

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Luiza Spínola Amaral

Áudio-imagem: estudo da comunicação auditiva segundo Joachim-Ernst Berendt

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2016

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Luiza Spínola Amaral

Áudio-imagem: estudo da comunicação auditiva segundo Joachim-Ernst Berendt

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação do Prof. Dr. Norval Baitello Junior.

São Paulo
2016

A485a Amaral, Luiza Spínola
 Áudio-imagem: estudo da comunicação auditiva segundo
Joachim-Ernst Berendt / Luiza Spínola Amaral. – 2016.
 137 p. :il.

 Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) –
Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
 Orientação: Prof. Dr. Norval Baitello Junior.

 1. Áudio-imagem. 2. J. E. Berendt. 3. Comunicação
auditiva. 4. Cultura do ouvir. 5. Rádio. I. Título.

Banca Examinadora

Esta pesquisa foi realizada com apoio do CNPq, através de bolsa integral de pesquisa, processo nº 140134/2014-0.

DEDICATÓRIA

Aos pais que a vida me deu: Djur Spínola e Renato Maletta.

In memoriam de Milton Cabral Viana.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pelo financiamento desta pesquisa.

Ao meu grande mestre, amigo e orientador, Norval Baitello Junior, por topar esta aventura, pelo prazer de ouvi-lo, pela oportunidade de tanto aprendizado, pela caminhada leve e alegre. Ser sua orientada é uma honra.

Aos mestres que, para a minha alegria e satisfação, a PUC me deu: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, pelos saberes e alegrias compartilhados, pelo acolhimento e aconchego, pelas aulas sempre tão instigantes e cheias de música e poesia. Foi uma alegria poder estar por perto.

Aos entrevistados, Júlio Medaglia e Günter Gebauer, pelas entrevistas e acolhimento, tanto em São Paulo quanto em Berlim.

Ao centro de pesquisa CISC, que me possibilitou o contato com autores fundamentais para a elaboração desta tese.

Ao Eugênio Menezes, pela parceria e apoio junto ao CISC, pelo aprendizado sobre a cultura do ouvir, pela leitura atenta e minuciosa do meu texto de qualificação.

Ao Irineu Guerrini Júnior, por me possibilitar a audição do programa “Música de Leste a Oeste” e pelos ensinamentos durante minha banca de qualificação.

Ao Gustavo de Castro, especialmente, com admiração e amor. Pelos muitos livros emprestados e roubados, pelos muitos saberes e sabores compartilhados, pela alegria do encontro.

Aos meus pais, que são muitos, Eliane e Renato, Djur e Estela, Fernando e Flávia, pelo apoio incondicional, financeiro e emocional. Obrigada! Vocês são indispensáveis.

Aos irmãos de sangue: Amanda Spínola Amaral, Filipe Spínola Amaral, Eduardo Amaral e Guilherme Amaral, pela parceria e pelo conforto do amor. Aos primos irmãos, Marcus Amaral, Enzo Spínola e Analu Braga. Aos irmãos emprestados: Renata e Rafael Maletta.

Aos irmãos de vida: Júlia Ritter, Giordano Alves, Daniel Pedrecal, Larissa Itaboraí, Maria Eugênia Stievano, Heloísa Benichio, Yuka Amano, Will Lopes, Erika Magalhães, Fernanda Loredó, Emilly Chaves, Mayra Santana, Tauana Moraes, Sinara Bertholdo, Carol Barboza, Rodrigo Bezerra, Ana Viana.

Aos irmãos de caminhada: Fábio Ciquini, Alex Heilmair, Diogo Andrade Bornhausen, Camila Garcia, Helena Navarrete, Tiago Mota e Juiano Cappi. Os bares com vocês são sempre mais felizes! Obrigada!

Ao amigo irmão, Daniel Lima, pela parceria de sempre, mas, sobretudo, pela ajuda na edição dos sons.

Às tias, Nídia Amaral, pelas conversas e visitas, e Lígia Spínola, minha comadre e amiga.

À minha afilhada, Maria Spínola Ramos. E aos sobrinhos, Henrique e Bernardo Amaral.

Aos amigos que fizeram da minha passagem por Berlim mais feliz: Ciro Inácio Marcondes, Rodrigo Fischer e Diana Marra.

Às queridas, Arandi Vasconcellos e Adriana Ferreira, por me cuidarem tão bem.

Ao Alex Galeno, pelo empréstimo do Sloterdijk.

Ao Eugênio Batista Leite, por me apresentar a obra de Fritjof Capra.

Ao Manoel de Oliveira Manzano, pelas aulas de alemão.

À Cida Bueno, por sempre me ajudar sorrindo no COS.

À Ivone Gomes da Silva, por alegrar meus domingos com pão fresco.

À Oxum, Ogum e os preto-velhos.

Não sou filósofo. Não sou porque não penso a partir de conceitos. Penso a partir de imagens. Meu pensamento se nutre do sensual. Preciso ver. Imagens são brinquedos dos sentidos. Com imagens eu construo estórias.

Rubem Alves

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é fazer uma análise crítica acerca da obra literária e midiática do radialista alemão, especialista em jazz, Joachim-Ernst Berendt, com foco na segunda fase da sua carreira, não mais dedicada à música, mas aos sons e ao ouvir, com a proposta de elaborar o conceito de ‘áudio-imagem’. Para tanto, propõe um *corpus* composto pela peça radiofônica e depois livro, *Nada Brahma – Die Welt ist Klang* (denominado na edição brasileira, *Nada Brahma: o mundo e o universo da consciência*). Com a justificativa de que as imagens visuais já não mais seduzem os olhares devido à alta velocidade de disseminação nos ambientes culturais contemporâneos, essa tese investiga outra abordagem acerca da imagem, capaz de contribuir com uma teoria das imagens auditivas, que parece muito necessária frente o ofuscamento sonoro na profusão das mídias audiovisuais. Nesse sentido, além de apresentar as ideias do autor alemão no âmbito das pesquisas de comunicação no Brasil, esta tese define a experiência auditiva como força de resistência à hegemonia das imagens visuais. Aproxima, assim, o pensamento de Berendt ao de Dietmar Kamper, em diálogo com o pensamento de Norval Baitello Jr. na sua teoria da imagem e da cultura. Como própria referência, Baitello Jr. apresenta Berendt, ampliando o diálogo com outros pensadores como Harry Pross, que na sua classificação da mídia inclui o corpo em sua percepção sensorial como mídia primária e o próprio Kamper, quando anuncia o retorno à audição como forma de combate ao “padecimento” dos olhos. Assim, a tese propõe um conceito de imagem sonora próximo de uma ciência denominada, por Hans Belting, “Antropologia da Imagem”, onde o som aparece como veículo da cultura. Para uma compreensão acerca dos sons e da mídia, a pesquisa se vale dos trabalhos dos musicólogos e engenheiros de som R. Murray Schafer e Michel Chion, que não reduzem o entendimento de som ao campo da tradição da música. O referencial teórico inclui ainda os autores citados por Berendt e seus comentadores, como o filósofo Peter Sloterdijk, os historiadores Andrew Right Hurley e Uta G. Poiger, além do maestro e musicólogo Júlio Medaglia. Propomos, assim, uma reflexão acerca do restabelecimento de nexos e vínculos rompidos frente à nova cultura das mídias.

Palavras-chave: áudio-imagem, Joachim-Ernst Berendt, comunicação auditiva, cultura do ouvir, rádio.

ABSTRACT

The purpose of this research is to make a critical analysis about the literary and media work of the Germany radio man and jazz specialist, Joachim-Ernst Berendt. The focus is on the second stage of his career, no longer dedicated to music, but to sounds and to hear, with the proposal to elaborate the concept of "audio-image". For this, he proposes a *corpus* that is composed by the radio masterpiece and then book "*Nada Brahma – Die Welt ist Klang*" (called "*Nada Brahma: o mundo e o universo da consciência*" in the Brazilian edition). With the justification that the visual images do not seduce the glances anymore due to the high speed of dissemination in contemporary cultural environments, this thesis investigates another approach about the image, able to contribute to a theory of audio images, which looks very necessary due to sound obscuring in the profusion of audio-visual media. In this sense, in addition to present the ideas of the German author in the domain of the communication's research in Brazil, this thesis defines the hearing experience as a resistance strength against the hegemony of visual images. Thus, it approaches the thought of Berendt to the Dietmar Kamper one, both in dialog with the thought of Norval Baitello Jr. in his theory of the image and culture. As his own reference, Baitello Jr. presents Berendt, extending the dialog with other thinkers as Harry Pross, which includes the body in its sensorial perception as primary media in its media classification, and Kamper himself, when announces the return to the hearing as a way of combating the "suffering" of the eyes. Thereby, the thesis proposes a concept of sound image close to a science called, by Hans Belting, "Anthropology of Image", where the sound appears as a vehicle of culture. For an understanding of the sounds and the media, the research uses the work of musicologists and sound engineers R. Murray Schafer and Michel Chion, which do not reduce the understanding of sound to the field of tradition of music. The theoretical framework also includes the authors cited by Berendt and his commentators, like the philosopher Peter Sloterdijk, the historians Andrew Right Hurley and Uta G. Poiger, in addition to the maestro and musicologist Julio Medaglia. We propose therefore a reflection about the restoration of relations and links broken in the light of the new culture of media.

Keywords: audio-image, Joachim-Ernst Berendt, audio communication, culture of hearing, radio.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1-Joachim-Ernst Berendt. Foto extraída do site http://www.marketwired.com/press-release/resonance-records-proudly-presents-bill-evans-some-other-time-the-lost-session-from-2110872.htm . Acesso em 03/07/2016.....	27
Figura 2-Joachim-Ernst Berendt. Foto extraída do site http://alchetron.com/Joachim-Ernst-Berendt-780489-W , acesso em 03/07/2016.	32
Figura 3-Joe Berendt e Andrzej Wasylewski. Foto de Marek Karewicz.Extraída do site http://jazzforum.com.pl/main/news_old/1214 . Acesso em 04/07/2016.	38
Figura 4-Joachim-Ernst Berendt. Foto de Margrit Tabel-Gerster, 1991.	44
Figura 5-Sereia de René Magritte.	91
Figura 6-Releitura do mito das sereias sob o olhar do Sec. XIX. Reprodução a óleo em tela de Ulisses e as Sereias , John William Waterhouse.	93

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Sobre o tema das imagens: entre o sentido da visão e o da audição.....	5
1.1. Abaixo o signo: da linguagem como som e imagem.....	5
1.2. A crise do sentido na era da imagem audiovisual: sobre a hipertrofia da visão e o resgate do corpo pela audição.....	16
1.3. Joachim-Ernst Berendt e o anúncio de uma nova era para o ouvir.....	19
1.4. Mas... será que estamos ouvindo?.....	23
2. Joachim-Ernst Berendt: pensador da música, dos sons e do ouvir.....	27
2.1. Uma voz no rádio.....	27
2.2. Um narrador na era do rádio?.....	32
2.3. O alemão mais influente na história do Jazz.....	38
2.4. O místico de Nada Brahma.....	44
3. Nada Brahma: uma vivencia simbólica.....	63
3.1. Nota introdutória: sobre a hipertrofia da visão e a perda da dimensão transcendente das imagens na cultura das mídias.....	63
3.2. O som como elemento transcendente da cultura: sobre a origem da linguagem e o sentido da escuta.....	66
3.3. Nada Brahma: o mundo é som! E silêncio... ..	72
3.4. A música e a mística do mundo Brahma.....	75
4. Entre sereias e sirenes: a escuta em quiasma. Xeque-mate?.....	82
4.1. A narrativa e o feitiço do encanto das sereias.....	84
4.2. O rádio e o novo canto das sereias.....	94
4.3. O ambiente midiático e a sinfonia das sirenes.....	104
5. Conclusão.....	110
Bibliografia.....	113
Anexo - Mídia digital contendo os sons tratados no Capítulo 2 e 4, e um vídeo.....	123

Introdução

Há uma famosa frase de Harry Pross, basilar para o entendimento de sua teoria da comunicação e da mídia, e diversas vezes pronunciada por Norval Baitello Junior, que precisará constantemente ser repetida no âmbito de pesquisas desta ciência: “toda comunicação começa e termina no corpo”. Isso porque na era das imagens audiovisuais e da cultura da mídia, não apenas concedemos demasiada atenção ao sentido da visão como, por isso mesmo, temos reduzido o entendimento das imagens aos suportes técnicos de imagens, quando estas, na verdade, atuam sobre o corpo, exercendo efeitos sobre ele. Neste sentido, a noção de imagens trabalhada pela neurociência, enquanto sinais provenientes das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva - ou seja, enquanto forma de conhecimento sensível na relação entre o corpo e o mundo que se apresenta para ele, nos dá uma saída para que possamos compreendê-las a partir de sua relação com o corpo e não apenas com o distanciamento do olhar. Neste contexto, resgatamos a obra radiofônica, *Nada Brahma*, de Joachim-Ernst Berendt, para demonstrar como a proposta do autor visa, exatamente, um redirecionamento perceptivo da visão para a audição, com o intuito de nos fazer despertar para as imagens do corpo, através do sentido do som. Propomos, assim, uma concepção de áudio-imagem, na qual a noção da realidade encontra-se fundamentada no corpo, aproximando o pensamento de Berendt ao de uma teoria da imagem que leva em conta a sua dimensão antropológica inerente.

No primeiro capítulo, a partir da pesquisa de Adriana Cavarero sobre o tema da voz e da abordagem antropológica oferecida por Hans Belting no entendimento das imagens, demonstraremos como o determinismo visual no tratamento dado às imagens encontra-se fundamentado na concepção logocêntrica da linguagem, a qual exclui o pensamento por imagens do âmbito dos saberes científicos, na medida em que neutraliza a dimensão sonora da palavra e a expressividade anímica das imagens visuais. Temos em vista, com isso, uma estratégica abordagem da linguagem como som e imagem, no intuito de resgatar o sentido do corpo no âmbito de pesquisas da comunicação e da mídia. Comprovando, então, que a percepção auditiva se encontra sempre ancorada a ações corporais, motoras e imaginárias, apresentamos uma aproximação entre a proposta de Joachim-Ernst Berendt e o pensamento de Dietmar Kamper, em diálogo com a teoria da imagem e da cultura desenvolvida por Norval Baitello Junior, quando inclui o corpo e a sua sensorialidade no campo da ciência da comunicação, de modo a resgatar o sentido da escuta como forma de combate ao

“padecimento dos olhos” anunciado por Kamper. Para finalizar, apresentamos a relação entre o som e a mídia através das análises dos musicólogos e compositores, Michel Chion e R. Murray Schafer, para demonstrar como a cultura atual tem relegado o sentido das imagens acústicas ao das imagens visuais. Neste capítulo, portanto, localizamos o recorte teórico e metodológico que ampara nossa pesquisa.

O capítulo dois, por sua vez, recupera a expressividade oral da mídia radiofônica, através do conceito de “performance mediatizada” elaborado por Paul Zumthor e da presença do narrador, tal como o concebe Walter Benjamin, para apresentar Berendt através da sua áudio-imagem, como uma voz narradora, cujo fascínio que exercia sobre os ouvintes conduziu não apenas uma reforma cultural na escuta alemã, fundamental para o estabelecimento de um jazz tipicamente europeu, segundo a pesquisa de Andrew Wright Hurley, e contribuindo significativamente para a ampliação da experiência musical nesta cultura, como também trouxe o anúncio de uma nova era para o ouvir, o qual identificamos pela narrativa da peça radiofônica, *Nada Brahma*. Aqui, afastado já das questões estritamente musicais, o radialista, através de uma narrativa fantástica, descreve o mundo como um evento sonoro, a fim de recuperar o sentido relacional e simbólico da comunicação acústica como alternativa para se trabalhar com imagens fora do sistema da visão, mas conjugada com a sensibilização do corpo. Na medida, então, em que apresenta o som como o elemento capaz de colocar o corpo em consonância com seus símbolos culturais, acreditamos que a obra de Berendt contribui com a teoria da imagem e da mídia na proposição de uma abordagem antropológica das imagens, enquanto o precursor do conceito de ‘áudio-imagem’.

No penúltimo capítulo retomamos os estudo de Malena Contrera, embasada pela teoria da iconofagia de Norval Baitello Júnior e pelas análises de Edgar Morin e Muniz Sodré acerca dos processos de retroação do imaginário midiático para o social, com ênfase nos fenômenos da tele-participação da cultura midiática atual, quando explana sobre a crise dos sentidos como a “crise da revelação perdida”, procedente do afastamento do corpo nos processos comunicativos pautados pelos aparatos técnicos das imagens. Associando esta crise ao aspecto marcadamente visual do ambiente da cultura midiática, cujo excesso de imagens conduz à evasão e não à formação da subjetividade, como um distúrbio na relação do homem com a experiência do sagrado, retornamos ao tema da origem da linguagem, no qual a noção de som, enquanto elemento de transcendência da cultura, recupera, justamente, o potencial revelador das imagens acústicas, pela ativação emocional do corpo

ouvinte. Na sequência, analisamos a proposição hindu “*Nada Brahma*” para recuperar o valor expressivo do silêncio em seu potencial simbólico, através de um mergulho na tradição musical da Índia, na qual a escuta vincula-se à apreensão silenciosa dos fenômenos temporais da vida natural e cósmica, no tempo sem tempo e na música inaudível do mundo *Brahma*. Para tanto, nos valemos do pensamento de Hans Joachim Koellreutter, cuja proposta estética em muito se aproxima daquela de Berendt, e também dos estudos de Zé Miguel Wisnik acerca da tradição musical do Oriente. No que diz respeito a abordagem antropológica das imagens acústicas, referente à compreensão mítica do mito do deus *Brahma*, nos valemos dos estudos acerca das paisagens ambientais do filósofo japonês, Tetsuro Watsuji.

Para finalizar, propomos, então, uma análise da paisagem cultural na era das máquinas e das tecnologias da comunicação midiática, através do simbolismo acústico das sereias e das sirenes. Trata-se, assim, de uma análise sob o viés áudio-imagético, com o intuito de despertar a consciência auditiva do ouvinte para os efeitos mágicos dos cantos sirenicos sobre as formas da percepção do corpo, quer ele ouça, quer não. Assim, retornamos à temática do narrador através do canto das sereias, mas em consonância com a sedução acústica do sistema radiofônico, para demonstrar como o modelo comercial da linguagem sonora impulsionada pela radiofonia, na medida em que reduziu o discurso musical aos sinais sonoros comunitários, promoveu uma coerção cultural da escuta, implantando a aceleração do tempo da vida e a sincronização social, cuja ausência de pausas de silêncio favorece o consumo cego do imaginário midiático. Vislumbrando, então, que a paisagem sonora na cultura das mídias só se apresenta convidativa à percepção auditiva quando clama pelo sentido de alerta, associamos os sinais sonoros comunitários ao soar ininterrupto de sirenes que vociferam sem pausas, no intuito de repropor o sentido acústico das antigas vozes mágicas. Neste contexto, apresentaremos, então, duas imagens significativas no que diz respeito à recepção do mito das sereias pela cultura moderna: a primeira de René Magritte, na qual surge impossibilitada de cantar e a segunda de Franz Kafka, onde se apresenta muda; contrapondo-as a duas áudio-imagens: a música de Edgard Varèse e o silêncio de John Cage. Acreditamos desta forma resgatar o potencial subversivo da escuta capaz de (re)significar os sinais sincronizadores da cultura, transformando-os, novamente, em sereias, ainda que o seu canto reverbere como ruído. Esta talvez seja, por fim, a história de uma comovente voz radiofônica convertida em sirene, que embora ressoe

sem nada dizer, continua tão sedutora quanto em outrora. Isto não se deve ao poder do som?

Antes de seguirmos, porém, cabe ressaltar que nós não seguimos a clássica distinção entre o ouvir e o escutar, proposta por Roland Barthes, quando diz que “*ouvir* é um fenômeno fisiológico; *escutar* é um ato psicológico” (BARTHES, 2009, p. 235). Isso, para não financiar a velha dicotomia entre o corpo e suas imagens, o que seria seu pensamento sensível e simbólico, já que pretendemos demonstrar, justamente, pelo nosso conceito de áudio-imagem, como a dimensão psicológica das imagens acústicas vem determinada pelos sentidos corporais.

1. Sobre o tema das imagens: entre o sentido da visão e o da audição

1.1. Abaixo o signo: da linguagem como som e imagem

Segundo Adriana Cavarero¹, chegamos ao século XX com uma concepção sógnica da linguagem, que nos impossibilita atentar para a vinculação vocal-acústica que a palavra implica, ainda antes que possa designar qualquer significação verbal, tornando oculta (o que seria insignificante) a comunicação relacional e corpórea, da qual ela deriva e para a qual se destina. De acordo com a autora, no tratamento filosófico dado à linguagem evidencia-se a cisão entre voz e palavra, o que seria som e imagem, como um “marco antiacústico e videocêntrico do pensamento platônico – e, portanto, da filosofia ocidental” (CAVARERO, 2011, p. 105), cujo filtro metafísico impulsionou um processo denominado pela autora de “desvocalização do *logos*”².

Entretanto, entendendo a partir de Hans Belting³ que a racionalidade videocêntrica da filosofia ocidental não se confunde com o pensamento por imagem que se fundamenta pela sensibilização do corpo, pretendemos demonstrar como a estratégia filosófica para silenciar a palavra foi determinante para reduzir a percepção em imagens à conceituação sógnica da

¹ Adriana Cavarero é docente no curso de Filosofia Política na Universidade de Verona (Itália). Em sua tese de doutorado, “Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal” (Belo Horizonte: UFMG, 2011), se valendo dos estudos pioneiros do medievalista Paul Zumthor, no que diz respeito à ‘vocalidade’ enquanto fenômeno vocal e sonoro independente da palavra articulada, e do conceito de local absoluto de Hannah Arendt, como uma relação em ato num espaço compartilhado pelos presentes; a filósofa italiana propõe, na era em que se discute a globalização impulsionada pelas mídias de comunicação à distância, uma possibilidade antimoderna de revalorizar em sentido político a relacionalidade corpórea da palavra que se faz voz. Assim, conclui o tradutor do livro para o português, Flavio Terrigno Barbeitas, na sua introdução: “se é a linguagem que faz do homem um ser político; se essa mesma linguagem não mais é redutível ao plano do que é dito, isto é, ao plano das palavras desencarnadas e do *logos* desvocalizado, e passa a acolher a voz como aquilo que espelha a unicidade de cada existente; se também o “homem”, nesse mesmo sentido, deixa de ser uma abstração para se referir à singularidade encarnada de um ser único; ora, então a política deve ser radicalmente repensada para além de uma conexão pelo que é dito (terreno exclusivo do significado) em direção à relacionalidade de um dizer em que, mais do que significar, cada um comunica quem é” (In: CAVARERO, 2011, p. 11).

² Nas palavras da autora: “O processo de autoesclarecimento do *logos*, no qual consiste a história da metafísica, é também um processo de autonegação do *logos* que, ao se desvocalizar, esforça-se ao máximo para coincidir com o pensamento” (CAVARERO, 2011, p.61). Como veremos adiante, este pensamento corresponde à perspectiva racional da ideia platônica, mas não ao pensamento por imagem que se estabelece no corpo por meio de uma emoção sensível.

³ Hans Belting é historiador da arte e propositor de uma teoria da imagem, na qual a imagem é abordada a partir de uma perspectiva antropológica na qual “el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino – algo completamente distinto – como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas” (BELTING, 2007, p. 15). Neste sentido, embora nos apresente o conceito de imagens endógenas (internas) e exógenas (externas), nos adverte que ambas não podem ser pensadas separadamente, já que se encontram sempre em trânsito. Belting foi professor catedrático no Instituto de História da Arte da Universidade de Munique e, depois, no Instituto de História da Arte e Teoria da Mídia em Karlsruhe.

linguagem, como uma medida racional para domesticar o pensamento mágico, ou anímico, impulsionado tanto pelas imagens iconográficas, nos rituais de culto aos mortos da antiguidade⁴, quanto pelas narrativas míticas, por assim dizer, cantadas ao ouvinte⁵. Com isso, pretendemos destacar como esta concepção dessensibilizada da palavra impregna toda a noção de linguagem difundida pela moderna linguística, a qual termina por afetar, também, o enfoque da imagem, no âmbito de pesquisas da comunicação e da mídia, hoje. Tal como apresenta Hans Belting quando diz que:

O mal-entendido posto hoje sobre as imagens resulta em pretender encará-las apenas como suportes de informação, o que as aproximam da categoria dos signos. O mal-entendido de ontem resultava do que se pretendia reduzir globalmente as imagens em reproduções da realidade, enquanto se subtraía à competência da teoria, quando elas estavam materializadas nos artefatos, as imagens mentais ou da memória, que não possuíam equivalente no mundo das coisas. Se as imagens se reduzem à imitação de alguma coisa que podemos conhecer sem elas, perdem então a parte que elas tomam à experiência do mundo que permite nossa faculdade de representação⁶.

As imagens, portanto, não devem ser entendidas como meras reproduções da realidade, quando, na verdade, fundamentam a compreensão do real, através da capacidade humana de representação, a qual escapa ao controle sobre o qual se funda a racionalidade sígnica, enquanto “um princípio de ressonância entre o espectador e seu ambiente”⁷.

Segundo Adriana Cavarero, o problema basilar no que tange ao embasamento filosófico concedido à linguagem surge quando:

Na passagem de Homero a Platão, a centralidade do ouvido é substituída pela do olho. A tecnologia da escrita produz, de fato, uma específica estrutura mental,

⁴ Analisando a tradição funerária da Antiguidade, Hans Belting descreve um ritual muito conhecido em todo o Oriente antigo, designado “ritual de abertura da boca” (BELTING, 2007, p. 58), no qual as imagens mortuárias, durante o tempo das cerimônias rituais, libertavam-se da mudez inerente à matéria morta, e eram postas a falar, enquanto médium entre o mundo dos mortos e dos vivos, por meio de um ritual de animação que se dava entre o espectador e as imagens.

⁵ Nos referimos especificamente à poética homérica, através das análises de Adriana Cavarero.

⁶ Tradução de Martinho Alves da Costa Junior, feita a partir da tradução francesa. Este artigo encontra-se no livro, “*Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*” (VERLAG C. H. BECK OHG: München, 2006, p. 133-137). Como a tradução citada é datada do mesmo ano da tradução espanhola do seu “*Antropología de la Imagen*” (2007), o qual também utilizamos aqui, preferimos, todas as vezes que estivermos nos referindo a este artigo, citar a bibliografia da edição alemã, para diferenciá-los. A citação supracitada corresponde, então, ao seguinte trecho do original: “*Das heutige Missverständnis der Bilder liegt darin, dass man sie nur noch als Träger von Informationen gelten lassen will, in denen sie den Zeichen nahe kommen. Das gestrige Missverständnis lag darin, dass man die Bilder pauschal auf Abbilder der Wirklichkeit reduzierte, während man die Bilder der Phantasie oder des Gedächtnisses, die kein Äquivalent in der Welt der Dinge besitzen, der Zuständigkeit der Theorie entzog, soweit sie sich in Artefakten materialisiert hatten. Beschränken sich Bilder auf die Mimesis von etwas, das man auch ohne Bild kennt, so verlieren sie ihren Anteil an der Erfahrung der Welt, die wir mit Hilfe unserer Vorstellung machen*” (BELTING, 2006, p. 135).

⁷ No original em alemão, o trecho citado corresponde ao seguinte: “*Dabei handelt es sich um ein Prinzip der Resonanz zwischen Umgebung und Betrachter*” (BELTING, 2006, p. 137).

correspondente a um modelo de pensamento que deve a sua matriz organizadora à esfera do olho em vez daquela do ouvido. De evento sonoro, a palavra se torna imagem e se faz disponível a uma organização visual que a posiciona no discurso segundo um processo espacial, linear, analítico, possível de revisão e caracterizado pela permanência. (CAVARERO, 2011, p.104).

E mais à frente:

Na transição da centralidade do ouvido para a do olho, nasce um pensamento capaz de capturar os eventos sonoros e de congelá-los em imagens abstratas e universais, dotadas de objetividade, estabilidade e presença, bem como organizáveis em um sistema coerente. Nasce, em resumo, o estatuto da ciência, ou seja, daquele saber certo e incontrovertível a que os filósofos gregos chamam *episteme* e que fundamentam na *theoria*. (CAVARERO, 2011, p.105).

Assim, conclui: “retirada do evento dinâmico do fluxo vocal e entregue à solidez do signo escrito, a linguagem se torna um objeto de observação” (CAVARERO, 2011, p. 106). Dito isso, pode-se sugerir que o cerne da questão no que diz respeito à (in)compreensão da linguagem enquanto um fenômeno sonoro-acústico, reside no destino sígnico que o pensamento racional reservou a ela, como um objeto de análise que se dirige aos olhos da mente, mas de modo nenhum às emoções do corpo. Ao que parece, reflexo sintomático de uma cultura na qual a visibilidade das imagens, seja em representações iconográficas ou em narrativas vocalizadas, exercem grande fascínio no espectador-ouvinte.

Nesta direção, como demonstra Cavarero, segundo a concepção antiacústica e videocêntrica do *logos*, - que inaugura a genealogia do pensamento científico ocidental -, desvirtuada da boca dos falantes e atrelada à clareza visível da *ideia*⁸, a expressividade sonora da palavra, manifesta na voz, terminou reduzida à componente fonemática, ou significante acústico, no qual a pluralidade das vozes, característica à vida social na linguagem, tornou-se paradoxalmente aquilo que não soa, mas se restringe à voz genérica e insonora da linguagem, então incapaz de seduzir qualquer ouvinte.

Do mesmo modo, perdida a referência recíproca entre corpo e imagem, esta reduz-se ao signo, determinado pelo sistema da significação semântica, como representação abstrata, e

⁸ O termo ideia, aqui, designa os *Idéai* (ou ideias) platônicos, enquanto representação intelectual e abstrata do pensamento racional, criador de modelos objetivos e arquétipos eternos e imutáveis, os quais prescindem do corpo e da vida concreta, que não passam de cópias imperfeitas e transitórias desta realidade superior. Esta dicotomia do pensamento platônico, vem assim descrita por Ariano Suassuna: “Platão via o universo como dividido em dois mundos, o mundo *em ruína* e o mundo *em forma*. O nosso mundo, este mundo sensível que temos diante dos nossos olhos, é o campo da ruína, da morte, da feiura, da decadência. O mundo autêntico, o mundo em forma do qual o nosso recebe existência e significação, é aquele mundo das essências, das Ideias Puras” (SUASSUNA, 2011, p. 44). Como veremos adiante, Adriana Cavarero aproxima a concepção da ideia platônica à dos signos modernos.

que desconsidera a eficácia simbólica das imagens na vida cultural. Entretanto, nos adverte Belting: “a convertibilidade dos signos visuais e linguísticos, no sentido de uma simples equação, não se mantém quando se tenta aplicar às imagens”⁹. Já que imagens e signos divergem quanto à referência:

No caso do signo, a referência repousa sobre uma convenção livre ou imposta e nos leva a alguma coisa que é impossível simplesmente reconhecer em seu signo, mas que clama sempre que havia um acordo preliminar sobre sua significação. Nas épocas históricas, sempre se supôs uma referência das imagens aos corpos dos quais elas supostamente tomaram o lugar. É a ausência do corpo que criou a presença própria às imagens. No caso da imagem, a ausência e a presença repetem experiências corporais (...), cujas necessidades os signos não podem reagir¹⁰.

De modo sucinto, pode-se dizer que o signo reduz a imagem à imitação de algo que se pode conhecer sem ela, ao passo que a imagem, enquanto presença de uma ausência, refere-se sempre a um corpo, num processo de troca recíproca entre a representação externa e a configuração interna do espectador, pelo princípio da ressonância. Segundo Belting, as imagens “nos reenviam o olhar que portamos sobre elas”¹¹, ou seja, “nossa própria imaginação vem se aninhar no olhar que colocamos sobre as imagens”¹². O que significa que a imagem se encontra sempre em relação com o corpo, que representa e que a observa. Sob um viés auditivo, as imagens, enquanto duplos de corpos ausentes, sempre falaram ao espectador-ouvinte como expressão anímica de uma *pós-vida*¹³. Do mesmo modo, as narrativas homéricas, por meio de reverberações acústicas, faziam do passado mítico ausente de deuses e heróis, presença viva no imaginário de sua cultura. De modo que o

⁹ No original em alemão: “Die konvertierbarkeit der visuellen und der sprachlichen Zeichen, im Sinne einer einfachen Gleichung, geht nicht auf, wenn man sie auf Bilder anwenden will” (BELTING, 2006, p. 134).

¹⁰ No original em alemão: “Die Referenz beruht im Falle der Zeichen auf freier oder erzwungener Verabredung und lenkt uns auf etwas hin, das in seinem Zeichen nicht wieder erkannt werden kann, sondern als Bedeutung immer erst vereinbart werden muss. In historischen Zeiten lag die Referenz der Bilder auf Körper, deren Stelle sie einnehmen sollten, immer nahe. Erste die Absenz der Körper bringt die Präsenz zustande, die Bildern eigen ist. Absenz und Präsenz wiederholen im Falle des Bildes körperliche Erfahrungen (...), also Bedürfnisse, auf die Zeichen nicht reagieren können ” (BELTING, 2006, p. 134).

¹¹ O trecho citado corresponde ao seguinte, no original em alemão: “Sie blicken auf uns zurück” (BELTING, 2006, p. 134).

¹² No original em alemão: “Unsere eigene Imagination nistet sich in den Blick ein, den wir auf Bilder werfen” (BELTING, 2006, p. 134).

¹³ O termo *pós-vida* foi extraído da obra de Aby Warburg que, ao problematizar a questão da reaparição de formas antigas na arte de períodos históricos posteriores, definiu a imagem como *Pathosformel* (ou seja, uma ‘fórmula de *pathos*’, na qual ‘*pathos*’ designa uma paixão, positiva e/ou negativa, que comove e arrebatava, mobilizando instintos, emoções e memórias) e *Nachleben* (que se refere a uma ‘pós-vida’, o que seria uma ‘sobrevivência’, ou melhor, uma vida após a vida, de uma fórmula patética). Neste sentido é importante ressaltar que Aby Warburg (1866-1929) foi não apenas o intelectual pioneiro no que se refere ao estudo da imagem para além das decodificações iconográficas, mas também o proponente de uma mudança no percurso dos estudos da arte, abrindo caminhos para uma nova teoria da imagem e da cultura, que revelava ainda de maneira embrionária a perspectiva antropológica a qual Hans Belting adotaria mais tarde.

duplo manifestava-se na materialidade sonora da voz poética como uma presença sensível e manifesta à imaginação do corpo ouvinte, embora invisível aos olhos. No contexto da oralidade, portanto, a palavra não é mera representação morta, senão uma realização em imagens, do e no corpo, que se estabelece numa relação entre voz e ouvido, som e imagem. Mas que também se materializa nos artefatos culturais.

Assim, no contexto das narrativas orais, justamente porque despertam uma sensibilização acústica que ativa a imaginação do corpo ouvinte, a palavra talvez pudesse ser melhor compreendida enquanto um fenômeno áudio-imagético, e não como signo. Entretanto, como adverte Adriana Cavarero, sob a perspectiva da razão logocêntrica, excluída a vinculação corpórea implicada na voz, sua expressividade acústica submete-se de vez à lógica videocêntrica do significado e ao rígido controle do sistema da significação. Assim, não parece infundado supor que o sistema videocêntrico do *logos* não se confunde com o pensamento por imagem, mas pretende, justamente, subtrair-se a ele, por meio da abstração sígnica da *ideia*, como uma imagem conceitual que, exaltando o papel do olho enquanto sentido de distância, obscurece a mediação concreta e emocional do corpo sensível, que também ouve.

De acordo com Vilém Flusser, quando analisa as diferenças entre a escrita alfabética e a concepção imagética da escrita com ideogramas, com a invenção do alfabeto o pensar por imagens foi substituído pelo pensamento conceitual, crítico e discursivo, em suma, racional, “para se poder pensar de maneira iconoclástica”, ou seja, sem sucumbir continuamente ao poder das imagens. Percebam:

Ao se falar, fala-se “sobre” representações por imagem e “sobre” imagens, fica-se acima do pensamento imaginário e fala-se de cima para baixo. O alfabeto, como partitura de uma língua falada, permite registrar e disciplinar essa transcendência face às imagens alcançadas, com esforço, por meio da fala. Escreve-se de maneira alfabética para afirmar e amplificar o nível de consciência conceitual e sobreimagético, ao invés de sucumbir continuamente ao pensamento plástico – como no falar característico da época anterior à criação da escrita. (FLUSSER, 2010, p. 59).

Percebe-se na citação que o autor se refere a dois diferentes tipos de “falar”. O primeiro, de modo indistinto da escrita, vincula a fala à lógica discursiva e conceitual da *ideia*; o segundo, anterior à invenção da escrita, refere-se a uma fala na qual a palavra se constitui como um dizer vocal e, portanto, sonoro, que impulsiona o pensamento plástico ou imagético, que reside na escuta. Pensando em retrospecto, num sentido histórico antropológico, pode-se perceber, então, como as imagens suscitadas pelas palavras,

digamos assim, cantadas ao ouvinte, fruto do pensamento mítico característico à Grécia antiga, foram determinadas pelo sistema racional, estável e linear, da palavra fundamentada pelo *logos* filosófico o qual, por sua vez, ancora-se numa noção não-relacional da linguagem. Por isso, segundo Flusser, as letras foram “inventadas para organizar em linhas a magia de que se fala nos mitos”, sendo, em suma, “vampiros” que “sorvem para si a vida da língua” (Idem, p. 67). Esta metáfora de Flusser pode ser explicada, nas palavras de Adriana Cavarero, da seguinte maneira:

A escrita de tipo alfabético, como a grega, consiste substancialmente numa des-sonorização da palavra. Substituindo a esfera acústica por um mapa visual, o signo escrito traduz o som e o elimina. (...). Ao contrário do que ocorre na tradição hebraica, na escrita grega não há sons que resistam ao regime dos signos. (...). A desvocalização é completa. Todo som pronunciado passa à escrita e, nesta, se congela, oferecendo-se duradouramente ao olho. (CAVARERO, 2011, p. 106).

Há, portanto, um paradoxo neste pensamento que Flusser denomina “íconoclasta”, já que a escrita, sendo também um tipo de imagem visual, prioriza a centralidade da visão em detrimento da relação acústica implicada na voz. No entanto, como quer o autor, não se trata, tampouco, da percepção em imagens, mas da visibilidade abstrata dos signos linguísticos. Neste sentido, pode-se dizer que o pensamento racional impulsionado pela escrita não fundamentou um fonocentrismo, e muito menos destruiu o pensamento por imagem. Centrado na visibilidade da *ideia*, apenas criou novas imagens, rerepresentando-as numa concepção distanciada, linear, analítica, antiacústica e videocêntrica, em suma, dessensibilizada, como estratégia para não sucumbir ao encantamento mágico das imagens míticas e mortuárias, em sua reverberação acústica e, portanto, corpórea, a qual evita a perspectiva filosófica:

Amplamente devedora da prática da escrita e por ela encorajada, a desvocalização platônica do *logos* passa por uma redução da *phoné* a signo acústico da ideia. Trata-se exatamente da voz geral da linguagem, serva da lógica videocêntrica do significado e controlada pelo sistema da significação. A palavra falada, que Platão prefere à palavra escrita, pertence ao registro dos signos gerados pela escritura e é precisamente signo acústico de uma ideia que exalta o papel do olho, tal como faz a escritura. (...). Platão teme a voz do prazer acústico, a voz que é ritmo e respiro, aquela que escapa ao controle videocêntrico da linguagem. Teme, em outras palavras, a área corpórea do vocálico. (CAVARERO, 2011, p. 107).

Assim, pode-se dizer que a preferência filosófica dada aos olhos, enquanto um sentido de distância, e que fundamenta o *logos* insonoro do ideal platônico, não apenas transformou a linguagem num objeto de análises, já bem distante da realidade concreta da vida na linguagem, como racionalizou suas imagens, submetendo-as ao sistema arbitrário da significação conceitual, livrando-as de toda e qualquer mediação concreta, capaz de

impulsionar o pensamento plástico, ou mágico. Segundo Belting, numa referência às imagens mortuárias na Grécia Antiga¹⁴:

Os movimentos históricos que preconizaram um pensamento racionalista em um sentido geral assim como no caso particular das imagens, criticavam já a imagem ao nome de uma visão do mundo iluminada onde a produção icônica do culto aos mortos não tinha mais nenhum lugar¹⁵.

Para Junito Brandão, foi a partir de Platão, influenciado pelos preceitos órficos e pitagóricos, “que se postulou a dicotomia corpo-alma” (2014, p.542) no mundo ocidental. No entanto, quando analisa o culto aos mortos entre os gregos primitivos, nos esclarece que embora a distinção entre corpo (*sôma*) e alma (*psykhé*) fosse já acentuada neste período, ambos eram pensados como polos complementares e não excludentes: “o *sôma* era visualizado como se fora um duplo: um permanecia no túmulo, onde conservava certos poderes peculiares; o outro, sob a forma de *eídon*, descia à região dos mortos” (BRANDÃO, 2014, p. 542)¹⁶. Platão, contudo, propondo que as coisas corpóreas são “imitações imperfeitas” dos modelos ideais, e atribuindo a estes a condição da verdadeira realidade que subjaz ao mundo das aparências concretas, concede supremacia ao mundo supra-sensível das ideias (o *mundo dos inteligíveis*), em contraposição ao *soma-sêma*, ou “corpo-túmulo”, segundo seus dizeres, na tradução de Brandão. De tal modo que a verdade

¹⁴ Analisando o culto aos mortos em diversas culturas antigas, Belting nos esclarece que a cultura grega apresentava-se como exceção no tratamento dado aos mortos, já que suas imagens não eram concebidas como médiuns que encarnavam as almas dos corpos mortos (tal como na tradição egípcia, na qual se praticava o ritual de abertura da boca das estátuas mortuárias que, portanto, falavam), mas, diferentemente, evocavam lembranças, de modo que a alma se transformava num duplo incorpóreo e a imagem numa representação silenciosa. Assim, o que era tido como “magia da imagem”, vinculada a um ritual de animação da imagem, transforma-se numa “imagem-lembrança”, vinculada a uma evocação rememorativa, enquanto representação e metáfora, que subestima o poder de simbolização das práticas rituais. A imagem transforma-se assim numa representação morta, que prescinde da sensibilização do espectador. Ainda assim, embora perdesse o simbolismo social dos cultos rituais, na qual era animada por práticas mágicas, “no sujeito individual, o ato de reminiscência retransmitia a prática visual coletiva do culto aos mortos” (BELTING, 2007, p. 185). No entanto, sem a magia dos ritos sociais, a imagem se torna um meio para a recordação, mas, concretamente, sem vida. Ainda segundo Belting, mesmo que a cultura grega apareça como exceção dentro das tradições antigas, “nos transmitiu certas concepções da imagem que continuamos aplicando ainda hoje, como se elas dispusessem de uma validade universal. Se ela é uma exceção, é que suas obras visuais, como aliás sua escrita, aparecem apenas tardiamente, no momento onde uma sociedade com organização complexa, tinha já racionalizado as implicações e o sentido das imagens de defuntos” (BELTING, 2007, p. 207).

