



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FFCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS - PPGCS**

PHILLIP JOHN VILLANI

**Constelações smetakianas: experiências antropológicas com materiais
cosmológicos**

SALVADOR

2015

PHILLIP JOHN VILLANI

**Constelações smetakianas: experiências antropológicas com materiais
cosmológicos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Borges Alves

SALVADOR

2015

2

V716 Villani, Phillip John
Constelações smetakianas: experiências antropológicas com materiais
cosmológicos / Phillip John Villani. – 2015.
140 f.

Orientador: Prof^o Dr^o Paulo Cesar Borges Alves

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2015.

1. Smetak, Anton Walter – 1913-1984. 2. Cosmologia. 3. Música.
4. Filosofia. I. Alves, Paulo César Borges. II. Universidade Federal da
Bahia.

III. Título.

CDD: 113

PHILLIP JOHN VILLANI

**CONSTELAÇÕES SMETAKIANAS: EXPERIÊNCIAS
ANTROPOLÓGICAS COM MATERIAIS COSMOLÓGICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais e, aprovada em onze de dezembro de dois mil e quinze, pela Comissão formada pelos professores:



Prof(a). Olival Freire Junior (UFBA)
Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo



Prof(a). Iara Maria Almeida de Souza (UFBA)
Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia



Prof(a). Paulo Cesar Borges Alves (UFBA)
Doutor em Social and Environmental Studies Sociology pela University of Liverpool

Agradecimentos

Qualquer pesquisa é produto de um encontro de forças, de lugares e pessoas sem os quais ela jamais surgiria da forma em que surge. Indubitavelmente uma das pessoas mais importantes na emergência dessa pesquisa é Maycon Lopes, cuja própria força fez com que eu me mudasse para o Brasil e, mais que isso, que escrevesse uma dissertação em uma língua que poucos anos atrás eu mal sabia da existência. Obrigado por todo o apoio, amor e instigação ao longo desses vários anos. O amor da minha mãe brasileira, Dona Terezinha, contribuiu em muito para me oferecer um segundo lar aqui no Brasil, onde sempre pude sentir-me acolhido, com carinho e comida. Agradeço também ao apoio da minha família australiana. À minha mãe por sempre me amar independente da fase da minha vida, ou quão longe ela me possa levar. A distância em nada enfraquece o afeto que sinto de você. Também gostaria de agradecer Ivson Santos Gomes, a rainha que sempre aceita experimentar as minhas tentativas culinárias, não importa o quão ruim que sejam.

O meu orientador, Paulo Cesar Alves, ocasionou momentos de inspiração por meio de animadas conversas acerca de vários aspectos da estética e arte; assuntos sobre os quais nunca deixou de mostrar entusiasmo e conhecimento, entusiasmo esse que contribuiu para me manter (e, acredito, prosperar) no caminho ao longo desses dois anos. As discussões do grupo de pesquisa ao qual me integrei, o ECSAS, também marcaram fortemente a envergadura desse trabalho. Estou certo de que essa pesquisa não aconteceria como aconteceu caso eu não contasse com as leituras, os debates acalorados e por vezes infundáveis das nossas deliciosas tardes de sexta-feira. Agradeço ao grupo por hoje também ser parte de mim.

Resumo

A presente pesquisa investiga a obra do compositor suíço-baiano Walter Smetak, a qual assim agrega sentidos cosmológicos e filosóficos, bem como antropológicos. A obra situa-se num entrecruzamento de correntes disciplinares que Smetak buscou mediar via prática musical. De acordo com sua concepção, o ato musical assimila uma diversidade de modos de atuação para motivar o nascimento de uma nova consciência no músico/pesquisador. É desta forma que uma prática mais estritamente estética expande seu campo de aplicação, mostrando como produção estética interroga modos de produtividade num nível mais geral, como sendo constitutivos da forma do antropológico. Ao relativizar a coerência antropológica por demonstrar a mutabilidade de seus modos de produção, Smetak visa apontar para a colaboração constante que o antropológico sustenta com o cosmo, que, por sua vez, funciona como o seu exterior.

Palavras-chaves: Walter Smetak; transdisciplinaridade; cosmologia; música; filosofia.

Abstract

This research investigates, via a transdisciplinary lens, the work of the Swiss-‘Bahian’ composer Walter Smetak. We argue that to clearly understand the work of Smetak, it should be viewed from a transdisciplinary perspective, as bringing together cosmological, philosophical, as well as anthropological elements. In this way, the work situates itself at an intersection of disciplinary currents which Smetak sought to mediate by way of his musical practice. According to his conception, the musical act assimilates diverse forms of productivity, to instigate the emergence of a new consciousness in the musician/researcher. As such, a more strictly aesthetic practice seeks to expand its field of application, showing how aesthetic production interrogates modes of productivity at a more general level, as constitutive of anthropological forms. By relativizing the coherence of the anthropological by demonstrating the mutability of its forms of production, Smetak aims to point out the constant collaboration that the anthropological sustains with the cosmos, which functions as its exterior.

Key words: Walter Smetak; transdisciplinary; cosmology; music; philosophy.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. CAPÍTULO II	
2.1 INTRODUÇÃO.....	20
2.2 VIAJANTE: DE ZURIQUE PARA SALVADOR.....	22
2.3 RETRATO DE UM ARTISTA QUANDO JOVEM.....	27
2.4 AGINADO E CRIANDO, SENDO ‘EU’ MESMO.....	32
2.5 “PREFERIA NÃO”: A POTÊNCIA DA IMPOTÊNCIA.....	34
2.6 COMO FAZER-SE UMA EXPERIÊNCIA COSMOLÓGICA.....	44
2.7 FALAR SOCIALMENTE; CRIAR ‘ANTISOCIALMENTE’	51
2.8 A ONTOLOGIA DA GEOPOLÍTICA.....	56
3. CAPÍTULO III	
3.1 ENTRE INSTRUMENTO E MÁQUINA	61
3.1.1 A <i>Caossonância</i>	64
3.1.2 A <i>ronda</i>	67
3.1.3 Os <i>chori</i>	69
3.1.4 O <i>ovo</i>	70
3.2 CONSTRUINDO COM AS MÃOS.....	74
3.3 DEBATENDO A MODERNIDADE: A DIALÉTICA HISTÓRICA DO MODERNISMO MUSICAL.....	79
3.4 ARTE; ARTESANATO; PRODUÇÃO.....	84
3.5 EDUCAÇÃO AMBIENTAL.....	89
4. CAPÍTULO IV	
4.1 INTRODUÇÃO.....	95
4.2 O ESPAÇO DIFERENCIAL DO CORPO PRODUZ UMA NOVA SABEDORIA.....	95
4.3 EVOLUÇÕES FUTURAS DO CORPO.....	103
4.4 NOVOS CORPOS; NOVOS CONHECIMENTOS.....	104
4.5 TROCANDO ENTRE O CONCRETO E O ABSTRATO.....	109
4.6 O TEMPO COMO MEIO DE PASSIVIDADE DO SUJEITO.....	110
4.7 ARTICULAÇÃO DA COSMOLOGIA: A FUNÇÃO ESCLARECEDORA DA LUZ EM DESCARTES; A EXPERIÊNCIA CÓSMICA DE NIETZSCHE DA LUZ.....	117
4.8 A INTENÇÃO CEGA DO COSMO; A TEIA DA ARNAHA OU OS	

TENTÁCULOS DA MEDUSA.....	123
4.9 RECRIAR O SENTIDO HISTÓRICO VIA A COERÊNCIA TOPOLÓGICA	134
4.10 NOVO CONCEITO DA ‘PRODUTIVIDADE’; NOVA RACIONALIDADE.....	141
5. CONCLUSÕES.....	144
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	147

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.1: Mulher Faladora.....	6
Figura 3.1: Caossonância.....	60
Figura 3.2: Ronda.....	62
Figura 3.3: Chori.....	64
Figura 3.4: o ovo.....	66
Figura 3.5: o ovo (outra imagem).....	67
Figura 3.6: tábela do circulo de quintas.....	71



Mulher faladora movida pelo vento

Figura 1.: Mulher Faladora. Fonte: Smetak Paioli, 2013, p. 307

1. INTRODUÇÃO

Walter Smetak, músico de raiz suíço-baiana, elaborou ao longo de sua carreira uma obra profundamente original e de difícil enquadramento em algum gênero específico; o que se deve a vários fatores. Smetak desenvolveu uma prática musical explicitamente filosófica em suas pretensões, que visava investigar complexos problemas e questões, como a convivência das comunidades humanas e as fundações ontológicas da experiência individual. Na medida em que Smetak explorava questões de âmbito filosófico, se afastava das condições institucionais que poderiam oferecer à sua obra possibilidades de uma maior difusão no seio da sociedade. Ao contrário, a obra de Smetak antes dirige-se a uma sociedade por vir, uma sociedade que talvez possa, no futuro, abordar a nova lógica por ele introduzida. Assim, tal obra exprime o lugar instável ocupado por um artista cuja prática visa verdadeiramente questionar as bases de nosso entendimento e convivência sociais.

Nascido na Suíça na primeira metade do século XX, ele se radicou no Brasil depois de estudos musicais na Europa, vindo morar na Bahia no final dos anos 1950. Professor da UFBA por mais de 20 anos, se destacou na cena cultural baiana como instrumentista, compositor, improvisador, *luthier* e professor, morrendo em 1984. Durante sua carreira como professor universitário e músico, Smetak conseguiu reunir ao seu redor um grupo de pesquisadores e praticantes que também investigavam as questões radicais por ele pautadas; dessa forma, agiu como uma força instigante no mundo cultural da Bahia. Poder-se-ia dizer que sua prática, ao menos implicitamente, trata de um modo de convivência. Decorrente disso, e ao mesmo tempo, seu labor era explicitamente multidisciplinar, pretendendo abranger campos tão “dísparos” como a ciência e a religião, a estética e a prática, buscando assim uma convivência tanto de pessoas quanto de campos de conhecimento. Eis por que a carreira resulta numa profunda transformação: um músico de formação tradicional ou ‘erudita’ aos poucos, e, a partir de sua vivência nos trópicos, consegue sintetizar uma prática holística que vai muito além da seara artística, abarcando, desse modo, uma diversidade de áreas de atuação.

Tal prática, portanto, dificilmente pode encontrar um ponto de apoio no conjunto das práticas sociais institucionalizadas e estabilizadas, cujos projetos dirigem-se a uma especialização profissional cada vez maior. Na contramão dessa via, Smetak frequentemente deparou-se com obstáculos no desenvolvimento de sua obra, os quais se deviam às suas próprias pretensões. Enquanto sua prática buscou algo mais próximo a

uma ecologia (ou, quiçá, uma constelação), isto é, um formato holístico e inconforme a padrões de especialização de conhecimento e ação, ele se encontrou crescentemente tolhido por um contexto institucional engessado por uma dinâmica exatamente oposta. É possível que esse conflituoso movimento tenha culminado na condição precária em que seu acervo se encontra hoje em dia. o destino de sua obra é incerta, talvez precisamente por conta das questões filosóficas cuja investigação fora suscitada por ele. Pretendemos explorar, então, como essa “dialética” de viabilidade institucional e investigação filosófica radical se desdobrou na prática e carreira de Smetak.

Em termos da literatura secundária disponível, voltada à consideração de Smetak e à sua música, a própria biblioteca da UFBA conta com uma das dissertações mais recentes, escrita por um dos colaboradores mais douradores dele, Alberto José Simões de Abreu. A dissertação *Procedimentos Compositivos de Walter Smetak* (2012), defendida por ele, é de alto valor, contendo um catálogo detalhado das plásticas sonoras de Smetak, também como descrições individuais da maior parte delas. Além disso, o trabalho dele junta uma quantidade enorme de dados empíricos, e até histórias pessoais de momentos vivenciados pelo autor com o compositor. Abreu também faz um levantamento bibliográfico de textos inéditos de Smetak, começando assim a fazer a análise filosófica que esforçamo-nos a fazer em nosso trabalho. Gostaríamos de sublinhar, entretanto, um ponto onde talvez diverjamos da leitura de Abreu. Em certo momento, ele argumenta que: “por tudo isso, hoje considero a obra de Smetak como música, e é assim que a tratarei nesta dissertação.” (ABREU, 2012, p. 70). Mais adiante, nas suas conclusões, lemos a seguinte afirmação, mais ou menos na mesma linha:

Considerando todo o exposto, nossa conclusão é que toda a obra sonora de Smetak, mesmo o totalmente improvisado, traz ou sugere fluxos sonoros cambiantes, denotando “gosto”, e isto é música. Não importa a Eubiose, a intenção mística, religiosa ou cósmica; de muitas maneiras a história da música e do músico Smetak está presente. A intenção “estética” é nítida. O processo de “escolhas” também. Nas notas escritas, nos contrapontos sugeridos, nas improvisações cheias de lirismo, de dança, de surpresa dramática, de imitações, de modulações, de dinâmica, de agógica. Smetak fez música, à sua maneira (ibid., p. 153)

Defenderemos, ao longo de nosso trabalho, que é justamente essa concepção da obra smetakiana, como sendo ‘puramente musical’, que temos que repensar para podermos ver a originalidade da prática artística dele. Para tanto, queremos mostrar como

as pesquisas estéticas de Smetak intencionam em todo momento ultrapassar não apenas restrições disciplinares dentro do campo artístico, - ou seja, entre a música, as artes plásticas, o teatro etc. - mas também restrições em termos de produtividade, concebida mais largamente num sentido social e histórico. Portanto, formular a concepção do trabalho de Smetak somente a partir de uma perspectiva musical seria reduzir o seu significado essencial. É esse significado que esta pesquisa visa destacar via suas análises tanto dos textos quanto dos instrumentos, procurando uma coerência que vai além do propriamente musical. Sustentamos, então, que é essa coerência extra-musical a mais essencial dessa obra.

Semelhante a Abreu no que tange à quantidade de dados empíricos, apesar de ser mais abrangente e sintético, é o livro de Antonio Marco Scarassatti: *Walter Smetak: o alquimista dos sons* (2008). Trata-se provavelmente da monografia mais desenvolvida até agora, dirigida a uma investigação da obra e vida de Smetak. Scarassatti considera várias camadas envolvidas na prática smetakiana, biográficas, empíricas e filosóficas. No que diz respeito à quantidade de dados apresentados e à lucidez de exposição, o livro de Scarassatti continua sendo um recurso inestimável para qualquer pesquisador que quer abordar essa obra singular. Scarassatti traz inúmeras ligações interessantes com a literatura secundária, se valendo de autores tais como Charles Sanders Pierce, Umberto Eco, Aristóteles e Claude Levi-Strauss para articular as suas observações e análises. Gostaríamos de apontar para apenas um aspecto do livro de Scarassatti, porém, onde talvez a nossa pesquisa teria algo a oferecer em termos de novidade. O arcabouço teórico que usamos difere nitidamente do de Scarassatti, e isso por conta do tipo de análise que pretendemos fazer. Enquanto a leitura de Scarassatti tende mais à direção de autores ditos ‘estruturalistas’, a nossa abordagem lança mão de um grupo de pensadores que, para rotular prematuramente, poderia ser caracterizado como ‘pós-estruturalistas’. Embora esses rótulos não sejam adequados no final, servem pelo menos para distinguir uma diferença de abordagem entre a nossa pesquisa e a leitura apresentada por Scarassatti. Como pretendemos sustentar, enquanto Scarassatti, para pensar a questão da criatividade, começa com a figura do agente criativo intencional, a perspectiva que adotamos assenta-se sobre as condições ‘cosmogenéticas’, para tentarmos dar conta de uma espécie de criatividade que ultrapassa a concepção explorada na filosofia mais tradicional. A crítica feita pelos pós-estruturalistas, tanto do sujeito centrado quanto da natureza auto-evidente da intencionalidade, age para enfatizar esse elemento do trabalho de Smetak. Tendo dito isso, entretanto, por conta da análise que fazemos somente de alguns pontos específicos

da obra de Smetak, se torna difícil conseguir o mesmo caráter sinóptico do qual o estudo de Scarassatti amplamente dispõe. Nossa pesquisa funciona mais no sentido de um ‘ajuste conceitual’, dentro do trabalho mais completo de Scarassatti.

Outro modo de situar a obra de Smetak seria o adotado por Paula Silva de Paoli, em seu artigo, *Entre Música e artes plásticas: as experiências de Walter Smetak na Bahia de Todos os Santos*. Nesse trabalho, Paoli localiza a obra de Smetak dentro da corrente do modernismo artístico, defendendo que a mesma apresenta várias características que lhe enquadram como pertencente à vertente estética do vanguardismo. Sustenta que essas características incluem o hibridismo cultural (PAOLI, 2009, p. 9), o desejo de produzir o novo como uma ruptura com o passado (ibid., p. 9) e um forte caráter didático que intenciona ensinar ‘os cidadãos’ do novo mundo moderno (ibid., p. 7). Argumentamos, no entanto, que é precisamente essa visão do historicismo modernista enquanto chave de leitura adequada para entender a obra smetakiana, que deve ser revisada. Ou seja, sustentariamos que é um tanto contraditório afirmar, como faz Paoli, que a obra de Smetak se distancia da grande tradição europeia (ibid., p. 2), ao mesmo tempo que faz parte do movimento estético do modernismo. Como se verá ao longo desse trabalho, a estética de Smetak visa quebrar com essa espécie de historicismo unilateral, que em parte tem suas raízes culturais na filosofia da história de Hegel e a inversão dela realizada por Marx. Ao mesmo tempo, Paoli termina seu texto afirmando que a obra de Smetak “baseada no improviso, (...) foi, em muitos sentidos, *efêmera*, pois o improviso depende do músico para existir. Quando o artista morre, sua música morre junto, e a razão de ser dos instrumentos se esvai. Restam apenas os objetos...” (ibid., p. 14). A esse respeito, estamos de acordo como Paoli que a obra smetakiana comporta esse paradoxo no seu coração, no que se refere a uma estética que intenciona ser autenticamente transformadora. Isto é, pautar a investigação estética sobre o indizível ou inefável lhe conduz a uma posição no mínimo ambígua em termos sociais.

O artigo de Adriana Pucci Penteadó de Faria e Silva, *A Arquetetônica das plásticas Sonoras de Smetak* (2009), mobiliza diversos conceitos de Bakhtin para elaborar uma chave de leitura da estrutura dos instrumentos de Smetak. Afirmamos em nosso trabalho, porém, que um entendimento da estrutura dos instrumentos também deve ser baseado numa compreensão da cosmologia e filosofia de Smetak; isso para ser capaz de demonstrar como essa estrutura encena um tipo de “encontro ontológico” entre forças antropológicas e cosmológicas. No artigo de Silva (2009), constatamos uma forte tendência de pensar a estrutura dos instrumentos via a discursividade; como Silva mesma

afirma: “a exposição (dos instrumentos de Smetak) é um enunciado concreto, único e irreptível, atravessado por determinados discursos” (SILVA, 2009, p. 4). Assim, mantém a categoria de enunciado concreto como central à exposição de sua análise. Ela continua, afirmando que “os gêneros do discurso, são tipos ‘mais ou menos estáveis de enunciados” e que, “o enunciado é um elo na cadeia discursiva o que significa dizer que ele responde a outros e gera respostas a outros enunciados” (ibid., p. 4). Também queremos enfatizar, ao longo da pesquisa, a centralidade da questão da discursividade de objetos artísticos. Defendemos que Smetak, via sua tentativa de colocar em pauta o desconhecido em si como uma condição trans-cultural e trans-histórica, se encontrou numa posição paradoxal, no que diz respeito ao estatuto da sociedade. Na medida em que tenta dirigir-se a uma sociedade por vir, veio a ocupar um papel ambíguo de ter que criar justamente aquele público com qual estaria em diálogo. No que tange a isso, estamos de acordo com a perspectiva de Silva.

Em outro momento, Silva (2009) argumenta que “o autor-contemplador relaciona-se com o autor-criador e com todos os aspectos do material numa atividade que se organiza a partir do interior do instrumento” (ibid., p. 9). A essa visão – para nós – ainda demasiadamente centrada na figura do artista intencional, contrapomos uma concepção ‘descentrada’, onde a função do “autor-criador” ou “contemplador” é definida a partir de uma nova conjuntura teórica que a problematiza. Para tanto, enfatizamos a necessidade de propor uma concepção *ontológica* da estrutura dos instrumentos que ultrapassa o enquadramento puramente discursivo ou simbólico. Assim, enquanto a análise de Bhaktin é muito útil para abordarmos as questões sociais decorrentes da obra de Smetak, é importante alargar esse quadro para demonstrar como essas questões são entrelaçadas com os problemas cosmológicos e ontológicos que a obra de Smetak traz.

Pretendemos destacar, pois, quatro pontos em que a nossa pesquisa é distinguida de outras pesquisas até agora realizadas. Defende que a obra smetakiana não pode ser concebida como puramente musical. Pelo contrário, mostra-se uma prática fortemente multidisciplinar. Segundo, a criatividade implicada nessa obra determina uma superação do lugar do sujeito e do sentido tradicional de passividade e atividade. Dado que o sentido desses termos se constroem mutuamente, a insustentabilidade de um deve gerar a insustentabilidade do outro. Terceiro, a estética de Smetak dificilmente pode ser conceituada de acordo com a corrente modernista, e ao mesmo tempo manter como essencial o seu sentido histórico pluralista. Finalmente, enquanto é importante refletir sobre o conteúdo social da obra, isso tem que ser feito juntamente com uma reflexão sobre

a relação entre a sociedade humana e as suas raízes cosmológicas, questão explicitamente articulada por essa obra.

No que concerne à forma do trabalho em si, esta dissertação é composta de um primeiro capítulo introdutório, e de mais três capítulos: o segundo, também introdutório, apresenta inicialmente material biográfico da juventude e primeira parte da carreira de Smetak, antes e depois dele chegar ao Brasil. Deve ser dito, aliás, que isso não é uma biografia em si, episódios biográficos são apresentados na medida em que se mostram relevantes à linha de argumento da pesquisa. Passamos daí a considerar a questão da criatividade como uma categoria geral, tentando definir um dos conceitos fundamentais desse trabalho. A fim disso, elaboramos uma exposição do ensaio *Bartelby, ou da contingência* (2015), do filósofo italiano Giorgio Agamben. Usaremos essa exposição para reunir o conjunto de termos que formularão o enquadramento teórico tanto desse capítulo quanto do seguinte. Terminamos essa seção apontando para a relação entre a contingência cosmológica e o sujeito humano. Essa relação determina, em grande medida, a nossa concepção da estética de Smetak. Assim, começamos a aplicar os conceitos previamente delineados, nas próprias concepções de Smetak, mostrando de que forma ele concebeu o processo criativo, tanto na linguagem, quanto na sociedade e na improvisação. Continuamos, na parte seguinte, analisando um exemplo importante para Smetak da ligação entre criatividade e sociedade: uma carta escrita pelo cacique índio Seattle para o então presidente dos Estados Unidos Franklin Peirce. Nessa parte, defendemos que perspectivas antropológicas são relativas umas às outras, ao passo que formas de produtividade e criatividade, e os tipos de entendimento cultural que lhes definem, oscilam a depender do contexto histórico e geográfico. Isto é, o que constitui o ser criativo ou produtivo pode variar dependente do lugar e da época; a criatividade não é um valor estabelecido absolutamente. Visamos destacar assim uma pluralidade de narrativas históricas que compõem a evolução antropológica, e não um movimento histórico unilateral.

O terceiro capítulo aborda questões largamente antropológicas e sociais, interrogando, através da lente das teorias desenvolvidas no capítulo anterior, a maneira em que elas surgem mediante a obra musical de Smetak. Realizamos algumas análises de um número pequeno dos instrumentos de Smetak. Com isso, intenciona-se indagar como a própria estrutura dos instrumentos reflete a nova conceituação da criatividade explorada por Smetak, sobretudo no que se refere ao papel da contingência como ‘agente produtivo’ desse processo. Em seguida, voltamos a nossa atenção para o modernismo musical

européu, especificamente como deu-se por meio dos desenvolvimentos da Segunda Escola de Viena (Schoenberg, Berg, Webern) e a Escola de Darmstadt da próxima geração, formada por compositores tais como Boulez, Stockhausen e Nono. Traçamos essa linha histórica para enfatizar como a obra de Smetak escapa da tradição artística europeia, sobretudo, como não se encaixa no historicismo unilateral do modernismo. Findamos o capítulo refletindo sobre como toda essa miríade de ordem prático-filosófica torna-se ingrediente para conceber uma nova ideia da educação, como prática não dirigida à produção de profissionais, mas sim à criação de uma consciência ambiental composta segundo uma superação de fronteiras disciplinares.

O quarto capítulo investiga preocupações mais explicitamente filosóficas, baseando-se no texto principal de Smetak *O retorno ao futuro, (ao espírito)*. Além desse texto, juntamos uma série de textos filosóficos, escritos por pensadores tais como Henri Bergson, Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty, Alfred North Whitehead e Michel Serres, dentre outros, para situar o pensamento filosófico de Smetak dentro de um campo intelectual mais amplo. Além disso, visamos articular mais nitidamente, através dessa literatura secundária, a própria coerência do pensamento dele, para encontrarmos a consistência formadora deste pensamento. Escolhemos para iniciar a nossa discussão o tema do *corpo*, como figura que melhor reúne as questões principais do capítulo. Propomos duas visões possíveis do corpo: por um lado, a do corpo integrado que seria a ‘sede’ de um agente racional, e por outro, o corpo como um espaço diferencial que agrega diversos fluxos temporais. Em seguida, sustentamos que esses diversos fluxos temporais podem se tornar o sujeito de transformações evolutivas, gerando novas possibilidades corporais por meio dessas transformações. Aqui, esforçamo-nos para demonstrar de que forma poder-se-ia entender a noção de Smetak de “órgãos abstratos” como desenvolvimentos corporais futuros. Passamos então a considerar como essa nova concepção do corpo, deslocando-se do modelo centrado para assumir uma conceituação diferencial, também pode mudar a forma em que constituímos o conhecimento. Em vez de ter um sujeito preexistente que produz representações a partir de uma base *a priori*, temos uma ‘nova sabedoria’ a partir dos caminhos diferenciais que colaboram na formação do corpo. Somente dessa maneira, pode-se gerar aquele ponto – o sujeito – que em seguida poderia conhecer o mundo ‘abstratamente’, como um agente *a priori* de representações.

Daí, focamos nossa atenção no tipo de *ontologia* que o pensamento filosófico de Smetak pressupõe. Destacamos como o plano atual em que o corpo se encarna haveria de

ser refletido num campo de processos virtuais de diversos fluxos temporais, que agem enquanto fonte estruturante do corpo. A partir desses fluxos temporais, a questão da temporalidade mais geralmente concebida, agora não necessariamente ligada à do corpo, torna-se o objeto de reflexão. Argumentamos que o pano de fundo do tempo cosmológico é ao mesmo tempo a condição de possibilidade do sujeito, e aquela força que tira dele a sua “soberania”, fazendo o corpo sempre uma forma derivada dos processos cosmológicos. Intencionamos, em seguida, apontar para esse ponto de virada sobre o qual a visão estética de Smetak é articulada, quer dizer, entre homem e cosmo. Defendemos que, se há uma força ativa que o indivíduo criativo explora, também há as forças cosmológicas que lhe integram num processo no qual ele só pode ser o “paciente”. Investigando essas forças cosmológicas, sustentamos que o cosmo baseia-se numa ‘afetividade’ de fluxos vectorais que criam o mundo atual conhecido por nós. Além disso, defendemos que o mundo atual deve ser o ‘signo superficial’ desses deslocamentos afetivos na profundidade cosmológica. Tudo isso gera outra concepção possível da história, que emerge mediante a transformação pela qual o sujeito antropológico começa a tomar as suas condições cosmológicas como o seu objeto de reflexão. Ou seja, temos de retomar essas condições, fazendo da história, assim, uma especie de dobra. No final, argumentamos que a contingência cosmológica assume um novo papel que habilita-nos repensar a produtividade não mais como um ato puramente antropológico, mas sim enquanto movimento do fluxo cosmológico maior.

2. CAPÍTULO 2

2.1 INTRODUÇÃO

A criatividade de Walter Smetak abarcou uma grande diversidade de práticos. Apenas no campo musical, agiu variamente como compositor, improvisador, *luthier* e músico orquestral. Fora desses meios estreitamente musicais, ele também foi ativo na composição de textos filosóficos e literários, obras esculturais, peças de teatro, e como pedagogo renomado da UFBA. Portanto, como definição preliminar, pode-se afirmar que a obra de Smetak é profundamente multi e/ou trans-disciplinar, pondo em questão a concepção de obra artística enquanto formada por um único meio criativo. Embora já houvesse tentativas parecidas no passado – tal como no caso de Richard Wagner e o seu *gesamtkunstwerk* (obra de arte total), que buscou reunir elementos de teatro, poesia, música e produção – a obra de Smetak mostra uma tendência ainda mais forte no sentido de uma estética heterodoxa, estética essa que agregamos, como defenderemos, “modos de existência” (LATOURE, 2013, p. 21) - para usar o termo do antropólogo Bruno Latour - e não ‘apenas’ meios artísticos. Em sua prática mais madura e desenvolvida – que elaborou depois de ter chegado a Salvador - Smetak em todo momento desafiava os limites estreitos da especialização disciplinar, contrariando uma das vertentes dominantes da construção moderna do conhecimento, para novamente citar argumentos de Bruno Latour (LATOURE, 2009). Marcos Scarassatti, autor de uma das principais monografias sobre Smetak, destaca “a multidisciplinaridade de sua obra; o empirismo e o espírito científico de suas pesquisas; a simbologia e a utilização de materiais rústicos e precários em suas esculturas; e a improvisação como sistema de composição” (SCARASSATTI, 2008, p. 26). Há nessa consideração da criatividade dele, pois, o desafio de lidar com tal constelação de aspectos através da qual a sua obra articula-se. De que forma devemos entender essa tendência de multiplicar os meios de produção e expressão?

Escolhemos então, como linha guia da investigação desses dois primeiros capítulos, este contraste entre, por um lado, uma produtividade definida mediante especialização, e por outro, a de Smetak, que funciona por agregar diversas modalidades produtivas e criativas. Assim, a construção moderna da produção e conhecimento, poderia ser descrita de acordo com uma divisão crescente entre diversos rumos do conhecimento e produtividade, como, mais uma vez, Bruno Latour nos mostra (LATOURE, 2013), em contraste com a prática de Smetak. Nesse capítulo, portanto, pretendemos começar a investigar o sentido dessa ‘transdisciplinaridade’. Quais as implicações da adoção dessa

prática heterogênea em termos institucionais e biográficos, mas, ainda mais, em termos antropológicos e cosmológicos? A fim de responder essas perguntas, refletimos sobre o método de improvisação protagonizado por Smetak e a sua visão do relativismo cultural. Também manteremos essa linha de investigação no terceiro capítulo, analisando ali algumas camadas específicas dessa produtividade smetakiana, dentre as quais: a forma dos instrumentos fabricados e a reunião dos variados modos de existência na obra dele, tais como a religião, a ciência e a arte. No final do terceiro capítulo, sustenta-se, especificamente em relação à educação, que ser capaz de atravessar fronteiras entre diferentes campos de conhecimento e produtividade age como um modo de encontrar as raízes cosmológicas do ser criativo. Smetak desenvolveu um engajamento com o processo criativo que foi além de qualquer campo específico, localizando-se num ponto de contato com diversas fontes de inspiração, entrelaçando aspectos históricos e pré-históricos, culturais, científicos, artísticos e religiosos. Scarassatti a esse respeito observa que “Smetak estabelece um trânsito temporal que abole tanto o arcaico quanto o moderno. Faz esse mesmo movimento entre o sagrado e o profano” (SCARASSATTI, 2008, p. 82). Ver-se-á como esse processo histórico de agregação e difusão se concentra numa reformulação da figura do ser humano, tentando religá-la às suas origens cosmológicas. Atravessar essa fronteira entre o antropológico e o cosmológico constitui-se enquanto ponto de virada na formação dessa estética.

Assim, o ato de tocar junta a si sentidos tanto musicais quanto religiosos e científicos; para Smetak, não poderíamos separar o processo de ser músico de outros meios de atuar como um seres criativos. Scarassatti (2008), ressalta isso dizendo que, “cabe a quem produz música a aquisição de novos conhecimentos culturais: união entre músicos e engenheiros, artistas e técnicos, e uma aproximação entre arte e ciência” (SCARASSATTI, 2008, p. 32). O segundo resultado disso é o de que tocar, improvisar, compor, esses atos e processos todos se tornam meios para que o ser criativo possa localizar-se numa proximidade maior com a sua origem cosmológica e milenária. A possibilidade de se engajar com os diversos campos de entendimento, dá-se via uma superação de uma linearidade histórica. A coexistência entre os diversos modos de existência emerge quando eles não têm que anular, nem a sua especificidade, nem a dos outros. Uma consciência do largo fluxo da evolução antropológica é o alvo desse método. O tema do alquimista nessa obra, Scarassatti (2008) conceitua como “não obedecendo a buscas impulsivas de sons ou variedades de formas mas, antes, a princípios científicos e filosóficos” (ibid., p. 33). Essa figura da época pré-científica, assim é em parte

resignificada por Smetak; mantém essa ligação com outras lógicas de investigação não científicas, que emergiram ao longo do desenrolar das culturas humanas. Porém, a pretensão de pesquisar as raízes da realidade permanece. Não se tem, assim, um objetivismo positivista simples, sempre constituindo-se cada vez mais rigorosamente, mas sim diversas “lógicas” que desejam encontrar uma coexistência, e, ao estabelecer essa coexistência, também desvelar o contexto cosmológico maior em que eles evoluíram.

2.2 VIAJANTE: DE ZURIQUE PARA SALVADOR.

Cada história tem de ter o seu início; a de Walter Smetak começa na capital da Suíça – Zurique –, onde nasceu no dia 12 de fevereiro de 1913. Teve o seu fim muito longe - tanto em termos de cultura, quanto de geografia – em 30 de maio de 1984, na cidade brasileira de Salvador. Foi “em 1937 descontente com o clima europeu dos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial” que ele “veio para o Brasil” (SILVA, 2009, p. 2). O próprio Smetak deu esse relato sobre as suas motivações naquele momento: “concluí que era preferível me envolver com a desordem e a liberdade dos trópicos do que submeter-me às misérias europeias semeadas por Adolf Hitler”¹. A decisão tomada por Smetak, – a de se deslocar tão radicalmente – foi expressão tanto de uma rejeição de certa cultura europeia ordenada, quanto uma assunção positiva da potência da desordem. De certo modo, esse deslocamento geográfico serve enquanto símbolo da mudança que se deu nos diversos aspectos da vida criativa dele. Como defendemos, o papel da geografia enquanto ‘agente’ constituinte da obra de Smetak é um elemento importante para a compreensão de sua singularidade. Neste sentido, a geografia deixa de ser um dado passivo - o pano de fundo sedentário dos dramas humanos - para começar a informar os projetos ditos ‘intencionais’. Como Deleuze e Guattari descreveram, em certo momento, “isto é, o esquecimento contra a memória, a geografia contra a história, o mapa contra o decalque” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 100). Se a memória funciona como a base do sujeito intencional – aquela faculdade pela qual ele pode se integrar com o seu passado, ao passo que o esquecimento seria o processo cognitivo que ameaça essa fundação – também a geografia desempenha o papel de força aparentemente sem pretensão, atrás das intenções dinâmicas da história humana. Jessica Smetak Paoli, neta do compositor, apresentadora de televisão e também autora da biografia de Walter Smetak, enfatiza no

¹ Ver video: <http://www.youtube.com/watch?v=rZrCFjaQ004> (00:14)

seguinte trecho, o ‘processo de composição’ pelo qual passou a estética musical de Smetak. Tal processo em parte se desdobrou através do encontro de Smetak com o Brasil e a sua história.

A maior parte da vida de Smetak foi dedicada à carreira orquestral, mas algum tempo de exposição à 'terra das impossibilidades possíveis', como o próprio chamava o Brasil, poria um fim à erudição do seu trabalho quando começou a estudar a etnologia do continente sul-americano e a viver então uma enriquecedora comparação histórica relacionada à influência multicultural brasileira (SMETAK PAOLI, 2013, p. 63).

Smetak Paoli esboça um conjunto de forças que se consolidou na consciência artística de Smetak via o ambiente brasileiro. Já aqui, na ‘composição’ dessa consciência, vemos um encontro de fluxos históricos e culturais que motivou esse modo singular de criatividade. Smetak Paoli aponta para essa transição que se realizou entre a primeira parte da carreira de Smetak, dedicada à profissão de músico orquestral, e a segunda, nutrida como foi pelas diversas culturas não ocidentais que se aglomeraram no ambiente brasileiro. Assim, para Walter Smetak, a sua chegada ao Brasil, e mais especificamente à Bahia, instigou uma mudança significativa na trajetória de sua produtividade e criatividade. Isso ocorreu, então, através dessa ‘miscigenação’ cultural que alargou o que foi até então um modo de produtividade mais estreitamente profissionalizado e racionalizado. Citamos esse trecho, pois, para sublinhar essa transformação que caracterizou a sua carreira, entre “racionalização profissional” no início e as forças contingentes, culturais e geográficas, que constituíram a segunda metade. Questionamos, assim, a primazia da figura do artista intencional, justamente como Deleuze e Guattari ressaltam a “invasão” da continuidade intencional da história humana, pelo espaço contingente da geografia.

Smetak Paoli (2013), em outro momento, fornece mais um exemplo de mesclagem, descrevendo como, “não havia lugar melhor que a cidade de Salvador para Walter Smetak desenvolver suas pesquisas. Encantado com a interferência indígena na música e na arte, também não continha um sorriso ao ouvir os sons dos atabaques africanos” (SMETAK PAOLI, 2013, p. 63). O ambiente do lugar – ambiente esse permeado pela sua história singular que integrava diversas correntes culturais – proporcionou matéria sonora para formar o imaginário composicional do compositor. Essa mistura se assentou sobre uma “interferência” de matérias sonoras. Dificilmente

podemos imaginar como essa mistura devia ter soado aos ouvidos desse músico, formado nas escolas e conservatórios da Europa. “O ouvido”, pois, seria entendido aqui enquanto faculdade parcialmente integrada pela formação pedagógica; um modo de direcionar a consciência para certo conjunto de objetos sonoros. Segundo essa concepção do ouvido, encontramos um composto complexo, além de uma objetividade ‘natural’ e previamente dada, que seria simplesmente o órgão anatômico. Se mantemos a diferença antropológica clássica entre a natureza e a cultura, no caso dessa concepção do ouvido, vemos um ponto de encontro onde essa diferenciação se torna quase indistinguível. Qual a diferença entre a pedagogia a qual Smetak foi exposta na Europa, e o contato com essa “interferência” sonora oriunda de um conjunto de contingências históricas, no Brasil? É nesse contraste entre racionalização da aprendizagem e a mesclagem cultural derivada da história de um país, que percebemos uma das tensões principais da obra de Smetak. Assim, começa-se a perceber que uma explicação radicada puramente na agência de um sujeito, como origem de atos criativos, mal conseguiria dar conta dos processos em jogo na formação de Walter Smetak como artista.

