

S/ TÍTULO

Maria Jorge Vilaverde

Há 25 anos fui semeada.

Hoje, pressinto-me em estado de árvore.

Por vezes, ouço os pássaros murmurando nomes de novas florestas...

Sei que continuarão a proliferar, sempre, resilientes.

A ESCUTA MIGRANTE POR UMA ARQUEOLOGIA POÉTICA E DESCOLONIZADORA DOS SONS

Mário Azevedo

O lugar de escuta

“Ah, quando um homem escapa ao novelo do arame farpado das suas ideias próprias e engenhos mecânicos há um mundo maravilhoso e rico de contacto e beleza pura que flui, e uma desmedida visão, face a face, da vida realmente nua.”

Terra incógnita, D.H. Lawrence

Assim como acontece às palavras e às imagens aperceberem-se de mudanças que lhes ocorrem quando se veem transformadas em metáforas mortas, pelo excesso de instrumentalização a que estão sujeitas, e sendo isso contrário ao que seria expectável, também o território ocupado pelos sons e pela música se dá conta que é transposto, muitas vezes, para uma espécie de solipsismo cultural e tecnológico que, não só nos faz perder a experiência autêntica do contacto com a riqueza dos sons existentes no mundo, diminuindo assim a força do nosso questionamento sobre ele, como nos deixa imersos numa paisagem sonora privada e regressiva.

O que resulta daí é, previsivelmente, um dano imenso à potência da escuta humana, ficando esta fragilizada por não poder exercitar o contacto com a alteridade sonora e, pior ainda, por deixar ficar vazia a promessa de liberdade que os sons, em potência, contêm dentro de si.

Isto é particularmente perceptível nos tempos que correm, dado que um dos efeitos com que a globalização nos tem vindo a presentear, numa oposição quase

premeditada à diversidade, mais parece ser o arame farpado exposto no poema de D.H. Laurence em epígrafe.

A escuta é um acto que está profundamente ligado ao nosso enraizamento, diretamente ligado aos lugares e aos costumes que nos regulam, criando em torno de si, mas de uma forma habilmente subtil, uma ressonância sensível e inteligível [o lugar de escuta], um locus sensorial e cultural que se torna visível e audível quando assumimos o nosso lugar de fala.

Esse lugar, dada a sua porosidade, sendo aquele que deveria fazer assinalar a nossa posição no mundo, é injustamente maltratado pela violência simbólica da mega-máquina cultural e pelos operadores da economia que, desse modo, o fazem enfraquecer, diminuir e alienar.

Ora, acontece que o nosso compromisso com a autenticidade desse mesmo lugar – espaço/tempo para as práticas sonoras significantes - deve ser ele capaz de denunciar todas as ações e todos os pensamentos que não nos deixam capazes de perfurar o mundo e que nos afastam do real sonoro na sua diversidade factual.

Estamos em crer que é daí que provém a decadência dos ouvintes, fragilizada que fica a escuta nos meandros das reificações sonoras, que as suas práticas acabam por adotar como suas, e enfraquecendo a hipótese de declarar que, em rede, não há identidade possível sem a participação efetiva do diverso, na interação entre muitos, e numa conjectura intercultural desejada.

Seria essa participação, uma genuína ação viva de muitos, que poderia promover o desenvolvimento de esferas públicas participativas em que todos poderiam

agir, prescindindo do cânone ou da hierarquia vertical que habitualmente nos chega dos postos emissores da mesmidade, aquela que se assume como valor de verdade e a mesma que nos escolariza e disciplina.

É a busca dessas esferas públicas autónomas que conviria aos diferentes lugares de escuta que nos constituem, e que nos despenderia a força de pensarmos em *som-cultura, som-arte, som-testemunho, som-vida*, cujo valor seria claramente o de uso, que não o de troca, e estimularia ações sonoras significantes, advindas da tensão e da reciprocidade das partes envolvidas, e não apenas daquilo que já está pronto, assimilado, ou aquilo que já está ouvido.

Seria esta a hipótese de, a partir de nosso lugar de escuta, poderemos falar e contactar com o *estrangeiro*, com a alteridade e com novas/velhas formas de cultura que não nos deixem ficar apenas entusiasmados com o já-estabelecido e que, por razões de força maior, nos permitam auscultar o que aí vem.

É isso que nos faz invocar a escuta migrante, aquela que tem dentro de si um desejo: partir do nosso lugar de escuta para um outro, um lugar múltiplo de escuta em busca da diversidade, pronto a dar azo à circunstância de, ao atendermos o outro, nos tornar-nos, a nós próprios, também outros.

Claro está que estamos conscientes de que, logo ao primeiro contacto, podemos pensar concetualmente essa escuta tal qual aquele ouvir vagueante, incerto e sem destino, o ouvir dos excluídos e dos errantes, mas, bem para lá desse drama, não é bem esse o nosso desígnio, por ora. Entendemos particularmente esta escuta, no nosso íntimo, mais como um movimento esperançoso e ao mesmo tempo selvagem, uma ação de dentro para fora de nós próprios, em busca de uma atmosfera inusitada, acolhedora, hospitaleira e não hostil, e que, por causa disso, nos ajude a reequilibrar a potência do nosso ouvir, facultando-nos viver num *continnum* apreciável de revelações sonoras com o outro e conosco próprios, num vai-e-vem dialógico inesgotável.

É este o nosso foco.

A escuta é migrante porque sabemos que todos os sons do mundo contêm em si um inacabamento tal, que este dá a todos os ouvintes a oportunidade e a força necessárias para continuarmos a desejar ouvir, mesmo sabendo-a enquanto manifestação efémera de um movimento inesgotável e infinito.

É esse movimento que desejamos sublinhar aqui quando o adjetivamos assim, e que agora se expõe, advindo do étimo *migrans*, traduzível enquanto “passagem de um lugar para um outro”, movimento esse apoiado na âncora substantivante da escuta, ela própria enquanto ação determinada e preparada para ouvir algo com muita atenção e cordialidade, e solta de compromissos parametrizadores.

Claro está que esse lugar de escuta se constitui histórica e socialmente, assunto esse que circunstancialmente nos determina, e cuja topologia tem horizontes que são o resultado de uma sedentarização insistente, mas que nos responsabiliza por sabermos que participamos na história do nosso tempo e na compreensão que temos sobre nós próprios. É neste momento que sentimos a importância de dar, ética e esteticamente, respostas sobre o que fazer com o mundo à nossa volta, quando o ouvimos.

Escutar é estar num outro lugar, num sítio onde os sons coabitam com o sensível que nos habita, que nos suscita divagações e nos leva a exílios não forçados, a arrebatamentos que ressoam no nosso corpo e pensamento e nos deixam discernir e optar, ou não, entre a rutura e o acolhimento, entre o óbvio e o obtuso.

Este lugar torna-se um espaço transacional, no sentido que Winnicott dá ao termo, momento esse em que todos nós, ainda *infans* mas afoitos, nos aventurámos e nos apropriámos das experiências culturais que não vão largar mais, e das quais pode ainda vir a germinar o fruto da nossa emancipação.

Bem vistas as coisas, a escuta sempre foi migrante por ser aquela artimanha por nós usada para nos abriremos radicalmente ao outro, mas muitas vezes numa atitude de sobreaviso e crescentemente defensiva. Mas é exatamente essa radicalidade, caracterizadora de qualquer escuta, que é obliterada, é interrompida, por ser exatamente aquela que perturba e relativiza as sedentarizações auditivas já estabelecidas, enfraquecendo os equilíbrios de poder existentes.

