

# ESCUA DE MUNDO: ARTE SONORA E SUAS POSSIBILIDADES EDUCACIONAIS

## Autor

Rafael Durão Emerson

## RESUMO

O artigo, através de uma vertente teórica, propõe o conceito de “Escuta de Mundo” e busca analisá-lo através de uma perspectiva pedagógica dialogando com obras de “arte sonora”, transpondo assim o conceito de arte sonora, característico do hibridismo das artes visuais e da música, para o campo educacional. O texto apoia-se, no tocante à arte sonora, em autores como Murray Schafer, Rochelle Goldberg, Fernando Iazzetta e Lilian Campesato. No tocante à educação, em autores como Paulo Freire, Teca de Alencar, François Delalande e Jorge Larrosa, bem como em obras de Chris Burden, Dudu Tsuda e Ernesto Neto. Focado na abordagem educacional e suas aplicações na arte sonora e como isso é aplicado atualmente dentro de espaços expositivos e nas salas de aula, busca-se compreender as relações e as possibilidades que a educação e a arte sonora compartilham.

## PALAVRAS-CHAVE

Escuta de mundo; arte sonora; educação; sonoro-participativo.

## ABSTRACT

The article, through a theoretical section, proposes the concept of «World Listening» and seeks to analyze it through a pedagogical perspective in dialogue with works of «sound art», thus transposing the concept of sound art, characteristic of hybridism in the visual arts and in music, to the educational field. The text is based on works on sound art by authors such as Murray Schafer, Rochelle Goldberg, Fernando Iazzetta and Lilian Campesato, and regarding education, on authors such as Paulo Freire, Teca de Alencar, François Delalande and Jorge Larrosa, as well as works by Chris Burden, Dudu Tsuda and Ernesto Neto. Focused on the educational approach and its applications in sound art and how it is currently applied within exhibition spaces and in classrooms, we seek to understand the relationships and possibilities that education and sound art share.

## KEYWORDS

World listening; sound art; education; sound-participative.

## 1. INTRODUÇÃO

*Os que passam têm de assumir  
uma forma nova de estar sendo; já não  
podem atuar como atuavam; já não podem  
permanecer como estavam sendo.*

Paulo Freire

Sempre que eu penso na minha relação com o som, nada de muito especial ou marcante vem à minha cabeça. Nunca fui uma criança prodígio, que aprendia todas as músicas de ouvido, que tinha uma audição supersônica ou qualquer outra habilidade parecida. Não que isso seja algo ruim, ao meu ver é o contrário. É o que torna essa relação mais especial, porque mostra que qualquer pessoa pode construir essa relação afetiva com os sons, relação que hoje eu construo diariamente.

Eu lembro também que sempre fui uma criança extremamente curiosa, que amava os barulhinhos e ruídos das coisas; inclusive, a primeira vez que me deparei - fuçando nas gavetas da casa da minha avó - com aquelas bolas Baodings, fiquei maravilhado com os sons que elas produziam. Acredito que isso é natural

da criança, estar sempre explorando, desbravando e sanando as dúvidas das mais diferentes maneiras e se maravilhando a cada resposta nova e a cada descoberta.

Acredito que essa curiosidade, do fazer diferente, foi o motivo para eu acabar entrando para o mundo da música. Foi a forma que, aos meus 5 anos, eu encontrei de brincar com os sons de uma maneira que, para mim, era extremamente nova. Confesso que senti isso de novo, na primeira vez que eu me deparei com uma obra de arte sonora, fazendo com que eu me abrisse mais ainda pro mundo dos sons, descobrindo mais um universo de possibilidades para brincar com os sons. A questão é que, para mim, o fazer e o aprender nunca estiveram separados da troca. Lembro-me que sempre olhei para meus professores com um olhar muito especial, achava muito tocante e quase mágica a possibilidade de poder trocar conhecimento e experiências. Naturalmente, desenvolvi um amor pela educação que fez com que, mais uma vez, eu me abrisse para desenvolver novas relações com os sons, mas dessa vez, voltadas para a questão da escuta.

## 2. ARTE SONORA: OS SONS QUE PARTICIPAM

O conceito de Arte Sonora (*Sound Art*) surge através de uma fusão das artes visuais com a música por meio de produções artísticas de meados da década de 70. Segundo Campeato e Iazzetta (2006), a arte sonora é “[...] uma forma de arte na qual o som é utilizado de forma peculiar, num processo que se aproxima mais de um contexto expandido de escultura, instalação e criação plástica do que de modos tradicionais de instalação musical.”

Esse conceito não limita o foco deste tipo de produção. Pelo contrário, expande e abrange uma diversidade de campos que podem ser explorados nessas obras. Sendo assim, serão analisados alguns conceitos e noções focados exclusivamente em arte sonora com possibilidades educativas e as formas com que esse diálogo é proposto.

