

Diferentes escutas do espaço: hipóteses sobre o relativismo da percepção e o caráter espacial da audição¹

Maria Ignez Cruz Mello
Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Resumo: Esta comunicação discute o caráter relativo da percepção musical e os nexos entre audição e espacialidade. Partimos das hipóteses de que há diferentes formas de se ouvir, de que a percepção musical está ancorada na cultura, de que ouvir é, antes de tudo, uma questão espacial, e de que esta ligação entre som e espaço não se perde nas diferentes formas de se ouvir. Estas idéias serão discutidas à luz de pesquisas antropológicas sobre música indígena desenvolvidas conjuntamente pelos autores. Apresentamos aqui categorias sonoro-musicais indígenas de forma comparativa à percepção musical ocidental, procurando mostrar que há diferentes formas de se ouvir o mundo. Propomos que, mesmo diante desta diversidade de percepções sonoro-musicais, o caráter espacial do som não se perde. Assim, não se trataria apenas de dizer que há diferentes formas de se ouvir, mas que há diferentes formas de se ouvir o espaço. O objetivo de apresentar estas idéias e hipóteses é contribuir para um debate interdisciplinar acerca da cognição e percepção musical.

palavras-chave: percepção musical; relativismo; espacialidade.

Introdução

Esta comunicação parte de algumas hipóteses simples que podem ser assim formuladas: há diferentes formas de se ouvir; a percepção musical está ancorada na cultura; o ouvido musical é relativo; apesar da relatividade da percepção musical, ouvir é, antes de tudo, uma questão espacial; não se pode ver o espaço: o espaço é percebido através do som; esta ligação entre som e espaço não se perde na diversidade das diferentes formas de se ouvir. Estas idéias serão discutidas nesta comunicação, à luz de pesquisas antropológicas sobre música indígena. Salientamos que se trata de idéias ainda em fase de elaboração, que devem ser entendidas como hipóteses para debate. Com elas, procuraremos contribuir para o conhecimento dos estudos musicais acerca da cognição e percepção musical.

1. Ouvido relativo

O estudo das categorias sonoras é um ponto crucial no entendimento de um sistema musical. Através delas se pode compreender como diferentes povos entendem o que vem a ser “música”, “língua” ou “som”. A terminologia nativa para o mundo sonoro apresenta correlações com outros domínios culturais e sensoriais. Estes nexos, por sua vez, estão enredados, de forma lógica, à própria visão de mundo. Seguindo nesta direção, trataremos de dados referentes aos índios Wauja do alto Xingu (Mello 1999, Piedade 2004), e das categorias sonoras de seus vizinhos, os Kamayurá (Menezes Bastos 1999)². Esta busca dos termos nativos para a música implica em desvendar uma visão de mundo que é, antes, uma audição de mundo.

Na língua Wauja, a palavra *eteme*, “ouvir”, carrega um significado bastante esclarecedor da importância do universo sonoro para os Wauja. Além de “ouvir”, *eteme* também é utilizada para “compreender”, “entender”, enquanto que *unupa*, que quer dizer

“ver”, pode ser usada para “conhecer”. Isto parece corresponder diretamente aos sentidos que os Kamayurá dão aos verbos perceptuais *anup* e *cak*, respectivamente “ouvir” e “ver”³. No Ocidente, apesar da posição preponderante que o sentido da visão ocupa, a audição também está relacionada ao entendimento. O verbo “entender” em português, e em outras línguas latinas, carrega o sentido de “ouvir”, “perceber pelo ouvido” (cf. Buarque de Holanda, 1986) e etimologicamente significa “tender para”, ou seja, “ter a intenção”. Assim, podemos extrair a intencionalidade da audição, que, apesar de estar ligada a um fenômeno que em um primeiro nível não é intencional (ouve-se tudo que se apresenta ao ouvido), escuta-se somente aquilo que se quer captar o sentido, ou seja, o que se quer entender. Entre os Wauja, através da visão do mundo físico, no cotidiano - excetuando-se aqui a visão do xamã quando em transe - tem-se uma experiência de superfície, seria como que um primeiro contato com a “coisa”, enquanto que com a audição pode-se chegar à compreensão de tal “coisa”. Sempre que os Wauja finalizam alguma história, mito ou explicação, usam a frase “*neteme peyu?*”, que pode ser traduzida como “você me ouviu - você me entendeu?”.