É a experiência de poderemos passar a conviver com a diversidade cultural que nos incendiará o propósito e o desejo de, antes de tudo, procurarmos pistas de compreensão sobre nós próprios. Uma dessas pistas levamos, inevitavelmente, à descolonização do eu e dos sons que nos habitam.

É precisamente neste deslocamento que encontramos um dos fatores que mais podem vir a perturbar a globalização, essa onda imensa de cosmopolitismo que rapidamente se transformou numa espécie de capital simbólico, no sentido usado por Bourdieu, aquele que foi capaz de legitimar e dar prestígio a uns, mas também a marginalizar outros.

Assim, o lugar de escuta implica termos a consciência das conotações enviesadas e os diferentes estereótipos com que o outro é emoldurado, e criticando o reforço desse poder discriminatório com o séquito racional das legendas e da criação de hierarquias a ele dirigidas.

Um lugar de escuta, é certamente, uma categoria designadora de buscas nossas, adotando nessa pesquisa a necessária ação desconstrutora e desobediente, tornando assim possível os contactos a realizar *em aberto* com a alteridade sonora, numa atmosfera pós-estrutural e descolonizadora.

Sendo assim, e ficando estabelecido este importante articulador de sentido, podemos perguntar o que é que a escuta pode?

A escuta pode, sobretudo, deslocar-nos em direção ao estranhamento do mundo, pode exigir-nos experimentar problematizações sobre aquilo que nos constitui enquanto sujeitos, tal como Foucault o teria dito.

Esta escuta leva-nos a modos de desterritorialização e até de re-territorialização, numa ação de desconstrução dirigida às topografias sonoras que vivem em nós, aumentando assim a potência disruptiva necessária à análise sobre o estado das coisas em nós instituídas e naturalizadas.

Isso impedirá o

ouvir sem escutar,

prática muito comum nos dias que correm, e impossibilitará o progresso da surdez crescente que a máquina da verdade sonora tem vindo a projetar na nossa direção. Esse lugar onde não queremos estar, o do *ouvir sem escutar*, é aquele que reifica as evidências sonoras reduzindo, com aparato, a nossa coleta de experiências, e é aquele que é muitas vezes apresentado, tal e qual, como uma técnica apurada e perfeita para a celebração do pré-conceito, sendo a academia, mas não só, muitas vezes o palco perfeito e perpetuador dessa evidência.

Mas, ao contrário, aquilo de que necessitamos é, justamente, de um lugar de escuta que nos apoie na criação de mundos e que metaforize os ouvidos em ouvidos pensantes e críticos. Daí a necessidade de um deslocamento, de uma migração que promova a escuta enquanto produtora de conhecimento, sustentada na observação direta dos processos e na ação das forças que podem vir a desfragmentar o território sonoro instalado e “naturalizado”.

A escuta migrante é aquela que observa, num exercício íntimo e de proximidade, as particularidades do outro, numa ação de disponibilidade em afetarmos e em sermos afetados, num afã que nos predispõe a criar condições para o nosso lugar de fala, de implicação com o outro e num território que agora nos sai dos pés, mas que assegura o gesto implícito da inclusão, que não o de exclusão.

A migração da escuta, aquela que está sempre com as malas prontas para viajar, é verdadeiramente propositora de encontros livres com o diverso em ações iniciadas a partir da ideia da avalanche de adventos sonoros – um vir-a-ser feito de sons e de silêncios – que se espraiam numa infinidade de acontecimentos hápticos e que, ao serem mais tarde recolhidos, são colocados num espaço de memória auditiva que se tornará desse modo, o lugar diplomático da hospitalidade dos sons, de todos os sons perpetrados pelo engenho humano.

É essa ação que nos dá a autonomia necessária para não necessitarmos de guias de orientação dedicados ao som e que nos permita abandonarmos essa nossa condição de turistas para onde fomos relegados, e para predicarmos a nossa qualidade – ela sempre existiu em nós – de nómadas face ao diverso que constitui o mundo.

No entanto, na orientação e capacitação deste nosso percurso, é importante não esquecermos que para sobre nós uma política da escuta que nos é exposta e à qual somos sensíveis e permeáveis, por se tratar de um regime que excede o espaço e o tempo do escutar de cada um, e que nos persuade ao impor-nos comparações, identificações, classificações e até, muitas vezes, reificações da matéria sonora.

A música, enquanto atividade humana, não escapa a este cerco – ou ao tal arame farpado de D.H. Lawrence – mesmo quando ela é estranha à nossa mente, como nos disse Freud. Mesmo sabendo nós que a música não permite a paráfrase, deitando por terra os objetos que

vamos construindo em torna da sua interpretação – a música é o que é, ponto! – mesmo assim nós atrevemo-nos a estabelecer com ela pontes de contacto, permitindo que ela ressoe em nós através da significação, da comunicação, da relação, da arte, da cultura e, em particular da partilha, da partilha do sensível sonoro, aqui parafraseando Rancière.

A escuta, a ação mais inclusiva de todas as que podemos abordar quando nos aproximamos do fazer musical, torna-se a demonstração clara do jogo que passa a existir entre o objeto sonoro e o sujeito humano. É por isso que, em muitas línguas, o fazer e o saber da música se expressa a partir do conceito de jogo – *to play music, jouer de la musique, spielen mit musique*, etc ... – e é daí que sentimos que um qualquer objeto sonoro necessita sempre de nós para preenchermos a sua incompletude, e vice-versa. É isso que faz com que aquilo que fazemos com a música nos transforme, mas também a transforme.

O problema é que – aí está a decisão das políticas da escuta – no meio de tudo isto irrompe uma qualquer “verdade”, hostil aos preceitos da liberdade, que nos obriga a rever as nossas convicções e nos impõe, a maioria das vezes sem darmos conta, uma posição de preferência, de gosto e de apreciação. É nesta ação que nasce a nossa identidade auditiva que, muito pelo efeito da via policial, se torna imutável, sedentária e excludente.

Mesmo sabendo nós que a identidade de cada um é uma ficção que exige mudança permanente, o que nos é imposto é a sua sacralização, levando-nos muitas vezes a ficarmos expostos, em exclusivo, com formas explícitas de reducionismo no que respeita ao escutar. Isto é um dilema para nós porque, se observarmos bem a marcha da música e dos sons do mundo, não só estes se mantêm firmes na sua ação, como continuam a exigir de nós experiências estéticas propositoras de tensões dialógicas – não correm e nunca correram, por isso, em águas tranquilas – que acontecem das mais variadas formas, sejam elas síncronas ou assíncronas, mas promotoras eternas de excitações, de fascínios, mas também de resistências.

Apesar de todas as artimanhas usadas para enviar a música para o gulag da verdade sonora, instituída pelos top 40 que abundam por esse mundo fora, esta teima em se manifestar, digamos que diabolicamente e mesmo assim, enquanto a *celebração do enigmático que os sons contêm dentro de si*.

Tudo isto se torna ainda mais complicado porque, para lá das políticas da escuta, vivemos uma crise suscitada pela pós-modernidade, tempo esse dirigido à recusa da linearidade, à dissolução da história, à rutura da unidade e à profusão intensa de muitos instrumentos de análise que nos despojam e que nos dizem que já não é possível termos apenas uma única história dos sons para ser contada.

