

A ‘áudio-imagem’ segundo J.E. Berendt

Luiza Spínola Amaral

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

luiza@luizaspinola.com.br

Resumo

Sua voz ficou conhecida na Alemanha bem antes que sua imagem pudesse ser reconhecida pelos ouvintes. Homem do rádio, Joachim-Ernst Berendt construiu uma carreira de sucesso na mídia, durante os quarenta anos em que trabalhou como diretor no departamento de jazz da emissora alemã, *Südwestfunk*. No início dos anos de 1980, no entanto, e depois de uma carreira notável como produtor e crítico de jazz, envereda por um novo caminho, inaugurado com a peça radiofônica ‘*Nada Brahma - Die Welt ist Klang*’, onde não mais a música, mas os sons se tornam alvo do seu interesse. Ainda assim, o conceito de som elaborado por Berendt não visava à ampliação da paleta sonora no espectro da tradição musical, mas sua ‘antropologização’. Nesse contexto, o autor propunha a desobstrução do sentido auditivo, de forma a pensar outro tipo de imagem, sem referência visual, como um contra fluxo diante da excessiva visibilidade das imagens, intensificada após o advento da televisão, e que gerou o que ele denominou, “hipertrofia dos olhos”. Suas reflexões acerca do ouvir, longe de parecer retrógradas, antecipavam a importância de pensar a dimensão humana e sensória como partes dos processos comunicacionais. Entendendo, então, que o estudo da Comunicação deve ser pensado além dos meios técnico, mas atento às modificações que tais meios proporcionam às relações sociais, pretendemos apresentar o conceito de áudio-imagem segundo Joachim-Ernst Berendt, como forma para se pensar uma estética “pós-midiática” da imagem - tal qual apresentava Dietmar Kamper - onde a imaginação é parte fundamental dentro deste processo.

Palavras-chave

áudio-imagem, Joachim-Ernst Berendt, som, comunicação auditiva

Joachim-Ernst Berendt: do rádio à era da televisão. Sobre o fim da música e da percepção da visual

Sua voz ficou conhecida na Alemanha, bem antes que sua imagem pudesse ser reconhecida pelos ouvintes. Homem do rádio, Joachim-Ernst Berendt construiu uma carreira de sucesso na mídia, durante os mais de quarenta anos em que trabalhou como diretor no departamento de *jazz* da emissora alemã, *Südwestfunk*, a qual ajudou a fundar. No início dos anos de 1980, no entanto, e depois de uma carreira notável como produtor e crítico de *jazz*¹, envereda por um novo caminho, onde não mais a música, mas os sons se tornam alvo do seu interesse. Converte, assim, com os percursos os quais a própria música trilhou ao longo do século XX, borrando definitivamente as fronteiras entre a música e a não-música.

No *jazz*, o fato começa a ficar evidente em finais de 1940, quando músicos como Thelonious Monk e Bud Powell iniciam as primeiras transformações que caracterizam o *jazz* moderno, por meio da “diluição da frase como unidade e das funções harmônicas como sistema” (Berendt, 2007: 220). Mas se concretiza a partir de 1960, com o surgimento do *free jazz* de Ornette Coleman, Cecil Taylor, Don Cherry e John Coltrane, quando a atonalidade, a dissolução do ritmo, a incorporação de elementos musicais de outras culturas, a intensidade na execução e a inclusão do ruído, se tornam parte integrantes da música². Percebe-se com isso a necessidade de transformação da percepção auditiva mediante o rompimento da música com a linearidade, os pontos de apoio tradicionais e as

¹ Berendt escreveu o mais conhecido livro acerca da história e desenvolvimento do jazz, *Das Jazzbuch*, que foi líder de vendas no ano de lançamento, traduzido em dezenas de outros idiomas e soma mais de 1,5 milhões de exemplares vendidos. Esta informação foi retirada do livro “*O Jazz: do rag ao rock*”, na apresentação feita por Júlio Medaglia.

² No âmbito da música erudita, a atonalidade surge quase 50 anos antes, por meio de um novo esquema de organização da composição, o dodecafonismo, mas se difere consideravelmente do *jazz*, como demonstra Berendt: “o *jazz* possui uma “tradição atonal” mais antiga do que a música europeia de concerto. Os *shouts*, o *field hollers*, o *blues* arcaico (...) e quase todas as pré-formas do *jazz* do século passado [XIX], que se mantiveram vivas ainda no atual eram “atonais”” (2007:37).

convenções da tonalidade. A música cria o que Berendt denominou um novo “*pathos extramusical*”, que confirma as afirmações de Stockhausen e também John Cage: “som e ruído são música” (*apud* Berendt, 2007: 41)³.

Berendt não estava alheio a essas transformações, muito pelo contrário, foi um dos precursores da chamada *Worldmusic*, como comprovam estudos realizados pelos historiadores da cultura alemã, Uta G. Poiger e Andrew Right Hurley, e teve participação ativa, no que concerne a uma internacionalização do *jazz*⁴. Como demonstra Poiger no artigo que compõe o livro, *German Pop Culture*: “Berendt transformou o *jazz* numa experiência universal e enfatizou que o *jazz* foi além de suas raízes africanas e afro-americanas para ser conhecido em todo mundo” (Poiger, 2004: 85)⁵.