Segundo Menezes Bastos, o ponto de entrada do sistema acústico-musical Kamayurá é a noção de *ihu*, “corrente sonora”, que pode corresponder à nossa categoria “som”. Há diferentes níveis de compreensão deste e de outros termos Kamayurá: *ihu*, num primeiro nível, é uma forma inclusiva, correspondendo a um som qualquer, e, num segundo nível, opõe-se à noção de *ye’eng*, que se refere exclusivamente aos “sons linguágicos”, que inclui os lingüísticos e os musicais. O termo *ye’eng*, por sua vez, se subdivide em dois níveis: de um lado, a “língua falada”, gerada pela voz de pessoas e dos pássaros, e, de outro, a *maraka*, que significa “música”, vocal ou instrumental, podendo ser verbo ou substantivo. Na mesma direção, seguem-se subdivisões de *maraka*, de onde se origina o termo *marakatap*, referente a “instrumentos musicais”. A extensa taxionomia dos instrumentos musicais é elaborada pelos Kamayurá a partir da manipulação de diferentes dimensões físico-acústicas contrastivas, como por exemplo: dimensões e materiais dos instrumentos, maneiras de “bater”, partes do corpo usadas na execução, maneiras de “chacoalhar”, etc. Todas estas classificações nos mostram a consistência do pensamento acústico-musicológico Kamayurá, que possui uma matriz analítica estruturada em três dimensões: extensão, força e origem. Acrescenta-se, no caso de *maraka*, as noções de duração, velocidade e processamento gramatical. A cada estrutura de música sempre correspondem outras de mito e dança, bem como de artes visuais, como a plumária e a pintura corporal.

A partir de um experimento feito por nós na aldeia Wauja, através de desenhos e da emissão vocal de sons graves e agudos, indivíduos mostraram que entendem o som grave como estando perto e o agudo como estando longe, em um eixo horizontal. O som grave-próximo foi chamado de *autokupai*, e o agudo-distante de *magatokupai*. Esta concepção da horizontalidade do grave e do agudo nos despertou para a especificidade da audição musical Wauja, bastante diferente tanto da percepção ocidental quanto daquela dos Kamayurá, que entendem o grave como baixo e agudo como alto, portanto em um eixo vertical. Passamos a pesquisar, então, possíveis gradações entre o grave e o agudo, seus termos e suas aplicações práticas. Um rapaz Wauja desenhou círculos de tamanhos que variavam de um pequeno ponto, relacionado ao som mais agudo, até um, grande círculo, relacionado ao som mais grave. Curiosamente, este mesmo desenho, que consistia de uma fileira de círculos em progressão de tamanho, apareceu novamente quando um narrador de mitos Wauja contou a história da cobra *kamaluhi*, ligada à origem do barro que é utilizado para a fabricação de cerâmica. Enquanto contava este mito, o narrador desenhava, no chão, círculos representando as painéis que *kamaluhi* carregava em suas costas. Sempre que mostrava a painél maior, cantava um som grave, e quando apontava para a menor, emitia um som bem agudo. Ao final, usou os mesmos termos *autokupai*-som grave e

magatokupai-som agudo ao apontar para as duas extremidades da cobra. Estávamos diante de duas importantes categorias sonoras Wauja que possuem profundas implicações na cosmovisão deste povo. Os sons considerados graves por nós são categorizados pelos Wauja como grandes e próximos, enquanto que nossos sons agudos são entendidos como pequenos e distantes. Um som isolado, independentemente de seu volume, é imediatamente entendido em termos de sua horizontalidade. A gradação entre grave-perto e agudo-distante é coberta verbalmente pelas seguintes categorias:

categoria sonora-musical	explicação traduzida para o português ⁴	gradação espacial
<i>kiyãkã autokupai</i>	“som grosso”	muito próximo (grave)
<i>autokuri</i>	“som forte”, “pode ser rouco”, “fala grosso”	
<i>autokupai</i>	“som quase normal”	próximo
<i>aitsa</i> ⁵ <i>autokupai</i>	“som normal, onde homem canta e fala”	
<i>ahãtã</i> ⁶ <i>autokupai</i>	“abaixou a voz um pouco”	
<i>magatokupai</i>	“abaixou”, “um pouco fino, normal do som fino”, “onde mulher canta e fala”	distante
<i>ahãtã</i> <i>magatokupai</i>	“já tá caindo, fica mais fraco”	
<i>magatokuyajopai</i>	“som muito fino”	
<i>magatokupaikiyãkã</i>	“som fino e forte”	muito distante (agudo)