Antes pelo contrário, existem várias e, por isso mesmo, existem vários modos de as podermos constituir e, se for esse o caso, até de as reconstituir. Isso até não estaria nada mal, se não fosse paradoxal, ou tragicómico, o esforço empreendido pela escuta que quer imigrar, por se dar o caso de serem os seus próprios instrumentos de recolha de informação que tornam débil uma qualquer hermenêutica que queiramos usar para dar unidade aos eventos-chave da história que queremos contar.

Esse esforço empreendido pela escuta deverá, pois, apostar na multiplicidade de pequenas histórias para serem ouvidas – as micro-utopias sonoras que importa aqui reivindicar - não esquecendo o destaque a dar aos diferentes protagonistas subalternos que sempre criaram sons, numa ação potencial de arejamento do pensamento que inclua o próprio questionamento das nossas práticas.

Essa fluidez dinâmica com que são feitos os dias de hoje concorrem para uma porosidade que esbate as fronteiras físicas, sociais, políticas e culturais e que poderia até permitir uma maior experiência sobre os sons, mas não é bem isso que acontece.

A par das micro-narrativas sonoras que vão irradiando no espaço global, nos palcos e nas telas dos *smartphones*, cresce a insegurança e a fragmentação das subjetividades, modificando a organização e reconfigurando a própria administração das nossas vidas.

Isso faz com que os campos semânticos da pós-modernidade – o imediato e o inseguro - exijam a velocidade de compromissos a assumir por nós, tornando tudo visível e audível, em tempo real, e sem a possibilidade de podermos refrear esse ímpeto. Daí à hibridiz da escuta vai um passo muito curto – [de que som gostas? Um pouco de tudo, sou eclético...] - não encontrando esta motivos suficientes para se abeirar da alteridade, por estar já ferida pelo valor de troca que lhe é insuflada, mal esta apareça à superfície dos nossos tímpanos.

A alterosonoridade é deposta e esmagada pelo alterocídio e, escondida que está pelo véu da tecnologia,

é completamente encoberta pela produção maquinal da indústria que agasalha o novo com o manto do exótico e nos oferece um catálogo, ou um guia Michelin – eis o conceito de *world music* no seu esplendor – para nos deleitarmos com os sons que nos chegam advindos da mercadoria e da troca, do alinhamento produtivo de Hollywood ou de Bombaim, mas que nos afastam da possibilidade de podermos regressar aos sons em si mesmos e por nós próprios, aqueles sons que, *desinteressadamente* interessados, se predispõem a viver em liberdade e ao nosso lado.

A arqueologia poética de um qualquer lugar de escuta é, então, aquela que, em potência, expõe e evita na sua exposição que não renunciemos a nós próprios, dando força suficiente para uma escuta enquanto corpus amplo, fértil em capilaridades e que, ao contrário da escuta extrativa a que somos muitas vezes sujeitos, supõe a abertura a muitos tecidos sonoros, conjuntivos ou até disjuntivos, mas que problematizem as relações complexas existentes entre o *som-mundo* e o *som-cultura*, numa declaração que sublinhe o carácter eminentemente *poiético* e poético da vida dos sons.

A escuta migrante será, por isso, esse *corpus* cuja identidade só poderá existir na condição de estar sempre em movimento e em perpétua reinvenção. Tornar-se-á assim um dispositivo, uma máquina de guerra, um procedimento flexível, exigente, aberto a geometrias variáveis e a interações entre cada um de nós e o mundo, para que possamos dar azo à constituição de uma ecologia sonora com características, essas sim, assinalavelmente poéticas, estéticas e políticas.

Um lugar destes é, por isso mesmo, um *corpus* constituinte promotor de uma ação humana declarativa, em si mesmo esclarecedora, por exercitar em nós a força do *cuidar de si*, tal como uma matriz de criação e de atualização predisposta a novas produções geradoras de sementes sonoras plantadas no terreno próprio da audição, no palco exigente da interpretação e no labor da oficina de criação de futuros para os sons.

Importa, por isso, dar a esse lugar uma força tal, que o encoraje a ligar-se a muitas (in)disciplinas do saber e do fazer sonoro, daquelas que o desafiem para uma *metodologia de contrabando* que é muito característica de quem vai ensaiar um gesto, um som, uma palavra, uma ideia, mas que ainda não sabe muito bem o resultado que daí irá retirar.

A arte dos sons ir-lhe-á agradecer por ficar a saber que irá usufruir de questionamentos inabituais e, por isso, mediadores de algo que *aí vem*, acertando as contas com o tempo que vivemos e não permitindo o excesso de encómios a um passado que tarda em sê-lo, por viver ainda muito presente neste presente que temos.

Na verdade, o tempo histórico que vivemos impõe-nos um devir. Um devir entre o passado recente e o próximo futuro e que acione a potência de uma escuta que se aproxime, e até ultrapasse, a circunstância epocal da música e que exija das produções sonoras, caminhos para a compreensão de que o *som outro* não é ameaçador nem deve ser destruído pela sede do controlo ou do ressentimento.

Vivemos um tempo único que nos devia permitir interrogarmo-nos, nas nossas práticas sonoras, se ainda há lugar para a humilhação e para a coisificação dos sons, sobretudo, se ainda deveria haver lugar para aplaudirmos aquelas práticas que sustentam – veja-se o caso da criouliização sonora advinda do conceito estético de *world music* - os caminhos exoticamente frágeis, que não irreverentes, da fantasia conservadora da indústria da música. A *world music*, máquina sonora inventada pela indústria da música na 2ª metade do séc. XX, existe exatamente para amparar uma certa má consciência que pairava no seu seio, no que respeita a um certo tipo de “afinação” do mundo, mas cuja ação serviu para policiar o inominável sonoro e para disciplinar a indisciplina que o mundo dos sons contém em si mesmo.

Como resultado, vê-se isso muito bem hoje, tudo ficou na mesma, foram manietadas as disrupções sonoras e a indústria redobrou os seus lucros. Pior, aconteceu à *world music* aquilo que sempre acontece à música quando esta nos surge privada de corpo e de “alma”, quando se afasta da sua valorização simbólica.

Ora, a potência de um lugar de escuta deveria tornar claro que essa escalada sonora da *world music* espalhada pelos cantos do mundo não é nem diplomática, nem hospitaleira. Apenas converte o som-mundo da diversidade cultural existente, numa sonosfera amigável fabricada pelo culturalismo em formato múltiplo, por fazer do som a moeda de troca para tornar ainda mais global a produção da indiferença e, sobretudo, para que a codificação temporal e harmónica da mesmidade sonora seja exportada para todo o mundo, com o selo de garantia da unanimidade cultural.

Eis o perfume da colonização sonora.

E tudo isto nos soa muito estranho – vivemos hoje um mundo tão diverso, mas habitado por sons tão idênticos - por imaginarmos os seres humanos dotados da potência da escuta e da voz, não para ampliarem esse pedido piedoso do mercado, mas para perscrutarem as diferentes mutações de que os sons se servem para nos auxiliarem a “ler”, em aberto, o mundo.

Quer a escuta, quer a fala, situam-se exatamente numa zona imprecisa que nos coloca entre a natureza, a cultura e o tempo histórico.

Ora, é precisamente pela potência da escuta que passamos a palmilhar em segurança o mundo e até nos atrevemos a estabelecer ligações fortes com ele, dando origem a representações simbólicas - veja-se o caso particular da música – porque auscultamos, tacteamos e falamos.