Foi apenas depois de ter chegado à Bahia que seus trabalhos mais distintivos começaram a emergir, coincidindo principalmente com o início de seu trabalho como docente da UFBA durante um período frutífero dessa instituição. Como observa Scarassatti, “em Salvador, Smetak produz toda a sua obra Plástica Sonora, escreve seus livros, torna-se figura proeminente” (SCARASSATTI, 2008, p. 45). Tratamos de um encontro autêntico entre indivíduo e lugar, sobretudo um lugar que, como é tão comumente observado, já é um encontro de culturas portuguesa e africana, com as decorrentes misturas culinárias, arquiteturas e musicais. Dessa forma, o indivíduo já seria também um composto de correntes, ou, como coloca Michel Serres, “como mestiços que somos, cada um de nós desloca-se sobre uma cartografia multicolorida em que se celebram núpcias em cruzamentos inesperados” (SERRES, 2005, p. 126). Devemos refletir, então, sobre o papel dessas contingências geográficas, históricas e de certa forma pessoais, que contribuíram para a constituição dessa obra tão singular. Como se verá mais adiante, “o encontro contingente” assume um papel essencial na emergência dessa obra, na constituição da sua estética e até nos modos de funcionamento dos instrumentos dela.

Aprofundando mais um pouco o quadro de sua formação antes de chegar ao Brasil, Smetak Paoli fornece o seguinte currículo escolar de Smetak, nos mostrando o processo pedagógico pelo qual ele passou em seu treinamento musical. Depois da escola primária e ginásio - período durante o qual Smetak já começara os seus estudos musicais

no violoncelo - entrou na Escola Profissional do Conservatório de Zurique em 1929 e continuou lá até o próximo ano. Ao longo do seu tempo no Conservatório, os materiais que cursou foram Violoncelo, Teoria Geral da Música, Harmonia, Morfologia – estudo de estrutura composicional – Prática de Orquestra e Piano. Mais tarde, em 1931, ingressou no famoso Mozarteum em Salzburgo, Áustria. Lá, ele novamente cursou as matérias Violoncelo, Piano, Harmonia, Morfologia, bem como as disciplinas Áudio-Formação, Música de Câmara e Orquestração. Estudou no Mozarteum até 1934, e no mesmo ano “obteve a revalidação do diploma de violoncelista pelo Novo Conservatório de Viena” (ABREU, 2012, p. 2), momento em que terminou a sua fase de estudante propriamente dito. Notamos, pois, como essa metodologia pedagógica é elaborada como conjunto de técnicas específicas, aprendidas individualmente. Há, assim, certa divisão ou racionalização da aprendizagem conforme disciplinas particulares e estabelecidas; o estudante cursa as disciplinas, sujeitando assim a sua experiência musical e sonora a uma espécie de “aperfeiçoamento” de acordo com certas metas técnicas. Voltaremos a considerar isso em maior detalhe mais adiante.

Além disso, primeiro na Europa e depois no Brasil, Smetak atuou principalmente no papel de músico orquestral e solista. Assumiu uma vaga na orquestra em Porto Alegre, imediatamente depois de ter chegado ao Brasil em 1937, onde permaneceu dois anos. Durante o mesmo período, também fez parte da orquestra da rádio Sociedade Gaúcha. Mais tarde, entre 1941 e 1951, fez parte da Orquestra Sinfônica Brasileira. Em seguida, em 1954, ele “foi aprovado no concurso para a Orquestra Sinfônica do IV Centenário da cidade de São Paulo, que se transformou na Orquestra Sinfônica do Estado” (SCARASSATTI, 2008, p. 41). Mesmo depois de chegar ao Brasil, Smetak continuou muito tempo atuando como músico orquestral, no universo da ‘música erudita’. O músico orquestral precisa de um alto grau de precisão e racionalização. Isto principalmente por conta da própria música, que exige grande exatidão em termos de rigor rítmico e entoação entre os instrumentos. Somente assim é possível alcançar a coordenação entre os diversos grupos da orquestra, bem como nas relações harmônicas refinadas exploradas nas composições relevantes. Afirmamos que a sua formação e carreira, até certo ponto, se mostraram largamente tradicionais em caráter; Scarassatti observa como a “sua formação musical, (...) não deixa de ser a de um músico europeu tradicional” (ibid., p. 38). A questão então é: o que quer dizer fazer parte dessa tradição, ou de que maneira tal tradição influenciou a sua criatividade? Como já vimos, na escola de música, essa tradição atua em parte como padronização da aprendizagem. Há certas habilidades ou certo nível

técnico que um estudante deve atingir para que possa entrar na corrente dessa tradição. Percebemos, assim, que a formação do estudante nela se define como uma série de divisões entre campos técnicos. Na maioria das vezes, é assim que chegaríamos ao processo de composição musical propriamente dito – a criação de obras musicais originais – como aplicação dessas diversas técnicas aprendidas “abstratamente”.

Porém, foi apenas em 1957 que Smetak foi convidado pelo “compositor Hans Joachim Koelreutter para lecionar violoncelo nos Seminários de Música na UFBA” (ibid., p. 44), - momento que mais transformaria o rumo criativo de Smetak. Interessante notar que Smetak já estava compondo música há muito tempo quando assumiu o seu papel na UFBA. A primeira obra anotada data de 1933, com mais ou menos 27 obras compostas até o momento de seu ingresso na UFBA como docente em 1957; ou seja, já tinha mais ou menos vinte anos de atividade composicional antes de começar a lecionar na UFBA. Entretanto, Scarassatti comenta que a sua obra “encontrava-se em uma fase tradicional”, isso em parte constatável devido “às formações instrumentais utilizadas nessas composições” (ibid., p. 43). Abreu também nota que “no seu período na Europa, onde estava começando a ser reconhecido como compositor (...) ele compôs muitas peças baseadas no sistema tonal” (ABREU, 2012, p. 18). Scarassatti, todavia, observa que “sem dúvida, a mudança para a capital baiana foi um marco para a vida do compositor”, descrevendo como, para a cidade, “era um período de intensa efervescência cultural, propiciada em muito pelo então reitor da UFBA, Edgar Santos que reuniu à sua volta artistas, pensadores e educadores como Koelreutter” (SCARASSATTI, 2008, p. 46). No entendimento de Abreu, “é muito nítida a fronteira entre a sua última obra tonal registrada, “*Adeus, Adeus*” (...) de 1948, e a sua primeira obra “eubiótica”, não tonal, com muitos gráficos, desenhos, e solicitações de improvisação, “*M2005*” (...) de 1969” (ABREU, 2012, p. 62). Smetak Paoli sustenta que “outro fator propício para a concretização” dessas investigações estéticas radicais “foi o ambiente dos Seminários Livres de Música, frequentado por outros músicos e professores igualmente revolucionários e interessados em novas formas de construir música” (SMETAK PAOLI, p. 63-64). Também defende que “naquela época, a Escola de Música era um modelo promissor. Era diferente das escolas normais, de conservatórios. Não eram os professores que davam a lição de casa”. Ao contrário disso, “o aluno, junto com o professor, discutia as coisas que eram necessárias fazer, numa forma de seminário, de pergunta e resposta” (ibid., p. 65). A questão do ambiente pedagógico e das posturas subjetivas que se formaram entre os alunos e os professores é, para nós, de uma importância capital. Vemos que esse ambiente

intersubjetivo e pedagógico, junto com os seus estudos na eubiose, – do qual falaremos mais adiante – contribuíram em muito nesse momento da vida de Smetak para a emergência dessa forma radical de investigação estética. Ele percebeu a necessidade de repensar o modelo pedagógico para que se pudesse engajar nessas pesquisas, uma lição significativa não deixou de explorar na sua prática e pensamento. Assim, como Paoli defende, “neste momento (...) a sua obra distancia-se definitivamente ‘da grande tradição’ europeia” (PAOLI, 2009, p. 2). É o sentido desse distanciamento, como fenômeno tanto biográfico quanto estético, que pretendemos desvelar nessa pesquisa.

2.3 RETRATO DE UM ARTISTA QUANDO JOVEM

Entretanto, mesmo na fase inicial de sua formação, havia certos sinais na vida de Smetak de um encontro ‘heterodoxo’ com a matéria e a tradição, conceituando tradição aqui nominalmente enquanto ‘modo de construção dominante da experiência estética’. Primeiro, já em sua infância, ao presenciar as aulas de cítara do seu pai, Smetak falaria em certa consciência do som, e sobretudo, das ressonâncias da *matéria* como um atributo geral. Smetak Paoli reconta essa história do artista, que demonstra um engajamento precoce com a matéria sonora: “enquanto o pai ministrava a aula, o menino ficava ali, quieto, em silêncio, com o ouvido colado ao pé da mesa de madeira. Os profundos olhos azuis (...) demonstravam atenção aos sons que saíam dos instrumentos. As dissonâncias causadas pela madeira eram intrigantes”. (SMETAK PAIOLI, p. 2013, 27) Scarassatti em seu livro, também cita a mesma história em mais ou menos os mesmos termos:

encostava-se ao pé da mesa aonde seu pai lecionava aulas de música e escutava os sons de seu instrumento pela vibração da madeira da própria mesa. “Quando eu tinha 2 ou 3 anos, eu costumava ficar com o ouvido colado ao pé da mesa em que ele dava as suas aulas, intrigado com as dissonâncias que a madeira produzia nos sons emitidos pelo instrumento. (SCARASSATTI, 2008, p. 38).

Qual a natureza desse encontro com a matéria no processo de despertar essa consciência artística? Certa sensibilidade ou experiência aqui agiu, um vago deslocamento irrecuperável no interior de um ser experiente – Smetak – e no “fundo” de uma matéria igualmente insonsdável – a madeira. Na constituição desse acontecimento, no entanto, o que ou ‘quem’ agiu? Certamente, na memória de Smetak, essa experiência formativa retrospectivamente assumiria um lugar central na construção de sua consciência

artística. Foi o momento em que ele tornou sensível às propriedades sonoras dos materiais como um atributo geral; ou seja, chegou ao entendimento de que quase tudo potencialmente poderia participar na geração de sons ou possuir uma sonoridade simpática com os outros membros de seu ambiente. Assim, pôde conceber o mundo como fonte de ressoadores potenciais e simpáticos. Identificamos duas questões em jogo nesse momento: o despertar da consciência de que a matéria tem comportamentos sonoros *de uma forma específica*, e dois, que possui *comportamentos potenciais*, como uma riqueza que se realiza no interior “escondido” da sua manifestação. Esses comportamentos emergem como signo de algum mundo interior e os movimentos que lá se deslocam, como enfatiza Smetak. Esse mundo velado, – velado na medida em que não se remete diretamente ao nível de nossa experiência encarnada, – ao mesmo tempo constantemente irriga tal experiência como um rio subterrâneo. Essa condição constitui uma troca obscura que está se desenrolando em todo momento ao longo da superfície do mundo das qualidades, lhe costurando num processo constante de gênese.

O entendimento dessa troca agiu em Smetak desde a idade mais tenra, como uma força de inspiração na constituição da experiência estética dele. Assim, percebe-se a matéria como aquilo que guarda os seus “segredos” enquanto fonte insondável de comportamentos diversos, e isso no próprio ato de ser desvelada na forma da experiência. O artista se encontra numa relação ambígua com os seus materiais, nunca podendo dominá-los de um modo completo; a matéria guarda um lado potencial que não pode ser feito o “objeto” do artista. Smetak, conscientemente ou não, já se mostrou nesse momento, sensível a esse duplo movimento que se instaura entre o ser experiente como uma permeabilidade originária e aquele mundo que se oferece para ser experimentado; duas “carnes” – como diria Merleau-Ponty (2012, p. 86) - ressoando entre si, numa troca infundável. Assim, perceber-se-á que, na raiz da formação da experiência, encontramos uma condição que não seria nem ativa nem passiva. É um deslocamento em que um sujeito pode se constituir, mas é ao mesmo tempo constituído pelo mundo do qual é consciente e que lhe faz um ser experiente. Tal duplicidade seria fundadora do sujeito e introduzimos essa ideia para podermos continuar a investigá-la ao longo do resto desses três capítulos.

Outra prática durante a adolescência de Smetak, também significante nessa linha, foram suas visitas frequentes aos ateliers dos *luthier*. Esses são as oficinas onde os instrumentos de cordas, sejam eles violinos, violoncelos, violas ou guitarras são fabricados e envernizados. Smetak faltava suas aulas escolares para poder acompanhar as atividades

dos *luthier*, aprendendo assim, de uma maneira regular mas independente, as técnicas de produção artesanais envolvidas na fabricação dos instrumentos. Há aqui, já evidente, certa relação heterodoxa de parte de Smetak, tanto com a autoridade institucional quanto com o modo de produção estabelecido dos instrumentos. Smetak Paoli reconta como Smetak queria “testar no seu violoncelo os conhecimentos preciosos que acabou de adquirir fora da escola. No mesmo dia enverniza e reenverniza seu instrumento em busca de novos efeitos sonoros” (SMETAK PAOLI, 2013, p. 29). Havia nesse processo uma relação entre a sensibilidade sonora e um conhecimento artesanal, a consciência de que as duas podem permanecer numa proliferação autosustentada. Isto é, por meio do entendimento de que novos sons são sempre disponíveis via a fabricação potencialmente infinita de formas diferentes de ‘produtores de sons’. Scarassatti também trata dessa questão da seguinte forma: “partindo do artesanato na criação de instrumentos musicais, aproximaria dois potenciais de natureza distintas: o plástico e sonoro, porém dentro de um contexto de criação mais artesanal que artística” (SCARASSATTI, 2008, p. 32). Scarassatti então enfatiza certa ascendência nessa obra do artesanato em vez do artístico. Esse potencial para fabricar instrumentos, ou o direito de ter acesso ao modo de produção, – podendo assim repensá-lo e agir num campo de produção aberto – constitui um dos elementos mais originais da obra. Essa abertura também lhe conduziu a questionar a forma do instrumento, ao passo que ele assumiria uma identidade dupla entre instrumento e escultura, os dois atributos igualmente capazes de ser desdobradas no processo de fabricação. Smetak Paoli também descreve como a natureza clandestina dessas visitas criou certa tensão familiar, na relação entre o velho e o jovem Smetak (SMETAK PAOLI, 2015, p. 29). Assim, adquirir esse conhecimento foi possível apenas ao preço de contrariar a autoridade tanto familiar quanto institucional e pedagógica. É difícil não ver neste momento da vida desse artista radical nascente, uma lição profunda em termos da maneira em que a criatividade e os seus rumos práticos se constituem em termos sociais, nem sempre como um reconhecimento de entendimentos estabelecidos, mas sim como a realização de uma experiência singular buscando espaço para se elaborar. O espaço social não garantiria necessariamente um lugar para receber esses novos entendimentos, ao contrário, poderia ativamente impedir a sua emergência.

Deste modo, podemos propor a tese de que, o que tinha sido apenas latente na primeira parte de sua carreira, e de fato, até ao longo da sua infância e adolescência - período durante o qual atuava como músico erudito “tradicional” - ao chegar à Bahia, e, sobretudo, ao contexto institucional da UFBA dos anos 50 e 60, encontrou um ambiente

verdadeiramente propício para sua elaboração explícita. Um encontro autêntico – conjunto transversal entre fatores biográficos, geográficos, culturais e históricos – fez com que um modo de criatividade singular pudesse florescer. Na trajetória de Smetak, entendemos essa singularidade pelo modo em que ela opõe-se à formação que ele experimentou na primeira fase de sua vida; formação essa que busca constituir um agente criativo conforme certa ‘lógica de produção’, possuindo certos recursos técnicos que encontraram o seu lugar de estabelecimento institucional num contexto e momento específico da história da Europa.

Algum tempo depois de ter chegado ao Brasil, “por volta de 1945/46” (ABREU, 2012, p. 3), Smetak também começou a ter contato com outro fator essencial na elaboração da obra dele: a teosofia, mais especificamente a eubiose. Através de um colega músico, Smetak conheceu Henrique José de Souza. Nativo da cidade de Salvador, Souza criou a sua própria escola teosófica no Brasil. Trata-se de “um sistema de iniciação espiritual e esotérica” (SCARASSATTI, 2008, p. 41). Scarassatti também anota como “os estudos iniciáticos da Eubiose”, iniciaram “uma mudança significativa na sua concepção da música e mundo” (ibid.). A eubiose teosófica se constrói aglomerando diversas religiões não ocidentais, combinando assim crenças de vários momentos históricos e fontes culturais. Scarassatti continua, descrevendo como “a sua disposição básica era o estudo da ciência da vida no sentido da cosmogênese, baseado nos ensinamentos secretos das escolas iniciáticas orientais,” (ibid.). Através do caráter trans-histórico e transcultural dessa escola religiosa, as tendências de Smetak a questionar contingências sociais e históricas – como já se viu nos casos da fabricação de instrumentos e na experiência da sonoridade – encontraram um discurso religioso e ambiente social para se articular como um tipo de conhecimento cosmogênético. Formas antropológicas, por serem relativizadas no âmbito dessa escola religiosa sincretista, encontram a sua base cosmológica, irreduzível a qualquer razão antropológica particular que lhes dá à luz. O filósofo brasileiro Benedito Nunes, ao falar sobre a relação entre a teosofia e a obra de Fernando Pessoa, observa que a teosofia “não aceita dogmas, aceita no entanto que uma verdade dessa ordem oculta-se ao comum dos mortais, e revela-se aos que são iniciados no conhecimento das fontes extra-humanas que a transmitiriam através dos tempos” (NUNES, 2009, p. 227). A perspectiva sincrética da teosofia, portanto, assume uma postura trans-histórica, tendendo a colocar diversas culturas num espaço relativo. Mais adiante Nunes também argumenta que “o teósofo que não julga que a verdade eterna lhe é exterior, adota o pressuposto da existência de um nexos de participação de sua alma com

o ser universal, nexa que a ele incumbe desenvolver, cultivando as suas faculdades superiores ou os poderes ocultos do seu espírito” (ibid., p. 228). Ao mesmo tempo em que a teosofia tenta agregar diversas culturas e religiões num meta-discurso, também busca colocar essas diversas religiões em contato com uma raiz cosmológica mais geral, que não seria por isso uma espécie de objetivismo do tipo protagonizado pela modernidade ocidental. O mais importante, pois, é como a teosofia se assenta sobre o conhecimento das fontes “extra-humanas”, e como condição secundária, sobre conhecimentos que as transmitiriam através do tempo. Assim o conhecimento teosófico desafia dogmas por não encontrar um lugar estabelecido no entendimento comum de uma sociedade específica; tem que ser, dessa maneira, *esotérico*. O preço por ocupar essa perspectiva é o de ‘não pertencer’ a nenhum espaço social, sendo independente de lugar ou período histórico. “*Esoterismo*” é “o lado secreto, velado, só a uns poucos transmitido, de verdades que apenas superficial e exteriormente traduzem-se nas crenças religiosas comuns” (NUNES, 2009, p. 235). Seria assim um conhecimento “minoritário”, para lançar mão do conceito de Deleuze e Guattari, não participando da lógica dominante de uma sociedade que se organiza mediante processos de reconhecimento. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 56). Sem o fundamento do reconhecimento compartilhado, pode-se construir um sentido consistente que dá verdade aos seus enunciados? Aqui, não se trata de verdade como tendo um sentido positivista, mas sim, aquela *verdade* que constitui os modos de sociabilidade aceitos em culturas específicas. A teosofia, em contrapartida, encontra a sua “verdade” no ponto onde a alma do sujeito se junta ao do “ser universal”, uma junção que deve se corresponder ao cultivo dessas faculdades superiores. É, assim, um processo verdadeiramente ‘antropofágico’, digerindo as diversas culturas pelas quais passa para poder se consolidar, sendo ao mesmo tempo ‘irredutível’ a qualquer uma delas. Uma ciência da vida no sentido da cosmogênese visa desvelar como diversas modalidades antropogênicas surgiriam e desapareceriam como fluxos de um movimento cósmico maior.

A teosofia, a fabricação dos instrumentos, a sensibilidade formativa da sonoridade e a sua mudança para o Brasil, todos esses fatores se juntam na experiência artística de Smetak, contribuindo para um deslocamento na sua trajetória. A teosofia contribuiu para o caráter especificamente antropofágico da obra smetakiana, com o seu tratamento “relativista” das culturas humanas; a fabricação dos instrumentos acrescentou a qualidade “artesanal” e experimental no que diz respeito à possibilidade da produção das sonoridades, ou mais geralmente concebido, o “modo de produção”; a sensibilidade no

que tange à sonoridade cria uma experiência da profundidade ontológica que dá vida às nossas sensações; e finalmente a mudança para o Brasil forneceu uma mudança de contexto cultural e institucional “majoritário”, para encontrar na UFBA daquela época, uma situação institucional, propícia ao evolução de suas pesquisas radicais. Começamos assim a destacar alguns dos temas em jogo na formação dessa obra.

2.4 AGINDO E CRIANDO, SENDO 'EU' MESMO.

Ao focar no processo criativo de uma maneira mais específica, claramente uma questão significativa é entender quem *cria* ou ‘o que’ *cria*. Ao mesmo tempo, pode-se perguntar se é preciso articular essa pergunta a partir da origem de um agente, ou se não houver outra concepção possível para lidarmos com a problemática. Por falar na criatividade, ter-se-ia de falar necessariamente no agente dessa criação, ou seja, todo momento criativo é protagonizado por um agente? Sustentaremos no seguinte que a obra de Smetak serve justamente para problematizar tal concepção. Propomos também a pergunta como esse agente se constitui? É composto no final por sua vontade e razão, ou contribuiriam outros fatores também, irreduzíveis a essas faculdades? Intuitivamente, podemos dizer que vontade ou intencionalidade são fundamentais na designação de um agente concebido como categoria geral. Isto é, define um agente sem também identificar a sua intenção, seria incoerente. Podemos conceber o ego como aquele núcleo que focaliza o agente como garantidor da intenção e razão desses atos criativos. Seria o ‘eu’, que pretende ou intenciona metas e alvos, e que formula projetos via a faculdade da razão. Ora, diferente dessa proposta, na perspectiva de Smetak, percebemos uma coerência bastante sutil ou complexa, no que se refere ao papel do ego ou agente intencional. Smetak em certo momento fala na noção de “um Ego Cósmico, subjetivo, e um Ego objetivo transcendental” (SMETAK, 1982, p. 32). Há aqui, sugerido, novo conceito do agente. Sujeito e objeto, ou agente intencional e ativo, e objeto passivo de sua atenção, se encontram embutidos num pano de fundo longe daquele que determina um sujeito puramente contido em si mesmo, ou uma objetividade simplesmente exterior.

Nesse momento, para aprofundarmos mais esse debate, introduziremos a tipologia aristotélica explorada por Scarassatti em seu livro *Walter Smetak: o alquemista dos sons* para tratar da questão do agente criativo. Aí, lê-se que:

segundo a doutrina aristotélica, para se obter a explicação dos

fenômenos, deve-se conhecê-los mediante as suas causas. A primeira delas, a Material, designa a matéria de que uma coisa é feita [...] Formal refere-se à razão dos fenômenos, ao logos, ou seja, é a causa racional [...] Com relação à causa Motriz, diz-se que, por sua ação física, produz o efeito [...]. Como causa Final, entende-se aquilo pelo qual o efeito é produzido (PLAZA e TAVARES apud SCARASSATTI, 2008, p. 78-79)

Scarassatti (2008) elabora ainda mais essa tipologia, argumentando que “o artista” é “alguém (...) imerso num processo de vir a ser” que “dá origem a algo, a um fenômeno que, no caso, é a obra de arte e, também, que este fenômeno tem como causa a relação direta desse artista com a matéria, o conceito, a forma e o formar da obra” (SCARASSATTI, 2008, p. 78). Scarassatti argumenta que há um processo de “vir a ser” que está em jogo na criação da obra de arte. Porém, ao refletir mais especificamente sobre a prática de Smetak, é a noção de artista como o “ponto” que dá origem à obra de arte mediante uma “causa racional”, estabelecendo assim uma “relação direta” com a matéria enquanto “causa” da obra, que se torna mais problemática para nós. Argumentaremos que, na obra de Smetak, não há apenas uma forte tendência a superar esses limites que se interpelam entre agente como sede de uma causa racional e matéria como o alvo passivo dessa pretensão, mas o seu próprio sentido se constrói no processo de superá-los. Como o próprio Smetak defende, “no irracional, aquilo que a gente não compreende, esteja talvez depositado o nosso futuro. Mas para entender isso, precisamos de uma inteligência muito maior do que temos agora” (SMETAK apud SCARASSATTI, 2008, p. 61). Defendemos, pois, que tentar manter tal tipologia produziria resultados equivocados na leitura da obra de Smetak.

Vê-se, sobretudo, que esse processo de problematizar a agência criativa no caso de Smetak gira em torno da concepção da consciência articulada por ele. Temos de questionar qual o papel da consciência na formação do artista como ser criativo, e na formação das categorias de atividade e passividade do mesmo. Assumir uma concepção diversa à da “causa racional”, à “razão dos fenômenos”, ou finalmente o “logos”, renovaria o nosso arcabouço teórico para lidar com o conceito de artista? Queremos por em questão a coerência dessa tipologia artistotélica - como Scarassatti a expõe - enquanto chave de leitura adequada dessa obra; não apenas como um problema filosófico, mas também prático e social. Tal chave realmente serve para abordar essa obra? Ou a obra em si conduzir-nos-ia a querer revisá-la? Defendemos que essa divisão proposta inicialmente na tipologia entre a matéria de que é feita a obra e o logos que age sobre essa matéria não é sustentável. Assim, também pretendemos questionar: quais são as propriedades dessa

matéria para Smetak? Ao articular essa noção de matéria, seria necessário dizer que ela possui puramente características passivas? Novamente, sustentamos que, para Smetak, essas divisões deixam de ser necessárias, e que a obra dele visa elaborar uma perspectiva alternativa que não se assenta sobre tais distinções. Passamos agora a considerar um texto secundário a fim de articular em maior detalhe essas questões.

2.5 “PREFERIA NÃO”: A POTÊNCIA DA IMPOTÊNCIA.

Em seu livro *Bartelby, ou da Contingência*, o filósofo italiano Giorgio Agamben se vale do conto famoso de Herman Melville, *Bartelby, o Escrivão*, para tratar desses temas de agência e contingência, em parte no âmbito da discussão de Aristóteles. Agamben (2015) analisa Bartelby, – escrivão que se recusa a copiar mais – para elaborar um estudo de caso da literatura que investiga a formação do agente. Nesse momento, queremos demonstrar como as considerações de Agamben a respeito de Bartelby poderiam ser férteis para as nossas reflexões sobre Smetak. Visamos tirar da análise de Agamben, um conjunto de conceitos que nos ajudarão no desenvolvimento do resto do capítulo e no seguinte. Como veremos, essa questão abrange o problema da consistência antropológica como condição geral, problema que já vimos como importante na obra de Smetak no contexto das crenças religiosas que informam-na. Para Agamben, por assumir essa postura de ‘neutralidade total’, Bartelby funciona enquanto matriz de potência pura; nem sim nem não, mas sim, meio ponto entre o ser da afirmação e o nada da negação. Assim, “a indiferença entre ser e nada não é, porém, uma equivalência entre dois princípios opostos, mas o modo de ser de uma potência que se purificou de toda razão” (AGAMBEN, 2015, P. 34). Uma vez que a potência não mais se empresta aos fluxos da vontade, ela consegue purificar-se da razão por deixar de se direcionar para fora, não mais tomando como o seu campo de esforço objetos particulares ou situações específicas. Pressupomos, desse modo, essa pura reserva de potência que não tem de concretizar-se enquanto ação para ter ‘existência’, ou que não tem de assumir uma postura pragmática frente ao mundo exterior como expressão da vontade. Para Agamben, é montada dessa forma, uma “experiência” que, ao contrário à da ciência, seria *sem* verdade (ibid., p. 37). Isto é, o “objeto” para ser testado ou verificado - o sujeito como um ser definido conforme a sua vontade e razão - não pode ser verificado definitivamente. De fato, a experiência consiste justamente na impossibilidade de encontrar esse “objeto”, e as consequências decorrentes dessa impossibilidade. Assim, experimenta-se antropológicamente onde

fazemos desaparecer o centro da necessidade antropológica, aqueles vínculos de vontade e produtividade que determinariam a forma necessária do humano em contextos concretos específicos. Liberamos todos os elementos dos quais a investigação é constituída, para que a mesma jogue livremente numa nova concepção da criatividade não dependente da vontade ou da razão.

Agamben explica como “um ser que pode ser, e, ao mesmo tempo, não ser”, chamar-se-ia, “em filosofia primeira, contingente” (AGAMBEN, 2015, p. 38). Ora, a contingência, enquanto aquilo que pode ser ou não, manifesta claramente o caráter da potência. A potência poderia realizar-se “propositalmente” via o sim ou o não. Entretanto, sendo potência, ela ainda não se deu de uma forma definitiva. Ressaltarmos, desse modo, esse lugar ambíguo ocupado por Bartelby, para que ele se manifeste como a expressão dessa potência. Agamben coloca que “uma potência sem vontade é todo sem efeito, não pode jamais passar ao ato” (ibid., p. 27). Além disso, “a vontade é o princípio que consente em colocar ordem no caos indiferenciado da potência” (ibid.). Aquele ser capaz de agir, mantém essa capacidade num estado puro, que seria em certo sentido “caótico”. Isto é, o estado puro deve ser caótico no que diz respeito às formas de decisão da razão; assim, ter-se-ia a razão como o elemento estruturante e a vontade como elemento intensivo, com as duas “colocando ordem” na potência. Para ocupar esse lugar de pura potência, Bartelby não se constitui enquanto agente; não possui lugar no campo social, senão como um caso patológico que não reconhece as condições sociais atuais. Para que possa ocupar esse lugar, o ser de pura potência se guarda, mantendo-se numa espécie de reserva. Agamben argumenta que “como escriba que cessou de escrever, ele é a figura extrema do nada do qual procede toda criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação desse nada como pura, absoluta potência” (ibid., p. 26). Há nessa descrição de Bartelby por Agamben - como sendo implacável, um ser intransigente que não abre brecha para o mundo lá fora – uma definição da postura subjetiva subjacente à potência. Bartelby possui a potência para criar ou negar, mas ainda não se comprometeu com nenhuma postura pragmática específica. Assim, a potência é uma espécie de “nada”; subsiste como capacidade, mas não se atualiza em condições concretizadas.

É na famosa fórmula de Bartelby – “preferia não” – que encontramos a sustentação do sujeito nesse estado de potência, como expressão tanto de algo que pode ser quanto não ser. Na própria estrutura dessa fórmula – falada ou escrita, mas como entidade linguística de qualquer forma, – o significado ontológico é elaborado enquanto potencial para fazer existir ou não. Como Agamben sublinha, é “como escriba que cessou

de escrever”, que “ele é a figura extrema do nada do qual procede toda criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação desse nada como pura, absoluta potência”. Portanto, não é por acaso que Bartelby é escriba de todas as formas de produtividade possíveis. Bartelby é aquele trabalhador que trabalha com palavras, reproduzindo-as e fazendo-as circular. Todavia, as palavras de Bartelby não são “as suas”, ele se dedica à circulação de palavras, sem por isso se dedicar ao ato de *se exprimir*. Temos que explorar o modo em que a circulação da linguagem é significativa na articulação dessas faculdades de vontade, razão e potência, e as relações que elas mantêm com o processo criativo. Assim, a neutralidade de Bartelby frente à linguagem, e a saída dele da sua circulação – salvo na única instância de sua fórmula tão resistente e perturbante – é fundamental. A fórmula linguística de Bartelby evita justamente assumir a vontade como a sua base; não é uma questão de querer, nem de totalmente assumir a negação - que também seria uma expressão da vontade. Tem articulado a fórmula de tal maneira para se posicionar exatamente no ponto de equilíbrio entre criar e negar. Devemos perceber, no entanto, que é na linguagem que esses efeitos podem ter a sua gênese. No caso de Bartelby, a circulação da linguagem, se dá como se fosse desprovida de seu substrato de vontade; a linguagem circula como se despropositadamente.

Esse problema emerge, pois, através da relação entre o ser e a linguagem, sobretudo via o verbo que indica ação, acontecimento ou processo. Agamben descreve como “a equiparação entre a escritura e o processo da criação é, aqui, absoluta. O escriba que não escreve (do qual Bartelby é a última e extrema figura) é a potência perfeita, que apenas um nada separa agora do ato de criação” (AGAMBEN, 2015, p. 18). Por assumir certa adequação entre o ser responsável pelos atos criativos e o ato de escrever, a palavra se torna o próprio signo da criação; aquilo pelo qual novos seres vêm a existir criativamente. Há aqui uma questão paradoxal, “se Bartelby renuncia ao condicional, é apenas porque lhe importa eliminar qualquer traço do verbo, mesmo que seja em seu uso modal” (ibid., p. 27). A respeito do ato de criação e o vínculo ontológico que lhe determina enquanto oriundo do sujeito caracterizado pela vontade, encontramos no verbo aquele signo que condiciona a criação como *atributo* do agente. É o verbo que nos habilita cortar o ato criativo, como o signo do agente, da continuidade da ‘massa ontológica’. Ao tratar dessa pura potência que Bartelby manifesta, encaramos um tipo de paradoxo no que se refere ao valor do ato como expressão da vontade. Não se pode pretender a potência uma vez que, assim, teria de deixar de ser o que ela é; já teria assumido uma postura que lhe colocaria fora de sua própria natureza enquanto tal. No entanto, o sujeito – ao mesmo

tempo que se dispõe da linguagem para poder se destacar da massa ontológica como um ser caracterizado pela sua vontade – se encontra enquanto signo da potência, num estado de coincidência quase total com essa massa. Ou seja, desprovido do destacamento oferecido pelo verbo, seu ser corresponde-se quase que totalmente ao da massa ontológica do qual não mais tem como se afastar; agente e ser se tornam intimamente entrelaçados no seio da potência.

Agamben esboça como “na sua intenção mais profunda, a filosofia é (...) uma firme reivindicação da potência, a construção de uma experiência do possível como tal” (AGAMBEN, 2015, p. 20). A filosofia para Agamben é o modo em que podemos demarcar a persistência do possível como algo que dá vida ao ato, mas que se manteria, mesmo assim, somente como o campo de possibilidade dele. Essa experiência do possível como tal dar-se-ia no contexto desse ser que se recusa a ser definido de acordo com a necessidade de certa lógica reconhecida de produção. Ou, como no caso de Bartelby, enquanto trabalhador que deixa de cumprir o seu papel profissional e que no final deixa de existir como um “eu”. Aqui, todas essas necessidades profissionais e produtivas se mostram contingentes. A potência é construído como indício do desconhecido dentro de um campo social e produtivo de conhecimento ou reconhecimento. Ela gera o efeito de minar toda essa aparência de necessidade. Mas precisamente porque o sujeito se torna implacável ou intransigente às condições gregárias pelas quais o humano se produz antropologicamente naquele momento. Assim, Bartelby permanece “de modo tão obstinado no abismo da possibilidade e não pareça ter a menor intenção de dele sair” (ibid., p. 26). Desse modo, pomos a pergunta da constituição do reconhecimento social. No caso de Bartelby, é sempre na base de um sujeito que aceita sair da pura potência para se localizar dentro de um dado contexto produtivo, ou por outro lado, para se lançar num campo social para aí criar ou gerar efeitos, para fazer circular mais uma vez as palavras. Tal sujeito deve reconhecer - pelo menos tacitamente – a eficácia desse campo como definidor do valor de sua agência; os seus atos têm valor enquanto signo de agência por conta do pano de fundo hermenêutico que o contexto lhes dá. No entanto, tal espaço social não pode “saber o que fazer” com um sujeito que tem deixado de reconhecer a necessidade dos seus termos de entendimento. Ou seja, há certo valor ‘agencial’ que os atos do agente assumem devido ao contexto social, aliás o sujeito que não reconhece esses termos de entendimento, também deixa de ser ‘reconhecível’ conforme a lógica reinante.

Tudo isso Agamben articula via a noção de uma “mutação antropológica”. O problema da vontade e dessa singular experiência existencial que Bartelby protagoniza

ressoa no coração da coerência do humano enquanto projeto terrestre. Põe-se a pergunta: o que seria esse humano que se guarda assim na privacidade de sua potência pura? Agamben observa como

Aquele que aí se aventura, com efeito, arrisca não tanto a verdade dos próprios enunciados quanto o próprio modo do seu existir e cumprir, no âmbito da sua história subjetiva, uma mutação antropológica a seu modo tão decisivo quanto foi, para o primata, a liberação da mão na posição ereta (AGAMBEN, 2015, p. 36-37)

Aventura estranhíssima essa, que consiste justamente em não se aventurar, como a experiência antropológica mais radical possível, a que não possui “verdade”. A verdade dos “enunciados” é fundada pelo próprio modo de existência desse sujeito; não é mais uma questão da verdade de enunciados específicos, mas sim de como eles têm de tomar o seu sentido daquele “modo de existência” que lhes constitui enquanto verdadeiros. Ou, dito de outra forma, o modo de existência é aquilo que pode dar verdade a eles, como o contexto em que se tornariam eficazes. Todas essas questões se desenrolam na trajetória desta “história subjetiva”. A ‘experiência Bartelby’, ou essa “mutação antropológica”, nos parece funcionar justamente por renunciar-se a qualquer tentativa de se impor enquanto sujeito ou agente; a se exteriorizar como um ator na sociedade.

É na simples demonstração dessa resistência tão infável, mas ao mesmo tempo tão profunda, que o significado de Bartelby reside. Tem se entregado a um estado de pura potência, permanecendo assim no interior dessa neutralidade ao custo de deixar de lado a sua ‘vontade’ e ‘racionalidade’ como supostamente definidoras do agente humano. Realiza, assim, uma transformação inesperada da condição antropológica como se fosse de dentro. Nesse “ato” de ocupar a potência pura, encontramos um poder que se articula via sua própria impotência, a sua possibilidade de não se entregar àquelas necessidades aparente ou geralmente reconhecidas enquanto tais. Deve ser inesperado porque não se comporta segundo nenhum padrão de reconhecimento. É dessa maneira que o comportamento “patológico” de Bartelby – patológico na medida em que não parece reconhecer a ordem das razões que normalmente conduz a vida humana e gregária - constitui uma “mutação antropológica”. Categorias tais como a razão ou patologia, a passividade e a atividade, nos parecem se arruinar nas rochas do nada caótico da potência pura.