Foi então durante a movimentada década de 1960, e financiando pelo *Goethe Institut*, que Berendt começou sua incursão na busca do *jazz* pelo mundo. Viajou por cinco meses pelos Estados Unidos, e em parceria com o fotógrafo, Willian Claxton, produziu o livro *Jazz Life*. Nesse mesmo período iniciou uma série de viagens para a Ásia, praticou a filosofia Zen,

³ Stockhausen: “sonoridades que, antigamente, eram classificadas como ruído, hoje fazem parte do vocabulário musical. Som e ruído são música” (*apud* Berendt, 2007:41). Assim, também movimentos da vanguarda pós-Segunda Guerra, como a música aleatória de John Cage, a música concreta de Pierre Schaeffer, ou a eletrônica de Stockhausen, anunciavam os novos elementos sonoros, que viriam a romper com a organização harmônica da tradição musical ocidental.

⁴ O australiano Andrew Right Hurley no livro, *The return of jazz. Joachim-Ernst Berendt and the West German cultural change*, analisou sua importância no que concerne a construção de uma nova identidade mais internacionalista do povo alemão, a partir da série, *Jazz Meets the World*, cuja pioneira concepção de *worldmusic*, propunha encontros entre músicos de nacionalidades diversas, indianos, japoneses, brasileiros, africanos, norte-americanos, europeus, dentre outros. Também o festival anual, produzido por Berendt para a *Südwestfunk*, o *Free Jazz Meeting*, encontro entre músicos de vanguarda europeia e norte-americana, revela sua importância nesse processo de internacionalização do *jazz* e estabelecimento de um *jazz* tipicamente europeu.

⁵ Tradução Livre: “*Berendt made jazz into a universalizing experience and stressed that jazz had gone beyond its African and African-American roots to gain appeal around the world*”

gravou músicos de Bali⁶, do Japão⁷ e da Indonésia⁸, e convidou Ravi Shankar para tocar ao lado de Barney Wilen, na estreia do festival anual da emissora, o *Baden-Baden Free Jazz Meeting*⁹. Essa série de viagens, frequentes até finais de 1970, resultou em publicações midiáticas e também em novas propostas sonoras, produzidas por Berendt.

Na década de 1980, no entanto, ele se afasta da direção dos festivais e da curadoria do *Goethe Institut*, vende seus arquivos de jazz para o acervo da cidade de *Darmstadt* e elabora sua composição radiofônica, *Nada Brahma: Die Welt ist Klang*¹⁰. O conceito de som elaborado por Berendt, embora provenha daquele “*pathos* extramusical”, que ele mesmo viveu como radialista, musicólogo e produtor, não visava à ampliação da paleta sonora no espectro da tradição musical. Enquanto crítica cultural propunha a desobstrução do sentido auditivo, posto de lado mediante a profusão de imagens, intensificada após o advento da televisão, e que gerou o que ele denominou, “hipertrofia dos olhos”. Vejam:

Nos últimos anos temos ouvido e lido que o homem moderno, da era da televisão, tornou-se um ser dominado principalmente pelo sentido da visão. Dificilmente alguém que faz esse tipo de constatação se dá ao trabalho de perguntar: mas o que é que ele consegue ver? Será que realmente o homem vê o que ele enxerga? Será que ele não vê apenas imagens, imitações? Será que não são essas imagens que o homem denomina realidade? (BERENDT, 1993, p. 174)

- ⁶ Various musicians. *The Music From Bali*. Dutch Philips 831 210 PY. (apud Hurley, 2010: 246)
- ⁷ Hideo Shiraki Quintet and Three Koto Girls. *Sakura Sakura*. Saba SB 15064. (apud Hurley, 2010: 248)
- ⁸ Tony Scott and the Indonesian All-Stars. *Djanger Bali*. Saba SB 15145. (apud Hurley, 2010: 252)
- ⁹ HURLEY, Andrew Wright. *The Return of Jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German cultural change*. Nova York.Oxford: Berghahn Books, 2009, p. 241.
- ¹⁰ A peça radiofônica logo se transformou num livro, que na tradução para o português foi denominado, *Nada Brahma: o mundo e o universo da consciência*. A tradução literal de *Die Welt ist Klang* é “o mundo é som”.