A escuta, antecâmara fundacional da fala e da linguagem, propõe-nos a todos movermo-nos a partir, justamente, dessa zona cinzenta e imprecisa entre a natureza e a cultura, para uma experiência que, rapidamente, se torna elemento constituinte do que somos e daquilo que desejamos ser.

Ficamos, por isso, dotados de linguagem e de memória auditiva, elementos que estão na base do que constitui o que são os seres humanos e que tornam possível, a todos nós, engendramos os sentidos que queremos dar ao mundo, partindo para esse jogo infinito, contemplando um número incalculável de níveis a superar, entre sons e palavras. É essa experiência que nos torna ainda mais conscientes daquilo que somos, e daquilo que nos constitui enquanto sujeitos livres.

Ora, sendo essa experiência enriquecida pelo desejo, quer escuta, quer linguagem, podem vir a ser sujeitas a uma rigidez tal, advinda de interesses ocultos, que as impeça de fazer o jogo migrante de afinidades que lhes esteve sempre associado, mas que agora as reprime e aliena. Isso acontece quando a cultura é transformada em mercadoria, dando azo à disfunção e ao mascaramento ideológico que é empreendido pelas sociedades policiais e administrantes.

Sendo a escuta um dos primeiros exercícios realizados para favorecer a autonomia humana, tende a ser a primeira a ser sacrificada na sua liberdade, e prejudicada na sua autonomia e desejo. Esta é uma das razões pelas quais a escuta, em particular nos tempos que correm, só pode existir na sua condição de escuta

migrante. A essa condição adjectivante da escuta ficarão associadas histórias, identidades e memórias que se irão constituir como processos vitais para impedirem a disciplina do padrão e a asfixia do desejo.

A escuta migra porque deseja a liberdade.

Importa, pois, dar azo a que a escuta se exile, sendo este um exílio sem retorno, dado que já não é uma questão de escolha, mas sim a única saída possível para fugir à humilhação, ao abismo cavado entre culturas e que se assuma claramente contrária ao apartheid sonoro a que tem vindo a ser submetida e sujeita a políticas que só a colonizam e maltratam.

A sua migração, eis uma ideia benigna à causa da sua liberdade que será também a nossa, será um dos aspetos a ter em consideração por lhe permitir aumentar o seu raio de ação e de lhe proporcionar a força necessária para desenvolver uma ética e uma estética da alteridade. Isso é o empreendimento que urge fazer para que, geração atrás de geração, possamos fazer da escuta um ponto a partir do qual é possível dialogarmos, sem ressentimento e em pé de igualdade, com a diversidade do mundo e, sobretudo, evitarmos o aniquilamento do outro.

A escuta do lugar

Construída a partir da audição, a escuta, de um ponto de vista antropológico é o próprio sentido do espaço e do tempo, pela captação dos graus de afastamento e dos regressos regulares da excitação sonora. (...)

É sem dúvida a partir desta noção de território (ou de espaço apropriado, familiar, arrumado, caseiro), que nos apercebemos melhor da função da escuta, na medida em que o território pode definir-se essencialmente como o espaço de segurança (e, como tal, votado a ser defendido). Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, p. 236-7, Ed. 70, Lisboa, 2018

A escuta ocupa um lugar e um tempo. Esse lugar é um *corpus* poético expandido que funciona como uma caixa de ressonância disposta a ligar-nos ao mundo, e é num ambiente carregado de temporalidades várias

que este lugar nos concede a possibilidade de fazermos a desconstrução do existente sonoro e, daí, fazermos irradiar a potência de uma performatividade sonora singular, predisposta a atender-nos enquanto ouvintes, enquanto intérpretes e criadores.

Isso deveria fazer jus ao múltiplo, ao diverso, à alteridade e ao entrelaçamento do *som-memória* com o *som do real imaginado* com que procuramos dizer quem somos, mas não é bem isso a que assistimos, por vermos que esse espaço tem vindo a estar demasiadamente ocupado por um determinado tipo de poluição sonora que tem como principal ação, não só ocupar o éter, mas, sobretudo, neutralizar as nossas identidades.

Por ser tão natural à escuta ser fluida e livre, importa certificarmo-nos de que estas condições necessárias à sua e à nossa vida estejam, de facto, prontas para a abertura ao mundo, nas diferentes relações que estabelecemos e que nos permitam propor, mesmo que desordeiramente, as travessias e as travessuras fundamentais à sua operacionalização.

Este lugar, espaço não estático e sem fronteiras, é, sobretudo, um processo, um agenciamento que se predispõe perfurar as barreiras culturais que habitam os sons e que dá nota dos seus próprios conflitos internos. É essa denotação que nos anima, e é até dos seus fracassos que devemos fazer uso para evitarmos manipulações externas aos desígnios da liberdade dos sons, sendo ela aquela que nos pode fazer diminuir o atordoamento provindo da máquina sonora globalizadora.

Escutando o lugar que habitamos, numa apalpação direta ao outro lado do lugar de fala, damos conta que nele vão estando cada vez mais vincados os enunciados já produzidos pelo som-cultura e isso, devidamente impactado em nós, já se manifesta enquanto desafio para discutirmos acaloradamente o seu próprio alargamento conceptual, dando espaço – eis a anatomia poética dos sons a emergir – à presença do Outro e questionando as políticas da escuta que vão tentando, é esse o seu objetivo, subalternizá-lo.

O problema é que, se o próprio conceito de liberdade já estiver capturado, isso tornar-nos-á ainda mais voluntários da servidão e, não sendo bem isso que desejamos, é o que acabamos muitas vezes por sentir, na afirmação frouxa do nihilismo que declaramos, quando nos deslocamos em direção a uma retórica que fica apenas colada a pseudo-rebeldias.

É isso que muitas vezes nos acontece quando sentimos que estamos a cometer o crime involuntário de nos apaixonarmos apenas por afirmações críticas, e de nada fazermos para quebrar o argumento dessa servidão involuntária. Precisamos por isso de uma audácia crítica que ponha tudo isto na balança, que exponha as contradições do mundo em que vivemos e que trate de romper com o círculo vicioso, e tantas vezes cómodo, do dispositivo da resignação.

No caso particular dos sons, da música, o ambiente sonoro que vivemos, seja pelo pessimismo, seja pela ausência da crítica, ou até mesmo pela aparente despolitização a que os sons são muitas vezes votados, tendemos a ficar imóveis e capturados pela sociedade do signo, como tão bem Baudrillard referiu.

Se pensarmos nas estratégias comunicacionais emergentes à música – top 10, top 40, ... – esse aplauso à sociedade do signo permitiu o reforço da pós-verdade que hoje tão intensamente vivemos. Quando tudo pode ser dito e convertido em verdade irrefutável, importa – eis o corpus poético dos sons a querer vingar-se e a crescer – inverter tudo isso, e resgatar aos sons a sua materialidade primeira, aquela que, muito antes das comunicações e transferências, existiu para afirmar quem somos, e não apenas para aplaudir a verdade-sem-significado do, e sobre o, uso indevido que lhe foi associado.

Quando escutamos o lugar que habitamos, deixamos de nos ouvir a nós próprios, e deixamos de inquirir a qualidade da experiência humana que dela poderíamos retirar. O lugar que habitamos, quando dele fazemos uso sonoro, mais parece ser uma colónia auditiva, onde os condicionamentos de ordem vária gravitam em torno de cada um de nós numa espiral violenta, e numa lógica abrasiva de imposição cultural, impossibilitando a emergência do ouvir etnográfico e do ouvir indígena e selvagem que persiste em habitar-nos.