A partir desse conceito, decorre-se um conjunto de obras que se encontram nesse hibridismo entre as artes visuais, o espaço, o som, a plas-

ticidade, a música e a performance. Lidando com experiências sensoriais diferentes, quebrando um pouco a ideia de que a visão domina a percepção humana e ampliando um pouco o sentido da audição.

O domínio do sentido da visão reprimiu o sentido da audição. Considerando que uma imagem ou objeto nos obriga a obter distância em uma orientação espacial clara com base na esquerda e direita, inferior e superior. O espaço do som é caracterizado pela simultaneidade e transformação. O olho parece ser especializado para fornecer material para o pensamento identificatório, a informação do ouvido para o pensamento associativo dinâmico. O olho cria distância; o ouvido nos coloca no centro de um reino dinâmico e cheio de energia. Em nossa cultura visual, o espaço parece uma caixa vazia, sendo o caso da artista alemã Helga de la Motte-Haber, por exemplo, que trazem a experiência de que o sentido da escuta é o que proporciona ao espaço visual a sua atual qualidade plástica. (SCHULZ, 2002, p. 15).

Na minha percepção, outra obra que trabalha essa relação da cultura visual com o sentido da escuta é a *Beam Drop*, na qual Chris Burden perfura o solo com grandes vigas de

ferro. Quando a obra está posta, ela se demonstra visual. Porém, durante seu processo, é extremamente sonora.

Figura 1 - *Beam Drop*, Inhotim, 2008. Chris Burden.



Instalação : Cimento fresco e 71 vigas de metal

Foto: Eduardo Eckenfels

Fonte: <https://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/beam-drop-inhotim-2008/>

Acesso: 30 de maio 2019.

Burden içá essas vigas de metal através de um guindaste e as lança de uma grande altura para que se puguem no chão, utilizando de seu peso, formato e força da gravidade. Durante todo esse processo, se instau-

ra um ambiente diversamente sonoro, no qual existem sons das máquinas, dos trabalhadores e do momento exato no qual as vigas entram no chão. Por outro lado, quando alguém visita uma obra, essa pessoa está interagindo com o ambiente na qual se encontra e produzindo sons. Seja falando, andando, movendo-se ou de qualquer outra maneira, esse ser que se encontra ali no espaço é sonoro. Para a crítica e historiadora de arte Roselle Goldberg (2001), as pessoas e as coisas estão em diálogo ativo com o espaço. Com base nesse pensamento, pode-se dizer que as instalações sonoras têm um caráter que considero sonoro-participativo, proporcionando uma fusão dos sons daqueles que visitam, que fazem parte e que escutam. Essa participação deve ser levada em questão quando se vai fazer um trabalho sonoro, buscando contextualizar e questionar a respeito dos sons ao redor e levando em consideração a participação do espaço em que será realizado.

Em *Estudo para o Tempo Suspenso* 間, o artista Eduardo Tsuda trabalha a questão do sonoro-participativo de

Figura 2 - Estudo para o Tempo Suspenso 間, 2016.  
Dudu Tsuda



Vídeo instalação / obra derivada de Performance site specific para espaço público que lida com a sensação de tempo suspenso a partir do conceito Japonês de Ma “間”. Foto: Alejandra Sánchez  
Fonte: <http://dudutsuda.com/artworks/?p=386>.  
Acesso: 08 de abr. 2020.

maneira que considero muito precisa. “Em (des)equilíbrio dinâmico, a espacialidade Ma se presentifica pela constância em que o sistema se auto-organiza para o silêncio.” (TSUDA, 2016). O artista coloca a questão de um desequilibrar “que equilibra numa ação de constante ajuste de contrapeso, a partir de uma conectividade profunda e silenciosa entre corpos”. (TSUDA, 2016). Ao estabelecer um diálogo ativo com o espaço, Tsuda

explora esse caráter sonoro-participativo da obra, participando de um espaço e trabalhando aqueles sons e movimentos em conjunto com o espaço, mesmo que no caso da obra, seja uma relação criada com o silêncio. Cada detalhe, cada movimento mínimo, sonoro, participa e reage a um todo. É notável o silêncio, a estaticidade, e ainda assim, também é notável o movimento, a imensidão sonora e, mais importante, o todo.

Esse caráter sonoro-participativo pode ser trabalhado de diversas maneiras, seja dentro de um museu ou de uma sala de aula. Quando alguém passa a se entender como sendo parte de uma obra ou de um conjunto de sons, que situação é gerada? Como se sente uma criança que descobre que está fazendo parte de uma obra no museu da qual ela se via apenas como espectadora? Será que ao se entender como um ser sonoro-participativo essa criança não vai se atentar mais aos ambientes sonoros em que vive? Essas indagações só serão solucionadas quando colocar-se em prática dentro dos ambientes de ensino uma proposta pedagógica que

visse também criar seres que pensam sonoramente, preocupando-se com os ambientes sonoros em que vivem e participam.

