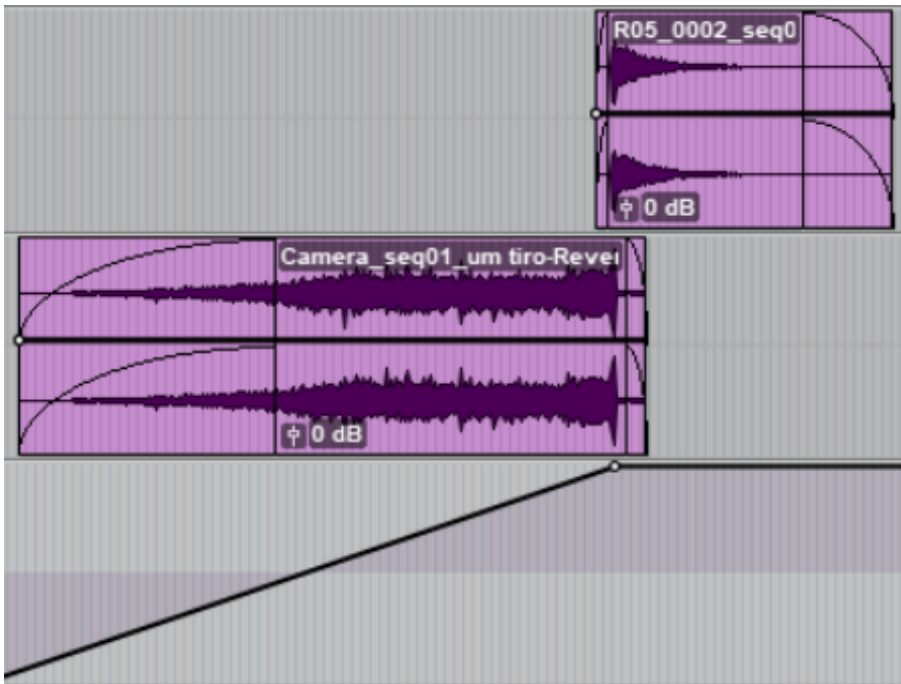
Detailed description: This is a musical score for a band, starting at measure 9. The score is written for six instruments: Flute (Fltn.), Cornet in B-flat (Corneta Mib), Saxophone (Sax. ctrl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Bombardone (Bomb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Flute part begins with a whole note, followed by eighth notes in the second and third measures. The Cornet part has a quarter note in the first measure and rests thereafter. The Saxophone part has rests throughout. The Trumpet part has a quarter note in the first measure and a half note in the second measure. The Trombone part has a whole note in the first measure and eighth notes in the second and third measures. The Bombardone part has rests throughout.

CONCERTO INTERMITENTE – Instalação Sonora - Waléria Américo - 2019



CONCERTO INTERMITENTE - Composição - Waléria Américo - 2019
Edição: Marcelo Rossas





AMPLITUDE – Partitura Final – Synhatyara – Waléria Américo, 2012/2022

Transcrição: Diego Manacero Botossi



AMPLITUDE – Partitura Final – Synhatyara – Waléria Américo, 2012/2022

Transcrição: Diego Manacero Botossi

Synhatyara

D. M. B. S.

Waléria Américo