Importa afirmar que vivemos cada vez mais num contexto colonial da audição. Isso acontece porque perdemos o rito e o ritual do som por vivermos na continuidade sonora, numa onda imensa de sons provinda de todo o lado e que a torna o obstáculo desestruturante da ação simbólica dos sons em nós. Ficamos reféns de uma identidade cultural e sonora impostora, que só nos permite, e a uma determinada hora específica, substituir os eventos sonoros significantes por outros, mas que não dão lugar a ruturas epistemológicas,

e que fazem apenas acontecer, anúncios sonoros advindos da positividade e que se expressam nesse desfiar da comunicação feroz, mas sem comunidade.

Quando voltamos a escutar esse lugar, é quase sempre este ambiente sonoro que nos é endereçado, e daí o nosso enfado face ao peso excessivamente claustrofóbico dessa homogeneização e uniformização. Já nem nos lembramos sequer, eis uma das fragilidades da efemeridade constituinte dos sons, da rádio livre, ou da rádio Tomate de Guattari, já quase não temos exemplos desses entre nós.

Quando fazemos *play* nos aparatos sonoros à nossa disposição já partimos derrotados, por ser habitual ouvirmos apenas o mundo de uma forma inautêntica. Ora, “por já não haver mais o tempo em que o tempo não contava”, no dizer substantivo de Valery, a escuta que nos é proporcionada pelo lugar em que vivemos, deveria, isso sim, provocar a vontade de sermos capazes de transpor, mesmo que metaforicamente, o abismo que separa a passividade da ação.

É nessa transposição que nos encontramos e é isso que nos leva, atrevidamente, a expressar a ideia de que a vitalidade do lugar que ocupamos, só pode ser aquela que nos torne responsáveis em paralisar o gesto colonizador, aquele gesto que muito tem contribuído para enviesar o nosso conhecimento do mundo, e que tem apenas servido interesses estranhos à nossa condição, sobretudo por anestesiar o gesto livre da nossa desobediência.

É por escutarmos essas ressonâncias no lugar em que vivemos, que nos interessa sair, por ora, da nossa zona de conforto e de descolonizar em nós próprios aquilo que habilmente nos foi implantado. Isso é e por nós agora entendido como um regime de captura e de conservação da nossa relação com os sons e que, apesar do esforço, iremos continuar a sentir, visto estes estarem ainda envoltos em imperativos disciplinares – i.e. veja-se o caso da legenda intervalar e harmónica dos sons advinda dos cardápios escolares que não mais nos largam – e que distinguem quem somos, e do que somos capazes de fazer.

Cada vez que ouvimos, sabemos que não fazemos isso em exclusivo, por não existirem experiências percetuais isoladas, ou autónomas. Relacionamos o que ouvimos com um antes e com um depois, criando assim um vai-e-vem temporal e uma capilaridade de ideias que se dirigem, muitas vezes, para questionamentos

inusitados e não imaginados previamente.

Isso significa que também somos responsáveis pela ressonância que nos fica do passado e, nessa medida, devemos procurar retirar ilações desse ontem, mesmo que seja necessário pôr em risco o presente sonoro que vivemos. No entanto, se isso não acontecer é porque estamos distraídos, ou satisfeitos, ou até mesmo confortáveis com a heroicidade e positividade desses sons, preservando assim aquilo que agora temos, mesmo quando é chegada a hora de levantarmos a hipótese de que isso tudo até poderia vir a ser uma outra coisa.

Não raramente, é essa história que ganha e nós perdemos. Porquê? Por sabermos que não é o passado que nos impede a mudança, mas sim o presente cómodo que temos, por este nos oferecer uma estabilidade tal, que faz prolongar a convicção de que o melhor a fazer é não mudar nada, mesmo quando os nossos tímpanos assistem à injustiça flagrante que esconde a clausura e a asfixia dos sons, aquela que não permite sequer a migração destes em direção à pluralidade das suas experiências.

Estando nós muito interessados nesse viés empreendido pela estética migratória, designação advinda de Mieke Bal, e que até já tem acento próprio nos cânones referenciais da estética, damos assim força à ideia e à importância de que, ao refletirmos sobre os articuladores de sentido aqui expostos [*identidade, globalização, lugar de escuta e descolonização dos sons*], podemos potenciar ainda mais o campo epistemológico que atravessamos – a compreensão do que pode ser a escuta que migra - e até poder dar-se o caso de virmos a devolver à estética o significado da experiência do sensível sonoro.

Sendo o ouvido o lugar próprio para a receção acolhedora aos sons, estes, no seu primeiro movimento, resistem a um qualquer tipo de representação diplomática connosco e procuram viver naquilo a que poderíamos chamar de espaço-tempo de registo sonoro pré-imaginado e pré-simbólico, mas, logo de seguida, este passa a fazer parte de cada um de nós, de uma outra forma, particularmente quando o ajustamos aos nossos lugares de memória, não só o imaginando, como lhe dando força significativa. Daí que o lugar de onde ouvimos seja, como já terá sido pressentido, um corpus poético em vias de expansão, um lugar que pode até ser compreendido como uma extensão humana pronta a tocar no mundo.

O problema é que o poder da colonização é hoje expresso não só pelo poder da máquina industrial, mas sobretudo pela mediatização dos sons e essa é uma forma de submissão para a qual não há afastamento possível. Esse efeito colonizador tem o poder de ter sido engendrado nos laboratórios de produção áudio onde a arte dos sons perde autoridade, em detrimento do som útil. É aí, no usufruto dessa intensa hegemonia, que o espectro neoliberal determina o seu poder, esmagando emancipações possíveis e triturando a cidadania dos sons, ao evitar encontros possíveis com a alteridade sonora.

O alterocídio dos sons é o resultado de uma intensa campanha perpetrada pelo poder colonizador dos sons e do pensamento, deixando-nos muito próximos da esquizofonia, lugar esse onde o fracasso, que também passa a ser o das alternativas, nos deixa numa encruzilhada. Mas talvez seja essa consciência sobre o nosso próprio fracasso que nos dê pistas para passarmos a agir e a exigir uma discussão sobre outras possibilidades de vivermos com os sons.

A esperança pode estar exatamente nessa consciência que cresce em nós e que nos permita experimentar - na escola, na rua, no museu, em casa ...- o exercício da descolonização de nós próprios. Esse primeiro gesto, mesmo não sabendo o seu caminho certo, entendemos ser possível de realizar partindo da desconstrução do sonoro existente e de fazer irradiar em direção a, num prognóstico próximo da negatividade, entrelaçamentos outros entre o *e som-memória* o som do real imaginado.

Talvez assim, a escuta atenta, exercida sobre o lugar que ocupamos, seja aquela que devemos fazer, em primeiro lugar, procurando nos enunciados já produzidos pelo *som-cultura*, o desafio ligado a uma discussão sobre a expansão conceptual desse mesmo lugar – eis a emergência de pugnarmos por uma arqueologia poética dos sons – em direção à presença do Outro e, em segundo lugar, questionando as políticas da escuta que tendem, histórica e geograficamente, a subalternizá-lo.

Para que isso aconteça importa referir que hoje assistimos a um reforço das políticas da escuta evidenciado pelos meios de reprodução e difusão sonora – i.e. youtube, spotify, eSound... - que nos confronta com a repetição *ad nauseam* da mesmidade constatando-se isso, quer a sua ação nos repertórios em exibição, que nos modos de escuta postos em cena.