É dessa forma que Agamben diz que Bartelby monta um tipo de experiência sem

verdade; ele explica isto da seguinte forma:

uma proposição que é impenetrável às condições de verdade, porque é sempre verdadeira ('o céu é azul ou não azul'), corresponde, em Bartelby, à experiência do *poder* ser verdadeiro e, ao mesmo tempo, não verdadeiro de algo, mas exclusivamente ao seu ser em potência (AGAMBEN, 2015, p. 37).

Em termos lógicos, a expressão de Bartelby faz com que se torne impossível atribuir verdade ou não ao sujeito em questão, posto que a expressão remete-se a algo – à potência – que não seria ou uma coisa ou outra, mas sim o potencial das duas posturas subjetivas ao mesmo tempo. O resultado de tudo isso seria o de que não permanece mais *uma* verdade do sujeito, dado que a sua vontade deixa de ser determinável. A vontade é encontrada sempre submergida por uma potência multidirecional, que não seria passividade exatamente, uma vez que não temos a vontade mediante a qual poderíamos atribuir passividade enquanto tal.

A essa altura, o problema se torna o seguinte: “de acordo com quais leis acontece o trânsito do possível ao real? E se há algo como uma possibilidade ou potência, o que, dentro ou fora dela, a dispõe à existência?” (ibid., p. 18). Ou seja, dado que nós nos achamos no interior dessa “mutação antropológica”, chegamos a ter uma experiência da própria contingência das razões que definem o “interior” do espaço social. O possível, – aquilo que subsiste apenas no campo da potência – pode tornar-se o real via ação da razão e vontade sobre a potência, gerando assim um “efeito real” no universo social. No caso específico de Bartelby, isso se dá como um trabalhador obrigado a trabalhar. Tal trabalho por sua vez funciona enquanto reconhecimento da necessidade das razões práticas que organizam a coerência daquele espaço social. Bartelby, todavia, é precisamente aquele sujeito que não sente a obrigação de reconhecer a necessidade dessas razões. Mostra-nos, ao contrário, a contingência delas; isto é, o fato de que podem ou não ser reconhecidas como *as razões sociais necessárias* por meio das quais a sociedade e os seus agentes se efetuam.

A esse ponto, Agamben acrescenta mais uma espécie de criatividade. O primeiro tipo terá um segundo que lhe espelha, ou como Agamben descreve: “a interrupção da escritura assinala a passagem à criação segunda, na qual Deus reclama para si a sua potência de não ser e criar a partir do ponto de indiferença entre potência e impotência” (ibid., p. 52). Bartelby colocou a pergunta: o que seria aquele ser humano sem vontade, que não quer, ou que, dito de outra forma, deixa de ser um sujeito? Aceitando por

enquanto, que a condição de querer define de certa forma a natureza do sujeito humano. Isso seria a experiência radical que Bartelby montou para interrogar a constituição do ser humano. Uma vez feita essa interrogação, encontramos uma “segunda criação” que seria a de Deus, a sua potência de não ser e criar a partir do ponto de indiferença entre potência e impotência. Mas Agamben também observa que “não é verdade portanto, que eliminando o princípio de razão, o arbítrio dos homens tome o lugar da *ratio*, (...) eliminando a *ratio* também a vontade se arruína junto com ela” (AGAMBEN, 2015, p. 34). Assim, ele aponta para uma condição bastante paradoxal. O sentido dos conceitos de vontade e razão devem se articular mutuamente, duas funções cuja eficácia se constrói juntamente. Mas o problema então se torna: na ausência dessas duas funções como articuladores do caos não diferenciado da potência, o que é que constitui a nossa coerência social e humana? Se há algo que entendemos como vontade, isso seria na medida em que haveria uma “contra-faculdade” que chamaríamos de razão, agindo para articular o funcionamento da vontade, como estrutura articulando impulso intensivo. Assumir a neutralidade da potência pura seria essa mutação antropológica em que o sujeito se acha submerso na plenitude de uma potência não diferenciada.

Agamben, todavia, expande o âmbito do problema, ao colocar o nada da potência de um sujeito particular, junto com um segundo tipo de criação de Deus. Assim, leia-se como:

Assim como haviam distinguido dois tipos de nada, um que supera os entes, por assim dizer, do alto, e outro que os ultrapassa para baixo, do mesmo modo os neoplatônicos distinguiram duas matérias, uma incorpórea e outra corpórea, que é como o fundo obscuro e eterno dos seres inteligíveis (ibid., p. 24)

Se há o nada da neutralidade do sujeito que gera a emergência de atos criativos particulares, também haveria aquele outro nada que seria o próprio fato da criação do mundo vindo do nada de Deus. Agamben descreve como “todos os seres (...) são eternamente gerados na mente de Deus” ao passo que “é apenas descendo nessas trevas e nesse abismo que a Divindade cria o mundo e, ao mesmo tempo, a si mesma” (ibid., p. 25). Se posso afirmar a possibilidade de atos criativos particulares, isto seria apenas na condição de que o mundo foi criado num ato que tem sempre precedido atos criativos específicos; ou seja, todo ato criativo é precedido pelo ato primordial e infindável que ressoa ao longo “da massa ontológica”. Essa origem deve parecer um nada em relação a

plenitude diferencial do universo. Assim, “é o nada do qual o mundo procede e sobre o qual eternamente se apoia. ‘Abismo’ não é aqui uma metáfora: como Bohme afirmará sem meios termos, ele é, em Deus, a própria vida das trevas, a raiz divina do inferno, no qual se gera eternamente o nada” (AGAMBEN, 2015, p. 26)

O nada de baixo cava toda criação particular que pode ser pretendida num sentido limitado e feita a partir dos entes existentes, sendo essa criação, referente a esse “ato”, sempre anterior que vem de baixo e emerge das trevas desse nada original. A potência do criador individual, que chega ao mundo como se fosse “do alto”, mergulha no mundo criado por Deus de “baixo”. O caso de Bartelby, – essa “experiência sem verdade” – mostra o seu sentido mais profundo nesse momento. A potência do sujeito que mergulha “na massa ontológica” demonstra precisamente a sua proximidade com aquela criação que chega de baixo. No processo de mergulhar na experiência do possível, nós encontramos-nos poderosamente enfrentados pelo nada de onde vem a criação do mundo, como sendo irreduzível a qualquer situação ou experiência manifesta. É neste momento que se pode colocar em questão “precisamente essa supremacia da vontade sobre a potência” (ibid., p. 28). A experiência pela qual submerge-se naquele mundo para ali encontrar a sua origem no nada de Deus deve instigar essa inversão da relação entre potência e vontade; é através do contato com um acontecimento mais profundo que ressoa através de todos os entes, que podemos efetuar tal inversão.

Desta maneira, temos um ponto de virada pelo qual o enquadramento anterior da vontade e das razões antropológicas se acha reformulado via a ‘impotência potente’ da “criação de baixo”. Retomando nesse momento um conceito de Gilles Deleuze, poder-se-ia constatar como tal: “ator é do Aion: no lugar do mais profundo, do mais pleno presente, presente que se espalha e que compreende o futuro e o passado, eis que surge um passado-futuro ilimitado que se reflete em um presente vazio não tendo mais espessura que o espelho” (DELEUZE, 2009, p. 154). Ora reconstitui-se, pois, o conceito de agente ou “ator” conforme a construção constante do ser por si mesmo de acordo com “o mais profundo”, “o mais pleno presente que se espalha e que compreende o futuro e o passado” ou, como temos chamado até agora, “o nada de Deus”. O ator deleuziano adota outra postura frente ao mundo, se ‘realizando’ por se encontrar puramente coincidente com a potência do mundo. O “ato” primordial, cuja origem seria infindável dentre das coisas que lá se apresentam no presente vazio, surge ao longo do “futuro-passado ilimitado” como uma fonte daquilo que é aparente, mas que não pode ser encontrado dentre dessas coisas apresentadas. Ele se manifesta mediante essa extensão que é própria de sua

autodiferenciação; ou seja, o fato de que ele age por diferenciar-se num espaço de distribuição extensiva que seria originária. É dessa maneira que se realiza “uma espécie de salto no próprio lugar de todo o corpo que troca sua vontade orgânica por uma vontade espiritual, que quer agora não exatamente o que acontece, mas alguma coisa *no* que acontece.” (DELEUZE, 2009, p. 153)

Há “o que acontece”, que constitui o campo de ação daquilo normalmente concebido como agente, ou dito de outra forma, como agente, ajo manipulando e construindo coisas com o meu corpo no mundo atual. “Alguma coisa *no* que acontece”, porém, seria irreduzível a essas coisas. Ter-se-ia de efetuar uma modulação da vontade via o contato com a potência, ao passo que ela vem a se direcionar justamente ao ato irrecuperável da criação originária “de baixo”. O corpo mergulha no mundo como a impossibilidade de recuperar esse momento de criação originário do qual o próprio corpo vem. Essa alguma coisa *no* que acontece seria esse nada da fonte que jorra no coração das diferenças dos acontecimentos particulares. Assim seria algo que o tudo nos apresenta, mas que não é nada daquilo que podemos experimentar como presente. É “a ausência” da qual todo presente seria o signo. Haveria por um lado o nada da potência pura que vem “do alto”. Isso passaria ao ato via a mediação da vontade e a razão, que introduz o agente no mundo como o signo dessa força, se realizando via atos de criação pretendidos. É por meio desse processo que se regula a transição entre o possível e o atual de uma forma coerente para produzir efeitos no espaço social. Por outro lado, há o nada do ato primordial que é a condição de possibilidade de atos em geral e as diferenças dos entes particulares. Porém, isto não pode ser descrito como um acontecimento dentro do espaço ontológico, porque é a condição de possibilidade de atos e coisas em geral nesse espaço.

Encontramos, então, outro fator que coloca em questão a noção de agência tradicionalmente concebida, a saber: onde fica a origem da agência uma vez que ela se manifesta mediante um corpo que não pode ser a origem de sua própria integridade? Por isso, vemos esse salto “em lugar” descrito por Deleuze. O corpo surge sempre via uma conspiração de forças que não podem ser referidas ao agente como o seu ponto de origem. A própria noção de agência, como assentada sobre a vontade, necessariamente se encontra equivocada por conta do corpo como constituído por forças ‘extra-corporais’. Desta maneira, a agência não pode ser seu próprio fiador, ela sempre se remete a condições anteriores das quais ela não é a origem. Benjamin Gal-Or nos mostra isso de uma forma muito instigante em seu livro *Cosmology, Physics and Philosophy*, onde ele observa como

Questions about biological evolution are frequently coupled with the problem of *structures and hierarchy in the complexity of the systems investigated*. But disciplinary studies demonstrate, time and again, the impossibility of understanding “biological clocks” (or complex organisms) by studying molecular mechanisms *in isolation*, i.e., *without paying attention to the external origins of life, to hierarchical structures of the whole of nature, to the evolution and complexity of prebiotic organisms, and to the grand temporal order of the non-living universe* (GAL-OR, 1987, p. 364).

Se entendemos o corpo como sendo decorrente desse processo de “evolução biológica”, essa mesma evolução é concebível como a involução da própria estrutura das condições cosmológicas, “a grande ordem temporal do universo não vivente”; o vivente e o não vivente são misturados numa relação íntima. Assim, esse “salto no próprio lugar do corpo”, do qual fala Deleuze, assume uma forma mais nitida em termos cosmológicos. O próprio Deleuze observa como

O ser vivo dá testemunho de uma outra ordem, de uma ordem heterogênea e de uma outra dimensão – como se os fatores individuantes, ou os átomos individualmente considerados em sua potência de comunicação mútua e de instabilidade fluente, gozassem aí de um grau superior de expressão. Qual é a fórmula dessa “evolução”? Quanto mais complexo é um sistema, mais aparecem nele *valores de implicação*. É a presença destes valores que permite avaliar a complexidade ou a complicação de um sistema e que determina os caracteres precedentes do sistema biológico. Os valores de implicação são centros de envolvimento. (DELEUZE, 2006, p. 357-358).

Realizarmos assim uma estranha viagem no mesmo lugar, entre a criação do alto do sujeito e criação de baixo do nada de Deus que vem ao encontro e instiga essa tradução das forças ativas da vontade e a razão antropológica, e a pura potência das estruturas cosmológicas que se alojam via a evolução, no corpo biológico como involução que exprime “os ritmos” dessas estruturas. A evolução é compreensível como um processo de alojamento de forças cosmológicas em corpos biológicos para que o cosmológico possa se tornar uma questão por um investigador existencial numa experiência “sem verdade”. Por isso, Deleuze e Guattari afirmam que “é preciso também, sob um outro aspecto, um *plano de composição sinfônica* infinito: da Casa ao universo. Da endossensação à exossensação” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 220). O sentido desse movimento entre “endossensação” e “exossensação” ressaltado por Deleuze & Guattari, pensando a partir das ideias de Gal-Or e o trecho anteriormente citado de Deleuze, se torna mais claro.

Tal movimento é efetuado porque a endossensação é dada pela relação consigo mesmo do cosmo – a exossensação – que pode dar na involução que cria um corpo para alojar a endossensação. Endossensação e exossensação se remetem uma à outra.

A noção de alojar, no entanto, deve ser entendida conforme a conotação mais larga; ou seja, o “endo” conotaria a construção de interiores, casas e domicílios em gerais. Assim podemos também entender melhor quando Deleuze e Guattaria afirmam que: “se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitose o grande plano de composição infinito” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 220), p. 220). O nascimento da endossensação no interior do corpo também deve ser o nascimento – num ponto projetado e futuro – da possibilidade da edificação de interiores como lugares de habitação em geral; quer dizer, a elaboração de ambientes como lugares de habitação. Habitar começa com a involução do cosmo no interior do corpo; se posso habitar como expressão de minha agência, isto seria por conta do alojamento da pura potência da exossensação no corpo.

Como um ser encarnado, carrego a exossensação de uma forma inconsciente, mas, como Smetak nos mostrará, posso me tornar consciente dessa condição via a pedagogia singular protagonizada por ele. É dessa forma que queremos abordar o tema de habitação e alojamento, como um princípio que unifica condições cosmológicas e antropológicas, e uma prática pedagógica que busca encontrar o seu ponto de contato. Via essas considerações acerca de Agamben, Deleuze e Gal-Or, pretendemos atingir uma concepção mais clara para podermos retomar o fio da investigação agora, considerando diversos exemplos da produção de Smetak na segunda metade de sua carreira.

2.6 COMO FAZER-SE UMA EXPERIÊNCIA COSMOLÓGICA.

Retornando agora à obra de Smetak, veremos como as questões que emergiram através do exemplo de Bartelby, a respeito da construção do espaço social e a função da linguagem, também estão presentes na mesma. Smetak argumenta que “as possibilidades de opinar são três: aceitar o fato tal como está, então seria dizer sim. Não aceitar, seria dizer, não. Não dar opinião publicamente, mas aceitar uma dessas versões do sim e do não numa neutralidade singular de indefinição” (SMETAK, 1982, p. 113). Percebemos, pois, uma estranha superação da lei de não contradição, – como Agamben já nos mostrou – efetuada na “substância subjetiva”, ou o ego como lugar da manifestação da

intencionalidade. O que quereria dizer, afirmar e negar ao mesmo tempo “numa neutralidade singular de indefinição”: onde é que esses atos de aprovação ou rejeição são atuados? O fluxo subjetivo se encontra diante de um paradoxo no que tange ao seu poder de assumir uma postura frente a uma dada condição pragmática. Trata-se do problema de concretizar “apoditicamente” essa intenção, ou de fazer dela uma “postura física”, como se se tratasse da constituição de uma “física da intencionalidade” onde o sujeito manifestar-se-ia. Mas, como Smetak nos mostra, posso me por socialmente, ou posso me retirar do campo social, mantendo-me “numa neutralidade singular”. Nesse caso, onde está localizado o sujeito, ou como se pode encontrar em tal circunstância, um agente criativo, enquanto postura objetivamente articulada frente aos seus materiais?

A experiência da coincidência dessas posturas divergentes, de afirmar e rejeitar, manifestas na “substância subjetiva” retirada, problematizaria a necessidade desse enquadramento racionalista do sujeito como apenas um ator caracterizado por sua vontade e razão. Parece-nos que o sujeito em seu interior íntimo pode contrariar a lei da não contradição, ou, como Agamben nos mostrou, se manter numa postura de pura potência. Smetak articula essa questão de uma forma ainda mais paradoxal, observando que “a palavra NÃO é sinônimo de SIM. Quão estranha a gramática! A divisão do ser andrógono deu então separatividade, e em seguida a polarização do sujeito no objeto.” (ibid., p. 107). Encontramos aqui a relação da gramática com a ontologia, ou seja, de que forma a gramática articula a existência do sujeito e sua natureza como relatado a um objeto? O “ser andrógono” dá luz à “polarização do sujeito no objeto”. Por atribuir ao sujeito posturas intencionais unilaterais, ou seja, ao reduzir de antemão a possibilidade do sujeito manifestar esses estados potenciais aparentemente contraditórios, ou como no caso de Bartelby, incorporar uma pura potência, qual a consequência para nossa concepção da criatividade e ação? Smetak continua nessa linha, argumentando que:

O SIM e o NÃO. O que não foi entendido até agora, é que o não confirma o sim. Ele é recíproco. O NÃO é equivalente ao NADA, isto é, ao TODO, o Absoluto incompreensível. Pela manifestação, ou materialização do Absoluto, o incompreensível torna-se compreensível transitoriamente, impermanentemente. (ibid., p. 106)

Nesse momento, Smetak parece-nos quase articular a sua posição segundo o modelo adotado por Agamben. Para ele, a questão seria como “o TODO, o Absoluto incompreensível”, que também é o “NADA” poderia se tornar “compreensível transitoriamente, impermanentemente”; a possibilidade disso depende do entendimento

da reciprocidade do “SIM” e do “NÃO”, entendimento que até agora não foi conseguido. Tem que haver o que Smetak chama de “a manifestação, ou materialização do Absoluto”, para que tal entendimento venha a passar. Smetak continua, em simpatia quase total com Bartelby, dizendo que: “mas achamos que *a disciplina de se calar*, produz mais *na auto-educação*”; ou seja, não é um entendimento conseguido mediante uma articulação verbal. Smetak observa que: “se de repente nas conversas o fluído das palavras ou ‘idéias’ pára, podeis sentir o profundo abismo das palavras, elas atingiram um alvo sem repercussão, sem eco. Neste instante, se explica algo” (SMETAK, 1982, p. 106, grifos nossos). Smetak, portanto, também realiza essa “mutação antropológica” para poder ter esse contato com a “pura potência”, momento quando “se explica algo”. Tanto como no caso de Bartelby quanto no de Smetak, a lição se dá por meio de uma parada na circulação das palavras, por furar a aparência da necessidade das razões antropológicas. É apenas via a experiência do possível enquanto potência pura que se pode chegar a ter essa compreensão transitória do incompreensível. O importante nesse processo Smetak articula da seguinte forma: “mas Atman sem veículo é nada. É a plena inconsciência da consciência” (ibid., p. 96). A consciência em si não necessariamente nos conduz a uma consciência das condições cosmológicas como uma pura potência jorrando no agente criativo; Atman tem de encontrar o seu “veículo”. Ter-se-ia de ser capaz de fazer de Atman um objeto da consciência, fazendo um veículo do ser que passa por essa “experiência sem verdade”. Para Smetak, isto seria quando sente-se “o profundo abismo das palavras”, onde “elas atingiram um alvo sem repercussão, sem eco”, também a “mutação antropológica” de Bartelby.

Numa passagem curiosa, Smetak põe a questão da linguagem e dos verbos especificamente num contexto geológico ou até tectônico:

O verbo violento destrói qualquer sentimento. Se tu queres destruir sentimentos, então use o verbo violento, mas se responsabilize pelas consequências. Um terremoto mata muita gente, desvia rios e move montanhas. Um terremoto não pode ser justificado, a natureza tem o direito de dar e tirar a vida, seja de quem for. A natureza não pode ser julgada por aquilo que faz ou não tem feito. Assim sendo, existem lugares geográficos na superfície da terra, que periodicamente tremem. São estados históricos da terra, lugares que talvez não devam ser habitados. (ibid., p. 112)

Assim, articula-se a questão da forma antropológica: de que forma devemos nós nos alojar? Já vimos que o cosmo vem ao encontro na gênese dessa problemática; por um

lado, a terra disponibiliza ambientes, condições em que podemos construir alojamentos, em que podemos residir ou permanecer. Ao mesmo tempo, acrescentamos mais uma pergunta à anterior: de acordo com quais condições devemos nós residir? Encontramos o *antropos*, constituindo-se juntamente com esses comportamentos tectônicos; se ambienta, ou não, na proximidade desses “estados históricos da terra, lugares que talvez não devem ser habitados”. Nesse momento, a terra surge para nos como um grande ‘agente’, caracterizado por sentimentos e paixões. Habitamos a terra de acordo com os comportamentos e contingências que ela ‘impõe’. Ao mesmo tempo, a violência do terremoto não é um candidato por justificação ou julgamento conforme noções morais, como se aplicam à vida antropológica. Embora possamos afirmar que tais ações naturais possuem uma necessidade, elas não têm nem racionalidade, nem intenção como tais. Habitar é sempre habitar segundo os comportamentos da terra, como uma colaboração entre conteúdos cosmogênicos e antropogênicos. Por outro lado, como já argumentamos, na perspectiva tradicional seria a “presença transcendental” da intenção que dá ao processo criativo o seu caráter fundamental. A geografia como efeito da pura potência vem do lado do “nada da criação de Deus”. Assim, criamos nossos alojamentos e diversos perfis antropológicos, contra o pano de fundo desse grande “ator”. Para Smetak, todavia, a violência da terra também tem de ser entendida juntamente com a violência daqueles verbos que destroem os sentimentos que poderiam gerar a consciência que buscamos. Intencionamos formar essa consciência, para que constituamos o agente criativo que o método musical smetakiana pressupõe. Do ponto de vista de Smetak, entender a contribuição da força da terra na geração das condições antropológicas faz parte do processo de formar essa consciência.

Essa grande colaboração antropológica/cosmológica Smetak também coloca mais especificamente no contexto da harmonia da obra dele:

O espírito é o próprio pai, o espírito que paira sobre as águas... Ele é absolutamente *destemperado*. Esta crítica não o altera, pelo contrário, leva-o ao seu devido lugar: dá não existência à existência. Por enquanto só podemos vê-lo nos seus efeitos, na alma, no corpo daqueles de quem ele é a causa. E se ele tem causa, esta causa não tem mais efeito, tem uma outra causa acima dele, a Causa sem causa. O ABSOLUTO NADA. O EINSUPH, o BRAHMÂ, ainda causa da CAUSA (SMETAK, 1982, p. 88, grifo nosso)

Aqui, a harmonia “destemperada” corresponde ao lado ‘cosmológico’ da colaboração, ou seja, a racionalidade da harmonia temperada, explorada nas composições

da música erudita, se contrapõe à harmonia destemperada que Smetak intenciona investigar em sua obra. Assim, a linguagem harmônica que desenvolve para elaborar a sua obra visa “colaborar” diretamente com esse nível cosmológico, por superar a racionalização da linguagem harmônica dita “tradicional”. Conforme tal lógica, esse nível destemperado se assenta sobre “a causa da causa”. Podemos assim conceber o sentido mais largo da harmonia na organização da obra; funciona como ponte ligando as condições cosmológicas e antropológicas, justamente como o corpo senciente, seria uma involução das estruturas cosmológicas das quais ele se torna sensível. Scarassatti sublinha essa espécie de colaboração, observando como:

Essa interação pretendida não queria dizer, para o compositor suíço, ordenação: para ele, a ordem podia estar na desordem já que o caos era o pré-estado do cosmo e pertenceria a uma ordem a qual o homem não conseguiria conceber. Ele classificava os humanos como pretensos organizadores do caos, os que suprimem a selva para “organizar” as cidades. Nesse sentido, a interação musical na não-afinação seria o aprendizado do caos, viver na ordem contida na desordem (SCARASATTI, 2008, p. 111).

Nessa visão de Smetak, “humanos” são “pretensos organizadores do caos, os que suprimem a selva para ‘organizar’ as cidades”. Deleuze & Guattari dão outro ângulo desse processo: “o ocidente tem uma relação privilegiada com a floresta e com o desmatamento; os campos conquistados no lugar da floresta são povoados de plantas de grão, objeto de uma cultura de linhagens, incidindo sobre a espécie e de tipo aborescente” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 38-39). A ordem urbana precisa de toda uma série de intervenções que podem sustentá-la. Ou seja, racionalização em um campo deve desencadear racionalizações colaterais em outros campos subjacentes. Tal processo antropogenético, todavia, – esse deslocamento do ambiente da selva para o da cidade, e os deslocamentos decorrentes desse – “se espelha” para Smetak na própria organização musical da matéria na obra dele. Quer dizer, tem-se de encontrar no modo de organização musical, uma estrutura que poderia ser isomórfica ao processo antropogenético. Smetak, depois de ter visitado o Amazonas, voltou com a seguinte história para contar, que reflete a análise de Scarassatti: “Já tinha lido muito sobre o Amazonas e tinha há anos o desejo de confirmar um presentimento de algo que poderia estar lá. Ler sobre o Amazonas não é a mesma coisa que ter estado no Amazonas. E hoje posso dizer que o Amazonas esteve em mim.” (SMETAK apud SCARASSATTI, p. 60). Como no caso da pretensa verdade

da teosofia, Smetak *reencontra* uma relação já anteriormente constituída. A estética como ele a concebe subsiste mediante essa “dialética” constante da colaboração cosmológico/antropológico, que em certo nível do entendimento de Smetak se articula até via este movimento entre a urbanização e outras formas de existência “terrestre”. Há uma dinâmica de deslocamento interminável entre a afinação e a harmonia destemperada, entre a organização antropológica relativa e o “caos” cosmológico, destemperado e absoluto. A questão para Smetak seria: como podemos nos tornar conscientes dessa condição, e como é que ela também pode ser esquecida? Voltamos para a afirmação de Agamben de que a potência de Deus teria que ser uma espécie de nada que gera a possibilidade das condições causais; vivemos dentre os efeitos desse nada. Porém, ao nada em si, – como fonte de criação que vem de baixo - não teríamos acesso, apenas vê-lo nos seus efeitos, na alma, no corpo daqueles de quem ele é a causa. Assim sendo, somos o veículo da ação do nada nos nossos corpos e almas; sempre participamos nele como algo que age em nós e que permite que possa haver “criatividade” como resultado desse acontecimento primordial. Para Smetak, entender a nossa criatividade também exige que entendamos essa criatividade cosmológica que não seria a nossa; é a geração da consciência dessa condição que é o alvo da sua estética.

A improvisação coletiva na obra de Smetak também pode ser entendida como mais uma reflexão sobre esse processo de criar uma nova consciência. Mais uma vez, isto se dá numa transformação da questão de agência racional, realizada por meio de um movimento entre “egocentrifugidade” e “os eus (...) centrípetos”. Lemos como:

Falando de Buda Maitreya, isso é uma hierarquia, isso é um ser, é uma unidade que é composta de muitos eus. Estes eus menores, sendo eubiotizado durante longos anos pela ação da alquimia, tornam-se eus superiores. Isto não significa egoístas egocêntricos, mas justamente o oposto da egocentrifugidade. Tornam-se centrípetos, isto é, eles falam, eles se comunicam. Eles não pensam em si só, eles pensam e agem coletivamente (SMETAK apud SMETAK PAOLI, 2013, p. 192).

“Alquimia” e “eubiotização” servem para instigar uma transformação como se fosse na “substância” do sujeito; a metodologia da improvisação coletiva de Smetak seria predicada nesse ato de “transsubstanciação” do eu. Já vimos um exemplo de tal processo no caso do “SIM” e do “NÃO”, e a coexistência deles na pura potência que catalisa essa transformação. Aqui, o eu fechado sobre si, que encontra em seu próprio centro a sua coerência, ora daria espaço para a rede de comunicações que se estabelece entre os “eus”

superiores; a superioridade desses “eus” consistindo na superação dessa pretensa coerência. Deleuze e Guattari sustentam em certo momento que por “‘agentes coletivos’ não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades”. Dado isso, “o nome próprio não designa um indivíduo”; eles se interessam ao contrário, por aquele momento “quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p 66). O eu vem a ser algo que constituído por meio dessa rede, e que deixa de ser capaz de se encontrar apenas numa coincidência perfeita consigo mesmo. Isto é, no pensamento de Smetak, é mediante esse “exercício de despersonalização, ou “eubiotização”, que essa “catálise” acontece. Scarassatti, que também ressalta esse aspecto da improvisação, mostra como:

Para Smetak, a boa improvisação é repentina, porém, uma ação intelectual inspirada na própria ocasião já que, para ele, na improvisação valem as intensidades do pensamento, as memórias dos participantes – tanto individuais quanto coletivas –, um domínio do fluxo temporal em relação aos acontecimentos musicais e a confiança em uma direção superior que conduz o seu destino (SCARASSATTI, 2008, p. 130).

“O imprevisto”, manifestando-se na improvisação, pode se vincular ao intelecto, assim superando a concepção de intelecto como órgão da previsão racionalista. Improvisação coletiva como prática concreta, – realizada no contexto de uma “agência em grupo” – exige de seus praticantes essa imersão segundo uma abertura subjetiva ao seu roteiro aleatório em andamento; uma “confiança numa direção superior”. Por isso, Smetak coloca que a “improvisação no fundo é uma meditação” (SMETAK apud ABREU, 2012, pg. 88). O fluxo temporal da improvisação carrega os seus diversos praticantes num movimento que abrange esses criadores, mas, ao mesmo tempo, “cria-os no pensar e agir coletivo, por meio da continuidade da improvisação”. Ou seja, “o improvisor deve estar em elaboração contínua” (ibid., pg. 90) ao longo do desenrolar do tempo. O que interessa para Smetak é como essa situação não pode ser feita um objeto de decisões racionais; ao contrário, a improvisação tem de constituir-se por meio de sua natureza intuitiva, que os praticantes desenvolvem no ato de improvisar. Assim, o imprevisto está constantemente “interrompendo” a possibilidade da racionalização da composição musical, como sonoridade organizada, gerando assim no músico, uma nova espécie de engajamento com os seus materiais.

Entretanto, as consequências da improvisação para Smetak também dizem

respeito à condição da vida humana em geral: “o sentido da improvisação no gesto criativo ultrapassa a sessão musical; (...) os atos da vida cotidiana são impulsionados pela força da imprevisibilidade e, sobre ela, deve-se transbordar a força da improvisação acumulada na preparação” (SCARASSATTI, 2008, p. 130). Aquela intuição que desenvolvemos no contexto da improvisação também vale no contexto social e existencial mais largo. Ao mesmo tempo que podemos falar de uma improvisação musical, também pode-se falar na improvisação como ela se aplicaria na vida cotidiana. Resumindo, há por um lado a fronteira limiar em que os “eus” estariam transitando entre a centralização sobre si e uma permeabilidade em que podem se experimentar conforme o fluxo aleatório da improvisação que lhes abrange. Dessa forma, o processo de “eubiotização” que faria do músico um candidato mais apto para participar nessas improvisações coletivas, encontra um contexto concreto para aplicar-se. Por outro lado, haveria a expansão do sentido da improvisação fora do ensaio musical, para investigarmos como improvisamos tanto em apresentações musicais, quanto em situações existenciais.

2.7 FALAR SOCIALMENTE; CRIAR ‘ANTISOCIALMENTE’.

Podemos considerar esta questão da ‘improvisação social’ no que tange ao processo de falar. Como já consideramos, ao exteriorizar ou direcionar a sua fala “para fora”, isto é, projetar uma audiência com quem se quer dialogar, questiona-se: de que forma a minha fala imagina ou concebe a sociedade? Mantendo, então, essa investigação dos aspectos sociais resultantes desse tipo de criatividade radical, Smetak se vale do exemplo do autor alemão Herman Hesse. Aí, Smetak observa como

Herman Hesse o alfaiate que cortou o pano e confeccionou a roupa. O texto indica a mãe oriental sempre ao lado do autor. (...) este homem estranho que teve uma visão diferente de todo mundo. Mas sendo uma minoria e não podendo viver sem a sociedade, foi por ela absorvido. E ficou o anti-hippie (...) contrapondo ele, o santo da floresta que vive sem a sociedade. E talvez tenha encontrado uma sociedade invisível: a sua mente (SMETAK, 1982, p. 97).

Smetak esboça a relação conflituosa entre a visão profética e uma sociedade que tende a formar entendimentos via o consenso, – experiência essa que foi em certo sentido a sua própria, – e a dificuldade que essa mesma visão teria para se sustentar nessas condições. A tendência de reconhecer conceitos já prontos, pois, se refere à complexidade

da ‘improvisação social’. Smetak concebe Hesse como aquela figura que talvez tenha conseguido constituir “uma sociedade invisível: a sua mente”. Isto é, o potencial do indivíduo para formular uma coerência própria, irreduzível à da sociedade, e não validada por meio de processos sociais de consentimento. É possível, então, “improvisar” socialmente? Quer dizer, não criar de acordo com os padrões reconhecidos da sociedade, mas sim, articular uma coerência que, – também como no caso da improvisação coletiva musical – seria imanente ao desenrolar de seus gestos e reconciliado com o imprevisto? Retomando o exemplo anteriormente considerado da experiência de Bartelby e a sua adoção da pura potência, podemos perceber fortes ligações com o caso de Smetak. Claramente, isto levanta o problema do papel da sociedade na construção ou organização do conhecimento. Embora o conhecimento possa parecer um simples assunto objetivo, a sua natureza compartilhada e a sua aceitação ou não enquanto tal, sempre introduzem um fator social na sua construção. Conhecimento parece-nos possuir características sociais, e como tal, seria um fenômeno que reflete o processo social de sua produção, ainda que esse processo *não* constitua *a sua única qualidade*. Quer dizer, há no conhecimento conteúdos tanto objetivos quanto sociais. A dificuldade para Hesse, pois, é como gerar esse conhecimento “mental” que se manteria enquanto social, se bem que fora dos laços do reconhecimento que “concretizam” o meio de sociabilidade; isto é, ser um conhecimento “improvisado”. É esse o desafio encarado tanto por Bartelby e Hesse, quanto por Smetak. Pode alguém que opera fora da lógica dominante e já contemplada de uma sociedade, realizar-se ao mesmo tempo dentro daquela mesma sociedade?

Em seu livro *Ciência em Ação* (1997), Bruno Latour nos apresenta um exemplo interessantíssimo da construção do conhecimento como fenômeno social. Trata-se de um dos fundadores da geologia, Charles Lyell, e o caminho de consolidação pelo qual passou a geologia para se estabelecer como uma ciência propriamente falando. Na análise feita por Latour, vemos as linhas de força que interagiram nesse momento da formação dessa ciência; fatores tanto religiosos e sociais, quanto econômicos, que estão em jogo nesse momento fundacional. Latour observa como “na época não existia, na Inglaterra, nada que fosse um profissão segura e de dedicação integral chamada “geólogo”. Na verdade, a “geologia” nem sequer existia” (LATOURE, 1997, p. 229). Assim, antes de mais nada, tratamos da elaboração de um discurso, ou de um modo de conceber “objetos” naquele processo de se estabilizar ou se tornar “visível” em termos sociais e profissionais. Assim, a profissionalização marca certo ponto de estabilidade social para uma forma de conhecimento. Porém, tal como no caso de Hesse, é preciso tentar abrir o espaço social

para poder incluir novos modos de conhecimento. A questão que Latour coloca, portanto, seria: como é que um discurso pode vir a assumir um lugar no espaço de visibilidade social, mesmo não tendo esse lugar de antemão? Por quais caminhos e atores deve passar o conhecimento para chegar àquele ponto? Como estamos argumentando, é parcialmente essa a questão que a obra de Smetak levanta em seus diversos momentos, mas sobretudo agora, ao abordar a questão da improvisação social. Latour observa que: “quando Lyell começa, não há laboratório para ingressar, currículo para seguir, nem subvenções para pleitar. Embora precise de outras pessoas para ajudá-lo a construir fatos novos e sólidos essas pessoas, essas ‘outras pessoas’ estão em caminhos diferentes” (ibid., p. 230). Primeiro, devemos notar que conhecimento precisa de certo ambiente institucional para se manter. Mesmo que a *produção* da objetividade possa ser entendida puramente como uma questão científica, Latour se esforça para mostrar como sempre há diversos fatores socio-econômicos e institucionais que intervêm no processo. A institucionalidade funciona como um ambiente em que esse conhecimento pode começar a circular livremente, ou aquele circuito em que o conhecimento pode andar. Antes de encontrar esse lugar institucional, no entanto, tal conhecimento dificilmente pode se “sustentar” sozinho. A objetividade é algo que tem que ser construído, não é o alvo necessário da história, como seria o caso na perspectiva moderna como Latour a entende. A objetividade, longe de ser algo que “sempre existia”, teve que vir a ser mediante processos de produção, irredutíveis a ela; tinha que realizar uma transformação do espaço social para que esse mesmo espaço pudesse começar a refleti-la.

É nesse momento que Latour visa propor o sujeito moderno como um tema antropológico. Como é que esse sujeito, *o moderno*, que toma a emergência da objetividade como definitiva da história, vem a existir? É a partir dessa pergunta que Latour quer reformular a noção de história, não conforme o valor de um positivismo que orienta o caminho histórico, mas sim via um pluralismo de valores, muito mais ligado à própria abordagem de Smetak. Devemos salientar, porém, que dizer que a objetividade é *construída* socialmente não quer dizer que o valor da objetividade ou da pesquisa científica seria negado enquanto tal. Ao contrário, é para dizer que o espaço social pode ser construído conforme uma pluralidade de valores, um dos quais é o científico que se instaura nesse espaço, mas que também deve deixar o campo aberto para agregar outros modos de experiência. Portanto, o espaço social não é necessariamente ordenado por valores objetivos de uma vez por todas. Há diversas correntes que têm construído-o ao longo de seu desenvolvimento, e que podem continuar a formá-lo. Na obra de Smetak,

vemos exatamente esse tipo de relação com a organização dos vários modos de existência. Mais especificamente, Smetak pretende reunir a ciência, arte e religião numa prática que ele entenderia como mais abrangente, onde a relação entre a ciência e a religião não seria, de antemão, de exclusão, mas sim, de colaboração ou coexistência. Por não ter que entender a história como a realização crescentemente mais pura do positivismo, a possibilidade da coexistência desses valores se torna mais viável.