As questões apresentadas ainda no começo dos anos de 1980 se aproximam de discussões que começavam a surgir nas pesquisas da comunicação e da mídia, sobretudo na Teoria da Mídia desenvolvida na Universidade Livre de Berlim, em torno de autores como Harry Pross (1987), que em diálogo com uma Teoria da Cultura, propunha uma classificação do corpo como mídia primária, e também de Dietmar Kamper, cujo estudo sociológico e filosófico do corpo advertia sobre a necessidade de resgate da percepção auditiva como forma de combate à colonização do imaginário pela mídia. Berendt, no entanto, já estava ciente de alguns dos problemas que viram a ser tratados pelas pesquisas da mídia. Notem:

Na verdade, poder-se-ia dizer que a televisão é “a realidade” de crianças e adolescentes. Com perda de capacidade de fazer novas experiências quero definir o horror que nos é impingido todos os dias – notícias sobre o Vietnã, Afeganistão, El Salvador, Cambodja, Guatemala, Etiópia -, uma inflação de horror. Quanto maior o horror, tanto menor o impacto que ele causa sobre as pessoas. O escritor alemão Botho Strauss chama isso de “separação do homem do que é humano” e “o fim do sentido da percepção”. (BERENDT, 1993, p. 174-175)

A perda da capacidade de apelo das imagens visuais evidenciada por Berendt e que ele define com as palavras de Strauss como ‘o fim do sentido da percepção’, também foi tema para Norval Baitello no seu estudo sobre a imagem midiática. Mais de dez anos depois, e em referência a Harry Pross e a Dietmar Kamper, ele elabora um diagnóstico não muito diferente do exposto acima: “a inflação e a exacerbação das imagens agrega um desvalor à própria imagem, enfraquecendo sua força apelativa e tornando os olhares cada vez mais indiferentes, progressivamente cegos.” (Baitello, 2005: 85). A cegueira descrita por Baitello, ou a “hipertrofia dos olhos” de Berendt, provém de uma rarefação no potencial simbólico das imagens, capaz de sensibilizar o homem como acontece nas imagens de culto ou da arte¹¹. Assim, conclui o autor em citação a Kamper: “a ‘força

¹¹ O tema acerca das imagens, de culto e da arte, e da simbolização é tratado por Hans Belting no livro, *Antropologia de la imagem*. (Katz Editores. Madrid, Espanha. 2007).

visionária’ passa a ser – cada vez mais – possível apenas fora dos sistemas de visão” (Baitello, 2005: 86).

Podemos dizer que a discussão proposta por Berendt acerca dos “níveis de realidade” sugere essa dualidade da imagem, a exterior, intensificada e acelerada pela mídia, de experimentação majoritariamente visual, e a interior, construída com o corpo por meio de todos os seus sentidos, de forma que a primeira parece ter afetado sensivelmente a percepção da segunda. Nesse sentido, o pensamento de Berendt conflui com o de Kamper:

Parece mesmo como se a fantasia – na forma de imaginário da mídia – esteja no poder, como se os homens isolados uns dos outros estejam ameaçados por uma violenta imanência, por um cárcere feito de imagens. (KAMPER, 2002, p. 09)

A Teoria da Fantasia proposta por Kamper¹² revela uma estrutura de quiasma, na qual confluem interior e exterior, cuja contraposição parece fundamental para a percepção e produção de imagens pelo homem. No entanto, requisitados incessantemente, os olhos sofrem pela rotina do “padecimento”, que impossibilita o desdobramento da visão empírica numa visão onírica, designada pelo autor como ‘força visionária’ ou ‘imaginativa’, capaz de estabelecer uma relação viva entre o sujeito, as imagens e suas referências culturais.

Diante deste novo imaginário, “antigamente suspiros de fantasmas, cochichos de fadas, anões e duendes, hoje em dia música, palavras, filmes levados através de ondas (...) fabricados industrialmente e vendidos comercialmente” (Morin, 2011: 3), que Edgard Morin não por acaso aproxima do universo fantasioso das mitologias e que gerou a ‘industrialização do espírito’, ao padronizar sonhos, estilos de vida e gostos; Berendt lança

¹² Fantasia. Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 01 de Julho de 2013 (texto foi extraído do livro “Cosmo, Corpo, Cultura. Enciclopedia Antropologica”. A cura di Christoph Wulf. Ed. Mondadori. Milano. Italia. 2002).

sua proposição, *‘Die Welt ist Klang’*, o mundo é som, a fim de reestabelecer o lugar das “verdadeiras experiências” diante da cultura telemática que começava a surgir. Nesse sentido, sua proposta vai de encontro à de Kamper quando diz:

Não se devem reforçar as capacidades do ouvido? Como se pode definir um pensamento, que tem necessidade do tempo e de outrem? Este pensamento não seria a superação do programa cartesiano de dominar o mundo na solidão e na intemporalidade? (KAMPER, 2002, p. 11)

Livre das amarras das tradições musicais, ou talvez liberto delas após suas incursões pelo *free jazz* e pela música oriental, Berendt propunha uma ontologia do ouvir, que revelava uma dimensão ‘perdida’, ou saturada da imagem, sua dimensão corpórea, ou antropológica, como prefere Kamper, e também Belting: “a questão da imagem e do médio nos conduz novamente ao corpo, que não somente foi, mas continua sendo um lugar das imagens pela força de sua imaginação.” (Belting, 2007: 44).