¹⁵ Tradução de Martinho Alves da Costa Junior, feita a partir da tradução francesa. Correspondente, na edição espanhola, a este trecho: “*los movimientos históricos que se abocaron a la Ilustración, tanto en sentido general como em el caso concreto de las imágenes, criticaron a las imágenes en nombre de un concepto racionalista del mundo, en el que ya no tenía cabida la producción de imágenes en el culto a los muertos*” (BELTING, 2007, p. 178).

¹⁶ Segundo Junito Brandão: “Em Homero, a psique, separada do corpo, era concebida como um sopro mais ou menos material (*eídon*) que habitava o Hades e aparecia sob forma de algo frágil, volátil, comparado a uma fumaça, uma espécie de *skiá*, sombra (2014, p.542). O tema da sombra e sua relação com o corpo é retomado por Hans Belting no livro, “Antropología de la Imagen” (2007), num capítulo intitulado “Imagen y Sombra”.

inefável do filósofo, embora corresponda a um sistema videocêntrico, que coincide com a realidade universal e conceitual do mundo das *ideias*, o qual clama pelo sentido da visão, não pode ser identificado com o pensamento por imagem, que se estabelece no corpo na forma de uma consciência mágico-mítica, ligadas às emoções anímicas, já que procede, justamente, de sua abstração¹⁷. De acordo com Belting, no pensamento grego da antiguidade:

Se estabeleceu uma distância com respeito à *imagem física* que fundamentava o *receio metafísico*: se trata do receio ante todo tipo de percepção por meio dos sentidos que se tome como verdade de tipo cognitivo.¹⁸

Neste sentido, talvez mais do que postulado a dicotomia entre corpo e alma, Platão estivesse antecipando a distinção entre alma e espírito, no qual o conhecimento atrela-se à razão, mas de forma alguma às emoções do corpo. Isso, a despeito da proximidade entre o sentido de alma e psique¹⁹, a qual, como demonstra Junito Brandão no seu “Dicionário mítico-etimológico”, designa “o sopro, a respiração, o hálito, a força vital, a vida” (BRANDÃO, 2014, p.542), e se confunde, justamente, com a dimensão concreta da palavra, que se vincula, tanto quanto o sopro, o hálito e a respiração, à boca de um corpo que se expressa na voz. O que corresponde à identificação não apenas entre o corpo e a alma, mas também entre a voz e a palavra, estrategicamente desconsiderada pelo pensamento platônico. Importante ressaltar, neste contexto, que a linguagem, antes de se fazer conceito, parece derivar de imagens sensíveis, cuja simbolização procede da submissão acústica a estímulos sonoros, rítmicos e repetitivos, que impulsionam a mimetização corpórea. Desse modo se aprende a língua materna, tal como o homem primitivo desenvolve a linguagem mimetizando os sons de Gaia, a grande mãe-terra.

¹⁷ A partir da proposta do filósofo Jean Gebser, na qual não existe o inconsciente, mas diversos níveis de consciência (arcaica, mágica, mítica, racional, irracional), pode-se sugerir que o pensamento filosófico da antiguidade helênica, ao elaborar a noção do *logos*, revela o salto do pensamento mítico ao racional. Neste contexto, embora neste período ainda não existisse a distinção entre os conceitos de alma e espírito, os quais coincidem na noção de *psykhé*, o pensamento platônico parece, justamente, intuir esta separação já que, ao contrário do sentimento dos gregos arcaicos, no qual “existia um interesse mais profundo pelo corpo do que pela alma” (BRANDÃO, 2014, p. 542), o filósofo se refere ao corpo como o “túmulo da alma” (Idem: p. 547), excluindo a sua mediação sensível em relação ao *mundo dos inteligíveis*, aqui identificado com a abstração do espírito racional.

¹⁸ Tradução livre para o português, do trecho da tradução espanhola: “*Se estableció una distancia con respecto a la imagen física que fundamentaba el recelo metafísico: se trata del recelo ante todo tipo de percepción por medio de los sentidos que se tome como verdad de tipo cognitivo*” (Belting, 2007, p. 213).

¹⁹ A relação simbiótica entre a realidade, afetiva e emocional, do corpo e da psique, vem narrada, sob uma perspectiva mítica, no livro do psicanalista junguiano, Rafael López-Pedraza, “Sobre Eros e Psiquê” (Petrópolis, RJ: Vozes, 2010). O sentido de alma, tal como entendemos aqui, encontra-se vinculado à dimensão sensível e concreta do corpo.

Neste ponto Adriana Cavarero identifica o equívoco basilar da concepção filosófica da linguagem, já que esta parte da *ideia* e não do universo dos sons como origem: “Platão não afirma que o *logos*, interiorizando-se na alma, perde a voz. Afirma exatamente o contrário: é o *logos* insonoro da alma consigo mesma que, ao se exteriorizar, se vocaliza” (CAVARERO, 2011, p. 62-63). De tal forma que o discurso falado termina compreendido como a sonorização de um discurso pensado, tanto quanto a alma, reduzida ao espírito da razão discursiva. De tal maneira que a experiência anímica, vinculada à plasticidade do pensamento por imagem, acaba por se confundir com o pensamento racional. Assim, pode-se dizer em consonância com Hans Belting que as imagens “dessensibilizadas” pelo “espírito racional” por meio da escrita, não se confundem com o pensamento por imagem, fruto de um ‘*pathos*’, ou uma emoção anímica, que ativa a imaginação do corpo, se não que a oculta por meio da abstração conceitual que reside na acepção sígnica da palavra. Neste ponto, verifica-se uma bifurcação entre os conceitos de imagem e signo, que Hans Belting, em referência à fala de Ernst H. Gombrich, sintetiza nestas palavras: “o signo engaja nossa razão, a imagem nossa imaginação”²⁰.

Assim, embora Adriana Cavarero não esteja preocupada em diferenciar o pensamento por imagem da racionalidade sígnica da palavra, nos dá a chave para perceber como esta abordagem racionalista deriva, justamente, de um silenciamento da palavra, como estratégia da razão filosófica para não sucumbir à plasticidade do pensamento por imagens. Tal fato, segundo a autora, evidencia-se na hostilidade que o filósofo nutria pela poética homérica e de cujos poderes pretendia libertar-se, garantindo a supremacia de um *logos* fundado na clareza do conceito contra os efeitos subversivos e perigosos da palavra fundida ao som. Daí a celebre expulsão do poeta da cidade ideal do filósofo, descrita na *República*. De acordo com Cavarero:

O filósofo [Platão] tem muito claro que, em poesia, não se trata de uma palavra falada, mas sim de um canto em que a musicalidade da voz que domina a palavra, arrastando poeta e público numa absoluta coparticipação emocional no âmbito da embriaguez e do prazer. Encarregando-se de salvaguardar a palavra dos efeitos mortíferos da escrita, ele se preocupa também em colocá-la ao abrigo do domínio da voz e de seus efeitos de prazer. (CAVARERO, 2011, p. 106).

Nesse contexto, a autora revela o aspecto paradoxal que reside na afirmação de Platão, segundo a qual a escrita, enquanto cópia inanimada da fala, desvitaliza a palavra. Em

²⁰ No original em alemão, o trecho citado corresponde ao seguinte: “Das Zeichen engagiert unseren Verstand, das Bild unsere Phantasie” (GOMBRICH *apud* BELTING, 2006, p. 137).

consonância com diversos comentadores da obra do grande filósofo, a autora demonstra que junto da crítica platônica à escrita, convive outra, que diz respeito à condenação da voz poética, já que esta concede à palavra “um corpo demasiadamente carnal” (Idem: *ibidem*).

E conclui:

Dois são, em suma, os objetivos críticos da estratégia platônica que sai em defesa da palavra: a escrita e a voz poética. (...). A palavra deve se desviar do perigo de cair no registro congelante dos signos gráficos e, ao mesmo tempo, do perigo de ser envolvida pela volúpia do registro sonoro. Na transição histórica da oralidade à escrita, Platão se decide por uma oralidade que, despida de suas implicações originárias, depende já do efeito antivocálico da escrita. (CAVARERO, 2011, p. 106).

E esclarece, acerca desta paradoxal crítica à escrita:

Efetivamente, o filósofo não condena a escrita por ela calar a voz, mas porque a pensa como cópia de segundo grau em relação à palavra como imitação da ideia. Na origem e como origem está, para Platão, a ideia: o significado mental contemplado com os olhos da mente. O nome, “que sai da boca junto com a voz”, vem em segundo lugar e é o seu significante acústico. Em terceiro aparece o nome escrito, como um significante gráfico de um significante acústico ou, preferindo-se, cópia da cópia, distanciada, portanto, de dois graus em relação ao original. Tudo se passa como se, a partir da ideia que funciona como origem, todo o resto seja signo, aí incluída a voz. (...). Uma disciplina como a linguística, cuja a história é inaugurada com grande antecipação por Platão e Aristóteles, pressupõe a escrita. Para dizer a verdade, qualquer saber científico pressupõe a escrita. A linguística é, porém, diretamente voltada para englobar a *phoné* dentro da esfera do signo. (CAVARERO, 2011, p. 107).

Com isso, nos diz o tradutor para o português, Flavio Terrigno Barbeitas, na introdução do livro de Cavarero: “não é infundado considerar que o grande alvo platônico, na realidade, era o som, justamente por sua proximidade perigosa – e poderosa – em relação à palavra” (2011, p.13). De tal modo que, determinada por uma perspectiva racionalista, “a filosofia se tornou incapaz de perceber que, como som, a voz provém de uma garganta e, nessa condição, vincula irremediavelmente palavra e corpo” (Idem, p.10). Assim, pode-se dizer em consonância com a autora que a perspectiva filosófica no tratamento da linguagem terminou como um filtro metafísico, no qual a abstração sígnica da linguagem tornou oculta, justamente, a relação corpórea que a palavra implica, tanto quanto a percepção áudio-imaginária, enquanto ato de simbolização, ou animismo, da palavra que se destina aos ouvidos.

Segundo Belting, o tratamento dado às representações iconográficas por Platão não foi menos paradoxal do que sua desconfiança em relação à escrita, também concebida como uma “sombra em imagem”, um *eidolon*, diz Belting, do qual se oculta a voz, ou seja, o corpo falante. No entanto, o filósofo se insere numa cultura na qual a imagem dos mortos,

também um *eidolon*, não mais incorpora a alma do defunto, possibilitando uma comunicação, por assim dizer, transcendente, enquanto médium entre dois mundos²¹, entre o ausente e o presente, se não que evoca a lembrança, como uma sombra incorpórea, então incapaz de animar as imagens que se revelam aos olhos, permitindo somente a lembrança do corpo morto. Consequência da racionalização sobre um sentido arcaico das imagens, cujo reflexo cultural manifesta na des-sensibilização perceptiva da visão sobre as imagens mortuárias, e que coincide, como vimos, com a perspectiva insonora da razão logocêntrica. Neste sentido, nos diz Belting, que a crítica platônica à escrita se aplica à pintura, como arte apenas capaz de imitar (o que seria, representar) o *real*²², enquanto manifestação desprovida de vida. No entanto:

Platão só fala de imagens que duplicam o corpo de modo desnecessário, enquanto se cala no que se refere às imagens dos mortos. De igual modo, busca imagens unicamente na pintura, onde os corpos são apenas simulados, e omite os corpos tridimensionais, como as estátuas²³.

Assim, enquanto concebe a pintura como representação morta, tanto quanto a escrita, (tão ambivalente no seu pensamento), o filósofo se omite no que diz respeito às representações mortuárias, enquanto evocação de um corpo morto, e também no que tange às representações tridimensionais, as quais, não raro, falavam ao espectador-ouvinte. De tal modo que, pela sua abordagem metodológica, as imagens perdem a referência corpórea e o simbolismo mágico. Mas, como vimos, Platão pretende, justamente, se libertar do potencial mágico das imagens, tanto quanto da magia sonora da palavra poética, de tal modo que exclui o corpo e sua sensorialidade do âmbito do conhecimento científico, o qual clama por um olhar distanciado e pelo sentido geral e universal do conceito, que termina

²¹ No caso da poética homérica, o próprio poeta aparece como o médium entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens, já que este encontra-se sob o domínio das musas (as filhas de Mnemosine, deusa da memória), as quais cantam ao seu ouvido, impulsionando-lhe o vislumbre do passado histórico.

²² Segundo Belting: “Platão emprega esta carência [da alma como um duplo incorpóreo] em um sentido completamente oposto, ao definir como real, num sentido ontológico, unicamente a alma, enquanto o corpo, por ser mortal, se degrada até tornar-se uma simples sombra” (BELTING, 2007, p. 212). Pode-se dizer, portanto, que o filósofo subverte o conceito do real, quando parte da ontologia de uma alma incorpórea, a qual, como vimos, mobiliza a crítica de Adriana Cavarero, já que concebe a palavra (a ideia, o signo) como predecessora do som vocálico, como a alma que prescinde da concretude corpórea. A nosso ver, fundamentado no pensamento de Jean Gebser, não se trata precisamente de uma dicotomia entre corpo-alma, mas de outra, referente a alma-espírito [como um duplo incorpóreo], na qual o conhecimento da realidade atrela-se a uma perspectiva racionalista, que reverencia a visão da mente em detrimento da realidade concreta do corpo sensível. Neste contexto, a pintura, para Platão, surge como imitação [ou reprodução] de uma realidade ideal e, portanto, abstrata à vida concreta.

²³ Tradução livre da tradução espanhola: “Platón solo habla de imágenes que duplican el cuerpo de manera innecesaria, mientras que calla en lo que se refiere a las imágenes de defuntos. De igual modo, busca imágenes únicamente en la pintura, donde los cuerpos sólo se simulan, y omite los cuerpos en imagen tridimensionales, como las estatuas” (BELTING, 2007, p. 215).

por se impor como um filtro metafísico, cuja base teórica fundamenta todo o entendimento da linguagem no mundo ocidental.

Fato é que, chega-se a um novo milênio, no qual as mídias audiovisuais dominam nos ambientes da cultura, embasado por um entendimento sígnico da linguagem, que reverbera inclusive na ciência da comunicação, compreendendo-as apenas como suportes de informação, mas sem entender de que modo as imagens, visuais e acústicas, atuam sobre o corpo do espectador ouvinte, não apenas informando, mas moldando a sua percepção do mundo. Ou seja, mantem-se o mesmo olhar distanciado da razão, como se elas não afetassem nossas vidas, concreta e corpórea. Neste sentido, nossa proposta de retorno aos fundamentos arqueológicos que amparam a compreensão da linguagem, pretende resgatar o seu sentido arcaico, numa intenção revolucionária, na qual a revolução adquire o seu sentido original de volta à origem, de uma nova concepção da linguagem, a qual prescinde da sua conceituação sígnica para ser entendida como som e imagem. Assim, pode-se compreender melhor os efeitos mágicos, destruidores e sedutores, sobre a percepção do corpo. Já que as imagens, diferentemente da escrita, e na medida em que falam ao ouvinte, não permitem o distanciamento crítico da visão racional, mas, ao contrário, seduzem os olhos, quando encantam-lhe os ouvidos.

1.2. A crise do sentido na era da imagem audiovisual: sobre a hipertrofia da visão e o resgate do corpo pela audição

Pesquisas recentes no âmbito das teorias da comunicação apontam para uma crise do sentido nas operações da mídia eletrônica, que diz respeito à perda de controle do homem mediante os novos aparatos eletrônicos. Talvez o mais evidente deles seja a imobilidade do corpo perante tais mídias, que na metafórica análise de Norval Baitello Jr. aparece como o corpo sentado²⁴. A pesquisadora Malena Contrera põe ênfase exatamente na questão sensório-motora e enfatiza que o déficit cognitivo provém de uma perda da capacidade imaginativa – “memória ancestral inscrita no corpo”. A partir do conceito de “imagens sômato-sensitivas”²⁵ desenvolvido pelo neurologista António Damásio, a autora define o problema assim:

²⁴ Norval Baitello Jr., em sua última publicação, *O Pensamento Sentado*, dedica o livro inteiro ao tema aqui exposto.

²⁵ Para o neurologista António Damásio, as “imagens sômato-sensitivas” provêm das diferentes modalidades sensoriais do corpo, as quais caracterizam seu amplo conceito de imagem. Percebe-se: “[a palavra imagem]

Nos ambientes telemáticos contemporâneos, nos quais tudo pode estar representado em um contínuo exercício de abstração, uma das poucas coisas que se tornam impossíveis são as imagens sômato-sensitivas (...), tornando inviável também a imaginação que delas poderia brotar, uma imaginação transgressora por definição, já que não pautada pela natureza instrumental e tecnológica de suportes mediáticos industrializados, mas sim numa memória ancestral da espécie humana inscrita no corpo. (CONTRERA, 2012: 415).

Como demonstra Contrera, a contínua abstração dos ambientes telemáticos afasta os sentidos e a percepção concreta do corpo. Sedado pelas novas mídias, a imagem afeta, mas não emociona²⁶. Como veremos adiante, o contrário pode ser dito sobre as imagens audíveis. Nesse sentido, pesquisas no campo da neurociência corroboram a centralidade do corpo como suporte das imagens, por meio das modalidades sensórias. Dentre autores preocupados com o tema, encontramos não só Damásio, mas também Oliver Sacks, que escreveu um livro denominado, *Alucinações Musicais*, e inteiramente dedicado à relação entre som e corpo.

Preocupado com questões sonoras que emocionam os homens, sobretudo na importância da musicoterapia para aqueles em alto grau de demência²⁷, o médico revela a intrínseca relação entre percepção auditiva e produção de imagens corpóreas. Para ele, não só a música enquanto massa sonora é capaz de estimular o corpo, como a própria capacidade criativa do corpo de imaginar sons, na medida em que recria a música mentalmente, age igualmente como percepção sensorio-motora, ainda que a música seja imperceptível, do ponto de vista ‘*stricto-senso*’:

Imaginar música pode ativar o córtex auditivo quase com a mesma intensidade da ativação causada por ouvir música. Imaginar música também estimula o córtex motor, e, inversamente, imaginar a ação de tocar música estimula o córtex auditivo. (SACKS, 2007: 42).

Antônio Damásio, de forma ainda mais enfática, desenvolve um conceito de imagem para além da percepção visual, que inclui também os outros sentidos. Para ele, as imagens,

também se refere a imagens sonoras como as causadas pela música e pelo vento, e às imagens sômato-sensitivas, que Einstein usava na resolução mental de problemas – em seu inspirado relato, ele designou esses padrões como imagens “musculares”. (In. DAMÁSIO, 2000: 402).

²⁶ No artigo aqui exposto, Malena Contrera define afeto como algo que nos afeta, mas não mobiliza o corpo, ao contrário da emoção.

²⁷ Oliver Sacks analisa a importância da música no tratamento de Alzheimer como forma capaz de trazer à tona o *self* essencial, pessoal e individual de tais pacientes. Observa-se, nas palavras do autor, como o estímulo sonoro parece revitalizar exatamente aquela imaginação transgressora e encarnada da qual fala Contrera. “O objetivo da musicoterapia para as pessoas com demência é bem mais amplo: atingir as emoções, as faculdades cognitivas, os pensamentos e memórias, o *self* sobrevivente desse indivíduo, para estimulá-los e fazê-los aflorar. (...) A musicoterapia com esses pacientes é possível porque a percepção, a sensibilidade, a emoção e a memória para a música podem sobreviver até muito tempo depois de todas as outras formas de memória terem desaparecido.” (SACKS, 2007: 320-321).

conscientes ou inconscientes, são diferentes do que se costuma chamar “padrões neurais”, pois podem ser acessadas “somente da perspectiva de primeira pessoa (minhas imagens, suas imagens)”, enquanto os “padrões neurais” podem ser acessados “apenas da perspectiva de uma terceira pessoa”. E conclui acerca da imagem:

A palavra imagem não se refere apenas à imagem “visual”, e também não há nada de estático nas imagens. (...) Em suma, o processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam nossas, como resultado da consciência, é um fluxo contínuo de imagens, e muitas delas se revelam logicamente inter-relacionadas. (DAMÁSIO, 2000: 402).

Malena Contrera, quando explana sobre a crise dos sentidos nos novos ambientes telemáticos, em diálogo com o pensamento de Norval Baitello Júnior e Dietmar Kamper, apresenta a centralidade transgressora da imaginação proveniente das experiências sensoriais. Tal faculdade imaginativa aparece também como força motriz de toda a cultura das imagens, do culto de morte arcaico²⁸, passando pelo Renascimento²⁹, até os dias de hoje. Entretanto, o apelo excessivo à visão mediante a exaustiva difusão de imagens nos ambientes da cultura midiática, parece, pelo excesso, impedir tal desdobramento onírico e, por conseguinte, enfraquece o potencial simbólico das imagens³⁰. O mesmo pode ser dito a respeito das imagens sonoras, sejam elas produzidas por todo e qualquer tipo de dispositivo audiovisual, sejam aquelas que ignoramos, sobretudo nos grandes centros urbanos, e que garante o aumento constante da poluição sonora³¹.

No âmbito da recepção auditiva, entretanto, para ficarmos com dois termos de Baitello, não foi pela “hipertrofia”, mas pela “atrofia” da percepção, que deixamos de ouvir as informações sonoras. Ainda assim, como sugerem os estudos da neurociência, sobretudo

²⁸ Hans Belting, ao analisar a relação imagem, mídia e corpo nos rituais arcaicos de culto aos mortos, apresenta a centralidade do corpo enquanto médium da imagem. Percebe-se pela definição: “a questão da imagem e do médium nos conduz novamente ao corpo, que não somente foi, mas continua sendo um lugar das imagens pela força de sua imaginação” (BELTING, 2007: 44).

²⁹ Intelectual pioneiro no que se refere ao estudo da imagem para além das decodificações iconográficas, Aby Warburg revelou de maneira quase embrionária a dimensão antropológica da imagem, a princípio nas imagens renascentistas. Preocupado com a reaparição de formas antigas na arte de épocas posteriores, Warburg se interessava pela reaparição de simbologias pagãs na arte, e também no imaginário, do período renascentista, como explicou Kurt W. Forster, na introdução do livro de Warburg: “*Los prototipos antiguos, y sobre todo el dinamismo de sus gestos y sus plegados en movimiento, invitaban a la imitación porque ofrecían fórmulas eficaces con las cuales conferir animación y agitación emotiva, tanto em el artista como em el público, y esta visible movilidad evocaba reacciones que iban más allá del interes específico por la obra lhamando a una suerte de Einfühlung o empatía artística*” (In: WARBURG, A., 2005: 21) .

³⁰ Norval Baitello Junior, no livro, *Era da Iconofagia*, dedica um capítulo para o tema aqui tratado, acerca do enfraquecimento do potencial simbólico das imagens produzidas pela mídia. (In: BAITELLO Jr., 2005: 14-17).

³¹ Sobre o aumento da poluição sonora, ver: Schafer, M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

de Sacks, a imagem sonora age como um estimulador direto do corpo na produção de imagens³². Nesse sentido, pela falta do referente transposto na visualidade, sugere uma alternativa para se pensar um tipo de imagem que depende inteiramente de sua dimensão antropológica. Podemos nos perguntar, por fim, se diante da excessiva produção simbólica da contemporaneidade, de apelo majoritariamente visual, e sabendo que a escuta é um impulsionador direto das imagens interiores, não se pode pensar necessária uma teoria das imagens sonoras, onde a mídia contra hegemônica ressurgja como o soberano território da resistência?

1.3. Joachim-Ernst Berendt e o anúncio de uma nova era para o ouvir

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, *Sudwestfunk*, a qual ajudou a fundar. No início dos anos de 1980, no entanto, e depois de uma carreira notável como produtor e crítico de jazz³³, 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

³² Pode-se resgatar um estudo de Lévi-Strauss, intitulado, “Eficácia Simbólica”, no qual o antropólogo descreve o poder mágico dos cantos xamânicos para ajudar partos difíceis, numa tribo indígena da América do Sul. A eficácia do som musical sobre o corpo aparece descrita da seguinte maneira: “o xamã não toca o corpo da paciente e não lhe administra nenhum remédio, mas, ao mesmo tempo, envolve direta e explicitamente o estado patológico e seu foco. Poder-se-ia dizer que o canto constitui uma *manipulação psicológica* do órgão doente, e que dessa manipulação que se espera que se decorra a cura” (LÉVI-STRAUSS, 2014, p. 265). E, mais a frente: “representações psicológicas são invocadas para combater males fisiológicos” (LÉVI-STRAUSS, 2014, p. 273).

³³ 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. (In: BERENDT, 2007: 11-12).

música³⁴. Observa-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 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)³⁵.

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 jazz³⁶. 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 o mundo” (POIGER, 2004: 85)³⁷.

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* (*Nada Brahma*: o mundo é som). O conceito de som elaborado por Berendt, embora provenha daquele “*pathos* extramusical”, que ele mesmo vivenciou como radialista, musicólogo e produtor musical, não visava a ampliação da paleta sonora no espectro da tradição musical. Com uma antropológica abordagem acerca dos sons, visava a desobstrução do sentido auditivo, posto

³⁴ 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”” (BERENDT, 2007:37).

³⁵ 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.

³⁶ 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 à 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 *Sudwestfunk*, 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.

³⁷ 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”.

de lado mediante a profusão de imagens, intensificada após o advento da televisão. Percebe-se:

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).

Assim, as questões acerca daquilo que Berendt denominou “hipertrofia da visão”³⁸, ainda no começo dos anos de 1980, trazia à tona 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 Kamper³⁹, 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 viriam a ser tratados pelas pesquisas da mídia:

Na verdade, poder-se-ia dizer que a televisão é “a realidade” de crianças e adolescentes. Como perda da 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 Jr. no seu estudo sobre a imagem midiática. Mais de dez anos depois, e em referência a Pross e a 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, p. 85). A cegueira descrita por Baitello, ou a “hipertrofia da visão” de Berendt, provém de uma rarefação no potencial simbólico das imagens, capaz de sensibilizar o homem como acontece nas imagens de culto

³⁸ Nas palavras do autor: “meu interesse pela audição foi um bom ponto de partida: minha experiência me diz que o homem moderno se perdeu devido à hipertrofia da visão, e que já não consegue ouvir de modo adequado.” (BERENDT, 1993, p.20 e 21).

³⁹ KAMPER, Dietmar. **Fantasia**. Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 01 out. 2013. (texto extraído do livro “Cosmo, Corpo, Cultura. Enciclopédia Antropológica”. A cura di Christoph Wulf. Ed. Mondadori. Milano. Itália. 2002).

ou da arte⁴⁰. Assim, conclui o autor em citação a Kamper: “a ‘força visionária’ passa a ser – cada vez mais – possível apenas fora dos sistemas de visão” (BAITELLO, 2005, p. 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 Kamper 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. Nesse sentido, é a própria autonomia do indivíduo que se torna questionável.

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 sua proposição, ‘*Die Welt ist Klang*’, o mundo é som, a fim de restabelecer 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).

As reflexões de Berendt acerca do ouvir antecipavam as colocações de Kamper. Livre das amarras das tradições musicais, ou talvez liberto delas após suas incursões pelo *free jazz* e

⁴⁰ O tema acerca das imagens, de culto e da arte, e da sensibilização do corpo é tratado por Hans Belting no livro, *Antropologia de la imagem*. (Katz Editores. Madrid, Espanha. 2007).

pela música oriental, o radialista propunha uma ontologia da escuta, capaz de revelar uma dimensão ‘perdida’, ou saturada da imagem, sua faceta antropológica, do corpo como “médio”, tal qual apresenta Hans Belting (2007). Ao que parece, 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.

1.4. Mas... será que estamos ouvindo?

O bombardeio de informações sonoras que inaugura a chegada do século XX é evidente tanto pela revolução estética da música produzida nesse período, quanto pelas novas sonoridades provindas das revoluções técnica, elétrica e eletrônica. Como apresenta José Miguel Wisnik, a criação musical se dá mediante o jogo entre som e ruído, ou seja, “trabalha para extrair dos ruídos do mundo formas de ordenação sonora” (WISNIK, 1999, p. 33). Assim, tanto a música de determinada época quanto as sonoridades que compõem os ambientes dessa cultura, são fontes inesgotáveis para uma reflexão acerca de uma escuta cultural.

No âmbito da música, junto à profusão de ideias revolucionárias que dá início ao século, uma generalizada incompreensão auditiva emerge do grande público. Como demonstra o maestro Júlio Medaglia, certo déficit perceptivo surge mediante a rápida transformação sonora da música:

Estilos em outras épocas duravam centenas de anos. No século passado, não chegavam a ultrapassar uma década. O custo dessa “velocidade de criação” para a relação autor-ouvinte, porém, foi muito alto. O grande público, que via na música um elemento prazeroso e emotivo de entretenimento cultural, sentiu-se pressionado com a frenética enxurrada de ideias vanguardistas e com a obrigação de ter de compreendê-las de imediato, antes mesmo de saborear suas mensagens. (MEDAGLIA, 2008, p. 143).

Como revela o autor, a percepção da música deixou de estimular o prazer e a emoção, na medida em que o ouvinte deixou de saborear os sons. Nesse sentido, junto aos novos tempos⁴¹, certa dessacralização da música, e também dos sons, parece ter acompanhado a

⁴¹ O que aqui denominamos como ‘novos tempos’ se refere àquilo que Murray Schafer, no livro *A Afinação do Mundo*, definiu como “esquizofonia”, ou seja, rompimento do som original e sua transmissão e reprodução. *Phoné* é o termo grego para voz, animal e humana, e todo tipo de som; o prefixo, *schizo*, também grego, se

difusão da radiofonia⁴². A partir daí até mesmo o tradicional conceito de música teve de ser readaptado, como demonstra o musicólogo canadense Murray Schafer:

Definir música meramente como “sons” teria sido impensável há poucos anos atrás, mas hoje são as definições mais restritas que estão se revelando inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições convencionais de música vêm sendo desacreditadas pelas abundantes atividades dos próprios músicos. (SCHAFER, 1991, p. 120).

A transformação cultural da música em sons que se iniciou com a criação de uma nova gramática atonal e se estendeu mediante as novas práticas de música: aleatória, concreta, eletrônica e eletroacústica, exigiu uma readaptação auditiva mediante o avanço técnico nos processos de organização, captação, criação e audição do som, ao mesmo tempo em que trouxe à tona a nova gramática sonora com a qual o homem moderno deveria lidar. Entretanto, como demonstra o musicólogo e compositor francês Michel Chion, a propagação da indústria radiofônica pelo mundo não impulsionou o desenvolvimento de uma escuta contundente, se não que forneceu uma ilusão de controle sonoro ao ouvinte:

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 controle. (CHION, 1994, p. 90).

Novamente é a capacidade perceptiva que aparece em xeque mediante a transformação cultural que levou à substituição do piano e das partituras por aparelhos eletrônicos, rádios e novas mídias. A redução sensório-motora nos processos de audição da música, que significa dizer, perante os novos suportes midiáticos, impulsionou certa desatenção da percepção auditiva. Podemos dizer, então, que a escuta não se desenvolveu em consonância com as transformações sonoras propiciadas pelas novas tecnologias, mas se tornou indiferente a elas. Nesse sentido, o excesso de audibilidade nos ambientes culturais contemporâneos parece também ter nos ensurdecido, daí o questionamento de Baitello se

refere a cortar, separar. Tentamos definir, portando, certo contexto histórico de onde emerge um novo entendimento de som, não mais conexo a uma origem (determinado tempo e lugar), mas que ganha vida amplificada independente.

⁴² Ainda podemos dizer que a teoria de caráter funcionalista que dá início às pesquisas em comunicação, sobretudo para fins bélicos, garante ao desenvolvimento da radiofonia o objetivo funcional de atingir seu alvo (ou público-alvo, para ficarmos com uma expressão mais contemporânea), ignorando as modificações sensórias que os meios de massa viriam a proporcionar aos homens. Assim, também o paradigma funcionalista no âmbito das pesquisas em comunicação parece ter impedido o desenvolvimento de uma escuta contundente com os novos ambientes midiáticos. Sobre a relação entre comunicação e guerra, ver em: SANTOS, José Rodrigues dos. **O que é Comunicação**. Prefácio: Portugal, 2001.

“não estamos nos tornando surdos intencionais? Surdos que têm a capacidade de ouvir, mas que não dão atenção ao que ouvem?” (BAITELLO, 2005: 99)⁴³.

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 celular, são reflexos de uma evolução técnica e cultural que seguiu desatenta ao ouvir. Como demonstra Chion ao longo de sua pesquisa, embora a radiofonia tenha redesenhado o papel da cultura oral nos ambientes midiáticos, na rápida evolução que levou aos novos meios audiovisuais, o aspecto auditivo parece ter ficado em segundo plano mediante a ênfase de tais mídias na visibilidade. Como sugere o autor, “continua-se a dizer <<ver>> um filme ou um programa, ignorando a modificação introduzida pela banda sonora” (CHION, 2008, p.07).

Explicitando a “harmonia preexistente entre as percepções” auditiva e visual no contrato audiovisual e pondo ênfase justamente na relevância sonora, sobretudo na construção narrativa do cinema, Chion elabora um conceito para nomear a percepção específica exigida pelas novas mídias, ‘audiovisão’, cujas percepções influenciam e transformam uma à outra. Nesse sentido, embora proponha uma readaptação da escuta mediante as novas exigências tecnológicas, limita suas análises a uma perspectiva morfológica do som, que deve ser pensado sempre enquanto massa sonora, ou seja, de forma externa ao corpo.

No entanto, quando é a própria escuta que surge lesada mediante a rápida transformação da paisagem sonora, frente aos avanços da música e da mídia eletrônica, nos parece pertinente uma pesquisa que pense o som sob a perspectiva de uma antropologia cultural, ou seja, em consonância com seu processo perceptivo e histórico. Sendo a audição um tipo específico de imagem, que depende do suporte do corpo, e a partir das obras de Berendt, portanto, essa pesquisa se justifica menos por apresentar a obra do autor do que por trazer à tona uma nova abordagem do som, que também contempla a dimensão sensória da qual

⁴³ Propondo que a comunicação deve ser questionada não só sob uma perspectiva tecnicista que avança na proliferação de imagens às mais diversas, mas também sob os efeitos regressos de tal perspectiva sobre o corpo, nos diz Baitello Jr.: “O que, no entanto, caberia perguntar é pelas consequências de uma hipertrofia dos sistemas de mediação mais complexos, à custa de uma atrofia dos sistemas primários simples. Tal diagnóstico não é apenas possível como urgentemente necessário, sobretudo em vista de um certo ofuscamento da capacidade crítica diante da natureza mágica dos novos e vertiginosos desdobramentos da mídia elétrica” (BAITELLO Jr., 2005: 82).

ele depende. Nesse sentido, ressalta o aspecto vinculador da imagem, na medida em que som e corpo se fundem no conceito de ‘áudio-imagem’. Observa-se, a partir da noção de “ouvido interior”, a amplitude simbólica do som desenvolvido pelo autor alemão:

Para deixar completamente clara a palavra som dentro do nosso contexto, temos de perceber que o “som” existe no raciocínio científico como uma “abstração”. Os músicos também o apreendem como “abstração”. Antes de tocar uma peça musical, os músicos leem a partitura. Mas nesse caso já é som. O ouvido interior está captando esse som. Só depois ele é “introduzido” no seu instrumento. (BERENDT, 1993, p. 114).

Em diálogo com os recentes estudos da neurociência, podemos dizer que o que Berendt denomina “abstração” – e por isso ele usa as aspas – não são exatamente abstrações, mas imagens do corpo. No âmbito das teorias da comunicação e da mídia também há um crescente interesse pelas imagens sensoriais como parte fundamental dos vínculos comunicativos. Vicente Romano chamou este resgate da comunicação sensorial de ‘ecologia da comunicação’ (2004). Tanto ele quanto Baitello (2005), influenciados pelo pensamento de Harry Pross (1987) quando diz que toda comunicação começa e termina no corpo, apresentam reflexões sobre o tema, que vão de encontro à proposição de Muniz Sodré quando analisa a “virtualização” das relações sociais, cuja interatividade se dá entre indivíduos “virtualmente próximos, mas afetivamente distantes” (SODRÉ, 2008, p. 81).

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. Nesse sentido, parece dar prosseguimento a uma das inquietações de Kamper acerca de uma ‘estética pós-midiática’, de retorno ao corpo, quando diz: “uma nova época do ouvir está anunciada” (apud BAITELLO, 2005, p. 108).

2. Joachim-Ernst Berendt: pensador da música, dos sons e do ouvir

Neste capítulo, muito além de uma acepção funcionalista da comunicação, o que se pretende é resgatar o potencial comunicativo do rádio enquanto veículo sonoro, vocal e musical, onde mais do que o conteúdo informacional do discurso importa a vinculação acústica que ele promove, como um ambiente comunicacional onde os processos de significação encontram-se profundamente arraigados no compartilhamento de emoções, tal como numa escuta musical. Neste contexto, Joachim-Ernst Berendt se apresenta como uma voz narradora, cuja presença nas mídias radiofônicas, durante o segundo pós-guerra, conduziu uma ampliação cultural da escuta alemã, possibilitando a assimilação de um novo imaginário sonoro proveniente do jazz, e, mais tarde, também dos sons do mundo. Neste contexto, pretendemos enfatizar a expressividade acústica das mídias sonoras, para propor, a partir da peça radiofônica *Nada Brahma*, uma nova abordagem da imagem, que recupera, por meio do som, o seu potencial simbólico, através de uma perspectiva auditiva, como um reflexo da imaginação anímica do corpo.

2.1. Uma voz no rádio



Figura 1-Joachim-Ernst Berendt. Foto extraída do site <http://www.marketwired.com/press-release/resonance-records-proudly-presents-bill-evans-some-other-time-the-lost-session-from-2110872.htm>. Acesso em 03/07/2016.

Ainda durante o ano de 1945, logo após o final da segunda grande guerra, Joachim-Ernst Berendt (1922 - 2000) foi o primeiro contratado pela emissora de rádio alemã *Südwestfunk* (SWF), tornando-se, quatro anos depois, diretor no departamento de jazz, o qual ajudou a fundar⁴⁴. Assim, ainda durante o começo da década seguinte, com sua programação sendo transmitida em cadeia nacional, Berendt tornava-se a mais importante referência em tudo o que dizia respeito à história e tradição do jazz na Alemanha. E, embora hoje seja melhor conhecido pelo importante trabalho que desenvolveu enquanto crítico e historiador do jazz, sobretudo com a publicação de obras importantes,

⁴⁴ Importante ressaltar que, durante os anos em que J. E. Berendt trabalhou na *Südwestfunk*, o sistema de financiamento da emissora alemã não era estatal e nem privado, mas público (*öffentlich-rechtlich*), ou seja, era mantido pelo seu público, contando ainda com um conselho curatorial para discutir a relevância e o impacto cultural de sua programação. Sob uma perspectiva radiofônica, isso significou um modelo de radiofonia livre de propagandas comerciais e repleto de pausas de silêncio.

traduzidas internacionalmente e ainda reeditadas sobre o tema⁴⁵, a seu tempo, Joachim-Ernst Berendt era uma proeminente voz radiofônica, capaz de atrair toda uma geração para a escuta do jazz. Neste sentido, além de crítico musical, como muitas vezes é recordado, Berendt foi uma voz amplamente difundida e conhecida, no momento em que a radiofonia começava a proliferar-se massivamente, como presença marcante na cultura alemã, anunciando, então, o grande retorno do jazz⁴⁶.

Foi, portanto, através da capilaridade radiofônica, numa emissora que se tornaria uma das mais influentes do país, que Berendt fez-se nacionalmente conhecido e querido pelo seu público ouvinte. O que significa que ele não apenas inaugurou o modelo radiofônico na Alemanha do segundo pós-guerra, como foi também favorecido pela popularidade que esta mídia adquiria naquela transição para a segunda metade do século, seduzindo ouvintes alemães para a escuta da música estrangeira. Hoje já se sabe, segundo os estudos de Uta G. Poiger (2004) e Andrew Wright Hurley (2009), que Berendt foi um dos principais responsáveis pela internacionalização da cultura alemã, após os ranços ideológicos deixados pelo nazismo, sobretudo no que diz respeito à assimilação da música norte americana em solo europeu, entretanto, pouco se falou acerca do potencial sedutor que teve o rádio neste processo, enquanto veículo do som, vocal e musical, que convocava, sobretudo, a participação emocional do seu áudio-espectador⁴⁷.

⁴⁵ Em 1953, Joachim-Ernst Berendt lançou a primeira edição de um dos mais importantes livros acerca da história e desenvolvimento do jazz, “*Das Jazzbuch*”, seu primeiro best-seller, traduzido em dezenas de outros idiomas e ainda reeditado em diversos países, inclusive no Brasil.

⁴⁶ O australiano Andrew Right Hurley, no livro *The return of jazz. Joachim-Ernst Berendt and the West German cultural change* (Nova York.Oxford: Berghahn Books, 2009), analisando a centralidade que teve a presença de Joachim-Ernst Berendt no seu país, nos apresenta um panorama cultural onde o radialista aparece como o grande e primeiro introdutor do jazz na Alemanha. Neste sentido vale ressaltar que a *Südwestfunk* (SWF), devido justamente à presença de J. E. Berendt, se tornaria uma das mais respeitadas emissoras de rádio daquele país. Contando, ainda, com Pierre Boulez na direção do departamento de música eletrônica.