A conexão entre frequência sonora e horizontalidade pode ter relação com uma percepção do caráter plano do ambiente local. Isto poderia sugerir uma determinação ecológica para a percepção sonora. No entanto, os Kamayurá também vivem no mesmo ambiente geográfico, mas o percebem de maneira diferente. Notamos também que os Wauja percebiam sons que não conseguíamos ouvir: por exemplo, um trator distante que estava a caminho da aldeia, e nos informavam com exatidão quanto tempo ele levaria para chegar. Este fato nos sugeriu que o desenvolvimento da horizontalidade na percepção sonora Wauja está relacionado a um monitoramento espacial da natureza, algo que é imprescindível não apenas no aferimento de distâncias temporais de objetos sonoros em movimento, como também em atividades como caminhadas no mato e durante a caça. Além disso, notamos que os Wauja são capazes de ouvir a fala de uma pessoa distante. Nossas observações levaram à idéia de que há um monitoramento sonoro da sociedade como um todo, no sentido da impressionante capacidade de saber onde estão e o que falam as pessoas em diferentes localidades da aldeia⁷.

2. Ouvindo o espaço

Neste cenário etnográfico, Menezes Bastos tem se dedicado ao estudo do sistema auditivo Kamayurá enquanto esquema para o monitoramento do mundo, a audição sendo vista como um canal sensitivo pivotal, tradutor do visual no tátil (1999b)⁸. Nossa exploração deste tema aqui vai nesta direção, pois os Wauja também possuem uma audição de mundo que explora o espaço. Acreditamos que os nexos entre a audibilidade e a espacialidade têm a ver com o fato de que ouvir é um fenômeno que se dá na espacialidade, de que há um vínculo ontológico entre o som e o espaço que lhe é originário. Ou seja, nossa hipótese é que os seres humanos estabelecem uma relação originária com o som que é fundamentalmente espacial, mesmo quando se trata da escuta dos sons da música ou de uma língua, e esta relação originária nunca é perdida, embora seus termos sejam

construídos e sistematizados culturalmente. Estamos pensando a percepção da espacialidade como primordialmente sonora, pois o espaço aberto pelo som não é experimentável em termos visuais, ou seja, uma característica do espaço é que ele é essencialmente audível: não se pode ver o espaço⁹.

Estamos nos inspirando em algumas idéias de Heidegger, que afirmou que há um fenômeno ontológico mais originário que a escuta, que ele chama de o “ouvir”. O ouvir tem seu fundamento em uma atitude desde sempre compreensiva: ouve-se porque se está no mundo, ouve-se um ente sonoro do mundo porque ele já é compreendido (Heidegger, 2002 [1927]). Cremos que este significado ontológico de ouvir está presente no verbo Wauja *katulūnaku*, que significa “ouvir”, literalmente “ter-ouvido-em”. O afixo *naku* refere-se sempre a uma posição externa no espaço, “em”, “no”, “dentro”, aponta para uma localização. A palavra indica que o ouvido, *tulū*, está disposto espacialmente junto ao som que se ouve. De forma semelhante, o verbo Wauja para “ver”, *unupa*, carrega um sentido ontológico de cobrir um ente no mundo circundante, possibilitando o estar-no-mundo do ente visto. Na Grécia pré-socrática, o experimento acusmático de Pitágoras já trabalhou estas categorias ontológicas: não se trata apenas de não ver o mestre, mas especialmente de ouvir sua voz na espacialidade¹⁰. O som nunca se desvencilha de sua fonte na espacialidade, e o contexto do som é o mundo no qual ele pode se abrir para o ouvinte¹¹.

Uma das questões que surgem aqui é sobre o silêncio. Se o som se reporta à espacialidade, como ouvir o silêncio, qual é seu nexos? Ocorre que o silêncio total não existe enquanto experiência possível. Não pode haver silêncio, pois onde há um ouvido que busca o silêncio há vida, e vida produz som. No final dos anos 40, John Cage entrou em uma câmara anecóica na Universidade de Harvard, com esperança de ouvir o silêncio, mas ouviu um som contínuo muito agudo e outro muito grave. O primeiro provinha do sistema nervoso em funcionamento, o segundo era o sangue circulando (Cage, 1985)¹². Os sons que Cage ouviu, provindos do interior de seu corpo, apontavam para uma espacialidade tão próxima que se encontrava oculta.