A proposta de Berendt durante sua incursão pelos sons e pelo ouvir, embora fosse ele também midiático, era pensar outro tipo de imagem, que não esta, estabelecida por relações de ‘projeção-identificação’, típicas da sociedade contemporânea. A imagem sonora, que só significa enquanto corpo, e neste contexto, a áudio-imagem, surge como medida ecológica para se pensar a comunicação. Assim, como um convite à imaginação, compunha a rica paisagem sonora de *Nada Brahma*, os sons do universo e das esferas¹³, do fundo dos mares e das baleias¹⁴, dos monges tibetanos¹⁵ e da mú-

¹³ THE HARMONY OF THE WORLD [A Harmonia do Mundo]: realizada por Willie Ruff e John Rodgers (Editora Musical de Universidade de Yale LP 1571). (*apud* Berendt, 1993: 97)

¹⁴ SOUNDS OF THE SEA [Sons do Mar] Folkways Records, Science Series, FPX 121. (*apud* Berendt, 1993: 115)

¹⁵ THE MUSIC OF TIBET, in: An Anthology of the World’s Musici 6 (Anthology AST 4005, Anthology Record and tape Corporation, 135 West 41 St., Nova York, N.Y. 100 36). (*apud* Berendt, 1993: 97)

sica clássica indiana¹⁶, ao lado da música minimalista de Steve Reich, do rock de Pink Floyd e Santana, passando pelo jazz de Don Charry e John Coltrane, até o célebre “O Messias” de Haendel. Do mantra “om” às mais recentes criações musicais, a peça radiofônica falava sobre o ouvir pelos sons e apresentava imagens audíveis e não audíveis, mas possíveis de serem imaginadas e reproduzidas.

A técnica e a mídia, a música e o ouvir contemporâneos

Proveniente de investigações sobre o telégrafo, o desenvolvimento da telefonia, “ou retransmissão do som à distância” (Chion, 1994: 14), que nasce paralelamente a fotografia, em finais do século XIX, forneceu a primeira técnica de transmissão sonora, que impulsionou o império da radiofonia e das mídias de massa em décadas posteriores. Anterior à invenção da amplificação, o “fonógrafo” possibilitava a retransmissão do som por meio da captação de ondas sonoras, mas não sem distorções. Como coloca Chion, quando diferencia as técnicas de reprodução e amplificação do som: “a reprodução por fonógrafo, (...) da voz de um tenor ou de uma soprano representava mais uma redução que uma amplificação.” (Chion, 1994: 19). Da criação da telefonia e da captação de sons por meio de microfones até a “fonofixação”, ou gravação, pouco tempo se passou, provocando transformações profundas à audição. A partir desse momento, o som deixou de ser um fenômeno passageiro e se tornou passível de apreensão.

A conservação dos fenômenos acústicos, que iniciou uma nova era moderna, marcadamente ‘tecnicista’ e massivamente midiática, embora reproduzisse sons existentes, não deveria ser entendida como simples “transmissão no tempo” de um fenômeno passado. Com a possibilidade de “reaudição literal” dos fenômenos acústicos, músicos e compositores se tornam capazes de ouvir a si mesmos, ou as próprias composições,

¹⁶ RAVI SHANKAR e ALI AKBAR KHAN em concerto 1972 – com Alla Rakha, Tabla (Apple Records Sapdo 1002, 2LPs). (*apud* Berendt, 1993: 212)

sem precisar tocá-las, o que contribuiu para “invenções sonoras e musicais que seriam mais – e eles sabiam disso – do que uma recordação na memória de cada um” (Chion, 1994: 17). Com o ligeiro e consequente desenvolvimento das técnicas de amplificação e manipulação, ou “remodelagem” a imagem sonora pôde ser tratada de maneira tão específica quanto a visual:

Finalmente, os progressos da digitalização permitem limpar os ruídos de superfície das velhas gravações, reavivando suas cores: isso releva da arte secular, já conhecida pela pintura, da restauração. Sinal que o som musical adquire as propriedades da matéria pictórica. (CHION, 1994, p. 21)

Inspirado pela experiência ao lado do engenheiro e sonoplasta, Pierre Schaeffer, criador da música concreta, Michel Chion é hoje uma das maiores autoridades no que se refere ao entendimento da imagem e do som no cinema. É também um premiado compositor de música concreta e trilhas audiovisuais. Em pesquisas recentes, propõe o desenvolvimento da percepção “audiovisão” para despertar a atenção sonora dos denominados, meios audiovisuais. Como sugere o autor, as percepções auditivas e visuais coexistem e, portanto, precisam ser entendidas em suas especificidades: “os filmes, a televisão e os media audiovisuais em geral não se dirigem apenas à visão”, e continua, “suscitam no espectador – no seu <audioespetador>, uma atitude perceptiva específica” (Chion, 2011: 7).