⁴⁷ Ao pensar no rádio enquanto um veículo da voz, pretendemos trazer à tona a presença corporal, de densidade histórica e cultural, de seus criadores, produtores e idealizadores, já que a mídia (em seus preceitos chamados liberais) tende a ocultá-los. Segundo Norval Baitello Junior, em referência à reviravolta promovida pela teoria da comunicação de Harry Pross, quando incluiu o corpo no âmbito de estudos desta ciência: “localizando no corpo o momento germinal da comunicação, evita-se totemizar os meios, a mídia, e afasta-se a crença na autonomia desta, bem como em sua onipotente decisão. Expande-se a percepção do fato social e inclui-se uma instância complexa, dotada de imperativos próprios, de densidade histórica e cultural” (Baitello Junior, “Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos”. In: RODRIGUES, Davi (Org.). **Os Valores e as Atividades Corporais**. São Paulo: Summus, 2008, p. 98).

Günter Gebauer⁴⁸, junto de toda uma geração que inclui também Christoph Wulf⁴⁹ e Peter Sloterdijk⁵⁰, foi um dos que ouvia com paixão os programas radiofônicos de Berendt, durante sua adolescência. Numa entrevista concedida a esta autora, em Berlim no ano de 2014, Gebauer relembrou o radialista como uma referência extremamente importante para toda uma geração e disse que ele próprio aprendeu a ouvir e a gostar de jazz escutando-o pelo rádio. Segundo seu depoimento, como um *narrador* à antiga⁵¹, Berendt era alguém que gostava de ensinar e de passar mensagens para os ouvintes, mas diferente de outros críticos, transmitia com encanto e segurança o profundo conhecimento que tinha sobre a música que tanto amava. Questionado acerca da primeira lembrança que lhe vem à mente quando rememora aquela escuta que lhe soava tão fascinante na juventude, ele não hesita e responde logo, lembrar-se especialmente de sua voz: “uma voz maravilhosa: uma voz masculina, ao mesmo tempo suave e muito decidida. E que passava segurança e curiosidade”⁵². Gebauer enfatiza, portanto, a performance elocutória do radialista como uma presença que se revelava em musicalidade e encantamento tão *fascinante* quanto a audição musical que oferecia aos ouvintes⁵³.

⁴⁸ Gunter Gebauer é professor aposentado pelo departamento de Filosofia da Universidade Livre de Berlim, - com cátedra em Paris e no Japão -, e também pesquisador do Centro Interdisciplinar de Antropologia Histórica, filósofo do corpo e do esporte.

⁴⁹ Christoph Wulf, quando esteve em São Paulo, em setembro de 2014, num encontro com os pesquisadores do CISC, disse para esta autora que conhecia Berendt, porque costumava ouvir seus programas no rádio quando jovem. Um ano depois, durante o congresso ‘Sapiência’, promovido pelo CISC no SESC Consolação, ao encontrar novamente com esta pesquisadora, disse que ainda se lembrava muito bem do seu objeto de pesquisa.

⁵⁰ Peter Sloterdijk dedicou a Berendt o último capítulo do livro “Mobilização Copernicana e Desarmamento Ptolomaico” (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992). Sabendo que Sloterdijk foi amigo de Dietmar Kamper, e que este mesmo livro vem citado na bibliografia da sua Teoria da Fantasia (2002) quando se questiona sobre a necessidade de reforço das capacidades do ouvido, pode-se sugerir que Berendt tenha influenciado até mesmo Kamper em sua proposta teórica, quando nos apresenta o ouvir como forma de combate à colonização do imaginário pela mídia.

⁵¹ Segundo Walter Benjamin, a narrativa “traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte” (214, p.2013).

⁵² Tradução livre de parte deste trecho: “*when I was around 13, 14... I listened to his radio programs about jazz and I liked him very much, specially because of his voice. He had a wonderful voice: male voice, at the same time smooth and very decided. It gave so security and curiosity*” (Transcrito do áudio gravado durante a entrevista, na Universidade Livre de Berlim, em outubro de 2014).

⁵³ Jerusa Pires Ferreira entende a “fascinação” como “o instante maior da oralidade”, aqui associada à percepção da sonorização vocálica, como “uma espécie de elemento orgânico e ainda um ato que recupera e transmite fragmentos de algo que parece conduzir as forças internas e externas de quem ouve e quem escuta” (In: Emoção e Imaginação, 2014, p. 42).

Neste sentido, se nos atentarmos para a centralidade que o rádio concede aos sons, tal como uma “performance midiaticizada”⁵⁴, pode-se entender que, diferente das mídias audiovisuais, e justamente por ser uma mídia exclusivamente sonora, o sistema radiofônico, no caso específico do discurso verbal proferido pelo radialista, enfatiza a centralidade da voz durante a performance elocutória, quando entra em jogo, para além do que é dito, a presença do narrador: com suas histórias, experiências e vivências, culturais e individuais, com os ritmos da entonação, os pormenores da articulação da fala, as pausas, o soar da respiração, dos timbres e tons vocais... Em suma, com a potência erótica, musical e sedutora da voz, que torna a recepção do discurso tão fascinante ao ouvinte. Neste sentido, Berendt não foi simplesmente alguém que esclareceu aos ouvidos alemães sobre o potencial criativo do jazz, mas foi, sobretudo, uma presença cuja voz, seduzindo o ouvinte com sua narrativa cantada, estimulava-lhe a atentar-se para o jazz, tornando-o cada dia mais familiar aos ouvintes, graças às veiculações semanais pelo rádio.

Sob esta perspectiva o rádio deixa de ser concebido como um veículo de informação, para ser entendido como mídia vocal, na qual a primariedade de quem diz sobrepõe-se ao que é dito, impondo-se como uma presença⁵⁵, isso significa que mais do que um mero transmissor de notícias, ele possibilita a vinculação entre narrador e ouvinte como uma relação de intimidade e que recupera justamente a ambiência acústica implicada nas formas da narrativa oral. Neste sentido, embora Walter Benjamin, num famoso texto de 1936 intitulado “O Narrador”, nos diga que esta figura cujo papel numa determinada cultura destina-se à transmissão de uma experiência vivida que se passa de boca em boca, “não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva” (2014, p.2013), pode-se perceber através da influência de Berendt na cultura alemã, como a mídia radiofônica, ao recuperar a dimensão sonora e, portanto, musical da palavra, fez ressurgir justamente a figura moderna do narrador, ainda que sua performance, aqui, fosse destinada somente aos

⁵⁴ Extraímos este conceito da obra de Heloísa A. Duarte Valente, na qual, a partir das categorias da performance elaborada por Paul Zumthor, a autora destaca sua modalidade “mediaticizada”, que assim ela descreve: “A performance mediaticizada tecnicamente, como a denominação já sugere, necessita de aparatos técnicos para a emissão da mensagem ou ainda, para a emissão e recepção, simultaneamente. É o caso do microfone de amplificação, da transmissão radiofônica e todas as mídias sonoras” (Citação do artigo “Por uma escuta clariaudiente da canção das mídias”, disponível em:

http://www.academia.edu/1095699/POR_UMA_ESCUTA_CLARIAUDIENDE_DA_CAN%C3%87%C3%80O_DAS_M%C3%88DIAS>. Acesso em: Out. 2015). E também Júlia Lúcia Oliveira Albano da Silva trata do tema no livro: “Rádio: oralidade mediaticizada” (São Paulo: Annablume, 1999).

⁵⁵ Neste sentido, não apenas a legitimidade e a veracidade do discurso passam a ser atribuídas e conjugadas à experiência de vida daquele que narra, como a comunicação primária que se estabelece entre voz e ouvido torna-se soberana frente à significação semântica proferida no discurso.

ouvidos⁵⁶. Neste sentido, Berendt não foi a imagem de uma personalidade famosa, tal como nós concebemos, hoje, o sentido da fama, mas uma voz influente e poderosa que promoveu uma impactante revolução cultural, possibilitando a assimilação da música popular estrangeira na tradição erudita da Alemanha. Assim, resume Paul Zumthor, acerca do poder sedutor que reside no som da voz:

Frente a mim está um corpo que me fala, representado pela voz que dele emana. Graças à voz, a palavra se converte em exibição e dom, virtualmente erotizado, em agressão também, em vontade de conquista do outro, que no prazer de ouvir se submete a ela. Em última instância, a significação das palavras não importaria mais nada: graças ao domínio de si mesmo que ela mostra, a voz basta para seduzir... como nos ensinaram os antigos com o mito das Sereias. (ZUMTHOR, 1985, p. 8)⁵⁷.

Em suma, se pensarmos no rádio enquanto um veículo da voz, então pode-se conceber a recepção da narrativa vocal de modo similar ao *pathos* que promove a escuta musical, onde além da dimensão informativa do discurso, entra em jogo o prazer da escuta, que convoca a participação emocional do ouvinte. A voz é um chamamento, cujo poder sonoro aproxima-se do fascínio da escuta musical. Atrelada, então, à musicalidade do jazz, a voz de Berendt transformava-se na presença basilar para sua assimilação cultural e criação de um jazz tipicamente europeu⁵⁸. Neste sentido, o poder sedutor de sua narrativa pode ser comparado ao canto das sereias, e, se tanto quanto as vozes das divinas cantoras, associa-se à destruição, isso se deve à destruição da mentalidade xenófoba que se implantou na Alemanha como um ranço fascista, combatido por Berendt por meio do rádio, na sua luta em prol do jazz⁵⁹.

⁵⁶ Segundo Heloísa A. Duarte Valente, analisando a perda multissensorial das performances midiáticas, “embora as características gerais da performance ao vivo sejam preservadas, perde-se a tatilidade, o peso, o volume, a presentidade na relação emissor-receptor” (p.06). Assim, pode-se dizer que a multisensorialidade da ação performática deve ser recuperada a partir da reconfiguração interior do ouvinte. (Citação do artigo “Por uma escuta clariaudiente da canção das mídias”, disponível em: http://www.academia.edu/1095699/POR_UMA_ESCUTA_CLARIAUDIENDE_DA_CAN%C3%87%C3%80O_DAS_M%C3%88DIAS). Acesso em: Out. 2015).

⁵⁷ Tradução livre de: “*Ante mí está un cuerpo que me habla, representado por la voz que de él emana. Gracias a la voz, la palabra se convierte en exhibición y don, virtualmente erotizado, en agresión también, en voluntad de conquista del otro, que en el placer de oír se somete a ella. En última instancia, la significación de las palabras no importaría ya nada: gracias al dominio de uno mismo que ella muestra, la voz solo basta para seducir... como nos enseñaron los antiguos con el mito de las Sirenas*”.

⁵⁸ Como comprova a tese de Andrew Wright Hurley no livro: “The Return of Jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change” (Nova York e Oxford: Berghahn Books, 2009).

⁵⁹ Segundo o próprio Joachim-Ernst Berendt: “Não foram apenas pontos de vista musicais, mas também políticos, sociais e iluministas... em resumo, antifascistas, que me levaram a começar a luta pelo jazz em 1945 e me motivaram durante toda a vida – pontos de vista que na minha geração têm tudo que ver com a experiência da barbárie do socialismo nacionalista” (BERENDT, 1983, p. 130).

Há, portanto, uma dimensão fascinante e encantadora da comunicação acústica que a linguagem do rádio termina por resgatar. No caso da performance elocutória, trata-se da ênfase dada à voz, com toda a musicalidade da palavra falada como emanção de uma presença mágica (e não mera representação), cuja performance e narrativa se revelam ao ouvinte mediante áudio-imagens, que possibilitam sua reconstituição interior, através da imaginação. Daí a voz de um locutor radiofônico instigar sempre a imaginação do ouvinte, tanto quanto as narrativas sonorizadas, veiculadas pelo rádio. Assim, quando a radiofonia impulsiona a amplificação sonora e a difusão massiva de uma voz, pode-se pensar que a sua escuta, mais do que informações discursivas, manifesta uma presença, cuja escuta, dirá Roland Barthes, “coloca, acima de tudo, o contato quase físico desses dois sujeitos” (2009, p.241). E cujo encanto, nos diz Zumthor, é “fonte de uma energia de linguagem comparável de longe àquela que, em outros lugares, se liga à encantação do xamã, ao canto do feiticeiro ou ao do amante” (ZUMTHOR, 2010, p. 266).

2.2. Um narrador na era do rádio?

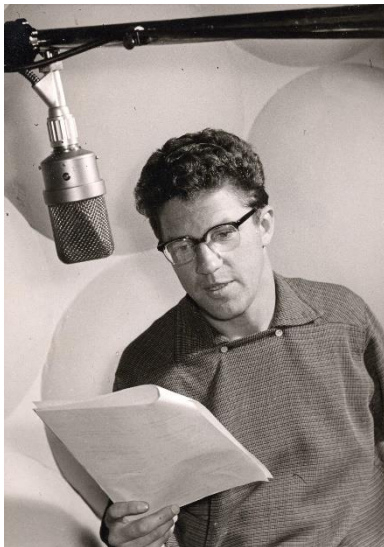


Figura 2-Joachim-Ernst Berendt. Foto extraída do site <http://alchetron.com/Joachim-Ernst-Berendt-780489-W>, acesso em 03/07/2016.

Entendendo a narrativa como uma forma artesanal de comunicação, onde a experiência de vida é oralmente transmitida aos ouvintes, Walter Benjamin, no artigo supracitado, “O Narrador”, associa a sua decadência aos efeitos traumáticos da primeira grande guerra e à pobreza da experiência humana que dela se sucede⁶⁰. Propondo, assim, que a guerra trouxe à tona uma nova forma de comunicação que culmina com a queda da narrativa, conclui: “se a arte narrativa é hoje rara, a difusão da informação tem uma participação decisiva nesse declínio” (2014, p. 219). O filósofo alemão se refere, neste contexto, à ascensão da imprensa, na qual evidencia o destino trágico do intercâmbio de experiências na cultura moderna, antes possível por meio das narrativas:

⁶⁰ Nas palavras de Benjamin: “Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então surge ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável?” (2014, p.214).

A cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações. O extraordinário, o miraculoso é narrado com a maior exatidão, mas o contexto psicológico não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação. (BENJAMIN, 2014, p. 219).

Em consonância com a leitura de Norval Baitello Junuio, pode-se dizer que a amplitude que falta à informação, tal como demonstra Benjamin, se refere ao desdobramento onírico, possibilitado pela arte narrativa, capaz de ampliar a liberdade imaginativa do ouvinte, ofuscada frente à proliferação da informação na cultura moderna. Neste sentido, Benjamin termina por antecipar o recente questionamento acerca da emancipação humana mediante o desenvolvimento e o progresso da razão instrumental, que reduziu a narrativa à informação e o mundo à imagem de mundo, privando, com isso, o homem moderno de uma faculdade basilar de intercambiar experiências, a qual se refere quando diz que “a arte de narrar aproxima-se do seu fim porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 2014, p. 217)⁶¹.

Hoje já é sabido que o processo do desenvolvimento tecnológico, e sobretudo das tecnologias da comunicação, no século XX, não apenas foi exacerbado com as duas grandes guerras, como criado para fins bélicos⁶². O que conferiu a abordagem funcionalista que dá início às pesquisas em comunicação, sobretudo nos Estados Unidos, uma perspectiva também bélica cujo objetivo visa atingir o seu alvo (melhor seria, público-alvo?). Fato é que o desenvolvimento tecnológico dos aparatos de comunicação de massa se deu sem levar em conta os impactos causados sobre as formas da percepção humana, já que reduzidos à perspectiva funcionalista da comunicação como veículos de informação e não enquanto formadores da percepção. Não por menos, o desenvolvimento da radiofonia e a massificação da imprensa, na Alemanha, se deu lado a lado com a ascensão Nazista, em retroalimentação. Só isso bastaria para justificar o temor que a massificação das

⁶¹ Acerca da etimologia da épica, nos revela Adriana Cavarero, em referência ao seu pertencimento à esfera acústica: “o termo *epos* tem a mesma raiz protoindo-europeia, *wekw*; do latino *vox* e de seu equivalente inglês *voice*, em italiano *voce*, e tem, portanto, raízes decididamente orais. O *epos* pertence à esfera acústica” (CAVARERO, 2011, p. 103). E, sobre o destino da voz na cultura atual, conclui o musicólogo e compositor M. R. Schafer: “o que deveria ser o mais vital som da existência humana está pouco a pouco sendo pulverizado sob sons que podemos chamar, muito acuradamente, de “não-humanos”” (1991, p. 192).

⁶² É preciso ressaltar, sem dúvidas, que a televisão não foi diretamente utilizada para esta finalidade bélica, entretanto, o entendimento da comunicação, de forma geral, termina impregnado por um pensamento funcionalista, cujas raízes se ancoram nesta perspectiva.

tecnologias da informação causa ao filósofo judeu nascido em Berlim, assim como ao seu companheiro, na teoria crítica, Theodor Adorno.

Importante lembrar, entretanto, que Benjamin, mesmo no âmbito destes estudos, foi o menos pessimista, vislumbrando ainda, na era da reprodutibilidade técnica, diz Norval Baitello Junior, “um mundo utópico de distributividade e acessibilidade universais ao conhecimento, aos quais atribui o predicado de “politização da estética””, ou seja, a utilização das tecnologias midiáticas em seu potencial democratizante. Embora não deixasse de advertir sobre o seu caráter ambíguo, enfatizando o perigo “que se alastrava nas estéticas de gosto duvidoso das grandiloquentes manifestações fascistas, na chamada “estetização da política”” (BAITELLO JR., 2005, p. 13-14) e que amparava a sua crítica à modernidade. Acerca deste termo, conclui:

A expressão benjaminiana de “estetização da política” traduz exatamente o processo de utilização indiscriminada de imagens para fins de redução do horizonte perceptivo do homem comum. (BAITELLO JR., 2005, p. 41).

Neste sentido de “estetização da política”, portanto, pode-se entender o que Benjamin colocava como o “contexto psicológico” que a informação objetivada pela imprensa impunha ao leitor, onde tal estética, de acordo com o étimo latino, *aisthesis*, que significa, percepção ou compreensão pelos sentidos do corpo, terminava por reduzir o horizonte experiencial do público, ávido por informação. Assim, pode-se dizer que a imposição do imaginário midiático, enquanto veículo da informação, oculta o desdobramento onírico impulsionado pelas narrativas, podendo conduzir, em suma, a processos iconofágicos, como no caso da grande adesão à propaganda nazista na Alemanha, com todas as suas trágicas consequências, que tanto aterrorizaram Benjamin e outros tantos judeus-alemães, neste período.

Pode-se dizer, assim, que Benjamin antecipa a interferência que exercem os meios modernos de comunicação sobre as formas da imaginação humana, de tal modo que Norval Baitello Junior, em consonância com o pensamento de Dietmar Kamper, dá um passo adiante quando denomina “imagem midiática” aquilo que Benjamin chamava “informação”, explicitando uma transformação que conduziu o aspecto excessivamente explicativo da informação a converter-se em imagens estereotipadas do mundo, veiculadas insistentemente pelos dispositivos midiáticos, cujo apelo excessivo e marcadamente visual, já em finais do século XX, conduziram à cegueira e à obstrução do corpo nos processos comunicativos da contemporaneidade.

Benjamin parece intuir a cegueira diagnosticada por Baitello Jr. quando diferencia a narrativa da informação, problematizando a questão da experiência. Ou seja, enquanto na tradição narrativa as histórias se vinculam indissolúvelmente à dimensão hermética da imaginação do ouvinte/leitor; a informação, ao contrário, devido ao excesso, termina por impor um determinado contexto psicológico (imaginário) que dificulta o desdobramento onírico do qual se alimentam as histórias nas tradições narrativas. Se retomarmos o que foi dito até aqui, perceberemos que a objetivação da informação impulsionada pelas mídias conduziu, poucas décadas depois, e frente à proliferação das mídias visuais e do tempo acelerado pela reprodutibilidade, até um processo inflacionário das imagens midiáticas, cujo excesso fez do homem cego para suas imagens, obscurecendo a janela para o mundo da imaginação. Neste sentido, a função de intercambiar experiências, das quais se valiam as narrativas, passa a não ser mais possível numa cultura onde o excesso na difusão de imagens torna prescindível a contribuição onírica e, portanto, emocional do corpo.

Já no início da década de 1980, Joachim-Ernst Berendt, antecipando as discussões que começavam a surgir no âmbito das pesquisas da mídia e da imagem, nos apresenta o problema do imaginário midiático de modo bastante similar à colocação de Benjamin, quando pensa a informação, e também muito próximo dos cenários vislumbrados por Kamper e Baitello, quando nos diz que:

Mais do que nunca a televisão mostra como o nosso sentido de audição é superior ao da visão. Os psicólogos que se dedicam à psicologia da criança reconhecem que um conto de fadas visto pela TV, na melhor das hipóteses, nada mais é do que diversão. O que acontece está acontecendo na tela, e antes disso já ocorreu no estúdio. A criança não está vendo nada mais do que informação sobre um evento que já aconteceu em algum outro lugar. A imagem “externa” dispensa a imagem “interna”. É verdade que a imagem “externa” é mais colorida, tem mais ação, fascina mais e é mais eloquente. Mas, é bem por isso que ela reprime e sufoca a imagem interna. Por outro lado, se você contar um conto de fadas a uma criança, ela terá de usar as imagens “interiores” para entender a história. Essas imagens “interiores” são as que produzem experiências e que enriquecem; as imagens “exteriores” apenas são carregadas de informação e sensação. (BERENDT, 1993, p. 175).

Em *Nada Brahma*, portanto, quando retoma o tema da audição, o autor enfatiza uma possível saída frente à colonização do imaginário pela mídia. Propondo um redirecionamento perceptivo da visão para a audição, como estratégia capaz de resgatar a expressividade da imaginação, ofuscada frente à profusão do imaginário midiático, exacerbado após a popularização das tevês (que passaram, então, a pautar, também as mídias sonoras) e a supervalorização das telas, cujo fascínio visual conduziu até mesmo o telefone (uma mídia em origem exclusivamente sonora) a transformar-se num veículo

sobretudo visual, já que seu sistema sonoro-acústico, passa a ser insuficiente para qualificá-lo como uma mídia audiovisual no sentido possível do termo, hoje. Neste percurso, entretanto, as mídias sonoras não tiveram tempo suficiente para serem devidamente apreciadas, passando despercebidas aos ouvidos do homem moderno, determinado em demasia pelos olhos.

No entanto, pensando numa sobrevida do narrador, sob uma perspectiva regressa que tem em vista o potencial acústico do rádio, ou seja, sua característica referente à oralidade, capaz de resgatar a imaginação do ouvinte, pode-se retomar a história de Joachim-Ernst Berendt como forma de contradizer a tragédia da narrativa na modernidade, anunciada por Benjamin. Isso não apenas porque ele volta da segunda guerra mundial enriquecido com a experiência musical do jazz, mas também porque, fazendo do rádio seu principal veículo de difusão, promoveu uma ampliação cultural da escuta, fundamental para a expansão do imaginário cultural da Alemanha, após os traumas ideológicos deixados pelo nazismo. Neste sentido, agiu como um narrador influente e sedutor, que promoveu uma revolução auditiva em seu país, fundamental para o estabelecimento de um jazz tipicamente europeu. O que significa que sua proposta radiofônica não tinha um valor meramente informativo e objetivo, - a interpretação musical, seja ela emocional ou intelectual, está sempre vinculada a uma experiência concreta com os sons -, mas estimulava o ouvinte até uma vivência própria com a música que tanto seduzia seus ouvidos, conduzindo sua assimilação por parte da Europa.

Assim, podemos retomar os dois representantes arcaicos do narrador, apresentados por Benjamin, nos quais se encontra o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante”, cujos diferentes estilos de vida conduzem a diferentes linhagens de narrativas, para aproximar J. E. Berendt do segundo tipo de narrador. Segundo Benjamin, o protótipo do “camponês sedentário” corresponde ao homem que vive sua vida sem sair de seu país e que conhece como ninguém suas histórias e tradições, e o “marinheiro comerciante”, àquele que vem de longe, “quem viaja tem muito o que contar” (2014, p. 214), diz em referência ao dito popular. No entanto, como deixa claro, nos processos culturais, ambas as narrativas se interpenetram e influenciam uma à outra. Assim, nos diz em referência à cultura corporativa medieval:

O mestre sedentário e os artífices viajantes trabalhavam juntos na mesma oficina; e cada mestre tinha sido um artífice viajante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram decanos da arte de narrar, foram os

artífices a sua escola mais avançada. No sistema corporativo associava-se o conhecimento de terras distantes, trazido para casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 2014, p. 215).

Pensando agora na cultura midiática na qual se inseria Berendt e nas viagens frequentes que ele fazia em busca da tradição jazzística pelo mundo, cuja experiência acústica ele almejava retransmitir ao ouvinte, pode-se dizer que não foi outro o seu papel na cultura alemã se não o de um narrador viajante, que por meio do artífice radiofônico possibilitou a assimilação cultural do jazz e das mais diversas tradições musicais estrangeiras, oferecendo aos ouvintes uma experiência acústica enriquecedora, capaz de ampliar o imaginário musical de seu país, incorporando-lhe outras tradições musicais tão próximas quanto divergentes da tradição erudita local. Pensada, por fim, sob esta perspectiva musical, a mídia radiofônica terminou por favorecer a escuta, embora (e Berendt sabia disso!) fosse insuficiente para mobilizar a reforma cultural que ele almejava. O rádio, digamos, era suficiente para torná-lo conhecido em todo o país, no entanto, para que o imaginário do jazz fosse realmente efetivado, era preciso fazer da Alemanha um dos polos principais da cena jazzística, para além do rádio. E não foi outra coisa o que fez Berendt, aproveitando-se da fama que o rádio lhe proporcionava. Deste modo, não era apenas um narrador da história do jazz, mas o seu principal agente na Alemanha deste segundo pós-guerra.

2.3. O alemão mais influente na história do Jazz



Figura 3-Joe Berendt e Andrzej Wasylewski. Foto de Marek Karewicz.Extraída do site http://jazzforum.com.pl/main/news_old/1214. Acesso em 04/07/2016.

Foi provavelmente durante os anos em que serviu à guerra que Joachim-Ernst Berendt se aproximou e se apaixonou pelo jazz. Filho de um pastor protestante morto num campo de concentração em Dachau, Berendt durante a infância gostava de tocar Bach na igreja para que seu pai ouvisse⁶³. Mas não seguiu a carreira de músico, optando pela formação em física teórica, embora sem concluir, já que destinado à guerra. Ao final, quando retorna para Baden-Baden,

logo começa a trabalhar na *Südwestfunk*, onde constrói sua carreira como jornalista, crítico e historiador do jazz. Percebendo, então, durante este segundo pós-guerra, um momento oportuno para mudanças culturais, já que o país, destruído e derrotado, precisava reconstruir-se sob todos os aspectos, desde os níveis social e econômico até o psicológico, danificados gravemente, Berendt não perdeu a oportunidade e, se valendo da mídia mais poderosa de seu tempo, o rádio, tratou de familiarizar seus ouvintes com um novo universo sonoro proveniente do jazz, tornando-se o principal responsável pela sua assimilação na cultura alemã.

Neste sentido, Joachim-Ernst Berendt não foi apenas um *funcionário*⁶⁴ do rádio, mas um agitador cultural que pensou a elaboração do modelo radiofônico em consonância com a transformação cultural impulsionada pela implantação da radiofonia; ou seja, enquanto a proliferação das mídias de massa anunciava a implementação de um sistema global de

⁶³ Numa entrevista concedida para a BOMB Magazine (edição 36), no ano de 1991, Berendt relembra o pai e seus primeiros aprendizados musicais, tocando órgão na igreja: “My father was a very famous German preacher, a member of this small anti-Hitler segment. There was a small group inside Germany and he was one of the leaders of services in a concentration camp. I grew up listening to Johann Sebastian Bach, every Sunday we had the cantatas at church. I started playing the organ at four years, I was pumping air, it was not yet electric air, it was pumping. Gradually I was allowed to play for the church. At lunchtime, I would ask my father, “Did you hear who was playing?” When he couldn’t, I was proud because then I knew I hadn’t made any mistakes. And so I grew up with this music and from there, it went through all the different cultures. Black music really took a lot of my life, the true spiritual, the African recordings” (extraído do site: <http://bombmagazine.org/article/1456/joachim-ernst-berendt> em Abril de 2014)

⁶⁴ Estamos nos referindo ao conceito de funcionário, tal como proposto por Flusser (2002).

comunicação com a conseqüente aceleração dos processos internacionalizantes da cultura, Berendt, com sua voz ampliada pelo rádio, - mas também em livros e artigos -, fornecia o esclarecimento necessário para a formação de ouvintes capazes de apreciar tanto quanto assimilar a música estrangeira. Havia, portanto, uma medida elucidativa em suas narrativas musicais, que visava a ampliação da consciência auditiva da Alemanha, para além da tradição erudita, e que pouco a pouco se voltava para as mais diversas tradições musicais do mundo, para além do jazz⁶⁵. Sua atuação foi, portanto, fundamental para o estabelecimento de uma nova cultura musical, mais receptiva aos valores estéticos e sonoros estrangeiros, de modo que, por meio de sua vasta produção midiática, incluindo aí a produção de discos e a curadoria em festivais, fazia das tradições musicais mais diversas e distantes, presença recorrente na paisagem cultural e sonora de seu país, possibilitando novos diálogos interculturais, fundamentais para o estabelecimento de um típico jazz europeu⁶⁶.

Com o conhecimento que possuía e ampliada pela mídia radiofônica, a voz de Berendt seduzia cada vez mais ouvintes para o jazz, criando um ambiente propício para sua recepção e recriação em solo europeu. Assim, e embora sem nunca abandonar o trabalho no rádio, seu projeto cultural abrangia as mais diversas frentes midiáticas, onde atuava com sucesso: como crítico musical em revistas e jornais especializados; como pesquisador incansável com dezenas de livros publicados; como produtor de centenas de discos, sobretudo pelo selo SABA/MPS onde atuava regularmente como produtor musical; com séries radiofônicas e, a partir de 1954, também televisivas; como curador de importantes festivais de música tal como o ‘*Berliner Jazztage*’ (de 1964 a 1972), então considerado o melhor festival de jazz da Europa. Berendt esteve sempre vinculado a tudo o que dizia respeito ao jazz naquele país e, muitas vezes, também fora dele.

A partir de 1949 estreia sua longa série de concertos radiofônicos “*Jazztime Baden-Baden*”, veiculada semanalmente pela SWF, e publica a primeira edição alemã de um livro sobre o jazz, aproximando-o da música erudita: “*Der Jazz. Eine Zeitkritische Studie*”. No ano seguinte, quando a federação alemã de jazz acaba de se formar, logo se torna o editor de

⁶⁵ A partir da década de 1960, e influenciado sobretudo pela estética do *free-jazz* na incorporação de culturas musicais as mais diversas, Joachim-Ernst Berendt começa a produzir a série “*Jazz Meets the World*”, lançada pela revista ‘*Jazz Podium*’ em 1967, onde gravava músicos das mais diversas nacionalidades: japoneses, indianos, brasileiros, africanos, europeus e norte-americanos, propondo um conceito pioneiro de *worldmusic*.

⁶⁶ Pode-se dizer, com Amálio Pinheiro (2013), que Berendt promoveu a cultura da mestiçagem na tradição musical alemã.

jornalismo e faz a primeira viagem para os Estados Unidos, para promover intercâmbios culturais. Em 1953, em artigos para a revista “*Merkur*”, discute com o grande filósofo Theodor Adorno, tornando-se o seu principal opositor, a favor do jazz. Neste mesmo ano, produz o seu primeiro curta metragem “*Jazz: Yesterday and Today*” e publica o best-seller, “*Das Jazzbuch*”, traduzido para dezenas de línguas e ainda reeditado, inclusive em português, pela tradução de Júlio Medaglia. Devido à importância desta publicação, o livro torna-se conhecido como ‘a bíblia do jazz’, sobretudo pela abordagem expansiva acerca do desenvolvimento do estilo da América à Europa, e faz de Berendt não apenas o “Papa do jazz”, mas o alemão mais influente em sua história.

É, portanto, a partir de meados da década de 1950, que Berendt começa a atuar também como produtor de discos e curador de festivais, onde encontra o espaço ideal para confirmar suas ideias e propiciar aos ouvintes um momento de vivência musical, para além do rádio. Estratégia que tinha sempre em vista como parte de seu trabalho e fundamental para a legitimação do jazz e sua subsequente assimilação por parte da Europa. Neste sentido, como aponta A. Wright Hurley, torna-se bastante simbólica a presença do jazz numa das noites do mais famoso festival de música nova da Europa, o “*Donauessingen Musiktage*”, tanto em 1954, quando recebeu o Concerto para Jazz-Band e Orquestra Sinfônica, composto pelo maestro suíço Rolf Liebermann; quanto em 1957, com a presença dos norte-americanos do Modern Jazz Quartet; como estratégia capaz de corroborar aos ouvintes a analogia entre ambas as músicas, apresentada por ele em publicações anteriores⁶⁷.

Se a sua preocupação crítica, até finais da década de 1950, voltava-se para apresentar proximidades entre o jazz e a moderna música de concerto, como estratégia capaz de legitimar a música norte-americana como um dos grandes acontecimentos artísticos do século XX, possibilitando sua assimilação por parte dos ouvintes alemães, a partir da década de 1960, já então influenciado pela tendência cultural expansiva do *free-jazz*, e pelas dezenas de viagens internacionais, Berendt volta sua atenção para outras culturas musicais, tais quais a indiana, a brasileira, a balinesa, a africana, a japonesa... E começa a elaborar um conceito pioneiro de *worldmusic*, conduzindo a escuta do seu público ouvinte

⁶⁷ Como aponta Andrew Wright Hurley, a presença do jazz neste importante festival de música foi simbólica por garantir-lhe legitimação artística no ambiente cultural da Alemanha, e deriva da longa amizade entre Berendt e Heinrich Strobel, seu colega de trabalho na emissora, curador do “*Donauessingen Musiktage*”, um dos mais esclarecidos críticos da moderna música europeia e, na época, também editor da revista especializada no tema, *Melos*. Ainda segundo Hurley, além da inclusão do jazz no programa do festival, a parceria proporcionou a Berendt diversos artigos publicados em importantes revistas e periódicos da época, como a própria *Melos*.

para novos universos sonoros, para além do jazz. A nova temática passa então a guiar suas propostas radiofônicas, sua curadoria para concertos musicais e suas produções discográficas, críticas e televisivas.

Durante o ano de 1960, ao lado do fotógrafo William Claxton (um famoso fotógrafo do jazz), Berendt percorre os Estados Unidos durante cinco meses e registra toda a vida do jazz no seu país de origem, desde suas raízes mais profundas, vinculadas ao blues, ao spiritual e ao *field holler*, até as vanguardas mais radicais, do *bebop* ao *free-jazz*, sem se esquecer das formas tradicionais, dos pequenos grupos aos grandes formatos orquestrais. Com esta viagem, ele não apenas estabelece uma maior proximidade com os músicos mais representativos da cena do jazz (convidando-os posteriormente para turnês e gravações na Alemanha), como entra em contato direto com a diversidade cultural característica da tradição jazzística, fundamental não apenas para sua consolidação ainda em finais do século XIX, mas retomada pelo *free-jazz*, quando a dissolução do sistema harmônico e rítmico passa a incorporar tanto o ruído quanto os elementos musicais de outras culturas como parte de sua proposta estética. No ano seguinte, Berendt publica o seu “*Jazz Life*” como resultado desta importante viagem. O livro, reeditado ainda hoje, também no Brasil, continua sendo o mais importante registro histórico e fotográfico acerca da história do jazz.

Foi justamente nesta viagem que John Coltrane incentivou-o a partir para o Oriente para pesquisar outras culturas musicais. Mas foi também aí que Berendt presenciou uma nova revolução musical, onde a própria vanguarda jazzística demonstrava a irrupção da música mundial como elemento estético para novas concepções musicais, as quais o crítico começava a vislumbrar. A partir de 1962, viaja diversas vezes para o Oriente e grava músicos da Indonésia, do Japão e da Índia, apresentando-os ao público europeu em concertos durante o festival de Berlim e em turnês pela Europa. Em 1966, propondo um diálogo entre a nova música de concerto europeia e a vanguarda jazzística do *free-jazz*, estreia o concerto anual da *Südwestfunk*, o “*Free Jazz Meeting*”. Neste mesmo ano vem para a América Latina, estabelece contatos com músicos brasileiros e leva-os para Europa, dedicando uma noite do seu festival para a música do Brasil⁶⁸. No ano seguinte, toda a

⁶⁸ Em entrevista pelo telefone, em março de 2016, Chico Batera, percussionista brasileiro que participou deste festival, nos conta que Berendt esteve no Brasil em junho de 1966 para escolher músicos para se apresentarem no Festival de Jazz de Berlim em outubro, cujo tema era “Folclore e Bossa Nova do Brasil”, concerto que também foi gravado e lançado em disco e vídeo. Segundo seu depoimento, Berendt veio ao Brasil atrás de Dorival Caymmi, mas não conseguiu levá-lo para Alemanha devido a problemas de saúde (conforme nos diz o informante). Chico Batera ainda conta como era intenso o trabalho de produção feito por Berendt. Segundo

experiência com as diversas tradições musicais se transforma numa série de discos denominada “*Jazz Meets the World*”, lançada pela revista “*Jazz Podium*”, onde propunha um diálogo musical intercultural.

Segundo Júlio Medaglia, que foi amigo e tradutor deste grande crítico alemão, em entrevista a esta autora em dezembro de 2014, o que ele mais admirava em Berendt era a capacidade de assimilar as mais diversas tradições musicais, sempre presentes nos festivais em que fazia a curadoria. Não por menos, quando na década de 1970 surge o *jazz fusion* como uma nova vertente que se mescla ao rock, ao funk, ao *rhythm and blues* e também à música de outras tradições, Berendt já estava há tempos propondo encontros musicais entre culturas diversas, a partir do seu embrionário conceito de *worldmusic*. Com isso, abria novos caminhos para o desenvolvimento do jazz e estabelecimento de um jazz tipicamente europeu, também marcado pelo internacionalismo cultural. Mas mais do que isso, possibilitava a criação de uma nova vertente musical, que se mantinha no diálogo sonoro entre a música das Américas e da Europa, principalmente.

Em 1971, começa a praticar meditação, demite-se da curadoria do Festival de Berlim (embora ainda tenha contribuído com o festival no ano seguinte) e passa a elaborar programas radiofônicos voltados também para práticas meditativas. Neste mesmo ano convida Don Cherry (que já tinha participado do festival de Berlim em 1968⁶⁹ e também do “*Free Jazz Meeting*” em 1970) para uma nova performance no “*Donaueschingen Musiktage*” apresentando aos ouvintes alemães um dos mais representativos nomes da vanguarda do jazz daquele período. Em 1972, faz a curadoria do festival de jazz para as Olimpíadas de Munique e, três anos depois, produz a compilação da série “*Jazz Meets the World*” para o selo MPS. Ainda neste ano começa a escrever artigos sobre música e

ele, esta viagem para a Europa durou 20 dias, nos quais a banda fez 27 apresentações em 8 países diferentes, sendo o festival de Berlim a última apresentação. Ao que parece, todas as bandas e músicos que Berendt levava para a Europa faziam turnês como esta, daí a sua importância para a ampliação da escuta alemã não apenas no que diz respeito à assimilação do jazz, mas da música do mundo. Vale lembrar ainda que, neste mesmo ano, Berendt produziu o disco de Baden Powell, “*Tristeza on Guitar*” (lançado em 1967, mas gravado em 66), impulsionando a carreira artística do músico brasileiro na Europa. Na época, em carta a Vinícius de Moraes (então diplomata) para pedir apoio do Itamaraty para a passagem dos músicos para a Europa, Júlio Medaglia se refere a Berendt como alguém também muito útil para a cultura Brasileira: “o bicho é utilíssimo” (*In*: DREYFUS, 1999, p. 174), dizia ele.

⁶⁹ Desta apresentação, gravada ao vivo durante o festival, surgiu um clássico disco de Don Cherry “*Eternal Rhythm*” (1968).

espiritualidade e passa a ser atacado pela crítica alemã, justamente porque se afasta das questões estritamente musicais.

Depois da perda do único filho (então com 29 anos), em 1978, Berendt diminui o ritmo de trabalho e se afasta da curadoria tanto do “*Donaueschingen Musiktage*” quanto do “*Free Jazz Meeting*”, embora continuasse produzindo livros, discos e séries radiofônicas. Poucos anos depois, começa a escrever artigos sobre o jazz e a música indiana e, também, sobre as diversas culturas musicais do mundo. Em 1982, a convite do produtor norte-americano, George Wein, faz a curadoria do concerto “*Jazz and World Music*”, no “*Kool Jazz Festival*” em Nova York, onde apresentaram-se novamente Don Cherry com o grupo Codona; John Handy e Ali Akbar Khan com a Handy-Khan Ensemble; além da “orquestra de música do universo” de Karl Berger.

Em 1983, Berendt se torna seguidor de Bhagwan (o guru indiano Osho) e lança outro grande best-seller, o livro “*Nada Brahma: die Welt ist Klang*”⁷⁰, que logo se transforma numa peça radiofônica, adorada pelo público ouvinte, mas classificada como uma filosofia musical ‘*new age*’ pelos críticos⁷¹. Aqui, Berendt não mais se interessa pela música *stricto-sensu*, mas trata do som e da audição, propondo uma mudança de consciência cultural: do ver para o ouvir e da racionalidade para o conhecimento intuitivo. Conjugado, então, com a sensibilidade internacional que a música a partir da década de 1960 concede ao som, e inspirado na música de compositores e amigos como Don Cherry, John Coltrane e John McLaughlin, que influenciaram o autor a abraçar questões envolvendo música e espiritualidade⁷², o conceito de som tal como o concebe em *Nada Brahma*, aproxima-se de uma concepção cultural e arcaica, mais antropológica do que musical.

Veiculado nas noites de sábado, a proposta de Berendt, aqui, visava ao desenvolvimento da proposição hindu, *Nada Brahma*, ou, o ‘mundo é som’, e recorria à filosofia hinduísta, à poesia, à física moderna, às noções de ritmo e harmonia e aos músicos interessados em uma nova consciência músico-espiritual, para apresentar o mundo a partir de uma nova concepção sonora, como forma de resgate do ouvir. Propunha, com isso, uma modificação

⁷⁰ A Tradução brasileira surge em 1993 sob o título “*Nada Brahma: o mundo e o universo da consciência*” (São Paulo: Cultrix).