Em seus livros *Jamais Fomos Modernos* (2009) e *Políticas da Natureza* (2004), Latour trata do conceito da “flecha do tempo” da modernidade. Tal flecha se define como uma tendência de determinar a história de acordo com a produção crescente da objetividade positivista como alvo histórico. Ou seja, a história tende no sentido de uma objetividade cada vez mais purificada. Para Latour, o moderno se identifica através da “crença” nesse movimento histórico *irreversível*, pelo qual a nossa experiência e o nosso conhecimento se tornam apenas a expressão dessa objetividade determinante. Latour coloca a pergunta: “mas como voltar atrás? O mundo moderno não é marcado pela flecha do tempo? Ele não devora o passado? Não rompe com este passado para sempre?” (LATOURE, 2009, p. 67) Nessa conceituação da modernidade aqui exposta por Latour, há a ideia de que formas antropológicas são, grosso modo, superadas ao longo da passagem do tempo com o acúmulo do positivismo crescente. Latour argumenta, entretanto, que

A antropologia está aí para nos lembrar que a passagem do tempo pode ser interpretada de diversas formas, como ciclo ou como decadência, como queda ou como instabilidade, como retorno ou como presença continuada. Chamemos de temporalidade a interpretação desta passagem, de forma a distingui-la claramente do tempo. Os modernos têm a particularidade de compreender o tempo que passa como se ele realmente abolisse o passado antes dele. (...) não se sentem distante da Idade Média por alguns séculos, mas separados dela por revoluções copernicanas, cortes epistemológicos, rupturas epistêmicas que são tão radicais que não sobrou nada mais deste passado dentro dele – que nada mais desse passado deve sobreviver neles (ibid., p. 68).

Teria de se recusar, portanto, à noção moderna do tempo como achatando culturas e formas antropológicas diversas frente à sua passagem. Por isso, Latour se esforça para sublinhar como essa postura positivista se constitui *antropologicamente*, em certos contextos históricos e sociais. Para ele, a antropologia funciona como um questionamento da pretensa necessidade de que um positivismo singular deve vir a substituir uma multiplicidade cultural ou social que evoluiu ao longo da história. Como já vimos, Latour

lança a pergunta: como é que essa consciência moderna chega a existir? Através das “revoluções copernicanas, cortes epistemológicos, rupturas epistêmicas?” Ou, por outro lado, haveria uma forma em que o “passado (...) pode sobreviver” na multiplicidade de interpretações da passagem desse tempo? Um dos livros mais recentes de Latour, *Inquérito sobre os Modos da Existência*, (2013) é a sua tentativa mais elaborada para definir como pode funcionar tal visão. Latour argumenta que “a antropóloga que estuda os modernos, somente pode ser marcada pela importância que os seus informantes atribuem aos temas de Razão, explicação racional, a luta contra crenças e contra irracionalidade” (LATOURE, 2013, p. 70). Para Latour, no entanto, razão tem que se transformar num reconhecimento da “dignidade ontológica” (ibid., p. 128) de uma pluralidade de modos de existência, sem precisar encaixá-los segundo um alvo histórico unidirecional. Formula-se a questão se é possível que diversos modos de consciência antropológica coexistam na formação do espaço cultural, sem ter de reduzi-los a um monismo objetivista? “O passado” - a narrativa da emergência dessas múltiplas interpretações – pelo qual passou ‘esse’ ser humano – para chegar no presente, se torna o objeto de nossa reflexão. Guardar a diversidade do caminho em vez de impor uma razão singular, é a pretensão de uma outra, antropológicamente sensível, “razão”. Temos, dessa forma, entendimento do fato de que o objetivismo é uma postura epistemológica que veio a existir no contexto de uma narrativa maior, que reúne diversas “lógicas”, se encontrando ao longo de lugares geográficos e momentos históricos múltiplos.

Percebemos, dessa forma, uma relação entre a prática de Smetak e a antropologia de Latour. De fato, para nós, a prática de Smetak possui um caráter explicitamente antropológico, e até situa-se no lugar onde reflexões filosóficas e antropológicas se misturam. Scarassatti argumenta que a plástica-sonora consegue combinar tanto funções religiosas quanto artísticas e científicas, no contexto de uma pretensa pesquisa da sonoridade. Como tal, há um movimento semelhante ao protagonizado por Latour em *Os modos da existência*, a saber, esse desejo de guardar diversos valores humanos e abrir o espaço histórico para deixar passar várias formas de razão como elas teriam emergido ao longo da história. Começamos a ver a pretensão do projeto de Smetak, nesse desejo de entender os modos antropológicos conforme uma lógica de produção aberta, tanto em termos históricos quanto materiais. Colocamos no início dessa seção a questão: de que forma pode-se improvisar socialmente? A resposta se dá parcialmente via essa concepção que seria capaz de abrigar diversas razões antropológicas sem ter que reduzi-las a uma única corrente histórica.

2.8 A ONTOLOGIA DA GEOPOLÍTICA.

Estendendo o sentido desta problemática, Smetak lança mão de um exemplo fascinante para destacar a natureza socialmente formada ou consensual do conhecimento. Em *O retorno ao futuro, (ao espírito)*, Smetak cita de modo extensivo uma carta escrita por “o cacique índio Seattle, da tribo Duwamish, do Estado de Washington”, destinada para o “Presidente Franklin Peirce, dos Estados Unidos, em 1855, depois de o governo ter dado a entender que desejava adquirir o território da tribo” (SMETAK, 1982, p. 100). A carta, como veremos, é interessante, por expor um caso em que há duas lógicas irreduzíveis, subjacentes às duas posturas ali assumidas. A situação levanta o tema do multiculturalismo que tanto anima a obra de Smetak, bem como a relação entre as culturas ocidentais e não ocidentais. Assim, notamos outro exemplo em que uma espécie de “mutação antropológica”, como articulada por Agamben, está em jogo. Ter-se-ia de por a pergunta, qual é o estatuto da fala de Seattle para os colonizadores, e, para os índios, qual sentido haveria as noções econômicas dos colonizadores? Nessa troca, a coerência antropológica novamente encontra o seu limite na irreduzibilidade dessas “lógicas” que organizam as cosmovisões ali em “diálogo”, e que permitem ou não, comunicação entre essas duas culturas. Aqui, não encontramos uma história singular construída mediante um valor objetivo, mas sim a justaposição de narrativas diversas buscando espaço para estabelecer os seus valores. Seattle inicia o seu argumento da seguinte forma: “Assim pois, vamos considerar tua oferta para comprar nossa terra. Se decidirmos aceitar, farei uma condição. O homem branco deve tratar os animais desta terra como se fossem seus irmãos. Sou um selvagem e desconheço que possa ser de outro jeito.” (SEATTLE apud SMETAK, 1982, p. 101). Seattle busca mediar as “racionalizações abstratas” de seus interlocutores, – a redução da terra a um valor monetário – conforme a sua própria experiência da relação com a terra. Seattle, de um modo reflexivo, *assume* o papel de “selvagem”, que é dado pela conjuntura. Porém, essa ignorância por ele assumida, é de fato apenas o não reconhecimento da necessidade desse modo de valorizar. Tem nessa situação um conflito entre o “homem moderno” e as “outras culturas” que devem ceder espaço a seu modo de raciocinar economicamente. Seattle aponta, de uma forma irônica, para a naturalização que o homem ocidental faz de seu próprio modo de valorizar. Como tal, esse “conhecimento” do homem branco realmente não é nada além da pressuposição da necessidade *desse* modo de valorização. Observação ironicamente feita por Seattle,

por mais que ele seja “apenas um selvagem” nesse contexto.

Queremos apontar nesse momento, – embora possa parecer um pouco incôngruo – para as preocupações de Walter Smetak, como artista, indivíduo, estrangeiro e pedagogo, e como elas podem ser parecidas com as de Seattle. Primeiro, nas duas situações, percebemos padrões de entendimento divergentes e irreconciliáveis, buscando um lugar de realização. Tanto Smetak quanto Seattle desejam espaço para serem reconhecidos os seus modos de valorizar. Decorrente disso, observamos que cosmo visões, se enraízam em espaços de coerência já contemplados. Esses espaços, no entanto, não podem ser localizados ou dentro de um sujeito, ou no mundo exterior exatamente, mas como uma ponte entre os dois, formando assim espaços de intersubjetividade e sociabilidade. Tanto Seattle quanto Smetak não reconhecem o modo de produção, o modo de valorizar, então reinante na conjuntura ou momento histórico em que agem. Obviamente, no caso de Seattle, é uma questão de contingências históricas – a saber: a chegada do colonizador branco à sua terra – que profundamente interrompe a coerência de seu “modo de produzir valor”. Dessa forma, Seattle pode articular as seguintes perguntas:

Como podes comprar ou vender o céu, o calor da terra? Tal idéia é-nos estranha. Se não somos donos da pureza do ar ou do resplendor da água, como então podes comprá-los? Cada torrão desta terra é sagrado para meu povo. Cada folha reluzente de pinheiro, cada praia arenosa, cada véude neblina na floresta escura, cada clareira e inseto a zumbir são sagrados nas tradições e na consciência do meu povo (SEATTLE apud SMETAK, 19892, p. 100).

Percebemos uma “co-emergência” de condições ontológicas e de modos de interpretação; na consciência, há um meio de transmissão entre os conteúdos interpretativos dos índios e a sua ontologia “ecológica”. Também tem uma diferença irreduzível entre o modo de valorizar dos brancos e “a pureza do ar ou do resplendor da água” dos índios. Para o “homem branco”, essas ‘coisas’ simplesmente não existem da forma que existem para os índios, como sendo “incomparáveis” – isto é, irreduzíveis a uma medida de valor comum. Parece-nos, como Latour nos mostrou, que essa interpretação dos índios simplesmente não tem existência para o homem branco, ela já se encontra num passado superado. É via a formação dessa consciência, como observa Seattle, que um ponto de contato pode ser estabelecido entre ontologia e perspectiva. A transparência aparente de um modo de entender, – a noção de que dinheiro pode ser tido como padrão de valor universalmente aplicável, – se torna contingente por ser justaposto

com outro padrão de valor que não lhe cabe. É dessa forma que podemos conceber a declaração de ignorância feita por Seattle em certo momento da carta; aí lê-se que: “sou um homem vermelho e nada entendo” (SEATTLE apud SMETAK, 1982, p. 101). Novamente, como no exemplo anterior, trata-se não de uma ignorância “epistemológica”, mas sim quase ontológica e social, uma “ignorância” que organiza espaços sociais de reconhecimento para Seattle e o seu povo, os “homens vermelhos”. Seattle, por seu lado, possui a consciência da potência pura mediante essa relação ecológica, de um modo parecido com o de Bartelby. Também como no caso de Bartelby, Seattle entende, mas não admite, a necessidade de outro modo de produzir valor, assim pondo em questão a naturalização ou “verdade” dessa cosmovisão do homem ocidental.

Seattle, todavia, propõe as suas próprias condições, observando que: “mas se te vendermos nossa terra, terás de te lembrar que o ar é precioso para nós, que o ar reparte a sua vida com toda a vida que ele sustenta” (ibid., p. 101). É possível sustentar esses dois modos de valorizar, quer dizer, mantê-los simultaneamente? Reconhecer por um lado a irmandade ecológica que o índio sustenta como existindo entre ele e o seu ambiente, mas ao mesmo tempo esvaziando esse espaço para encontrar lá apenas o valor monetário reconhecido pelo branco? A observação de Smetak, nesse momento, que a “ecologia é uma palavra nova, mas o raciocínio ecológico não foi criado pelos homens de hoje” (SMETAK, 1982, p. 100) aparece em toda a sua coerência paradigmática como um fenômeno tanto histórico quanto ontológico. Ecologia como uma forma de consciência deu-se no contexto histórico em que essa relação com a pura potência do ambiente deixou de ser entendida, a favor de outros modos de valorizar. Olhamos apenas a partir de certa lógica tida como formadora dessa consciência ocidental. Por Seattle, afirmar que “de uma coisa sabemos. A terra não pertence ao homem; é o homem que pertence à terra” (SEATTLE apud SMETAK, 1982, p. 102) inverter-se-ia a necessidade dessa lógica. É por acaso que, justamente neste momento, reencontramos o tema da virada cosmológica/antropológica como definidora da formação dessa consciência e o desaparecimento dessa virada dentro da lógica dita “ocidental”? Valor monetário torna-se o meio para reduzir a consciência desta relação com ambiente; frente à “ação” dessa forma de valorização ocidental, a potência pura seria um tipo de passividade, simplesmente disponível para o raciocínio monetário.

Seattle, ao contrário, articula uma posição próxima à articulada por Smetak como sendo definitiva de suas crenças eubióticas. Não se pode, no final, atribuir ao antropológico uma ascendência antes das condições ecológicas ou a pura potência do

ambiente cosmológico. Smetak observa em certo momento como “o processo campo cidade será o último capítulo desta humanidade que pode sobreviver. As cidades caindo em ruínas podem se reflorescer em pouco tempo” (SMETAK, 1982, p. 97). No mínimo, há o ressurgimento das suas memórias de sua visita ao Amazonas e a profunda revelação que lá experimentou. Assim, a época do antropológico, em que o ambiente urbano seria a tentativa mais avançada de reforçar a ascendência do antropológico relativo ao cosmológico, teria também de se encontrar num estado de contingência. Se o homem pode destacar-se transitoriamente no ambiente urbano, também o tal ambiente pode ser ameaçado ou inviabilizado por aquele ambiente do qual ele buscou se afastar. Ecologia, como discurso da pura potência das condições ontológicas e cosmológicas primordiais, agrega um novo sentido. Seattle, com sua famosa carta que Smetak cita, mostra um conhecimento “antigo” que deixou de ser reconhecido, mas cujo sentido se torna cada vez mais relevante no contexto atual. O interior dessa lógica ocidental teria que ser furado para deixar entrar um conhecimento talvez não “entendido” - como ressalta Seattle repetidamente – porém, que é demonstrado crescentemente válido. Isto é, “que o ar é precioso para nós, que o ar reparte a sua vida com toda a vida que ele sustenta”. Poder-se-ia afirmar que entendemos cada vez mais quanto essa afirmação representa um conhecimento ontológico profundo que tem de reformular a produção do conhecimento reconhecido pelas sociedades ocidentais e modernas.

Desse modo, associamos um grupo de nomes: Smetak, Hesse, Seattle e Bartelby. Essas figuras praticam um questionamento da auto evidência de lógicas e necessidades, sociais e antropológicas. Penetram o interior de uma lógica de reconhecimento que organiza espaços de sociabilidade, para poder ressaltar o caos ou indiferença de uma pura potência que não seria reduzível a qualquer modo de produção ou criatividade específica. Eles remetem-se a essa “criatividade primordial” que precisamente desafia essas noções como são tradicionalmente conceituadas. Portanto, visamos encontrar um novo estatuto para aquilo que teria sido apenas o substrato “passivo” das práticas antropológicas racionalizadas. A gênese de lógicas sociais e formas antropológicas deve ser pensada juntamente com a gênese ontológica, a *ontogênese*. A questão social nesse contexto poderia ser entendida de acordo com esse conjunto de elementos. Através dessas vozes dissidentes, perceberíamos que, se houvesse tal interior antropológico, isto seria apenas na medida em que localiza-se dentro de um movimento cosmológico maior, que dá “vida” a ele. A questão agora é a de como podemos nos tornar conscientes, ou também inconscientes dessa condição. Tais nomes apontam para como este interior, parcialmente

constituído pela circulação desses discursos sociais de reconhecimento, encontram uma força que lhe desestabiliza. Se a pretensa ascendência do antropológico pode ser desafiada pela pura potência das condições cosmológicas, dentro da formação do espaço social, vozes dissidentes também contestam aquele conhecimento que se assenta puramente sobre as razões antropológicas. Nesse movimento, todavia, a primazia do “eu”, ou do ego – como vimos no caso da improvisação - teria que ser colocado em risco.

3. CAPÍTULO 3

3.1 ENTRE INSTRUMENTO E MÁQUINA.

No capítulo anterior, iniciamos com um breve resumo biográfico, começando a destacar alguns temas significantes para o desenvolvimento da pesquisa, tais como a teosofia, a pedagogia, a sensibilidade sonora e a contingência geográfica. Passamos, então, a investigar o trabalho de Agamben, *Bartelby, ou da contingência*, identificando certa relação sócio-ontológica que age para nós como matriz teórica. Em seguida, demonstramos como isto se aplica no tratamento da linguagem e das questões sociais na obra smetakiana, sobretudo nos casos de Hesse e Seattle. Agora, voltamos a nossa atenção para os instrumentos de Smetak, analisando a sua estrutura e simbologia, tentando entendê-los mediante as leituras já feitas. Depois, analisaremos o lugar de Smetak em relação às preocupações estéticas do modernismo europeu. Concluiremos investigando a sua concepção da educação, decorrente das considerações históricas e estéticas prévias.

Smetak, no artigo “Histórico sobre as Plásticas Sonoras”, do catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, proporciona o seguinte plano da arquitetura da sua obra:

Do instrumento – Veículo.
Da doutrina – Conteúdo.
Da improvisação – Aplicação.

Estes três elementos constituem na integração das PLASTICAS SONORAS, entrelaçando futuramente três componentes: Arte, Ciência e Filosofia, iniciando uma ARTE ESPIRITUAL. Este deve penetrar totalmente na vida do homem, transformando-o num SER superior em quem se processara a criação artística espontânea e em qual a idéia será PERMANENTE. E se criarão, futuramente, escolas e Universidades especializadas para este fim” (SMETAK apud SCARASSATTI, 2008, p. 50).

De uma forma esquemática, ele desenha o itinerário de seu projeto e os meios que contribuem para a sua constituição. O ato musical aqui surge reconfigurado, agregando novos sentidos, como um espaço em que praticantes podem entrar em contato como a “idéia” que deve instalar-se permanentemente na vida do homem, conduzindo-nos para uma apreensão de novas formas instrumentais e instituições pedagógicas. A multidisciplinaridade mais uma vez é evidente nesse esquema, enquanto entrelaçamento futuro “da Arte, Ciência e Filosofia”, também como a religião. É possível que consigamos criar um espaço de produção em que esses campos encontrariam pontos de contato, mas,

além disso, um florescimento mútuo? Ter-se-ia de estabelecer, no entendimento de Smetak, instituições novas, tanto de ensino médio quanto ensino superior, que poderiam lidar com a centralidade da “idéia” que necessita essa transformação do modelo pedagógico. Delineamos a “ideia” no capítulo anterior como consciência do ponto de contato entre as condições antropológicas e cosmológicas e a abertura das formas antropológicas mediante esse contato. Essas instituições, portanto, se voltariam para um tipo de “educação ambiental”, como sustentaremos no final desse capítulo.

Isso seria um enquadramento que exige a transformação da base pedagógica como uma compreensão da relação entre pedagogia e a maneira em que modos de existência podem entrar em contato, e como a pedagogia constrói certa consciência no aluno. Ao mesmo tempo, as exigências da especialização nas instituições modernas que visam apenas uma pretensa objetividade fazem com que tais pontos de contato, tanto quanto aquela consciência buscada por Smetak, sejam esmagados. O modelo da pedagogia como a apropriação de fatos abstratos dificulta profundamente a abordagem aqui intencionada. Ainda mais, para Smetak, tal concepção da reforma pedagógica deve ter consequências, então, em termos de uma “mutação antropológica”, como Agamben já articulou. Como Scarassatti observa, “onde o homem deveria ser, no seu íntimo, o principal elemento a ser modificado. Para tanto, acreditava que através do som de um novo instrumento, o instrumento homem seria modificado. A partir, disso, Smetak pesquisou instrumentos de outras culturas” (SCARASSATTI, 2008, p. 136). O instrumento encontra o seu complemento no “instrumento” do homem. O homem pode assumir o seu estatuto enquanto instrumento, via essa interação com um som que funciona para instigar essa transformação ou transubstanciação. Seria a experiência do som, do modo certo, que poderia inspirar o entendimento da “ideia”, assim motivando a pretendida transformação.

Nesse processo, é o veículo do instrumento que serviria como força motivante. Smetak, já em sua adolescência, se mostrou sensível às práticas artesanais da fabricação de instrumentos. Em sua obra madura, no entanto, essa sensibilidade vem a ser uma prática central de sua metodologia. Primeiramente, é preciso observar que Smetak expande a proposta do instrumento, gerando assim a noção de “plástica sonora”; ou seja, tanto as características plásticas quanto sonoras devem ser levadas em conta ao pensar na fabricação e concepção do instrumento. Se o instrumento pode ser usado para produzir tons também ele pode possuir características estéticas e plásticas. Essa “expansão” do sentido do instrumento já mostra certa interdisciplinaridade entre campos artísticos. Ao mesmo tempo, Scarassatti nota que os seus instrumentos também funcionavam como

“templos em miniatura como preferia dizer Smetak de suas Plásticas Sonoras” (SCARASSATTI, 2008, p. 140). Expandimos o sentido do instrumento fora do campo estreitamente artístico para também abranger questões religiosas. Scarassatti observa que a produção de Smetak “transita entre o novo, o velho e o mítico, do ponto de vista do seu *modus operandi*, situa-se entre a reflexão mitopoética do *bricoleur* e a elaboração minuciosa aliada à capacidade artesanal do artista engenheiro” (ibid., p. 25). Há nessa estrutura do instrumento como local múltiplo de diversos impulsos a tentativa de concretizar os vários fios da prática de Smetak, fazendo do instrumento uma matriz que resume essa diversidade, não conceitualmente, mas sim pragmaticamente e materialmente. Funciona, como na antropologia de Latour, para superar a unidirecionalidade histórica, instituindo um ponto de encontro entre diversas práticas culturais.

Ao mesmo tempo, na música erudita tradicional, os instrumentos são *largamente* “contínuos”, no que se refere à sua forma, principalmente os instrumentos de cordas que permaneceram o mesmo desde o período barroco – salvo algumas mudanças no tipo de matéria usada na fabricação das cordas e na forma do arco. Em contrapartida, “instrumento” na obra de Smetak é uma matriz radicalmente mutável. Por isso, não é uma obra voltada para um grupo de instrumentos estabelecidos, do tipo que encontrar-se-ia na produção orquestral que reúne mais ou menos o mesmo conjunto de instrumentos, salvo certas adições feitas ao longo do período romântico e no século XX, principalmente nas madeiras e metais, – com a percussão também sofrendo grande crescimento no século XX. A obra de Smetak leva a mutabilidade “do modo de produção” a um ponto alto. O problema para Smetak daí será parecido com o encarado pelo próprio Bartelby. Posto que ele se retira da “necessidade” de um grupo específico de instrumentos reconhecidos enquanto lógica organizadora de um espaço de criatividade, pode ele ainda fazer parte dessa comunidade? Questionar a base material dela não deve também lhe colocar em risco a respeito da sua permanência nela? Uma questão para nós então seria o tipo de sociedade ao qual a prática musical de Smetak se dirige.

Scarassatti também nos mostra outra implicação desse aspecto social da prática artesanal de Smetak. Assim, ele argumenta que

outra questão interessante é que as Plásticas Sonoras de Smetak, como instrumentos singulares, obrigam o músico ao desafio da exploração quase lúdica na procura dos sons. Não há nem deve haver um virtuosismo individual, o que seria uma contraditória do ego musical

em algo que se propõe a ver a ser (SCARASSATTI, 2008, p. 132).

A “incerteza” no que se refere à comunidade também se repete ao nível do sujeito em si. Enquanto na pedagogia do conservatório, como previamente vimos, a relação do músico com o seu instrumento seria uma de virtuosismo – quer dizer, o músico visa refinar e aperfeiçoar a sua técnica na produção do som – a singularidade de cada instrumento na obra de Smetak quer dizer que o músico tem de assumir muito mais uma postura de abertura ou incerteza frente ao instrumento. Não se pode *determinar* sobre o som que será produzido. Ao contrário, teríamos que nos colocar numa postura “lúdica”, explorando sonoramente por não poder prever o som. Por isso, na relação músico/instrumento, há uma estrutura isomórfica ao papel do imprevisto no caso da improvisação, onde age para desestabilizar a composição racionalmente organizada. “A gênese do sujeito” é coincidente com a matéria e modo de produção aqui em jogo; não podemos conceber do som como um fator exterior ao sujeito para ser controlado por ele. Encontra-se num estado de “co-nascimento” com a música, experimentado-se mediante a continuidade de um som não racionalizado. De uma forma parecida, o instrumentista também põe em questão as suas certezas ao tocar os instrumentos de Smetak. Como um axioma geral, pois, não dir-se-ia que há *uma razão a priori* que constitui o sujeito, mas sim a geração de intuições diversas dependentes dos variáveis contextos produtivos e estéticos em que o sujeito é situado. O instrumento de Smetak motiva um encontro “pedagógico” através do qual o músico interroga-se acerca de sua própria constituição. Por outro lado, ao padronizarmos o modo de produção, e aperfeiçoarmos a técnica, também podemos produzir uma certeza no que tange à forma subjetiva; essa certeza age como indício do seu ambiente produtivo padronizado. Passamos agora a considerar alguns exemplos específicos da produção artesanal de Smetak.

3.1.1. A Caossonância.

O “objeto”, uma das epônimas Plásticas Sonoras de Smetak, possui uma altura mais ou menos de 1 metro e meio. É feito de um longo fio metálico que corre da base até o pico da escultura/instrumento, fazendo uma espiral ao longo de um bambu fino e curvado, que forma uma espécie de “coluna” estendida pelo meio da espiral, da base até o ponto alto

da escultura. À base desse grupo de elementos, há pedra quebrada espalhada, e dentre essas, encontra-se – de uma maneira aparentemente aleatória, como se caísse “naturalmente” – uma série de cartas de jogo. Coroando a escultura, há um disco feito de papel, pintado de uma cor escura e quase indistinguível. Como aspecto adicional, penduradas da espiral do fio metálico, vê-se várias cabaças cortadas no meio, para conferir um aspecto ‘orgânico’ à aparência geral da escultura/instrumento. Essa obra de Smetak fornece-nos um caso de estudo interessante, para podermos ilustrar melhor as questões que já investigamos mais abstratamente no caso de Bartelby e as reflexões de dele a respeito da linguagem e sociedade.

Trata-se do instrumento fabricado por ele chamado de a *Caossonância*. Foi fabricada para ser mostrada durante a XIV Bienal Internacional de São Paulo. Smetak pretendia que ele “ficasse do lado de fora do prédio da Bienal” que “seria assim, tocada pelo vento, como órgãos eólicos encontrados em rituais funerários em algumas ilhas do Pacífico” (SCARASSATTI, 2008, p. 120). A concepção do instrumento vem em parte da tradição antiga da harpa eólica. Smetak também descreve como o instrumento foi inspirado num conto dos índios xavantes. Nesse conto, “se uma mulher vir as flautas sagradas, se montará uma situação caótica, o céu, a terra e o mundo subterrâneo se unirão, fim do tempo humano, restabelecendo o caos do passado, sem limites no tempo, nem entre os mundos.” (SMETAK apud SCARASSATTI, 2008, p. 120).

Para Smetak, a inspiração do instrumento vem diretamente das preocupações cosmogênicas de povos não ocidentais. Assim, levanta a questão dos modos não científicos de abordar essa questão, ou dito de outra forma, os modos não modernos; há uma experiência da questão cosmogênica que não seria apenas a do positivismo?

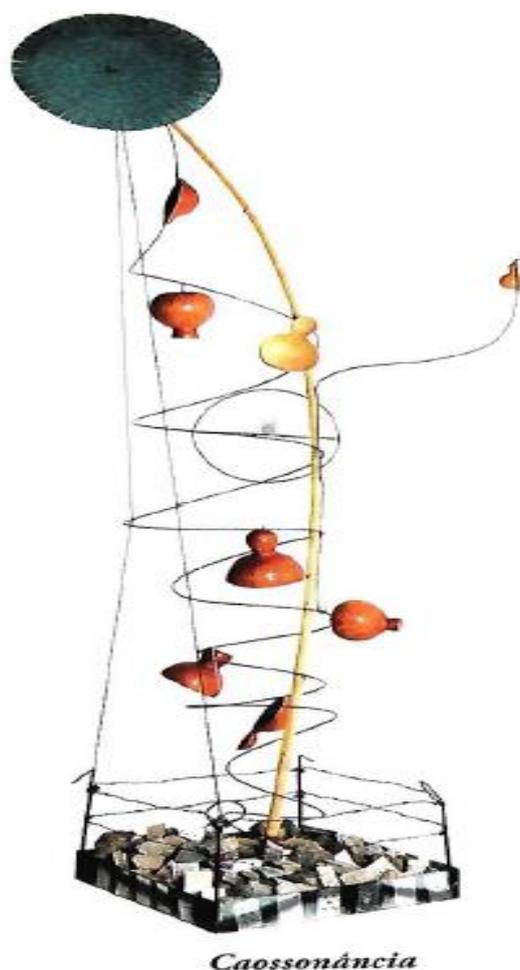


Figura 3.1: Caossonância. Fonte: Smetak Paoli, 2013, p. 279.

Um dos pontos mais importantes desse instrumento é a maneira como é “tocado”, posto que foi feito justamente para ser tocado pelo vento e não por um músico/agente. Obviamente, tal noção é bastante provocadora no que se refere à ideia tradicional do ato de “tocar música”, sendo que tal instrumento elimina tanto “o agente” quanto a música como algo racionalmente organizado, aparecendo renunciar-se à pretensão racional em geral. A intervenção “racional” nesse caso, ocorre somente no momento da sua fabricação e a sua localização: deixando de lado esses aspectos, no entanto, no processo de tocar, o elemento da racionalidade ou da intenção, tem sido eliminado quase que totalmente. Tal afirmação é claramente predicada na noção de que a matéria não “age”, quer dizer, não possui nenhuma “pretensão”. Os movimentos da matéria são apenas o comportamento “cego” da realidade, enquanto ação pressuporia a presença de uma racionalidade além ou “transcendental”, que funciona enquanto fonte da ação como expressão dessas razões “trancendentais” que lhe informam. É nessa distinção que encontramos a prerrogativa

fundamental que sustenta essa noção de criatividade; ou seja, a presença em um caso de uma pretensão ou racionalidade, e no outro, uma matéria cega cujo comportamento não obedece a nada além das leis restritas do real.

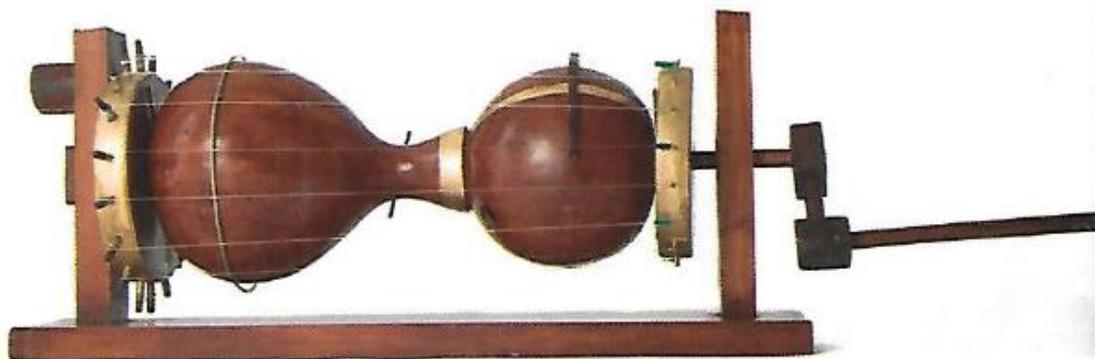
Assim, a estrutura do instrumento encena um drama ontológico. O ponto onde a agência humana enfrenta a potência não humana e o modo em que, de certa forma, cultura humana seria gerada a partir desse momento de encontro; quer dizer, onde nasce o “preferia não” de Bartelby e a “experiência sem verdade” do mesmo, ou a auto-educação por se calar de Smetak. No caso da *caossonância*, podemos apenas presenciar o desenrolar de sua música; temos de nos calar para percebermos a continuidade do som. Todos esses aspectos são decorrentes da forma do instrumento; mediam o nascimento das razões humanas e o seu fundamento nas forças cósmicas caóticas que lhes precedem e lhes geram ao mesmo tempo. Essas forças são “caóticas” por ser irreduzíveis ao surgimento da razão no cosmo, mesmo que razões e forças ajam simultaneamente umas se sobrepondo às outras. Smetak, com a *caossoância*, busca produzir um tipo de efeito estético paradoxal pelo qual o sujeito dá conta do quanto a sua subjetividade seria predicada em conteúdos cósmicos subjetivamente “irrecuperáveis”.

A *caossoância* funciona como uma estrutura arquitetônica da obra smetakiana, destilando os movimentos principais que constituem a sua coerência. Temos que entender, pois, que a obra busca mediar precisamente a vontade e razão de um sujeito pelo caos da pura potência, indiferenciada. Essa potência não humana assume o caráter, como já vimos, de um conhecimento esotérico, por ser o inconsciente das pretensões humanas que sempre se assentam sobre essa potência, ou aquela criação que chega de “baixo”. O que é entendido como passividade frente à atividade de tais pretensões deve encontrar um novo caráter quando não interpretado via essa dialética de passividade e atividade. A potência não seria nem ativa nem passiva, uma vez que essas categorias derivam o seu sentido mutuamente. O instrumento exerce um efeito sobre a nossa consciência na medida em que gera esses deslocamentos nos nossos próprios conceitos no que diz respeito a criatividade. A racionalidade é entrelaçada com conteúdos ‘irracionais’ desde a sua gênese e como a sua condição de possibilidade.

3.1.2 A ronda.

Outro instrumento de Smetak que demonstra características parecidas às da *caossoância* é a *Ronda*. Como a *caossonância*, as possibilidades para o músico/agente

intervir durante o ato de tocar também são limitadas. Ela é “operada” pelo giro de uma manivela. A manivela, por sua vez, é vinculada a um “corpo” feito de duas cabaças unidas. Acerca desse “tronco” são estremecidas 22 cordas, microtonicamente afinadas. Um arco é usado para tocar as cordas enquanto “o tronco” do instrumento é girado, fazendo assim as cordas passarem pelo arco.



Ronda

Figura 3.2: Ronda. Fonte: Smetak Paoli, 2013, p. 320.

Na medida em que se mantém a manivela girando, o som do instrumento também é contínuo. O som resultante não pode ser nitidamente controlado pelo tocador; ao contrário, ainda que o músico tenha um pouco mais de controle do que no caso da *caossonância*, deve renunciar-se à série de tons produzidos. O seu papel, no processo de tocar a *ronda*, é posicionado muito mais entre o ativo e passivo, podendo “iniciar” a produção do som, mas daí tendo que se sujeitar enquanto ouvinte aos sons decorrentes. A própria noção de interior subjetivo e exterior objetivo se torna um tanto problematizada no ato de tocar o instrumento.

O caráter específico do seu som também é de uma forma complexa e de difícil inteligibilidade. Uma vez que há 22 cordas microtonicamente afinadas, é quase impossível o ouvinte sintetizar de um modo intelectual a qualidade sonora do instrumento; ao contrário, encara mais um ruído do que “um tom” por assim falar. Ou seja, a experiência de ouvir a *ronda* é muito mais a de desafiar a capacidade sintética do intelecto humano. Enquanto a música erudita da primeira metade da carreira de Smetak explicitamente tem que tratar de tons “racionalmente organizados”, para poder manifestar as chaves tonais que determinam a estrutura dessa música, a *ronda* “distribui” uma sequência de tons cuja

“desafinação” e velocidade fazem com que não possa haver qualquer tipo de “organização racional” pretendida de antemão. É nesse sentido que o caráter mecânico do instrumento também contraria a noção de um instrumento expressivo. Com a *ronda* se produz “barulho” em vez de tocar tons racionalmente pretendidos. A série dos tons produzidos, por ser tão rápida e complexa em termos harmônicos mostra o quanto a faculdade auditiva tem um limite que não seria capaz de superar via qualquer capacidade de abstração racional. O instrumento demonstra como as suas faculdades sensíveis existem de acordo com certas limitações, que são também a condição de possibilidade da experiência sensível finita, há experiência sensível, apenas na condição que é finita.

3.1.3 Os *chori*.

Um outro exemplo importante da produção artesanal de Smetak foi uma série de instrumentos que construiu, chamada de “*chori*”. Fabricou vários exemplares desse instrumento de diversos tamanhos e formas. Como em outras instâncias da sua obra, o instrumento demonstra um engajamento com a sua terra adotada, valendo-se do material autóctone da cabaça na sua fabricação. Tratamos, contudo, de um instrumento parcialmente inspirado no violoncelo tradicional da música europeia, mas que também possui elementos dos monocórdios da música oriental. Os *chori*, dessa maneira, já reúne diversas correntes culturais e geográficas. Aliás, ainda mais importante para nós, seria a seguinte descrição que Smetak dá-nos do instrumento: “quanto ao Chori, nem chora nem ri. Ele é equilibrado. Tem um som pequeno, mas rico de séries harmônicas, que repercutem lá em cima da cabaça. Sai às vezes um soluço maravilhoso” (SMETAK apud SCARASSATTI, 2008, p. 47). A identidade sonora do instrumento se remete a uma experiência afetiva que nos parece ser instaurada entre emoções claramente definíveis. Smetak encontra um outro modo de problematizar esse interior “coerente” de um sujeito que realiza a sua vontade. Segundo a tendência já vista na sua obra de materializar esse tipo de paradoxo, os afetos que parecem atributos de uma substância subjetiva singular são postas numa condição de ambivalência por Smetak, a fim de catalisar essa transubstanciação que o método alquímica pretende provocar no músico.



Chori baixo

Figura 3.3: Chori. Fonte: Smetak Paoli, 2013, p. 280.

O afeto como o signo do sujeito intencional parece perder nesse momento a sua definição clara, transitando entre diversas experiências corporais e afetivas onde a origem subjetiva volta para nós como estando numa situação indeterminada.