Percebemos assim, que mesmo no contexto da radiofonia, que suscitou a criação e o desenvolvimento de novas formas musicais como a música concreta, eletroacústica e eletrônica; de forma geral, pouco contemplou a música erudita, sobretudo a contemporânea, no seu círculo de difusão “ainda muito restrito as músicas populares” (Chion, 1994: 64). Como também demonstra o compositor francês, diante das novas condições de escuta, nossa cultura ainda não desenvolveu uma percepção contundente com a nova realidade:

Outrora transcreviam-se muitas músicas de orquestra para o piano, a fim de terem uma maior difusão! Mas a diferença é que hoje, quando mudamos a música gravada de suporte, de canal e de condições de escuta, não sabemos exatamente o que dela modificamos, apesar de possuímos aparelhos considerados preciosos, que nos dão, por intermédio dos seus botões, uma ilusão de controlo. (CHION, 1994, p. 90)

A mudança no gesto de produzir e escutar música, mediante a profusão das mídias de massa, alterou sensivelmente a percepção auditiva humana. Durante o século XIX, tanto no Brasil quanto na Europa, possuir um piano, além de muito comum, era a única forma para se ouvir música em casa. Assim as partituras não só familiarizavam o público com o repertório da tradicional música do ocidente, como ampliavam sua percepção auditiva. Na verdade, a interpretação de Bethoven no âmbito particular, por exemplo, produzia sons completamente diferentes daqueles tocados por um grande interprete durante um concerto. Nesse sentido, mesmo um músico amador era capaz de reconhecer percepções sonoras distintas, mediante a transposição da obra da esfera particular para a pública.

As mudanças culturais que levaram à substituição do piano e das partituras por instrumentos elétricos, rádios e novas mídias, provocaram impactos na compreensão auditiva do homem, ainda pouco explorados pela cultura contemporânea, mas que começam pela redução radical do corpo nos processos de difusão/audição musical. Como demonstra Chion, nossa ilusão de controle diante das novas máquinas sonoras, embora possibilite a “manipulação de frequências e amplitudes, não nos dá nenhum domínio preciso e exacto sobre a mensagem que dela sai.” (Chion, 1994: 90). E conclui:

Para fugir a este sentimento de impotência há quem prefira deixar tudo à conta da técnica, renunciando mesmo ao seu ouvido; a verdade é que é este último que devemos fazer trabalhar, nomeadamente pela passagem das nossas sensações pelo crivo das palavras, para as readaptarmos. (Chion, 1994, p. 90-91)

De fato, o avanço da poluição sonora, a perda da qualidade do som em aparelhos miniaturizados e em conversões digitais da música, além da inferioridade das tecnologias sonoras frente às visuais em mídias como tevê, computador e até mesmo (quem diria!) o celular, são reflexos de uma evolução técnica e cultural que seguiu desatenta ao ouvir. Assim, podemos dizer que não temos dado ouvidos às informações sonoras que compõe o cenário cultural no qual estamos imersos. De acordo com as reflexões do também musicólogo e canadense, Murray Schafer, as paisagens sonoras comunicam sobre determinada época e cultura, ou seja, o som é também veículo de comunicação; nesse sentido, não deve se manter restrito ao campo da música..

Esse entendimento parece fundamental num tempo onde a produção excessiva de imagens, sobrepostas e expostas, privilegia, sobretudo, a visão. Para Chion, este é o motivo pelo qual as mídias sonoras e audiovisuais ainda utilizam o som de maneira insatisfatória. Também para Murray Schafer (1991), não foi por outro motivo, se não pela desatenção dada aos ouvidos pela cultura do ‘ver’, que fomos impedidos de perceber o “esgoto sonoro” no qual estamos inseridos nas grandes cidades. O excesso de visibilidade e audibilidade nos ambientes culturais contemporâneos parece ter não só nos cegado, como também ensurdecido, daí o questionamento de Baitello se “não estamos nos tornando surdos intencionais?” (Baitello, 2005: 99). No âmbito das teorias da Comunicação e da Mídia, Vicente Romano chamou este resgate das dimensões sensoriais de ‘ecologia da comunicação’ (2004).

A comunicação auditiva na obra de J. E. Berendt

Assim, quando Joachim-Ernst Berendt abandona sua especialidade musical e retorna ao rádio para falar sobre os sons e o ouvir, longe de parecer retrógrado, antecipa a importância de pensar a comunicação sensorial, sobretudo a auditiva, mediante a nascente cultura telemática que começava a despontar. Nesse sentido, dá prosseguimento a uma das inquieta-

ções de Kamper quando diz: “uma nova época do ouvir está anunciada” (*apud* Baitello, 2005: 108), propondo uma ‘estética pós-midiática’ de retorno ao corpo. A imagem sonora, sem referente concreto na visualidade, transposta no ar, estimula o corpo e só significa enquanto corpo. Esse entrecruzamento entre a imagem sonora (que os musicólogos denominam som) e o ouvido (ou corpo, com os teóricos da mídia e os culturalistas da oralidade) define o conceito de áudio-imagem. Paul Zumthor revela o aspecto interior, ativo-criativo dessa antropologia sonora, quando diz:

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido. (ZUMTHOR, 2010, p. 258)

Sob a perspectiva da comunicação e da mídia um novo campo “arqueológico” do saber parece trazer a chave para a compreensão da comunicação auditiva em Berendt. O conceito de arqueologia já vem sendo trabalhado por pensadores da mídia contemporâneos, dentre eles Norval Baitello Jr., em diálogo com Siegfried Zielinski da Universidade de Artes de Berlim. Na apresentação do livro de Zielinski, *Arqueologia da Mídia*, quando Baitello explana sobre as ciências arqueológicas, “que cuidam de resgatar o passado descartado, (...) esvaziando um pouco a inflada *ubris* do presente” (2006: 13), aponta para a desobstrução do passado como forma para se recuperar uma “real dimensão dos meios” (*idem*).