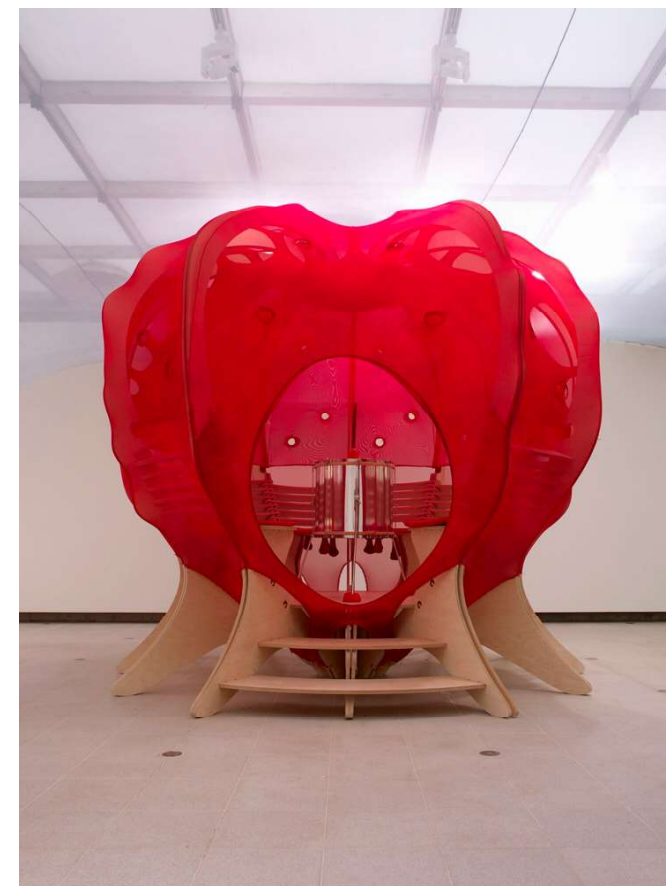
Um exemplo que, para mim, também levou em conta o contexto e a forma que estava se trabalhando a questão sonora foi a obra *Circleproto-temple*, do artista Ernesto Neto. Quando visitei a obra, que estava exposta na PINA - Pinacoteca do Estado de São Paulo, percebi que o público que mais interagia e se deixava levar pela obra eram as crianças. Essa obra é uma instalação de técnica mista na qual é posta uma cúpula vermelha que delimita um certo espaço. Neste ambiente criado pelo artista, o espectador que ali adentrava se deparava com um estímulo sonoro diferente do de fora, um tambor. Esse tambor, a meu ver, era permeado por um aspecto de dúvida, de permissão. Ou seja, quando o espectador deparava-se com o tambor, também deparava-se com um questionamento interno de que se aquele estímulo era feito para se concretizar ou apenas para provocar. Entendi aquilo como um convite muito bem feito para o espectador

fazer parte da obra. Mesmo assim, observei vários espectadores resistentes a participar, acreditando que poderiam passar despercebidos. Para mim, essa tentativa é fracassada, pois apenas por estarem ali, conversando, movimentando-se e produzindo sons, estavam participando. Quando eu toquei o tambor, foi imediata a reação, os olhares e os ouvidos atentos. Para as crianças, acredito que a permissão da obra em si não era necessária, enxerguei na reação delas uma certeza de que era para tocar o tambor, porém a questão era a permissão dos responsáveis. Portanto, quando me viram tocar, acredito que também viram uma espécie de prova a ser apresentada para que elas também pudessem tocar. Outro aspecto sonoro explorado foi o abafamento do mundo ao redor, das vozes, passos e outros sons que ali compartilhavam o espaço. Senti-me um pouco distante daquilo, por mais que estivesse extremamente perto, a minha atenção era inteiramente voltada para o tambor, para as pessoas dentro da cúpula comigo e para aqueles movimentos e sons que eram gerados ali dentro. Os sons dali

se fundiam no espaço da cúpula, misturavam-se aos sons do tambor, das vozes, dos rangidos do banco, dos murmúrios e, de forma distante, com os de fora. Senti que ali existia também um som da dúvida gerada pelo convite, do nervosismo e da timidez. Era uma mistura do silêncio breve, com perguntas e ameaças cautelosas de pegar a baqueta e participar ativamente da obra. Era também, por parte das crianças, uma mistura de pedidos ousados, tocas rápidas e repreensões. Por isso, ao verem um adulto tocando, acredito que viram também uma autorização concreta de que participar era permitido. Desta maneira, ouvi ali o som da certeza, da permissão e do alívio, que naquele contexto soava como uma grande batucada e expressões contentes e realizadas. Considero exemplar a maneira com que as crianças interagiram e, ao meu ver, tendem a interagir com a arte de forma natural e intuitiva. Para elas, acredito ser óbvio que: se o tambor está ali, é para ser tocado. Me parece ser impensável entrar num contexto desse e não participar. Esse fenômeno envolve, na verdade,

e de forma orgânica, um entendimento profundo de que não participar artisticamente seria algo sem sentido, pouco provável e, mais importante, menos divertido.