Este é um dos efeitos da indústria cultural, já amplamente descrita por Adorno e Horkheimer, que fez nascer grandes centros de produção sonora e visual, lugares esses que se tornaram o epicentro da atividade musical e onde podemos encontrar linhas de montagem de objetos sonoro-visuais idênticos aos produtos criados pelas cadeias de reprodução *fordistas* do passado recente, sem tirar nem pôr.

A Europa e a América do Norte tornaram possível levar até ao extremo os articuladores de sentido desta indústria e que agora expomos, resumindo-os a três, e que se encontram em muitos dos objetos sonoros expostos nos escaparates do mundo. A saber: *a regressão da escuta* a domesticação do estilo e do gosto e a fetichização dos objetos culturais.

Estas ações têm vindo a acompanhar a marcha avassaladora da política da escuta expressa contra a autonomia e a singularidade de cada um de nós.

No primeiro caso, ao contrário do que seria expectável e apesar da indústria fazer disso alarde, nós não escolhemos o que queremos ouvir. Somos é vítimas de seleções apuradas para ouvir enclausuradamente, fazendo regredir esse ato até à sua infantilização regressiva e fora de tempo. Parafraseando Foucault, diríamos que estamos perante um caso de biopolítica sonora. No fundo, em vez de aumentarmos o nosso repertório, diminuimo-lo.

No segundo caso, a oferta de produtos áudio provenientes da indústria transporta, já adicionada aos ditos, a suposta “cinta de segurança” de uma interpretação que, qual guia Michelin auditivo, nos facilita a tarefa de os impactar em nós, atrevido-se a dar-nos instruções tipificadas de como lhes devemos reagir. Isso faz com que fiquemos domesticados, tornando trágica a nossa condição, dado que a esperança de nos vermos envolvidos na resolução dos dramas da nossa própria existência, fica suspensa ou adiada, sobretudo pelo facto de uma determinada entidade anónima e paternal, não só querer tomar conta de nós, como também, ser capaz de eleger aquilo que deve ser ouvido/sentido por nós. Fica assim profundamente domesticado o nosso *sensorium* e danificado o nosso pensamento, por via de uma moral e uma teleologia administrante que é exposta nas *playlists*.

O terceiro e último articulador, por ora, a *fetichização dos objetos culturais*, é um abanão enorme em nós, por afastar a *finalidade sem fim* de que os sons sempre se serviram para nos tocar, transportando-os irreparavelmente em direção aos seus interesses próprios e aos determinados pelo próprio mercado, tornando apenas desejável e sedutor o que se dá a ouvir, mas por outro tipo de razões.

Estas políticas da escuta, instaladas no meio do lugar onde vivemos, ligam-nos ao presente a partir das capilaridades da máquina industrial e exibem, pelo lado menos perceptível, um mal que é conveniente assinalar: é que o que é exposto sonoramente, transporta consigo o halo do *status* e a presunção de uma afirmação. Os sons, são assim desviados para um lugar seguro, longe das singularidades de cada um de nós, onde definha a liberdade. No fundo o resultado exterior desta ação pode ser audível na expressão: diz-me o que ouves e dir-te-ei quem és!

É por isso que os sons, mesmo sem darmos conta, já trazem um certificado de garantia e de exibição de *status*.

Estes articuladores, entre outros possíveis a nomear, são aqueles que mereceram agora a nossa atenção, sobretudo por serem os elementos necessários à observação direta que podemos fazer à presença de uma forte colonização da escuta, do gosto e do desejo. Quer na fase analógica, quer na digital, a indústria da música calculou muito bem as suas tarefas colonizadoras, expandidas agora ainda mais pela globalização económica e cultural vigente, e que, ao lado da

inovadíssima e imparável matriz tecnológica em curso, tem vindo a produzir um poder que não pára de crescer.

Isso é perfeitamente audível e visível, quer na captação áudio, quer na geração e transmissão dos sons, quer pelo efeito digital agora em trânsito entre nós, e onde é manifestamente clara a intromissão biopolítica. O som privado torna-se público quase sem darmos conta, e a intimidade e o sussurro dos sons quase desapareceram, encobertos que estes ficam nessa trama fina da transparência sonora, que quase poderíamos apelidar de pornografia auditiva.

Assim, hoje, os centros do poder têm uma capacidade enorme em se intrometerem nas nossas vidas a tal ponto, que nos são oferecidas, a todo o momento, dezenas ou centenas de realidades sonoras virtuais – veja-se o caso atrás expresso da *world music* – compostas por sínteses sonoras e por perceções devidamente controladas, à distância, por esse poder instituído. É isso que faz com que seja valorizada, sobretudo, a espetacularidade – mais uma ação dedicada à sociedade do consumo – aquela que faz afastar a tragédia e a comédia de que é feita a nossa vida, e se transforma, por via da força da sua presença permanente, no elemento principal da catarse das massas, justificando assim a sua eternização nos lugares de escuta.

A catarse sonora, enquanto elemento purificador, torna-se um mecanismo de aperfeiçoamento muito desejado e é isso que leva esta artilharia do poder, a declarar o monopólio dos conteúdos áudio, e nos transporta perigosamente até ao abismo, pré-anunciado, do desaparecimento da diversidade sonora. Já não prensamos artesanalmente vinil, já quase não fazemos bricolage sonora, apenas nos limitamos a usar materiais sonoros pré-cozinhados.

Vivemos, por ora, junto ao IKEA dos sons.

Mas, apesar de tudo, também assistimos, nesta auscultação ao lugar que habitamos, a formas de segmentação e de resistência ao sonoro imposto, ações essas que podem dar azo a desvios tais como, já bem para lá da produção em larga escala, poder verificar a presença de objetos sonoros que cumprem os requisitos de uma procura auditiva atenta, qualificada e descolonizadora.

Na distinção operada por Roland Barthes entre o ouvir e o escutar, fica claro que, enquanto o primeiro verbo suscita e prepara a acomodação do corpo ao som, o segundo recorre a uma movimentação comportamental e psicológica nossa, exibindo um jogo entre a impressão e a expressão vívidas em nós pela chegada dos sons ao nosso corpo e pensamento.

Deste jogo de dupla face, a escuta ganha notoriedade e passa a ser evidenciada por três componentes precisos que se manifestam pela

- i) *deteção*, ou estado de alerta (a ideia de escuta enquanto *sonda do mundo*);
- ii) *pela descodificação* (a ideia de escuta enquanto *leitora do mundo*);
- iii) e pela *operação* (a ideia de escuta enquanto órgão que fala a partir do entendimento que tem sobre os significantes que os sons transportam) que, no nosso caso, nos pode levar à afirmação de que música é um sistema de signos cuja semantidade urge cuidar em permanência.

Importa retirar daí que, no seu caminho pelo lugar que habita, a escuta está presente enquanto gesto intencional, e é esse gesto que dá azo às polissemias possíveis e que, não se deixando levar pela habitual linha reta da representação única, suscita diferentes irrupções do nosso pensar e que nos permite tomar a palavra. É dessa dispersão de que a escuta se pode servir para evitar aquela escuta de sentido único e partir para aquela que desconstrói e nos permite tornar livre o seu gesto e dar liberdade ao gesto singular das palavras. Esse esforço de liberdade é aquele que irá fazer cintilar o céu do lugar que habitamos e será nessas condições, afastados que ficamos das garras dos sintagmas sonoros, que nos poderemos abeirar da alterosonoridade.