O senso comum reafirma de forma consistente o sentido ontológico do som e da audição, desde o exemplo acima mencionado da relação entre as melodias e a verticalidade, e também nas experiências de Thomas Alva Edison chamadas de *tone tests*¹³. O próprio fonógrafo se insere aqui como máquina para o registro espacial, espelhando a vontade humana de trazer o longe para perto, ou melhor, de abrir um mundo que não é meu (do Outro) ou não é mais meu (do passado)¹⁴.

Nos parece também que o próprio corpo humano já se encontra equipado de forma a conectar, em um mesmo órgão, a percepção do som e do corpo no espaço. O equilíbrio é o posicionamento correto do corpo no espaço de forma a encontrar uma disposição tal que o corpo se estabiliza espacialmente, é um constante monitoramento do posicionamento do corpo no espaço, em termos de sua verticalidade e horizontalidade¹⁵. O equilíbrio (uma espécie de monitoramento da situação espacial do corpo) é regulado pelo ouvido. Além disso, a audição é sempre direcional: nunca ouvimos um som sem localizá-lo, ouvimos um som a partir da localização de sua fonte. Pode-se dizer que “ouvimos um local”. Até onde pudemos nos informar, esta tem sido uma constatação no âmbito da Psicoacústica, onde diversos estudos mostram o funcionamento do ouvido e os mecanismos mono e binaurais do ouvido humano (Gilkey e Anderson, 1997; Blauert, 1997). Os mecanismos interaurais de tempo e de intensidade estão permanentemente ativos, são eles que possibilitam a leitura espacial que se dá, na maioria das vezes, através do sistema de leitura binaural comparativa. Se cenários acústicos reais podem ser reproduzidos por tecnologia, é porque “ouvir é estar” que o cenário acústico virtual se abre como um mundo tão impressionante diante de nós. As percepções acústicas virtuais são tomadas como reais, verdadeiras, e o mundo sonoro que se abre é como que “palpável”. Todos estes argumentos apontam para o fenômeno da audição como algo que se reporta primordialmente à espacialidade. Cremos que este nexos é

importante para se pensar a forma como os Wauja interagem com o mundo sonoro. Acreditamos que na audição de mundo Wauja encontram-se sinais de preservação desta noção: notadamente pelo uso da categoria *katulûnaku*, que parece expressar que o ouvido é que vai à fonte sonora, de modo semelhante do olhar é lançando ao ente visto.

3. Conclusões

Na primeira parte, tratamos da relatividade da percepção musical, apresentando dados sobre as categorias musicais dos índios Wauja. Pretendemos mostrar ali que a percepção musical está ancorada em um sistema musical que, por sua vez, ancora-se na cultura. Uma conclusão que se tira daí é que não há uma única forma de se ouvir: há diferentes percepções musicais e diferentes mundos auditivos.

Na segunda parte, propusemos que, apesar da diversidade de percepções musicais, há uma base universal ancorada na espacialidade do som. Este caráter espacial do som como nexos originário da escuta se mantêm na audição musical.

A conclusão geral desta comunicação, que deve ser entendida como uma hipótese para debate, é que o som, no nível ontológico, remete ao espaço e, no nível ôntico, remete à cultura. Ou seja, mesmo após a filtragem cultural, a espacialidade do som não se perde. O exemplo dado foi que, mesmo na diversidade das categorias sonoras ocidentais, Wauja e Kamayurá, a espacialidade do som está presente. Não seria apenas dizer que há diferentes formas de se ouvir, mas que há diferentes formas de se ouvir o espaço.