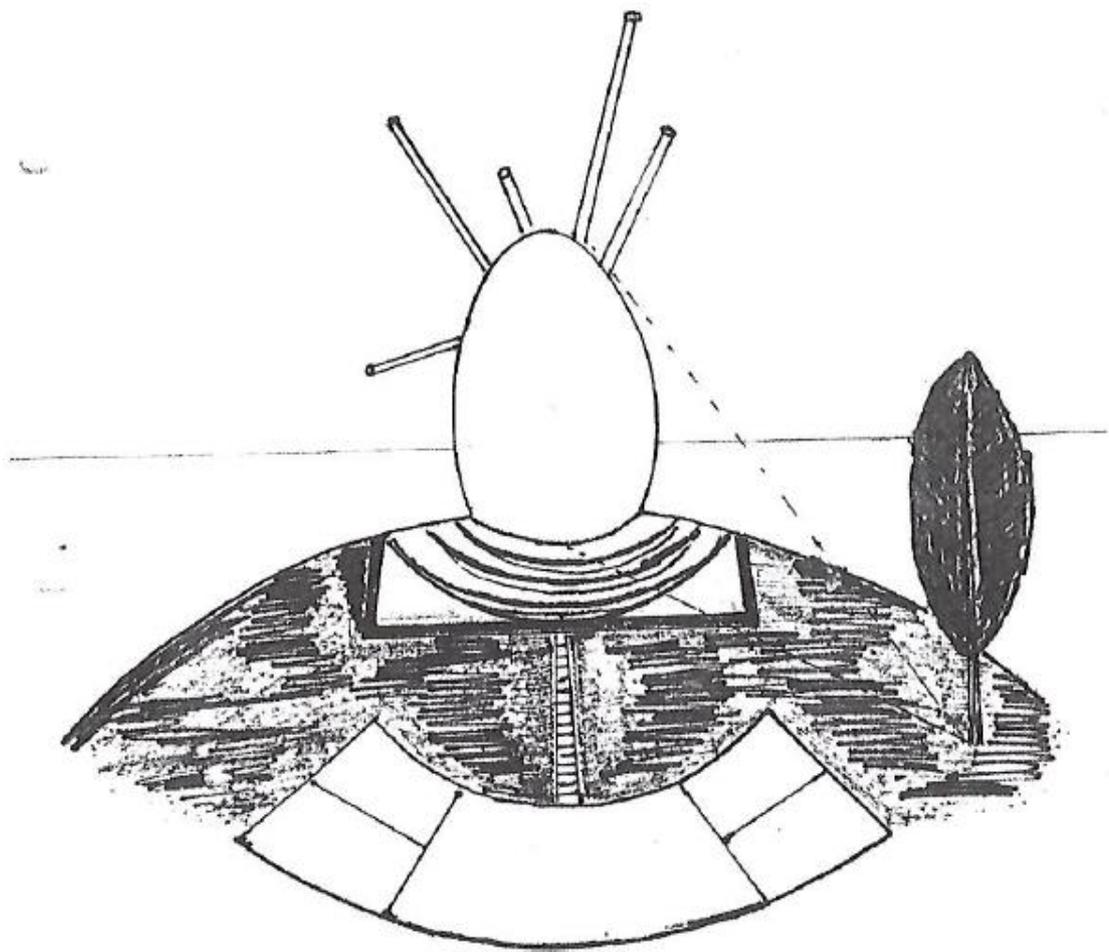
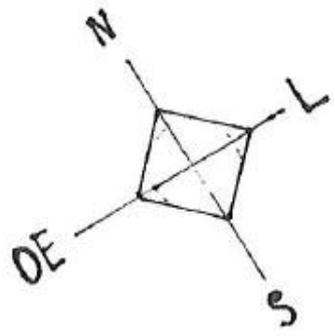
3.1.4 O ovo.

O projeto mais radical que Smetak planejou, porém, que nunca chegou a ser realizado, devido ao seu custo alto e escala ambiciosa foi um “instrumento” que ele nomeiou *o ovo*. Esse “instrumento” é na verdade um tipo de estúdio que funcionaria como um espaço para investigar e pesquisar o som como uma matéria pura. De certa forma,

então, esse projeto representa uma “amplificação” das tendências até agora vistas nos instrumentos, tais como a *ronda* e a *caossonância*. Ora, investigar ou pesquisar o som significa meditar nele como uma fonte de criatividade potencial, sem que isso pressuponha assumir uma postura específica frente ao som. Enquanto instrumentos “tradicionais”, de certo modo “tomam como dado” o som e daí lidam com ele de uma forma estruturada, no caso do *ovo*, o som se torna o próprio alvo da investigação; ou seja, não se pergunta, o que podemos fazer com o som, ou quais estruturas pode-se produzir mediante ele, mas sim, o que quer dizer a própria manifestação do som? E de que maneira o som assim concebido se relaciona com a nossa consciência? A prática de tratar o som como uma fonte de matéria investida com comportamentos potenciais encontra a sua consequência lógica no *ovo*. Reflete, então, a experiência formativa do som, tida por Smetak enquanto ainda criança, ouvindo as vibrações do som através da madeira da mesa nas aulas de seu pai.

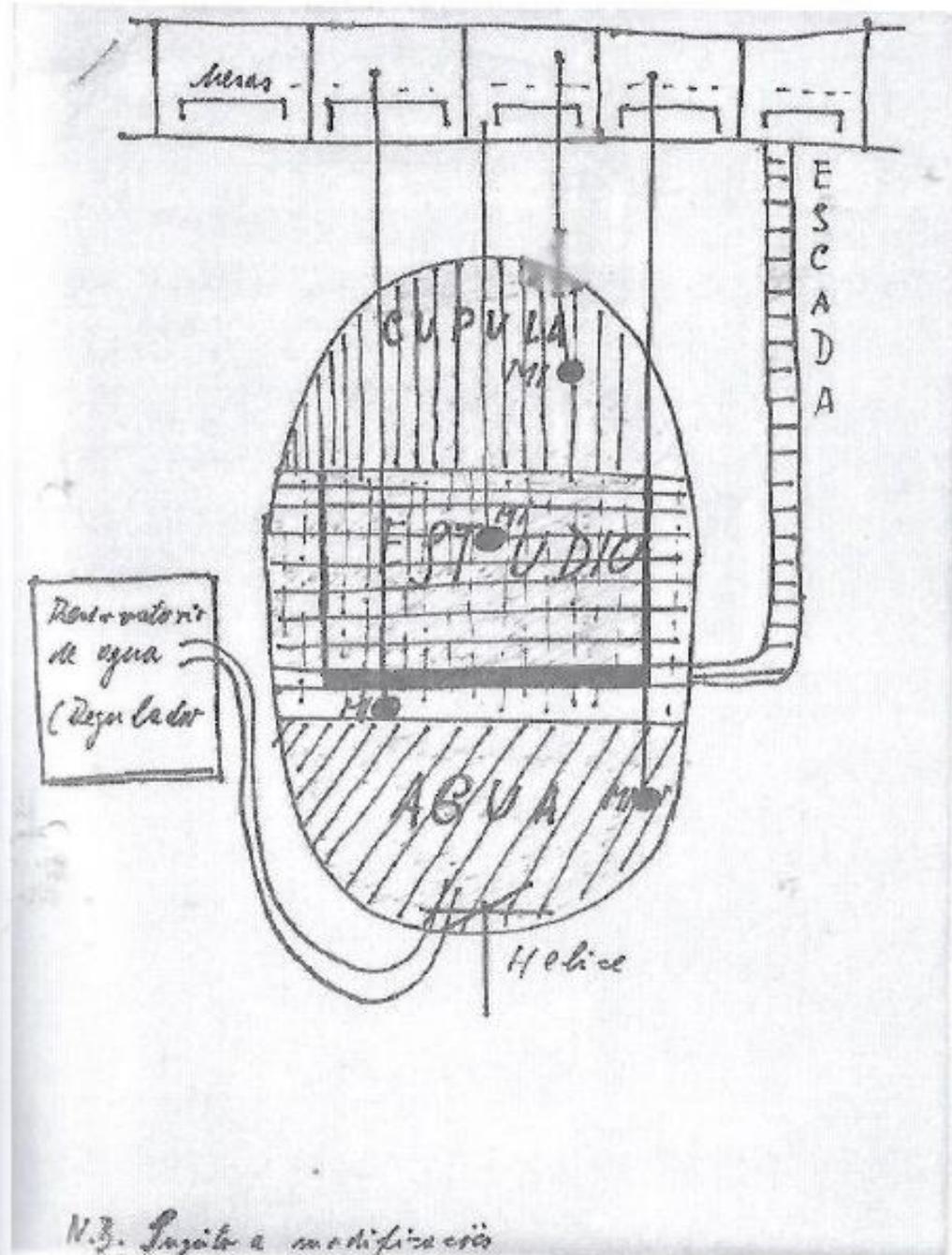
Retomando a questão da linguagem como originalmente a introduzimos – sobretudo a ideia do “SIM” e do “NÃO” – percebemos uma semelhança entre esse estado do sujeito e a postura pressuposta pelo *ovo*. O *ovo* exige de seu tocador justamente essa postura; relacionamo-nos à matéria não por quereremos explorá-la conforme certo padrão inteligível e racionalizado, assumindo assim uma postura de vontade frente a ele. Ao contrário, colocamo-nos num estado de abertura aos seus potenciais criativos. A fusão dos papéis de músico e pesquisador na obra de Smetak gera essa transição na consciência do músico. Além disso, também experimentamo-nos como seres que possuem essa faculdade auditiva, quer dizer, a própria condição de ser um ouvinte. Buscamos aquele plano onde tanto o ouvinte quanto o som ouvido se fundam, que daria tanto no nascimento do som quanto no nascimento do ouvinte. Tal plano não seria em si nem ouvinte nem som, mas sim aquilo que pode colocar os dois em contato. De certa forma, isto teria que ser a causa da causa como Smetak já enfatizou. Quem ou o que age lá, na imanência desse plano? Tal plano “atua” para produzir som e ouvinte, mas existe anteriormente

16



Projeto Ovo

Figura 3.4: o Ovo. Fonte: Scarassatti, 2008, p. 114.



N.3. Projeto a modificação

Projeto de desenvolvimento do Ovo

Figura 3.5: o Ovo (outra imagem) Fonte: Smetak Paoli, 2013, p. 155.

ao surgimento da agência como um fator na constituição do processo criativo. Consciência assim seria um processo criativo que se baseia numa criatividade primordial que não seria a de um individual caracterizado nem pela sua racionalidade nem pela sua vontade. Se há seres que têm racionalidade ou vontade, isto é apenas na medida em que esse campo cosmológico agiu para produzi-los, como Gal-Or e Deleuze sustentaram. Na própria estrutura do *ovo*, pois, vemos a ter uma consciência mais clara dessa condição: esse instrumento assume de uma forma profunda este papel iniciático ou pedagógico que Smetak busca na fabricação de seus instrumentos e no encontro do músico com o som, transformando assim aquele outro instrumento, a saber: o homem e fazendo dele o veículo capaz de novas aprendizagens.

3.2 CONSTRUINDO COM AS MÃOS.

Indagando outro aspecto da relação consciência/instrumento como mutuamente constitutiva, percebe-se mais um exemplo dado por Smetak em *O retorno ao futuro*. Ao falar da fabricação dos instrumentos, dispõe do exemplo histórico do famoso *luthier* Anotonio Stradivari, para argumentar que certa lógica estética e social é “contida” no modo de fabricação dos instrumentos. Isto conduz, como Smetak sublinha, para a padronização crescente dos meios de produção, expressão e consciência. Ele descreve como:

Quando Stradivarius procurou e achou um timbre mui (sic) especial do violino, ele não só pensou em sons enobrecidos, ele também procurou, pela construção, melhorar a afinação do violino. Pouco foi inventado em matéria de novas modelações na lutherie. Foram aceitos os modelos “standard” e foram assim confeccionados milhares e milhares de cópias, sem criação alguma. Isto quer dizer que o sentido do tato não foi mais desenvolvido. O sentido do tato revela uma certa infantilidade, ele é o responsável para acharmos o objetivo sonoro. Ele está ligado ao cérebro que anota os intervalos finitos (SMETAK, 2008, p. 63-64).

Notamos inicialmente a ligação entre a busca para “um timbre mui especial” e a forma de construção do instrumento. Claramente, há uma relação ou interação entre essas duas variáveis. O som procurado necessariamente geraria certa forma. Porém, Smetak também ressalta como tem uma redução comensurável de abertura às formas possíveis na fabricação dos instrumentos. Fabricar se torna muito mais uma *reprodução* de modelos já estabelecidos, em vez de uma *experimentação* com novas possibilidades formais. Em

contrapartida, como já vimos com Smetak, a abertura a novas formas também deve reduzir o nível de padronização e conseqüentemente o potencial para essas formas experimentais entrar na circulação das “razões estabelecidas”. Smetak, no entanto, em certo momento, defende que o que está em questão é a “libertação de formas, não mais a procura de formas novas” (SMETAK apud ABREU, 2012, p. 69). A busca de Smetak vai além da simples produção de “novidades formais” num sentido limitado para abarcar a criação de uma nova lógica a partir da qual formas particulares poderiam emergir. Em terceiro lugar, Smetak também sustenta que, por conta do instrumento padronizado, igualmente a experiência emerge de uma forma padronizada; assim: “o sentido do tato não foi mais desenvolvido. O sentido do tato revela uma certa infantilidade, ele é o responsável para acharmos o objetivo sonoro. Ele está ligado ao cérebro que anota os intervalos finitos”. Ou seja, se há um modo de produção dos instrumentos, isto também deve dar num modo comensurável de produzir a consciência. Pensando na consciência, então, por apenas se dirigir a um instrumento cuja forma é fixa, haveria um fechamento igual no âmbito da formação da consciência. Assim, não se pode desvincular tão facilmente essa relação consituída entre o instrumento e a consciência do músico. Por mostrar-se sensível a essa relação em sua metodologia, Smetak dispõe da fabricação variável dos instrumentos para poder expandir os modos potenciais da consciência; como já afirmamos, o instrumento age como um encontro pedagógico.

Em outro momento, Smetak lança mão de outro exemplo ainda mais singular para mostrar a relação entre as condições contingentes e as formas musicais decorrentes delas. Lê-se que:

As medidas das mãos determinam as escalas. Um gigante, com um instrumento grande, teria a sua escala particular, na qual ele alcançaria intervalos fora das possibilidades comuns. Trata-se então de escalas canônicas que dependem da constituição do tocador, conforme as medidas do instrumento. As nossas mãos são limitadas para o tipo de música que estamos fazendo (SMETAK, 2008, p. 56).

Como Smetak enfatiza nesse momento, podemos relativizar o processo estético por nos referirmos à mutabilidade potencialmente infinita das condições fisiológicas. Sempre haverá certo conjunto de fatores materiais que “limita” esse processo; não pode haver um processo criativo sem que também haja alguma espécie de limite estrutural que gera a possibilidade daquele modo criativo. Ao mesmo tempo, poder-se-ia conceber uma música liberada do fato de ser produzida por seres humanos, com todas as suas limitações específicas, sejam elas físicas ou mentais. Tais limitações trazem suas próprias condições,

influenciando o decorrer do objeto musical. “As medidas do instrumento” são tanto fruto do som pretendido quanto da natureza fisiológica do tocador. A pretensão “puramente musical” sempre se manifesta por meio de condições contingentes que lhe localizam num dado contexto material e produtivo; sempre estamos ‘trabalhando’ dentro e mediante essas condições, num conjunto de fatores que seriam contingentes uns em relação aos outros. Assim, a escala pode ser dita o resultado de questões não apenas harmônicas e físicas, mas também fisiológicas.

Ao falar da matéria harmônica então, Smetak visa mostrar como certas condições subjetivas podem ser decorrentes da própria estrutura harmônica. Isto é, por um lado, diríamos que a matéria harmônica é resultada de condições físicas exteriores. Por outro lado, pode-se afirmar que a matéria harmônica gera condições psíquicas no dito “interior” do sujeito. Isso Smetak coloca no seguinte trecho:

As escalas ocidentais são esquematizadas em ciclos de quintas, cuja expressão de maior para menor se caracteriza pela dureza e pela moleza, entre masculino e feminino, entre alegria e tristeza. Sobem em maior e descem em menor, abusando do bemol e sustenido com o feito de modulantes, levando assim a música para uma cromática de grandes inquietudes e instabilidades (SMETAK, 1982, p. 71).

Ao refletirmos sobre essa reciprocidade que existe entre a consciência e os seus “objetos”, no caso da harmonia tonal, encontramos um dos exemplos mais refinados dessa reciprocidade, um tipo de “tecnologia antropológica” que se assenta sobre a própria sensação. O círculo de quintas, esquema paradigmático da harmonia ocidental, é largamente responsável pela sua elaboração segundo os padrões estruturais mais reconhecidos – e crescentemente complexos - ao longo da história dessa música, indo do período barroco via o clássico até o romantismo tardio. Tal círculo fornece a possibilidade de traçar caminhos modulatórios extensivos, entre chaves mais ou menos distantes. Foi esse recurso harmônico que fez com que a música ocidental se dirigisse à elaboração desses padrões estruturais, desenvolvendo estruturas altamente detalhadas em termos de complexidade temática e sonora. A forma-sonata seria o exemplo fundamental desse fenômeno, estabelecendo uma estrutura tripartida que começa com uma exposição, continua com o desenvolvimento e termina numa re-exposição e coda.

Na exposição, introduz um tema principal, vinculado à chave principal da obra. A segunda parte da exposição é dedicada à apresentação de um segundo tema que geralmente usa a chave dominante da chave principal do movimento. No

desenvolvimento, esses dois temas serão tratados de uma forma “analítica”, explorando todos os poderes de modulação fornecidos pelo círculo de quintas para apresentá-los em diversos caracteres e instrumentações. Na maioria das vezes, os temas serão apresentados como motivos em “células reduzidas”. Nessa fase da forma-sonata, percebemos um ritmo harmônico acelerado em que passamos por uma quantidade de modulações relativamente maior em comparação com a exposição ou re-exposição. Até esse ritmo harmônico acelerado será refletido na apresentação temática analítica. Dado que se tem um ritmo harmônico mais rápido, pode-se ter células temáticas de tamanho menor, frequentemente apresentadas em fuga ou estreto, para caber com o número maior de modulações. Por sua vez, a tensão harmônica gerada pelo movimento rápido do ritmo harmônico cria a “necessidade” de voltar à chave principal e a reapresentação do tema principal na re-exposição.

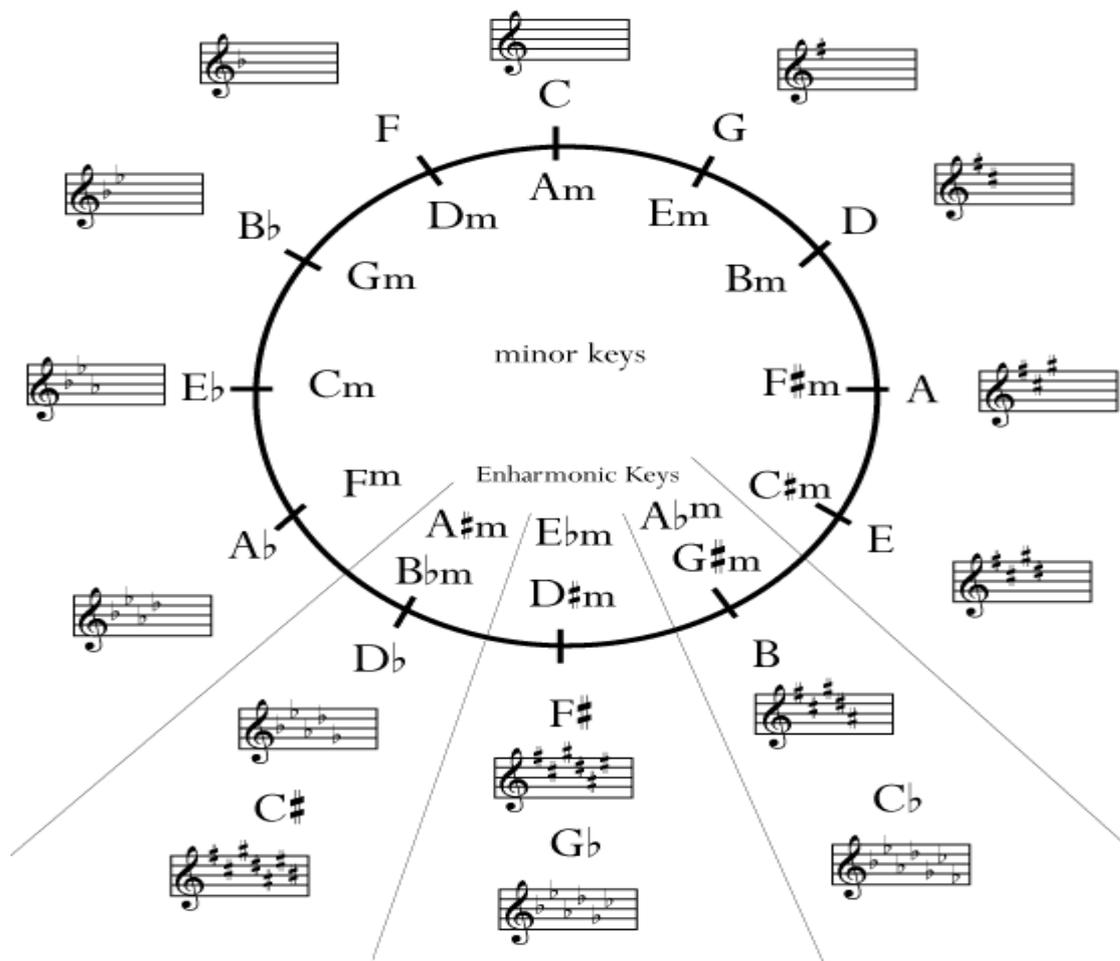


Figura 3.6: tabela do circulo de quintas

Fonte: http://www.thejazzresource.com/circle_of_fifths.html

Devemos perceber, pois, como “forma” e “matéria harmônica” no caso da forma-sonata atuam numa relação recíproca. Além disso, afirmamos que uma estrutura musical tal como a forma-sonata seria uma espécie de “tecnologia antropológica” para formar certo tipo de consciência, dialógica e racionalizada. Através de tudo isso, devemos perceber como a forma-sonata deriva a sua lógica das propriedades latentes do círculo de quintas. O potencial que ele possui para modular entre chaves cria tanto a possibilidade de tensão maior durante o desenvolvimento quanto o senso de chegada ao retomar o tema principal e a tônica na re-exposição. Há uma viagem afetiva decorrente desses recursos harmônicos da qual a forma-sonata se vale, tendendo a elaborá-la justamente por se basear nesses recursos. Tal série fornece um estoque harmônico para desenvolver estruturas via a elaboração de matéria temática ao longo de diversas regiões harmônicas. Assim, a resposta afetiva do ouvinte e aquilo que ouve se acham entrelaçados num processo de constituição mútua.

É desse modo que Smetak identifica certa ligação entre uma formação subjetiva, os “grandes inquietudes e instabilidades” afetivas, e o conteúdo harmônico em si, a tendência de subir “em maior” e descer “em menor”. Tem nessas estruturas a tendência de instigar estados de experiência no músico e ouvinte, ou seja, ter uma reciprocidade entre o tipo de matéria harmônica e o roteiro subjetivo. O conteúdo harmônico não seria neutro em termos estruturais nem em termos subjetivos. É nesse sentido que Livio Tragtenburg, no livro de Scarassatti, pode afirmar que:

Ao abandonar a escala temperada – uma conquista do capitalismo protestante analisada por Max Weber – Smetak estava dando adeus a toda uma concepção de música. Não apenas técnica, mas sociológica e filosófica. Em sua exploração dos intervalos microtonais ecoava toda uma escuta relacionada as [sic] práticas musicais da Europa Oriental, da Ásia e Índia (TRAGTENBURG apud SCARASSATTI, 2008, p. 19)

Mudar de escala não é apenas uma questão de uma simples mudança harmônica; deve haver um novo regime afetivo no ouvinte e até uma nova coerência cultural decorrente disso. Novamente, sublinhamos como apenas com dificuldade poderíamos separar o sujeito das matérias que experimenta ou trabalha. Argumentamos que o sujeito não precede de uma forma radical os seus “objetos”; ao contrário, participa num conascimento onde materiais disponibilizam novas posturas subjetivas. Em *Inquierito sobre os Modos da Existência*, Latour ao falar na noção de sujeito, descreve o “grande

dispositivo que parece necessário para fabricar – ou instaurar – a sua interioridade” (LATOURE, 2013, p. 187). Intenciona esboçar a “infraestrutura que lhes autoriza possuir uma psique” (ibid., p. 188). Para Latour, não há interior “autêntico” e original que precedeu o mundo; se há um interior é porque este é construído em colaboração com os materiais do mundo. A harmonia e as suas propriedades afetivas latentes podem ser mais um exemplo desse material constitutivo. Estruturas e sonoridades musicais também servem nesse sentido – como já vimos no caso da forma-sonata – gerando novos modos de atenção do sujeito com seu mundo, e novas narrativas para “se encenar” no palco da subjetividade.

3.3 DEBATENDO A MODERNIDADE: A DIALÉTICA HISTÓRICA DO MODERNISMO MUSICAL.

A partir daí, Smetak nota como “o sistema cromático entrou em uso conscientemente depois da ‘saturação’ das sete unidades. Assim, o caminho dos intervalos foi de sete para doze” (SMETAK, 1982, p. 95). Houve, assim, um deslocamento no tratamento da harmonia, rumo a um cromatismo cada vez mais denso ao longo do período romântico e entrando pelo século XX. Embora possa ser que um movimento de uma obra do período clássico, e até do barroco, contenha um alto nível de cromatismo, essas passagens ocorrem numa estrutura predominantemente diatônica. Também, geralmente acontecem em fases de desenvolvimento quando o ritmo harmônico aumenta a velocidade, permitindo desta maneira modulações entre chaves mais distantes. No período romântico, porém, culminando nas obras de Richard Strauss, Gustav Mahler, Anton Bruckner e Arnold Schoenberg, o cromatismo começa a efetuar transformações radicais na estrutura das obras, gerando uma densidade temática e de textura maior, e criando uma expansão estrutural. Esses desenvolvimentos históricos produziram obras tais como as sinfonias tardias de Mahler e Bruckner, e os poemas sinfônicos de Richard Strauss com movimentos de até meia hora de duração. Nessas obras, o perfil estrutural será estendido a tal ponto que as antigas estruturas deixarão de ser reconhecíveis enquanto tais. No final, isso deu na emergência de obras tais como o *Erwartung* (Op. 17) e *Die glückliche Hand* (Op. 18) de Arnold Schoenberg, escritos num livre atonalismo e tratando o desenvolvimeto temático como uma espécie de “fluxo de consciência”, sem repetições temáticas percebíveis. Ao mesmo tempo, essas obras tratam de estados psíquicos quase tão instáveis quanto a sua própria matéria harmônica. Isto é, novamente percebemos a

reciprocidade entre a qualidade da matéria harmônica e os estados psíquicos resultantes.

Interessante notar que, depois dessa fase de “livre atonalismo”, o próprio Schoenberg não queria lidar com tamanho grau de liberdade no que se refere ao desenvolvimento estrutural da música. Através do dodecafonismo que desenvolveu em seguida, novamente encontrou um enquadramento estruturante para poder gerar uma organização dos aspectos composicionais. No final de sua carreira, chegou a praticar um tipo de neoclacissismo, “reciclando” formas dos períodos barroco e clássico para elaborar as estruturas dessas obras, com os movimentos já a partir do opus. 24 *serenade*, tendo nomes tais como *scherzando*, *minuet* e *rondo* como exemplos não incomuns. Tal fato foi duramente criticado pelos compositores da próxima geração, dentre os quais, Pierre Boulez, que achou um fracasso o modo em que Schoenberg não desenvolvera estruturas radicais o suficiente, comensuráveis com natureza radical da matéria harmônica. Para Boulez, a revolução musical teria de ser realizada rigorosamente em todos os aspectos composicionais da música. Manter formas tais como *rondo* e *minuet* em obras dodecafônicas constituiu uma contradição histórica; a história não podia voltar atrás!

Assim, nesse momento, pode-se sustentar que Schoenberg “sentia a necessidade” de novamente articular o processo composicional via um padrão estruturante ‘inteligível’ como resposta à “irracionalidade” do livre atonalismo das obras, imediatamente seguindo o *Quarteto de Cordas nº 2* (op. 10). Essa é a obra dele geralmente entendida como contendo a primeira passagem de livre atonalismo, por mais que a obra de fato tenha a chave de Fá sustenido menor. Via o “neoclacissismo” do último período de sua obra, ele conseguiu levar essa reterritorialização da matéria – a busca por novas estruturas inteligíveis - ainda mais longe. O dodecafonismo foi, nesse sentido, parcialmente uma resposta a uma falta percebida de coerência no livre atonalismo naquele momento. A próxima geração, – a dita escola de Darmstadt – composta por compositores tais como Pierre Boulez, Luigi Nono, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur levou esse processo de serialização de elementos musicais ainda mais longe, acrescentando a articulação, registro, durações e timbres à lista de aspectos suscetíveis a serialização.

Para Schoenberg, teria permanecido a pergunta: o que separaria o livre atonalismo da vontade arbitrária de um ser que tinha se retirado de qualquer espaço de coerência gregária? Como pode ele demonstrar sua razão como artista e criador, e ao mesmo tempo revolucionar a linguagem musical de um modo tão radical? É dessa forma que queremos considerar essa vertente do modernismo musical como um contraponto à prática de Smetak. Defendemos que a estética de Schoenberg ativamente buscou se reinserir na

corrente discursiva do desenvolvimento histórico, ou seja, assumiu a dinâmica oposta a de Smetak. Enquanto Smetak enfatiza o valor pedagógico de “se calar”, Schoenberg busca pautar novos técnicos e advogar para novos movimentos estéticos. Na geração seguinte, a pretensa “escola de Darmstadt”, percebemos a tendência de desenvolver ainda mais rigorosamente técnicas musicais e uma visão estética como um projeto histórico, ressaltando a necessidade histórica do desenvolvimento do serialismo integral. Ao longo desse percurso todo, indo rumo ao atonalismo e finalmente ao dodecafonismo e serialismo integral, essa vertente da modernidade estética se desdobrou como um debate constante acerca do destino dos recursos composicionais. Schoenberg e Boulez foram protagonistas, tanto da evolução de novas técnicas musicais quanto de debates sociais e históricos.

Não é a toa que Schoenberg, ao revelar a sua “invenção” do serialismo, declarou que “hoje fiz uma descoberta que assegurará o domínio da música alemã para os próximos cem anos” (tradução minha) (SCHOENBERG apud TARUSKIN, 2009, p. 316). Ou seja, houve a ligação explícita, feita por Schoenberg, entre técnicas musicais aparentemente “abstratas” e um tipo de projeto nacionalista e histórico. É uma questão, portanto, de fundar um novo reino musical, demarcado pelo desenvolvimento dessas novas técnicas. Pierre Boulez também declararia não muito tempo depois que “qualquer músico que não tem experimentado – não digo entendido, mas verdadeiramente experimentado – a necessidade da música dodecafônica, é INÚTIL. A sua obra inteira é irrelevante às necessidades de sua época. (tradução minha) (BOULEZ apud MURRAY, 2015, p. 84). Para Boulez, o compositor tem que ter a consciência intensiva, – a *experiência* dessa necessidade histórica como processo subjetivo – e não apenas um entendimento abstrato. Trata-se, na concepção de Boulez, de um verdadeiro determinismo histórico que está em jogo na revolução do serialismo integral. O compositor tem que ser sensível às necessidades de sua época. Também, a valorização pela escola de Darmstadt do aluno Anton Webern, em vez de seu professor Arnold Schonberg, nos fornece um exemplo desse tipo de lógica. Essa valorização foi feita principalmente porque a linguagem composicional de Webern foi percebida como sendo mais progressiva e “moderna”, enquanto a de Schoenberg, com o seu neoclassicismo, não levou as consequências radicais de sua própria descoberta ao seu limite. Foi Webern que conseguiu realizar a fusão profunda entre conteúdo harmônico e estruturas temáticas. Foram essas, as preocupações que conduziram Boulez a publicar o seu artigo infame “Schoenberg está MORTO” (NATTIEZ, 1999, p. 13) se referindo, assim, tanto literalmente à morte do

mesmo, quanto figurativamente à morte estética dele como um padrão para ser seguido pela escola de Darmstadt. Assim, nessa narrativa da modernidade musical na Europa na primeira metade do século XX, percebemos essa pretensão modernizante que “experimenta” a necessidade de revolucionar a linguagem musical por rejeitar o passado, ou em certo momento, declarar o passado, literalmente, morto como Latour já argumentou. Foi dessa Europa com todas as suas correntes e debates estéticos que Smetak fugiu. A evolução musical dentro desta tradição aconteceu como um campo agonístico; espaço de combate em que agentes buscaram modernizar a linguagem via referência a uma tradição sempre sujeita a processos de revolução. Ao mesmo tempo, a tradição se mantém paradoxalmente a mesma ao longo dessas suas diversas transformações. Durante essa série de deslocamentos – da tonalidade ao cromaticismo; do cromaticismo ao atonalismo livre; do atonalismo livre ao dodecafonismo; e finalmente do dodecafonismo ao serialismo integral – percebemos uma dialética modernizante que tem sempre de revolucionar a linguagem musical por deixar para trás as técnicas composicionais passadas. Percebemos assim uma dinâmica parecida com a identificada por Latour no que diz respeito aos modernos e a passagem da flecha do tempo. Compositores se juntam a um fluxo histórico contínuo em que sua prática musical seria localizável e compreensível. Como já argumentamos, é essa espécie de linearidade que a obra de Smetak se esforça para ultrapassar.

A nossa questão, pois, é entender de que forma a obra de Smetak se destaca de tal lógica histórica de revoluções estéticas e necessárias. Argumentaríamos que Smetak sai da corrente principal da modernidade musical justamente por - mediante a “relatividade cultural” da teosofia – descartar uma aderência ao fluxo histórico singular que definiria a sua prática. A famosa linha Bach-Beethoven-Brahms-Schoenberg constituiu um “interior cultural” em que agentes poderiam situar-se como sujeitos, tanto mantendo quanto revolucionando uma substância tradicional contínua. Por adotar a perspectiva multicultural que caracterizou a música dele, parece-nos que Smetak conseguiu sair dessa lógica. Pode-se dizer que Schoenberg e Boulez não foram, no final, “Bartelbys” o bastante? Tanto Schoenberg quanto Boulez, como agentes artísticos, se sentiram “obrigados” a desenvolver os seus recursos composicionais da forma que evoluíram. Percebemos, mais uma vez, essa co-constituição de matéria e sujeito, porém, dessa vez conforme uma linearidade histórica do tipo analisado por Latour no caso dos modernos. Não há enunciado mais moderno do que o de Boulez que “Schoenberg está MORTO”, ou seja, o passado foi de uma vez para todas, superado.

Enquanto a obra de Smetak também tem a co-gênese de sujeito e as experiências que lhe constituem por meio das materiais experimentadas, esse processo assume um caráter reflexivo. Smetak ressalta como não há a necessidade dessa linearidade cultural e histórica, mas sim sempre uma abertura no tratamento dos materiais. Tentando fazer uma ligação novamente com a experiência nesse contexto, Smetak, em outro momento, ao falar na questão da emoção, diz o seguinte:

O ser humano foi ricamente presenteado com a emoção e o sentimento, a explosão. Através da emoção e de seus efeitos laterais, ele chegará ao conhecimento. Será que isto quer dizer que perderá depois a emoção? Ou ganhará um outro tipo de emoção, para eventualmente conhecer um outro conhecimento que ficará fora do sentido abrangendo a “cultura?” (SMETAK, 1982, p. 38).

Como no caso de Boulez e Schoenberg, tratamos da formação da cultura, e o papel da emoção nesse processo. Para Smetak, o ser humano possui essas emoções e sentimentos como atributo seu, porém, como estamos sustentando, a forma dessa posse não é uma estrutura fixa, e segundo, não necessariamente refere-se a um ‘indivíduo’ enquanto tal. Como já defendemos, a tonalidade e o círculo de quintas vêm juntos com certas formas afetivas. Qual é a relação então entre a matéria sonora e a formação da experiência afetiva? Qual o meio pelo qual as minhas experiências afetivas vêm a existir e podem ser transformadas no âmbito da formação da cultura? Obviamente, experimento as minhas emoções como sendo *as minhas*, ou seja, na modalidade de pertencimento. ‘Eu’ sou a origem ou fonte de minha vida afetiva, se isto não fosse o caso, tratar-se-ia de um caso patológico na compreensão comum como no caso de Bartelby.

Smetak, porém, quis propor um enquadramento diverso. Para ele, é possível haver experiências afetivas que não se definem enquanto pertencentes a um sujeito já dado. Não seriam emoções pertencentes ao dono de um nome próprio, um Schoenberg ou um Boulez, que liga o seu destino ao desenvolvimento de certa tradição estética. Na perspectiva de Smetak, essas emoções surgem via um representante de uma espécie que participa do fluxo cosmológico. Assim, podemos conceber a emoção como um tipo de materialidade e não um indício biográfico. Smetak argumenta que “o grande problema não é a constituição da escala (seja fritada ou assada); o problema é como são ouvidos as escalas. Há então um ouvido vulgar e um outro teosófico (aceitando a Teosofia como religião ou não religião, tanto faz)” (ibid., p. 86). Esse deslocamento das emoções do sujeito centrado para a matéria afetiva de uma espécie poderia se dar por meio de certa

experiência sensível do som. Tudo gira em torno de como formulamos essa experiência, não mais se assentando sobre a organização racional dos recursos materiais no interior de um espaço gregário de reconhecimento, mas tentando colocar a pura potência das forças cosmológicas como fio condutor da pesquisa estética. Smetak, retomando a religião, articula outra concepção da relação entre a matéria e a sociedade. As ditas religiões do livro são identificadas por Smetak nesse sentido, dizendo que “temos aqui sempre a mesma comparação; a Bíblia temperada, e o ocultismo não temperado” (SMETAK, 1982, p. 87). As religiões do livro são as que se espalham na esfera gregária via o meio da palavra escrita e os dogmas aí preservados. Em contrapartida, o ocultismo, como já vimos, deve passar por um outro caminho, não o da multidão do interior das razões antropológicas, mas o exterior cosmológico da pura potência, onde o indivíduo começa a entender-se como membro da espécie. Novamente, Smetak vincula isso a “harmonia temperada” e “não temperada”; é a harmonia não temperada que se remete às “fontes extra-humanas” que “transmitiriam através do tempos” esse conhecimento. Temos que parar de dizer “SIM” ou “NÃO” para podermos constituir a consciência que Smetak deseja constituir via o meio termo. É neste sentido que estaríamos “pesquisando uma matéria que já temos esquecido” (ibid., p. 95), porque seria aquela matéria que não entra na nossa consciência enquanto um “nós”, ou na medida em que participamos em processos sociais e culturais de auto-reconhecimento. Smetak, em outro livro, *A Simbologia do Instrumentos*, descreve como “naquela vez alguma coisa vindo do abstrato se fez de concreto” (SMETAK apud SCARASSATTI, 2008, p. 46). Notamos que há uma materialização que ocorre nessa concepção musical pela qual um conteúdo abstrato, da pura potência, pode assumir uma vida encarnada sem por isso cair na racionalização. É na constituição da consciência, através do veículo pedagógico do instrumento, que chegamos ao entendimento desse deslocamento entre indivíduo antropológico regido por sua vontade e razão, e o membro de uma espécie ricamente presenteado com emoção e participando numa evolução cosmológica.