Do nosso lugar de escuta damos conta da ignorância que temos face ao Outro e que se manifesta pelo pouquíssimo conhecimento que temos sobre ele.

Isso é muito estranho porque, ao dizermos que vivemos num mundo civilizado isso deveria significar termos um conhecimento amplo e em aberto. Mas não é isso que acontece quando nos abeiramos do som, nada sabemos, i.e. de que é feito o canto inuíte canadiano, ou donde vem o canto polifónico dos pigmeus africanos, ou o porquê do carácter íntimo do *oud* árabe, e o que é que isso significa. Será que isso se deve à efemeridade dos próprios sons, ou será outra coisa? Donde vem este véu gigantesco de ignorância, num mundo tão civilizado e global como o nosso?

Na verdade, ficamos sempre com uma enorme dificuldade perante estas circunstâncias, por sentirmos que a alteridade sonora não se enquadra no campo da audição da nossa conformidade. Porquê? Talvez porque ainda não tenhamos sido suficientemente hospitaleiros, talvez até mesmo mais ao contrário, tenhamos sido hostis à alteridade sonora, sobretudo, quando a globalização tende a transportar consigo os tiques da conformidade e da unidade, sustentados pelo desenho autocentrado, e não dialógico, que os modelos de pensamento das sociedades ditas avançadas, propõem.

A globalização, instalada que está no campo económico, não deveria fazer-nos supor que também existe uma globalização cultural, ou isso é mais difícil de realizar? Apesar de tudo o mundo financeiro não para de nos inquietar com essa demanda.

Ora, mesmo sabendo que todos nós somos diversos - Caetano Veloso até nos disse que, de perto, todos nós somos muito estranhos – por que motivo esperamos nós que, no tempo de síntese que hoje é advogado, venha daí algo que nos faça superar a nossa condição frágil?

O que sentimos é que, quando pensamos na escuta humana prevalece nela o paradigma da diversidade, o que a torna disponível para não se deixar arrastar pelos ventos globalizadores em direção a um lugar que não é o da sua pertença, ou identidade. Sentimos também que os efeitos desses ventos que chegam ao som e à música, não raras vezes travestidos pelo multiculturalismo – lugar que atende à multiplicidade dos costumes, mas que procede sempre a favor da obtenção de uma tolerância salvífica e protetora -, não se dirigem eficazmente para a verdadeira aceitação do Outro. Porque será que isto acontece?

Tomemos como referência o pensamento de Alan Badiou que, no seu *Ensaio sobre a consciência do mal*, nos avisa que a questão não está no Outro, a questão não

está naquele que é subtraído ou até mesmo eliminado. A questão está, claramente e apenas, bem mais centrada no reconhecimento do Mesmo. Acontece que, se tomarmos por certo que o Mesmo é aquilo que é verdadeiro, então o que somos convidados a fazer é dar-lhe força, e não postular, ou evidenciar esforços destinados a delinear estratégias sobre uma qualquer diferença cultural, assunto esse que não deverá sequer ganhar protagonismo, devendo ficar apenas “vivo” nas abstrações teorizadoras que vamos efabulando. O melhor que há a fazer, então, é o de procurarmos conquistar o verdadeiro,

o santo Graal sonoro

Presumimos então que é, se esta sustentação tiver pernas para andar, nos dias que correm, e apesar do conhecimento já produzido, demasiadamente audível o alargamento da distância entre o reconhecimento do Outro - nas suas práticas ética, estética e política - e a possibilidade em aceitar, de facto, outras possibilidades para a existência humana e sonora.

É isso, é essa separação que nos leva, no seio do Identidades, a tentar responder ao que significa reconhecer a alterosonoridade, e a questionar, aos que o habitam, o que é que nos impede de aceitarmos o som Outro?

O nosso embaraço face ao desconhecido – o pio da galinha do mato – fez-nos dar valor ao que ouvimos e à nossa particular e real condição de escuta. Demos conta que, ao tentarmos pensar a que se assemelharia o pio da galinha do mato em S. Nicolau (Cabo verde), estávamos apenas a fazer o esforço em compararmos, estávamos em busca de uma referência e de uma orientação prévia nossa - eis a presença ativa do pré-conceito auditivo - e não estávamos nada disponíveis para a abertura aos sons que tanto propagandéavamos. Tudo, menos liberdade.

Demos conta então que a nossa reação a uma pergunta tão simples nos levou, ainda hoje leva, à percepção de que a diversidade vai muito para lá das aparências sonoras porque, se é verdade que o ouvido capta, sabemos que cabe à escuta atribuir aos sons um valor a determinar.

Foi essa questão sobre esse ardid das políticas da escuta em nós, que não nos largou mais, e é com ele que vivemos no seio do Identidades. Foi ele que nos levou a pensar que um dos problemas que a escuta tem, é o de esta se radicar, vivemos isso intensamente na escola, na ideia de que o som diferente, ou inominável, é aquele que nós imaginamos previamente auscultando para isso o oráculo cultural que nos foi determinado culturalmente. Ponto final. Tudo isto feito, hoje, apenas para pensarmos na identidade dos sons como se estes estivessem prontos, acabados e já disponíveis para futura degustação. Relembramos aqui que a sua condição de existência fica, a maioria das vezes radicada apenas na sua cientificidade. Não é mau, mas não chega, há que lhe oferecer a demanda fenomenológica do seu estar-no-mundo.

Ora, não há nenhuma identidade pronta e acabada quando falamos em sons. Há sim tentativas nossas, umas mais intensas do que outras, em fixar-lhes, em criar-lhe limites – os ditos arames farpados na linguagem poética de D.H. Lawrence – apesar de sabermos que aquilo que os move é tudo menos isso. As identidades, as sonoras em particular, não estão definidas para sempre. O problema aparece só quando ficamos colados às nossas referências – eis um dos problemas do nosso lugar de escuta – e delas, muitas vezes não intencionalmente, nos deixamos conduzir em direção à ignorância do Outro ao excluí-lo em ações – veja-se o caso da *world music* – que só evidenciam a nossa incapacidade em lidar com a alteridade.

A presença da *world music* entre nós torna audível o nosso poder fáctico face ao Outro, e é esse poder que se transforma num fator de violência sonora tal, que acaba por ter como resultado a nossa inquietação e ressentimento.

Ora, dirigindo-nos agora ao Identidades, grupo de gente adulta e experimentada, perguntamos se será possível imaginarmos um qualquer ato sonoro – música, instalação de arte sonora... – que se constitua tal qual como um ato de não agressão face aos sons que habitam no mundo? Será possível imaginá-lo?

No nosso entender a resposta talvez esteja na concretização de paisagens sonoras constituídas pelo infinito da alterosonoridade, na sua condição adjetivamente migrante. Se a diversidade é o real concreto, resta-nos adicionar-lhe o tal gesto descolonizador, aquele que anuncia a nossa disposição hospitaleira, diplomática se assim for o caso, para acolhermos a alterosonoridade.

Claro está que isso demora a ser fazer feito, mas pode sê-lo, importando apenas, para que isso avance, que saibamos que não basta distinguir os objetos sonoros *per se* – isso a *world music* já o faz – importa poder darmos nota das suas diferenças, com o conhecimento que deles vamos tendo. Na verdade, uma coisa é distinguir, mas outra coisa é conhecer. Aí residirá a substância do trabalho que todos temos em mãos.