Referências bibliográficas

- Blauert, J. (1997) *Spatial Hearing*. Cambridge: Mit Press. Cage, J. (1985) *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec.
- Freire, S. (2002). “O (des-)controle do som na música eletroacústica: algumas idéias e práticas precursoras”. *Anais do V Fórum do Centro de Linguagem Musical*. São Paulo: Eca/Usp, pp. 136-146.
- Gilkey, R.H. and Anderson, T.R. (orgs.) (1997). *Binaural and Spatial Hearing in Real and Virtual Environments*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gregor, T. (1982) *Mehináku: O Drama da Vida Diária em uma Aldeia do Alto-Xingu*. São Paulo, Nacional, pp. 249-289.
- Heiddeger, M. (2000 [1927]). *Ser e Tempo*, 2 vol. Petrópolis: Vozes.
- Mello, M. I. C. (1999) *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado PPGAS/UFSC.
- ____ (2002) *Relatório de pesquisa de campo*. PPGAS/UFSC.
- Menezes Bastos, R. J. de. (1990) *A Festa da Jaguatirica : uma partitura crítico interpretativa*. Dissertação de Doutorado, Usp.
- ____ (1999) *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- ____ (1999b). *Apup World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture*. *The World of Music*, v.41, n.1, p.85 – 96.
- Piedade, A. T. de C. (2004) *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado, UFSC.
- Seeger, A. (1987) *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schaeffer, P. (1993) *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Editora da Unb.
- Shafer, M. (2001) *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP.

Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. Wesport: Greenwood Press.

Dicionário:

Buarque de Holanda Ferreira, A. (1986) *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.

Notas

¹ Referência da publicação : PIEDADE, A. T. C. ; MELLO, Maria Ignez Cruz. Diferentes escutas do espaço: hipóteses sobre o relativismo da percepção e o caráter espacial da audição. *Anais do I Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba : Deartes, 2005. p. 84-90.

² Os Wauja: grupo indígena do Brasil central, de língua aruak. São hoje cerca de trezentas pessoas, vivendo de maneira tradicional em uma aldeia circular.

Os Kamayurá: vizinhos do Wauja, povo de língua tupi. São cerca de setecentos indivíduos, vivendo em duas aldeias. Os dois grupos habitam a Terra Indígena do Xingu, região demarcada ao norte do Mato Grosso.

³ Bem como entre os Kamayurá (Menezes Bastos, 1999). Também sobre os Suyá ver Seeger, 1987.

⁴ Nesta coluna, as explicações dos Wauja estão traduzidas em português, o que pode causar alguma confusão com termos como “abaixou” e “caindo”, que aqui não tem nada a ver com espacialidade mas sim com intensidade.

⁵ *Aitsa* é a palavra para negação, igual a “não” em português.

⁶ *Ahâtãi* indica pouca quantidade, menos, menor, pequeno.

⁷ Uma interessante descrição do inter-relacionamento entre a acústica e a ação social entre os índios Mehináku, vizinhos dos Wauja, é apresentado por Gregor (1982:64-68).

⁸ Este autor, estudando a musicalidade dos Kamayurá, acredita que eles possuem ouvido absoluto (Menezes Bastos, 1990). Cremos que os Wauja também o têm, já que cantam uma mesma canção gravada várias vezes, às vezes com meses de intervalo, na mesma altura.

⁹ Ou seja, o espaço em si não é visível, o que se vê são os entes que estão no espaço.

¹⁰ Schaeffer trabalha este tema, acreditando que se pode ouvir unicamente as qualidades sonoras de um objeto sonoro, sem focalizar a fonte ou o ambiente sonoro de onde provém: é o que chamou de “escuta reduzida” (Schaeffer, 1993).

¹¹ Este fato nos parece um pressuposto dos estudos de paisagens sonoras e da ecologia acústica (Truax, 2001; Shafer, 2001).

¹² Este acontecimento muito interessante é amplamente conhecido na literatura musical.

¹³ Entre 1915 e 1925, Edison realizou uma grande campanha nacional para divulgação do New Edison Phonograph. Em muitos palcos dos EUA, um cantor cantava um solo e subitamente parava, o fonógrafo continuando a música através da reprodução de sua voz gravada. O teste consistia em verificar se o público, de olhos fechados, ou tendo a luz apagada, podia sentir qualquer diferença, reconhecendo o momento da transição (Freire, 2002).

¹⁴ Ver uma discussão antropológica sobre fonografia em Menezes Bastos (1990).

¹⁵ Quando o corpo sai de seu eixo vertical, desloca-se uma substância gelatinosa que se encontra no interior do vestíbulo, parte do ouvido interno, encurvando os cílios das paredes do vestíbulo, que por sua vez informam as fibras nervosas adjacentes para qual direção a cabeça está pendendo, para que então o cérebro possa manter o equilíbrio do corpo.