Berendt retorna a uma primitiva percepção auditiva a partir de um som original, que denominaremos ‘áudio-imagem original’. O som do qual fala Berendt em *Nada Brahama* aparece como traço comum às mais diversas e distantes mitologias da criação. Seja pelo hálito ou respiro de Deus, confirmado pelas escrituras hebraicas, basilares das três grandes religiões monoteístas ocidentais; seja pela vibração da palavra inarticulada, OM, na tradição dos Upanishads, como forma de expressão da sonoridade primeva, a dimensão sagrada é revelada enquanto som e, por-

tanto, depende da experiência auditiva. O som originário não antecede somente a palavra, antecede também a voz:

A confusão entre voz e som, que seria típica de um pensamento místico arcaico, também perfaz um horizonte de sentido que parece constranger o vocálico a confrontar-se antes de tudo com o âmbito dos sons, em vez de depender imediatamente do sistema da palavra. (CAVARERO, 2011, p. 34-35)

Embora a italiana Adriana Cavarero, em sua tese de doutoramento, nos revele o significado próprio da voz, ou seja, a unicidade carnal do corpo que a emite e sua dimensão relacional, adverte sobre o desprezo filosófico pelo tema, proveniente da inclinação grega para uma universalidade abstrata e sem corpo do *'logos'*. A consequência, sobretudo no campo da linguística, foi a redução da voz à perspectiva sistêmica e semântica da língua, onde a palavra aparece muda, apenas como signo. Conforme descreve a autora, a situação começa a mudar nas primeiras décadas do século XX com os estudos sobre as culturas orais, onde a voz ressurgue soberana: “o semântico, ainda não submetido às leis congelantes da escrita, dobra-se à musicalidade do vocálico” (idem: 25).

No entanto, debruçada sobre a tradição religiosa hebraica, a autora apresenta outra cultura onde a voz antecede a palavra pelo do som. Modelada pelo texto Bíblico, a palavra deveria ser proclamada no ato da leitura, de forma que o som constituísse o seu lado reverso. Reflexo sintomático da própria escrita hebraica, composta por um alfabeto consonântico que, até o século VI antes da compilação do Texto Massorético¹⁷, omitia as vogais, que deveriam ser inseridas pela voz. Assim, ao menos dois níveis de comunicação podem ser observados, um mediante a visualidade e literalidade da palavra escrita, funcional para a transmissão de conteúdos; e outro auditivo, denominado por Cavarero “comunicação originária”, onde a Palavra é apenas percepção auditiva. Nas palavras da autora: “Na

¹⁷ O Texto Massorético é a primeira compilação dos manuscritos hebraicos bíblicos.



fase mais antiga da religião hebraica, Deus é voz, ou mesmo sopro, não palavra” (Idem: 36).

Dois termos recorrentes nas escrituras sagradas corroboram a afirmativa. São eles, *ruah* e *qol* (hebraico), que na versão grega da Septuaginta¹⁸ foram traduzidos por, *pneuma* e *phoné*. O sentido de *ruah* está mais próximo do sopro, do respiro divino, já o *qol* é o som, o efeito acústico do sopro e a voz do criador. “Ambos relativos à boca de Deus, [*phoné* e *pneuma*] evocam a trama essencial entre voz e respiração, uma trama que na Bíblia judaica é também autorrevelação pneumática e sonora, bem como criação” (idem: 35). É daí que a leitura vocal do texto se faz repleta de sentido, pois o som não se limita a significante da palavra, mas é a própria Palavra que vibra. Observem:

[A ideia de comunicação na cultura hebraica] afirma que os falantes se comunicam entre si na voz de Deus que vibra no som da língua deles. A vibração do *qol* divino na palavra articulada é, de fato, a comunicação originária que torna possível, ulterior e secundária, qualquer outra comunicação. (CAVARERO, 2011, p. 37)

E conclui etimologicamente a autora:

Na tradição hebraica, a Palavra sagrada é, antes de tudo, um evento sonoro confirmado no próprio modo como é chamada a *Bíblia*, *miqrá*, isto é, ‘leitura, proclamação’ (do verbo *qarà*, ‘chamar, proclamar, declarar’, presente também no próprio termo ‘Corão’). (CAVARERO, 2011, p. 38)

A leitura do Alcorão também confirma a esfera sonora da Palavra e auditiva da experiência divina, na medida em que exige a proclamação em voz alta com ondulação do corpo. A musicalidade que provém da leitura em voz alta, vibra pela palavra e atualiza o som original. Comungando da mesma origem semita dos hebreus, na antiga ciência árabe são re-

¹⁸ Nome da versão da *Bíblia* hebraica para o grego.

correntes os vestígios que confirmam a presença do evento acústico originário como parte sonora da linguagem, confirmado pelos estudos de Amnon Shiloah. Num pequeno artigo que compõe o livro *Variantology 5*, ao analisar os escritos deixados por um dos mais representativos nomes do início da alquimia árabe, Jabir ibn Hayyan (séculos VIII e IX), Shiloah analisa exatamente os fundamentos teóricos e filosóficos na obra do alquimista, capazes de trazer à tona a conexão entre música e origem da linguagem. A base desse cruzamento se dá enquanto a palavra é som, o som original.