3.4 ARTE; ARTESANATO; PRODUÇÃO.

Construir e exprimir podem parecer atividades irreduzíveis; constrói prédios e ruas, mesas e cadeiras, enquanto exprime sentimentos e ideias, experiências e sensações. Se expressão visa comunicar um estado subjetivo, ou seja, pretende exteriorizar uma condição subjetiva interior, assim fazendo “inteligível” a experiência de um sujeito para

outro, construção parece visar fins primariamente pragmáticos. Isto é, construímos para chegar a algum fim concreto no “mundo exterior”; não se trata necessariamente de nenhuma troca entre interior subjetivo e exterior objetivo. Talvez possamos constatar um contexto em que as duas modalidades se juntam, por exemplo, como no caso da arquitetura, onde pretensões tanto expressivas quanto práticas misturam-se na formação da obra. No contraste entre arte e artesanato, encontramos uma coerência subjacente que sublinha primeiro a intenção de exprimir condições subjetivas interiores e segundo a de alcançar fins práticos no mundo exterior. Novamente, todavia, a arte de Smetak nos coloca diante de uma perspectiva diversa, e justamente por ter problematizado a distinção entre arte e artesanato, dois campos que de certo modo foram afastados. Smetak descreve como:

Entramos com esses exemplos, no artesanato. Na magia dos alfabetos (China, Índia). Outrossim, letras podem ser substituídas por números (pág. 80). A afinação dos instrumentos em cordas. Ciclo de quintas. No violino: mi-la-re-sol. Na gamba: re-la-mi-sol-re-la. Etc. Isso vale para sistemas temperados e não temperados. E no fim se associam às cores, símbolos (págs. 06 a 09). Aos poucos compreendemos as relações dos intervalos entre si, e finalmente, a emocionalidade dos intervalos naturais. (SMETAK, 1982, p. 107)

Tal lista de elementos tão heterogêneos poderia parecer-nos carente de coerência. O que é essa viagem estruturalista estranha pela qual passamos para chegar “finalmente” na “emocionalidade dos intervalos naturais”, viagem que Smetak ainda mais designa como tendo a ver com o “artesanato”? Voltamos para aquela figura do ser humano que foi ricamente presenteado com a emoção e o sentimento. Smetak aqui constrói uma zoologia simbólica, abrangendo letras, números, cores e intervalos sonoros; modos de simbolizar que se agregam conforme a narrativa “alquímica” e teosófica. Tratamos de uma matriz de modos místicos para formar abstrações acerca do mundo. A emocionalidade dos intervalos naturais, como finalidade desse conjunto, indica a experiência emocional resultante dos processos de transubstanciação alquímicos que agem sobre o sujeito. Se emoção pode ser concebida como a expressão do indivíduo, também há uma emocionalidade que seria uma materialidade da pura potência, vindo da espécie humana como portador de abstrações místicas. O “ser humano” tem que saber o que fazer com “a emoção e o sentimento” com o qual “foi ricamente presenteado”; o alvo da música teosófica é dar esses ensinamentos, catalisando uma transubstanciação da matéria afetiva. O acontecimento afetivo deixa de refletir o centro de um sujeito para

gerar uma experiência emocional “cosmologicamente objetiva”. Do mesmo modo que a transição entre arte e artesanato pressupõe a reformulação do lugar do sujeito na prática, também essa “modulação” do sentido das emoções via referência a um sujeito daria numa ‘reformulação do indivíduo’. Como já vimos, a teosofia enfatiza “a existência de um nexos de participação de sua alma com o ser universal”, o ponto onde o pessoal de um indivíduo e o impessoal do cosmo coincidem. Como aquele outro teósofo Fernando Pessoa afirma, “é mais verdadeiro dizer que a matéria é espiritual e o espírito material. E assim, complexa e indefinidamente” (PESSOA apud NUNES, 2009, p. 229). O material é espiritual porque não podemos ter acesso a causa da causa que gera efeitos na alma do indivíduo, – o nada de Deus – ou seja, não podemos acessar a matéria na sua raiz. O espírito é material porque jamais saímos da rede de autoprodução imanente da realidade, que condiciona a emergência da alma. É esse entendimento que o artesão teosófico Walter Smetak explora para derivar o sentido de sua obra. O tratamento da fabricação dos instrumentos e a geração das harmonias microtonais se instauram nesse campo ontológico e cosmológico. Smetak, no seguinte trecho, demonstra como esse processo de troca se efetua: “o tempo eterno torna-se terno, ou melhor, terreno. Da terra, medido, contado e pesado. Seria esta a razão da afinação temperada? A Idéia entre pela cabeça e sai pela boca, temperada, transformada. E depois sai das mãos para ficar visível na obra. Arte e artesanato (SMETAK, 1982, p. 88). Assim, vemos mais claramente o tipo de relação que Smetak entende como existindo entre as matérias e a formação da consciência. Tem que tratar dos materiais e da matéria da forma certa para motivar a formação da consciência desejada. Há um processo de “afinação” que acontece ao longo do tratamento dos materiais nas atividades estéticas e práticas, porém, na harmonia destemperada, também haveria a possibilidade de transitar no outro sentido, até o fundo do caos do cosmo.

A fim de elaborar mais a questão da matéria e sua relação com o artesanato, o tema reaparece no seguinte trecho de Smetak.

O japonês não trabalha como os outros povos. O trabalho dele é bem ritualístico. É uma cerimônia. Ele faz o mínimo esforço para obter o maior resultado, não desperdiça energias nem materiais que ele não tem. Ele é de uma natureza muito fina, daí inventou a transparência da porcelana. Essas porcelenas japonesas têm um som muito fino, tudo é sonoro, cheio de som, nada nas mãos dele quebra, e ele usa os vasos deliciosos como ressoadores da sua palavra, da sua música e de sua vida (SMETAK, 1982, p. 112)

Aqui, percebemos tanto uma sensibilidade frente aos gradientes da matéria e as

suas qualidades sensíveis, quanto ao coeficiente de energia de trabalho decorrente desses gradientes, instigantes do esforço do artesão. A criação do objeto, as qualidades da matéria e a forma do sujeito compõem uma matriz dinâmica. Trabalho é constituído juntamente com a matéria trabalhada, não sendo possível a determinação da forma do trabalho senão via tal matéria. Gabriel Tarde coloca essa questão de uma forma ainda mais expandida, sustentando que:

A realidade exterior não é para nós senão a propriedade que ela tem de nos *resistir*, resistência aliás não apenas tátil, por sua solidez, mas também visual por sua opacidade, voluntária por sua indocilidade a nossos desejos, intelectual por sua impenetrabilidade a nosso pensamento. Quando se diz que a matéria é sólida, é como se dissesse que ela é indócil; é uma relação *dela a nós* e não *dela a ela* (TARDE, 2007, p. 125).

O *antropos* se organiza em colaboração com essa resistência ubíqua da realidade exterior. Nem se pode determinar o que seria esse *antropos* sem que surja nessas relações de resistência daquele ambiente que chamamos de “realidade exterior”; não há portanto, uma relação “dócil” com essa realidade. Assim, obviamente, não haveria matéria sem que se tenha gradientes de resistência e qualidades sensíveis. Todas essas condições precipitam condições na alma do criador; o japonês encarna várias qualidades comensuráveis à matéria que trabalha. Ao encontrar a relação certa nessas relações, percebemos uma plenitude sendo agregado: “tudo é sonoro, cheio de som, nada nas mãos dele quebra, e ele usa os vasos deliciosos como ressoadores da sua palavra, da sua música e de sua vida”. Há um sujeito emergente do profundo vínculo com a matéria formada por ele. Todavia, por mais que Smetak se mostre sensível a esse tratamento da matéria na cultura japonesa, também questiona a “superprodução” como característica dessa mesma cultura. Assim,

O japonês se acabando na superprodução, os povos terão de renunciar à atração dos cromados (...) Tudo funcionando durante o tempo de garantia. Depois, arreventa, acabou-se. Não há ninguém para conserte aqueles objetos. Sé comprando de novo. Ou desistindo destes cromados (SMETAK, 1982, p. 112-113)

Importante notar que produção *produz* novas modalidades antropológicas; não é somente formas desconhecidas de tecnologia sendo criadas, mas sim os próprios sujeitos vinculados a essas tecnologias, e os “estilos de vida” decorrentes dessas relações. A “superprodução” gera uma série de efeitos subjetivos produzindo assim, posturas subjetivas inusitadas. As experimentações com as formas plásticas que Smetak

protagoniza visa investigar como “o humano” é sempre assimilado no âmbito de uma conjuntura plástica e material. Além disso, problematiza a distinção entre o artesanal e o artístico; há emoções que se referem a um sujeito que busca exprimir-se de uma forma artística. Aliás, se aceitarmos a tese de que essa interioridade pode ser perfurada *originalmente* pelo exterior, então teria de haver um sentido em que as “emoções naturais” não tomam seu sentido dessa origem subjetiva. Não tem uma forma antropológica fixa; as emoções podem ser feitas no lugar de mutações via as formas plásticas disponíveis, e podem participar desse processo tanto quanto qualquer outra matéria.

É preciso entender, no caso da plástica sonora, como ela se deve a uma evolução do uso estreitamente musical do instrumento. Smetak, assim, agrega um novo sentido a esse objeto, ou elabora um sentido ainda latente. Também vimos como no caso da religião e a música na formação dessa obra, tem um processo parecido em jogo, onde as apresentações musicais podem virar ritos religiosos. Além disso, há aqueles momentos nessa obra onde investigações científicas geram explorações estéticas. Esses entrecruzamentos constituem uma metodologia via agregação de valores aparentemente contrários, como no caso da religião e a ciência, ou no da ciência e a arte. Ou a extração de conteúdos latentes que os objetos possuem tal como no caso da plástica sonora. Em vez de seguir um princípio de exclusividade ou racionalização, Smetak sempre tende no sentido da maior mesclagem possível de elementos. Religião ou arte; ciência ou arte; instrumento ou escultura. Em todos esses casos, percebe-se essa transição de um objeto para outro, de um campo de experiência ou conhecimento para outro. Essa é uma obra articulada através de agregações, ou seja, montada via a tendência oposta ao ato de analisar, como vimos no caso da pedagogia tradicional da música erudita. Assim, supera-se o sentido de obra nesse contexto como obra literária, obra musical, obra escultural. O meio vira um delta reunindo diversas correntes expressivas.

Como Scarassatti também observa no que tange às plásticas-sonoras, “o reflexo primeiro frente à obra plástico-sonora de Smetak é a sensação de estarmos frente a algo que transita entre o velho, quase milenar, o genuinamente novo, ou, até mesmo, o atemporal, mítico” (SCARASSATTI, 2008, p. 24). No limite, poder-se-ia afirmar que, além de juntar diversas modalidades de objeto, diversos tipos de conhecimento, há uma mistura de tempos ou épocas pelas quais a história humana teria passado. Scarassatti, em outro momento, enfatiza outro tipo de deslocamento descrevendo-o como “partindo do artesanato na criação de instrumentos musicais, aproximaria dois potenciais de natureza distintas: o plástico e sonoro, porém dentro de um contexto de criação mais artesanal que

artística” (ibid., p. 32). Nessa obra, há primeiro o deslocamento entre os valores do plástico e do sonoro mas mais profundamente entre o artístico e o artesanal. Se o artístico já pretende um resultado *expressivo*, que se relaciona a uma esfera de experiência subjetiva da qual a obra é uma tradução, o artesanal busca fins mais explicitamente pragmáticos ou enfatiza as habilidades físicas do artesão. O artístico vai além das pretensões do artesanal, enquanto o artesanal se contenta principalmente com uma apreciação das habilidades do artesão, – a sua capacidade para produzir dado objeto com mais ou menos habilidade. Na esfera da arte, temos outra concepção do sujeito como possuindo uma *profundidade* subjetiva que a arte intenciona *expressivamente* exteriorizar. No artesanato, o “objeto” criado não se remete a um ser anterior de uma natureza heterogênea. O objeto artesanal é suficiente, mesmo não sustentando tal tradução, justamente por realizar todos os seus efeitos via a sua materialidade, colaborando com os seus gradientes de resistência no processo artesanal de sua produção, onde uma experiência da emoção cosmologicamente objetiva pode ser elaborada.

3.5 EDUCAÇÃO AMBIENTAL.

No posfácio de *Walter Smetak: Som e Espírito*, a filha de Smetak, Bárbara Smetak, fornece a seguinte leitura do projeto artístico/artesanal do seu pai: “compunha para *pesquisar a matéria viva humana*, a sua reação, ou não reação, ao domínio do silêncio e à profundidade e dinâmica do som que faz a música. Compunha para todos que o acompanhavam e para o universo” (SMETAK PAOLI, 2013, p. 264, grifos nossos). Vemos aqui claramente resumidos os temas já tratados neste e no capítulo anterior. A centralidade do silêncio de Bartelby e Smetak, a constituição do contexto social, e a virada antropológica/cosmológica estão evidentes. Aqui, matéria e materiais também como o processo de compor música em geral encontram um sentido expandido. Via a composição musical, pode-se pesquisar a constituição do ser humano ou a “matéria viva humana” como um processo dinâmico desdobrado por meio da relação entre o ser experiente e os seus materiais, tanto afetivos quanto artesanais. A questão seria como o criador pode tornar-se o objeto de investigação via o processo criativo; é introduzido, no roteiro artístico, uma reflexividade pela qual a origem da obra – o artista – vem a interrogar as suas condições de possibilidade. Como Benedito Nunes observa a respeito de Guimarães Rosa: “Não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo

se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária” (NUNES, 2009, p. 172). Qual é a nossa “reação ou não reação”, ou seja, o nosso nível de sensibilidade frente às modalidades da manifestação, as transições estruturadas que costuram o tecido da realidade, que acessamos apenas mediante essa “pele” de relações qualitativas e sensíveis? Guimarães Rosa e Smetak nos chamam para repensar essa “*poiesis* originária”, enxegando a duplicidade do humano como ser constituído e constitutivo, ser que se aloja e ser alojado cosmologicamente.

Smetak nos ensina que o *antropos* veio a existir, passando por um período de desenvolvimento “pré-histórico”, para chegar ao ponto onde nós nos encontramos nesse momento da história. Mas, se o *antropos* poderia vir a existir, como vemos, também pode deixar de existir. Isto se não tomamos conta dessas raízes cosmológicas que fizeram com que existíssemos, mas que também podem fazer com que deixemos de existir. Como Smetak ensinou, tudo depende de uma mudança de consciência que iluminaria esse contexto mais amplo, demonstrando como a aplicação de conhecimento desarticulado e especializado, de acordo com um puro positivismo e profissionalização, daria numa consciência somente dirigida para dentro do espaço antropológico. Seria preciso adotar uma postura capaz de abarcar, não apenas diversas disciplinas, mas sim diversos modos de existência e suas relações ao longo do desenrolar cosmológico. Na obra de Smetak, há um ser que sabe se alojar, mas haveria tal ser porque um alojamento já começara que criou a possibilidade desse alojamento. Segundo vimos que os modos desse ser de se alojar, não são fechados, mas abertos à discussão e recriação.

Na visão de Smetak, um dos meios mais importantes para podermos engajar nesse processo de recriar e discutir as nossas formas de “alojamento” seria a educação e pedagogia. Scarassatti conta como

Smetak idealizou um modelo de universidade para uma formação holística. Nesta universidade livre e auto-suficiente, o aluno teria aulas de matemática, física nuclear, agricultura alternativa, cerâmica, luteria, literatura, história, eubiose, profilaxia das doenças, cinema, teatro, fotografia, som, artes plásticas sonoras, entre outras disciplinas. (SCARSSATTI, 2008, pg, 58)

Para nós, tal universidade seria praticamente irreconhecível. Lá, o aluno é constituído como ponto de encontro de conhecimentos, em vez de ser um carregador de um conhecimento purificado. Isto também se contrapõe àquela formação que Smetak teve durante a sua juventude, voltada para a produção de profissionais. Falando mais

especificamente sobre a música, ele disse o seguinte:

Está errado tomar por única atividade a música. Ela é parte de um tudo-tudo. Ela deve ser um elo entre atividades. Se não for assim ela se intelectualiza e torna-se um trabalho como qualquer outro. Não é mais o centro de um retorno, de uma re-ordenação, mas uma atividade puramente profissional (SMETAK apud ABREU, 2012, pg. 74)

Esse contraste entre a prática puramente profissional da música, centrada sobre uma lógica instrumental, e aquele papel de “elo entre atividades” é nitidamente desenhado por Smetak. É somente enquanto elo que a música assume o caráter de um “retorno, de uma re-ordenação”, pelo qual o músico como uma espécie de sacerdote reencontra as suas raízes cosmológicas e ambientais. É na forma de uma crítica do trabalho como aplicação de uma lógica produtiva limitada que esconde o âmbito dessas ligações ambientais, que Smetak recria o papel potencial da música. Alfred North Whitehead, retomando o fio da antropologia dos modernos de Latour, faz essa descrição da produção do conhecimento no mundo atual, em seu livro *A ciência e o mundo moderno*:

Outro grande fato que o mundo moderno encarna é o descobrimento do método de preparar profissionais, os quais se especializam em determinadas áreas do pensamento e, portanto, acrescentam progressivamente à soma de conhecimentos dentro das respectivas limitações de assunto (WHITEHEAD, 2006, p. 241).

Contrastando essas duas visões, por um lado, a da universidade idealizada por Smetak e da música como elo de diversas atividades, e por outro, a descrição do conhecimento feita por Whitehead, percebe-se uma diferença marcante. A universidade, como instituição que forma profissionais, tende a produzir conhecimento dessa forma. A noção da singularidade objetiva da modernidade por um lado, e a contingência das formas antropológicas por outro, encontra nesse caso mais um exemplo. Ou seja, essa forma de produzir conhecimento, largamente difundida por conta dessa pretensa “necessidade” de treinar profissionais, também seria contingente. O profissional, como complemento de certa construção do conhecimento, encontra o seu ambiente nessa espécie de universidade, onde o nó entre sujeito e conhecimento que lhe constitui é atado. Assim, o espaço universitário moderno nasce via uma ironia constitutiva: ao mesmo tempo em que é o lugar onde os diversos tipos de conhecimento são reunidos, devido às exigências da profissionalização, esses diversos campos jamais entrarão em diálogo. Já tentamos

argumentar como a carreira de Smetak contraria “esse grande fato que o mundo moderno encarna”; “preparar profissionais” não será de forma alguma a pretensão da pedagogia smetakiana, proposta nessa universidade idealizada. Whitehead continua, sustentando que:

A tarefa de coordenação é deixada àqueles a quem falta ora a força, ora o caráter para alcançar êxito em alguma carreira. Em suma, as funções especializadas da comunidade são levadas a cabo melhor e mais progressivamente, mas a direção generalizada carece de visão. O progresso nos detalhes só aumenta o perigo produzido pelo enfraquecimento da coordenação (WHITEHEAD, 2006, p. 242).

A universidade de Smetak se dirige à formação de pessoas que possuem essa visão generalizada, que podem desempenhar o papel de “cooredenação”. Whitehead ressalta, como resultado da produção de conhecimento especializado, – ou seja, apenas conforme as exigências da profissionalização – a marginalização de certa forma de investigação, e certo tipo de investigador. Tal investigador buscaria encontrar as ligações e base que reúnem os diversos modos de existência, em vez de traçar as linhas de divisão do conhecimento. Nesse contexto, entretanto, o investigador que não consegue especializar-se é marginalizado como deficiente, incapaz de encontrar um espaço nesse modo da produção do conhecimento. Scarassatti enfatiza isso nesse trecho, em que ele observa como:

Contudo, a dificuldade material motivada pelas dificuldades financeiras – fator sempre apontado pelo compositor – pouco a pouco afastou de Smetak o ânimo para continuar suas pesquisas. O início de seu trabalho experimental, na Bahia, encontrou um ambiente outro, uma fase *não institucional* da universidade que, então estava em formação. (SCARASSATTI, 2008. p. 68, grifos nossos)

O pesquisador ou investigador que protagoniza uma metodologia agregativa, trans ou multidisciplinar, dificilmente encontra lugar no contexto institucional atual para desenvolver tal metodologia. Isso, pois, foi outra contingência na vida de Smetak, que permitiu que ele pudesse perseguir um itinerário heterôgeno e singular de pesquisa, entrando na UFBA naquele momento quando minimizava aquela concepção pedagógica “moderna”. Scarassatti argumenta que “seu período de criação mais ativo nas Plásticas Sonoras coincide com a época em que a Escola de Artes e Música da universidade funcionava como um Seminário Livre”. Porém, “na medida em que ela foi se institucionalizando, o artista Smetak teve dificuldade para se adequar à instituição que se sedimentava” (ibid., p. 136). Sem dúvida, a universidade idealizada por Smetak devia ter refletida as condições “institucionais” que teriam sido frutíferas para o florescimento

da espécie de investigação que praticava. Whitehead, ao falar acerca da educação, sustenta que:

A minha própria crítica aos nossos métodos tradicionais de educação é que eles estão muitíssimo ocupados com análises intelectuais e com a aquisição da informação formulada. O que quero dizer é que deixamos de fortalecer o hábito da apreciação concreta dos fatos individuantes em sua plena interação de valores emergentes e que apenas enfatizamos formulações abstratas que ignoram aspectos da interação de valores diferentes (WHITEHEAD, 2006, p. 243).

Se citamos Whitehead tão prolongadamente nesse momento é para tentarmos demonstrar quanto a prática smetakiana, em geral, e não apenas no que tange ao tema da pedagogia, se aproxima a esse “ideal” da educação aqui destacado por Whitehead. A prática de Smetak, por conceituar a pedagogia como determinante não só de efeitos educacionais, mas também sociais e subjetivas, significantes na emergência de novas formas antropológicas, tornou-se mais radical. Enquanto ele ainda mantém a noção de disciplina, visa ao mesmo superar o seu afastamento, o estudante sendo engajando com uma diversidade de campos. Na possibilidade de construir instrumentos, abrindo assim o modo de produção à possibilidade de uma revisão constante; via a integração nos instrumentos de traços tanto religiosos quanto científicos e artísticos, Smetak tentou superar essa perspectiva modernista, que fez do sujeito apenas o carregador de um tipo de conhecimento purificado. Tratando especificamente da modernidade, Whitehead observa o seguinte: “os dois males são: um, a ignorância da verdadeira relação de cada organismo com o seu ambiente; e, o outro, o hábito de ignorar o valor intrínseco do ambiente que deve ser admitido, o seu peso em qualquer consideração dos fins” (WHITEHEAD, 2006, p. 241). Dificilmente, nesse momento, não se deixa de lembrar da carta de Seattle, tão extensivamente citada por Smetak; não é fins limitados – sejam eles de uma natureza econômica ou não – que devem focar a nossa atenção, mas sim uma consciência “ambiental”, tida aqui no sentido mais largo. Há, na obra de Smetak, sustentamos, a pretensão de criar uma arte “ambiental” ou “ambientada” que visa, por meio de uma nova pedagogia, formar estudantes que, longe de ser simples carregadores de fatos abstraídos, querem reencontrar o contexto de ambientação cosmológica. Como nós afirmamos no início, a proposta desse capítulo é encontrar o sentido da transdisciplinaridade na obra de Smetak. Assim, conforme a visão de Whitehead, a intenção de tal abordagem seria tentar superar a restrição de nossa ambientação via a profissionalização crescentemente restrita, da produção do conhecimento. Criamos

pontos de contato por superar os interiores específicos de razões limitadas, entrando assim num espaço de coexistência não fundamentado na figura do homem como agente racional. O perigo para Whitehead a esse respeito é que “a crescente plasticidade do ambiente para a humanidade, resultante do progresso na tecnologia científica, está sendo construído em termos de hábitos de pensamento que acham a sua justificação na teoria de um ambiente fixo” (ibid., pg. 143). Como Smetak mostrou, estamos nos “acabando na superprodução”, repetindo uma relação fechada com certas formas de materialidade. Em contrapartida, para termos esse conhecimento da flexibilidade do ambiente, sem dúvida teríamos de reconstituir os hábitos de nosso pensamento, encontrando nas matérias e instrumentos um veículo e a metodologia artesanal de Smetak, um lugar para começar esse trabalho de reformulação.

4. CAPÍTULO

4.1 INTRODUÇÃO

Enquanto pensador e filósofo, Walter Smetak desenvolveu um pensamento bastante singular e heterogêneo, reunindo aspectos tanto filosóficos quanto esotéricos e antropológicos. Era, devido a isso, e em certa medida, um pensador hermético, produzindo um modo de pensar, dificilmente resumível. A pretensão do presente capítulo, pois, será situar esse pensamento singular ao lado de outros filósofos que também desenvolveram modos de pensamento parecidos com o de Smetak. Para tanto, dispomos da obra filosófica mais desenvolvida dele, o livro *O retorno ao futuro; ao espírito* para traçar vínculos possíveis entre Smetak e um contexto filosófico maior. Assim, queremos mostrar como o pensamento de Smetak, mesmo sendo um tanto hermético, refletiu correntes filosóficas talvez mais conhecidas, e até como ele encontrou certas soluções ontológicas bastante parecidas com as de filósofos com os quais ele não necessariamente estava em diálogo direto. O grupo de filósofos escolhido para constituir esse contexto intelectual maior foi, justamente por tratar a questão ontológica de uma forma cosmológica. Dentre eles, encontra-se principalmente o filósofo e matemático Alfred North Whitehead, os filósofos franceses Henri Bergson, Gilles Deleuze e Michel Serres. Os quatro pensadores construíram um pensamento explicitamente cosmológico que abordou a relação antropologia/cosmologia. Assim, apesar da singularidade de seu modo de trabalho, veremos como Smetak achou propostas filosóficas que também foram articuladas - se bem que de uma maneira diferente - por outros pensadores. Ressaltamos que a pretensão desse capítulo não é a de *explicar* a filosofia de Smetak via um grupo de pretensos filósofos profissionais, como se nela faltasse algo de coerência própria. Ao contrário, pretendemos *situar* a filosofia de Smetak como uma parte de uma corrente intelectual maior, mostrando como a sua coerência é tão bem formulada quanto a de qualquer filosofia da época. Através desse trabalho de situação, visamos desenhar com maior clareza o núcleo sistemático do pensamento dele, e ao mesmo tempo, localizar sua prática intelectual num campo mais largo.

4.2 O ESPAÇO DIFERENCIAL DO CORPO QUE PRODUZ UMA NOVA SABEDORIA

Considerar o tema do corpo será um movimento inicial, útil para começar a

desdobrar a filosofia, e mais especificamente a cosmologia, de Walter Smetak. Ele afirma no que tange ao seu próprio projeto musical e intelectual que “o segundo nascimento, o nascimento espiritual que religa o homem à sua constituição cósmica e divina, se impõe como única saída possível” (SMETAK, 1982, p. 155). Ou seja, o seu projeto musical pretende realizar esse “segundo nascimento” do homem, que seria explicitamente cosmológico e “divino”. É desta maneira que, para aprofundar o entendimento da música de Walter Smetak, também precisar-se-á de uma explicitação da sua cosmologia paralela. Argumentaremos que tal “segundo nascimento”, que “religa o homem à sua constituição cósmica”, acontece em parte como um processo corporal. Coloquemos em termos simples: o homem se liga ao cosmo através da ponte de seu corpo; a própria estrutura desse corpo repete a do cosmo numa forma deslocada. A forma desta ligação então é o que está em jogo aqui. A questão é: como se pode, a partir do corpo, pensar uma cosmologia? Ou, de que maneira o corpo provocaria uma reflexão cosmológica? A resposta a essas perguntas repousa no modo finito pelo qual o corpo experimenta e interage com o seu ambiente, e a maneira pela qual essa natureza finita da experiência corporal reflete um contexto ontológico maior que excede o horizonte experiencial fornecido pelo corpo do sujeito encarnado.

Veremos todas essas perguntas expostas no seguinte trecho do livro de Smetak *O retorno ao futuro; ao espírito* onde ele descreve como:

O corpo do homem é uma estação de captar ondas, de todas as frequências, mas ele – o homem – está sintonizado com as frequências mais baixas. Essas baixas frequências fazem com que acredite que o mundo é este, ele não consegue captar o outro, mais importante e não só complementar, como dizem. Este mundo aí, a parte física, é o menos importante, sendo ele fenômeno da dualidade, onde aparecem os extremos da polarização, e não o equilíbrio do meio da balança (SMETAK, 1982, p. 123).

Há um espectro de frequências. Porém, entre o sujeito encarnado e esse espectro total, existe apenas uma coordenação parcial. Isto é, a experiência encarnada não se adequa à totalidade do espectro. A partir daí, poderíamos pressupor bandas destas frequências que não correspondem diretamente à experiência encarnada. Essa falta de coincidência completa constituirá uma questão importante na abordagem de Smetak. Encontramos um aprofundamento dessa concepção da relação entre frequências mais altas e mais baixas na “teoria leibniziana das pequenas percepções”, que trata do “aparecer da forma nas fronteiras extremas da constituição atômica, e das flutuações do fenômeno” (SERRES, 1997, pg. 160). As pequenas percepções se remetem, em certa

medida, a essas “fronteiras extremas da constituição atômica, e das flutuações do fenômeno”. Dito de outra forma, trata-se de um momento de transição onde a clareza das coisas enquanto substâncias destacadas, manifestadas como tais nas “frequências mais baixas” que corresponderiam à percepção de um sujeito encarnado, “se juntariam” à sua forma de manifestação no nível das frequências mais altas, que não necessariamente tem correspondência direta com tal experiência. É por isso que Smetak defende em certo momento que “o objetivo da música é traduzir uma percepção supra-sensível” (SMETAK, apud SIMÕES DE ABREU, 2012, p. 70). Aqui, a forma de manifestação distinta das frequências mais baixas deixa de ser a principal, ao passo que intuímos a manifestação da coisa conforme seu tempo de constituição flutuante. Para Deleuze “as pequenas percepções constituem a obscura poeira do mundo incluído em cada mônada” (DELEUZE, 1991, p. 154), quer dizer, as pequenas percepções seriam o modo em que a mônada, em sua vida perceptiva, pode trazer para si, claramente, somente uma parte limitada de seu mundo, enquanto outra parte tornar-se-ia essa “obscura poeira do mundo” na passagem por essa fronteira limiar. Assim, a fronteira entre as percepções claras e as obscuras, ela mesma, não seria rigorosamente decifrável, mas nos parece se perder numa graduação irremediável onde o mundo surge e desaparece para um sujeito encarnado como um conjunto de experiências infindável. É neste sentido que Henri Bergson afirmará que “essa imagem muito particular”, quer dizer, “meu corpo” seria “esse corte transversal do universal devir” (BERGSON, 2011, p. 177). É o corpo como corte “do universal devir” que realiza esse processo.

A percepção deve se chocar com seu limite nas fronteiras de sua finitude. Isto mostra assim, a sua gênese de acordo com um nível de manifestação, caracterizado por valores de clareza e distinção, resultantes das frequências mais baixas. Assim, tal situação também se remete à própria consistência ontológica, ou o modo em que aquilo que se manifesta, acontece conforme diversos níveis temporais, ou os ritmos relativamente mais ou menos rápidos das frequências que estão em jogo. Por mais que as coisas possuam uma forma de manifestação nítida e destacada no nível das frequências mais baixas, também elas participam, no nível das “frequências mais altas”, de um modo flutuante e complexo de se manifestar. É isso que a autora Helena Katz esboça ao fazer a seguinte observação:

volumes se presentificam em dimensões que não se dão a ver. Leis universais batizadas como... corpo: regularidades vestidas de generalidades num campo

comunicativo. Isto se refere à “reunião insólita daquilo que não se fixa com o que fixa a moldura que dura (KATZ, 2005, p. 8).

Sendo assim, entende-se melhor quando Smetak afirma que “embora o homem seja um pontinho infinitamente pequeno, ele pode perceber a Grandeza do FINITO, porque para ele o infinito é finito. A percepção do macro e micro cosmo é esta” (SMETAK, 1982, p. 125). Nós percebemos “a Grandeza do FINITO” porque sabemos que nossas percepções finitas do macro cosmo, que acontecem a partir da “moldura que dura” ou as “frequências mais baixas”, participam de um contexto cosmológico e ontológico maior. Neste contexto, tal percepção seria uma apresentação finita de condições mais extensivas, na qual “volumes se presentificam em dimensões que não se dão a ver”. “Perceber a Grandeza do FINITO”, pois, também pode ser traduzido como: saber do vínculo de nossa experiência com “volumes” que “se presentificam” conforme “dimensões que não se dão a ver”. Segundo Smetak, não poderia haver possibilidade de uma aparência puramente infinita, ao contrário, devemos derivá-la, por necessidade, finitamente. Desta maneira, o cosmo pode entrar em algum processo perceptivo enquanto percebível, seja o modo de aparência dele nesse momento o da visibilidade ou o do tátil, por exemplo.

Smetak dirá em outro momento, por falar na questão da harmonia de sua música, “como a natureza não dá saltos, e tudo vai percorrendo por degraus (microtons), o lugar não muda, mas sim o estado numa sucessão quase impercebível” (SMETAK, 1982, p. 41). Ora, trata-se novamente dessa condição limiar da experiência encarnada de “uma sucessão quase impercebível”. Aliás, ao considerarmos esse nível das “fronteiras extremas da constituição atômica”, ou a “obscura poeira do mundo”, não teríamos de sair do lugar; tais fronteiras entre modos de manifestação já estão presentes ali onde “estamos”, e é assim que poderíamos entender porque “o lugar não muda”. Enfrentamos essa questão a partir da nossa própria experiência encarnada. Esta consideração todavia pressuporá uma mudança de escala em lugar ou uma mudança de “estado”. O estado é justamente a forma em que a coisa se manifesta, ora via um ora mediante outro nível das frequências - as diversidades de ritmo das frequências exprimidas conforme escalas heterogêneas. A condição de um foco que se concentra nas frequências mais altas - o tempo flutuante da manifestação das coisas - revela “uma sucessão quase impercebível”, na qual a série dos microtons pode se destacar, deslizando-se ao longo do percurso de sua propagação. Chega um limite onde não mais se pode definir com tanta clareza a

transição entre um ponto e outro, segundo a finitude de nossa experiência. Agora, os tons, em vez de ser separados uns dos outros, se fundam e saem de um pano de fundo ontológico geral do qual eles não podem no final se separar. A condição de ser um tom isolável seria um efeito secundário de um contexto generativo mais geral, em vez da condição primária. Presencia-se desta forma uma inversão dos valores de diferença e identidade. Em vez da coisa identificável assumir prioridade na ordem da análise, nós nos referimos na primeira instância às forças diferenciais constitutivas de qualquer coisa destacável.

Argumentaremos, portanto, que temos trocado uma consistência estrutural por uma intensiva. Ao falar mais especificamente na questão da harmonia ocidental, enquanto no paradigma da harmonia temperada, teríamos uma coerência funcionando mediante uma estrutura presumidamente dada e fixa - a harmonia microtonal gera a possibilidade de conceber a harmonia a partir de processos de permutabilidade contínuos e graduais. Não há mais intervalos estabelecidos no contexto de uma escala musical dada de antemão, mas uma matéria mutável capaz de render diversas estruturas ‘interválicas’. Assim, Smetak afirmará que uma “nota musical” poderia ser “tirada da orientação geral do SOM da natureza” (ibid., p. 61). Desloca-se, pois, entre notas musicais, que podem ser arranjadas segundo uma lógica estruturante *a priori* por um lado – a harmonia tonal - e por outro, uma força diferencial que seria a “orientação geral do SOM da natureza”, que pode se dar via diversos modos finitos, mas que no final sempre se remete a esse contexto ontológico mais abrangente. Uma nota qualquer sempre se encontra colocada em relação ao pano de fundo “do SOM da natureza”, ou às forças constitutivas de qualquer som atual, como a matéria diferencial dos estados atuais.

Smetak coloca esse problema mais claramente no seguinte trecho, ressaltando-o a partir da obra de seu colega, compositor José Carrillo:

Aqui está a diferença genial, J.C. não submete o seu sistema a uma única escala nova, mas a uma LÓGICA nova que penetra em tudo. Com esta lógica, e isto é mais importante do que qualquer coisa, os acontecimentos das séries são outros. Questão absolutamente de qualidades e quantidades: frequências no espaço (quantum). Talvez alguns descubram a profundidade do espaço que corresponda à passagem do som até chegar a nós (SMETAK, 1982, p. 46).

Ao assumir essa perspectiva, que seria, como já temos colocado, mais intensiva do que estrutural, mais uma reflexão de uma nova lógica em vez da repetição de uma antiga, o som tem que ser entendido a partir de sua propagação ao longo do tempo de

sua passagem no espaço, ou seja, enquanto fenômeno transitivo ou orgânico, para assumir a terminologia de Alfred North Whitehead. Ao invés de o som acontecer como uma expressão de um conjunto fixo de harmonias que se refere a uma chave preexistente e uma estrutura de intervalos decorrente desta, o seu acontecimento ocorre via as interstícios da estrutura, em sua capacidade de gerar novas relatividades entre os momentos sonoros atuais, que passariam a assumir coerência dentro desse novo contexto mutável. No padrão anterior da harmonia temperada, qualquer nota atual se refere a uma escala ou chave como à sua estrutura fundamental, que orienta a identidade daquela nota específica. Em vez disso, nesse novo modelo, a percepção, ou mais especificamente a intuição, será voltada a essa vida “infra” do som, suas “frequências no espaço (quantum)”², quer dizer, a mutabilidade que pode ser obtida a partir das relações diferenciais, realizada livre de padrões preexistentes. Ora, desvela-se nesses movimentos e desvios pequenos, a vida infinitesimal do cosmo, que enche o espaço, e da qual o som seria só mais uma expressão ou elemento particular, de uma textura ontológica maior. Temos deixado de descobrir o som como expressivo de escalas padronizadas para que a vida “quântica (quantum)” do som possa romper essas estruturas por “penetrar em tudo”, enchendo assim a continuidade de sua manifestação com os micro-movimentos que constituem seu mundo interno, ou seu tempo de manifestação flutuante.