⁷¹ Esta classificação é apresentada por Peter Sloterdijk no livro: “*Mobilização Copernicana e Desarmamento Ptolomaico*” (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992).

⁷² Aqui, vale lembrar que, durante a década de 1960, motivados por questões socioculturais como a luta a favor dos direitos civis e contra os preconceitos raciais, mas também por questões espirituais, diversos músicos de jazz se converteram ao islã, como Art Blakey, McCoy Tyner, Yusef Lateef, Sahib Shihab e Amhad Jamal.

sensorial que privilegiava a escuta, convidando o ouvinte / leitor para um mergulho arcaico no ouvir, de onde resgata o sentido transcendente das imagens acústicas e que só se revela por meio da imaginação do corpo.

2.4. O místico de *Nada Brahma*

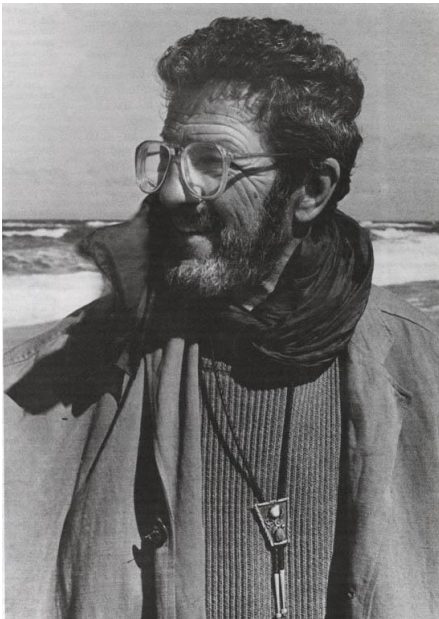


Figura 4-Joachim-Ernst Berendt. Foto de Margrit Tabel-Gerster, 1991.

Embora num primeiro momento pareça ao ouvinte exaustivamente literal, devido às longas falas e citações que surgem imersas num silêncio incomum ao rádio hoje, a peça radiofônica *Nada Brahma* não pode ser entendida como mera narrativa ficcional, nem tampouco como um tratado filosófico sobre os sons. Mas vincula-se a uma ‘*imago dei*’⁷³ (a imagem do deus *Brahma* na mitologia hindu), derivada de uma *revelação*⁷⁴ que se dá na forma de uma ampliação perceptiva da escuta, já que *Brahma*, enquanto criador e regente da vida, manifesta-se como som. Surge, portanto, como expressão simbólica da vivência mística de J. E. Berendt, fundamentada pelas práticas

meditativas zen-budistas as quais se dedicou por longos anos, como síntese da sua própria vida voltada à música, e vivida, portanto, com ênfase no ouvir⁷⁵. Trata-se de uma narrativa fantástica e surpreendente que convida o ouvinte a ampliar sua percepção auditiva, muito

⁷³ Segundo consta no “Léxico dos Conceitos Junguianos Fundamentais”, acerca de como Jung entende a *imago dei*, ou a imagem divina, “ao contrário de teólogos e de muitos cristãos, Jung não fala de Deus, mas de imagem divina. Com isso, ele quer deixar claro que tudo o que é dito por Deus é linguagem humana e declaração de cunho psicológico: “a imagem que temos ou fazemos de Deus não estará nunca desligada do ser humano” (HARK (org.), 1988, p. 63).

⁷⁴ A revelação tal como entendida aqui, ancora-se na concepção budista da iluminação, designada pelo termo “*satori*” que, segundo Jung no prefácio da obra de D. T. Suzuki (o introdutor do Zen no mundo ocidental, muito citado por Berendt), “é um *mysterium ineffabile*” e citando o próprio Suzuki, “*Satori* é a “*raison d’être*” [a razão de ser] do zen, e sem o *satori* não há zen”. E conclui: “Creio que não é muito difícil para a mente ocidental captar o que um místico entende por “iluminação” ou o que é conhecido como tal na linguagem religiosa. *Satori* designa uma forma e um caminho para a iluminação” (JUNG, 2011, p.78). Ou seja, designa “um novo estado de consciência, separado do primeiro por um processo de profunda transformação religiosa” (JUNG, 2011, p.86). Segundo Berendt, trata-se de uma “intuição-relâmpago” (*Blitzschlag*) (BERENDT, 1986, p.29). E também citando D. T. Suzuki, conclui: “é assim que ele passa pela “grande morte” que, na linguagem típica do Zen se chama *taishi*, e passa para o “grande nascimento” (em japonês, *daigo*)” (BERENDT, 1993, p. 32). Em suma, uma revelação ou iluminação designa uma transformação da consciência, através de práticas religiosas ou meditativas, vivenciais, interiores e, portanto, ocultas.

⁷⁵ Deste modo, menos do que um rompimento com o jazz, a obra aqui em questão, enquanto tradução de uma experiência mística, propõe uma ampliação perceptiva na qual o mundo, do micro ao macrocosmo, reverbera como música.

além dos limites do audível, para auscultar um mundo que se revela como som. Assim, o rádio torna-se o meio ideal para o *vislumbre* acústico do mundo *Brahma*, de modo que suas palavras, menos do que ideias conceituais, pretendem suscitar, justamente, a imaginação do ouvinte, como estratégia para um (re)encantamento do mundo, através da eficácia simbólica das imagens acústicas. Assim, pode-se dizer nas palavras de Dietmar Kamper que “a palavra alemã *Einbildungskraft*, a tradução de *imagination* feita por Paracelso, conserva o elo com a tradição esotérica da visão mística consciente e desejada” (KAMPER, 2002, p.05).

Segundo, C. G. Jung, no prefácio da obra de D. T. Suzuki, a iluminação pela via mística se difere em absoluto do conhecimento pelas vias da razão, pois trata-se da “intuição mística da não dualidade, da unidade e da ‘*coincidentia-oppositorum*’” (2011, p. 79-80). Ainda segundo o autor, “quando este conhecimento interior é plenamente despertado, estamos aptos para compreender que cada um de nós se identifica em espírito, essência e natureza com a vida universal ou Buda ” (2011, p. 79). De modo sucinto, trata-se de um sentimento de unidade para o qual se desperta, e no qual confluem o mundo exterior e o interior⁷⁶. A iluminação manifesta-se assim como a conscientização desta unidade. Trata-se, portanto, de um conhecimento vivencial e sensível, um despertar anímico, mas de modo nenhum abstrato⁷⁷. Acerca, enfim, da experiência vital do *satori*, conclui:

O indivíduo tem aqui a impressão de tocar, por assim dizer, num verdadeiro mistério e não em algo apenas imaginado ou pretendido. Isto é, não se trata de um segredo mistificador e sim de uma experiência viva que bloqueia qualquer linguagem. O *satori* nos atinge como algo de novo, como algo que não esperávamos. (JUNG, 2011, p. 80).

A iluminação, ou *satori*, que atinge Berendt, portanto, revela-se na manifestação do mundo *Brahma*, cuja unidade se vivencia por meio da escuta do silêncio, do qual emerge uma nova forma de ouvir. Trata-se, mais precisamente, do despertar auditivo de um homem que dedicou sua vida à música e ao rádio. Nada mais óbvio, nada mais zen⁷⁸. Por isso, a

⁷⁶ Segundo Jung: “A Índia fala de *dhyâna* (concentração), meditação e imersão; a divindade se acha no interior de todas as coisas. O indivíduo se volta do exterior para o interior” (JUNG, 2011, p. 102).

⁷⁷ Acerca, então, da noção de realidade (*Wirklichkeit*) concebida pela cultura hindu em contraposição à realidade fenomênica ocidental, conclui: “A realidade, como se vê pela palavra alemã (*Wirklichkeit*), é algo que atua realmente (*wirkt*). Para nós, o conceito real por excelência se acha ligado ao mundo dos fenômenos, do que aparece exteriormente. Para o hindu, porém, este conceito está ligado à alma. Para ele, o mundo é aparência, e sua realidade se aproxima daquilo que nós chamaríamos de sonho” (JUNG, 2011, p. 101). Se pensarmos, no entanto, com Jung e também Boris Cyrulnik (1995), pode-se entender que os sonhos, enquanto imagens anímicas, estão diretamente relacionados com a vida afetiva e emocional, portanto, corpórea e concreta. Neste sentido, sugerimos tratar-se de uma realidade fantástica, mas não metafísica.

⁷⁸ Acerca da mudança de consciência vinculada à experiência do *satori* zen-budista, nos diz Jung: “Não se trata de estar *vendo outra coisa*. É o indivíduo que *vê de outro modo*. É como se o ato espacial de ver fosse alterado

realidade manifesta na sua obra não coincide com a realidade objetiva, idealizada pela ciência, aproximando-se bem mais da expressão simbólica de uma realidade interior e fantástica, alcançada por meio de uma vivência mística e transcendente de unidade com o todo, na qual as palavras têm pouco a dizer. Segundo Gustavo de Castro, “as palavras “místico” e “mistério” vêm do verbo grego *muein* que significa “calar-se”, fechar a boca e os olhos diante do que só pode ser expresso pelo silêncio” (2013, p.23). Para Sloterdijk, em referência à obra aqui analisada⁷⁹, trata-se, mais precisamente, do “curto-circuito entre investigação e revelação” (1992, p. 102)⁸⁰. Fato é que as incursões de Berendt pelo mundo dos sons têm mais a ver com uma revelação mística do que científica no sentido *stricto* do termo, no entanto, por ser um homem das palavras, da música e do rádio, transforma a sua vivência numa narrativa, resumida ao ‘mundo-som’⁸¹, na qual se vislumbra, ainda que embrionariamente, uma nova perspectiva onde as imagens do mundo adquirem uma nova formatação acústica, amparadas pelas tecnologias do som.

Por meio, então, de uma construção atemporal por analogias simbólicas⁸², ou seja, sem preocupar-se com a linearidade do tempo histórico e, portanto, livre da racionalidade lógico-discursiva do pensamento filosófico, Berendt descreve a expressividade simbólica de sua vivência no mundo *Brahma* através de imagens acústicas nas quais os sons das esferas planetárias correspondem, enquanto análogos harmônicos, aos sons das moléculas atômicas, tanto quanto a música minimalista, devido às progressões circulares de seu movimento, corresponde ao som do princípio cósmico, também almejado pela tradição

por uma nova dimensão. Quando o mestre pergunta: “Estás ouvindo o murmúrio do regato?”, certamente está se referindo a uma audição inteiramente diversa da ordinária” (JUNG, 2011, p.87). Assim, com Berendt trata-se da mesma coisa: ele não passa a ouvir outra coisa, mas de outro modo, inteiramente diverso da escuta ordinária.

⁷⁹ Peter Sloterdijk, em um de seus primeiros ensaios estéticos, *Mobilização Copernicana e Desarmamento Ptolomaico*, lançado na Alemanha em 1987, dedica o último capítulo, “Tonalidade como Nova Síntese”, para uma reflexão acerca de *Nada Brahma*. Para Sloterdijk, a proposta de Berendt representa aquilo que ele denomina como “desarmamento ptolomaico” (1992, p.62-63), na medida em que resgata a percepção sensível (ou “fator interessado”), como parte da reflexão investigadora. Neste sentido nos diz que enquanto Nicolau Copérnico criou uma nova visão de mundo que desencadeou a revolução terrestre, a compreensão ptolomaica do mundo dos sentidos tornou-se ingênua e ilusória: “O choque copernicano demonstrou que não percebemos o mundo como é, mas que precisamos imaginar a sua “realidade” pela reflexão, contrariando a impressão dos sentidos para “compreender” como ela é. Eis o dilema: quando o sol se levanta, o sol não se levanta” (1992, p.56).

⁸⁰ Segundo Sloterdijk: “Ele [Berendt] inverte o sentido dos resultados de sua investigação, compreendendo-a simplesmente como revelação do real a partir dele próprio” (1992, p. 102).

⁸¹ Segundo a análise de Peter Sloterdijk, ‘o mundo-som’ de Berendt corresponde a uma ‘Nova Síntese’ da realidade moderna.

⁸² Acerca deste modelo analógico, ou comparativo, que identificamos com o pensamento simbólico, ou por imagens, nos diz Berendt “que pensar por analogias é muito mais eficaz nos campos harmônicos, que são parte essencial deste livro, do que usar o pensamento causal convencional” (BERENDT, 1993, p. 65).

musical indiana e pelas práticas mantricas das culturas orientais, incorporadas, então, à tradição do jazz pela vanguarda do *free*⁸³. Deste modo, o som primevo de onde parte a sua história, e que fundamenta toda a sua concepção de som, no sentido de vida⁸⁴, diversificasse em múltiplas simbologias culturais. De modo que a narrativa de Berendt em torno da proposição, o mundo é som, não deve ser entendida como mera especulação filosófica sobre os sons, mas como expressão simbólica, na qual se vislumbra por meio de imagens acústicas a correspondência analógica entre expressões sonoras as mais diversas e distantes.

Inspirado, por sua vez, na linguagem radiofônica, Berendt recria a vida cósmica dos astros espaciais através de sussurros, tique-taques, sons de tambor, de zumbidos e de estalos... E também a riqueza sonora característica da vida subaquática através dos cantos das baleias, golfinhos e peixes... de onde ressoam grunhidos, gemidos, roncos, suspiros, chiados, ruídos de serrote, de bombos, tamborins, gritos, assobios e soluços... Fundamentado, então, pela analogia dos harmônicos desenvolvida por Hans Kayser⁸⁵, Berendt possibilita ao ouvinte a percepção simbólica de uma sabedoria mística na qual se diz, inclusive na oração ao pai cristão, “assim na terra como no céu”⁸⁶. Isso significa que a força que rege os astros, as estrelas, o cosmos, enfim; também rege os mares, as matas, os homens... Trata-se de uma força vital, um agente motriz que desperta sensações e que se manifesta na vida em movimento... Para Berendt, trata-se de *Brahma*, o som.

Um som primevo, o primeiro estrondo cósmico, o som da origem, ao qual as sílabas mantricas das tradições meditativas orientais remetem o ouvinte, e do qual surgem as palavras e as múltiplas paisagens sonoras que caracterizam a vida em um sentido simbólico. Neste contexto, o deus *Brahma* hinduísta manifesta-se numa diversidade

⁸³ Como disse o compositor Steve Reich, na década de 1970, “o interesse pela música mundial despontava a música não-ocidental como a mais importante fonte de inspiração para os compositores ocidentais à procura de ideias novas” (*apud* WISNIK, 1989, p.97).

⁸⁴ Segundo o autor: “O primeiro sinal de vida de que se tem conhecimento é o som. (...)Em todas as eras, os iogues e videntes da Índia adoraram o deus da palavra, ou o deus do som... Toda a ciência ocultista, todas as práticas místicas, fundamentam-se na ciência da palavra ou do som... (...) [As palavras ou sons] exercem um poder sobre o corpo” (BERENDT, 1993, p. 47).

⁸⁵ Nas palavras de Berendt, Hans Kayser foi o “fundador do estudo científico das harmonias (...). Uma de suas obras mais conhecidas, publicada em 1946, intitula-se *Akróasis* – do grego, “audição” em oposição a “*aisthesis*” que quer dizer “visão”. O mundo é como é, argumenta Kayser, e pode ser mais facilmente entendido através da audição do que da visão” (1993, p. 81).

⁸⁶ Do mesmo modo, a representação do modelo atômico (no qual elétrons giram ao redor de um núcleo de partículas) corresponde, iconograficamente, ao modelo do sistema solar (no qual os planetas movimentam-se em torno do sol), como correspondentes simbólicos. O que também confirma a analogia proposta por Berendt.

múltipla de sons, os quais coincidem com um princípio de vida, cósmico e universal, que, por isso mesmo, pode também ser associado ao deus cristão. Há, no entanto, um dinamismo vivo e uma diversidade nas formas desta manifestação divina, que aproxima a concepção do mundo *Brahma*, descrito por Berendt, do universo das paisagens naturais em sua dinâmica contínua e transitória, a qual vislumbram as místicas orientais. Tal como descreve Hans-Joachim Koellreutter, quando nos diz que:

Todos os orientais enfatizam o fato de que o universo precisa ser apreendido dinamicamente à medida que se move, vibra e dança, como eles dizem, ou seja, que a natureza não se encontra em equilíbrio estático, mas dinâmico.⁸⁷

Assim, pode-se dizer que o mundo *Brahma* deve ser apreendido, sobretudo, com os ouvidos, já que estes, diferente dos olhos, não nos revelam um mundo estável, imóvel e objetivo, manifesto diante de nós, mas um evento dinâmico no seu lugar, e que irrompe por todos os lados, apoderando-se de todos os sentidos do corpo. Acerca, então, do barulho que faz a rosa no momento em que se abre a flor, nos diz Berendt:

Em Israel, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, usou-se a espectroscopia fotoacústica para tornar audível o som de uma rosa no momento em que o botão se abre em flor: trata-se de um retumbar semelhante ao de um órgão, que nos lembra os sons de uma *tocatta* de Bach ou da “*Ascensão*” e da “*Ressurreição*” para órgão de Messiaen; portanto, exatamente aquilo que, na música tradicional para órgão, é ouvido como uma sucessão “rompante” de acordes. (BERENDT, 1993, p. 100).

Esse som, como demonstra o autor, também se encontra implícito na etimologia da palavra “rosa”, já que indica o movimento do botão quando se transforma em flor:

Varda, em aramaico, e *vard*, em árabe, significam rosa, mas a palavra hebraica *wered* significa tanto o botão (portanto, o que ainda virá a ser) como a rosa (o que já é); e esta palavra hebraica *wered* transformou-se diretamente na palavra alemã “*werden*” (tornar-se). (BERENDT, 1993, p. 72) .

O exemplo da rosa deixa acusticamente clara a intenção de Berendt neste programa, pois descreve a audibilidade estrondosa que habita no silêncio. Trata-se de um silêncio simbólico, do qual se irrompe a infinidade múltipla de sons e ritmos da vida, natural e cósmica, possíveis de serem captados e apreendidos (e, portanto, imaginados e reproduzidos) como uma grande sinfonia musical, enquanto reflexo sensível da totalidade do Absoluto. O deus *Brahma* torna-se a apreensão simbólica de um ambiente que vocifera

⁸⁷ Esta definição foi extraída da série radiofônica “Música de Leste a Oeste”, elaborada pelo compositor H. J. Koellreutter, e produzida por Irineu Gerrini Junior, veiculada pela rádio Cultura FM em 1985. Disponível no acervo digital da Cultura FM, pelo site: <<http://culturafm.cmais.com.br/koellreutter/musica-de-leste-a-oeste-1>> (acesso em: 01. Out. 2015).

em silêncio, e no qual se resguarda, por meio da escuta, a experiência mística da unidade. Acerca, em suma, dos sons mantricos, nos diz:

Os mantras surgem do som mantrico, que em sânscrito se chama *bija*, ou semente. Mantras são sementes que desabrocham. A unidade brota dos mantras. Eles são “instrumentos para a unidade”. É provável que a palavra *bija* tenha algo em comum com a raiz sânscrita *bri*, crescer, da qual derivam o deus Brahma e Brahman, o princípio cósmico. (...). A semente da qual brotam os mantras é a mesma da qual cresceu o deus Brahma. (BERENDT, 1993, p. 40).

Como descreve o autor, embasando-se em tratados ocultistas como a sabedoria vedanta da Índia, o velho testamento bíblico, os saberes de sufis e poetas persas, e de lamas budistas, físicos e astrofísicos... dos quais se vale para descrever sua experiência mística da unidade, no caso da vivência mantrica, as sílabas seminais, ou sementes que desabrocham, reportam o ouvinte para o início primevo, para o silêncio inaudível da origem, de onde emerge todos os sons⁸⁸. Assim, nos explica o autor, nas palavras do sufi Vilayat Inayat Khan:

Nas práticas mantricas é como se amassássemos a própria carne de nosso corpo com sons. As células dos intrincados feixes de nervos que formam os plexos ou gânglios... estão sujeitos a um martelar ininterrupto... Ocorre uma espécie de domínio do corpo através das vibrações sonoras... (apud BERENDT, 1993, p. 56).

E em referência à simbologia das sílabas mantricas e dos *wazifas*, que são as sílabas seminais pré-arábicas repetidas nas práticas místicas dos sufis islâmicos, nos diz que:

Mantras e *wazifas* são símbolos do som primevo. Se o mundo é som, e se este som, em última análise, é racionalmente inatingível por nós mortais, então precisamos de símbolos e de parábolas. Também precisamos deles para nos fazermos entender. Entender a nós mesmos e aos outros. (BERENDT, 1993, p. 51).

Assim, em citação ao famoso Lama Govinda, Berendt nos apresenta uma simbologia na qual a expressividade sonora das vogais mantricas termina como expressão do movimento da vida universal:

OM é um dos quatro grandes mantras seminais. Govinda cita outros três: AH, HUM, HRIH. Neles estão contidas as quatro vogais básicas *o*, *a*, *u* e *i*, que correspondem aos “quatro princípios que encerram um movimento circular que abrange tudo, um movimento horizontal, um movimento descendente e outro ascendente”. Desse modo, pode-se dizer que os mantras primevos abrangem o universo. Exatamente como o deus

⁸⁸ Segundo Berendt, também o simbolismo acústico das palavras, nos rituais do culto cristão, mantém-se como uma prática mantrica: “O *Amém*, as *Ave-Marias*, recitadas no rosário, o *Aleluia*, o *Hosana*, o *Kyrie Eleison*, são mantras. Este último, significando “Deus, tem piedade de nós”, é a “Oração de Jesus”, da Igreja oriental, rezada frequentemente pelos monges peregrinos. Muitos deles meditavam durante anos sobre as palavras contidas nesta oração” (BERENDT, 1993, p. 52). Segundo a proposta do autor no seu programa de rádio, com a consciência do poder mantrico destas palavras, deve-se ouvir a ‘Missa em Si Bemol’ de Johann Sebastian Bach. Esta composição surge, então, ao lado do grave “OM” que repercute nas vozes de monges tibetanos.

Brahma, que olha para os quatro pontos cardeais, como o princípio Brahman. (BERENDT, 1993, p. 43).

E acerca da correlação entre o efeito vibratório das vogais e dos planetas, ainda nos diz que “A corresponde a Júpiter, *I* a Marte, *O* a Vênus, *U* a Saturno e *E* a Mercúrio” (BERENDT, 1993, p. 43), de modo que a vocalização destas sílabas, enquanto áudio-imagens simbólicas, termina por colocar o homem em ressonância com a vibração cósmica universal. Assim, a força vital torna-se manifesta não apenas na voz daquele que profere os sons sagrados, mas associa-se também às manifestações cósmicas, regentes da vida, colocando o corpo em ressonância com a força sagrada de seus símbolos culturais.

No entanto, por se tratar de uma simbologia ancorada em saberes místicos, ou seja, numa vivência experiencial e não racional, a filosofia de Berendt soa um pouco ingênua para Peter Sloterdijk. Percebe-se, entretanto, como o filósofo descreve exatamente a vivência mística da unidade, quando nos diz que a proposta de Berendt corresponde à superação da oposição entre o sujeito e o objeto:

A Nova Síntese ontológica musical de Berendt promete solucionar um problema que fez fracassar os maiores pensadores da história da filosofia: a comunicação total entre sujeito e objeto, a superação definitiva da oposição entre interior e exterior, a integração pacificadora do sujeito na substância, a evaporação entusiástica da substância no sujeito. Essa Nova Síntese só não se torna ridícula porque aborda os mais profundos problemas com notável ingenuidade. (...). Fala como se o abismo entre eu e o mundo, substância e sujeito pudesse ser fechado contanto que o sujeito se dispusesse a assumir as coisas do mundo até o extremo. (SLOTERDIJK, 1992, p. 99).

Berendt, por sua vez, está influenciado não apenas pela mística oriental, mas também pela lógica quântica elaborada pela física teórica, que foi seu primeiro grande tema de interesse, na proposição de um saber da totalidade e da participação. Nesse sentido, sua proposta ancora-se num novo paradigma e conflui com a de teóricos como Fritjof Capra, que inclusive é quem escreve o prefácio de *Nada Brahma* e um dos principais divulgadores dessa nova corrente de pensamento, traçando um paralelo entre a física moderna e as filosofias orientais, nas quais não existe a diferenciação entre sujeito e objeto. Assim, nos diz Berendt que “a lógica quântica “tem a ver com o novo posicionamento entre sujeito e objeto” – essa mesma separação que também o Zen reconhece ser uma ilusão” (BERENDT,

1993, 60)⁸⁹. Berendt, em suma, propõe que num ambiente de escuta não há diferenciação entre sujeito e objeto, mas unidade pelas leis da ressonância.

Para Sloterdijk, entretanto, essa forma de conhecimento não é válida, porque a investigação trabalha com a consciência dirigida ao real e não com a realidade da percepção sensível⁹⁰. No entanto, nos diz Jung que “é a partir da multidão das impressões exteriores que concluímos que existe um mundo interior” (2011, p. 100). Neste contexto, o mundo interior é, sem dúvida, um mundo imaginário, mas que se dá por meio de imagens concretas e corpóreas e, portanto, *em relação* com o real. No caso de Berendt, trata-se das imagens acústicas do mundo-som, de *Nada Brahma*. Mas esta realidade sensível é, para Sloterdijk, apenas mais uma representação do mundo subjetivo, uma “ilusão”, um “erro verdadeiro”, que não tem validade científica, porque o seu instrumento analítico, a escuta, não é confiável, tratando-se, em suma, de uma “filosofia selvagem” (SLOTERDIJK, 1992, p.85)⁹¹. Berendt, entretanto, não tinha pretensões científicas com este trabalho, mas expunha sua vivência pessoal para apresentar o potencial simbólico que reside na apropriação acústica do mundo, exaltando a expressividade sensível do corpo como única realidade possível frente à crise do real.

O seu programa se revela, assim, como a tradução simbólica de uma realidade sensível, acusticamente ampliada, alcançada, no nível vivencial, por meio da intuição mística. Aqui, os textos sagrados, filosóficos, poéticos e etimológicos, resgatados pelo radialista, enquanto representações possíveis do mundo, não são retomados para uma discussão

⁸⁹ No trecho entre parênteses da citação, Berendt está citando especificamente o físico e filósofo alemão Carl Friedrich von Weizsäcker, no ensaio “*Quantenlogik und mehrfache Quantelung*” [Lógica Quântica e os Quanta Múltiplos] (In: BERENDT, 1993, p. 60).

⁹⁰ Segundo o autor: “a concepção ptolomaica entende-se como ilusão; não ilusão aleatória, mas pertinaz que salta aos olhos com a força do engano irresistível. Nesta força irresistível cintila a ironia de um inevitável erro verdadeiro. O estranho no esclarecimento copernicano é precisamente o fato de que, mesmo após Copérnico e sabendo que se trata da rotação da terra, continuamos a perceber - contanto que madruguemos – o levantar do sol em sua beleza arcaica e como evento sublime” (SLOTERDIJK, 1992, p.57). No entanto, cabe a nós pensar naquilo que o autor entende como um “erro verdadeiro” como uma realidade anímica, concreta e corpórea. Ou que seria um tipo de orientação concreta frente à vertigem causada pelo excesso de verdades das representações copernicanas. Assim, conclui o autor: “chamo de “desarmamento ptolomaico” esta volta consciente da vertigem copernicana de representação para a nova consciência antiga” (SLOTERDIJK, 1992, p.63).

⁹¹ Sloterdijk no livro aqui citado apresenta Berendt como alguém capaz do que a filosofia do seu tempo não conseguiu diante da cultura moderna: a síntese essencial (o mundo-som), capaz de unir os mais diversos saberes em uma síntese. No entanto, define a filosofia de Berendt como “selvagem”, ou “metafísica amadora” (1992, p.84). E, embora garanta “que os termos “amador” e “selvagem” se despiram de sua conotação pejorativa adotando um caráter positivo e afirmativo” (1992, p.84), ainda mantém a velha separação entre os saberes sensíveis (e falsos) daqueles racionais científicos (e verdadeiros).

conceitual dos sons, mas apenas como alegorias⁹², que amparam o simbolismo acústico na sua concepção do mundo-*Brahma*. Por meio, então, destas alegorias simbólicas, o estrondo silencioso que causa o abrir das flores, torna-se correspondente ao som inaudível da origem, o qual evocam as práticas respiratórias nos exercícios mantricos. A imagem da natureza, enquanto um fenômeno da vida, representa de modo alegórico a manifestação de sons inaudíveis, tanto quanto a voz e o respiro recupera, novamente, à sensibilidade dos ouvidos, o som primordial, o estrondo cósmico, o *big-bang*. Assim, expressões visuais e sonoras se conjugam uma à outra por meio de ressonâncias simbólicas. E o corpo vibra em consonância com a paisagem que o circunscreve (natural ou artificial) numa unidade dinâmica.

Deste modo, a expressividade simbólica das alegorias apresentadas por Berendt pode também ser percebida através de pesquisas na área da espectroscopia fotoacústica, dentre as quais o autor se refere à auscultação das células, para demonstrar como “um simples talo de cereal tem som” (1993, p. 100). Assim, conclui:

É preciso imaginar centenas de talos crescendo um ao lado do outro num campo, cada um produzindo o seu próprio som, e com isso, produzindo uma sinfonia! Por certo o ouvido humano não pode ouvi-la e, no entanto, essa sinfonia não existiria se não houvesse um sistema sensorial que a percebesse. A próxima vez que estiver num campo destes, tente despertar esse sistema de percepção sensorial em si mesmo. Olhe para os milhões de talos e flores, para a grama, e tente imaginar que cada um tem seu próprio som. Trata-se da canção da vida propriamente dita. Um coro gigantesco. Milhões, bilhões de sons que se fundem numa grandiosa polifonia, numa harmonia que transcende a imaginação humana. (BERENDT, 1993, p. 100).

É possível, portanto, também vislumbrar a riqueza e a diversidade do mundo *Brahma* por meio de alegorias, provindas dos saberes humanos de todos os tempos, nas quais se percebe a dinâmica da vida, natural e cósmica. E com tamanha precisão que se torna possível “ver” partículas moleculares e microrganismos de toda ordem, invisíveis a olho nu, assim como astros distantes bilhões de anos-luz da terra a poucos centímetros dos olhos. No entanto, Berendt se interessa, precisamente, por se aproveitar de modo acústico destas imagens, propondo ao ouvinte vislumbrar o mundo tal como música, ou seja, por meio da vivência auditiva e da sensibilização do corpo. Ele pretende fazê-lo sentir o mundo, e não apenas observá-lo com o distanciamento dos olhos. Sua narrativa começa, assim, pelas sílabas

⁹² Segundo o filósofo Jean Gebser: “toda alegoría es una suerte de símbolo racionalizado y atrofiado por el entendimiento, como quien dice un símbolo congelado, rígido y vacío” (GEBSER, 2011, p. 319). Neste sentido, pode-se dizer que Berendt se vale destas alegorias filosóficas para lhes recuperar o sentido sonoro, e não o entendimento racional, como estratégia para o resgate do potencial simbólico das formas de expressão acústica. No caso de Berendt, portanto, tratam-se de alegorias simbólicas.

mantricas, passa pelos *koans* nipônicos e também por textos antigos referentes às místicas orientais, e chega até às imagens cósmicas e mais atuais do mundo, vistas à luz da razão científica, para resgatar o sentido acústico, ou simbólico, que reside nestas imagens.

No que tange à música do macro e do microcosmo, nos diz, então: “aqueles reinos do universo que durante séculos representaram a essência do silêncio e da mudez estão repletos de sons” (BERENDT, 1993, p. 75). E acerca dos sons espaciais, em citação à conferência do Professor Dr. Kippenhahn, então diretor do Instituto Max Planck de Astrofísica, completa:

Numa conferência que fiz por volta de 1960, pedi à plateia que imaginasse um instrumento capaz de transformar toda a radiação que vem do espaço num som audível. Ouviríamos o sussurro constante das estrelas e as emissões de rádio do sol, bem como a estática das ondas de rádio conhecidas àquele tempo no espaço, à medida que elas aumentassem e sumissem ritmicamente com a subida e a descida desses objetos sempre brilhantes em seu giro ao redor da Terra junto com o resto do céu. Hoje em dia, vinte anos depois, tenho de corrigir esse quadro. Ao lado da radiação que tínhamos conhecimento naquela época, a imagem auditiva atual e completa do espaço é dominada por fontes sonoras recentemente descobertas. Hoje ouviríamos o tique-taque heteródino dos pulsares, como o discreto zumbido do pulsar de Câncer, cujos pulsos o ouvido humano não consegue diferenciar; e, junto com estes, outras fontes de raios X enviariam suas radiações (...). É provável que as estrelas de nêutron sejam os maiores responsáveis por esse ruído que está sendo transferido do espaço para nossos ouvidos, através do nosso instrumento imaginário. (KIPPENHAHN apud BERENDT, 1993, p. 75-76).

E depois, citando as descobertas da telescopia, relatada por dois norte-americanos, J. Lichtman e Robert M. Sickles, no livro “Diário de um Radioastrônomo Amador”, prossegue:

A ciência da telescopia descobriu uma dimensão totalmente nova do universo. A profundidade do cosmos tornou-se uma alta e forte modulação de sons que surgiram com a decorrência de súbitas modificações da estrutura atômica e molecular da energia liberada pela explosão dos gases – por exemplo, as estrelas novas... mas também o gigantesco planeta Júpiter produz ruídos excepcionais, suspiros grandes e rápidos como o intenso crepitar das chamas de um incêndio distante, verdadeiras tempestades que na sua intensidade são dignas do nome do deus de quem o planeta leva o nome. (LICHTMAN; SICKLES apud BERENDT, 1993, p. 76).

Sobre os sons do Sol, completa:

O Sol também produz ruídos... sons de zumbido e estalidos quando se acha em estado de paz relativa, porém, sons gritantes, de uma intensidade amedrontadora quando ele lança enormes quantidades de matéria no espaço. (BERENDT, 1993, p. 76)

Por fim, conclui:

Trata-se, portanto, de algo novo no campo dos nossos conhecimentos. O cosmos está repleto de sons e ritmos – dos pulsares e quasares, das supernovas (estrelas explosivas!) e dos assim chamados “gigantes vermelhos” e “anões brancos”, e ainda

de sistemas estelares que fogem e colidem, além dos produzidos pelo nosso Sol. (BERENDT, 1993, p. 77).

Acerca deste novo campo do conhecimento, o físico teórico Carlos Herdeiro, numa palestra em novembro de 2015, na universidade do Porto em Portugal, confirmando a perspectiva de que o universo está em expansão e, portanto, em movimento, nos diz que “em breve vamos conseguir ouvi-lo”⁹³, tal como propôs Berendt há mais de trinta anos. O radialista alemão, portanto, não apenas antecipa ao ouvinte esta imagem acústica acerca da atual concepção do universo proposta pela física, como se aproveita de novas e antigas representações do mundo, criadas pelos saberes humanos, para conferir-lhes sons. Se valendo, portanto, do antigo conceito da harmonia das esferas, retomado por Hans Kayser a partir da obra “*De Harmonice Mundi*” do matemático e astrólogo do século XVII, Johannes Kepler, Berendt apresenta ao ouvinte os sons das órbitas planetárias, transpostos para o plano audível por dois professores da Universidade de Yale, Willie Ruff e John Rodgers, os quais “programaram as velocidades angulares dos planetas num sintetizador” (BERENDT, 1993, p. 84), seguindo as orbitas elípticas, calculadas por Kepler⁹⁴. Acerca dessa gravação, diz:

Tal como Ruff e Rodgers compreenderam, os sons dos planetas correspondem às concepções tradicionalmente atribuídas aos diferentes corpos celestes. Mercúrio, o inquieto e rápido “Mensageiro dos deuses”, relacionado com o elemento químico mercúrio, tem um som apressado, intenso e estridente. Agressivo e “abusado”, Marte desliza subindo e descendo através de algumas notas. Júpiter tem um tom majestoso que se assemelha ao de um órgão, e Saturno produz um trovejar profundo e sinistro. (BERENDT, 1993, p. 85).

Acerca de Urano, Netuno e Plutão, descobertos posteriormente, mas cujas orbitas se enquadram nas leis propostas por Kepler, também puderam ser (re)apresentados acusticamente, por meio da imaginação intuitiva dos músicos pesquisadores:

Como o movimento desses planetas é muito lento (Plutão, por exemplo, orbita ao redor do Sol por 248 anos), sua transposição para o som está abaixo da capacidade auditiva dos homens. Os professores Ruff e Rodgers, contudo, descobriram que as elipses orbitais dos planetas exteriores podem se tornar audíveis ao ouvido humano na forma de ritmo, visto que o ritmo tem vibrações mais baixas do que o som. Ruff,

⁹³ Citação da palestra de Carlos Herdeiro: “Sussurros do espaço-tempo” disponível em: <<http://tedxtalks.ted.com/video/TEDxAveiro-Carlos-Herdeiro-Suss>>. Acesso em: Nov. 2015.

⁹⁴ Segundo Berendt, Kepler, “que não se considerava somente um astrônomo, mas também um músico” (BERENDT, 1993, p. 78), na sua principal obra *De Harmonice Mundi libri V*, “mostra através de numerosas ilustrações, ainda válidas na época moderna, que entre as velocidades dos planetas existe um elevado número de harmonias musicais” (BERENDT, 1993, p. 81). Berendt trata, então, de representar a versão ilustrativa de Kepler numa nova versão para o rádio, enquanto áudio-imagem, na qual o vislumbre da dinâmica viva dos astros faz-se perceptível somente ao ouvinte, enquanto médium das imagens sonoras.

que além de cientista também é músico de jazz, comentou: “desde o início eu pensava: tem de existir ritmo nesse mundo afora”. (BERENDT, 1993, p. 85).

Assim, os sons revelam a dinâmica viva que se esconde por trás das representações astronômicas do mundo, concebidas pela ciência, possibilitando ao ouvinte percebê-las enquanto áudio-imagens, ou seja, por meio de uma revelação no corpo, como sensibilização anímica, que prescinde dos olhos, mas ainda capaz de colocar o corpo em ressonância simbólica com as imagens (ou o cosmos) que o envolve. Deste modo, Berendt resgata o potencial simbólico que reside no *pathos* acústico implicado em tais representações de mundo. As quais, se pensadas em consonância com as possibilidades de reprodução acústica da arquitetura sonora atual, provocariam um sentimento de animismo surpreendente ao ouvinte, capaz, então, de sentir com domínio e precisão a nova dimensão espaço-temporal do universo. E de modo infinitamente superior às tradicionais representações iconográficas ou conceituais, já em sentido simbólico, o que seria, a partir da sensibilização do corpo e não da racionalização de suas imagens.

Envolto, portanto, nas modernas concepções do mundo, nas quais nem mesmo as noções de tempo e espaço mantêm-se como realidades seguras, também a vida microcós mica, enquanto correspondente harmônico análogo ao macrocosmo, se transmuta em som, ou seja, adquire um simbolismo acústico, ou anímico, por assim dizer, já que vinculado à percepção do corpo. De modo que também o mundo das micromoléculas: dos genes, das células, dos átomos e das partículas, apresenta-se como manifestação musical:

“Assim em cima como embaixo” diz um provérbio profundo dos sábios da Ásia e do antigo Egito. Desde Pitágoras e Kepler estamos bem conscientes da estrutura dos sons “lá de cima”, do cosmos. A astronomia e a cosmologia modernas estão continuamente descobrindo novos relacionamentos harmônicos, muito além dos limites do nosso sistema planetário. Mas o que dizer do mundo “cá de baixo”, o mundo dos genes, das células, do ADN (ácido desoxirribonucleico) e do ARN (ácido ribonucleico), dos átomos e das partículas elementares? Eles também contêm estruturas harmônicas? Obviamente, mais do que em qualquer outro lugar, elas deveriam existir aqui, se fizer sentido aquilo de que trata este livro. (BERENDT, 1993, p. 86).

Estes sons, digamos assim, minimais, embora sejam intuídos por Berendt a partir do embasamento dado pela teoria dos harmônicos de Hans Kayser, não são acusticamente reproduzidos no seu programa radiofônico, mas apenas sugeridos através de correspondências simbólicas, as quais, inclusive, garantem a analogia com a ordem musical superior, tal como nos dizeres supracitado. A narrativa radiofônica, no entanto, repleta de discursos científicos e fórmulas matemáticas, instiga a imaginação do ouvinte, de forma a

despertá-lo para uma infinidade de sons possíveis, ainda que inaudíveis, contemplados também pelo universo das partículas elementares. Assim, prossegue o radialista:

Durante decênios, tudo parecia muito fácil: o modelo do átomo criado por Niels Bohr parecia postular a existência de determinadas partículas elementares orbitando em volta do núcleo atômico. A hipótese era a de que essas órbitas estavam sujeitas a leis harmônicas semelhantes àquelas que regem os planetas que giram ao redor do Sol. Na verdade, elas se submetem a leis estatísticas, e não se trata de percurso no sentido das elípticas planetárias. Todavia, existem as assim chamadas “camadas” no núcleo atômico, cuja função pode ser comparada às “órbitas” no sistema solar. As camadas ficam repletas de elétrons, e esses estados de saturação formam uma situação relacional com o número atômico do elemento específico da tabela periódica, e é este número atômico que corresponde à carga do núcleo. Aqui – nas camadas, nos estados de saturação, nos núcleos atômicos, nas cargas nucleares, no número de elétrons e prótons, e no *spin* (...) – é onde existem as proporções harmônicas e numa frequência tão notável que até um observador cético ficará atônito. (BERENDT, 1993, p. 87).

Entendendo, assim, o oxigênio como o elemento básico, “a tonalidade essencial maior” (BERENDT, 1993, p. 87), completa:

A concordância entre os harmônicos e o microcosmos torna-se ainda mais surpreendente quando notamos que o modelo do invólucro de prótons do átomo de oxigênio tem doze camadas, o mesmo número de meios-tons encontrados na escala formada pelo modelo atômico. Em situação normal, sete desses meios-tons vêm preenchidos e cinco vazios, justamente como os meios-tons estão dispostos na escala musical de sete notas “regulares”, o que deixa as outras cinco em desuso. Na música, especialmente no processo de modulação quando se muda de clave, essas notas irregulares são usadas; o mesmo acontece durante os variados estados de saturação do núcleo atômico, embora estes tenham somente uma função transitória, como é o caso da modulação na música. (BERENDT, 1993, p. 87).