Figura 3 - *Circleprototemple*, Ernesto Neto



Técnica mista 285cm x 310cm. Foto: Stephen White  
Fonte: <https://www.artequaeacontece.com.br/ernesto-neto-sopro>. Acesso: 12 de jun. 2019.

Conforme o colocado acima, ao adentrar a obra de Ernesto Neto, o espectador era convidado, estrategicamente, pelo contexto e pela maneira com que estavam dispostos os objetos, a tocar o tambor que ali estava oferecido à interação. Mesmo assim, dos adultos que entravam, a grande maioria parecia se sentir intimidada e constrangida de participar. Por outro lado, as crianças participavam com o maior entusiasmo, sem se importarem com a maneira com que tocavam e que participavam da obra. O importante, para elas, era construir um ambiente sonoro, que faziam de maneira espontânea, e também se divertir. Essa diferença de comportamento entre adultos e crianças, na minha opinião, demonstraria que, conforme vamos crescendo e sendo educados, vamos perdendo a nossa relação com o som, deixando de nos entendermos como seres sonoro-participativos e, de certa maneira, deixando de explorar e de participar sonoramente, abandonando e pior, acostumando-nos e acomodando-nos com o som.

Sendo assim, como os trabalhos de arte sonora podem contribuir para

solucionar os problemas da educação sonora? Segundo Schafer, o ambiente sonoro é uma importante fonte de informação, incumbindo aos músicos a limpeza dos ambientes para que se tornem sonoramente mais agradáveis. Vale lembrar que essa limpeza da qual ele fala é de escolha, organização e equilíbrio dos sons para produzir efeitos estéticos desejados. Segundo ele:

O ambiente sonoro de uma sociedade é uma fonte importante de informação. Não é preciso dizer a vocês o quanto o ambiente sonoro do mundo moderno tem se tornado mais barulhento e mais ameaçador. A multiplicação irrestrita de máquinas e tecnologias em geral resultaram numa paisagem sonora mundial, cuja intensidade cresce continuamente. Evidências recentes demonstram que o homem moderno está ficando gradualmente surdo. Ele está se matando com o som. A poluição sonora é um dos grandes problemas da vida contemporânea. (SCHAFER, 1991, p. 277).

Segundo Teca de Alencar de Brito, o envolvimento das crianças com os sons começa antes mesmo do nascimento, pois na fase intrauterina os bebês já convivem com um ambien-

te sonoro provocado pelo corpo da mãe. Brito ainda interpreta, a partir de Delalande, que o melhor caminho é respeitar e observar o modo como bebês e crianças exploram os sons, afirmando que essa deve ser a postura de educadores diante do desafio de proporcionar às crianças o acesso à experiência musical (BRITO, 2003, p. 35).

Vale ressaltar que considero que tais afirmações não se restringiriam à Música (como afirmam Schafer e Brito), mas podem ser pensadas de modo mais amplo como manifestações sonoras. Desta maneira, qualquer pessoa que escuta ou produz som deve se atentar aos efeitos que o mesmo produz e causa na sociedade.

Para Delalande, as produções sonoras são formas pela quais a criança desenvolve o conhecimento a respeito do mundo exterior ao mesmo tempo que exerce suas atividades motoras: “Uma criança de um ano que se distrai fazendo ranger uma porta explora uma relação de causa e efeito entre um gesto e um ruído” (DELANDE, 1984, p. 48).

Por um lado, certos compositores puseram-se a fazer música concreta, quer dizer, a compor musicalmente os ruídos, mas tão bem que se podia ouvir o ranger das portas, realizado, desta feita, por um compositor como Pierre Henry, gravado em disco, apresentado em concerto, e que, numa primeira aproximação, se pareceria bastante com aqueles produzidos por uma criança pequena (DELALANDE, 1999, p. 48).

Seguindo a lógica de comparação que Delalande utiliza no excerto acima, também podemos, à primeira impressão, comparar os trabalhos de arte sonora contemporâneos aos sons e ruídos produzidos por uma criança. Desta forma, torna-se mais viável a aproximação de crianças aos trabalhos de arte sonora contemporânea, afinal, torna-se um canal de comunicação e cria um vínculo com o universo sonoro da criança.

Na música *Simba*, primeira faixa do disco *A pegada agora é essa*, de Antonio Neves, podemos observar com clareza esse possível diálogo com música feita por crianças. A obra começa com dois riffs repetitivos no violão, um sobrepondo o outro e em stereo. Após isso, entra um grito e uma sono-

ridade que, para mim, remete a uma mola. Algo como um desenho de som animado. A partir de então a música começa a crescer e o que eu vou chamar de narrador começa falando "Simba", com uma voz com bastante efeito, quase como quem anuncia um programa de auditório. A partir de um desenvolvimento de dois baixos ao mesmo tempo, solos sobrepostos de piano, percussão e falta de tonalismo, cria-se um ambiente sonoro por hora caótico e por hora organizado.