Tal mudança de resolução pode se dar no ato de “adivinhar nas marcas flutuantes ao redor (...) intuições que percebem os ambientes imperceptíveis” (SERRES, 2001, p. 288). A percepção assim pode “significar” um nível de manifestação que não pode ser “contido” na percepção mesma, mas que a percepção repete como um tipo de reflexão intraduzível, ou o que Maurice Merleau-Ponty chama de “o invisível de fato” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 230). Para Merleau-Ponty, o visível teria que, por necessidade, pressupor um avesso que não tornar-se-ia em algum momento visível - por exemplo, a partir de uma nova perspectiva assumida - mas que seria a condição de

² É interessante notar que, ao falar na ‘vida quântica do som’, não estamos falando mais no som em termos estreitos, mas num nível fenomenológico onde já se passou além do âmbito da propagação do som. A propagação do som dá-se conforme um grau de finitude menor do que o que está em jogo na ‘vida quântica’ do universo. Ainda mais, pode-se tratar do nível infra-sônico, sem por isso chegar ao ponto de lidar com frequências quânticas. Nesse sentido, ter-se-ia que pensar a partir de um nível de manifestação onde esses diversos níveis, - o sônico, infra-sônico e quântico – se encontram segundo uma consistência unificadora, que pode abrangê-los de acordo com suas fenomenologias respectivas. Por isso, a escrita de Smetak nesse momento pode parecer equivocada em relação à definição científica estreita desses fenômenos. Porém, gostaríamos de sustentar que isto não necessariamente inviabiliza a pretensão filosófica dele em geral. Agradecemos muito pelo parecer do doutorando Pedro Javier Gómez Jaime, por ter feito essa observação.

possibilidade invisível do visível. Isto é, na medida em que há um visível haveria de ter também esse avesso dele que jamais pode entrar no visível enquanto tal. Nos intervalos microtonais nós nos tornamos conscientes de uma vida interior do som, semelhante à da visibilidade, que não necessariamente seria reduzível àquilo apresentado na nossa própria experiência auditiva. A “sucessão quase imperceptível” dos microtons leva a nossa experiência, na medida do possível, a perceber, ou, como Smetak dirá, intuir, a manifestação das substâncias nas “fronteiras extremas da constituição atômica” que podem produzir as “intuições que percebem os ambientes imperceptíveis”. Assim, “o corpo do homem”, que é “uma estação para captar ondas de todas as frequências”, estaria “sintonizado” apenas com “as frequências mais baixas”, quer dizer, os ambientes mais concretamente perceptíveis. O mundo de substâncias experimentadas por nós, dentro de uma “moldura que dura”, se vincula a outro nível de manifestação, que pode entrar em nossa experiência apenas como uma série de pequenas percepções, no limite daquilo que podemos experimentar. A questão para Smetak, então, seria como nós podemos gerar uma intuição desses espaços ‘intra’, por assim dizer. Na obra dele, a harmonia microtonal seria um modo de nos tornar conscientes dessa “obscura poeira do mundo”, que iria além das manifestações apresentadas pela harmonia tradicional. Dado que tal harmonia tradicional sempre se apresentou via estruturas já postas, de escalas específicas, qualquer desvio era sempre uma contingência exterior à clareza do sistema, ao invés de ser um modo de manifestação ‘legítimo’ dentro das manifestações ontológicas possíveis. É desta maneira que uma prática musical, tal como a de Smetak, pode pretender ser uma aprendizagem cosmológica por ultrapassar tal enquadramento ontologicamente reducionista.

Conforme tal reajuste, Smetak afirma que “tudo se faz sentir, no Ter do Ser, isto é, no SENTIR. O verbo VER, OUVIR, se desdualiza no SENTIR, no saber-sentir no ponto exato, que não é uma percepção romântica. É lá no interior do interior” (SMETAK, 1982, p. 85). No paradigma smetakiana a nossa posse ontológica, “o Ter do Ser”, se realiza mais profundamente através do “SENTIR”, “lá no interior do interior”. Qualquer dualidade que pode ser instaurada entre as faculdades de “OUVIR” e “VER” - a maneira em que as nossas modalidades perceptivas se realizam a partir de uma divisão de “faculdades” distintas - poderia ser ultrapassada via um puro sentimento que não se dirige a um objeto pontualmente dado num mundo de substâncias externos. O sentimento, ao contrário, se instaura “lá no interior do interior” que não seria o mundo external das coisas integralmente manifestadas, mas que remeter-se-ia mais ao “invisível

de fato” de Merleau-Ponty. A experiência não se reduz aos atributos de um som qualquer ouvido ou aos atributos visíveis de um objeto qualquer visto; a experiência não será voltada à identificação de qualquer objeto ‘exterior’ como tal. O processo se desenrola como um fluxo ‘sentimental’, que consegue abarcar esse estado de séries quase imperceptíveis que geram essas “intuições que percebem os ambientes imperceptíveis”. A questão seria, pois: o que há que pode nos conduzir a gerar tal intuição do interior do interior ontológico? Assim, na abordagem smetakiana o sentimento pode desempenhar tal papel. A análise ganharia a sua coerência quando o entendimento for assentado desta maneira sobre esse espaço do “interior do interior” através do sentimento.

Retomando Michel Serres, ele fala num “saber” que “é físico”, e que poderia constituir “por suas explicações, e por suas hipóteses, uma natureza.” Isto seria uma “natureza vista, tocada, sentida, plena de emanações, de fragrâncias e de rumores, de amarguras e de salgas”. Assim, ter-se-ia: “corpos conjuntivos” que “trocaram sinais conjuntivos com outros corpos conjuntivos” (SERRES, 1997, pg. 164). Vê-se como esse “saber físico” se constitui sobre a declinação do desvio diferencial mínimo. É tal desvio mínimo que geraria a multiplicidade das formas sensoriais numa gênese primordial tanto do corpo quanto dos fenômenos dos quais o corpo se torna consciente. O sentimento do limiar guia a investigação ao intuir o interior do interior como o invisível de fato, como fundamento invisível do visível ou o intraduzível avesso da percepção.

A concepção buscada, então, se instala no espaço liminar, no rumor, na emanação da fragrância, fenômenos cujas fronteiras mal se definem a partir das demonstrações geométricas da clareza e da distinção. Tais fronteiras nos avisariam do impercebível do percebível, ou o ponto onde o aparente se choque com seu limite de clareza, precisamente como as pequenas percepções de Leibniz nos conduziram para “o invisível de fato” de Merleau-Ponty. Longe de ter fronteiras claras, descobrimos os fenômenos aparentes emaranhados na temporalidade complexa da gênese constante e flutuante. Katz também mostra, porém, como “a interação entre o indivíduo e o seu objeto ou sua ação, resulta de uma rápida e quase simultânea sequência de micropercepções e microações, que ocorrem em regiões diferentes” (KATZ, 2005, p. 231). Portanto, na mesma medida em que uma coisa deve ter uma diversidade de níveis de manifestação, também o corpo funciona a partir de trocas entre diversos níveis e velocidades de funcionamento. Há desta maneira, “corpos conjuntivos” que “trocaram sinais conjuntivos com outros corpos conjuntivos”. O corpo em todas as suas funções orgânicas tem de ser, do início, um processo conjuntivo e aberto em vez de uma

substância dada num presente fechado. E a própria continuidade complexa do sentimento, a maneira em que experiências parecem se enraizar num campo carnal geral, se reflete nesse estado primordial do corpo como processo aberto. Deve-se perceber como a complexidade infinitesimal da condição ontológica é ‘repetido’ de certa forma e acha seu espelho, numa complexidade corporal igualmente rica, que pode agir como a fonte das experiências consequentes. Propor-se-ia, dessa forma, uma série de ritmos de trocas entre as condições ontológicas e as condições corporais, quase como um princípio da investigação.

4.3 EVOLUÇÕES FUTURAS DO CORPO

No limite, Smetak coloca a questão da corporeidade junto com um tipo de corpo virtual ou potencial. É mediante tal corpo virtual que o corpo atual pode se elaborar num desdobramento de formas potenciais. Smetak argumenta que

precisamos então, futuramente, desenvolver os órgãos abstratos, a fim de estender a infinitude dos intervalos, e trazer estes intervalos para o plano físico da audição. Existem já sons na África, na Índia e Asia, que evocam uma ecologia diferente nas nossas mentes, do que os sons extremamente ocidentais (SMETAK, 1982, p. 64).

Desta maneira, ultrapassaríamos o que tem sido proposto até agora - a intuição de mundos invisíveis - para propor uma verdadeira percepção dessas formas de manifestação alheias. Deixando de lado por enquanto o tema cultural e geográfico aqui introduzido por Smetak - que pretendemos considerar mais adiante - queremos ressaltar e junção constituída pelos fatores da harmonia e dos órgãos. Smetak propõe a hipótese de “órgãos abstratos” que podem fazer aparentes, planos de manifestação que ocorrem neste momento, apenas nas “frequências mais altas” impercebíveis, ou seja, o invisível de fato de Merleau-Ponty. A noção de um órgão abstrato seria índice de uma evolução potencial do corpo, como reflexão de níveis ontológicos que até então não possuíam existência enquanto aparência. Tarde defende que “a forma atual de nossos corpos, a ponderação mútua de nossos órgãos é, de certo modo, o traçado de uma fronteira após uma guerra, o resultado momentâneo de um tratado de paz” (TARDE, 2007, p. 147). Ou seja, o corpo é em certo sentido uma formação provisória, um ‘congelamento’ de certas forças que se reunirem nele. Porém, essas forças persistem, como uma “guerra” diferencial na profundidade ontológica. Katz observa como “o corpo é construção incessante” (KATZ, 2007, p. 15). Nesse contexto,

ela se refere à maneira pela qual o corpo funciona como um processo aberto para que ele possa se tornar um corpo sensível. Smetak, indo além do nível dessa afirmação de Katz, propõe que possamos até refletir sobre evoluções potenciais do corpo em relação a campos ontológicos por enquanto imperceptíveis. Desloca-se a própria finitude atual da experiência que surge do estado corporal corrente, para projetar novas possibilidades de percepção segundo uma condição ontológica mais profunda, que atualmente subsiste apenas na “obscura poeira do mundo”. Coloquemos a pergunta: nós podemos no futuro tornamo-nos sensíveis de uma forma até agora irrealizada? Órgãos abstratos seriam um índice de novas extrapolações da aparência a partir da obscura poeira do mundo como fonte de formas potenciais do corpo. Não nos reduziríamos às nossas reflexões apenas àquelas coisas aparentes na experiência, como hoje em dia nós a conhecemos; também temos de colocar a questão: quais são as forças constitutivas da própria experiência e dos corpos, que potencialmente poderíamos experimentar, mas que ainda não necessariamente fazem parte da experiência enquanto tal? Assim, retomamos o tema do nascimento cosmológico pretendido na obra de Smetak, apontando especificamente para o papel que a microtonalidade desempenha na possibilidade desse renascimento cósmico do homem e a geração dessa intuição.

4.4 NOVOS CORPOS; NOVOS CONHECIMENTOS.

Michel Serres, em seu livro *Os cinco sentidos*, cunha o conceito “corpo conhecedor” para pensar o corpo não necessariamente como instrumento de um agente, mas sim como estrutura profundamente vinculada a seu ambiente. Como já temos visto, para Smetak, “o corpo do homem é uma estação de captar ondas, de todas as frequências”, porém “ele – o homem – está sintonizado com as frequências mais baixas”. Portanto, há no corpo de Smetak tanto um conteúdo implícito ou potencial quanto explícito ou atual. Isto também cria a possibilidade como já considerada, dos órgãos abstratos, mas também da centralidade da intuição na prática de Smetak para intuir essas outras frequências. Eis por que, segundo essa concepção da vida densa e diferencial do corpo, das múltiplas ondas que nele se reúnem, podemos extrapolar outra concepção do corpo ou outra forma de coerência conceitual. Serres descreve isto na seguinte forma:

Dilata-se e estende-se de corpo inteiro, o antigo sujeito se condensa em uma abstração simples, em qualquer canto, apagada, desconhecida, num lugar transparente que deixa todo o resto na sombra; o corpo, agora que conhece,

torna-se espírito hipercomplexo, deixa o antigo saber, esquecido, à sua simplicidade primitiva e o tem por sabido, parte para esta conquista total e nova: conheço ou compreendo pela pele tão fina quanto o íris ou a pupila, elas mesmas tão finas quanto a intuição, no banho de sons e ruídos, anarmonia, compreendo ou conheço pela sapiência (SERRES, 2001, p. 335).

Reformulando então o sentido do corpo nesse discurso diferencial e infinitesimal, também reformularíamos a nossa consistência conceitual em geral. “O antigo sujeito”, o de uma razão transcendental, digamos, que reduz sua interação com o seu mundo a uma série de representações por meio das quais ele pode saber, mas que, portanto “deixa tudo o resto” de sua vida sensível “na sombra”, “se condensa em uma abstração simples, em qualquer canto, apagada, desconhecida”. Foucault descreve tal sujeito, o estando na base do pensamento kantiano, da seguinte maneira: “é que o sujeito não se acha aí determinado pela maneira como ele é afetado, mas determina-se na constituição da representação” (FOUCAULT, 2011, p. 29). Ou seja, é a capacidade do sujeito para produzir representações que lhe definem enquanto tal. O sujeito é principalmente o das representações geradas por ele para que possa conhecer o mundo. Ora, a vida diferencial do corpo, das trocas liminares que lhe atravessam, tem substituído a primazia desse antigo modelo para instaurar uma concepção do conhecimento a partir desses canais diferenciais. O modelo anterior do conhecimento seria o de um sujeito integrado e radicalmente precedente, que experimenta um mundo exterior e que daí conseguiria produzir representações para se tornar o agente do conhecimento. Segundo o novo modelo, saber seria a própria textura de um “espírito hipercomplexo”, que pode conhecer “via sua pele (...) tão fina quanto (...) a intuição, no banho de sons e ruídos” de uma “anarmonia”, pela qual eu “compreendo ou conheço pela sapiência”. “O lugar transparente que deixa todo o resto na sombra” tem sido invadido por uma série de graduações diferenciais por natureza intensivas e infindáveis. Dessa maneira, trocamos os valores que determinariam a forma do conhecimento. Enquanto anteriormente ocupamos esse “lugar transparente”, onde se sabe de uma forma clara e distinta conforme a concepção cartesiana, agora nós nos encontramos diante de um processo que se desencadeia através de fronteiras ambíguas de diferenças mínimas.

Assim, retomamos a profundidade do papel desempenhado pelo som no pensamento filosófico e na obra musical de Smetak. A orientação “do SOM da natureza” serve como um tipo de matéria prima para incitar um processo de aprendizagem espiritual. O mesmo se dá na apreensão de uma consistência ontológica fornecida pela microtonalidade. Smetak afirma que:

Assim chegamos ao ponto onde tudo se explica. Estes sons produzidos por nós, são restos, frações de Mônadas em evolução. E nós, a humanidade, pessoas, digo, “personare”, somos os veículos, instrumentos pelos quais passa o SOM”. Isto nos conduziria para pensar que “as pretensões “cósmicas” do homem são erradas, ao procurar viver em outros planetas. Creio que é o homem quem devia ser um outro planeta, ou outro planeta devia chegar ao homem, quando ele o merece (SMETAK, 1982, p. 51).

É nesse processo de nos tornamos “os veículos, instrumentos pelos quais passa o SOM” que, na perspectiva de Smetak, essa aprendizagem pode se efetuar. Além disso, Smetak evoca aquela figura já citada por Deleuze: a mônada de Leibniz aqui representada pelos próprios sons atuais. Como nós vimos no início, religar “o homem à sua constituição cósmica e divina” será um dos alvos centrais do projeto smetakiana, e é assim que “o homem (...) devia” se tornar “um outro planeta”. Para isso, inverte-se o modelo típico pelo qual o ato de tocar música seria concebido. Em vez do modelo de um *músico* que toca música ser formativo do campo estético-espiritual, o próprio fato do ser que experimenta som como uma de suas faculdades definidoras, decorrente de sua encarnação - concebida como um acontecimento cosmológico – se torna a questão central. O ser experiente é aquele *meio* a partir do qual uma consistência ontológica pode *se fazer audível* ou vir a ser uma questão. Aqui portanto, as mônadas sonoras se tornam o agente. Deleuze descreve, em seu livro *Francis Bacon: a lógica da sensação*, como “o homem deixa de se ver totalmente como uma essência e passa a se ver como um acidente” (DELEUZE, 2007, p. 125). O ser humano é o local da audição como um acontecimento cosmológico. Dito de outra forma, o ser humano ouve como a expressão de uma contingência cósmica: a da própria evolução da experiência corporal como um tipo de involução das diferenças ontológicas que constituem o acontecimento cosmológico. Também, percebemos de novo como o problema será avançado não por uma mudança de lugar, mas como uma mudança de foco em lugar. O cósmico não está em regiões longínquas, mas sim nas condições mais íntimas de nossa própria manifestação, quer dizer, aquelas forças que nos manifestam enquanto seres encarnados e sensíveis num nível mais concreto. Ao nos dirigir para esse pano de fundo mais fino, podemos encontrar uma fonte cósmica que deu existência à possibilidade das formas antropológicas e sensíveis.

Deleuze, no mesmo livro, fala na ideia de “uma espécie de experiência iniciática da cor” (DELEUZE, 2007, p. 175). Conforme tal ideia, pode-se falar na noção de “uma experiência iniciática” do som que permeia a obra de Smetak e em parte lhe dá a sua coerência paradigmática. É a própria microtonalidade, como aqui disposta por Smetak,

que fornece tal matéria “pedagógica” para facilitar o sujeito reconceber a sua relação com o cosmo, superando assim aquele esquema que coloca o sujeito como um observador central e agente ativo. Neste contexto microtonal, intuímos - via a aprendizagem espiritual pretendida por Smetak – o nosso emaranhamento com o cosmo, e não o nosso destacamento dele; mas é a própria harmonia microtonal que incita tal intuição. Assim, a harmonia “inicia” o músico nesse novo entendimento; o som é de fato iniciático. Aqui, seria a matéria que coage o sujeito e lhe conduz a se experimentar conforme um nível de consciência alterado, via esse entendimento de diversos níveis e frequências que compõem o cosmo.

Já em seu livro *Lógica do Sentido*, Deleuze introduz a noção de um “jogo ideal”. Este jogo seria fundado sobre o deslocar-se do sujeito em relação ao seu mundo. O sujeito, previamente concebido como constitutivo na formação desse mesmo mundo, como jogador de um jogo intencional, quer dizer, sujeito enquanto formador de um mundo feito mediante cálculos ou representações intencionais, agora será deslocado ao longo desse mundo, encontrando-se num estado “derivado”. Dessa forma, Deleuze pretenderia ressaltar a possibilidade de um jogo:

reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo *para* dominá-lo, *para* ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo. (DELEUZE., 2011, p. 63)

É um tipo de jogador estranho, que sabe realizar um jogo que nada seria senão a afirmação da contingência da cultura racionalizada relativa ao ser. Seria possível então, entender a prática smetakiana de construir seus instrumentos *sui generis* por exemplo, – como já vimos no capítulo anterior - como inspirada em tal abordagem. Argumentamos que, em vez de praticar música dentro de uma comunidade musical já dada, com todos os seus entendimentos estabelecidos, e que reconheceria sua prática musical ‘nativa’ de antemão, Smetak criou seus próprios termos de referência e, assim, lançou-se fora de um campo de autorreconhecimento e calculabilidade. Deste modo, o jogador ou músico não mais abordaria o jogo enquanto sistema fechado, ordenado desde o início por regras que determinam o espaço do jogo mediante processos de reconhecimento.

Vê-se novamente aqui o tema da retirada do campo ontológico, da intencionalidade subjetiva. Esse gesto que consiste em “afirmar e ramificar o acaso” faz com que o campo ontológico se faça através de suas próprias diferenças e não aquelas estabelecidas por meio de um esquema racional. Trata-se, pois, de um “jogo do ser”, ou seja, o modo em que o ser se retira da intenção de um sujeito qualquer que lhe pretenderia de uma forma específica. Em seu livro final *O que é a filosofia*, escrito junto com Félix Guattari, Deleuze expõe outra concepção de tal jogador ao falar num “atleta (...) bizarro (...), grande nadador que não sabia nadar (...), um atletismo do devir que revela somente forças que não são suas”, acabando por dizer que: “viram na vida algo grande demais” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 204). Esse “algo grande demais” seria aquilo que, por meio da arte, “[perturba] a realidade, a moralidade e a economia do mundo”. Ora, enquanto a realidade, a moralidade e a economia do mundo contam como derivadas de um mundo antropológicamente pretendido como tal, isto não quer dizer, porém, que o mundo poderia ser reduzido somente ao mundo antropológico; ao contrário, tanto Deleuze quanto Walter Smetak reclamam um mundo irreduzível a esse. Deleuze lança mão de mais uma metáfora esportiva para desenvolver esse tema, descrevendo como:

o arqueiro (...) [atinge] o ponto em que o visado é também o não-visado, isto é, o próprio atirador, e em que a flecha desliza sobre sua linha reta criando seu próprio fim, em, que a superfície do alvo é também a reta e o ponto, o atirador, o tiro, e o atirado. (...) Aí o sábio espera o acontecimento. Isto é: ele *compreende o acontecimento puro* na sua verdade eterna, independentemente de sua efetuação espaço-temporal, como ao mesmo tempo internamente a vir e sempre já passado segundo a linha do Aion. (DELEUZE, 2011, p. 149)

Vê-se como a relação sujeito-mundo se complica ao passo que ultrapassa-se radicalmente a divisão entre os dois. Em vez do atirador (o sujeito) ser capaz de reduzir a constelação de coisas relevantes somente ao redor do seu próprio projeto, é incluído o campo inteiro. Ou seja, a intencionalidade (a de dirigir a flecha ao alvo) do sujeito/arqueiro deixa de ser o critério final no que diz respeito à seleção daquelas coisas relevantes enquanto tais. Todas as etapas do processo, inclusive a da “linha reta (...) [sobre a qual] a flecha desliza”, que foram reduzidas ao assumir o resultado final como o único resultado relevante, estarão inclusas na constituição de um contexto que abrange e transborda o do atirador e seu alvo. Essa constelação de etapas reduzidas no interior do esquema intencional se encontra liberada pelo contexto maior que não pode limitar-se somente ao das intenções do atirador. Essa redução apenas será relevante ao tomar a

intenção do atirador como necessária enquanto ponto de partida para pensar. Todavia, ontologicamente falando, todas as condições serão igualmente relevantes e, como tais, irreduzíveis. Apenas *arbitrariamente* a perspectiva do atirador funcionaria enquanto ponto de partida para pensar. Esse mundo transbordante Deleuze nomeia o “acontecimento puro”, que se difere de “sua efetuação espaço-temporal”, sempre fugindo ao longo de uma linha em direção ao passado e ao futuro simultaneamente – o que Deleuze descreve como “a linha do Aion.”

4.5 TROCANDO ENTRE O CONCRETO E O ABSTRATO.

Como já colocamos, todas essas considerações se dariam na maneira em que se concebe o sujeito; percebemos isto na noção de Michel Serres do “corpo conhecedor”, ou o arqueiro ou grande nadador, de Gilles Deleuze. Retomando tal questão, podemos colocar a pergunta: devemos conceber o sujeito como uma substância dada *a priori*, funcionando como um tipo de “caixa preta” da análise, fechada sobre si e autoconsistente ao longo de seu funcionamento? Ou, como vimos no caso do corpo, como sistema aberto, em troca constante com seu ambiente, mantendo uma identidade apenas na medida em que é flutuante e mutável conforme suas ligações? Para Smetak, vimos que o ser humano por exemplo, é um veículo para o som, em vez de ser o produtor dele como num enquadramento musical mais tradicional. O ser humano se torna o modo em que o cosmo pode se tornar audível. Devemos fazer disso um atributo do sujeito o do cosmo em si? Smetak afirma que “embora o homem, para se conhecer a si mesmo, seja condenado a se repetir sempre, com mil variantes do seu Ser, ele deve expor a sua pessoa ao abstrato para realizá-lo em formas concretas” (SMETAK, 1982, p. 67). Essa exposição da “pessoa ao abstrato” então, constitui um passo importante na formação da concepção cosmológica de Smetak, mas também na formação de sua prática concreta. O enquadramento cosmológico deve gerar resultados tangíveis na própria prática musical – e assim ‘realizar’ o abstrato ao qual ele se expõe, “em formas concretas”. Vê-se assim a relação entre a prática concreta e a perspectiva cosmológica na seguinte passagem onde Smetak afirma que “duas humanidades se confrontarão: uma que velha e outra nova. (...) Uma que escreve e teoriza, e outra que diz e improvisa”. Smetak continua: “o esvaziamento da persona permitirá o processo do “personare”, isto é, que a pessoa seja atravessada pelo som, ou avatarizada por ele” (ibid., p. 16). Portanto, “o processo do “personare” pode acontecer somente na condição do “esvaziamento da persona”. Ao ser “avatarizado” pelo

som, que também seria essa “exposição ao abstrato”, o *personare* poderia realizar o abstrato em “formas concretas”. Tal processo constitui, argumentaremos, o núcleo lógico fundamental, constituinte da prática musical de Smetak. Ter-se-ia de formar o sujeito musical por lhe “avatizar” ou lhe fazer o veículo do som mediante a intuição proporcionada parcialmente pela microtonalidade.

Deleuze observa no que diz respeito a essa inversão do lugar do sujeito, que “incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai, nos dois sentidos ao mesmo tempo”. Assim o sujeito é esquartejado “segundo esta dupla direção” (DELEUZE, 2009, p. 3). Deleuze explicita como, longe dessa incerteza pessoal do sujeito ser uma condição accidental que visita ele como uma condição contingente a uma subjetividade já constituída, ela repousa na fundação dele e se instaura via a força diferencial da continuidade do tempo do cosmo. Michel Serres pautava a mesma questão numa forma um pouco diferente.

Em sua raiz, em seu nascimento, o movimento da alma é diferencial, é uma fluxão, uma flutuação, desvio do equilíbrio idêntico àquele que muda localmente a catarata dos átomos. A vida segundo a natureza permanece na vizinhança do nascimento das coisas, de seu movimento modificado: *o sábio habita esse desvio mínimo*, esse espaço entre o pouco e o zero, o ângulo entre o equilíbrio e a declinação (SERRES, 1997, pg. 286).

Esse “sábio” que se identifica de acordo com um conhecimento constituído via a “vizinhança do nascimento das coisas”, fornece um modelo possível da “nova humanidade” de Smetak. Tal nova humanidade seria capaz de produzir “as formas concretas” como improvisações musicais e instrumentos fabricados cuja criação seria nutrida na exposição ao “abstrato”. É essa exposição que constitui o encontro pedagógico principal da aprendizagem smetakiana como uma consciência maior de condições ambientais. Já temos tratado do tempo da gênese flutuante das coisas nas frequências mais altas; pode-se conceber mais nitidamente então essa “interferência da cosmogênese e antropogênese” anteriormente posta, mediante a consistência desses tempos diversos ou níveis de manifestação que podem conduzir para a intuição dessa nova sabedoria.

4.6 O TEMPO COMO MEIO DE PASSIVIDADE DO SUJEITO.

Michel Serres ao contrapor o tempo enquanto força problemática de lado de fenômenos mais fixos ou duráveis, dirá que “esse objeto sólido, estátua de deus, mesa ou pia, eu o tenho ou o mantenho. Não posso fazer o mesmo com um líquido ou um fluido em geral. Ora, o tempo corre. Eu mantenho o tempo tão pouco quanto posso conter a água com a mão” (SERRES, 1997, pg. 236). Portanto, haveria um nível onde o sujeito pode se formar via esses objetos sólidos que ele pode ter ou manter, o que corresponderia obviamente ao nível das frequências mais baixas onde tudo apareceria concretamente, disponível para ser explorado. Nós nos devemos, aliás, também ao fluxo do tempo do cosmo, que funda a minha continuidade e que está subjacente a ele. Assim, ainda que eu possa viver o tempo através de meus objetos intencionais, “objetos sólidos” que “tenho e mantenho” – uso que também cabe com processos passíveis de padronização - ao mesmo tempo, sempre haverá uma manifestação do tempo que eu experimentaria passivamente, na medida em que experiência é um índice de um ‘eu’ ou um agente ativo. Quer dizer, “eu mantenho o tempo tão pouco quanto posso conter a água com a mão”, e isto justamente devido à continuidade indivisível do tempo. De certa forma, é justamente essa condição que tentamos destacar no capítulo anterior ao refletir sobre os instrumentos de Smetak, tais como a *ronda* e a *caossonância*; quer dizer, o modo em que eles se posicionam num ponto equilibrado entre a passividade e atividade do sujeito. Continuando, esse tempo, mediante sua natureza diferencial e flutuante, transborda minha capacidade para recuperá-lo através de processos intencionais. Por isso Serres, em outro momento afirmará que “se queres perder teu tempo, procura salvá-lo; se queres salvá-lo, consente em perdê-lo” (SERRES, 2001, p. 339). Somente ao preço de perder o tempo enquanto *o seu* tempo intencional, pode-se ganhá-lo como tempo fluído enquanto tal. Não haveria o tempo como um objeto de práticas intencionais, mas sim o tempo que se instaura por meio de seu próprio “agenciamento”, a da sua continuidade ininterrupta como fluxo irreduzível a qualquer processo de medida. Práticas concretas e intencionais, - a manutenção de “objetos sólidos” que eu posso “ter e manter” - me dariam a possibilidade de experimentar o tempo numa postura ativa. Tentar ganhar o tempo via projetos intencionais, no entanto, seria justamente perdê-lo como o fluxo do ‘tempo em si’. O filósofo britânico Alfred North Whitehead, também falando nesse sentido, observa como:

Contratos legais, entendimentos sociais de todo tipo, ambições, ansiedades, tabelas de horários, são gestos fúteis da consciência

separada do fato de que o presente carrega em sua própria constituição realizada relações com o futuro, além de si mesmo (WHITEHEAD, 1967, p. 191).

Para Whitehead, pois, tem uma ligação entre algo até tão banal como uma tabela de horário e o tempo cosmológico que funda a possibilidade de nossas vidas cotidianas, uma relação aliás, que passa a maior parte do tempo despercebida. Seguindo essa linha de argumentação, Serres também fala na ideia de que “o prazer dura um momento, diferencial do tempo. Há no sensorial fugidio a dissipação infinitesimal do tempo” (SERRES, 2001, p. 338). Retomemos, então, um argumento posto pelo próprio Smetak anteriormente quando ele argumentou que “o Ter do Ser” seria o sentimento no “interior do interior”. Eis por que, na medida em que a experiência sensorial se manifesta segundo essas graduações infinitesimais e intensivas haveria uma forma de aprendizagem profunda. O “sensorial fugido” manifestaria “a dissipação infinitesimal do tempo”, aquele tempo que não volta para nós enquanto tempo útil ou integrante, mas sim como o tempo perdido dos sentidos. Neste processo, esse “sensorial fugido” – a sensação que nos escapa via sua continuidade intensiva - há igualmente a experiência do tempo como irremediável através de seu fluxo, enquanto algo que falta uma representação nossa, adequada a ele. Serres deixa essa falta de adequação clara quando ele descreve como "o modelo, no entanto, é espacial. Seu modelado imita o tempo, mas impede-nos de pensar o tempo como tal" (SERRES, 1997, pg. 253). Apresentar o tempo de uma forma esquemática ou produzir uma representação espacial do tempo, como série de instantes destacados e coordenados, também seria perdê-lo. Ao falar a essa altura, o tempo seria tampouco o resultado de uma intenção subjetiva quanto coerente segundo uma representação esquemática e espacial. Os dois modos de contabilidade se mostram inadequados. Em todos esses casos, o tempo se recusa a “aparecer” de acordo com o modo de nomeá-lo, ao contrário ele foge dessas tentativas mal sucedidas. Dessa forma, pode-se entender melhor o que Bergson designa o “elemento infinitesimal da curva do tempo” (BERGSON, 2011, p. 161).

Alfred North Whitehead, em seu livro *Adventures of Ideas*, também ressalta que é preciso pensar o tempo via um enquadramento infinitesimal ou diferencial. A fim de elaborar ainda mais o que seria esse tempo que não mantemos, Whitehead argumenta que:

Ao considerar nossa observação direta do passado, ou do futuro, devemos restringir-nos a períodos de tempo na ordem de magnitude de um segundo, ou até de frações de segundos. (...) Se nos restringirmos a essa

intuição ao âmbito curto, com certeza o futuro não é nada. Ele vive ativamente nesse mundo antecedente. Cada momento de experiência se testemunha enquanto transição entre dois mundos, o passado imediato e o futuro imediato. Isto é o depoimento persistente do senso comum (WHITEHEAD, 1967, p. 192).

A questão, pois, é ver como o futuro pode “viver ativamente nesse mundo antecedente” ou como “cada momento” testemunharia “enquanto transição entre dois mundos, o passado imediato e o futuro imediato”. Ao assumir essa perspectiva diferencial, ou ‘infinitesimal’ do tempo, e ligá-la à experiência encarnada, jamais seria dito que o tempo é uma série de momentos ou instantes destacados. O presente é sempre, desde já, a posse do passado imediato e a antecipação do futuro próximo. Essa condição dificulta o modo de apresentação do presente como algo que se pode ‘possuir’ prontamente. Essa imanência do presente com seu passado e futuro imediato diria que o presente jamais seria algo simplesmente “presente” em algum instante, mas é sempre a manifestação de um processo contínuo que leva o presente com ele como herança de seu passado e projeção de seu futuro. Portanto, adotar a ‘perspectiva diferencial’ do tempo seria também dizer que jamais se tem uma presença simples, desprovida de conteúdo virtual, mas um processo contínuo.

Por isso, Whitehead observa que “essa constituição necessita que haja um futuro, e necessita um grau de contribuição para renação nas fases primárias das ocasiões futuras. O ponto para lembrar é o fato de que cada ocasião individual é ultrapassada pelo impulso criativo” (ibid., p. 193). Ser ultrapassado por um “impulso criativo” seria justamente o modo em que o presente sempre carrega o seu futuro imediato como um conteúdo virtual, sempre contribuindo para a “reinação das fases primárias das ocasiões futuras”. Nessa concepção da irrupção constante da continuidade temporal na pontualidade do presente, temos outro modo de conceber essa relação entre a cosmogênese e a antropogênese. Como Smetak coloca:

nada pode voltar àquilo que era. Tudo é transitório para o transcendente. Não interessa o que um povo é atualmente, e sim o que pode ser futuramente. A cosmogênese é o plano arquetipal da antropogênese (SMETAK, 1982, p. 77).

Assim Smetak nos dá um enquadramento cultural e antropológico dentro do qual podemos situar essas reflexões acerca do tempo. Nesse fluxo constante do tempo para o futuro, qualquer presente ou “o que um povo é atualmente” sempre será justaposto a essa transição irreduzível – o “transcendente” - que carrega essas atualidades apenas

provisoriamente destacáveis. É desta maneira que “a cosmogênese” se torna “o plano arquetipal da antropogênese”. Por mais que possamos encontrar uma condição aparentemente atual ou corrente, tal condição sempre deve se encontrar ‘minada’, como se fosse por dentro, pela continuidade constitutiva do tempo.

Deleuze coloca o mesmo ponto da seguinte maneira, ao se valer do exemplo de Alice, de *Alice no país das maravilhas*, “não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se *torna* um e outro (...) a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente” (DELEUZE, 2009, p. 1). Essa tendência de “furtar-se ao presente” seria justamente como o tempo enquanto fluxo contínuo se recusa a manifestar como uma série de pontos ideais, quer dizer, instantes que seriam destacáveis numa pontualidade fora do fluxo do tempo. Mas também vê-se novamente essa impossibilidade do autodomínio de um presente por si mesmo. Portanto, fala-se na ideia de “um puro devir (...) sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil” (Ibid., p. 1–2). Pode-se perguntar, então, de que maneira o tempo “intervém” nas transformações das coisas manifestas? Dir-se-ia que “o futuro e o passado” “coincidem” sobre o presente, ao entender o tempo como um devir puro. Nunca temos assim uma matéria dócil, mas sim, sempre algo que está em vias de devir. Não existe qualquer tipo de manifestação apenas dada num instante simples, ou seja, “a simultaneidade de uma matéria indócil”; isto também seria a rejeição da doutrina de uma substância passiva do tipo que se pode encontrar no enquadramento da física clássica segundo Whitehead. A matéria é indócil justamente porque ela não pode ser sujeita a qualquer tipo de redução instantânea dessa espécie. Se houver manifestação, haveria sempre uma manifestação temporal que se comporta conforme as exigências do fluxo do tempo. É desse modo que queremos retomar as nossas reflexões anteriores a respeito da microtonalidade posto agora no contexto da cosmogênese.

Deleuze contrasta este modelo do tempo com o, povoado pela vida finita das coisas: “o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. Este saber é encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante” (DELEUZE, 2009, p. 3). Tal senso comum teria de ser reproduzido como a aceitação do sentido dessas identidades fixas que seriam tiradas do fluxo do tempo, em contraste à chegada constante da cosmogênese na solidez da antropogênese, que se daria na condição pela qual a cosmogênese se torna o plano arquetipal da antropogênese. Mais uma vez, há,

como nós vimos no capítulo anterior a questão da produção de um conhecimento ou entendimento via o meio de compartilhamento social, em que a solidez provisória desses objetos se torna a base da circulação desses conceitos. Smetak coloca esse tema no nível do sujeito ao observar como “o romântico puro é algo como a Razão Pura (Kant). É a visão da natureza divina na natureza manifestada. Há uma só diferença: a primeira sempre era, e a segunda está num eterno Vir a Ser” (SMETAK, 1982, p. 84). Essa visão de Smetak contrasta com a concepção do “apaixonado, um romântico cuidando da sua volúpia, isto é, do instinto barroco que ainda mora dentro da humanidade” (ibid., p. 48). Ser um “romântico puro” seria igual a ter essa “visão divina na natureza manifestada”, ou outra variação da “emocionalidade dos intervalos naturais”, como já notamos no primeiro capítulo. Por outro lado, haveria aquele sujeito – o “apaixonado”, o “romântico” - que apenas consegue uma experiência a partir do cuidado de sua própria volúpia, algo mantido como posse pessoal, se sustentando assim somente como “uma persona”, em vez de ser avatarizado pela “orientação geral do SOM da natureza” que pode gerar o “personare”. Novamente percebemos uma ligação com as nossas reflexões do capítulo anterior quando Smetak contrasta processos de “egocentrifugidade” e “os eus (...) centrípetos”, com o ‘eu’ “eubiotizado”, como aquele eu que se mantém num estado de comunicação com o seu ambiente.