A obra de Berendt se vale, então, destas modernas representações do mundo para apontar-lhes um sentido musical, de modo que o ouvinte possa despertar-se para a sensibilização simbólica que reside no ato da escuta. Neste sentido, o mundo *Brahma*, tal como o descreve pela analogia dos harmônicos, se apresenta como manifestação musical, cuja paisagem sonora, natural e cósmica, apresentada pelo radialista à luz da razão científica, enquanto imagens alegóricas do mundo, fundamentam a relação entre a sensibilização acústica e a imaginação. Deste modo, as imagens a que Berendt se refere não devem ser consideradas como meras abstrações científicas, nem tampouco a partir de sua referência visual, mas como imagens que se revelam no e ao corpo, por meio da sensibilização dos ouvidos. Neste programa, portanto, sua narrativa evoca o mundo *Brahma* a partir do que consideramos como ‘áudio-imagens’, capazes de despertar a sensibilidade do ouvinte para a expressividade simbólica que reside no gesto da escuta, enquanto um ato de apreensão anímica do mundo.

Nada Brahma, portanto, enquanto narrativa radiofônica, talvez não seja mais do que uma experiência fantástica, que possibilita ao ouvinte perceber o mundo como um evento musical, estimulando-lhe a sensibilização do corpo e a recriação interior do mundo *Brahma* em um sentido simbólico; mas enquanto vivência pessoal, fez Berendt despertar-se para a escuta como um sentido de unidade que vincula sujeito e objeto, som e corpo, imagem e imaginação. Com isso, nos faz perceber que o som coloca em consonância o corpo e seus símbolos culturais, muito além das representações visuais. E neste ponto acreditamos encontrar a sua contribuição para a teoria da imagem e da mídia, no que tange aos estudos da comunicação hoje. Isso porque, no âmbito de estudos desta ciência, o entendimento das imagens, determinado em demasia pelo logocentrismo “videocêntrico” e conceitual da racionalidade filosófica, reduziu-as aos signos, ou à informação (o que não é muito diferente), impondo um determinismo visual e racional no seu tratamento, que nos impossibilita o vislumbre da relação sensível que se estabelece entre o corpo e o seu entorno cultural, audiovisual (mas também tátil, gustativo, olfativo), para além do distanciamento visível das imagens. Assim, acreditamos que a obra de Berendt, propondo a unidade entre imagem sonora e escuta, recupera justamente a expressividade sensível das imagens acústicas, como um resgate do sentido do corpo, frente à proliferação das mídias visuais.

Isso porque, identificando o som com a manifestação de um deus (que se apresenta sob a forma da música e o qual se apreende pelos ouvidos), o autor o concebe a partir de sua reverberação antropológica, como imagem vinculada à experiência emocional do corpo ouvinte, e que recupera, por isso mesmo, a sua expressividade simbólica, como uma imagem que toma posse do corpo. Dito em outras palavras, na medida em que o som coincide com a apreensão acústica em um sentido simbólico, ou seja, a partir de seus efeitos sobre o corpo, a imagem sobre a qual ele se refere fundamenta-se no entrecruzamento entre expressão sonora e corpo, a qual entendemos como ‘áudio-imagem’, na qual o som passa a ser compreendido como um veículo da cultura, capaz de ativar o pensamento por imagem ou a imaginação através de analogias simbólicas e não pela racionalização científica. Deste modo a imagem divina termina por se conjugar à sensibilização anímica do corpo e não às representações conceituais do pensamento racional.

Portanto, quando no âmbito das teorias da comunicação discute-se a crise do sentido na cultura das mídias e a perda da analogia das imagens, ou seja, de sua capacidade de se relacionar com o mundo, Berendt resgata a concepção do som (do mundo som), como o *missing link*, ou o elemento central, capaz de reinserir o corpo, enquanto sentido, como

parte fundamental nos processos comunicativos da cultura atual⁹⁵. De modo que o ouvir aparece como fonte de reativação do corpo na criação das imagens endógenas, no momento em que a profusão das telas e a supervalorização dos olhos conduzem à “hipertrofia da visão” e à cegueira coletiva, como uma estratégia de combate ao “padecimento dos olhos” também denunciado por Dietmar Kamper, e de resgate do potencial visionário das imagens, através de uma alternativa fora dos sistemas de visão e que se volta para a realidade anímica do corpo. Então, pode-se dizer que a intuição de Berendt vislumbra o potencial simbólico que resiste na escuta e que se estabelece culturalmente segundo as leis da ressonância acústica.

Pode-se dizer, assim, que Berendt resgata o sentido da escuta como um ambiente comunicativo no qual corpo e imagem fundem-se numa unidade dinâmica, mediante o trânsito entre estímulos externos e percepção interna. Contribuindo para uma abordagem antropológica dos sons, que põe em pauta a reinserção do sujeito nos processos comunicativos da cultura atual, a partir do ouvir. A nosso ver, essa relação entre som e percepção sensória se traduz no conceito de ‘áudio-imagem’, no qual a imagem se atrela à sensibilização do corpo. Com esta terminologia, portanto, e à luz da teoria da imagem e da mídia, na qual o corpo é também médium das imagens, acreditamos que a obra de Berendt, expressando a ação simbólica de sua experiência mística através de imagens acústicas do mundo, põe luz sobre a realidade sensível do corpo em sua capacidade de perceber imagens, de modo que o som surge como elemento capaz de trazer vida à estética “pós-midiática” proposta por Kamper, na qual a noção da realidade atrela-se indissoluvelmente à percepção sensível do corpo.

Para finalizar, gostaríamos de justificar a classificação do autor como um místico e não um filósofo, como no apresentou Sloterdijk, A partir, então, do artigo de Salvador Gómez Nogales, “Sabedoria Oriental e Filosofia Árabe”⁹⁶, pretendemos diferenciar a sabedoria vivencial, em seu sentido simbólico, proveniente da intuição mística, da racionalidade

⁹⁵ Han Belting, aproximando as noções de mídia, imagem e corpo, nos diz que este último, sob uma perspectiva antropológica, também é médium das imagens: “la percepción de imágenes, un acto de lá animación, és una acción simbólica” (2007, p. 16). Neste contexto, e ainda segundo o autor, o corpo surge como o *missing link*, que nos coloca ante a possibilidade de perceber imagens, sem as confundir com o seu meio material. Desse modo, pode-se dizer que o mundo-som de Berendt, na medida em que se vincula a uma expressão acústica e simbólica, pretende, justamente, resgatar o sentido das imagens em sua reverberação antropológica, o que seria, a partir de sua eficácia simbólica, nos aproximando da consciência do corpo, também como um médium das imagens.

⁹⁶ In: LORCA, Andrés Martínez Lorca (Coord.). **Ensayos sobre la Filosofía en el Al-Andalus**. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1990, p. 142 – 165.

especulativa do conhecimento filosófico, aproximando o pensamento de Berendt do misticismo oriental, no qual o conhecimento atrela-se a um saber por contato, que perpassa a sensibilização do corpo, dispensando a especulação filosófica do mundo. Nogales, propondo que a filosofia árabe não é mera repetição do platonismo grego, mas uma releitura que incorpora ao conhecimento filosófico ocidental a sabedoria oriental, inclui o misticismo junto do maniqueísmo persa como aspectos centrais da prerrogativa filosófica nesta tradição, já que os saberes provenientes do budismo e do pensamento indiano penetraram no Islã por meio da antiga Pérsia, onde floresceu grande parte dos místicos árabes. Com isso, o autor demonstra, de modo audacioso, como por trás do abstrato deus islâmico oculta-se um panteísmo fenomênico, logrado pela iluminação mística como a simultaneidade da unidade na multiplicidade. Neste contexto, a imagem divina adquire um valor de presença, manifesta na expressividade sensível da vida cultural.

Segundo o autor, o conteúdo da filosofia oriental que se encontra no contexto da mística e da filosofia árabes, diz respeito à sabedoria da iluminação enquanto unidade da experiência. De modo que, “conhecimento e realidade não se podem separar na mística árabe”⁹⁷. Assim, a sabedoria da iluminação vem dada por meio da experiência da unidade, assim explicada pelo autor:

Todo o sistema metafísico da sabedoria da iluminação se poderia condensar na dialética do *tawhid*, que significa unidade ou unificação. Deve-se unificar tudo. Nisso consistirá precisamente o segredo da sabedoria ou da mística árabe. Em reduzir tudo à unidade. Este *tawhid* ou unificação tem um duplo processo. A descida para o caminho de emanções sucessivas e a via de retorno ou ascensão por meio de uma purificação. O processo seria: da unidade à multiplicidade e da multiplicidade à unidade⁹⁸.

Segundo o arabista, este processo de iluminação, embora coincida em seu conteúdo tanto na formulação filosófica quanto na experiência mística, é abordado de modo distinto por cada uma destas vias do conhecimento. No que tange ao pensamento filosófico, a captação da realidade em forma de unidade, denominada união (*ittissal*), apresenta-se através de uma formulação de contemplação especulativa; mas no caso do misticismo, que o denomina

⁹⁷ Tradução livre de: “conocimiento y realidad no se pueden separar en la mística árabe” (NOGALES, 1990, p. 151).

⁹⁸ Tradução livre de: “Todo el sistema metafísico de la sabiduría de la iluminación se podría condensar en la dialéctica del *tawhid*, que significa unidad o unificación. Hay que unificar todo. Y en esto consistirá precisamente el secreto de la sabiduría o de la mística árabe. En reducirlo todo a la unidad. Este *tawhid* o unificación tiene un doble proceso. El descenso por el camino de emanaciones sucesivas y el de la vía de retorno o de ascenso por medio de una purificación. El proceso sería: de la unidad a la multiplicidad, y de la multiplicidad a la unidad” (NOGALES, 1990, p. 153).

identidade (*ittihad*), segue a linha do êxtase frutivo e gozoso “de autêntica sabedoria em seu sentido etimológico, de sabor, de gosto”⁹⁹. E acerca deste conhecimento místico incorporado à cultura islâmica, nos diz que “a sabedoria oriental conceberia o saber e o conhecer humano, não como *logos*, mas como <<*sapiencia*>>, dando a este nome seu sentido etimológico de <<*sapere*>>, sabor”¹⁰⁰. Assim descreve o autor:

A sabedoria oriental nos daria uma proximidade às coisas, aos homens, ao cosmos, ao Absoluto, não com a razão, mas com o coração. É um aproximarmo-nos da realidade com a simpatia do contato. É conhecer a realidade, talvez melhor ainda do que com o coração, com o homem todo inteiro. Isto é, aproximarmo-nos naturalmente com a inteligência, com a vontade, com a fantasia, com a linguagem, com a poesia. É um vibrar todo o homem na captação da realidade. Todo o homem tem que captar toda a realidade¹⁰¹.

Como aponta o autor, a experiência mística da unidade deriva de uma capacidade perceptiva do corpo na captação total da realidade, por meio da simpatia e do contato. E, como descrito na citação, trata-se da captação de uma realidade vibrante e que se irrompe por todos os lados, a qual Berendt pretende lograr a partir da escuta, quando transforma a realidade em música. Por isso, a intuição mística equivale a um conhecimento vivencial, por contato mesmo, e que se vincula à experiência concreta do corpo em relação com o mundo que o cerca. Trata-se, a nosso ver, da percepção por imagens que se estabelece na relação sensível entre o corpo e a realidade que se apresenta para ele. E a qual Berendt recupera quando nos apresenta a sua concepção do mundo som, no qual a escuta se vincula à percepção espacial do ambiente que a circunda.

Seguindo, portanto, a tradição dos místicos árabes, nos diz o autor que a imagem divina, enquanto “revelação possível ao homem”¹⁰², resguarda a qualidade de uma presença, designada pelo termo árabe *hudur*, e que também possui a matiz de dignidade. Tratam-se, assim, de cinco presenças: a primeira, uma presença para si mesma, corresponde à ausência absoluta, um mistério indecifrável (para Berendt, o inaudível som primevo, para os árabes, a luz infinita primordial); a segunda, e primeira revelação possível aos homens, seria a

⁹⁹ Tradução livre de: “de autêntica sabiduría en su sentido etimológico, de sabor, de gusto” (NOGALES, 1990, p. 153).

¹⁰⁰ Tradução livre de: “la sabiduría oriental concebiría el saber e el conocer humano, no como *logos*, sino como <<*sapiencia*>>, dando a este nombre su sentido etimológico de <<*sapere*>>, gustar” (NOGALES, 1990, p. 143).

¹⁰¹ Tradução livre de: “La sabiduría oriental nos daría un acercamiento a las cosas, a los hombres, al cosmos, al Absoluto, no con la razón, sino con el corazón. Es un acercarnos a la realidad con la simpatía del contacto. Es conocer la realidad, quizá mejor todavía que con el corazón, con el hombre todo entero. Es decir, acercarnos por supuesto con la inteligencia, con la voluntad, con la fantasía, con el lenguaje, con la poesía. Es un vibrar todo el hombre en la captación de la realidad. Todo el hombre tiene que captar toda la realidad” (NOGALES, 1990, p. 143).

¹⁰² Tradução livre de: “revelación posible al hombre” (NOGALES, 1990, p. 154).

manifestação do divino sob a forma da unidade (em Berendt corresponde à vivência mística do silêncio de *Nada Brahma*, do mundo som; no caso dos árabes, trata do recorte com sombras da luz infinita). Nesta unidade, nos diz o autor, “está já latente uma multiplicidade potencial”¹⁰³. Isso porque, enquanto criador de todas as coisas, Deus revela-se também no mundo concreto da vida. A terceira presença, portanto, nos diz o autor, é a revelação do Deus criador em sua qualidade omnipresente de manifestar-se em todas as coisas, trata-se, em suma, do mundo indistinto de Deus (correspondente à diversidade e a continuidade da vida natural e cósmica).

A quarta presença divina, e terceira revelação possível aos homens, de acordo com Nogales, designa a imaginação (se inclui aí, no caso de Berendt, os sons inaudíveis, mas possíveis de serem imaginados, a música criada pelos homens e os símbolos culturais de forma geral), o que seria, no caso do misticismo muçulmano, algo como o plano da imaginação em Deus, a revelação espiritual dos seres possíveis, mas não existentes, e que subsistem na consciência do homem. Segundo o autor, “seria uma autodeterminação projetiva até uma multiplicidade extrínseca e distinta da essência divina, mas de nenhuma maneira extrínseca ou realizada fora da consciência divina”¹⁰⁴. Assim, a realidade dos seres existentes e distintos de Deus viria dada na quinta presença (ou quarta revelação), na qual a unidade projetiva dos seres imaginários se rompe na multiplicidade do mundo da existência fenomênica, de tal modo que “a unidade de Deus se rompe na multiplicidade do sentido o dos seres sensíveis”¹⁰⁵. Assim, nos explica o autor que a experiência mística consiste em dois movimentos, o primeiro pretende transpassar este mundo da distinção e da multiplicidade sensível para chegar à unidade originária absoluta, o segundo, trata do retorno transcendido para a consciência divina na diversidade múltipla, de maneira que “o homem se vê a si mesmo e a todas as coisas como outras tantas determinações de uma realidade única”¹⁰⁶ (NOGALES, 1990, p. 157-158).

É justamente este duplo movimento que vai do múltiplo ao uno e deste, transcendido, de volta ao múltiplo, o que descreve Berendt quando parte da multiplicidade dos sons da vida,

¹⁰³ Tradução livre de: “está ya latente una multiplicidad potencial” (NOGALES, 1990, p. 155).

¹⁰⁴ Tradução livre de: “sería una autodeterminación proyectiva hacia una multiplicidad extrínseca y distinta de la esencia divina, pero de ninguna manera extrínseca o realizada fuera de la conciencia divina” (NOGALES, 1990, p. 155).

¹⁰⁵ Tradução livre de: “la unidad de Dios se rompe en la multiplicidad del sentido o de los seres sensibles” (NOGALES, 1990, p. 155).

¹⁰⁶ Tradução livre de: “el hombre se ve a sí mismo y a todas las cosas como otras tantas determinaciones de una realidad única” (NOGALES, 1990, p. 157-158).

do mundo natural e cósmico e também das sonorizações vocálicas de mantras e sílabas seminais, até o inaudível som primevo (o silêncio original) e deste, transcendido, de volta à diversidade múltipla das expressões musicais, naturais ou humanas, como o retorno ao mundo dos sons (enquanto manifestação inaudível). Neste movimento de transcendência se vislumbra não apenas o sentido de unidade da escuta, mas o de um Deus que se manifesta enquanto presença, ainda que simbólica, e que se fundamenta na relação sensível entre a percepção do corpo e o ambiente cultural que se apresenta para ele.

De modo que as cinco formas da presença divina, descritas por Nogales, podem também ser apreendidas segundo a exploração acústica de Berendt pelo mundo *Brahma*, quando parte do inaudível estrondo cósmico, do som primevo, (a primeira presença), passando pelas manifestações naturais (a terceira presença, ou a revelação de um mundo indistinto de Deus), até suas reformulações simbólicas (a quarta presença, que se revela na imaginação): sob a forma das sílabas seminais (cuja prática mantrica conduz à iluminação como segunda presença e primeira revelação possível aos homens); e, também, das expressões musicais, que vão da música clássica até as mais recentes formas de organização do som, tal qual o jazz, o rock, a música minimalista e eletrônica (enquanto quinta presença, como revelação distinta do divino, mas realizada na consciência divina, por meio da percepção simbólica).

Com isso, a referência a Deus deixa de ser uma abstração para ser substituída pela centralidade do corpo na relação com o seu contexto natural e cultural, tanto quanto a referência das imagens (ou das revelações) se desvincula do distanciamento da visão para se vincular à força motriz e transgressora do imaginário sensível do corpo, em seu potencial de transcendência. De modo que a presença do divino passa a ser atribuída à especificidade antropológica da percepção em imagens do corpo, como uma realidade sensível, vivencial e concreta. Neste contexto, o conceito de som proposto por Berendt não coincide com a ideia conceitual e abstrata de cunho filosófico, mas, vinculada à percepção da escuta, propõe a reinserção do sentido do corpo como parte fundamental nas formas dos saberes humanos, resgatando o seu sentido etimológico de sabor, pois a sabedoria, como diz Rubem Alves, “mora no corpo” (2014, p.72). Assim, conclui:

Atingido o sabor, desmontam-se as palavras. O sabor mora no silêncio. As funduras do corpo estão além das palavras. Moram no silêncio. Os sabores são inefáveis, o prazer é inefável, não pode ser dito. “A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem nos encantos de um sabiá”, disse Manoel de Barros. (ALVES, 2014, p. 60).

3. *Nada Brahma*: uma vivencia simbólica

3.1. Nota introdutória: sobre a hipertrofia da visão e a perda da dimensão transcendente das imagens na cultura das mídias

Junto ao modelo de visibilidade característico das imagens contemporâneas, expostas e sobrepostas em todos os ambientes da cultura telemática - via tevês, computadores, tablets e, até mesmo, ora vejam, telefones -; se sucede não somente uma sociedade funcional/instrumental, pautada pelos aparatos tecnológicos, como impera, por isso mesmo, o domínio de um imaginário midiático e espetacular (e portanto, idealizado e fantástico)¹⁰⁷ que, afastado das outras formas de percepção do corpo, conduz à crise do sentido nos fenômenos da mídia¹⁰⁸. Malena Contrera, num artigo muito elucidativo acerca da dessacralização do mundo e da sacralização da mídia, quando analisa o tema da reaparição de formas religiosas arcaicas nos fenômenos da “teleparticipação” contemporâneos, se refere a esta crise como “a revelação perdida”. Como veremos adiante, junto ao corpo domado e sedado pelo imaginário da técnica, sucede a “gradativa perda da dimensão do sagrado” (CONTRERA, 2007, p. 116). Dimensão esta, que habita o corpo e depende, portanto, de experiências concretas com imagens¹⁰⁹.

O que pretendemos demonstrar, nesta pequena introdução sobre o tema, é que o excesso do visível na cultura midiática, o excesso de ‘imagens exógenas’ que insistem em nos projetar sempre e a todo o instante para fora de nós mesmos (os olhos são sentidos de distância), torna invisível uma dimensão sacra e antropológica das imagens, que se encontra no corpo e na sua capacidade de perceber e assimilar internamente o mundo que

¹⁰⁷ Estamos nos referindo, aqui, ao conceito de “real encenado” sobre o qual explana Malena Contrera, em referência a Muniz Sodré, nesta citação, especificamente sobre a tevê: “Esse real encenado será referência para a construção das identidades sociais no espaço simbólico partilhado da televisão que é, por sua vez um mega-espelho de alcance virtualmente absoluto (rede mundial de teleimagens). Vemos se delinear claramente nesse cenário os processos de retroação [Morin] do imaginário midiático para o imaginário social amplo, um quadro já conhecido há décadas, fundamento do simulacro, conforme Baudrillard o apresenta” (CONTRERA, 2007, p.116). Neste sentido, nos diz Rubem Alves: “Os reflexos têm o efeito de tornar invisíveis as criaturas das profundezas. Quanto mais perfeito o espelho, quanto mais visíveis as coisas que ele reflete, tanto mais invisíveis as criaturas que nadam nas funduras do lago” (2014, p. 71-72).

¹⁰⁸ Segundo Norval Baitello Junior, no livro *Era da Iconofagia*, trata-se do enfraquecimento do potencial simbólico pela profusão das imagens produzidas pela mídia (*In*: BAITELLO JR., 2005: 14-17).

¹⁰⁹ Definimos ‘experiências concretas com imagens’ segundo o psicanalista junguiano, Rafael López-Pedraza, quando diferencia imagem de figura: “Quando não existe emoção não existe uma imagem, mas uma figura. (...). As emoções tocam nossa natureza escondida e o movimento psíquico acontece. Trato de mostrar com isso nossa necessidade da imagem: quão famintos e sedentos de imagens estamos” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2012, p.19). Percebe-se como a ‘dimensão sagrada’ sobre a qual falávamos, aqui, é identificada como a “natureza escondida”, tocada pelas emoções.

se apresenta para ele; trata-se, portanto, das ‘imagens endógenas’¹¹⁰, que possibilitam a vida interior, estimuladas por experiências sensório-emocionais. Experiências estas, que não mais comungam com imagens, porque as imagens, hoje, se dirigem para olhos cansados, ou mesmo “hipertrofiados”, como definiu Norval Baitello Junior (2005). Os quais, consumindo (sem ver) e sendo consumidos, terminam devorados quando creem devorar as imagens, tornando o corpo um ambiente inabitável. De modo que todo e qualquer tipo de ‘comunhão’, no sentido de ‘religare’¹¹¹, da qual ele depende enquanto ser gregário e emocional que é, torna-se inviável.

No movimento que vai da “dessacralização do mundo” para a “sacralização da mídia”, do qual explana Contrera, os deuses não mais se apresentam sob a forma de uma “revelação” procedente de uma experiência antropológica de comunhão mística; porém, vinculados aos aparelhos, sob a forma de ‘imagens técnicas’, transformam-nos em “novos deuses, capazes de evocar a reverência e a adesão dos novos fiéis (ou dos tecnólogos encantados)” (CONTRERA, 2007, p. 112). Neste processo, verifica-se a substituição do corpo emocional, enquanto médium das imagens, pelos aparatos eletrônicos, enquanto suporte das ‘imagens técnicas’, o que a autora denomina como “desvio da religiosidade”. Isso porque a utilização desenfreada dos novos aparatos eletrônicos, - o que indica certo culto ao aparelho -, direciona o olhar sempre para as telas e nunca para as coisas, - o que implica a dessacralização do mundo -; por estas mesmas telas reproduzirem um mundo sem ‘anima’, ou desprovido do ‘duplo’, na relação que se estabelece entre o corpo e as imagens, hoje, o que se dá é uma substituição das vivências concretas por imagens ‘*fast-food*’ da mídia.

Como veremos pela citação adiante, estas imagens não mais nos alimentam como em outrora, mas promovem um “déficit religioso” na cultura:

O consumo desesperado e ininterrupto de imagens vazias é uma reação histórica à perda da dimensão transcendental. Se o homem primitivo já buscava na imagem a revelação de uma força transcendente, a manifestação do divino, o fenômeno da iconofagia e suas imagens vazias podem então ser entendidos também como um distúrbio da relação do homem com a experiência do sagrado, do divino – aqui a

¹¹⁰ Os conceitos de imagem exógena (exteriores) e imagem endógena (interior) são de Hans Belting. Também ele define a centralidade do corpo enquanto médium da imagem: “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).

¹¹¹ O sentido de ‘religare’ também se refere à explanação de Contrera, quando diz: “o termo “*religare*”, ou seja, religar, abriga fundamentalmente a experiência da comunhão, que pode ser considerada o elemento básico das sociabilidades” (CONTRERA, 2007, p. 111).

imagem não alimenta, ela é desprovida de espírito, os espíritos dos duplos fugiram das imagens; e o déficit religioso jamais encontra o que o satisfaça. (CONTRERA, 2007, p.117).

Daí as imagens da mídia serem sempre insaciáveis à fome religiosa do corpo, que é o duplo onde se resguarda o potencial “revelador” das imagens. Como consequência desta “ineficácia simbólica” provém o “déficit religioso”, que corresponde à perda da dimensão transcendente da imagem. Assim, nos diz a autora:

Não poderia ser de outra forma já que não se pode conceber a transcendência sem a experiência da imanência, ou seja, só é possível transcender a partir de um lugar ocupado, transcender é superar uma condição espaço temporal específica, o que implica que não seja mais possível transcender no momento em que o homem abandona o próprio lugar de sua imanência, ou seja, o seu próprio corpo. (CONTRERA, p.118).

Como fica implicado pelas citações aqui expostas, o corpo é que tem sede de imagens e por isso segue sempre insatisfeito (insaciável) dentro deste movimento iconofágico¹¹². Podemos concluir, com isso, que dentre as questões centrais dirigidas ao estudo das imagens, hoje, se torna fundamental pensar na relação entre estas duas facetas, “exógenas” e “endógenas”, uma vez que a primeira, devido à alta profusão nos ambientes da cultura midiática, parece afetar sensivelmente a percepção da segunda¹¹³, associada à força transgressora da imaginação, como uma espécie de reverberação antropológica, o que seria religiosa, das imagens.

Neste sentido, quando Joachim-Ernst Berendt elabora sua composição radiofônica *Nada Brahma*, embora pudesse soar retrógrado frente ao avanço da mídia televisiva que começava a instaurar-se de modo enfático na cultura, trazia à tona uma proposta de resgate cultural do ouvir como forma de combate à colonização do imaginário pela mídia e regresso à transcendência das imagens. Aqui, Berendt não apenas antecipa o tema da “hipertrofia

¹¹² De acordo com a autora supracitada, o espetáculo, na forma de imagens para consumo, tomou o lugar do ritual nas culturas telemáticas. Nesta transposição de ambientes, as imagens perdem o seu potencial transcendente, pois conduzem os telespectadores à vertigem, - e não mais ao êxtase -, fruto de uma evasão e não de uma formação da subjetividade. Observamos nas palavras da autora: “Se para chegar à experiência da transcendência, é necessário passar pela experiência do estado alterado de consciência, da vertigem e do êxtase, não é certo, no entanto, que toda experiência de estado alterado de consciência leve ao êxtase ou a uma experiência de transcendência. Dessa forma, o que vemos nessas novas formas de vertigem que o consumo televisual produz é apenas uma evasão da subjetividade; o “atirar-se” para fora que marca a busca da transcendência, transforma-se em uma espécie de entregar-se em sacrifício, uma forma de ser devorado pelo imaginário midiático (e iconofágico) da cultura de massa que permeia a produção televisiva. O que ocorre então não é um atirar-se ao nada, mas um ser sugado pelo tudo (Pã) que está prometido no excesso e pelos discursos de conversão da mídia.” (CONTRERA, p. 118).

¹¹³ Esta temática foi muito abordada não só por Norval Baitello Junior, mas também por Dietmar Kamper, em textos que se apresentam na bibliografia.

da visão” sobre o qual fala Baitello Junior, mas propõe um redirecionamento perceptivo, da visão para a audição, como forma de resgatar o potencial revelador das imagens, através da (re)sacralização do mundo, concebido como som. Acreditamos, assim, que embora J. E. Berendt fosse também midiático, em *Nada Brahma*, ao propor um conceito de som conexo aos ouvidos, estivesse interessado em outro tipo de imagens que não estas, estabelecidas por relações de ‘projeção-identificação’, típicas da sociedade contemporânea, mas em ‘áudio-imagens’, realizadas somente na imaginação, por meio da sensibilização do som.

Assim, como um convite à imaginação, compunha a rica paisagem sonora de *Nada Brahma*: os *wazifas* (sílabas pré-arábicas) entoados pela ordem sufi da antiga Pérsia, os sons do cosmos e das esferas¹¹⁴, da vida subaquática no fundo dos mares¹¹⁵, dos monges tibetanos¹¹⁶ e da música indiana¹¹⁷, 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. Dos mantras seminais às mais recentes criações musicais, revelando uma espécie de ‘escuta arcaica’ que prevalece entre antigas e contemporâneas formas da percepção auditiva, em seu potencial transcendente. Nesse sentido, a proposta do autor nos leva a uma concepção áudio-imagética do som, capaz de revelar uma dimensão perdida ou saturada da imagem, ou seja, sua faceta antropológica, do corpo como “médium”, tal como apresentado por Hans Belting (2007).

3.2. O som como elemento transcendente da cultura: sobre a origem da linguagem e o sentido da escuta

As mitologias da criação, as mais diversas e distantes, apontam um traço originário comum proveniente do som, que remete a experiência divina à esfera acústica. Seja pela voz ou respiro de Deus, confirmado pelas escrituras sagradas, basilares das três grandes religiões monoteístas ocidentais; seja pela vibração da palavra inarticulada, ‘OM’, na tradição das *Upanishads*, como forma de expressão da sonoridade originária, o divino se manifesta como som e depende, portanto, da percepção auditiva do corpo. Neste sentido, uma

¹¹⁴ 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).

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

¹¹⁶ 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).

¹¹⁷ RAVI SHANKAR e ALI AKBAR KHAN em concerto 1972 – com Alla Rakha, Tabla (Apple Records Sapdo 1002, 2LPs). (*apud* BERENDT, 1993: 212).

concepção cultural e originária do som parece antecipar não somente a palavra, mas também a voz enquanto sentido:

A confusão entre voz e som, que seria típica de um pensamento místico arcaico, também perfaz um horizonte de sentido que parece constringer 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 filósofa italiana Adriana Cavarero, em sua tese de doutoramento, interesse-se por revelar o significado próprio da voz, ou seja, a unicidade carnal e a condição essencialmente relacional do corpo que a emite, não deixa de advertir sobre o desprezo filosófico pelo tema, proveniente da inclinação grega para a universalidade abstrata e sem corpo de um *logos* que, vinculado à dimensão semântica da ideia, encontra-se irremediavelmente intencionado a significar, sem levar em conta a comunicação primária, sonora-acústica, de um puro vocálico que precede e gera o registro semântico, e que é divino exatamente por isso. A consequência, sobretudo no campo da linguística moderna, 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, dentre os quais se revela a pioneira obra de Paul Zumthor, onde a voz ressurge soberana: “o semântico, ainda não submetido às leis congelantes da escritura, dobra-se à musicalidade do vocálico” (CAVARERO, 2011, p. 25).

Debruçada, então, sobre a *Bíblia* hebraica, a autora revela a força que antecede a palavra pelo poder soberano da expressão vocálica, o som da voz. A palavra nesta cultura, modelada pelo texto bíblico, deveria ser proclamada no ato da leitura, de forma que o som se constituísse como o outro lado de uma mesma moeda. Reflexo sintomático da própria escrita hebraica, originalmente composta por um alfabeto consonântico que, até o século VI antes da compilação do Texto Massorético, omitia as vogais, as quais deveriam ser entoadas pela voz do leitor como forma de atualizar o som primordial ou a voz do início. Deste modo, evidenciam-se dois níveis de comunicação, um que se estabelece mediante a visualidade e literalidade da palavra escrita, funcional para a transmissão de conteúdo; e outro auditivo, anterior à dimensão semântica, denominado por Cavarero “comunicação originária”, onde a palavra é apenas, ou antes de qualquer outra coisa, uma imagem puramente sonora, captada no corpo pelos ouvidos. Nas palavras da autora: “Na fase mais antiga da religião hebraica, Deus é voz, ou mesmo sopro, não palavra” (*idem*, p. 36).

Dois termos recorrentes nas escrituras sagradas corroboram essa afirmativa. São eles, *ruah* e *qol* (hebraico), respiro e voz, que na versão grega da Septuaginta¹¹⁸ foram traduzidos por *pneuma* e *phoné*. Sonoramente distintos, o sentido de *ruah* está mais próximo do sopro e do respiro divino, do hálito vivificante de Deus; já o *qol*, que também indica o efeito acústico dos vendavais e do trovão, se refere à sonoridade vocálica 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*, p. 35). É daí que a leitura vocal do texto se faz repleta de sentido, não apenas visual e literário, mas, sobretudo, auditivo e corpóreo, onde o som não se limita a significante da palavra, mas é a própria Palavra que vibra:

[A ideia de comunicação encontrada 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)

Neste sentido, o abstrato Deus monoteísta desta cultura: onipotente, onisciente e onipresente, embora invisível, mas reverberando de modo refratado na voz dos falantes, que vibra pela palavra, torna-se sensivelmente perceptível por meio da comunicação acústica. Assim, 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 *qará*, ‘chamar, proclamar, declarar’, presente também no próprio termo ‘Corão’). (CAVARERO, 2011, p.38).

Comungando da mesma origem semita dos hebreus, também na cultura árabe a leitura do Alcorão confirma a dimensão sonora da palavra e auditiva da revelação divina, na medida em que exige a proclamação em voz alta com ondulação do corpo. A musicalidade que provém da leitura sonorizada, e que vibra pela palavra mobilizando a gestualidade ritual do corpo, atualiza o som original, a voz e o hálito divinos, envolvendo o ouvinte numa esfera de sentido que transcende ao da palavra e confunde-se com a “autorrevelação pneumática e sonora”, que vibra sensibilizando todo o corpo.

Assim, também na antiga ciência árabe, que teve o misticismo muçulmano como uma de suas fontes, são recorrentes os vestígios que corroboram a centralidade da comunicação sonoro-acústica no que tange ao aspecto transcendente da palavra. Segundo os estudos do

¹¹⁸ Nome da versão da *Bíblia* hebraica para o grego.

musicólogo e especialista em cultura árabe e judia, Amnon Shiloah, num pequeno artigo que compõe o livro *Variantology V*¹¹⁹, quando analisa os escritos deixados por um dos mais representativos nomes do início da alquimia árabe, Jabir ibn Hayyan (séculos VIII e IX), com o objetivo de resgatar os fundamentos teóricos e filosóficos que trazem à tona a conexão entre música e linguagem, a base desse entrecruzamento se dá, justamente, enquanto a palavra se faz som.

Em árabe, o termo correspondente ao *qol* hebreu é o *sawt* que, de acordo com Shiloah, é o termo que dá início às discussões sobre o tema da linguagem e também da música. Assim, o papel predominante que recebe o som enquanto dispositivo de comunicação, independente da palavra, apresenta-se em diversos escritos do alquimista árabe. Neles, também se encontram teorias acerca da função expressiva da vocalização das vogais para a 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 e do ritmo, de forma que a mesma lei harmônica regente do cosmos 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, p. 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).¹²⁰

Com o pressuposto de que o pensamento alquímico deve ser compreendido pela lógica da mutação, ou da transmutação, podemos sugerir que, neste contexto, a preocupação de Jabir ibn Hayyan, como a de muitos filósofos, teólogos e místicos da época, era a 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”¹²¹. Como coloca o autor, as discussões filosóficas da época giravam em torno

¹¹⁹ In: ZIELINSKI, Siegfried; FURLUS, Eckhard (Org.). *Variantology 5. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Editorial: König Köln, 2011.

¹²⁰ 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”.

¹²¹ Assim, voltando-se para a temática da convenção humana como um fenômeno divino, mas atrelado indissolúvelmente às capacidades imaginativas e emocionais do corpo, a partir do tema da origem da linguagem, a tradição humanista islâmica antecipou-se à ciência ocidental no que diz respeito ao entendimento dos instintos e das formas miméticas de conhecimento do corpo. Como sugere o arabista Miguel Asín Palacios no artigo “*El origen del lenguaje y problemas conexos en Alqacel, Ibn Sida e Ibn Hazm*” (1939) (In: LORCA,

da dúvida: se a voz é natural ao homem, a linguagem e a música também o são? Fiquemos então com a resposta do próprio Jabir ibn Hayyan, citada por Shiloah no artigo aqui analisado:

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).¹²²

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 e insonoro, como aponta Adriana Cavarero, na raiz arqueológica que fundamenta as bases teológicas das três maiores religiões monoteístas ocidentais, ou seja, o judaísmo, o cristianismo e o islamismo, o som da voz constitui parte indissociável da palavra, de forma que ele a antecede enquanto fenômeno acústico e a transcende enquanto presença divina, que se faz corpo, ou alma, como no dizer dos místicos. Isso significa que, enquanto a voz deriva de um instinto natural, como dádiva proveniente do sopro de Deus, a linguagem e a música, derivadas de uma intenção anímica, encontram-se indissolúvelmente atreladas a um corpo emocional, porque divino.

Muitos séculos depois, e agora numa Alemanha subdividida em dois diferentes sistemas políticos, Joachim-Ernst Berendt, não mais interessado na música, mas justamente no elemento que faz dela transcendência, retoma essa antiga questão filosófica, que remete a hermética alquímica que vai da Voz à palavra e que os filósofos da linguística denominam som vocálico e linguagem, quando reflete sobre as milenares fórmulas mânticas denominadas por ele “substância primeva do mundo”. A substancialidade da linguagem, como na Palavra hebraica e no misticismo muçulmano, já se mostra evidente na abertura do capítulo:

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).

Andrés Martínez Lorca (Coord.). **Ensayos sobre la Filosofía en el Al-Andalus**. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1990, p. 286 – 309).

¹²² 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.”

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

Ao estudar a ciência da respiração, a primeira coisa que notamos é o fato de ela ser audível; é uma palavra em si, pois 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 original, como uma experiência vivencial reveladora, ainda antes de qualquer significação sígnica. Assim, antes da palavra, somos envolvidos pelo som, pelo não expresso, que possibilita a comunicação originária do encontro místico ou 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; afeiçoamentos, mas não ideias” (apud BERENDT, 1993, p. 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 pequenas sílabas mântricas, assim como a arcaica escrita sagrada, só produzem sentido quando pronunciadas, o 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 faz mediante a experiência sensória do corpo, capaz de transcender os opostos, homem e Deus, ego e universo. Assim, é pela dimensão audível da palavra que o corpo se vincula ao transcendente, que é pré-racional, ilógico e inominável. De forma que a comunicação originária só pode ser alcançada mediante uma experiência concreta do corpo. Neste caso, o referente da palavra é o que a transcende; o significante, uma presença divina e o sentido, o corpo que ouve.

Se a palavra provém do Som e se a música, como o mantra e a leitura em voz alta dos textos sagrados, em última instância, pretende atingir a dimensão audível da Palavra, concluiremos com uma passagem de Vilém Fluesser quando, no seu livro “*Los Gestos*”, analisa a singularidade do gesto de ouvir música que, como ele mesmo coloca, diferencia-

se radicalmente da escuta do discurso, o *logos*, que precisa ser decifrado. Na escuta musical, ou sonora, nos diz ele:

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: 74)

Daí, podemos dizer que, na comunicação originária ou transcendente, a linguagem só pode ser pensada enquanto evento sonoro. E que o sagrado, enquanto revelação acústica, só pode ser compreendido a partir de uma vivência concreta e corpórea, o que seria uma compreensão antropológica, que fundamenta o pensamento simbólico.

3.3. *Nada Brahma*: o mundo é som! E silêncio...

A estreia em 1983 da peça radiofônica, '*Nada Brahma: die Welt ist Klang*' determina, aparentemente, uma transição temática na obra de Joachim-Ernst Berendt. No entanto, se nos anos em que se dedicou exclusivamente à música, contribuiu decisivamente para a reeducação da escuta alemã, tornando-a mais internacionalista, aqui, o seu interesse continuou sendo o de impulsionar uma ampliação auditiva, entretanto, para além dos limites da música, direcionava o ouvinte até uma dimensão arqueológica do som, através de uma abordagem antropológica e arcaica do ouvir. Com este intuito, levava às últimas consequências a proposição hindu, *Nada Brahma*, na qual a imagem do deus hinduísta, indissolúvelmente vinculada à escuta, associa-se à percepção dos sons como expressão do silêncio.

Fazendo do rádio o veículo ideal para sua nova narrativa, Berendt tornava audível sonoridades inaudíveis, evidenciando a tensão polar entre som e silêncio, presente já no termo sânscrito que dá nome à obra '*Nada Brahma*'. Trata-se de um "vocábulo primitivo da espiritualidade hindu" (BERENDT, 1993, p.27), também presente na tradição da música clássica indiana, cujo significado não se distingue do seu subtítulo, '*die Welt ist Klang*' (o mundo é som), entretanto, por vincular-se a uma origem cultural específica, a tradução de '*Nada Brahma*' para 'o mundo é som' soa um tanto quanto reducionista. O problema central encontra-se no termo '*Brahma*', pois se refere a uma das principais divindades da mitologia hindu; portanto, ao contrário do '*nada*', que tal como '*Klang*', pode ser traduzido como 'som', '*Brahma*', não se traduz simplesmente como 'mundo' ('*Welt*'), mas evoca o mundo a partir de um sentido simbólico. Dito em outras palavras, da percepção do mundo

em sua dinâmica viva e motriz, e por isso também sonora, deriva uma imagem mítica, o deus *Brahma*, expressão do silêncio, de onde emergem todos os sons.