Para entender melhor essa concordância do disco *A pegada agora é essa* e a música infantil, conversei com o Antonio Neves sobre seu processo de criação, produção, infância musical e os possíveis diálogos que podemos estabelecer. Quando questionado sobre o processo de criação do disco ele me contou que veio de forma muito natural e através de ideias que já executava com sua antiga banda.

Eu tinha uma banda que se chamava Baile Gastação e a gente tocava umas músicas na pegada de Simba. Tocávamos o arranjo de Noite Temporal, Summertime e Forte apache. Sempre dava certo ao vivo, a gente tocava na cena

underground aqui do Rio, tinha uma energia maneira. Eu sempre pensava em gravar isso.

Então, quando eu assisti o documentário do Quincy Jones, que geral tava comentando sobre, eu tive uma insônia, fiquei pensando tipo «A parada acabou mas eu tenho que fazer essa parada rolar». Vi como ele gravava as coisas, que ele ligava pros amigos e falava tão bem deles. Achei maneiro ver aquele brainstorm que foi a vida dele. Tanta produção. No dia seguinte eu já escrevi o nome da galera que eu queria chamar em um papel. (NEVES, 2021)

Ao falarmos das influências e de como a música exerceu papel durante o seu crescimento, Antônio Neves contou que a música sempre esteve presente em sua vida e que ouvia coisas completamente diferentes desde muito cedo.

Engraçado, porque o irmão da minha mãe é músico. É cavaquinista e arranjador. Trabalha mais no âmbito do choro. Meu pai se conheceram através dele e desde que eu nasci meu pai queria que eu fosse baterista. Ele me deu uma bateria quando eu tinha 11 anos. Nessa época meu pai tocava com Hermeto Pascoal, então nessa época a gente ouvia muitos músicos instrumentais, saxofonistas

como John Coltrane, saxofonistas modernos da época como Kenny Garrett, por exemplo. Era aquilo que a gente ouvia, junto com Paulinho da Viola e Milton Nascimento. Aí foi isso, na casa dos meus avós sempre tinha chorinho, lá em casa de samba, Paulinho da Viola e música instrumental. (NEVES, 2021)

Podemos ver que a música instrumental e o desprendimento tonal estavam presentes desde cedo, por exemplo em Hermeto Pascoal. Quando ouvimos *Simba*, fica claro esse desprendimento. A música é a primeira do disco, atonal, com duas linhas de baixo e diversos cantos desconexos. Será que esse costume desenvolvido desde a infância não tem peso até hoje no que é ou não agradável em seu ouvido? Será que se seu pai tocasse apenas músicas tonais essa música estaria no disco?

Comentei com ele que, em *Simba*, escutei uma sonoridade muito próxima da sonoridade que meus alunos de até 9 anos constroem em seus improvisos. É extremamente livre, com linhas duplicadas, variações de dinâmica e altura bruscas e cantos desconexos.

Taí, eu acho que só de você tirar a tonalidade já tem essa ideia. É igual uma criança que senta no piano e vai na intuição, saca? Quando eu falei com os pianistas eu pedi pra eles esquecerem tudo que eles aprenderam na música, era mais ou menos isso mesmo. Eu pedi pra sujar mesmo. Então eu acho que isso aí tem tudo a ver, porque, por exemplo, meu sobrinho poderia ter feito aquele groove saca? A melodia também, é uma coisa simples e tal, é intuitivo e simples, entende? Então acho que o lance da improvisação da criança em relação com a música tem tudo a ver com meu disco porque tem o lance de que nada vai ser um erro. Caso esbarre na tecla branca ou na preta não vai ser um erro, inclusive vai ser ótimo. (NEVES, 2021)

Desta maneira, podemos observar que o autor também enxerga a possível relação com a música infantil, mostrando ter relações afetivas com seu passado, com sua trajetória musical e com as referências atonais que escuta desde criança, como Hermeto Pascoal. Essa entrevista pode nos dar algumas dicas de como uma escuta mais ampla nos faz criar de maneira mais diversa e entender a música de uma maneira diferente e menos fechada, assim como entendíamos quando

éramos crianças. Quando Antônio Neves explica que não existe certo e errado no disco dele, ele retira essa relação tonal e extremamente regrada que temos com a música. Quando ele explica que pediu para que os músicos esquecessem tudo que já haviam aprendido sobre música, demonstra o quão fechado esse aprendizado é, o quanto ele é direcionado em apenas uma maneira de escutar a música. É até cômico que para fazer um certo tipo de música você precise esquecer tudo aquilo que aprendeu em música. É óbvio que o sentido desse esquecer é mais um ignorar do que qualquer outra coisa, mas ainda assim, é uma bela dica da maneira que tradicionalmente aprendemos. Será que não podemos redirecionar nossa Escuta ao longo do tempo? Será que o ensino de música tradicional não está fazendo com que ignoremos uma grande parte do nosso conhecimento sonoro? Como podemos resolver esse problema? Primeiro, precisamos entender o que é e como processamos o som e os efeitos que ele tem em nós. Quando tratamos de Som, podemos pensar no fenômeno físico do som, inserido

culturalmente em nossas concepções e na música, som “culturalmente organizado” pelos homens (Blacking, 1973).