Em árabe, o termo correspondente ao *qol* hebreu é o *sawt* que, de acordo com Shiloah, é a palavra chave nas discussões que permeiam o tema. O papel predominante da voz está em diversos escritos do alquimista árabe. Neles, também se encontram teorias acerca da função sonora das vogais na revitalização do texto escrito, e especulações embasadas nas leis Pitagóricas da harmonia numérica como base metodológica comum para se pensar a ciência da música, da poesia, da morfologia, da melodia, do ritmo e da poesia; de forma que a mesma lei regente dos fenômenos celestes se refletisse nos terrenos. De acordo com Shiloah, “para os místicos, a voz simbolizava a vida divina e colocava o homem em ressonância com a vibração celeste e universal” (Shiloah, 2011: 480). E continua:

A prevalecente definição “harmonia dos números” dada ao ritmo e à música por Jabir remonta a alma do mundo e a alma do indivíduo. A alma do mundo contempla a alma do indivíduo, que deve expressar ou inculcar sua própria harmonia em música e linguagem. (SHILOAH, 2011, p. 488)¹⁹

Com o pressuposto de que o pensamento alquímico deve ser compreendido pela lógica da mutação, ou da transmutação, podemos sugerir que,

¹⁹ Tradução Livre: “The prevailing definition “harmony of numbers” given to rhythm and music by Jabir goes back to the soul of the world and the individual soul. The soul of the world endows and permeates the individual soul, which is said to express or to instill its proper harmony into man’s music and language.”

a preocupação de Jabir ibn Hayyan era o de compreender de que forma o som se transmutava em palavra e música. Ou, para ficarmos com as palavras de Shiloah, como o “som instintivo” se transmutava em “som inteligível”. Como coloca o autor, as discussões filosóficas da época giravam em torno da dúvida: se a voz é natural ao homem, a linguagem e a música também o são? Fiquemos com a resposta do próprio Jabir:

A afirmação de que a linguagem se dá devido a uma instituição e a uma convenção acidentais é errônea porque a linguagem é uma substância de origem natural; portanto, não é derivada de uma instituição, mas de uma intenção da alma e todos os seus atos são substanciais. [...] (*apud* SHILOAH, 2011, p. 488) ²⁰

O que pretendemos deixar claro até aqui é que embora a ciência da linguagem de tradição grega tenha evoluído em direção a um “*logos* desvocalizado” e, portanto, sem corpo, como aponta Adriana Cavarero; na raiz arqueológica que fundamenta a base teológica do judaísmo, do cristianismo e do islamismo, o som da voz é parte indissociável da palavra, que neste contexto é também áudio-imagem. No âmbito da sabedoria arcaica, o evento sonoro antecede a palavra, ao mesmo tempo em que a transcende enquanto presença divina.

Joachim-Ernst Berendt, muitos séculos depois, interessado justamente no elemento que faz da música transcendente retoma a antiga hermética alquímica que vai da Voz à Palavra ou, como preferem os filósofos, do som vocálico à linguagem. Suas reflexões acerca das milenares fórmulas mânticas, denominadas “substância primeva do mundo”, retomam aquilo que na Palavra hebraica, e também nos estudos místicos da alquimia, e nas mais recentes pesquisas sobre as culturas orais, se denominou, substancialidade da linguagem:

²⁰ Tradução Livre: “The assertion pretending that language is due to an institution and a convention and that it is but an accident is wrong because language is a substance and of natural origin; hence, it does not derive from an institution but from an intention of the soul and all its acts are substantial.”

O mundo é som. Imediatamente, põe-se a questão: que tipo de som? Trata-se de uma questão-chave, pois, pelo fato de o mundo ser som, fazer essa pergunta significa o mesmo que perguntar qual a substância primeva do mundo. (BERENDT, 1993, p. 31)

A resposta está evidente em diversos trechos do capítulo, mas pode ser sintetizada nas palavras do sufi Hazrat Inayat Khan citado por Berendt:

O que chamamos de palavra é só uma manifestação verbal da respiração produzida pela boca e pela língua. Mediante a habilidade da boca, a respiração se faz voz, daí por que o estado primevo de uma palavra é a respiração. Se dissermos: ‘No início era a respiração, isso é o mesmo que dizer ‘no início era o Verbo’ (apud BERENDT, 1993, p. 47)

Vemos assim, que também na sabedoria mística do sufismo, voz e respiro são indissociáveis da palavra, de forma que o som, ou a esfera audível dessa compilação, tem o mesmo sentido de tornar perceptível a sonoridade da qual surge o universo e o homem. Assim, antes da palavra, somos envolvidos pelo som, pelo não expresso, que possibilita a comunicação originária do encontro entre o homem e a boca de Deus ou o mergulho na vibração primeva. O som se torna sentido da palavra. Daí sua aproximação com os mantras budistas que, segundo Lama Govinda na voz de Berendt, “expressam sentimentos, mas não conceitos; afeições, mas não ideias.” (apud Berendt, 1993: 40). E continua ele:

Assim como uma partitura musical escrita não consegue transmitir a impressão espiritual e emocional da música tocada ou ouvida, da mesma forma a análise intelectual de um mantra não transmite a vivência de um iniciado, nem revela seus efeitos profundos que só são obtidos mediante uma prática persistente e duradoura. (apud BERENDT, 1993, p. 44).