É isso que nos leva a questionarmo-nos sobre aquilo que constitui uma identidade sonora. No nosso caso, diríamos que as identidades sonoras – i.e. cante alentejano, canto polifónico corso, gagaku japonês... – são aquelas que contemplam várias representações possíveis do mesmo conceito, e não se deixam danificar quando são tratadas apenas como objetos. Quando isso acontece, não só limita o trabalho em aberto passível de ser realizado, como nos deixa reféns de um poder discriminador que não só não ajuda, como complica e unipolariza.

O que sentimos, no trabalho em que estamos envolvidos, é que a receção à alterosonoridade acaba por acontecer apenas em abstrato e na vagueza do pensamento, mas muda completamente de figura, deixa de ter lugar, aquando da sua aceitação concreta em ações em que esta seja requisitada.

Temos sentido que, quando é pedido uma abordagem concreta à alteridade sonora, o efeito da comparação, “naturalmente” inevitável, ainda lá está e exerce um poder tal, que se manifesta para lá do gesto arrogante e dando nota de um protagonismo que é merecedor de crítica face ao efeito de *imunidade ao outro*, e de um certo tipo de impunidade, que é endereçado aos nossos tímpanos. O que daí resulta é a representação sonora de algo que não faz denotar a ideia de pertença, ou de sã convivência com o Outro. É esse dispositivo imunitário que ouvimos em muitas das ações *world music* e que nos captura sem cessar.

Importa, por isso, inverter essas relações de poder instituído que sentimos demasiadas vezes quando escutamos o que nos rodeia. Importa desativar esse aparelho imenso de imunização dos nossos ouvidos, afastar as barreiras divisórias colocadas em redor dos sons do Outro, opondo-nos a esses intrincados processos de subjetivação, através de um precioso e fundamental cuidar-de-si, individual ou coletivo, que seja anunciador de uma cidadania alargada para os sons.

No entanto, na passagem dos sons pelo mundo, entre a *arché* e o *telos*, entre a sua origem e o seu fim, e apesar dos acidentes de percurso, os sons sempre deram um sinal de vitalidade quando confrontados com a clausura a que não raras vezes foram submetidos.

Bastar-nos-á então ouvir as histórias desses percursos, numa ação arqueológica, para nos atrevermos a reconstruir a poética dos sons, sítio esse indefinido, por ora, mas se o escavarmos bem, iremos senti-lo bem próximo e solidário da condição máxima de abertura dos nossos ouvidos. Isso acalenta-nos muito, porque essa disponibilidade, sabemos isso por experiência própria, manter-se-á sempre acesa e aberta para nosso alívio, mesmo em momentos de captura.

Essa potência ilimitada da escuta deveria agora colocar-nos numa zona agonística de confronto com a sedentarização do escutar, e propor-nos uma experimentação sem limites, e profundamente descolonizadora, seja ela dedicada ao seu presente, ou ao seu futuro.

Foi essa experimentação que saboreamos, e ainda saboreamos, quando tentámos dar resposta à questão da existência, ou não, de som nas galinhas do mato, em Cabo Verde. Ficámos lá, ainda lá estamos hoje, entre o que imaginávamos ser nosso lugar de escuta e aquilo que procurámos tactear com os nossos ouvidos na auscultação daquele lugar. Foi isso que permitiu darmos conta da nossa “universalidade” cultural, tão epistemicamente eurocêntrica e tão unipolar. E isso só aconteceu, algo que nos incentivou a pensar que é mesmo possível avançarmos em direção a um exercício de descolonização de nós próprios, porque o Identidades é um lugar intercultural amigo, de ação e de investigação.

Para ver *muitas coisas* precisamos aprender a olhar para *longe* de nós; é a dureza necessária a qualquer um que escala montanhas.

Referências Bibliográficas

F. Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*, p.181, Guimarães Editores, Viseu, 2004

Neste escrito, ouvem-se muitas vozes. Entrelaçadas entre si, relembramos algumas que se suspendem agora mesmo, por ficarem retidas na teia dos seus conceitos operativos e nos nossos ouvidos: R. Murray Schafer (Paisagem sonora), Deleuze e Guattari (Capitalismo e Esquizofrenia); John Cage (Alterosonoridade, lugar de escuta); Pierre Schaeffer (Objeto sonoro e escuta reduzida); Roland Barthes (escuta); J. Jacques-Nattiez e Jean Molino (Semiologia da Música); Achille Mbembe e Frantz Fanon (Descolonização e Identidade); Mieke Bal

(Estética Migrante); Michel Foucault (Cuidar-de-si, Liberdade, Lugar de fala); José Miguel Wisnik (Som e sentido); David Harvey (Lugar e Geografia Humana); Djamila Ribeiro e Judith Butler (Lugar de fala); Stuart Hall e Homi Bhabha (Identidade e estudos Culturais); Hamid Dabashi e Walter Dignolo (Pós-colonial); Adorno e Horkheimer (Indústria Cultural, Regressão da escuta e Teoria Estética); Philip Bohlman (Músicas do Mundo).

FRAN PÉREZ EM MOÇAMBIQUE: EXALTAÇÃO E RESPEITO PELAS IDENTIDADES CULTURAIS

Matteo Angius

Provavelmente o que distingue o Homem dos outros seres é a socialidade que tem para com os seus pares, ainda que esta seja muitas vezes manifestada através das guerras.

Felizmente, existem exemplos de comunicação ao estado puro que injectam em nós a esperança de uma saudável troca recíproca de experiências de vida. Fran Pérez foi um destes milagres, tão raro quanto incandescente.

Também conhecido como “Narf”, Fran Pérez era natural da Galícia (Silleda, 1968 – Santiago de Compostela, 2016) e foi um compositor e intérprete que repartiu a sua actividade entre a canção, a composição e o teatro. Evidenciou-se como compositor de bandas sonoras para o teatro e as artes cénicas e também foi actor, tendo colaborado com diferentes artistas e levado a sua música ao redor do mundo, destacando o seu compromisso com a cultura galega e protagonizando ao mesmo tempo uma profunda afinidade com a cultura africana. A sua formação musical era baseada no rock, por vezes melódico por vezes *hard*, no punk e hip pop, mas apesar destas e doutras influências, desde o início

pesou o legado da música negra, da qual tinha como referências James Brown e Curtis Mayfield. Com estes ingredientes Fran Pérez criou inicialmente um estilo de

rock galego *underground*, que se identificava com os seus ídolos culturais, *in primis* com a grande poetisa Rosalía de Castro.

Ao longo da sua carreira, Fran Pérez pisou os palcos de meio mundo: para além de Galícia e Espanha, actuou em Portugal, Brasil, Moçambique, Chile, Argentina, Uruguai, Reino Unido, Cuba, Alemanha, Polónia, Suécia. Em 1998 começa um intenso trabalho como compositor em Portugal

com base numa sua participação na Expo 98 de Lisboa, a convite do grupo ‘Trigo Limpo-Teatro Acert’ de Tondela. E foi a partir desse encontro que se abriram as portas para Moçambique. Foram as afinidades entre a história dos países africanos e a Galícia que levaram Fran a aproximar-se do guineense Manecas Costa e dos moçambicanos Timbila Muzimba, músicos com quem veio a protagonizar uma sedimentada colaboração: ‘Aló Irmão’, gravado em 2010 com o Manecas Costa, ficou



1 El Mundo, 26/03/2011, In: <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/03/26/galicia/1301162021.html>