### **3. ESCUTA DE MUNDO: UM UNIVERSO DE POSSIBILIDADES**

Quando Paulo Freire trabalha a questão de leitura do mundo, ele demonstra de forma objetiva que o ato de ler não se restringe na decodificação pura da palavra ou da linguagem escrita, mas se amplia para a inteligência de mundo.

[...] enquanto ato de conhecimento e ato criador, o processo da alfabetização tem, no alfabetizando, o seu sujeito. O fato de ele necessitar da ajuda do educador, como ocorre em qualquer relação pedagógica, não significa dever a ajuda do educador anular a sua criatividade e a sua responsabilidade na construção de sua linguagem escrita e na leitura desta linguagem. (FREIRE, 1982, p. 9).

Traçando um caminho para a linguagem sonora, por que não trabalharmos o que considero como “escuta de mundo”? Proponho investigar

esse conceito para ampliar o sentido da escuta para a inteligência sonora, criando uma conscientização dos sons pelos quais estamos rodeados e entendendo como eles se formam e de que maneira interferem no nosso cotidiano. Uma criança que desenvolve uma escuta de mundo, se conscientiza a respeito do seu universo sonoro e passa a ter uma audição mais atenta aos sons que a rodeiam, desenvolvendo assim mais consciência da sociedade em que vive. Quando Jorge Larrosa coloca que “uma escrita silenciosa produz uma atenção concentrada” e que isso é “algo como estar voltado para si mesmo” (LARROSA, 2017, p. 49), estabelece-se para mim uma possibilidade de transposição desse pensamento para a escuta, com o diferencial de que, acredito, que uma escuta silenciosa produza uma atenção ao todo, e seria algo como estar voltado para o conjunto. Voltar para o conjunto, neste caso, seria como dar importância ao elemento sonoro produzido pelo todo, sempre. A todo tempo. Schafer descreve como “a Bauhaus levou a estética à maquinaria e à produção em massa” (SCHA-

FER, 1997, p. 19), o que nos leva a pensar que também é possível desenvolver a Escuta de Mundo nesses lugares. É importante que as máquinas produzam cada vez menos ruídos, que os locais de trabalho sejam cada vez mais respeitosos em quesitos sonoros. Isso não é necessariamente o silêncio, mas sim uma escolha estética baseada no que queremos escutar e na limpeza dos ouvidos.

Desde pequenos somos extremamente condicionados a dar importância a leitura e a fala. Porém, quando aprendemos a escutar? “Joãozinho começou a falar com 3 anos e a ler com 5”. Quando ele começou a escutar? Nos voltamos para a diferença crucial entre ouvir e escutar, entendendo que ouvir é captar um som, escutar é o processo de receber uma informação sonora e refletir sobre ela.

O processo físico da audição é o mesmo para nós ouvintes, do ouvido externo para o interno e depois para o cérebro. Porém, a escuta como processo social tende a variar conforme a cultura e a localização geográfica. Os sons têm significados diversos de-

pendendo de época, lugar e contexto no qual estão inseridos. Para que a relação entre o som e o sentido apareça, basta que o som faça parte do repertório cultural do ouvinte. Isso pode ser experienciado de diversas formas, tanto no espectro macro como no espectro micro. No espectro micro, basta colocarmos uma música que gostamos muito como nosso despertador, por exemplo, e depois de um tempo nossa relação com tal música e com aqueles mesmo sons terá mudado e, conseqüentemente, o significado daquele som também. Já no espectro macro, caso coloquemos o som do ritmo dos Tambores da aldeia Topoke, que anunciam uma morte na comunidade, para tocar em uma festa em São Paulo, este significado passará despercebido. Isso porque tal significado atribuído pelos Topoke não está presente no repertório cultural da grande maioria dos paulistanos. Por outro lado, conforme coloca Fernando Garbini Cespedes no episódio 2. *Esquizofonia* do podcast *Ser Sonoro* (2020), caso esse mesmo som dos tambores Topoke seja tocado em um contexto de festa da aldeia como

uma homenagem e mesmo que ninguém tenha morrido, a comunidade apresentará grande reação sentimental, de tão forte que seu significado é para eles.