As sílabas mânticas, assim como a arcaica escrita sagrada, só produzem sentido quando pronunciadas, que seria o mesmo que dizer, quando ‘encarnadas’. Como falar é também se escutar, o encontro com a dimensão

sagrada ou dissolução do ego, se dá mediante a experiência prática e sensória do corpo, capaz de transcender os opostos, homem e Deus, ego e universo. Assim, é pela dimensão audível da voz que o corpo vincula-se ao transcendente, que é pré-racional, ilógico e inominável. Neste caso, o referente da palavra é o que a transcende; o significante, a presença divina e o significado, o corpo que ouve.

Se a palavra provém do Som e se a música, como o mantra e a leitura em voz alta, em última instância, pretende atingir a dimensão audível da Palavra, concluiremos com uma passagem de Vilém Flusser quando, no seu livro *Los Gestos*, analisa a singularidade do gesto de ouvir música, quando diz:

O ouvinte de música não se concentra propriamente, senão que concentra no interior de seu corpo as ondas sonoras que lhe chegam. Isso significa que na escuta musical o corpo se faz música e a música se faz corpo. (FLUSSER, 1994, p. 74)

Assim, podemos dizer que na ‘comunicação originária’ o som / força criadora é percepção antropológica, experiência auditiva, corpórea. A áudio-imagem original revela o sagrado no corpo, o som não tem um referente concreto direto, em última instância, seriam a harmonia celestial, os astros, a dimensão divina inatingível, de forma que, nas raízes profundas da áudio-imagem, encontramos uma definição contrária à imagem visual. Ou seja, não representa a ausência de uma presença, se não, que é a própria presença da ausência, fundamentalmente dependente da capacidade criativa do corpo, mediante os ouvidos.

Referências bibliográficas

BAITELLO, Norval. *A Era da Iconofagia*. São Paulo: Hacker, 2005.

BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Argentina: Katz Editores, 2007.

BERENDT, Joachin-Ernst. CLAXTON, William. *Jazz Life. A journey for jazz across*

America in 1960. Köln: Taschen, 2005.

BERENDT, Joachin-Ernst. *Nada Brahma. Die Welt ist Klang. Nada Brahma. A música e o universo da consciência*. Tradução de Zilda Schild e Clemente Mahl. São Paulo: Cultrix, 1993.



- _____. O Jazz do rag ao rock. Tradução de Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. The Third Ear. On listening to the world. Tradução de Tim Nevill. Nova York: Henry Holt, 1992.
- CAVARERO, Adriana. Vozes Plurais - filosofia da expressão vocal. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- CHION, Michel. A Audiovisão - som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- _____. Músicas, Media e Tecnologias. Tradução de Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- FLUSSER, Vilém. Los Gestos. Fenomenología y Comunicación. Barcelona: Herder, 1994.
- HURLEY, Andrew Wright. The Return of Jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German cultural change. Nova York. Oxford: Berghahn Books, 2009.
- KAMPER, Dietmar. O padecimento dos olhos. In: CASTRO, G. et alli. (Orgs.). Ensaio de complexidade. Porto Alegre: Sulina, 1997. p. 131-137.
- _____. Estrutura temporal das imagens. In: CONTRERA, M.S. et alli (Orgs.). O espírito do nosso tempo: ensaios de semiótica da cultura e da mídia. São Paulo: Annablume, 2004
- _____. Fantasia. Imagem. Corpo. Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 01 jul. 2013.
- _____. Fantasia. Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 01 jul. 2013.
- MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX: espírito do tempo 1: Neurose. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- POIGER, Uta G. Searching for Proper New Music: Jazz in Cold War Germany. In: "German Pop Culture". Ann Arbor: Michigan University, 2004. p. 83-95.
- PROSS, Harry. A sociedade do protesto. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____: BETH, Hanno. Introducción a la ciencia de la comunicación. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.
- ROMANO, Vicente. Ecología de la Comunicación. Hondarribia: Hiru, 2004.
- SCHAFER, Murray. A Afinação do Mundo. Tradução Marisa Tranch. São Paulo: UNESP, 2001.
- _____. O Ouvido Pensante. Tradução Marisa Tranch de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SHILOAH, Amnon. 2011. The origin of language its link with music according to the theory of Jabir Ibn Hayyan. In: "Variantology 5. Neapolitan Affairs. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies", Editorial: König Köln, 2011. p. 477-490.
- SODRÉ, Muniz. Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- ZIELINSKI, Siegfried. Arqueologia da mídia. São Paulo: Annablume, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. Introdução à Poesia Oral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.