Nesta direção, e ainda sob a perspectiva do misticismo oriental, também o método do *koan* nipônico¹²³, no intuito de ultrapassar o pensamento racional, surge como um condutor do corpo ouvinte até à vivência do silêncio. Percebam pela história descrita por Berendt:

A alemã Lies Groening, uma terapeuta da respiração, a única mulher que ficou quatro anos meditando no meio dos homens no mosteiro de Shokokoji de Quioto, recebeu de seu mestre a incumbência de fazer cessar o som dos sinos enquanto eles ainda estavam soando. Lies Groening também teve de fazer a si mesma a pergunta se ela estava ouvindo bem. E só então aprendeu a ouvir. Ela identificou-se com o soar do sino. Só assim ouviu-o realmente. Lies precisou ouvir “de modo tão total” que ela mesma transformou-se no badalar do sino. E só então conseguiu silenciá-lo. E o silêncio converteu-se “no grande instrumento em que se harmonizam todos os coros do mundo”. (Berendt, 1993, p. 39)

O silêncio, deste modo, e tal como na definição de Koellreutter¹²⁴, não pode ser compreendido simplesmente pela ausência de sons, se não que se constitui como um ambiente audível, capaz de estimular o ouvinte até uma vivência dos sons como silêncio.

Nas palavras do compositor:

Em termos de estética, silêncio significa também monotonia, índice alto de elementos de repetição, ressonância, mas também simplicidade e austeridade, delineamento em lugar de definição, insinuação e alusão, tudo que causa expectativa, serenidade,

¹²³ Segundo C. G. Jung, “por *koan* se entende uma questão paradoxal, uma expressão ou ação dos mestres. (...). Os *koans*, entretanto, são de tão grande variedade, de tal ambiguidade e, além do mais, tão tremendamente paradoxais, que mesmo um bom conhecedor do assunto não logrará atinar com aquilo que poderia surgir como solução adequada” (JUNG, 2011, p. 89). Para citar um exemplo, o *koan* ao qual Berendt se dedicou por longos anos, como incumbência de seu primeiro mestre zen em Quioto, foi: “Nada de bom. Nada de mau. Aí está, agora, a minha face original!”

¹²⁴ Fugindo do nazismo, Hans-Joachim Koellreutter chega ao Brasil em 1937 e se torna uma das personalidades mais influentes na vida cultural do país, operando uma importante e radical evolução na música brasileira. Basta dizer que Koellreutter foi não apenas o introdutor do ensino da técnica dodecafônica no Brasil, como também o organizador do movimento “Música Viva” - que contava com a publicação de uma revista de mesmo nome, organizando concertos, audições experimentais e série radiofônicas -, além disso, fundou a Escola Livre de Música de São Paulo e a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, e ministrou regularmente os Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte, em Teresópolis, e os Seminários Internacionais de Música, em Salvador. Como professor e musicólogo, foi responsável pela formação de várias gerações de músicos, dentre os quais, Cláudio Santoro, Guerra- Peixe, Eunice Catunda, Edino Krieger, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia, Isaac Karabtchevsky, Tom Jobim, Clara Sverner, Tom Zé e outros. O número de alunos e músicos influenciados pelo pensamento de Koellreutter foi tão vasto que se pode pensar nele, hoje, como personalidade fundamental para a criação de todos os movimentos de vanguarda da música brasileira durante a segunda metade do século XX, tal qual a Música Nova e a Tropicália. Entretanto, durante quase toda a década de 1960, trabalhando pelo Instituto Goethe, Koellreutter vive no oriente, se estabelecendo primeiro na Índia, onde funda a Escola de Música de Nova Deli, e depois no Japão. Após este período, volta novamente para o Brasil, dando continuidade aos trabalhos aqui desenvolvidos, mas agora, enriquecido por novos repertórios sonoros, trazidos do oriente.

tranquilidade, reflexão intensa, concentração, equilíbrio, estabilidade mental e emocional¹²⁵.

O silêncio, em suma, não apenas se constitui como um ambiente sonoro específico, como se vincula a uma experiência sensível e emocional, e, portanto, diz respeito a uma imagem acústica e motora, que se estabelece na relação entre o corpo e o ambiente que o envolve. De acordo com Koellreutter (1985), o silêncio “é o espaço em que o som ocorre”, “o campo gerador dos sons”, e configura-se como um contínuo sonoro rítmico, monótono e tensional, capaz de conduzir a percepção do ouvinte até uma experiência sensível do silêncio, da qual emerge uma compreensão simbólica dos sons. Porque se refere a uma “vivência”, nos diz o autor, o silêncio configura-se como “um dos meios expressivos mais importantes da música moderna”, por isso, prossegue, “deve causar alguma sensação ou experiência emocional. O silêncio [ao contrário da pausa] não tem que ser respeitado, mas tem que ser vivido”, e pode ser resumido como “tudo enfim que não desvia a atenção do ouvinte da vivência daquilo que não soa, ou seja, o silêncio”.¹²⁶

Assim, tanto quanto na tradição da música indiana, também em ‘*Nada Brahma*’ som e silêncio devem ser considerados como aspectos inseparáveis dos fenômenos acústicos, a transformarem-se incessantemente um no outro. Som é silêncio e silêncio é som. Distante, entretanto, de uma concepção *stricto sensu* da música como nós a entendemos, o ambiente sonoro do mundo ‘*Brahma*’ repercute a dinâmica motriz e contínua da vida natural e cósmica, em consonância com a percepção humana em um sentido simbólico, o que seria, através da percepção mítica do universo como uma sinfonia musical.

Acerca, então, do termo sânscrito ‘*nada*’, nos explica Berendt, inicialmente pela etimologia: “significa ‘som’”, mas também pode ser entendido como “tom estridente, barulho, ruído, gritaria” (1993, p.27). E prossegue:

¹²⁵ Esta definição foi extraída da série radiofônica “Música de Leste a Oeste”, elaborada pelo compositor H. J. Koellreutter, e produzida por Irineu Gerrini Junior, veiculada pela rádio Cultura FM em 1985. Analisando a aproximação estética entre as tradições musicais do oriente e a nova música de concerto ocidental, Koellreutter entende que tanto o som quanto o silêncio devem ser compreendidos como conceitos chave no entendimento destas músicas. Todos os programas que compõem a série estão disponíveis no acervo digital da Cultura FM, pelo seguinte site: <<http://culturafm.cmais.com.br/koellreutter/musica-de-leste-a-oeste-1>> (acesso em: 01. Out. 2015).

¹²⁶ De acordo com Koellreutter, na música ocidental contemporânea não há pontos de referência fixos como na música tradicional (temas, motivos, frases, etc.): “os referenciais são móveis, ou seja, dependem do ouvinte, do apreciador”, diz ele. E prossegue, “esta ausência de referenciais fixos dificulta a audição e a percepção da música”, que “torna-se contínua e descontínua ao mesmo tempo”. Podemos dizer, com isso, que a descontinuidade da música, aqui, adquire uma continuidade simbólica, vivenciada como expressão do silêncio.

Além disso, *nadá* também significa “touro”, touro que berra. Partindo-se do “berro”, do “grito”, ampliou-se a acepção que, de “som”, passou a significar “touro”. Antes disso, houve uma outra mudança de sentido, por semelhança com o vocábulo *nádi*, que significa “correnteza, rio”, mas também “murmurante, ressonante, sonoro”. Do murmúrio do rio para o murmúrio do som. Foi assim que do “rio” surgiu o “som”. *Nádi* também é usado com o significado de “correnteza da consciência” no *Rigveda*, o mais antigo livro sagrado dos *Vedas* indianos, que data de mais de quatro mil anos. (BERENDT, 1993, p.27).

O parentesco etimológico, acima exposto, entre o som (*nada*), o touro que berra (*nadá*) e o murmúrio do rio (*nádi*), que também significa a correnteza da consciência, são indícios inequívocos da expressividade simbólica que reside na escuta no modo de percepção arcaico. Transformando sonoridades externas em internas, a escuta recebe o fluxo sonoro da natureza, seus sons, tons, ruídos e variações; e revela, a partir de uma configuração interior, o sentido do que percebe, antevendo perigos, presságios e prazeres, diferenciando suas sonoridades, dinâmicas rítmicas e melódicas, criando, por fim, formas simbólicas de expressão sonora, tal qual a música, a palavra, o mito¹²⁷. Assim, pode-se dizer com Berendt, “do *nádi* surgiu o *nada* (som): a ampliação do murmúrio do rio até o estrondo cósmico: *Nada Brahma*” (1993, p. 210).

Assim, se pensarmos no ambiente da natureza com suas múltiplas e dinâmicas formas de manifestação sonora – produzida por toda espécie viva e natural: o movimento dos rios, mares, ventos, chuvas, etc. – como um contínuo sonoro rítmico e regular, embora também instável; dinâmico e também sereno; repetitivo e tensional; perceberemos na regularidade cíclica das manifestações naturais uma forma de expressão do silêncio, tal como o “campo gerador de sons”, descrito por Koellreutter. Neste sentido, quando Berendt diz que ‘do rio surgiu o som’, pode-se entender, por exemplo, que da tensão provocada pela repercussão rítmica, ora contínua ora descontínua, do marulhar das águas de um rio sobre a percepção humana, cria-se um ambiente de silêncio tensional, impulsionador de uma concepção simbólica deste fenômeno, tanto musical quanto mítica, como imagens que tomam posse do corpo.

3.4. A música e a mística do mundo *Brahma*

Segundo Berendt, o deus ‘*Brahma*’, ao lado de ‘*Shiva*’ e ‘*Vishnu*’, simboliza o “maior princípio divino do mundo hindu” (1993, p.28) e corresponde a um conceito central dentro

¹²⁷ Neste contexto, os presságios e revelações imbricados na percepção arcaica da natureza podem ser concebidos no sentido de imagens, áudio-imagens, mas não ideias. Portanto, a partir de sua expressividade simbólica, e não conceitual.

da cosmovisão indiana, comparável, no contexto cristão, ao Deus criador de tudo. Entretanto, enquanto princípio criador que se faz presença constante, *'Brahma'* torna-se *'Brahman'*, expressão da origem cósmica, fonte da vida natural em suas múltiplas manifestações e em sua continuidade cíclica. Neste sentido, embora se possa comparar *'Brahma'* com o Deus cristão, o caso da mitologia hindu trata de um panteísmo que abrange uma infinidade de deuses, correspondentes à diversidade característica da própria vida natural, onde *'Brahma'* simboliza a força vivificante, que unifica todos os existentes e os movimentos cíclicos e contínuos dos fenômenos naturais e cósmicos, como expressão da vida universal.

Entendendo, então, que a imaginação mítica é inseparável do pensamento filosófico no modo de percepção hindu, o filósofo japonês Tetsuro Watsuji (2006), embasado pelos hinos de louvor de que tratam os *Vedas*, - e sabendo da influência que tem essa sabedoria sagrada nos diversos textos culturais desta tradição, incluindo na música -, nos apresenta uma abordagem antropológica do ambiente climático e paisagístico indiano, onde evidencia a força simbólica que exerce o ambiente da natureza sobre as formas da percepção humana nesta cultura:

[Os deuses hindus] foram aparecendo sempre a partir da força da natureza que favorece ao homem e tomando forma mítica. Muitos cantos de louvor não são dirigidos a um <<deus>>, mas à <<natureza>>. Não ao deus do sol, mas ao sol mesmo. Não ao deus da água, mas à água mesma que corre ou que cai das nuvens. Os mesmos hinos de louvor do *Rig Veda* provam que a figura mítica nasce na personificação dessas forças da natureza¹²⁸.

E prossegue, acerca da configuração simbólica que adquirem tais fenômenos:

Todas as forças da natureza foram divinizadas devido ao seu caráter misterioso. Tudo o que nos deslumbra, como o sol, a lua, a tempestade, o vento, o fogo, a água, a aurora e a terra, bem como a selva, a planície e também os animais; tudo, em suma, que faz sentir sua força sobre o homem passivo e resignado se considera como uma divindade ou um demônio. Daí deriva a riqueza dos personagens que habitam o mundo de *Brahman*, mais abundante do que em qualquer outra mitologia.¹²⁹

¹²⁸ Tradução livre da tradução espanhola: "fueron apareciendo siempre a partir de la fuerza de la naturaleza que favorece al hombre y fueron tomando forma mítica. Muchos cantos de alabanza no se dirigen a um <<dios>>, sino a la <<naturaleza>>. No al dios del sol, sino al mismo sol. No al dios del agua, sino al agua misma que corre o que cae de las nubes. Los mismos himnos de alabanza del *Rig Veda* prueban que la figura mítica nasce de la personificación de estas fuerzas de la naturaleza" (TETSURO, 2006, p.54).

¹²⁹ Tradução livre da tradução espanhola: "todas las fuerzas de la naturaleza fueron divinizadas debido a su carácter misterioso. Todo lo que nos deslumbra, como el sol, la luna, la tormenta, el viento, el fuego, el agua, la aurora y la tierra, así como la selva, la llanura y también los animales; todo, en resumen, cuanto hace sentir su fuerza sobre el hombre pasivo e resignado se considera como una divinidad o um demonio. De ahí la riqueza de personajes que habitam el mundo de Brahman, mas abundantes que en cualquier otra mitología" (TETSURO, 2006, p.56).

Não por outro motivo, a paisagem sonora da peça radiofônica de Berendt abarca a riqueza sonora da vida universal, tornado audível sonoridades como a dos movimentos planetários e dos astros cósmicos, dos peixes, das baleias e da vida marítima, da dinâmica viva das flores, das plantas e do universo vegetal. São os sons da natureza, em sua diversidade múltipla, sejam eles audíveis ou possíveis de serem imaginados e reproduzidos. Entretanto, e ainda de acordo com o filósofo japonês, “estes deuses aparecem já nos salmos filosóficos do *Rig Veda* concebidos como algo único que é <<força vivificante>>”¹³⁰. ‘*Brahman*’, ou o ‘som’ na concepção de ‘*Nada Brahma*’, é, em suma, esta força vital capaz de unificar toda a diversidade presente na realidade da vida, simbolizando um princípio de unidade na diversidade (ainda que deficiente), garantido pela imaginação mítica típica ao modo de percepção hindu.

Este princípio de unidade na multiplicidade se converte, nas *Upanishads*¹³¹, no relacionamento entre *Brahma* e *Atman*, onde o primeiro corresponde à expressão da vida universal, e o segundo pode ser identificado com a alma individual. De acordo com Watsuji (2006), ambos são “em seu sentido mais profundo, princípios criativos impessoais”¹³². O que significa que ‘*Brahma*’ e ‘*Atman*’, em última análise, são correspondentes, já que vinculados um ao outro, pelo princípio da unidade que suprime a oposição entre o “eu” e o mundo, tal como expresso pela mística oriental¹³³. Nas palavras de Berendt, “*Brahma* é Um com a consciência interior do homem” (1993, p.28).

A sabedoria dos *Vedas*, como se sabe, perpassa toda a criação cultural da tradição hindu, impulsionando um modo de compreensão mítico do mundo que reverbera, inclusive, na música. De acordo com Ravi Shankar, “não se pode aprender música hindu sem aceitar a filosofia hindu. As duas coisas andam juntas. Uma não se desenvolve sem a outra” (*apud*. BERENDT, 1993, p.191). Neste contexto cultural, o ‘mundo *Brahma*’ é concebido como um evento sonoro - ‘*Nada Brahma*’ o mundo é som -, que deve ser captado pelo ouvinte e

¹³⁰ Tradução livre da tradução espanhola: “Estos dioses aparecen ya en los salmos filosóficos del *Rig Veda* concebidos como algo único que es <<fuerza vivificante>>” (TETSURO, 2006, p.55).

¹³¹ De acordo com Koellreutter, trata-se “do texto filosófico indiano anexado aos *Vedas* composto entre os séculos VIII e IV a.C., em que se desenvolvem reflexões em torno do relacionamento entre *Atman* (a alma individual) e *Brahma* (a alma como expressão da vida universal)”. De acordo com Berendt, “o mais antigo e importante documento escrito da filosofia hindu” (BERENDT, 1993, p.28).

¹³² Tradução livre: “en los *Upanishads* este pensamiento panteísta se convierte en el *Brahman* y el *Atman* que son, en su sentido más profundo, principios creativos impersonales” (TETSURO, 2006, p.55).

¹³³ Ainda de acordo com Koellreutter, a partir de sua análise sobre as *Upanishads*: “Todo o pensamento místico do oriente gira em torno do ponto de vista de que a unidade de todos os opostos se torna uma experiência vivida”.

vivenciado como silêncio, o qual intenciona a própria música. Nesta vivência dos sons como silêncio verifica-se o princípio da unidade vislumbrada nas *Upanishads*, fundamento de toda a sabedoria sagrada hinduísta. A música, nesta tradição, enquanto reverberação de um tempo cósmico, deriva e intenciona esta comunhão.

Segundo a análise de José Miguel Wisnik, as *ragas* indianas agrupam-se em famílias vinculadas aos períodos do dia e às estações do ano e promovem uma experiência de tempo baseado num sistema escalar “equivalente de uma mandala temporal”, “de recorrência cósmica que a música procura captar” (WISNIK, 1989, p. 91). Neste sentido, pode-se pensar que através desta “multiplicidade escalar baseada na riqueza das nuances com que se subdivide a oitava”, a música indiana repercute em seu “colorido microtonalismo” a diversidade múltipla característica da própria vida natural, como se transpassando para a música toda a riqueza da paisagem mítica descrita nos *Vedas*. Neste sentido, podemos dizer com Wisnik:

A música traduz para a nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria. E dizendo intimidade anímica da matéria, dizemos também a espiritualidade da matéria. (WISNIK, 1989, p.29).

A música indiana, portanto, trata de repercutir a intimidade anímica do ‘mundo *Brahma*’ não só em sua expressividade sonora, mas também silenciosa. Por isso, a improvisação na qual ela está fundamentada “se dá a partir de um demorado sistema de afinação, não só do instrumento, mas da música com o universo, buscando sua entrada no movimento cíclico” (WISNIK, 1989, p.91), de um tempo sem tempo. Pode-se pensar, com isso, que a afinação da música com o universo vincula-se à capacidade do músico de percebê-lo em sua dinâmica viva, micro e macrocósmicas, e de sintonizar-se com ele, para então torná-lo audível musicalmente. A criação da música atrela-se, assim, àquela imaginação mítica capaz de perceber as forças naturais de modo anímico, e de fundir-se a elas, vivenciando-as como silêncio. Daí, conclui Wisnik acerca da música indiana: “ela é a condensação de um princípio universal que se infunde concretamente sobre o músico e o ouvinte” (WISNIK, 1989, p.92).

Isso corresponde, então, ao ritual de comunhão entre *Brahma* e *Atman*, estabelecido por meio de uma experiência acústica, de onde emerge uma concepção temporal cíclica, contínua e tensional, tal como o tempo cósmico de ‘*Brahma*’. Acerca desta temporalidade, e citando justamente Koellreutter, descreve Wisnik:

A produção da música indiana liga-se a uma experiência do tempo produzido como pulso e desdobrado através de princípios ou escalas de recorrência cósmica que a música procura captar, afinando-se por elas. A sensação do tempo é dada pela afinação corporal e espiritual com uma série de ciclos micro e macrocósmicos integrados, codificados em cadeias analógicas. Os acentos organizam o tempo, mas não o articulam. O metro “é ordem, mas não medida. Pois o tempo, para o indiano, não é um conceito de quantidade, mas um fator de qualidade relativo à disposição psíquica do homem e isento de medição racional por relógio ou metrônomo”. O tempo é a afinação dos pulsos, experiência da sobreposição infinita das fases e defasagens, descoberto no coração do instante, no fluxo do improviso, através dos meios criados por uma cultura que crê, simplesmente, que a realidade do universo não é nada mais (nem menos) do que música. (WISNIK, 1989, p.91 - 92)

Para concluir, podemos dizer que a música primordial captada pelo músico indiano deriva de uma capacidade perceptiva, culturalmente estabelecida, capaz de auscultar os fenômenos da vida natural e cósmica, em sua dinâmica sonora e rítmica, e por isso musical, como manifestações divinas. Neste contexto, a música, com toda a sua diversidade rítmica, colorido microtonal e nuances minimais de alturas, termina por corresponder à diversidade múltipla característica às formas de expressões do divino, tal como manifesta-se aos sentidos do corpo; e, em sua reverberação cósmica, remete o ouvinte a uma temporalidade de aspecto ritual, capaz de conduzi-lo até aquela vivência dos sons como silêncio, tal como descrito por Koellreutter. Esta vivência corresponde, assim, à vinculação total do ouvinte com seu entorno sonoro, o que seria a comunhão ou identificação entre corpo e ambiente acústico, impulsionada pela dinâmica temporal da música. Sendo este complexo sonoro a reverberação do ‘mundo *Brahma*’, pode-se pensar no ritual da música, neste contexto cultural, como um correspondente vivo da dinâmica descrita nas *Upanishads* entre *Brahma* e *Atman*, correspondente à experiência mística que visa à fusão não só das polaridades, mas de um todo plural e divino, no qual a alma humana, como todas as outras formas anímicas, não é outra coisa senão um dos sons a compor esta silenciosa sinfonia cósmica.

* * *

Antes de avançarmos, porém, torna-se importante resgatar as pesquisas de R. M. Schafer, para se perceber que as paisagens acústicas da cultura atual, como consequência das revoluções técnica, elétrica e eletrônica, já não mais comportam os sons da natureza: “pássaros, folhas, gritos de animais, variedades do vento e da água. Onde isso entrará no sonógrafo do mundo contemporâneo? Haverá ainda movimentos em pianíssimo? Haverá logo uma sessão em adágio?” (1991, p. 193), pergunta-se o compositor. Revelando a brusca mudança que se deu nas paisagens sonoras da cultura humana após a Revolução Industrial, Schafer nos esclarece que, hoje, 68% dos sons que compõem o ambiente humano derivam

de utensílios mecânicos e tecnológicos; 26% de sons humanos e apenas 6% de sons naturais. Ainda segundo o autor, nas culturas arcaicas o quadro era inverso, 69% de sons naturais, 26% de sons humanos e 5% de utensílios técnicos (1991, p.128).

Neste contexto, o futurista italiano Luigi Russolo torna-se um profeta na arte dos sons, quando nos diz que, e antecipando toda a vanguarda da música de concerto da segunda metade do século XX, de Stockhausen à Cage:

Toda a vida antiga foi silêncio. No século dezenove, com a invenção das máquinas, nasceu o Ruído. Hoje, o ruído triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Durante muitos séculos, a vida se desenvolveu em silêncio ou, no máximo, em surdina. Os ruídos mais fortes que interrompiam este silêncio não eram nem intensos, nem prolongados, nem variados. Uma vez que, com exceção dos terremotos, furacões, tempestades, avalanches e as cascatas, a natureza é silenciosa. (RUSSOLO, 1998, p. 08)¹³⁴.

Partindo, assim, da afirmação de Russolo, pode-se pensar que no modo de vida antigo o sentido da audição estava ainda imbricado à natureza e não se diferenciava dela, por isso, mais do que compreendê-la sonoramente, o homem vivenciava seus sons como silêncio, ou seja, sem diferenciar-se deles. Indistinta dos ritmos e fluxos da natureza, a escuta antevê seus presságios sonoros, mais ainda não significa os sons. A escuta sente, percebe e vê com o corpo, mas não procura o sentido desta sensação. Russolo, contudo, ainda durante o início do século passado, vislumbrando os presságios sonoros da cultura que emergia com a chegada do novo século, mais do que descrever os caminhos que a música percorreria a partir daí, propôs ele próprio uma orquestra de ruídos, se tornando um dos pioneiros na elaboração de um sentido musical para a cacofonia sonora que emergia junto do avanço industrial e da implantação das máquinas. Com sua música futurista, visava à ampliação da sensibilidade auditiva para os ruídos do mundo. De acordo com Schafer:

[Luigi Russolo] demonstrou que, desde a invenção da máquina, o homem estava sendo gradualmente condicionado por esses novos ruídos, e este condicionamento estava modificando sua suscetibilidade musical. Russolo defendia o fim do exílio do “ruído” na esfera do desagradável e insistia que as pessoas abrissem seus ouvidos para a nova música do futuro. Agora que é precisamente isso o que está ocorrendo, o até então pouco conhecido Russolo surge como uma espécie de profeta. (SCHAFER, 1991, p. 138).

¹³⁴ Tradução livre: “*La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían este silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados. Ya que, exceptuando los movimientos telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascatas, la naturaleza es silenciosa.*” (In: RUSSOLO, Luigi. (1916): *El arte de los ruidos*. Traducción de Olga y Leopoldo Alas. Taller de Ediciones. Centro de creación experimental. Facultad de Bellas Artes. Cuenca, 1998.)

Russolo enfatizava, enfim, uma nova condição cultural da escuta, não mais submetida ao silêncio da natureza, mas aos ruídos do mundo. Com sua obra, portanto, visava familiarizar os ouvintes com sonoridades que, após a revolução industrial, viriam a ocupar progressivamente os ambientes da cultura humana. Mas Russolo, como toda a vanguarda artística, não foi bem compreendido no seu tempo. Se assim o tivesse sido, possivelmente a poluição sonora não fosse um dos graves problemas do mundo hoje, afinal, teríamos desenvolvido uma espécie de consciência auditiva para ruídos. Entretanto, o progresso técnico não apenas seguiu desatento frente às modificações perceptivas exigidas por ele, como nos tornou inábeis para lidar com os diferentes tipos de ruídos que compõem o ambiente acústico no qual estamos imersos. A essa desatenção se deve o aumento crescente dos ruídos do mundo:

Não é preciso dizer a vocês o quanto o ambiente sonoro do mundo moderno tem se tornado mais barulhento e ameaçador. A multiplicação irrestrita de máquinas e a tecnologia em geral resultaram numa paisagem sonora do mundo, cuja intensidade cresce continuamente. Evidências recentes mostram 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, 1992, p. 289)

Isso significa que, se no início do século passado o incipiente surgimento do som-ruído de Russolo era ainda capaz de suscitar emoções aos ouvidos mais sensíveis; com os excessos de sua profusão nos ambientes da cultura, o ruído, hoje, mais contribui para um processo de surdez crescente. Não é outro o motivo que conduz R. M. Schafer, no seu trabalho como educador musical, a desenvolver um projeto de treinamento auditivo, voltado tanto para a produção quanto para a prevenção dos sons. “O primeiro passo”, diz o autor, “é aprender a ouvir essa paisagem sonora como uma peça de música – ouvi-la tão intensamente como se ouviria uma Sinfonia de Mozart” (1991, p.289).

4. Entre sereias e sirenes: a escuta em quiasma. Xeque-mate?

O termo ‘xeque-mate’, utilizado sobretudo em partidas de xadrez, refere-se a uma jogada final onde o rei, completamente vulnerável e desprotegido, sofre um ataque mortal que põe fim à partida. Diz-se que na língua persa a expressão designava ‘rei morto’, mas por associação, acabou sendo usada cotidianamente para designar qualquer situação difícil e decisiva, como um ultimato ou impasse. No que se refere às atuais condições da escuta impostas pelo desenvolvimento técnico da radiofonia nos processos de captação, organização, criação e difusão do som, estas se encontram numa situação em *quiasma*¹³⁵, o que seria um xeque-mate. Se por um lado seu desenvolvimento impulsionou uma nova sensibilidade acústica, evidente nas novas práticas da música eletrônica, concreta, aleatória e eletroacústica, trazendo à tona a nova gramática sonora com a qual o homem moderno deveria lidar e redefinindo o papel da cultura oral na modernidade; por outro lado, não promoveu, culturalmente, a readaptação auditiva necessária para formar novos ouvintes, sujeitos, então, ao domínio da técnica¹³⁶.

Assim, a partir de três verbos alemães *gehören* (pertencer), *gehörchen* (obedecer), *hörigsein* (estar submetido), todos aparentados com *hören* (ouvir) (como veremos com Jean Gebser), pode-se demonstrar o aspecto relacional inerente à escuta. Dar ouvidos ao outro (seja este outro uma pessoa, uma música, uma paisagem, uma ideologia ou o que

¹³⁵ O termo quiasma, tal como utilizamos aqui, deriva do pensamento de Dietmar Kamper, segundo a explicação de sua tradutora para o português, Danielle Naves: “Dietmar Kamper vê no quiasma um dos elementos fundamentais da civilização do ocidente, pois confere ao homem a condição de um constante dilacerado, cuja existência se dá na encruzilhada, na cruz, atravessada por oposições: verticalidade e horizontalidade, vida e morte, corpo e imagem, presença e ausência, imaginação e imaginário. Kamper amplia a noção de Merleau-Ponty (para quem quiasma é entrelaçamento, nó, dobra do homem no mundo e do mundo no homem), ao mostrar que o quiasmático pode, além de apaziguar as tensões da existência, estrangulá-las” (in KAMPER, 2016, p.227).

¹³⁶ Este problema, segundo o compositor brasileiro, residente nos Estados Unidos, Paulo Chagas, (durante uma palestra via Skype no 10º Encontro Internacional de Música e Mídia, realizado em São Paulo, no ano de 2014), amparado pelo pensamento de Vilém Flusser, e de modo muito próximo ao diagnóstico apresentado pelas pesquisas de Norval Baitello Junior, pode ser definido como o “paradigma da cegueira”, o qual ignora os efeitos regressos das tecnologias da imagem e do som sobre as formas de percepção do corpo. Assim, nos diz o autor que: “o paradigma da cegueira é uma das características da sociedade contemporânea; um dos seus aspectos mais significativos é a simulação da experiência física e emocional, impulsionado pelo desenvolvimento tecnológico. A tecnologia digital de informação e comunicação opera como máquinas que se apoderam do nosso corpo e desterritorializam as funções cognitivas. As interfaces dos aparelhos digitais afetam a nossa experiência sensorial, auditiva e visual, transformam a forma como nos comunicamos e relacionamos. A ambiguidade é o traço marcante da sociedade telemática; a tecnologia digital pode tanto deslanchar um potencial de criatividade através das novas mídias de comunicação, como também impor uma situação de entropia que reforça as tendências autoritárias e o controle do indivíduo. O paradigma tecnológico pode intensificar as tendências à cegueira coletiva” (CHAGAS, 2014, p.21).

quer que seja) significa deixar-se penetrar por este outro, ser tomado e dominado por ele, entregando-se sem resistir. A escuta está sempre aberta, não tem pálpebras, portanto, é naturalmente receptiva ao outro, acolhendo-o sem ver, por assim dizer. Basta que seja capturada por alguma sonoridade que lhe toque profundo para que seja toda ouvidos. Por isso, ela está associada a uma paixão, cujo étimo latino *'passio'*, - o *'pathos'* grego que dá origem à palavra *'patologia'* -, implica um padecimento, um sofrimento, e também uma loucura e uma *mania*, como os gregos denominavam suas paixões. Assim, nos diz Jerusa Pires Ferreira: “não há escuta, entendimento, apreciação, entrega, que não se fundamente na compulsão obsessiva, na repetição desvairada, trazida do objeto poros a dentro. Onde poros significa, aliás, saída, aporia ou impasse”.¹³⁷

Visando lograr justamente este poder conjurador do ouvir, como uma força que se apodera do corpo, o filósofo Jean Gebser nos apresenta a escuta como um sentido mágico, que deriva de uma entrega cega. E daí o perigo da escuta apaixonada, sua submissão cega ao outro que lhe capta os ouvidos. Segundo Jean Gebser, à audição corresponde uma forma de consciência mágica e pré-consciente: “magia é fazer sem saber”, diz ele em referência a Gustav Meyrink, concluindo a frase: “magia é fazer sem uma consciência desperta” (GEBSER, 2011, p. 109). Assim, para o autor, o potencial destrutivo da escuta encontra-se associado ao afã do poder que se concede ao outro. Visando, em suma, nos conscientizar acerca deste poder mágico que reside na escuta, nos diz então o filósofo:

<<*Gehören, Gehorchen, Hörigsein*>> [pertencer, obedecer, estar submetido, relacionados com *hören* = ouvir] sempre são sentimentos ao poder que nós concedemos às coisas, aos sucessos ou aos homens, seja com ânsia possessiva, com fé cega na autoridade ou sexualmente (o que em cada caso envolve uma perda do eu e da responsabilidade); não o olho que é solar, mas *o ouvido, que é labiríntico, é o órgão mágico*. Aqui o sol simboliza a claridade diurna da consciência desperta, enquanto o labirinto simboliza a obscuridade noturna cavernária da consciência dormida. Mas o vital, que certamente é de ouvido sutil, mas cego, e, devido a essa cegueira, destrutivo, pode ser liberado por nós da cegueira se logramos compreender esta poderosa força, este poder que nos constitui. (GEBSER, 2011, p. 109-110)¹³⁸.

¹³⁷ Texto ainda inédito de Jerusa Pires Ferreira, denominado “Escuta”, concedido para esta autora durante o seu curso na PUC-SP, no primeiro semestre de 2016.

¹³⁸ Tradução livre da tradução castelhana: “<<*Gehören, Gehorchen, Hörigsein*>> [pertencer, obedecer, estar sometido, relacionados con *hören* = oír] siempre son sometimientos al poder que nosotros concedemos a las cosas, los sucesos o los hombres, ya sea con ansia posesiva, con fe ciega en la autoridad o sexualmente (lo que en cada caso comporta una pérdida del yo y de la responsabilidad); no el ojo que es solar, sino *el oído, que es laberíntico, es el órgano mágico*. Aquí el sol simboliza la claridad diurna de la conciencia despierta, mientras que el laberinto simboliza la oscuridad nocturna cavernaria de la conciencia dormida. Pero lo vital, que ciertamente es de oído sutil pero ciego, y, debido a esa cegueira, destructivo, puede ser liberado por nosotros de la cegueira si logramos *comprender* esta poderosa fuerza, este poder que nos constituye”.

A proposta de Gebser, portanto, visa libertar os ouvidos da cegueira da paixão, pondo luz sobre o *pathos* configurador que reside na escuta, como uma força que atua sobre nós. Isso significa que tudo aquilo a que submetemos a escuta exerce um poder mágico sobre o corpo. A conscientização sobre este poder é o que o autor visa lograr como o seu tratado sobre as estruturas da consciência humana no seu “Origem em Presente”. No entanto, partindo do pressuposto de que a cultura midiática contemporânea está cega para o efeito mágico da comunicação acústica, devido à centralidade dada ao sentido da visão, a nós cabe pensar se diante do novo ambiente sônico que se instaura na cultura na era das mídias eletrônicas, interagimos sob a determinação cega, e por isso mágica, da escuta, ou com a consciência auditiva de um músico, desperto para a nova paisagem sonora, tal como Ulisses, na releitura de Haraldo de Campos.

Neste sentido, nossa hipótese parte do pressuposto de que a saída para o paradigma da cegueira que assola a cultura midiática atual encontra-se na decifração dos efeitos dessa nova paisagem acústica sobre o corpo, enquanto espaço de resistência contra a servidão voluntária que se concede ao poder hegemônico dos sons mediatizados. Deste modo, pretendemos demonstrar como o canto das antigas sopranos gregas, enquanto narrativa sonorizada, impulsionava uma consciência auditiva desperta ao sentido do corpo, ao passo que os sons sirenicos, na medida em que se despem de sua antiga expressividade narrativa, promovem uma desatenção perceptiva, de modo a dominar o corpo ouvinte, sem que este possa dar-se conta da sensibilização emocional a qual se submete, impulsionando, por fim, uma aceleração da vida cultural, sem pausas de respiro ou silêncio para a interioridade da percepção sensível.

4.1. A narrativa e o feitiço do encanto das sereias

Tal como na concepção homérica, eram as sereias monstros híbridos de mulheres e pássaros, que viviam em rochedos pelos mares cercadas de esqueletos e corpos em putrefação, e que tinham na voz o mais belo e temido instrumento de sedução, capaz de induzir por meio de um prazer acústico irresistível os mais valentes homens até sua própria destruição. Assim, somente Ulisses com sua astúcia, e tendo sido advertido pela feiticeira Circe acerca deste encanto sonoro, consegue gozar do canto divino sem perecer. Em referência à iconografia destas sereias e da sua capacidade de expressão vocal, nos diz a filósofa da voz, Adriana Cavarero, que:

Ao contrário das Musas, as Sereias são monstros tremendos e mortíferos. Criaturas híbridas, nas quais a mulher se mistura ao animal, elas são rodeadas de cadáveres de marinheiros, obviamente homens. Seu aspecto repelente tem inclusive uma função precisa na poética homérica. Ele certifica que o fascínio vem somente do canto, ou seja, da competência épica. A obra sedutora não tem nada a ver com a beleza das divinas cantoras, e o poeta faz questão de enfatizá-lo. (CAVARERO, 2011, p.133).

Como demonstra a autora, o paralelo com a musa não é gratuito, já que na épica homérica as sereias duplicam em muitos sentidos a sua função, tratando-se, em ambos os casos, de divindades oniscientes e onipresentes, cujas narrativas cantadas, transmutando um saber em palavras, soam irresistíveis aos ouvintes. A primeira, fonte de inspiração do poeta, pode ser ouvida somente por ele e remete à fonte da épica; a segunda, simples marinheiros podem ouvir, embora se trate de uma sedução mortal. Detentoras, entretanto, de todo o conhecimento histórico, ambas as vozes femininas cantam os fatos troianos e tudo o mais que se desenrola sobre a terra, pois a tudo veem e sabem: “elas cantam palavras, vocalizam histórias, narram cantando. E sabem o que dizem. Sua sabedoria, de fato, é total” (CAVARERO, 2011, p. 129). E conclui, analisando proximidades e diferenças entre os cantos da musa e da sereia, em consonância com a experiência acústica do poeta e do herói:

Homero quer as monstruosas cantoras oniscientes como a Musa e, em última análise, como duplos de si mesmo no ato de narrar cantando as histórias de Troia. (...). Não se trata de pura voz, potente e melodiosa, aguda e animalesca, pré-humana – divina, em todo caso. Trata-se, sim, de uma voz narrativa, isto é, de um canto no qual a vocalidade e a oralidade estão conjugadas na musicalidade do ato. O importante, para Homero, é que a épica proporcione um deleite irresistível, seduza prazerosamente os ouvintes, ainda que não de forma necessariamente letal. Também por isso, a Musa é uma figura muito mais adequada que as Sereias para representar a fonte da épica. O seu canto não mata: mesmo que, pelo fato de só o poeta poder ouvi-lo, alguma coisa exista nele de perigoso, a ponto de a competência poética dever filtrá-lo e traduzi-lo em canto humano e humanamente audível. Entre a Musa e as Sereias – ambas oniscientes em ver, saber e, logo, em narrar todos os eventos troianos -, a diferença, além da destinação acústica, refere-se aos efeitos letais do canto. O canto das Sereias é audível por todos os mortais que, desventurados, aproximem-se de sua ilha. O canto da Musa é audível somente ao poeta que, privilegiado entre os mortais, não morre ao deixar-se dominar por ele, podendo assim reproduzi-lo. Em certo sentido, ele faz a experiência de Ulisses: goza do canto divino sem perecer. Ao contrário do Odisseu, porém, o poeta se faz de trâmite vocal para levar aos humanos o – agora suportável – prazer. (CAVARERO, 2011, p. 130).

O poeta é, em suma, o *médium* vocal entre a musa e o público ouvinte, o *tradutor* do canto divino em voz humana, por isso, e ao contrário de Ulisses, ele é um mensageiro divino, que se faz de trâmite vocal entre o mundo dos deuses e dos homens. E é justamente neste ato de narrar cantando as histórias de Troia que as sereias duplicam, na narrativa épica, o papel do poeta, tanto quanto o da musa. Segundo a autora, a figura da musa sintetiza três funções

narrativas: a) *testemunho ocular*¹³⁹ infalível, b) memória perfeita e c) relato absoluto; as quais, por meio da mediação do poeta, passam do lado ideal e divino ao humanamente audível:

Ao relato absoluto corresponde o relato parcial do poeta; a ser filha de Mnemósine correspondem as técnicas mnemônicas com que o poeta controla sua memória; a ser aquela que vê e está presente corresponde a “vidência” do poeta cego e ausente. Por meio da musa, o poeta cego “vê” e faz os ouvintes “verem” a história que conta. A passagem inicial do registro visual ao acústico do relato que em certo sentido ocorria com a Musa, no poeta, porém se inverte. O canto poético suscita visões. O canto como voz recupera, assim, também o horizonte visual que garante o estatuto realístico da história. (CAVARERO, 2011, p. 120).

Assim, pode-se dizer que o *testemunho ocular* da musa corresponde à *vidência* que seu canto suscita no poeta. Uma visão cega, por assim dizer, já que não se revela aos olhos, (Homero é cego!), mas surge do enlace acústico que faz do corpo ouvinte médium das sonoridades que lhe captam os ouvidos. Neste sentido, a narrativa se realiza no ouvinte através da percepção de um fluxo contínuo de imagens mentais, por meio das quais ele toma consciência dos fatos narrados, como uma revelação sensível da história. Portanto, enquanto as entidades divinas vivenciam presencialmente o desenrolar dos fatos históricos, resguardados em sua memória perfeita, o poeta, por meio de uma experiência, digamos, áudio-imagética, suscitada pela narrativa da musa, torna-se capaz de vislumbrar os eventos históricos nos quais não esteve presente, traduzindo-os, novamente, numa narrativa humanamente audível que, por sua vez, também suscita no seu áudio-espectador um vislumbre da história, tal como na percepção do poeta.

Há, portanto, uma similaridade entre a experiência acústica de Homero (quando ouve o canto da musa) e do seu público (na escuta da épica), mas também de Ulisses, quando embriagado pelo canto dos monstros marinhos. Isso significa que também o canto das sereias reverbera, muito além de simples vocalizações melódicas, narrativas e histórias que afloram a imaginação do herói, quando dominado pelo *pathos* acústico de sua sedução vocal. Assim, tal como o relato da musa inspira o *vislumbre* da história pelo poeta cego, pode-se sugerir que o canto das sereias, como um duplo da voz aédica, suscita no herói de

¹³⁹ Acerca deste *testemunho ocular*, que garante a veracidade da história narrada pela Musa, e que o poeta torna audível para os homens através da épica, nos diz a autora: “Não se trata, porém, de um horizonte exclusivamente visivo. O estatuto realístico da história é essencialmente garantido pela presença da Musa nos eventos: ela não só vê, mas também ouve. A história – como qualquer história – é feita de um mundo de coisas, de rostos, de nomes, de ações e de discursos. E é feita também de sons e de ruídos, como o fragor das armas e o relinchar dos cavalos. No estar presente da Musa, entra em jogo algo mais do que o puro e simples ver. Seu testemunho ocular é também acústico. Ela não apenas vê a ação daqueles que estão em Troia, mas ouve suas palavras e discursos” (CAVARERO, 2011, p. 121).