Isso deve ser levado em conta na Escuta de mundo, afinal, de qual mundo estamos falando? O mundo não é o mesmo para todos porque a realidade, a sociedade, os acordos e acontecimentos culturais não são os mesmos. Desta maneira, é de suma importância a adaptação à realidade de cada um e de cada cultura inserida na proposta de Escuta de mundo. O problema da poluição sonora é geral, porém a maneira que aplicamos as possíveis soluções é adaptável para cada local.

Com relação ao título do artigo estar formulado como Escuta de mundo e não como escuta do mundo, não se trata de um simples acaso. Para mim, quando pensei em colocar a preposição “de” mais o artigo “o” para nomear esse conceito, assim como foi utilizado por Paulo Freire em *Leitura do Mundo*, senti que, no caso da escuta, eu poderia estar incorren-

do numa limitação do conceito. Conforme será colocado mais detalhadamente adiante neste texto, considero a escuta como processo em conjunto com a reflexão, e não apenas uma ação imediata. Quando decidi não colocar do mundo, foi porque compreendi que desta maneira o mundo seria o foco e não a escuta, não conseguindo construir o sentido que se faz necessário para mim. Parecia que a proposta seria escutar o que o mundo estaria propondo e não o contrário, que é propor o que estamos escutando. Em Escuta de mundo, o foco é a escuta, é o como escutamos e não o que escutamos. A escuta é o foco da reflexão e do pensamento, e não o mundo. Isso implica, logicamente, na forma em que escutamos e pensamos o mundo, mas é a escuta que traz essa reflexão sobre o mundo e não o mundo que traz a reflexão sobre escuta. Como escutamos é mais importante no processo do que o que escutamos, fazendo com que possamos ser agentes da nossa escuta, trazendo as reflexões e indagações de cada um e propondo novas discussões a cada escuta.

A retomada da infância distante, buscando a compreensão do meu ato de 'ler' o mundo particular em que me movia - e até onde não sou traído pela memória -, me é absoluta-mente significativa. Neste esforço a que me vou entregando, re-crio, e revivo, no texto que escrevo, a experiência vivida no momento em que ainda não lia a palavra. Me vejo então na casa mediana em que nasci, no Recife, rodeada de árvores, algumas delas como se fossem gente, tal a intimidade entre nós - à sua sombra brincava e em seus galhos mais dóceis à minha altura eu me experimentava em riscos menores que me preparavam para riscos e aventuras maiores.

A velha casa, seus quartos, seu corredor, seu sótão, seu terraço - o sítio das avencas de minha mãe -, o quintal amplo em que se achava, tudo isso foi o meu primeiro mundo. Nele engatinhei, balbuciei, me pus de pé, andei, falei. Na verdade, aquele mundo especial se dava a mim como o mundo de minha atividade perceptiva, por isso mesmo como o mundo de minhas primeiras leituras. Os 'textos', as 'palavras', as 'letras' daquele contexto - em cuja percepção rio experimentava e, quanto mais o fazia, mais aumentava a capacidade de perceber - se encarnavam numa série de coisas, de objetos, de sinais, cuja compreensão eu ia apreendendo no meu trato com eles nas minhas

relações com meus irmãos mais velhos e com meus pais. (FREIRE, 1982, p. 9).

Acredito que, quando nos tornamos seres que "escutam o mundo", podemos interagir com ele de uma maneira positiva, entendendo melhor o que acontece ao nosso redor. Isso pode gerar impactos dos mais simples, como cobrar o síndico do condomínio a abaixar um pouco o volume do alarme que dispara toda vez que um carro vai entrar ou sair na garagem, garantindo que não acorde a vizinhança inteira, aos mais profundos, como se entender como parte do som que permeia um todo e tentar se colocar da maneira mais saudável possível, empregando valores estéticos e artísticos aos sons a fim de transformar algo em uma obra de arte. Para que isso possa se concretizar, o trabalho educacional é de máxima importância, porque para entendermos esse conceito, temos que nos familiarizar com a "Escuta de mundo" desde pequenos, nos vendo desde sempre como um ser sonoro-participativo. Segundo o dicionário, escutar é uma ação, é o ato de ouvir com atenção.

Na minha opinião, é mais que um ato, é um processo. Escutar é receber uma informação sonora e decidir o que fazer com ela, refletindo e questionando. Ao fazermos isso com o mundo, estamos refletindo e pensando novas maneiras de escutar e pensar o mundo.

[...] processo que envolvia uma compreensão crítica do ato de ler, que não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas que se antecipa e se alonga na inteligência do mundo. A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. (FREIRE, 1982, p. 9).

Esse trabalho, conforme colocou Paulo Freire na questão da leitura, deve ser realizado através do ambiente sonoro ao qual a criança pertence e utilizando isso para contextualizar os problemas sonoros contemporâneos, e não apenas levando a bagagem do educador. Naturalmente, tanto o educador quanto o educando vão criando cada vez mais consciência e inteligência sonora durante todo o processo, afinal, a educação é sempre uma via de mão dupla.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que assim possamos - este pesquisador e possíveis leitores - começar a pensar nesse problema contemporâneo que vivemos, seria de suma importância que entendêssemos, desde a infância, que estamos participando e produzindo sonoramente na sociedade, podendo assim escolher o tipo de transformação que desejamos fazer sonoramente no ambiente. Para qualquer que seja a transformação que se deseja fazer, o primeiro passo é tomar consciência do que se quer e de onde se encontra nesse processo para que assim se tome ações racionais.

O mundo humano, que é histórico, se faz, para o 'ser fechado em si', mero suporte. Seu contorno não lhe é problemático, mas estimulante. Sua vida não é um correr riscos, uma vez que não os sabe correndo. Estes, porque não são desafios perceptíveis reflexivamente, mas puramente 'notados' pelos sinais que os apontam, não exigem respostas que impliquem ações decisórias. O animal, por isto mesmo, não pode comprometer-se. Sua condição de ahistórico não lhe permite assumir a vida, e, porque não a

assume, não pode construí-la. E, se não constrói, não pode transformar o seu contorno. Não pode, tampouco, saber-se destruído em vida, pois não consegue alongar seu suporte, onde ela se dá, em um mundo significativo e simbólico, o mundo compreensivo da cultura e da história. Esta é a razão pela qual o animal não animaliza seu contorno para animalizar-se, nem tampouco se desanimaliza. No bosque, como no zoológico, continua um 'ser fechado em si' — tão animal aqui, como lá. Os homens, pelo contrário, ao terem consciência de sua atividade e do mundo em que estão, ao atuarem em função de finalidades que propõem e se propõem, ao terem o ponto de decisão de sua busca em si e em suas relações com o mundo, e com os outros, ao impregnarem o mundo de sua presença criadora através da transformação que realizam nele, na medida em que dele podem separar-se e, separando-se, podem com ele ficar, os homens, ao contrário do animal, não somente vivem, mas existem e sua existência é histórica. (FREIRE, 1981, p. 104-105).

Ao entendermos a Escuta de mundo, talvez possamos investigar ainda mais os porquês e os comos em que esse universo sonoro no qual vivemos interfere no nosso cotidiano

e na nossa qualidade de vida. Desta maneira, cabe à sociedade intervir nesse contexto e transformá-lo para que se tenha a melhor qualidade possível dentro da sociedade proposta por cada um.

#### 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRITO, Teca de Alencar. Música na educação infantil: propostas para formação integral da criança. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BEAM DROP INHOTIM, 2008 [po] Chris Burden. [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (5:38 min). Publicado pelo canal Inhotim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yBeU-JmEvFE>. Acesso em: 24 ago. 2018.

CAMPESATO, Lilian; IAZZETTA, Fernando. Som, espaço e tempo na arte sonora. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. <http://www2.eca>.

usp.br/prof/iazzetta/papers/anppom\_2006.pdf. Acesso em: 06 jul. 2021.

DELALANDE, François. La musique est un jeu d'enfant. Paris: Éditions Bucjet-Chastel, 1984.

— A criança do sonoro ao musical. In: Anais do VII Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. Trad. Bernadete Zagonel. Curitiba: Abem, 1999.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. 46. ed. São Paulo: Cortez, 1982.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

GOLDBERG, R. Performance Art: from futurism to the present. London: Thames & Hudson, 2001.

LARROSA, Jorge. Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas. 6. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NEVES, Antonio. Entrevista concedida a Rafael Durão Emerson. Maio de 2021.

SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal e Aguinaldo José Gonçalves. São Paulo: Ed. Unesp. 1991.

SCHAFER, Murray. A afinação do mundo. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp. 1997.

SCHULZ, Bernd (org.). Resonances: aspects of sound art. Heidelberg : Kehrer, 2002. 1 CD.

SER SONORO: sons, música e o mundo da escuta: Esquizofonia. [Locução de]: Fernando Garbini Céspedes. [São Paulo]: Ser Sonoro, 16 jul. 2020. Podcast. Disponível em: <https://ersonoro.net/2020/07/16/2-esquizofonia-2/>. Acesso em: 22 abr. 2021.

TSUDA, Dudu. Estudo para o Tempo Suspenso 間. São Paulo: Dudutsuda, 2019. Trabalho apresentado na 9ª IX Bienal Siart de La Paz, 2016. Mostra Retrotopias, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://dudutsuda.com/artworks/?p=386>. Acesso: 08 de abr. 2021.

---

### **Rafael Durão Emerson**

Educador, artista sonoro e visual, pesquisador, compositor e produtor musical. É graduando em Licenciatura em Música no Instituto de Artes da Unesp. E-mail: rafael.durao@unesp.br

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Agnus Valente  
Artista híbrido e professor assistente doutor no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNESP. É graduado, mestre e doutor em Artes pela ECA - USP.