Troia a vidência de seus próprios feitos heroicos, conduzindo-o a conscientizar-se sobre si mesmo, frente ao vislumbre rememorativo de seus feitos heroicos¹⁴⁰. Como queremos demonstrar aqui, a expressividade acústica da narrativa sonorizada condiz, exatamente, com esta percepção consciente das imagens sonoras (ou, melhor, das áudio-imagens), conduzindo o corpo a perceber-se a si mesmo, através da imaginação. Entendida, então, como parte indissociável dos processos cognitivos do corpo.

Mas, se Ulisses não se joga ao mar apenas para continuar a ouvir, sem cessar, as vozes mágicas que encantam seus ouvidos, até morrer de fome, sede ou afogado como qualquer outro, isso se deve à sua astúcia de amarrar-se ao mastro da embarcação e de tapar com cera os ouvidos dos marinheiros, impedidos de ouvir seus gritos, quando que lhes implora para soltá-lo.

* * *

A expressividade acústica das narrativas cantadas pelas divinas cantoras, e que amplia o campo de *visão* do herói troiano, enquanto áudio-imagens que se fazem acompanhar da percepção atenta do corpo ouvinte, mobilizando-o a conscientizar-se sobre si próprio, tem a mesma eficácia da escuta musical no tratamento terapêutico de pacientes com demência, cuja doença conduz à perda gradativa do *self*. Segundo o neurologista Oliver Sacks, “a música não é um luxo para essas pessoas, é uma necessidade, e pode ter um poder superior a qualquer outra coisa para devolvê-las a si mesmas, e aos outros, pelo menos por algum tempo” (SACKS, 2007, p. 330). Analisando, então, o papel terapêutico da audição musical no tratamento da demência, o médico retoma a relação entre as imagens acústicas e a percepção do corpo quando nos diz que:

O objetivo da musicoterapia para as pessoas com demência é bem mais amplo: atingir as emoções, as faculdades cognitivas, os pensamentos e memórias, o *self* sobrevivente desse indivíduo, para estimulá-los e fazê-los aflorar. (...) A musicoterapia com esses pacientes é possível porque a percepção, a sensibilidade, a emoção e a memória para a música podem sobreviver até muito tempo depois de todas as outras formas de

¹⁴⁰ Neste sentido, pode-se pensar, a partir da proposta do neurologista António Damásio, nas imagens enquanto percepções sensoriais do corpo; e no pensamento como um fluxo mental de imagens que se tornam conscientes. “As imagens de todas as modalidades” sensoriais, nos diz o autor, “ ‘retratam’ processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos” (DAMÁSIO, 2000, p. 402). Entretanto, prossegue: “nem todas as imagens que o cérebro constrói se tornam conscientes. Há imagens demais sendo geradas e competição demais para a janela da mente, relativamente pequena, na qual as imagens podem se tornar conscientes – ou seja, a janela na qual as imagens são acompanhadas da percepção de que as estamos apreendendo e, em consequência, de que estamos atentando devidamente para elas” (DAMÁSIO, 2000, p. 404).

memória terem desaparecido. Música do tipo certo pode servir para orientar e ancorar um paciente quando quase mais nada é capaz de fazê-lo. (SACKS, 2007, p. 320-321).

O que se percebe pela proposição acima, sobretudo quando o médico diz que a música tem o poder de trazer à tona o *self* essencial de tais pacientes, é que a audição musical, enquanto narrativa sonora, estimula a percepção consciente das imagens acústicas, em cuja evocação emocional, memorativa e imaginativa o corpo resgata o sentido da sua própria história e sua condição essencialmente relacional. Percebe-se, então, nas palavras do médico, como a áudio-imagem, devido ao seu poder de evocação emocional, age como um estimulador direto de ações corporais, a partir desta descrição de uma sessão de musicoterapia:

A música familiar age como uma espécie de mnemônica proustiana, faz aflorar emoções e associações esquecidas há tempos, reabre aos pacientes o acesso a estados de espírito e memórias, a pensamentos e mundos que pareciam ter sido totalmente perdidos. O rosto ganha expressão conforme cada um vai reconhecendo a velha música e sentindo seu poder emocional. Uma ou duas pessoas talvez comecem a cantar junto, outras passam a acompanhar, e logo todo o grupo – muitos deles praticamente mudos até então – está cantando, como suas capacidades permitem. “Junto” é um termo crucial, pois instala-se um sentimento de comunidade. (SACKS, 2007, p.327).

Assim, pode-se dizer que este acesso ao *self*, este resgate de si mesmo, relativo à ativação emocional do corpo ouvinte, também recupera sua condição relacional inerente. O acesso às emoções, memórias e associações da escuta, impulsionada pelo som, convoca a participação do corpo, estimulando-lhe o sentimento de pertença e a capacidade relacional. Porque se conjugam, em suma, à sensibilização do corpo, as áudio-imagens despertam-lhe a vida sensível, possibilitando, no caso da musicoterapia, a sociabilidade de indivíduos que até então pareciam isolados pela doença. Neste sentido, parece ser justamente este enlace erótico, esta captura corpórea inerente ao poder dos sons o que evita Ulisses quando se amarra com as cordas; não fossem elas e, certamente, o seu corpo teria seguido, sem pensar, até a fonte sonora propulsora daquele prazer embriagante e vivificante, que lhe tomava os sentidos.

Num outro exemplo descrito por Sacks, a eficácia das áudio-imagens como estímulo direto na ativação emocional e motora do corpo fica muito evidente, sobretudo porque contraposta à da imagem visual. Nos conta o médico sobre uma paciente com demência que passava o dia todo em frente à TV, sem se levantar do sofá nem para a higiene pessoal nem para as refeições em família. Sua ausência constante inquietava a cuidadora que, então, resolveu interferir na programação televisiva, mudando para um canal onde tocava apenas música clássica. Segundo o relato do médico:

Após aquela troca de canal, ela mostrou uma grande mudança de comportamento: pediu para ir tomar o café-da-manhã, no outro dia não quis assistir à sua costumeira programação de TV, e na tarde seguinte pegou o bordado, abandonado havia muito tempo. Nas semanas subsequentes, além de comunicar-se com a família e se interessar mais pelo que a cercava, ela principalmente ouviu música (sobretudo *Country and Western*, que ela adorava). Seis semanas depois, morreu tranquila. (SACKS, 2007, p.329).

Com este relato concluiremos este breve enxerto acerca da relação entre a escuta e a ativação do corpo emocional, para darmos continuidade ao destino das narrativas sonoras cantadas pelas sopranos gregas, na cultura moderna. No entanto, cabe notar ainda que se a escuta implica em um despertar do corpo, onde a vida ancora-se, indissolúvelmente, à sociabilidade inerente aos poros da percepção; sua história tem um fim trágico, caminhando inevitavelmente para a morte. Assim é que o confronto com as memórias, emoções e instintos mais profundos do corpo, aflorado por meio de uma escuta comovente, termina por refletir a história que fundamenta o seu tempo de vida e que prossegue sempre para o fim. Por isso, de acordo com a análise do filósofo Jean Gebser, enquanto representações da alma, em seu duplo aspecto, as sereias simbolizam o polo complementar às musas, como um “anjo da morte” (GEBSER, 2011, 313) complementar à consciência da vida. Assim, sendo ambas as divindades “alimentadoras da alma” (GEBSER, 2011, 459), a musa com seu canto inspira ao poeta, assim como as sereias, como um *daimon* obscuro, anuncia a sua morte.

* * *

Iconograficamente, também, a imagem de musas e sereias se confundem, “as musas são originariamente ninfas da água” (GEBSER, 2011, 459). Por isso, não é de todo sem sentido que a recepção latina tenha transformado os horrendos e perigosos monstros pássaros de Homero em beldades emparentadas com os peixes. No entanto, ao mesmo tempo em que lhes concede a beleza, o imaginário ocidental usurpa-lhes a competência épica, transformando o *pathos* antes concentrado exclusivamente no circuito mortalmente sedutor entre boca e ouvido, em nova fórmula visual, atraente aos olhos, porém menos eloquente ao ouvinte. Embora a perda da competência épica torne obscura a percepção consciente das áudio-imagens, por outro lado, põe luz exatamente sobre o mistério do enlace das sereias. E nos possibilita perceber que é justamente na expressão sonora da voz que reside o seu poder de sedução, pelo erotismo da vinculação acústica. Assim, se identifica na dimensão sonora do som o fator determinante na captura de marinheiros desavisados.

Como demonstra Cavarero, junto da reelaboração iconográfica que terminou por conceder beleza às Sereias, suas vozes femininas, outrora narradora, semântica e articulada em palavras, convertem-se num puro vocálico, melodioso, agudo e animalesco, que continua a seduzir, porém, aqui, sem nada dizer. Cindida da palavra, as vozes que outrora narravam cantando transmutam-se em “canto inarticulado, vibração acústica, grito” (CAVARERO, 2011, p. 131) e tornam-se ainda mais inquietantes porque puramente sonoras. Asseguram-lhe não a sonoridade que vibra na palavra, mas vocalizações, grunhidos e gemidos que confirmam sua condição animal. Distanciada da dimensão semântica, a expressividade do canto enfatiza a natureza própria da voz e seu magnetismo acústico inerente, fonte de uma vinculação prazerosa, porque sedutora eroticamente. Nas palavras da autora:

Na tradição que vai dos latinos aos nossos dias, as Sereias tendem a encarnar o apelo letal de uma pura voz harmoniosa, potente e irresistível, que confina com o grito animal. Metade mulheres, metade animais, elas representam um vocálico que ainda não se “elevou” à esfera humanizadora da *phoné semantiké*. (CAVARERO, 2011, p.127).

E acerca do erotismo da vinculação acústica, conclui:

Uma vez que a voz vem do interior do corpo, sai da boca e penetra no ouvido de quem escuta, o quadro favorece o reforço mútuo de corpo e voz. O fato de que a voz seja puro *vocalise*, que nada signifique, assegura-lhe também um estranhamento em relação à dimensão semântica do *logos*, incrementando a natureza feminina da própria voz. (CAVARERO, 2011, p. 132).

Distante já de sua dimensão semântica, mas justamente por preservar sua expressividade sonora, - agora vocalizações agradáveis, gemidos, gritos, expressões inarticuladas e toda forma de emissão vocal que podemos entender como pré-semântica -, as vozes canoras, aqui, continuam irresistíveis, mantendo o *pathos* entre boca e ouvido, que aprisiona o ouvinte num deleite acústico fascinante. E tornam-se, assim, metáfora de todo som que provoca uma escuta apaixonada, tal como no caso específico da audição musical e da poesia oral ou sonora. Isso porque, diz então a autora, resumindo o sentido prazeroso da comunicação acústica:

Nas duas atividades sonoras, está em jogo o prazer dos ouvidos. Não os ouvidos como veículo de um significado que vai direto à mente, meros tubos de transmissão de um intelecto a outro, galerias apropriadas para o trânsito do semântico, mas sim ouvidos como câmara acústica que se deleita com as vibrações e as ressonâncias, assim como o palato com o doce e o salgado. (CAVARERO, 2011, p.155).

Ainda segundo Cavarero, somente quando, na cultura ocidental, a centralidade do ouvido cedeu lugar aos olhos, pôde a monstruosidade das sereias homéricas, finalmente, sobrepor-se à potência sedutora do seu canto épico, até tornar-se tão fascinantes quanto ele. Isso

significa que sua ressignificação em mulheres belíssimas cujas vozes seduzem sem nada dizer, deriva de um redirecionamento cultural da audição para a visão, intensificado a partir do advento da escrita, e que impulsionou uma mentalidade visual em detrimento daquela auditiva derivada da cultura oral, na qual se inseria Homero. Determinadas, então, pelo sentido da visão, o fascínio do imaginário ocidental voltou-se para a imagem de sua beleza, sem atentar-se para o poder acústico do seu encanto sonoro. Não por menos, quando nos revela acerca do destino das sereias na cultura moderna, a era do apelo excessivo aos olhos, Cavarero nos apresenta uma revelação fúnebre: “sem palavras nem gritos, perdida também a antiga memória do canto, assim morre modernamente a sereia” (CAVARERO, 2011, p. 135).

Arrastadas, então, pelas águas do imaginário ocidental, elas retornam à modernidade novamente monstruosas, o que implica, segundo o étimo latino *monstruum* (o que se mostra e se oferece à visão), que elas se expõem aos olhos para serem vistas. Entretanto, agora, se revelam mudas como um peixe. Impossibilitadas de cantar, já não simbolizam a fórmula visual de um *pathos* acústico, se não que expõem aos olhos a representação da própria morte, numa cultura marcada pelo predomínio da visibilidade e da lógica masculina da razão. Deste modo, pode-se dizer que, determinadas pelo sistema racional da visão, o destino das sereias, no século XX, revela a sua tragédia: quer com a imagem de um corpo desprovido da cabeça e, portanto, impossibilitado de cantar, como a sereia tal como a concebe René Magritte; quer se revele muda, também aprisionada pelo sistema da visão que domina o homem moderno, como na concepção de Franz Kafka.



Figura 5-Sereia de René Magritte.

Representada à beira do mar e ao contrário da iconografia tradicional, a sereia de Magritte não possui a parte inferior do corpo como um rabo de peixe, se não que é peixe da cintura para cima. Enxertada a cabeça animal no corpo feminino, o pintor a

concebe como um monstro horrendo, mas que não canta e nem respira, se não que agoniza

fora das águas. Muda e sem a possibilidade de emitir qualquer tipo de vocalização, todo o erotismo outrora vinculado à feminilidade da sedução acústica, se restringe, aqui, ao único aspecto da representação que remonta visualmente à sua dimensão humana: o púbis exposto de uma mulher. Excluída a boca, não se pode mais concebê-la canora, tampouco bela, de tal modo que se pode pensar que o fascínio exclusivamente visual característico da era moderna tratou não apenas de transformar a sereia novamente em uma monstruosidade, como, e ao mesmo tempo, tornou impossível a sua expressividade vocal.

Para Adriana Cavarero, a imagem revela ainda a transformação da dimensão feminina e vinculadora da palavra em imagem do feminino como objeto de prazer sexual. E prossegue:

A história do imaginário que a fez bonita e lhe deu um aspecto sedutor, mesmo não ousando declará-lo, queria exatamente isto: um corpo de mulher a ser possuído, um corpo feminino para desfrute do homem, que nenhuma parte representa melhor do que o triângulo escuro entre as pernas. (CAVARERO, 2011, p. 134).

Dominadas então pelo imaginário racional e masculino da visão, mais do que um corpo para desfrute do homem, o que em outrora referia-se à feminilidade do erotismo implicado na comunicação acústica da palavra concebida como voz, transmuta-se, milênios depois, numa imagem de mulher para desfrute dos olhos, ou para sermos mais precisos, na imagem do triângulo escuro que representa o corpo feminino como um objeto de desejo masculino, consequência de um racionalismo determinado pelo sentido da visão e da distância relacional. “No fundo”, revela Cavarero, “as fantasias eróticas sobre as sereias sempre tiveram certa dificuldade em abordar o detalhe “técnico” do enlace” (2011, p. 134), vinculado, em origem, aos prazeres corpóreos da escuta.

Acerca, enfim, da extinção do canto sonoro das sereias e do trágico fim do feminino na cultura moderna, conclui:

Nenhum pintor soube olhar para o destino milenar da sereia mais do que Magritte. Trata-se do destino que a abandona sobre a sua última praia, lá para onde é arrastada pelo mar do imaginário ocidental através das ondas que a distanciam de Homero para, enfim, matá-la. (CAVARERO, 2011, p. 134).

Vinculando a morte à incapacidade de expressão vocal das sereias, Adriana Cavarero ainda retorna às sereias mudas de Franz Kafka, - monstruosas como as sereias homéricas com seus corpos de pássaro e cabeças humanas -, de modo a corroborar a concepção trágica que a recepção moderna concedeu ao mito das antigas vozes canoras. Diferente, entretanto, da mudez como na elaboração de Magritte, as sereias de Kafka se calaram, embasbacadas por avistarem Ulisses. Sendo ele, neste caso, o temível monstro. Assim, embora pertencentes

ao reino dos sons, também elas terminam dominadas pela imagem que lhes salta aos olhos e submetidas ao domínio da visão, tanto quanto o herói, cujas artimanhas para escapar do canto mortal não lhe saem da cabeça, deixando-o orgulho de si mesmo e mantendo o seu olhar fixo à frente, ansioso por suas próximas aventuras, as quais vislumbra ao longe.



Figura 6- releitura do mito das sereias sob o olhar do Sec. XIX. Reprodução a óleo em tela de *Ulisses e as Sereias*, John William Waterhouse.

Fato é, no conto de Kafka, que as sereias percebem na expressão de Ulisses o orgulho e o contentamento que ele estampa no rosto e, diante de tamanha arrogância, preferem não cantar. Citando a obra de Kafka, a história vem assim descrita por Cavarero:

O herói, de fato, mostrou tão arrogante e humana felicidade no rosto que as Sereias se esqueceram naquele instante de qualquer canto. Embasbacadas, elas se calaram. Ou talvez acreditassem “que só o silêncio poderia levar a melhor sobre aquele adversário”. Mas Ulisses, “se assim se pode dizer, não ouviu o silêncio delas, acreditou que cantassem e que somente ele estivesse resguardado de ouvi-las”. (CAVARERO, 2011, p. 135).

Ulisses não escuta o silêncio das sereias, porque orienta-se pelos olhos da razão, sem atentar-se para a manifestação do entorno acústico. Como enfatiza a autora, na tradução kafkiana das sereias homéricas, nenhuma cera “podia bloquear sua voz penetrante, nem amarra serviria para resistir à força da paixão suscitada pelo canto” (CAVARERO, 2011, p. 135). Entretanto, sem dar ouvidos ao silêncio, mas contentando-se com o olhar de soslaio com o qual vislumbra os monstros marinhos, Ulisses “viu as gargantas tesas e as bocas entreabertas e pensou que o ar ao seu redor vibrasse de inauditas melodias” (CAVARERO, 2011, p. 136).

Ulisses termina iludido por seus próprios olhos, tivesse atento para o ouvir e o silêncio do canto, possivelmente, lhe soaria insuportável. Assim, o herói de Kafka termina vencedor, por meio de uma “surdez privilegiada”, que deriva de sua fixação nos olhos, projetados para fora, para o alto e para frente, sem atentar-se para o silêncio do entorno. Nas palavras de Cavarero:

Para Kafka, Ulisses é o homem do olhar. Nisso está a sua potência. A interpretação é facilmente suportada pelas pinturas em vasos antigos nas quais, amarrado ao mastro do barco e retratado de perfil, Ulisses olha decididamente para frente e para o alto, de modo que pode ver as Sereias somente *de soslaio*. (...) Trata-se da visão, faminta de novas aventuras, de quem olha para a próxima meta. (CAVARERO, 2011, p. 135-136).

E conclui, acerca da captura das sereias pelo sistema da visão:

Tudo gira em torno do olhar de Ulisses, que é carregado de múltiplos significados. O mais imediato consiste na expressão de alegria – em virtude da crença na eficácia de suas “artimanhas” – que as sereias captam no rosto do herói. Como enfatiza Kafka, elas são, porém, sobretudo capturadas pelo “reflexo luminoso nos olhos imensos” do audaz desafiante. A lógica insonora do olhar, portanto, engloba inclusive os monstros canoros em seu sistema: as sedutoras terminam seduzidas. Olhando para ele, que olha para outro lugar, elas calam porque ficam encantadas e desistem de seduzir. A esfera da visão vence a da voz e a reduz ao silêncio. (CAVARERO, 2011, p. 136).

4.2. O rádio e o novo canto das sereias

Se, segundo Muniz Sodré, a presença da mídia torna-se fundamental ao desenvolvimento da vida social na cultura atual, isso significa que “o relacionamento do sujeito humano com a realidade obriga-se hoje a passar pela tecnologia, em especial as tecnologias da informação” (2006, p. 95). Deste modo, não apenas pode-se entender a mídia tal como as divinas cantoras de Homero, enquanto detentora de todos os saberes históricos e também narradora desta história, mas também a partir do ambiente acústico que ela implantou na cultura. Assim, se pensarmos em consonância com o musicólogo e compositor, R. M. Schafer, que os diferentes ambientes acústicos moldam de modo diverso a sensibilidade do corpo, porque “os ouvidos são expostos e vulneráveis” a “todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções” (SCHAFER, 1991, p. 67), pode-se pensar numa escuta cultural a partir do ambiente sonoro impulsionado pela difusão dos aparelhos midiáticos, no qual o corpo se vincula ao entorno cultural segundo as leis da ressonância acústica, para esclarecer o modo como a paisagem sonora, no contexto da radiofonia, terminou por afetar a sensibilidade auditiva do corpo. Ao que parece, também aqui, a musicalidade das narrativas radiofônicas, ainda durante o começo da popularização das mídias elétricas, terminou englobada pela lógica videocêntrica e comercial das imagens visuais, em

detrimento da assimilação consciente do discurso sonoro e do sentido musical (e espacial) da sensibilização acústica.

Deste modo, enquanto as mídias de imagens visuais, em sua proliferação nos ambientes da cultura, tenderam sempre e continuam a expor imagens cada vez melhores definidas, e por isso também mais convincentes aos olhos, o mesmo não pode ser dito sobre as imagens sonoras, embora a tecnologia do som, hoje, seja tão ou até mesmo superior à da imagem visual. E se se pode dizer superior, isso se deve ao excesso de visibilidade que se atribui às imagens na atualidade, embora sejam, na maioria das vezes, audiovisuais. Por isso mesmo é possível adicionar às TVs um sistema de som surround e recriar um ambiente acústico melhor definido, sem precisar, para isso, ir até o cinema. O que significa que a qualidade acústica, no que concerne às mídias massivas do som, fica a cargo do ouvinte e não das populares e difundidas telas. Aliás, para além do cinema, raros são os programas que se atentam para as infinitas possibilidades de criação de ambientes acústicos no contexto das imagens audiovisuais.

Diante deste cenário, se torna estranho pensar que foi justamente o desenvolvimento do sistema radiofônico que antecedeu ao da televisão¹⁴¹. Este estranhamento nos leva à questão de o porquê do rádio não ter impulsionado uma nova cultura auditiva, se não que, ao contrário, tenha passado a se pautar pela TV, perdendo sua importância frente à nova mídia visual. Segundo a tese de Norval Baitello Junior acerca das imagens midiáticas: “a cultura e a sociedade contemporâneas tratam o som como forma menos nobre, um tipo de primo pobre, no espectro dos códigos da comunicação humana” (BAITELLO, 2005, p. 99). A nosso ver, esse descrédito dado à escuta coincide com a desconstrução da narrativa musical promovida pela cultura dos sons mediatizados, na qual, sem manter o diálogo com a música do seu tempo e nem com a engenharia acústica do som, vinculou-se à especificidade informativa da mídia, e não à percepção espacial inerente à escuta, condicionando o corpo a atentar-se pelo distanciamento da visão em detrimento da

¹⁴¹ No que diz respeito ao papel do rádio na formação de ouvintes, Irineu Guerrini Júnior no livro, “A Elite no Ar”, em referência a Umberto Eco e Paul Lazarsfeld, nos lembra que a audição musical por meio do rádio sempre esteve vinculada à experiência anterior do ouvinte com a música, de modo que a programação radiofônica, embora não formasse o gosto musical do seu público, “podia ampliá-lo notavelmente” (2009, p. 103). No entanto, no momento em que o discurso musical aproxima-se do seu fim (quer impulsionado pela difusão excessiva de informações sonoras, quer como se revela nas vanguardas musicais do último século), a nós cabe pensar numa possibilidade utópica na qual as mídias do som se conjugam às tecnologias da engenharia acústica, de modo a promover culturalmente uma conscientização da escuta, para além da música, mas conjugada com os ambientes acústicos impulsionados pelas técnicas de captação, edição e difusão dos sons.

relacionalidade do ouvir. De modo que o universo sonoro produzido pelos aparatos midiáticos só se apresenta convidativo à escuta quando clama pelo sentido de alerta (a visão fóbica), na condução de um tempo acelerado pelas máquinas e na imposição de um imaginário que se consome sem ver, o que seria, sem atentar-se para suas imagens, que passam, então, a nos consumir, seja pelos olhos, seja pelos ouvidos, devido à ausência do silêncio.

Como veremos, também os músicos concordam com a afirmação de Baitello, no que diz respeito ao tratamento dado ao som pela cultura das mídias. Fato é que o desenvolvimento tecnológico dos aparatos de comunicação de massa se deu sem levar em conta os impactos causados sobre as formas da percepção humana, já que reduzidos à perspectiva funcionalista da comunicação como veículos de informação e não enquanto formadores da percepção. Foi então a música (sem dúvida devido à educação auditiva dos próprios músicos) quem (re)significou em sentido sonoro a paisagem acústica que se implantava na cultura frente aos avanços da modernidade, sinalizando uma nova cultura do ouvir, na medida em que familiarizava o ouvinte com os sons ambientais, conduzindo à percepção vigilante (e não fóbica) da escuta, capaz de viabilizar uma conscientização auditiva, através de um contra-canto das sereias.

No que concerne, então, ao desenvolvimento da radiofonia, pode-se dizer que embora tenha impulsionado uma nova realidade acústica, proveniente das tecnologias do som, tal como nos apresenta a música atual, no transcurso de seu desenvolvimento findou por desfavorecer a narrativa musical e impulsionar uma escuta solitária e desatenta, contribuindo para a perda da função social que a música sempre exerceu em todas as culturas. Dito de outro modo, tendo o rádio desfavorecido o discurso musical, - adaptando-se sobretudo à lógica videocêntrica e à temporalidade mercadológica da tevê -, e a tecnologia dos fones de ouvido melhorado consideravelmente o desempenho do áudio, ao lado da popularização crescente de mídias como iPod, MP3 Player ou mesmo celulares, onde cada qual estabelece o próprio *continuum* sonoro no qual deseja inserir-se, não apenas todo e qualquer tipo de discurso musical tornou-se obsoleto como a própria música perdeu sua potência como meio de vinculação social, transformando-se numa experiência acústica individual e que se dá, muitas vezes, de modo desatento, já que a percepção acústica pelo fone e também pelo rádio, não apenas possibilitou que o ouvinte fizesse dezenas de outras coisas ao mesmo tempo em que escutava música, como desvinculou-se completamente da

percepção visual, que percebe outras coisas enquanto o concerto exhibe-se pelos ouvidos. Assim, conclui o compositor Michel Chion:

Por outro lado, a música da era tecnológica, disponível e repetível a todo o momento, inscreve-se cada vez mais num *continuum* espaço-temporal, o da rádio aberta 24 sobre as 24 horas. Toma então, facilmente, o aspecto não de um discurso articulado e acabado no tempo (contando uma história acabada) mas de um *continuum* assemelhável ao *continuum* natural, que nunca começa nem acaba. (...). É que a música adquiriu, graças aos *media*, o próprio carácter de um processo que existe independentemente do homem. (CHION, 1994, p. 50-51).

Para o musicólogo R. Murray Schafer, esta desconstrução da narrativa musical encontra-se ancorada na estrutura de montagem comercial da radiofonia, tal como ela se concebe, hoje, como um modelo padrão. De modo a desfavorecer o valor social da música e da escuta musical, no ambiente radiofônico:

A moderna programação radiofônica, uma confecção de materiais provindo de várias fontes, unidos por justaposições reflexivas, divertidas, irônicas, absurdas ou provocativas, introduziu muitas contradições na vida moderna e talvez tenha contribuído, mais do que qualquer outra coisa, para a desintegração de sistemas e valores culturais unificados. (SCHAFER, 2011, p. 139).

Acerca, enfim, da perda da função social da música na cultura atual, nos diz o compositor e musicólogo Michel Chion que “a música presta-se hoje, por intermédio da rádio e dos *media*, a um certo número de usos (mais usos que funções) e que esses usos talvez não sejam muito mais que três” (CHION, 1994, p. 101). Assim, o autor cita os três usos: como “máscara acústica”, que possibilita “o indivíduo atomizado da sociedade de massas, graças à sua rádio ou ao seu canal, poder isolar-se acusticamente, (...), num *continuum* musical”; como “caféina sonora”, o que seria como corrente moduladora, ou estimulante; e, por fim, como “preparação para a reflexão”, sobretudo “na intimidade doméstica” (CHION, 1994, p. 101). Assim, sem pausas ou momentos de silêncio, as mídias sonoras terminaram por desfavorecer a escuta atenta, à custa da sobrecarga do sistema auditivo. As razões deste descrédito da audição, conclui, “estão ligadas à cultura moderna, uma cultura do que se vê” (CHION, 1994: 106).

Para Chion a profusão das mídias sonoras promoveu uma desatenção cultural da percepção auditiva, dificultando a concentração da escuta no discurso musical:

Claro que é difícil, no mundo moderno, concentrar o ouvido num discurso musical. Em primeiro lugar porque ele nos chega em fragmentos, mas também porque os utentes da música não têm nenhuma formação, dada pelos *media* culturais, para reconhecerem as formas musicais utilizadas numa sinfonia ou numa canção. A cultura musical comparativa, propagada pelas rádios clássicas e por certas revistas, valoriza o instante exótico, o momento excepcional, mas ao mesmo tempo deixa o ouvinte não

especialista desarmado perante a grande forma musical, que lhe parece para sempre misteriosa, quando ela tem as suas referências e as suas marcas acessíveis com a ajuda de uma explicação clara. (CHION, 1994, p. 107).

Mediado, então, pelas mídias massivas do som, pode-se dizer que o discurso musical perdeu o seu poder narrativo, passando a funcionar mais como uma parede acústica¹⁴², ou um estímulo sonoro, cuja atenção torna-se irrelevante ao ouvinte. Ou seja, os sons estimulam o corpo, mas como algo insignificante e que não clama por uma percepção atenta. Se pensarmos que é mais comum à escuta, hoje, ouvir música de modo eletroacústico, pode-se entender como a popularização das mídias sonoras terminou por desfavorecer o desenvolvimento de uma escuta contundente com a nova realidade possibilitada pelas tecnologias do som. Sem conduzir à autonomia do ouvinte, mas automatizando a escuta, ludibriada pela técnica do aparelho. O que implica, em suma, na renúncia da inteligência auditiva do público, já então incapaz de ‘lidar’ (no sentido de perceber com domínio e precisão) com a linguagem sonora impulsionada pela técnica da radiofonia. Assim, conclui Chion:

É evidente que a origem da posição, a que podemos chamar <<tecnicista>>, está precisamente aí: é exasperante pensar que uma máquina, rádio ou cadeia *hi-fi*, que obedece a critérios electrónicos e acústicos, e que nos possibilita a manipulação de frequências e amplitudes, não nos dá nenhum domínio preciso e exacto sobre a mensagem que dela sai. 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).

Dito de outra maneira, renunciando ao trabalho dos ouvidos e deixando-o à cargo das mídias do som, fomos impossibilitados de uma conscientização crítica e analítica das sensações acústicas às quais estamos submetidos. Por isso, a miniaturização dos aparelhos sonoros (rádio, gravadores, MP3 Player), em troca da facilidade de manipulação e de profusão das mídias, terminou promovendo uma redução das qualidades acústicas das veiculações sonoras, à medida que reduzia a participação atenta do ouvinte, impossibilitando, em suma, a formação de uma escuta cultural contundente com a linguagem sonora impulsionada pelas tecnologias do som. Joachim-Ernst Berendt refere-se ao mesmo problema quando reflete acerca da atrofia da escuta:

Não obstante, há milhões de pessoas que permitem passivamente que o mais precioso dos nossos sentidos se atrofie. Elas quase não ouvem. Na era das gravações digitais e

¹⁴² Acerca do uso do rádio como parede acústica, nos diz R. M. Schafer que “o rádio foi a primeira parede sonora encerrando o indivíduo com aquilo que lhe é familiar e excluindo o inimigo”, e prossegue, “na verdade, [o rádio] tornou-se a canção dos pássaros da vida moderna, a paisagem sonora “natural”, excluindo as forças inimigas de fora” (SCHAFER, 2011, p. 137-138).

dos CDs, é inacreditável que a maioria das pessoas esteja satisfeita com o som que provém de seus aparelhos. A maioria das pessoas não percebe que esse som é ruim. Seus olhos completam o que os ouvidos não conseguem captar. E, há algo mais frequente e pior: os ouvidos só são usados quando os olhos já não bastam, como se eles fossem apenas um órgão auxiliar com uma finalidade secundária, complementar. O quadro que se tem é este: a função dos ouvidos é ativada, requisitada, só quando a informações obtida pela visão é totalmente insuficiente. (BERENDT, 1993, p. 176).

Com isso, Berendt nos apresenta o fator que parece ter contribuído de modo determinante para esta atrofia da escuta e que diz respeito ao predomínio da visão na cultura das mídias. De modo que o seu diagnóstico coincide exatamente com aquele exposto por Michel Chion. Pode-se dizer, portanto, e em consonância com o pensamento de Norval Baitello Junior, que a desatenção dada à comunicação acústica na profusão das mídias eletrônicas é fruto, justamente, de um desenvolvimento técnico pautado pelo sentido da visão, em detrimento da audição. Por isso se pergunta o autor se “não estamos nos tornando surdos intencionais? Surdos que têm a capacidade de ouvir, mas que não dão atenção ao que ouvem?” (BAITELLO, 2005, p. 99). Neste ponto encontra-se a ambivalência da técnica midiática, sobretudo no que concerne ao som, pois se não damos ouvidos ao que escutamos, se renunciamos aos ouvidos em prol da visão, então estamos fadados a submeter-nos cegamente ao autoritarismo dominador desta nova paisagem sonora.

Assim, se entendermos o sistema de radiodifusão como um dos principais *leitmotifs* na condução da vida contemporânea, como o faz R. M. Schafer (2011), poderemos vislumbrar que o ambiente acústico impulsionado pela proliferação das mídias do som não conduziu à formação de uma nova consciência acústica, conjugada com as possibilidades da tecnologia sonora, senão que promoveu a aceleração do tempo da vida, conjugada à assimilação de um imaginário comercial, o qual se incorpora sem ver. Dissimulado, então, de sua função musical e reduzindo a participação atenta do ouvinte, o sistema radiofônico se esqueceu do silêncio como parte fundamental para a assimilação consciente da percepção em áudio-imagens, de modo a acelerar o ritmo inicial da radiofonia, quando ainda favorecia as longas programações narrativas, cerceadas por longas pausas de silêncio¹⁴³. R. Murray Schafer nos adverte sobre essa desatenção perceptiva quando analisa o desenvolvimento da programação radiofônica e nos diz que “nos primeiros tempos, ouvia-se rádio seletivamente, estudando-se a programação das emissoras, mas hoje os

¹⁴³ Como sugere o estudioso das paisagens sonoras, R. Murray Schafer (2011), esta aceleração rítmica das dinâmicas culturais, impulsionada pelos sistemas de rádio e televisão, é fruto justamente da implementação do modelo comercial norte-americano, que entende o rádio como um veículo da informação, onde a informação custa dinheiro, por isso, não há tempo para o silêncio.

programas são ouvidos com displicência”, de forma que a implementação da radiofonia “tem sido empregada de modo descuidado na modelação da cultura” (SCHAFER, 2011, p. 137). Neste sentido, pode-se dizer que o ritmo inicial da radiofonia terminou devorado pelos novos ritmos impostos pela era da televisão.

Pode-se pensar, então, que os sons passaram a ter um novo sentido na cultura das mídias, não mais vinculado ao deleite acústico das narrativas musicais, mas à demarcação de um tempo acelerado pela difusão da informação. Deste modo, o valor discursivo das antigas narrativas radiofônicas terminou reduzido a pulsos sonoros, na demarcação de um *continuum* temporal, cuja ausência de pausas de silêncio conduziu uma aceleração da vida cultural. Acerca, então, da imposição deste novo tempo social estabelecido pelos sistemas de radiodifusão (e, neste sentido, de modo similar ao da televisão), nos diz Schafer que “a questão a se ter em mente é se tais tempos têm a intenção de reproduzir os ritmos da vida social ou se tentam alterá-los, acelerando-os ou retardando-os” (2011, p. 327). Propondo, então, que a implantação do tempo da radiodifusão reflete na demarcação do tempo social, conclui, numa análise sobre a apreensão rítmica do discurso sonoro, no contexto da linguagem radiofônica atual:

Diferentes eventos são repetidos periodicamente nas programações diárias e semanais, e em cada dia certos itens podem ser repetidos muitas vezes, a intervalos fixos. (...). Nos sistemas privados de radiodifusão, os comerciais também podem ser repetidos sem variações, em pontos fixos, durante todo o dia. Esses padrões podem ser chamados de *isorritmos*. Como sinais sonoros da comunidade, eles fixam o tempo e ajudam os ouvintes a obter orientação. (SCHAFER, 2011, p. 326).

Neste contexto, perdida a função musical das mídias acústicas, pode-se dizer que a demarcação do tempo por meio de sinais sonoros comunitários e, também, comerciais, (algo que permanece inclusive em canais da internet como o YouTube, no qual as propagandas soam mais alto do que a música), os quais orientam a cronologia social, passa a ter mais valor (sobretudo no sentido econômico do termo), do que o deleite acústico do discurso musical propriamente dito. De modo que o tempo do silêncio, da apreciação e do deleite estético, passa a não ser mais possível no ambiente da mídia, no qual tempo é dinheiro e, portanto, imagem. A escuta, submetida insistentemente a tais estímulos *isorritmos*, ainda que ouça de modo desatento, não se mantém ileso frente à repetição compulsiva dos sinais sonoros, já que estes não perdem o seu poder de sedução sobre o corpo.

Revelando, assim, que a repetição ecoante e compulsiva das imagens sonoras é ainda mais irresistível para os ouvidos do que a das imagens visuais, Oliver Sacks demonstra como o os *earworms* (vermes de ouvido), que muito se assemelham aos padrões isorritmos que demarcam a temporalidade da mídia, tornaram-se um fenômeno patológico na cultura:

Essas repetições, em geral uma frase ou tema breve e bem definido de três ou quatro compassos, tendem a continuar por horas ou dias, circulando na mente, antes de desaparecer pouco a pouco. Essa repetição interminável e o fato de que a música em questão pode ser banal ou sem graça, não nos agrada ou até mesmo ser abominável, indica um processo coercivo: a música entrou e subverteu uma parte do cérebro, forçando-o a disparar de maneira repetitiva e autônoma (como pode ocorrer com um tique ou uma convulsão). Um *jingle* publicitário ou a música de um filme ou programa de televisão podem desencadear esse processo para muitas pessoas. Isso não é coincidência, pois a indústria da música cria-os justamente para “fiscar” os ouvintes, para “pegar” e “não sair da cabeça”, introduzindo-se à força pelos ouvidos ou pela mente como uma lacraia. Vem daí o termo em inglês *earworms* (algo como verme de ouvido), se bem que até poderíamos chamá-los de *brainworms*, ou “vermes de cérebro”. (SACKS, 2007, p. 51-52).

O autor ressalta o poder coercivo da música pensada no contexto das rádios comerciais, no qual mais do que o deleite acústico, os sinais sonoros (e não mais as narrativas musicais) visam fiscar o ouvinte, de modo que este incorpore, por assim dizer, sem ver, aqueles rítmicos e insistentes sinais que lhe atingem os ouvidos, conduzindo-o num tempo sem tempo, e cada dia mais veloz. Neste contexto, o neurologista compara os *brainworms* aos efeitos da síndrome de Tourette e dos distúrbios obsessivo-compulsivo:

O fenômeno dos *brainworms* também parece semelhante ao modo como os portadores da síndrome de Tourette ou de distúrbio obsessivo-compulsivo podem ser fiscados por um som, uma palavra ou um ruído e repeti-lo, ecoá-lo em voz alta ou para si mesmos por semanas a fio. (...) [como] o mais claro sinal da avassaladora e às vezes irresistível sensibilidade do nosso cérebro à música. (SACKS, 2007, p. 54-55).

Para Sacks, portanto, embora estes *earworms* ou *brainworms*, existissem “desde que nossos antepassados pela primeira vez tocaram notas em flautas de osso ou tamborilaram em troncos caídos, é significativo que o termo só tenha entrado para o uso comum em décadas recentes” (SACKS, 2007, p. 57), como consequência da exposição incessante da escuta ao bombardeio sonoro proveniente dos novos ambientes acústicos, gerados pela cultura das mídias. Neste sentido, talvez seja possível pensar no excesso de informações sonoras impulsionado pelo modelo comercial das mídias do som como uma patologia cultural. Acerca, então, de suas consequências, conclui:

Metade de nós vive plugada em iPods, 24 horas imersa em concertos com repertório da própria escolha, praticamente alheia ao ambiente. E para quem não está plugado há a música incessante, inevitável e muitas vezes ensurdecadora nos restaurantes, bares, lojas, academias. Essa barragem musical gera certa tensão em nosso sistema auditivo primorosamente sensível, o qual não pode ser sobrecarregado sem temíveis

consequências. Uma delas é a grave perda da audição encontrada em parcelas cada vez maiores da população, mesmo entre os jovens e particularmente entre os músicos. Outra são as irritantes músicas que não saem da cabeça, os *brainworms* que chegam sem ser chamados e só vão embora quando bem entendem. Podem não passar de anúncios de creme dental, mas neurologicamente são irresistíveis. (SACKS, 2007, p. 57-58).

Como pretendemos demonstrar a partir do pensamento de Oliver Sacks, devido à irresistível sensibilidade do cérebro às informações sonoras, o corpo encontra-se mais suscetível às imagens acústicas do que às visuais, de modo que o desenvolvimento do modelo comercial da radiofonia, seguindo os parâmetros do modelo televisivo, menos do que uma nova cultura oral, terminou por sobrecarregar o sistema auditivo com imagens comerciais, como estratégia para naturalizar a ideologia do consumo, em detrimento da liberdade criativa da imaginação do ouvinte e da atenção perceptiva da escuta. Junto da implementação dos novos ritmos sociais e da escuta desatenta, encontra-se também uma tática, irresistível aos ouvintes, para o estabelecimento cultural do imaginário midiático. De tal modo que o corpo não se manifesta como uma ausência, mas surge dominado por sons, que não têm nada a lhe dizer respeito e aos quais incorpora sem a devida apreciação do ouvir.

Assim, o sentido das mídias acústicas na cultura atual torna-se coercitivo por dois motivos: primeiro, porque promove a sincronização social, impondo uma aceleração do tempo por meio da dessacralização da escuta musical e da ausência de pausas de silêncio; segundo, porque, por isso mesmo, transforma o deleite acústico na imposição de um imaginário comercial, no qual o corpo surge como suporte de uma demanda econômica, cuja incorporação se dá sem a percepção consciente daquele que ouve.

Embora pareça inofensiva, devido à desatenção dada à percepção auditiva, pode-se dizer que a paisagem sonora na cultura das mídias, das máquinas, dos motores e de todos os aparatos técnicos da modernidade, adquiriu, novamente, um aspecto ameaçador e tão temível quanto o mortífero canto das sereias. Desvinculados, entretanto, de sua função musical, os sons aqui já não mais induzem, como em outrora, uma escuta comovente, capaz de despertar a percepção em áudio-imagem do ouvinte, o que seria, uma percepção voltada para si-próprio e que possibilita a conscientização de si pelo corpo emocional; se não que exigem uma percepção alerta, na mobilização cultural de um estado de urgência, a conduzir o ouvinte, sempre e a todo instante, para fora de si mesmo, conjugando-o às ordens da cronologia social, sem que possa despertar-se para sua condição de submissão à ruidosa paisagem sonora. Trata-se, em suma, de uma percepção fóbica, na qual a escuta se une à

visão, enquanto sentidos de distância, que se voltam para o exterior contra a ameaça que possa vir a perturbar o silêncio característico de um ambiente familiar; ao contrário da apreciação estética, quando audição e tato se unem favorecendo a interioridade do sentido do corpo. Neste cenário no qual a narrativa musical perde o seu potencial épico e transforma-se em sons e ruídos, os quais só seduzem a escuta quando clamam pelo sentido de alerta, nos perguntamos: não teriam as sereias se transformado em sirenes?

A saída para este impasse se encontra na proposta estética das vanguardas musicais do último século, na medida em que assimilam as paisagens sonoras do ambiente da cultura moderna, concedendo-lhes um novo sentido acústico, através da valorização do silêncio. Segundo Koellreutter (1984), após a segunda metade do século XX, a música de concerto ocidental, aproximando-se das tradições musicais do Oriente, transformou-se em sons e silêncio. De modo que a narrativa musical do ambiente sonoro passou a ser de inteira responsabilidade do ouvinte. Para se dizer com R. M. Schafer, a música “já não opera como uma antena do espírito, mas como uma âncora sensorial e estabilizadora contra o choque futuro” (SCHAFER, 2011, p. 166). Assim, pode-se dizer que, por meio da assimilação do silêncio, as composições musicais possibilitam ao ouvinte uma percepção qualitativa dos sons, de tal modo que o choque sonoro impulse sua conscientização acústica. Com isso, menos do que a percepção alerta (que deriva da atenção ao medo e ao devir), a música conduz o ouvinte até um estado de vigília, vinculado a uma percepção sempre atenta ao agora, que se ancora no mundo e no tempo presente da vida. Berendt, num belo exemplo da relação entre mestre e discípulo zen, define o estado de vigília através da seguinte anedota:

O estado de vigilância pertence ao Zen. E o Zen choca. Há algo que se repete: quando você conversa com um mestre zen, de repente ele bate as mãos uma na outra. Esses mestres conseguem bater palmas de uma maneira que você nunca ouviu ninguém fazer. É como ouvir o estampido de um tiro. Você se retrai, assustado e, ao longo da conversa, você continua “abalado” pelo ruído. Você se sente completamente acordado, vigilante. (BERENDT, 1993, p.186).

Diferente, entretanto, do som do tiro ou do berro das sirenes, cujo sentido acústico, na cultura ocidental, impulsiona a dispersão pelo medo; o “abalo” provocado pelo bater das palmas do mestre zen incita a meditação e a vivência do silêncio, ou seja, a concentração interior, de tal modo que o choque acústico promova a conscientização do discípulo. A diferença entre o estado de escuta alerta e de vigília, portanto, se dá mediante a percepção do silêncio: “para ouvir o silêncio é preciso estar vigilante. Quem não está totalmente

vigilante só ouve ausência de ruídos, de sons que se ouvem quando não há silêncio. Isso significa que essa pessoa ouve apenas algo negativo” (BERENDT, 1993, p. 187).

Em suma, enquanto a música trabalha pela assimilação do silêncio para que as qualidades dos sons possam ser percebidas e vivenciadas por meio da vigília; o sinal de alerta da sirene, enquanto demarcador do ritmo social, atrelado ao contexto excessivamente ruidoso da paisagem industrial e urbana do mundo ocidental, termina por confundir-se com o negativo do som musical, ou seja, o ruído indesejável, que grita pela atenção alerta dominada pelo medo e não por uma consciência musical dos fenômenos acústicos, como no estado de vigília, quando domina a percepção fóbica do alerta. Assim, conclui Berendt:

É este estado de vigilância que o Zen pretende alcançar. Trata-se do estado em que o silêncio se transforma no grande instrumento, isto é, no órgão retumbante do cosmos, na verdade o instrumento mais altissonante do universo (universo quer dizer: voltado para o um, estabelecimento da unidade). (BERENDT, 1993, p. 189).

4.3. O ambiente midiático e a sinfonia das sirenes

Em certa medida, portanto, a história do rádio, na cultura moderna, em muito se parece com a das sereias. Não apenas pela sedução que causava ao ouvinte nos anos de seu surgimento, mas também pelas longas transmissões narrativas que veiculava, estimulando a imaginação dos áudio-espectadores, valorizada pelo silêncio e pela pouca atividade de sua programação. Joachim-Ernst Berendt, rememorando suas primeiras experiências acústicas através do rádio, ainda durante as primeiras décadas do século XX, na Europa, descreve sua “expedição acústica” como uma experiência embriagante e, por isso, dionisíaca, cujo *pathos* acústico sobrepunha-se à pura e simples recepção de conteúdos informativos, ampliando o espectro imaginativo do ouvinte:

O radiouvinte se deliciava quando conseguia identificar música como música, apesar de todos os ruídos e interferências da estática. E, quando conseguia sintonizar uma estação estrangeira, isso era ainda mais excitante: trechos de conversação em italiano ou espanhol... A minha experiência auditiva começou desta forma. Era como uma enorme aventura, uma expedição auditiva! Na manhã seguinte, eu falava sobre a experiência enquanto tomava café, com a voz trêmula de emoção. “Quando você fala parece um rádio”, dizia meu pai. Houve toda uma geração, e Stefan Zweig escreveu sobre ela, que “viveu” o mundo através do rádio, portanto, através da audição – num estado que Zweig denominou de “embriaguez”. (BERENDT, 1993, p. 177).

É justamente esta embriaguez sensível, esta ativação do corpo emocional do ouvinte, impulsionada pelas narrativas sonoras da radiofonia, o que resgata Júlio Medaglia quando, numa entrevista acerca da função da trilha sonora no discurso das mídias, trata da linguagem sonora como um elemento de exposição dramática e não como mero fundo

musical. Neste contexto, o potencial clarividente das áudio-imagens suscitadas pelas narrativas radiofônicas, indo muito além das possibilidades das imagens visuais, convoca a participação sensível do ouvinte, conduzindo-o para um mundo da fantasia, já muito distante do aparente funcionalismo do rádio e dos excessos das imagens visuais. É, portanto, sobre este poder de embriaguez sensível, que fala o maestro Júlio Medaglia, quando descreve a riqueza da sonoplastia do rádio no Brasil, durante as décadas de 1940 e 50, dizendo que:

Uma coisa o nosso radialista, este gênio da cultura popular brasileira, deu-se conta: a imaginação vai bem mais longe que a imagem. E, também que a magia do som seria o elemento ideal e direto para provocar a capacidade imaginativa das pessoas. As ondulações sonoras daquelas radiofonizações arrebatavam o ouvinte do contexto meramente descritivo e linear da articulação do script e o conduzia para outro estágio da percepção, para o mundo da fantasia. (...) O ouvinte era motivado a participar do espetáculo criativamente, ao contrário do que acontece hoje quando ele assiste a uma novela de televisão. A TV oferece ao espectador uma enxurrada tão grande de informações, prontas, acabadas, mastigadas – é a imagem em movimento, a cor, o som, o texto, a dramaturgia, a edição, enfim – que ele se transforma, quase, num depositário de dados, sem chance de movimentar sua fantasia. (MEDAGLIA, 2003, p. 234-235).

No entanto, como vimos, também o rádio perdeu o seu potencial épico, por assim dizer, na medida em que se distanciou do discurso musical, aproximando-se do modelo televisivo. Não mais conjugado com as grandes narrativas sonoras e as pausas de silêncio, mas atrelado ao modelo comercial norte-americano e sendo entendido e concebido, tal como a TV, como mero transmissor de informação, a tragédia do rádio foi promover, menos do que uma revolução cultural da escuta, através de uma nova oralidade, uma aceleração da vida na cultura contemporânea, por meio da repetição histórica de sinais sonoros comunitários, que soam sem tempo para as pausas e a assimilação do silêncio. Com isso, a narrativa musical de suas veiculações terminou reduzida aos sinais comunitários na condução da *sincronização social*¹⁴⁴ na cultura das mídias. Transformando o antigo e embriagante deleite sonoro-acústico, na escuta desatenta de sinais operativos, que dirigem a vida moderna como demarcadores da cronologia social. O quadro que se apresenta é tal que se pode dizer que a paisagem sonora impulsionada pelo ambiente das mídias só se

¹⁴⁴ Com uma definição bem mais abrangente e complexa do que a tradicional abordagem funcionalista, Harry Pross entende a comunicação como sincronização social, ou seja, um processo que sincroniza ritmos de vida biológicos (corpos) para a estruturação e manutenção do corpo social. Este conceito vem assim descrito por Vicente Romano, discípulo e tradutor de Pross: “El entrelazamiento social empieza con la sincronización de los sujetos, pues sin biotempo simultaneamente gasto no se puede organizar la acción común. Y viceversa, cuanta más acción común se convierta en regla, tanto más biotempo subjetivo se sincroniza” (ROMANO, 1993, p. 34).

apresenta convidativo à percepção acústica quando sinaliza o sentido do alerta, ou seja, quando os sinais sonoros têm o valor de alarme, exigindo a percepção atenta em detrimento do deleite acústico, tal qual as sirenes, no ambiente industrial do início do século passado. Com isso, a potência acústica evocativa da oralidade radiofônica terminou reduzida à força convocatória de um sinal de alerta, o qual clama pelo sentido fóbico da visão, inviabilizando a percepção do corpo a atentar-se para sua áudio-escuta.

Derivada, então, do ambiente urbano e industrial, as sirenes, hoje, estão por toda parte: nas ruas criando alarma em ambulâncias, viaturas de polícia e bombeiro; nos prédios, para assinalar incêndios, acidentes e outros casos de emergência; nos estabelecimentos industriais, marcando horários e delimitando o tempo dos funcionários, de trabalho e de lazer; mas também nos ambientes mais íntimos da vida, por meio de celulares, *tablets* e afins, repercutindo cronogramas, prazos e compromissos, sempre imprescindíveis e inadiáveis, reverberando marcas sonoras e áudios de games; transformando, por fim, o deleite acústico das antigas e traiçoeiras vozes mágicas, na escuta alerta de sinais sonoros, operativos e funcionais, que dirigem a vida, conduzindo-a continuamente a atentar-se para fora, junto ao tempo do trabalho e às ordens de um dia, cada dia mais veloz.

Assim, o excesso de informação sonora, conjugado ao fim do discurso musical e à centralidade concedida à visão pela cultura das mídias, em detrimento da audição, mais contribuiu para uma evasão e não para a formação da subjetividade. Enquanto nas antigas narrativas radiofônicas as áudio-imagens se faziam acompanhar da percepção atenta da escuta, com o fim da narrativa musical e a imposição do imaginário midiático, as imagens acústicas passaram a ser apreendidas de modo inconsciente pelo corpo, sem tempo para a apreciação atenta, estética e crítica, o que seria, sem tempo para o silêncio, a internalização e a conscientização do ouvir. Enquanto sinais comunitários constituintes da paisagem acústica na cultura atual, os sons sirenicos tornam-se correspondentes aos sons dos sinos das igrejas, os quais, em outras épocas, dirigiam a sincronização cronológica da vida social. Entretanto, nos alerta R. Murray Schafer acerca de suas divergências, “enquanto o sino da igreja envolve a comunidade com um encanto protetor, a sirene fala de sua desarmonia” (2011, p. 252), disseminando o medo e a angústia, já que se trata de um “som centrífugo, destinado a dispensar as pessoas em seu caminho” (2001, p. 251), neste sentido, continuam a simbolizar, tanto quanto o canto das antigas vozes femininas, um perigo mortal, aproximando-se, ainda, do grito humano de dor ou sofrimento.

Resgatando, então, a figura de Ulisses pela releitura de Haroldo de Campos, pretendemos, para finalizar, resgatar duas áudio-imagens musicais, como forma de acentuar o potencial subversivo da escuta, enquanto um sentido hermético, capaz, então, de transformar os sons sincronizadores da cultura num contracanto das sereias. Segundo Haroldo de Campos (1996), o “urbano Ulisses” encontra-se imerso num novo ambiente sônico: “Serena agora o canto convulsivo / o doceamargo pranto das sereias / (ultrassom incaptado a ouvido humano)” (CAMPOS, 1996). E tendo “sobrevivido ao mito”, já nada mais sabe de sereias: “Capitula / (cabeça fria) / Tua hýbris. / Nem sinal / De sereias. / Penúltima / – é o máximo a que aspira / tua penúria de última / Tule. / Um postal do Éden / com isso te contentas. / Açuladas sirenes / cortam teu coração cotidiano” (CAMPOS, 1996).

Retomando, então, a obra de dois grandes vanguardistas da música moderna, Edgard Varèse e John Cage, nas quais o prazer da não música e da escuta dos barulhos de carros, buzinas, sirenes, motores e de todo o aparato da modernidade, surge como um contracanto das sereias, de onde irrompe o ruído e o silêncio como a unidade mínima do discurso musical, pretendemos finalizar este capítulo demonstrando que, possivelmente, as sereias não estejam mortas, no entanto, tendo o seu discurso musical se resumido aos sinais comunitários, o seu canto talvez se manifeste, na cultura atual, sob a forma de sirenes. Com estas áudio-imagens pretendemos, em suma, revelar o aspecto labiríntico da escuta, em sua capacidade de (re)significar o sentido arbitrário dado aos sons pela cultura, de tal forma que as sirenes terminam por evocar o seu sentido original de sereias, assim como os poros do tímpanos, resgatam o impasse e a resistência do corpo.

* * *

Embora de modo menos recorrente do que hoje, as sirenes já deviam repercutir como um sinal marcante na cidade de Nova York, ainda no ano de 1915, quando Edgard Varèse para lá se mudou de Paris, com o domínio completo da linguagem revolucionária proposta pela música do início do século¹⁴⁵. Mas foi também na América que eleger viver, que o compositor conseguiu libertar-se de toda tradição europeia para compor sua obra mestra, *Ionisation*, elaborada entre 1929 e 1931, mas estreada somente em 1933. E que serviu, inclusive, como inspiração para John Cage, quando este decidiu romper com as regras harmônicas do dodecafonismo. Segundo Cage, a partir de Varèse a dimensão audível de

¹⁴⁵ Estamos nos referindo à revolução rítmica proposta por Stravinsky e à pulverização do sistema tonal, liderado por Schönberg e a Escola de Viena.

todo e qualquer fenômeno sonoro, muito além da narrativa musical, passou a ser percebida como possibilidade para a criação sonora:

Mais clara e ativamente do que qualquer outro de sua geração, ele [Edgard Varèse] estabeleceu a presente natureza da música. Tal natureza não provém das relações de altura (consonância-dissonância) nem de doze sons ou de sete mais cinco (Schönberg-Stravinsky), mas de uma aceitação de todos os fenômenos audíveis como material próprio para a música. (CAGE *apud* CAMPOS, 1998, p. 115).

E acerca de si mesmo, disse Varèse em 1956, em citação de Augusto de Campos:

Eu me tornei uma espécie de Parsifal diabólico à procura não do *Santo-Graal*, mas da bomba que faria explodir o mundo musical e deixaria penetrar todos os sons pela brecha, sons que à época – e talvez ainda hoje – eram tidos como ruído. (AUGUSTO DE CAMPOS, 1998, p. 115 e 118).

De todo modo, em *Ionisation* a música parece ser precisamente aquilo que não soa pelos sons. A obra, composta apenas de timbres percussivos tratados orquestralmente e não apenas como apoio rítmico, tende a obstruir o discurso melódico e harmônico, característico à noção tradicional da música, e a substituí-lo pelo vozear das sirenes “como seu residual semântico, conotativo do mundo urbano e industrial” (AUGUSTO DE CAMPOS, 1998, p. 118) e, de algum modo, referente “ao envolvimento emocional de Varèse com a metrópole nova-iorquina que tanto amou” (AUGUSTO DE CAMPOS, 1998, p. 118). Segundo Campos, trata-se de “uma melodia de timbres sem melodia”, na qual o compositor logra extrair “não uma convulsão caótica, mas uma disciplinada explosão sonora. (...), onde as sirenes vozeiam sua angustia abstrata, descrevendo como pretende o autor, “belas curvas parabólicas e hiperbólicas”, que soam, porém, como perguntas-sem-resposta em um universo desconhecido” (CAMPOS, 1998, p. 103).

Como a “criação abstrato-brutalista” associa-se ao “envolvimento emocional de Varèse com a metrópole nova-iorquina, que tanto amou”, podemos sugerir tratar-se de uma ‘áudio-imagem’ musical que não se alimenta dos sons musicais, mas deriva da experiência acústica do compositor, imerso no ambiente ruidoso deste grande centro urbano, de modo que o vozear das sirenes termina reverberando como a música ausente, talvez anunciando a morte das sereias ou o seu renascimento sob uma nova formatação acústica.

No entanto, foi somente com John Cage que a música se transformou em silêncio absoluto. Liderando todas as vanguardas musicais da segunda metade do século XX, ele não somente fez das sereias mudas, na medida em que silenciou toda uma tradição musical, como está entre os primeiros a trabalhar com a expressividade do silêncio, num domínio anterior à

objetivação musical. Composta por três movimentos onde o músico não toca o instrumento, *Tacet* (silêncio, em latim) priva o público do som musical durante quatro minutos e trinta e três segundos e estimula o ouvinte até uma vivência própria com o silêncio, (tal como o concebe, impossível), com isso, convida ao palco sonoridades externas à composição em si, fazendo coincidir a música com a apropriação espacial do ambiente acústico em que (não) se apresenta.

A música já então aleatória, vincula-se indissolavelmente à apropriação do acaso e à hermenêutica interpretativa do ouvinte, mas além disso, revela uma acepção embrionária e antropológica de espacialização sonora, já que coincide com a apropriação espacial do ambiente sônico. Deste modo, o silêncio proposto por Cage termina por se apresentar não como música, mas como possibilidade de música, vinculada à percepção estruturadora do ouvinte. E se esse silêncio se faz necessário frente aos ruídos excessivos do mundo, talvez seja para que nos tornemos conscientes deste novo cenário acústico e não fôceis presas de suas modernas divindades sirenicas. Neste sentido, “se atentar para o ouvir” significa não mais estar sob o domínio das sirenes, mas sim poder ouvi-las, novamente, como sereias.

5. Conclusão

Entendendo que o estudo da comunicação deve ser pensado além dos meios técnicos da comunicação, mas atento às modificações que tais meios proporcionam às relações sociais, esta pesquisa apresenta o conceito de ‘áudio-imagem’ a partir da comunicação auditiva elaborada por Joachim-Ernst Berendt, na obra radiofônica *Nada Brahma*, de modo a recuperar o sentido do corpo nos processos comunicativos da cultura atual e resgatar o potencial simbólico que reside na recepção auditiva. Assim, enquanto Berendt apresenta o som como o elemento capaz de colocar o corpo em consonância com seus símbolos culturais, em um sentido transcendente, pesquisas recentes no campo da neurociência corroboram a centralidade do corpo como suporte das imagens, sobretudo no que tange à motricidade e à experiência proprioceptiva vinculadas à percepção acústica. A partir, então, desta relação entre corpo e escuta, recuperamos através do conceito do som o potencial transcendente das imagens.

Com isso, aproximamos a concepção do som elaborada por Berendt na obra aqui em questão, ao de uma abordagem antropológica das imagens, tal como proposta por Hans Belting e também Aby Warburg, quando definem a imagem como “*pathosformel*”, o que seria uma fórmula de *pathos*. Entretanto, devido à ausência do referente concreto na visibilidade, a imagem divina do mundo *Brahma* refere-se às imagens sonoras, as quais manifestam-se somente através de uma sensibilização anímica, enquanto expressão sensível, e que só significa enquanto corpo. Sob a perspectiva da teoria da imagem e da mídia, na qual o corpo é também médium das imagens enquanto propulsor da imaginação, apontamos no entrecruzamento entre a imagem sonora e o corpo, o sentido que define o conceito de ‘áudio-imagem’ aqui proposto, de modo a resgatar o sentido do som como um estimulador direto do pensamento em imagens, as quais prescindem dos olhos e da razão conceitual.

Além disso, a partir da abordagem áudio-imagética dos símbolos culturais apresentada por Berendt, contribuímos, no âmbito de estudos da comunicação e da mídia, hoje, não apenas na apresentação de uma medida ecológica, porque arqueológica, para se trabalhar as imagens na era da exposição excessiva aos olhos, mas também na proposição de uma outra perspectiva de análise, através da escuta, que se conjuga, ao contrário das imagens visuais, com a vida motriz e anímica do corpo em sua reverberação antropológica.

Neste contexto, nossa pesquisa abre caminhos para uma abordagem acústica das imagens, enquanto ‘áudio-imagens’, como forma de se resgatar a reinserção do corpo no âmbito de estudos da imagem e da mídia, frente às práticas de relacionamento atuais, que implicam uma ‘tele-existência’ via TVs, computadores, celulares, tablets e afins, como um contra fluxo diante da contínua abstração do sujeito nas práticas da comunicação midiática, propondo um outro embasamento acerca da noção da realidade, fundamentada no corpo, como base para se pensar uma estética “pós-midiática” – tal qual apresentava Dietmar Kamper em suas inquietações acerca do ouvir. Assim, quando as imagens da mídia, inflacionadas nos ambientes da cultura telemática, perdem a capacidade de mediação entre o mundo e o homem, quando se transformam em simulacros que propiciam a sedação corporal impossibilitando a ação do sujeito no mundo, retornamos às imagens audíveis como forma de contraponto às novas abstrações midiáticas, apresentando uma outra teoria da imagem capaz de restabelecer o sentido do corpo nos processos culturais.

Para além das mídias de massa, recuperamos, assim, a noção do som como expressão da comunicação humana, que embora pareça de menor importância mediante a profusão das telas e a supervalorização dos olhos na cultura atual, surge como tema chave para a reinserção do corpo, enquanto sentido, como parte fundamental nos processos comunicativos, de modo que o ouvir aparece como fonte de reativação do corpo na criação das imagens interiores. Neste contexto, apresentamos uma análise cultural da escuta de modo a demonstrar que, enquanto as narrativas sonorizadas, cantadas ou midiaticizadas, estimulavam a imaginação e a percepção atenta do ouvinte às suas imagens, capaz, então, de perceber o poder dominador e encantador dos sons sobre a expressividade do corpo, com a transformação do discurso musical em sinais sonoros, numa cultura na qual prevalece o domínio dos olhos em detrimento da audição, perde-se o controle e desconsidera-se o conhecimento acerca da relação perigosa que se estabelece entre as paisagens sonoras que se apresentam à escuta e a percepção consciente sobre o sentido do corpo.

Assim, quando os navegantes das redes telemáticas, frente aos excessos sonoros da paisagem na cultura atual, tornam-se presas fáceis, não mais do sedutor canto das sereias, mas do alarmante sinal sonoro das sirenes, na demarcação de uma cronologia social cada dia mais veloz, demonstramos, através do contracanto das sereias proposto pela estética vanguardista da música do século XX, como a conscientização do sentido da escuta devolve aos sons o seu potencial musical, de modo a libertá-los das convenções formais do

sentido sincronizador e comercial das mídias. Sob esta perspectiva da escuta, e entendendo que as mídias de som não se desenvolveram em consonância com as tecnologias da engenharia acústica, esta tese ainda aponta uma proposta para se trabalhar com imagens não mais a partir da bidimensionalidade das telas visuais, mas da espacialidade da escuta, de modo que a imagem possa ser pensada através de sua expressividade tridimensional, enquanto sentido do corpo, estimulando a leitura do mundo através da espacialidade do ouvir, na captura do ambiente acústico, e não pelo distanciamento dos olhos.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. 3. ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- _____. **Indústria cultural e sociedade**. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer**. São Paulo, Planeta, 2014.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1965.
- _____. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995
- _____. **Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo**. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- _____. **O ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- BAITELLO, Norval. **A Era da Iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- _____. **A Serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.
- _____. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. **O Pensamento Sentado**. Sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Paulo: Editora Unisinos, 2012.
- _____. **Die Dada-Internationale**. Der Dadaismus in Berlin und der Modernismus in Brasilien. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang, 1987.
- _____; Wulf, Christoph (orgs.). **Emoção e Imaginação: os sentidos e as imagens em movimento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- _____. “Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos”. In: Rodrigues, Davi (Org.). **Os valores e as atividades corporais**. São Paulo: Summus, 2008.
- _____, CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de O. **Os Meios da Incomunicação**. São Paulo: Annablume; CISC, 2005.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Crítica e verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Mitologias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- _____. **O Obvio e o Obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y simulacro**. Tradução Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.
- BELTING, Hans. **Antropología de la Imagen**. Traducción Gonzalo María Vélez Espinosa. Argentina, Espanha: Katz Editores, 2007.
- _____. **Imagem y Culto**. Una história de la imagen anterior a la edad del arte. Traducción Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, 2009.
- _____. **O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Das Echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen**. Munique: Verlag C. H. Beck, 2006.

_____. **Imagens ou signos? A semiótica moderna.** Tradução de Martinho Alves da Costa Junior. Disponível em: < <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/finish/11-beltting-hans/81-imagens-ou-signos-a-semiotica-moderna.html> >. Acesso em: ago. 2016.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas v. I: magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2014.

_____. **Obras Escolhidas, v. II: rua de mão única.** São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **Escritos sobre Mito e Linguagem.** Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, 2013.

BERENDT, Joachin-Ernst. **Nada Brahma. Die Welt ist Klang.** Deutschland: Rowohlt (rororo) Verlag, 1986.

_____. **El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta.** Traducción de Jas Reuter, Juan José Utrilla y Julio Colón Gómez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____, CLAXTON, William. **Jazz Life. A journey for jazz across America in 1960.** Köln: Taschen, 2005.

_____. **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.

_____. **Das Leben: ein Klang.** Battweiller: Traumzeit-Verlag, 2007.

BRANDÃO, Junito de de Souza. **Mitologia Grega v. I.** Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. **Mitologia Grega v. II.** Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. **Mitologia Grega v. III.** Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. **Dicionário Mítico Etimológico.** Petrópolis: Vozes, 2014.

BRETON, Philippe. PROULX, Serge. **A Explosão da Comunicação.** Tradução de Maria Carvalho. Lisboa: Bizâncio, 1997.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura.** S. Paulo: CISC – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura, 2005.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio.** São Paulo: Moderna, 1996.

CALADO, Carlos. **O Jazz como Espetáculo.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces.** São Paulo: Pensamento, 2007.

_____; MOYERS, Bill (org). **O Poder do Mito.** São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAGE, John. **De segunda a um ano.** Tradução de Rogério Duprat e Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio.** Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas.** 5. ed. Perspectiva: São Paulo, 1993.

_____. **Música de invenção.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

- CAMPOS, Haroldo. **Sobre Finismundo: a última viagem**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- _____. **O sequestro do barroco na formação da literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAPRA, Fritjof. **As Conexões Ocultas. Ciência para uma vida sustentável**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Cultrix, 2002.
- _____. **O tao da física**. Um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental. Tradução de José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CASTRO, Gustavo de. **Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- _____. (org.). **Mídia e Imaginário**. São Paulo: Annablume, 2012.
- _____. **Comunicação e transcendência**. São Paulo: Annablume, 2013.
- _____.; DRAVET, Florence. **Comunicação e Poesia: itinerários do aberto e da transparência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.
- 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.
- CONTRERA, M. S.. **O mito na mídia**. A presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação. 2 ed. São Paulo: Annablume, 1996.
- _____. Mimese e Mídia novas formas de mimese ou uma consciência hipnogênica?. In: Bornhausen, Diogo; Miklos, Jorge; Silva, Maurício Ribeiro da. (Org.). **CISC 20 anos: Comunicação, Cultura e Mídia**. 1aed. São José do Rio Preto: BluCom Comunicação, 2012.
- _____. A dessacralização do mundo e a sacralização da mídia. In: Baitelo Junior, Norval; Paiero, Denise; Jose Eugenio de Oliveira, Menezes (Org.). **Os símbolos vivem mais do que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Anablume, 2007.
- CYRULNIK, Boris. **Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- _____. **Os alimentos do afeto**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Atica, 1995.
- DAMÁSIO, António. **O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DREYFUS, Dominique. **O Violão Vadio de Baden Powell**. São Paulo: Editora 34, 1999.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas vol. I.** Da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **História das crenças e das ideias religiosas vol. II.** De Gautama Buda ao Triunfo do Cristianismo. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **História das crenças e das ideias religiosas vol. III.** De Maomé à Idade das Reformas. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **Mito e realidade.** Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação mediações interações.** São Paulo: Paulus, 2015.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes Impressa do Oral:** conto russo no sertão. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. “As categorias da fascinação: heróis, tramas e imagens do relato oral”. In: Baitello Jr., Norval; Wulf, Christoph (orgs.). **Emoção e Imaginação:** os sentidos e as imagens em movimento. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

_____. “Comunicação popular em lowtech, hightech”. In: Pinheiro, Amálio; Salles, Cecília Almeida (orgs.). **Jornalismo expandido:** práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016

_____. **Haroldo Oral.** Revista USP, São Paulo, n.59, p. 184-189, setembro / novembro 2003.

_____. **Leituras de Presença e Ausência.** Livro: Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição. São Paulo, v. 1, 2011.

FLUSSER, Vilém. **A História do Diabo.** Revisão técnica de Gustavo Bernardo. 3ªed. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **Língua e Realidade.** São Paulo: Editora Herder, 1963

_____. **Los Gestos. Fenomenología y Comunicación.** Barcelona: Herder, 1994.

_____. **Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **A Escrita.** São Paulo: Annablume, 2010.

FÖLDÉNYI, László. **Goya y el abismo del alma.** Traducción de Mária Szijj. Espanha, Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2008.

FRANKLIN, John Hope; MOSS JR., Alfred A. **Da Escravidão à Liberdade. A história do negro americano.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

FREUND, Gisele. **Fotografia e Sociedade.** 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GALENO, Alex; CASTRO, Gustavo de; SILVA, Josimey Costa da. (orgs.). **Complexidade à flor da pele: ensaios sobre ciência, cultura e comunicação.** São Paulo: Cortez, 2003.

GEBSER, Jean. **Origen y Presente.** Tradução de J. Rafael Hernández Arias. Girona: Atlanta, 2011.

GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A Elite no Ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

HARK, Helmut (Org.). **Léxico dos conceitos junguianos fundamentais**. A partir dos originais de C. G. Jung. Tradução de Maurício Cardoso. São Paulo: Loyola, 1988.

HOBBSAWN, Eric J. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
_____. **Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

HOLLIS, James. **Mitologemas: encarnações do mundo invisível**. Tradução Gustavo Gerheim. São Paulo: Paulus, 2005.
_____. **Sob a sombra de Saturno: a ferida e a cura dos homens**. Tradução Cláudia Gerpe Duarte. São Paulo: Paulus, 1997.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HURLEY, Andrew Wright. **The Return of Jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German cultural change**. Nova York.Oxford: Berghahn Books, 2009.

JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase: como a música captura nossa imaginação**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

JUNG, Carl Gutav. **Psicologia e religião oriental**. Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha; revisão técnica de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011.
_____. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

KAFKA, Franz. **El Silencio de las Sirenas**. Valencia, España: Ediciones 74, 2013.

KAMPER, Dietmar. **Mudança de Horizonte**. Tradução de Danielle Naves. São Paulo: Paulus, 2016.

_____. **O Trabalho como Vida**. São Paulo: Annablume, 1998.

_____, WULF, Christoph (orgs.). **Looking back on the end of the world**. Translated by David Antal. New York: Semiotext(e), 1989.

_____. 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 out. 2013.

_____. **Fantasia**. Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 01 out. 2013.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Terminologia de uma nova música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

_____. **À procura de um mundo sem <<vis-à-vis>>** (reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental. Tradução e coordenação de Saloméa Gandelman. São Paulo: Novas Metas, 1984.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LEIRIS, Michel. **A África Fantasma**. Tradução de André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

LEONARDI, Victor. **Jazz em Jerusalém**. São Paulo: Nakin, 1999.

LÉVI-STRAUSS. **Antropologia Estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Olhar. Escutar. Ler**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Tradução de Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Casac Naify, 2005.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. **Ártemis e Hipólito**: mito e tragédia (Coleção Reflexões Junguianas). Tradução de Roberto Cirani. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **Dioniso no Exílio**: sobre a repressão da emoção e do corpo. São Paulo: Paulus, 2002.

_____. **Sobre Eros e Psique**. Tradução de Roberto Cirani. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. **Hermes y sus hijos**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.

LORCA, Andrés Martínez Lorca (Coord.). **Ensayos sobre la Filosofía en el Al-Andalus**. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1990.

LORCA, Federico Garcia. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1968.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **Perca Tempo: é no lento que a vida acontece**. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. (Org.). **Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

_____. **O princípio da razão durante**: da Escola de Frankfurt à crítica alemã contemporânea. Nova Teoria da Comunicação III / Tomo II. São Paulo, Paulus, 2011.

MARTINEZ, Monica; Mendez, Rosemary Bars (orgs.). **Mestres da Comunicação**. São Paulo: Phorte, 2010.

MATTELART, Armand e Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. 3ªed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular**. 2 ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Música, maestro! Do canto gregoriano ao sintetizador**. São Paulo: Globo, 2008.

MELLO, Zuzana Homem de. **A era dos festivais**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. **Música popular brasileira**: cantada e contada por: Tom, Baden, Caetano, Boscoli [et al.]. São Paulo: Melhoramentos; Edusp, 1976.

MENDES, Anabela; DIAS, Isabel Matos; JUSTO, José M.; HANENBERG, Peter (Orgs.). **Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012.

MENEZES, José Eugênio de **O. Radio E Cidade: Vinculos Sonoros**. São Paulo, Annablume, 2007.

_____; CARDOSO, Marcelo (Orgs.). **Comunicação e cultura do ouvir**. São Paulo: Plêiade, 2012.

_____. **As formas de percepção e as mudanças culturais**. Nife, ano VI, n. 5, 1999. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 30.04.2012

_____. **Cultura do Ouvir. Editorial**. Ghrebh - 9. Disponível em: <<http://revista.cisc.org.br/ghrebh9/>>. Acesso em 01 jul. 2012.

_____. “Cultura do Ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade”. **Líbero**. Ano XI, n. 21, 2008. p. 111-118.

_____. **Incomunicação e cultura do ouvir**. Líbero, ano IX, n. 18, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Tradução de Sívio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-América, LDA, 1970.

_____. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Cultura de Massas no Século XX: espírito do tempo 1: Neurose**. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. **Cultura de Massas no Século XX: espírito do tempo 2: Necrose**. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Chorar, amar, rir, compreender**. Tradução Nurimar Falci. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OSHO. **Os Upanishads: a essência de seus ensinamentos**. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Cultrix, 2014.

_____. **Tao**. Sua história e seus ensinamentos. Tradução de Leonardo Freire. São Paulo: Cultrix, 2014.

_____. **Inteligência: a resposta criativa ao agora**. Tradução de Leonardo Freire. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **Intimidade**. Como confiar em si mesmo e nos outros. Tradução de Henrique Amat Rêgo Monteiro. São Paulo: Cultrix, 2006.

PACE, Enzo. **Sociologia do Islã**. Fenômenos religiosos e lógicas sociais. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina**. Barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____; SALLES, Cecília Almeida (orgs.). **Jornalismo expandido**: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

PLESSNER, Helmut. Antropologia dos sentidos in: GADAMER/VOGLER, **Nova Antropologia**. São Paulo: Edusp.

POCHÉ, Christian. **La Música Árábigo-andaluza**. Traducción Beatriz Martínez del Fresno. Espanha, Madrid: Ediciones Akal, 1997.

POIGER, Uta G. Searching for Proper New Music: Jazz in Cold War Germany. In: MUELLER, Agnes (org.). **German Pop Culture**. Ann Arbor: Michigan University, 2004. p. 83-95.

PROSS, Harry. **A sociedade do protesto**. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **La violencia de los símbolos sociales**. Barcelona: Anthropos, 1989.

_____: BETH, Hanno. **Introducción a la ciencia de la comunicación**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.

_____; ROMANO, Vicente. **Atrapados en la red mediática: Orientación em la Diversidad**. Hondabirra: Argitaletxe HIRU, 2000.

RANGEL, Lúcio. **Samba, jazz e outras notas**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ROMANO, Vicente. **Desarrollo y Progreso. Por una ecología de la comunicación**. Espanha: Teide, 1993.

_____. **Ecología de la Comunicación**. Hondarribia: Hiru, 2004.

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais. Relatos sobre a música e o cérebro**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Vendo Vozes. Uma viagem ao mundo dos surdos**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, José Rodrigues dos. **O que é Comunicação?**. Portugal: Difusão Cultural, 1992.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo**. Tradução Marisa Tranch. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. **O Ouvido Pensante**. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SILVA, Júlia Lúcia Oliveira Albano da. **Radio: oralidade mediatizada**. São Paulo: Annablume, 1999.

SILVA, Gustavo de Castro e. **Filosofia da Comunicação**. 3 ed. Brasília: Casa das Musas, 2007.

_____. **O Mito dos Nós**. Amor, arte e comunicação. Brasília: Casa das Musas e Editora Universa, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. **Mobilização Copernicana e Desarmamento Ptolomaico**: ensaio estético. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

_____. **Esferas I**. Traducción de Isidoro Reguera. Espanha: Siruela, 2003.

_____. **Extrañamiento del Mundo**. Traducción de Eduardo Gil Bera. Espanha: Pre-Textos, 2001.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **As Estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2011.

TOMATIS, Alfred. **El Oído y el Lenguaje**. Traducción de Juan Godo. Espanha, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1969.

ULANOV, Barry. **A História do Jazz**. Tradução de Lia Monteiro. Editora Civilização Brasileira S.A.: Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, 1957.

VALENTE, H. A. D. **Por uma escuta clariaudiente da canção das mídias**. Disponível em:

<http://www.academia.edu/1095699/POR_UMA_ESCUTA_CLARIAUDIENTE_DA_CANCAO_DAS_MIDIAS>. Acesso em: out. 2015.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VILALBA, Rodrigo. **Teoria da Comunicação – conceitos básicos**. São Paulo: Ática, 2006.

WARBURG, Aby. **El Renacimiento del paganismo**. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Traducción de Elena Sánchez, Felipe Pereda, Virginia Martínez, Gonzalo Zolle, Luis Zolle e Inmaculada Rodríguez. Espanha: Alianza Editorial, 2005.

_____. **El Ritual de La Serpiente**. Traducción de Joaquín Etorena Homaheche. Espanha: Sexto Piso, 2008.

_____. **A Renovação da Antiguidade Pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **El Atlas de Imágenes Mnemosine**. Volumen I. Reproducción facsimilar. Traducción de Linda Báez Rubí. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

_____. **El Atlas de Imágenes Mnemosine**. Volumen II. Un viaje a las fuentes. Traducción de Linda Báez Rubí. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

- WATSUJI, Tetsuro. **Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones**. Traducción de Juan Masiá y Anselmo Mataix. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.
- WEIZSÄCKER, Victor von. **El Circulo de la Forma (Der Gestaltkreis): teoría de la unidad de percepción y movimiento**. Traducción Dr. Serrate. Espanha, Madrid: Ediciones Morata, 1962.
- WINKIN, Yves. **A nova comunicação. Da teoria ao trabalho de campo**. Capinas: Papiros, 1998.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
_____. **Sem Receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- WOLF, Mauro. **Teorias das Comunicações de Massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- WULF, Christoph. **Antropologia. História, cultura, filosofia**. São Paulo: Annablume, 2014.
_____; GEBAUER, Günter. **Mimese na cultura**. São Paulo: Annablume, 2004.
_____. **O Ouvido**. Ghrebh- 9. Disponível em: < <http://revista.cisc.org.br/ghrebh9/> >. Acesso em: 01 out. 2013.
- WYSS, Dieter. **Psychoanalytic schools: from the beginning to the presente**. Translated by Gerald Onn. New York: Jason Aronson, 1973.
- ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia**. São Paulo: Annablume, 2006.
_____; WAGNERMAIER, Silvia M (org.). **Variantology 1**. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies. Köln: König Verlag, 2005.
_____; FURLUS, Eckhard (org.). **Variantology 5**. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies. Köln: König Verlag, 2011.
_____. **Cidade-caixa de música, cidade-ouvir: a sinfonia das buzinas de Avraamov em Baku e Moscou 1923/24. Uma miniatura em arqueologia da mídia**. Ghrebh Cultura do Ouvir, São Paulo, n. 9, p. 06-15, março 2007.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
_____. **A Letra e a Voz**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. Companhia das Letras: São Paulo, 1993.
_____. Permanencia de la voz. *Revista Unesco El Correo: de la palabra viva a la escrita*, Espanha, nº 8, p. 04 – 09, 1985.

Anexo - Mídia digital contendo os sons tratados no Capítulo 2 e 4, e um vídeo.

- Faixa 1 (001.mp3): os sons mantricos.
- Faixa 2 (002.mp3): a música dos planetas.
- Faixa 3 (003.mp3): os sons do fundo dos mares.
- Faixa 4 (004.mp3): os sons das músicas do mundo.
- Faixa 5 (005.mp3): Edgard Varèse, Ionisation.
- Faixa 6: vídeo - John Cage- 4'33" for piano (1952).