Assim, Deleuze falará num “elemento louco que subsiste, que ‘sub-vem’, alguém da ordem imposta pelas Idéias e recebida pelas coisas” (DELEUZE, 2009, p. 2). Não mais seria como visto no caso da harmonia, uma questão de uma ordem dada *a priori* como uma chave ou escala, quer dizer, condições sujeitas a uma razão estruturante *a priori*. Esse “elemento louco” da pura potência, perturba “a ordem imposta pelas Ideias” da sociabilidade. Em vez disso, “procuramos justificar os microtons e penetramos em profundos campos ocultos, lá onde as cousas vêm a Ser, e onde vêm a desaparecer. Outrora, chamamos isso de Vir a Ser, SERVIR” (SMETAK, 1982, p. 193). A perspectiva microtonal portanto, além de ser uma questão puramente musical, ajudar-nos-á a penetrar “em profundos campos ocultos” que já apareceram na figura do “interior do interior”. Esse conhecimento por sua vez se refere ao conhecimento minoritário da teosofia, que “transmitiria através do tempo”. Dessa maneira, vemos a ligação entre a harmonia microtonal mais especificamente, e as questões ontológicas e sociais mais largas. É nessa “furtar-se ao presente” que esse campo mostra, esse “Vir a Ser, SERVIR”, que se torna perceptível nas transformações da harmonia microtonal. Como Deleuze ressalta em outro momento, “o bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há

um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2009, p. 1) – ou o SIM e NÃO coexistentes da pura potência de Bartelby. Bom senso, ou o comunicável de fato, pressuporia uma reivindicação ontológica a respeito da natureza temporal daquilo que está sendo afirmado. Afirmaríamos, mesmo que implicitamente, a existência de uma matéria passiva, ao passo que podemos imaginar que tal substância se encontra fora do fluxo do tempo. Mas como Deleuze também reivindica “finalizar este devir é o de que eles não são capazes, pois se o finalizassem não mais *viriam a ser*, mas seriam” (Ibid., p. 2). Ou seja, por mais que se possa provisoriamente realizar essa retirada do fluxo do tempo isto seria a final um processo secundário frente à primazia ontológica da continuidade temporal. Desse modo, “todas as sabedorias celebram o instante, o sábio deixa a memória, tem poucos projetos, envolve-se no presente, habita a diferencial” (SERRES, 2001, p. 339). O sábio aqui se torna fascinado por esse duplo movimento que se encarna no presente, o instante sempre reconstituindo o passado ao mesmo tempo que prepara o futuro. Nisso consiste a sabedoria: o entendimento que não temos um presente destacável, mas apenas um instante do processo geral.

Para Deleuze, então, isto resultaria em parte numa nova relação com a linguagem, ou o modo em que pressupomos a linguagem, que funciona enquanto instrumento de um sujeito. A respeito disso, Deleuze põe a seguinte questão: “não seria talvez esta relação essencial à linguagem, como em um “fluxo” de palavras, um discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo que remete sem jamais se deter?” (DELEUZE, 2009, p. 2). A ruptura do senso comum enquanto produto da intervenção do fluxo ontológico igualmente daria numa linguagem que deixou de se referir a um sujeito como seu centro ou origem, que lhe deu coerência como meio expressivo dessa origem. Portanto, pode-se teorizar sobre “duas linguagens e duas espécies de “nomes”, uns designando as paradas e repousos que recolhem a ação da Idéia e os outros exprimindo os movimentos ou os devires rebeldes” (DELEUZE, 2009, p. 2). Pensar na linguagem seria igualmente um pretexto para colocar essas perguntas ontológicas que condicionam o sentido de nossa investigação. Assim, “o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (Ibid., p. 3). É justamente isto que percebemos, por exemplo, no caso do *chori*, instrumento já considerado, onde Smetak complica a ‘auto-evidência’ de dois processos fisiológicos, que se encontram numa mistura paradoxal num sujeito que “nem chora nem ri. Ele é equilebrado”. Percebe-se como voltamos sempre

para esse momento de desenraizamento do sujeito como um agente determinante ou determinado, para se encontrar numa posição decorrente dessas condições ontológicas ‘anteriores’, ou para recapitular Smetak, essa interrupção constante da cosmogênese na antropogênese.

4.7 ARTICULAÇÃO DA COSMOLOGIA: A FUNÇÃO ESCLARECEDORA DA LUZ EM DESCARTES; A EXPERIÊNCIA CÓSMICA DE NIETZSCHE DA LUZ.

Michel Serres argumenta que as questões da luz e o infinitesimal coincidem na metafísica cartesiana. Serres descreve como “Descartes que não gostava do infinitesimal, leva o mínimo a nada: nenhuma ocasião, nada omitir, se não pode, é óbvio, levar o máximo a alguma coisa. E é assim que a luz corre, para inundar metaforicamente a intuição de claridade” (SERRES, 2001, p. 266). Sendo assim, ou ter-se-ia “alguma coisa” posta, “o máximo” levado a “alguma coisa”, ou não se teria nada, o desvio mínimo feito negligenciável. No contexto desse desgosto do infinitesimal, essas são as duas escolhas. O espaço da luz cartesiana, o “lugar transparente”, “deixa todo o resto na sombra”, porque ele “não gostava do infinitesimal” que seria o espaço flutuante da manifestação da coisa, mas também nossa ligação com o “interior do interior”. Sob tal enquadramento paradigmático, tais interações mínimas desaparecem como uma nuvem de confusão; você faz com que o espaço se torne transparente ao eliminar o infinitesimal. O espaço, todavia, deve estar cheio de tais movimentos mínimos. Como Bergson nos relembra, num exemplo extremo de tal fenômeno: “na fração de segundo que dura a mais breve percepção possível de luz, trilhões de vibrações tiveram lugar, sendo que a primeira está separada da última por um intervalo enormemente dividido” (BERGSON, 2011, p. 175). Nos parece, mas de fato isto jamais pode se tornar *aparente*, que a luz teria uma vida interior, escondido para dizer assim por sua própria translucidez e seu modo finito de aparência. Podemos traçar uma relação entre essa condição e o tratamento da harmonia feito no contexto ocidental. Smetak descreve como “o pensamento unilateral tonal do passado ignora que o sistema temperado foi desenvolvido pelo ocidente a partir da escala natural do oriente médio” (SMETAK, 1982, p. 188). Desta maneira, “o sistema temperado” tem que reduzir unilateralmente, os desvios mínimos de “uma escala natural” ou “a orientação geral do SOM da natureza” da qual ele tem sido derivado. Tal ‘matéria natural’, porém, deve permanecer dentro desse padrão, como uma força que contraria a sua estabilidade provisória. Haveria, portanto, um processo analógico ao da redução

efetuada pelo cartesianismo. Os desvios mínimos que ocorrem ao longo da propagação da série harmônica são temperados para que tais sons possam caber na forma de uma escala estruturalmente fechada. Cartesianismo se efetua via uma luz metafórica que desvaloriza as trocas infinitesimais que atravessam as fronteiras, limpando assim o espaço e deixando-o “transparente”; levando “o máximo a alguma coisa” dada finalmente, e reduzindo qualquer processo diferencial a nada. Da mesma maneira, o sistema harmônico temperado - por instaurar um padrão fixo - nos fornece uma lente fixa através da qual o som pode ser experimentado e dado sentido, aniquilando assim a orientação geral do som da natureza que se realiza na forma desses deslocamentos harmônicos mínimos.

Retomando o tema da luz, que temos visto até agora enquanto espécie de ‘valor epistemológico’ esclarecedor – aquilo que constrói um espaço de conhecimento plenamente iluminado no cartesianismo, por exemplo - encontramos no livro excepcional de Pierre Klossowski, *Nietzsche e o círculo vicioso*, outra experiência potencial da luz que se assenta sobre ela como elemento diferencial e abundante. Também queremos lembrar aqui essa noção de Smetak da exposição ao abstrato como um tipo de experiência pedagógica. Argumentaremos que o tipo de experiência aqui descrita por Klossowski aborda a explicada por Smetak como “o processo do “personare” que exige o “esvaziamento da persona” para acontecer. Aqui lê-se como:

Aquilo que o cotidiano afasta para só receber o fato do *dia após dia*, irrompe repentinamente: o horizonte do passado se aproxima até se confundir com o nível cotidiano, ao qual temos, então, total acesso; por outro lado, as coisas do dia a dia se afastam, de repente: *ontem* se torna hoje e anteontem será o dia seguinte. A paisagem de Turim, as praças monumentais, os passeios ao longo do Pó são banhados pela luminosidade “Claude Lorrain” – *a idade de ouro* de Dostoiévski – onde o diáfano subtrai o peso das coisas para aprofundá-las em uma distância infinita. A cintilação da luz, aqui, é a do riso – *desse riso do qual explode a verdade*: riso onde explodem, juntamente com a identidade de Nietzsche, todas as identidades. Logo, explode também o sentido que todas as coisas podem ter ou perder para uma outra, não segundo um encadeamento limitado, não segundo um contexto restrito, mas de acordo com as *variações da iluminação*; quer essa iluminação seja percebida pelo espírito, antes do olho, quer emane uma reminiscência de seus raios (KLOSSOWSKI, 2000, p. 276).

Ora, podemos situar mais geralmente essas preocupações cosmológicas que foram anteriormente postas mediante à questão da harmonia na obra smetakiana. Essas “*variações da iluminação*” seriam o jogo da luz como experiência sensorial

infinitesimal; jamais seria, então, uma questão de uma luz que conseguiria limpar o espaço e as coisas de suas complexidades singulares. A luz cintila sobre as superfícies, liberada para jogar pela dissolução do ego que se colocaria como uma origem determinante dessa entrada no mundo. Nietzsche, o sujeito dissolvido, descobre um mundo que surge segundo seu próprio poder, além de qualquer habilidade dele para retomá-lo conforme uma coerência que seria a do Nietzsche intencional. Portanto; “o diáfano subtrai o peso das coisas para aprofundá-las em uma distância infinita”; ou seja, a “distância infinita” é a, produzida por um mundo que parece se desvincular de um sujeito que tem o precedido, para daí jogar de acordo com uma “razão” imanente a si mesmo. Bergson, em certo momento, estende essa noção de jogo como um tipo de consciência cósmica que se integra: “o próprio universo material, (...) é uma espécie de consciência, uma consciência em que tudo se compensa e se neutraliza, (...) em que todas as partes impedem-se de se destacarem” (BERGSON, 2011, p. 274 – 275). Assim, na visão de Bergson, a forma do jogo se mantém no interior das relações que persistem entre as partes. A transparência abundante da luz esconde a razão de seu comportamento, dentro de sua própria transparência como meio da visibilidade. Smetak fala na ideia de trazer “o céu para a terra, o jogo sendo a transformação do “acaso” em causalidade superior” (SMETAK, 1982, p. 15). A luz do sol se desliza sobre a face da terra, trazendo para a “terra” o céu. O acaso do jogo da sua cintilação se torna uma “causalidade” superior pela qual o mundo se produz e reproduz a partir de uma força que não seria a da premeditação de uma racionalidade produtiva mas sim, seria interna à relação complexa e diferencial das partes. Nesse momento percebemos uma forte ligação com o *caossoância* que se deixa ‘jogar’ segundo a força do vento. É desta maneira, através dessa intuição, que “o homem” pode ser, nas palavras de Smetak, o “intermediário entre cosmo e terra,” (SMETAK, 1982, p. 28). O exemplo de Nietzsche descrito por Klossowski, nos mostraria justamente esse homem que tem se tornado um “intermediário entre o cosmo e a terra”; enquanto a terra se refere em linhas gerais a todas as preocupações terrestres ou antropológicas, o escoamento da luz vindo de corpos celestes traz o cosmo por perto. Assim, “é o homem quem devia ser um outro planeta, ou outro planeta devia chegar ao homem, quando ele o merece”.

No ensaio de Maurice Merleau-Ponty, consagrado à reflexão sobre a pintura e vida de Cézanne, achamos outra passagem que potencialmente trata desse “processo do “personare” que necessitaria o “esvaziamento da persona”. Na leitura de Merleau-Ponty, ele entende a obra de Cézanne a partir de um tipo de experiência não tão longe da que

Klossowski atribuí a Nietzsche naquele momento epifânico em Turim. Aqui lê-se como:

Vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão através das ações humanas das quais eles podem ser os pontos de aplicação. Habitamo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. Por isso seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie. A própria natureza é despojada dos atributos que a preparam para comunhões animistas: a paisagem é sem vento, a água do lago de Annecy sem movimento, os objetos transidos parecem hesitantes como na origem da terra. É um mundo sem familiaridade, no qual não estamos bem, que impede toda efusão humana (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 135-136).

Mais uma vez, percebe-se nessa passagem de Merleau-Ponty, esse afastamento do cotidiano ou “antropológico” através de uma suspensão desses “hábitos” de pensamento, justamente como Bartelby suspendeu certos hábitos de pensamento para encontrar uma pura potência atrás das razões antropológicas. Encontramos a questão de como seria uma paisagem experimentada por um sujeito que não leva o cotidiano antropológico como seu ponto de partida para refletir. Ela surge, como Merleau-Ponty descreve, como na “origem da terra”. A pintura de Cézanne, em vez de afirmar a necessidade dos modos de existência humana, pretende desvelar “o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala”. Se a luz pode aparecer para nós como puro esclarecimento conceitual, ou se um som pode ser instalado numa escala temporada, também essas materiais poderiam afirmar seu próprio modo de manifestação. Repetimos, pois, em linhas mais gerais, a função iniciática do som na obra de Smetak, que visa efetuar uma transformação pela qual o homem formaria uma consciência da interferência da cosmogênese na antropogênese. Essa interrupção da corrente cosmológica no campo antropológico, que vimos tanto no trecho de Klossowski quanto no de Merleau-Ponty, dá-nos um contexto maior para situar a pretensão paradigmática do estético smetakiano. Nos dois exemplos percebemos um indivíduo esteticamente/especulativamente engajado com suas experiências sensoriais e a matéria cosmológica. Mas mais especificamente, percebe-se como essa experiência estética/especulativa conduz para uma nova consciência via o seu engajamento sensorial com o mundo. Tanto para Nietzsche quanto para Cézanne a experiência sensorial será um momento iniciático que conduz para a superação da primazia do antropológico, ou do centro do sujeito consciente. Bergson, de novo, reconfigura radicalmente a natureza da relação,

observando que “minha percepção portanto só pode ser algo desses próprios objetos; ela está neles antes do que eles nela” (BERGSON, 2011, p. 267). Se minhas experiências de certa forma me constituem, elas também significam minha permeabilidade radical com a forma do mundo. Smetak, ao falar na harmonia, lembra como “os gregos chamavam os acordes vibrando na natureza, de Logos. Vibrações e frequências antropomorfizadas” (SMETAK, 1982, p. 204). De novo, e como no capítulo passado, sustentamos a noção de um ‘co-nascimento’ do sujeito com os seus materiais, mas agora no própria forma de suas sensações. Portanto, por mais que haja essa possibilidade de “antropomorfizar” vibrações e frequências - fazê-los passar via um sentido ‘antropologizante’ - também a obra de Smetak mostra-nos como esse processo pode ir na direção oposta, conduzindo o centro antropológico para um enfrentamento com suas raízes cosmológicas. Smetak em certo momento, afirmará que “ação não é criatividade, inação também não é criatividade. A criatividade é um estado de consciência, de ser, muito paradoxal: é ação através da inação...” (Ibid., p. 18). Como no jogo ideal de Deleuze e a “mutação antropológica” de Agamben, vemos como as próprias forças da matéria antes delas ter sido padronizadas conforme esquemas antropológicos, possuem sua própria forma autopoética, ou seja, a sua natureza cosmogénica. É a consciência pela parte do criador dessa condição que pode conduzir para esse outro tipo de criatividade. Essa criatividade não seria a do génio ocidental construindo sua obra prima, mas sim, a do cosmo se desvelando através do jogo de suas ‘partes’, partes que o criador pode usar ao mesmo tempo que elas mantêm sua própria “coerência” interior, como Bergson nos mostrou.

Dessa maneira, queremos ressaltar como a centralidade do problema cosmológico pode ser articulado em termos estéticos. No que diz respeito a isso, Smetak argumenta que:

Importante é verificar a complexidade da manifestação sobrenatural ou divina. Apanhá-la com a frágil lógica. Ordenar esta composição ainda em estado de fervura e ebulição, seria uma burrice. O que é possível, permitido e exigido, é saber justamente o conteúdo exato de um ciclo, conhecer a plenitude da sua realização temporária (SMETAK, 1982, p. 159).

Assim, diríamos que a ‘lógica’ diferencial ou infinitesimal se estende para abarcar a condição ontológica geral. Em outras palavras, o que se vê especificamente, no que tange à questão da harmonia, se torna uma condição pertinente na manifestação em geral e na “composição” ontológica maior. O cosmo nasce de si mesmo como uma “composição ainda em estado de fervura e ebulição”. O que seria necessário, pois, para

Smetak, é “conhecer a plenitude da sua realização temporária”. E como já se viu, é a consciência dessa condição que poderia nos conduzir para a criatividade, na concepção de Smetak. Em vez de iluminar os fenômenos via uma luz esclarecedora, como seria o caso numa abordagem cartesiana, ou na harmonia ocidental, definidas de acordo com uma descrição geométrica ou estrutural, descobre-se a gênese das coisas como a gênese constante do cosmo, a partir de si mesmo num “estado de fervura e ebulição”.

É assim também que pode explodir “o sentido que todas as coisas podem ter ou perder uma para outra”. Enquanto sentido pode surgir mediante a intervenção do sujeito, o mundo poderia ao mesmo tempo se guardar numa “distância infinita”. A forma do jogo do mundo tem se instituído sempre antes da introdução do sujeito como agente que poderia operá-lo racionalmente. O sujeito se encontra face a face à forma da manifestação do mundo, se colocando além do sentido que pode achar nele. Bergson observa que “é tal a distância entre o ritmo de nossa duração e o do transcorrer das coisas que a contingência do curso da natureza (...) deve equivaler na prática, para nós, à necessidade” (BERGSON, 2011, p. 290). Nesse momento, Smetak reivindicará que “só pode nascer aquilo que é pré-existente. A interferência entre cosmogênese e antropogênese, pode aqui ser observada” (SMETAK, 1982, p. 130)³. A antropogênese, “as coisas do dia a dia”, ou o “meio de objetos construídos pelos homens”, “se afastam”, ao passo que “de repente: *ontem* se torna hoje e anteontem será o dia seguinte”. As divisões são rompidas e o calendário antropológico, ou o tempo intencional do cotidiano perde-se, transbordado por um tempo de fundação cosmológica e superabundante que jamais pode ser tido como o produto de uma intenção precedente. É um tempo que sempre é “pré-existente” de alguma forma, e que pode ‘surpreender’ a intencionalidade no processo de se instaurar como origem. Assim, Bergson afirma que “a liberdade parece sempre lançar na necessidade raízes profundas e organizar-se intimamente com ela” (BERGSON, 2011, p. 291). Portanto, para Bergson, pode-se falar em liberdade antropológica somente no contexto do jogo de uma ‘necessidade’ cósmica, num ponto de encontro onde os dois lados jamais podem ser desvinculados. Esse rompimento das

³ Por mais que tal afirmação possa aparecer contraditória no que diz respeito à posição de um filósofo tal como Deleuze, sustentamos que tem de ser entendida da seguinte forma. Deleuze defende que “a individuação *precede* de direito a forma e a matéria, a espécie e as partes, e qualquer outro elemento do indivíduo constituído” (DELEUZE, 2006, p. 70). E de novo, “a individuação precede a especificação atual, se bem que ela seja precedida por todo o contínuo diferencial”, quer dizer, “o mundo, como exprimido comum de todas as mônadas, preexiste a suas expressões” (DELEUZE, 2006, p. 82). Assim, entende-se por “pré-existente”, não uma estrutura dada que preexiste àquilo que ela gera, mas as forças diferenciais ‘anteriores’, que produzem as atualidades, mas que são, elas mesmas, a condição *informal* e portanto, perpetuamente nova, dessas atualidades.

divisões cotidianas, por exemplo, seria justamente “a interferência entre cosmogênese e antropogênese”, o tempo em que o cosmo pode nascer de si mesmo, num renascimento constante como um fundamento irreconhecível em contrapartida a um projeto intencional anterior.

Veremos como Smetak propõe, mediante o som, um processo estruturalmente análogo ao de Nietzsche no trecho de Klossowski: para repetir uma passagem de Smetak já citada: “duas humanidades se confrontarão: uma que velha e outra nova. (...) uma que escreve e teoriza, e outra que diz e improvisa”. É só assim que “o esvaziamento da persona permitirá o processo do “personare”, isto é, que a pessoa seja atravessada pelo som, ou avatarizada por ele.” (SMETAK, 1982, p. 16) Ora, “a pessoa seja atravessada pelo som” ou feito o próprio avatar dele ao se ‘deixar’ ser atravessado como tal, assumindo uma postura passiva frente ao surgimento do som. Inverte-se radicalmente, pois, as relações tradicionalmente postas entre o agente e suas materiais. O *ovo* como já argumentamos, manifesta um dos exemplos mais elaborados dessa concepção. Assim, na perspectiva de Smetak, o som deve ser um material que atravessaria a pessoa enquanto acidente cósmico, que experimentaria “o esvaziamento da persona”; experimenta-se como produto do processo de evolução cosmológica. Smetak, em outro momento, descreverá nos seguintes termos “me encontrei de repente num plano onde a personalidade se confunde com o Ser”. Ele continua, dizendo que: “queria então chamar de “Ser” a parte fria da existência, que é a sua essência. Tudo que fora acumulado numa vida está aí conservado, para a expansão da “mente estática e fria.” (Ibid., p. 35). Já vimos essa parte fria na noção do abstrato ao qual devemos nos expor como etapa no processo pedagógico pretendido por Smetak. Aprende-se nessa perda de si, ao ser confundido com o próprio ser do qual surgimos, ou como na “massa ontológica” no caso de Bartelby.

4.8 A INTENÇÃO CEGA DO COSMO; A TEIA DA ARANHA OU OS TENTÁCULOS DA MEDUSA.

Na seguinte seção intencionamos detalhar mais claramente o que é esse fundamento ontológico que anima a prática de Smetak - que ele em outro lugar chamou de “o interior do interior”. Em certo momento ele fala na ideia de um “lugar de tanta luz que não se vê a luz, e de tanto som, que se torna silêncio” (SMETAK, 1982, p. 194) Porém, em outro momento, Smetak também afirma que, “a luz vira sombra, e esta sombra da luz, somos

nós” (Ibid., p. 164). Há uma extração da luz e do som na formação do corpo – ou, a gênese da estrutura do corpo reflete aqueles elementos ontológicos ao qual o corpo seria destinado como uma involução. Além disso, Smetak coloca enquanto pretensão paradigmática que “deve-se procurar agora a **relação luz-som**. O som corre com muito menos velocidade do que a luz. O som corre na velocidade correspondendo à capacidade da percepção dos órgãos físicos.” (Ibid., p. 190). Ou seja, o corpo tem um modo finito de interagir com esse pano de fundo ontológico, portanto, o pano de fundo ontológico também, participa em comportamentos que não cabem dentro do âmbito dessa perspectiva finita. Além disso, colocaríamos a pergunta: qual seria o nível de manifestação onde a luz e o som, fora da questão de sua aparência como fenômenos sensíveis, ou como “objetos” quantitativamente ou qualitativamente identificáveis, se reúnem num campo ontológico integrado? Por um lado, ter-se-ia a sombra do corpo que funciona como uma repetição sombria da luz, mas que poderia fazer dela algo aparente. Para que haja aparência, ter-se-ia de também haver algo que faria com que a aparência se torne aparente, mas que não seria em si aparente. Bergson esboça precisamente isso ao observar como “na percepção visual de um objeto, o cérebro, os nervos, a retina, e o *próprio objeto* formam um todo solidário, um processo contínuo do qual a imagem retiniana não é mais que um episódio” (BERGSON, 2011, p. 252). Dito de forma resumida: é preciso que haja tal rede para que possa haver experiência visual, mas o sujeito que tem tais experiências jamais pode experimentar essa rede que faz com que ele as tenha. E ainda mais radicalmente, a própria aparência visual é apenas um momento da expressão de uma rede total que excede esse dito ‘fim’ do processo. Por outro lado, essa condição conduz para a intuição sobre esse “lugar de tanta luz que não se vê a luz, e de tanto som, que se torna silêncio”, que constituiria outra forma desse “invisível de fato”, o modo em que o campo ontológico tem de ultrapassar a condição de se fazer algo aparente. Isto seria a condição pela qual haveria um campo ontológico que poderia reunir aquilo que aparece enquanto multiplicidade sensível, conforme uma agregação extrassensível, mas que não seria por isso uma objetividade. Ter-se-ia a ‘necessidade’ interna cujo outro lado se daria mediante uma diversidade objetiva ou sensível. Assim, Bergson também proporá que “*todas as sensações participam da extensão; todas emitem na extensão raízes mais ou menos profundos*” (BERGSON, 2011, p. 254), entendendo aqui a extensão não no sentido tradicionalmente geométrico, mas como o espaço de coexistência das diversas formas de manifestação. Ou seja, há uma extensividade que pode reunir a multiplicidade sensível, mas que não seria reduzível à sensibilidade. Pode-se dizer que as árvores da

sensação, com suas raízes no solo dessa extensão, podem crescer para aparecer na luz do sol via a mediação do corpo. Além disso, para Smetak “o grito do silêncio impetuoso, o grito do desconhecido, está sendo interpretado pelo sinal de alarme da intuição” (SMETAK, 1982, p. 27). Deve ter essa intuição desse lugar ‘ultrailuminado’, que geraria o entendimento que nos guia na formação do pensamento. Ao contrário da iluminação cartesiana que nos conduz para um esclarecimento integral, pondo tudo na luz objetiva, aqui o processo intuitivo deve nos conduzir para o desconhecido de fato no “interior do interior” ou o sempre novo de acordo com Whitehead ou Deleuze.

O avesso silencioso do som nos chama através de sua própria manifestação aparente, a transparência da luz se torna o meio da visibilidade em geral, mas os dois se juntariam em algum plano onde nem um nem o outro se refere mais a um valor sensível e nem a um valor numérico. No seguinte trecho vemos como isso se dá mais explicitamente na formação, não só da prática musical de Smetak, mas também na visão histórica dele.

Não é esta a característica da música? Ela vem e vai e desaparece no silêncio perturbador. Esta qualidade refere-se ao silêncio sonoro, existindo na nossa mente, pois a nossa audição não tem capacidade de captá-lo. Poderá ser promovido, já é fonte de inspiração, o compositor o cultiva em passos lentos, o improvisador se anima a dar forma, é absolvido pela temática, tendo conhecimento profundo do organismo, da anatomia e das substâncias milenárias em circulação. Ele reúne o passado (histórico e lendário) num espelho cheio de lampejos dum breve futuro que se funde no presente (ibid., p. 52).

Smetak, nesse trecho curto, consegue retomar quase todos os temas da presente investigação. Nota-se a noção de algo que “nossa audição não tem a capacidade de captar”, mas que pode ser, mesmo assim uma “fonte de inspiração” tanto para o compositor quanto para o improvisador. Percebemos, assim, o papel central da intuição na formação dessa pretensa consciência criativa de Smetak. Tal intuição é uma “faculdade” que pode acessar aquilo que não pode ser abarcado sensivelmente nem objetivamente. Dessa forma, a obra de Smetak pretende colocar o nascimento da consciência individual como um acontecimento cósmico. Ele esboça a questão da idade de um som que não seria simplesmente a duração de um som qualquer, mas a das condições de possibilidade da manifestação do som em geral. A idade de um som qualquer seria justamente a das condições ontológicas que permitem o nascimento de um som enquanto tal, ou seja, “as substâncias milenárias em circulação”. Nossa experiência, como um tipo de reflexão cósmica, tem uma idade igual à do cosmo. “O

presente” ou o momento atual reúne um passado tão “histórico” quanto “lendário”, sedimentado naquilo que se manifesta nesse momento. Todavia, é o próprio “conhecimento profundo do organismo”, e “da anatomia” que pode nos fornecer essa ligação com “as substâncias milenárias em circulação”. Como Bergson já nos mostrou, há toda uma maquinaria disposta na sensação como sua origem insensível. O corpo na sua agregação rítmica de trocas com seu ambiente - como fundamento de sua persistência - retoma todas as diferenças cosmológicas que constituem a textura daquilo que está em devir. Assim, ao esboçar sua estrutura genética e cosmológica, geraria um sentido do corpo que vai muito além das concepções racionalistas ou fenomenológicas que faz do corpo um lugar de ação racional ou de sensação apenas.

Escolhemos três citações de três pensadores já tratados nessa exposição, que articulam, cada um de seu modo, a maneira em que tal ontologia cosmológica pode ser conceituada. Em seu livro *Process and Reality* Whitehead faz a seguinte afirmação:

as intenções físicas cegas reinam. Agora, é óbvio que preensões físicas e mentais cegas são os blocos últimos do universo físico. Estão vinculadas juntas dentro de cada atualidade pela unidade subjetiva de fim, que governa sua gênese mútua e sua concrecência final (WHITEHEAD, 1985, p. 308 tradução minha).

Aqui, Whitehead, nessa pretensão de identificar os “blocos últimos do universo”, enfatiza “as intenções físicas cegas” que constituem esse campo ontológico. Há algo atual porque a atualidade reúne os movimentos dessas intenções que se deslocam ao longo das gêneses múltiplas do atual. Assim, o atual pode conter as suas transformações potenciais no modo das desigualdades geradas a partir do fluxo dessas intenções. Isto é, o atual é apenas um estado transicional no desdobramento contínuo dessas desigualdades. Um ponto atual não é jamais um ponto estável, mas sim a reunião de forças que podem se manter enquanto estáveis, apenas provisoriamente, mas sempre pronto para mergulhar de novo no tempo de suas transformações potenciais. O interessante para nós é o uso da noção de cegueira por Whitehead. Ele explicitamente invoca uma condição sensível para mostrar como a sensibilidade como a entendemos não abarca a colocação do problema total. Como Smetak explicita, temos que pensar a relação som/luz ao propor a noção do interior do interior que também seria esse espaço do avesso do som e da luz; o invisível de fato. Aí, ao retomarmos a intuição, vemos que essa fonte invisível seria motivador do movimento estético de Smetak.

Expandindo um pouco mais esse recurso filosófico de Whitehead, ele desenvolve, em sua filosofia tardia, o que chama de “a filosofia do organismo” (WHITEHEAD, 1985, p. 158). Ele conceitua a sua filosofia em parte como uma resposta às incoerências da lógica aristotélica e à metafísica da ciência decorrente dela, representada principalmente pelo pensamento de Newton, Descartes e Galileu. No tocante à filosofia dele, seria uma tentativa de articular uma metafísica igual às novidades trazidas pela física moderna, que dificilmente podem encontrar uma descrição adequada por meio da lógica aristotélica (WHITEHEAD, 1993, p. 24). Ou seja, a lógica aristotélica mostrar-se-ia profundamente limitada enquanto expressão dos novos ‘objetos’ desvelados pela física moderna. Desse modo, o pensamento de Whitehead pode ser concebido como uma crítica da identidade como substância simplesmente contínua. Tal continuidade no entendimento de Whitehead seria pressuposta nas concepções newtonianas da física clássica que acharam seu suporte metafísico na lógica aristotélica. Essas análises clássicas se apoiam nestas identidades substanciais como sua condição de possibilidade.

Na medida em que a lógica aristotélica define a condição ontológica como dividida entre as substâncias persistentes e as suas qualidades, a análise se assenta sobre a continuidade da substância enquanto valor principal, ou seja, “a perduração deve significar uma identidade indiferenciada por toda a respectiva história da vida” (WHITEHEAD, 2006, p. 167). Isto é concebido tanto no que tange à matéria quanto à alma. Como Whitehead observa a respeito de Descartes, para ele “corpos e espíritos existem de tal modo que não tenham necessidade de nada além de si mesmo individualmente” (ibid., p. 180). As substâncias seriam entendidas como um suporte idêntico e subjacente ao longo do percurso das qualidades. O pensamento seria uma busca para as substâncias persistentes que constituem o mundo sob a aparência das qualidades (WHITEHEAD, 1993, p. 25). Em vez de tais substâncias persistentes, Whitehead centralizará o processo enquanto valor principal da análise; o organismo será um processo relacional, relação que funda a coerência de seu pensamento. Por si só, tal deslocamento terminológico entre substância e organismo não quereria dizer muito. Temos que entender, pois, o que Whitehead pretende com essa mudança de terminologia e quais são as implicações decorrentes dessa mudança para nosso entendimento no caso da filosofia de Smetak.

Diríamos que o modelo de substância qualificada por seus predicados ou qualidades, de acordo com a lógica aristotélica, também se refere ao modo ‘sujeito-objeto’ de entendimento. As qualidades correspondem às experiências do sujeito,

enquanto a substância seria aquilo que fica atrás, agindo como suporte das qualidades sensíveis do sujeito (ibid., p. 15). Sendo assim, a distinção se deve justamente à pressuposição desse modo de dividir o mundo metafisicamente ou de ter acesso ao mundo. Whitehead argumenta que, embora esse esquema tenha certa coerência, na medida em que reflete somente essa experiência de sujeitos classicamente concebidos, ele não fornece uma cosmologia adequada que poderia dar conta da natureza conceituada como condição cosmológica. Ele seria apenas produto de uma metafísica limitada em vez de uma metafísica adequada à questão cosmológica. Ao assumir a perspectiva da filosofia do organismo, o nível de experiência que coloca o mundo segundo essa divisão entre substâncias e qualidades/predicados seria apenas um desenvolvimento tardio ao longo da cosmologia geral, ou, como Whitehead chamará, “organismos de um grau relativamente mais alto” (WHITEHEAD, 1985, p. 172). Experiência sensível, longe de ser o ponto privilegiado da investigação como condição primordial - como seria o caso na fenomenologia, por exemplo - na verdade se torna uma etapa mais ‘avançada’ numa ‘aventura’ cosmológica maior que já tem ‘precipitado’ bem antes. Portanto, ao mesmo tempo que a lógica aristotélica serve como uma descrição adequada considerada a partir de um certo nível de abstração, como cosmologia integral, tal descrição não consegue dar conta dos eventos conceituados como rede de continuidades processuais.

A pressuposição de um espaço e tempo absolutos sempre introduzirá essas descontinuidades decorrentes do esquema de medida, necessário a tal descrição. Ao colocar a noção de extensão como uma continuidade de eventos definidos por suas mútuas relações orgânicas e contínuas, Whitehead intenciona centralizar a natureza processual de todos os fenômenos, evitando a descontinuidade da concepção maquínica. Os efeitos decorrentes disso são: 1) estabelecer como um produto mais tardio, por assim dizer, aquela perspectiva que concebe a natureza como algo constituído por substâncias discretas posicionadas num espaço e tempo absoluto; 2) evitar uma incoerência no tratamento da capacidade dos eventos para mudança e transformação como elementos de um cosmo num processo de transição constante para o futuro, ou, como Whitehead o descreve, “essa passagem da natureza (...) o seu avanço criativo” (WHITEHEAD, 1985, p. 14). Em outro momento, Whitehead assinalará isso como “aquela transição pela qual uma ocasião entra no nascimento de outra instância de valor experimentado” (WHITEHEAD, 2011b, p. 99). Logo, o cosmo mantém consigo mesmo uma unidade aberta de processos entrelaçados, um se referindo aos outros.

Voltando às afirmações ontológicas de Smetak, argumentamos que a inovação no entendimento científico moderno fornecida pela propagação da luz e do som conduziu para a mudança do antigo modelo de substância e qualidade acima articulado, que dá apoio à cosmologia maquínica, para uma posição mais consoante com a proposta por Whitehead. Em outras palavras, isto acontece em virtude da cor não mais sendo apreendida apenas como uma qualidade de uma substância, mas sim, deve ser também entendida como um evento complexo pressupondo um evento perceptivo (o observador) e luz como agente transmitido; ambos distribuídos ao longo de uma extensão processual – grosso modo, a propagação da luz, interagindo como visto na rede de elementos já apresentada por Bergson. Há, pois, uma série de relações em jogo na questão da cor que mal conseguem repousar adequadamente na descrição feita pela lógica aristotélica. Tal fenômeno agora encontrará sua descrição mais fiel numa cosmologia que trata da natureza como uma continuidade de eventos organicamente relacionados. Segundo Whitehead, o surgimento do problema da propagação do som e da luz na ciência moderna gerou as condições para uma revolução de nosso enquadramento metafísico, nos deslocando de uma filosofia da substância para uma filosofia do organismo.

Eis por que Smetak ao longo de seu livro *O Retorno ao Futuro* centraliza a questão do som e da luz com tanta persistência (ver SMETAK, 1982, p. 164, 190, 194, 208-209), dado que os dois poderiam agir como agentes de transição entre a antiga e a nova lógica. Para tanto, essa nova ‘sensibilidade’ à luz e ao som – sensibilidade que seria aqui um modo de entendê-los como enraizados num contexto cosmológico maior – pode gerar uma nova consciência do cosmo. Este, aliás, não mais como um conjunto de substâncias discretas experimentadas por nós como refletindo qualidades e como que arranjados num espaço e tempo absoluto, mas como uma constelação de relações orgânicas donde tomamos os recursos para nos tornarmos o que somos. Como Whitehead afirma, “o resultado [da doutrina de propagação] aniquila por completo a simplicidade da teoria da percepção baseada no binômio ‘substância e atributo’” (WHITEHEAD, 1993, p. 34). Por isso, na experiência do som e da luz há um impulso específico no que diz respeito à formação da nossa cosmologia. Ela consegue dar um salto significativo apoiada nesse novo entendimento da propagação do som e da luz que “aniquilou” as antigas fundações. É aquilo que nos permite transitar entre um entendimento que colocaria a perspectiva humana no meio da reflexão como sua origem e aquele entendimento cosmológico que veria o ser humano como profundamente enraizado no pano do fundo do cosmo de onde ele vem. Isto posto, o tema persistente da luz e do som no pensamento de Smetak,

concebido por ele como uma cosmologia que pretende pensar o “sobre-humano”, (SMETAK, 1982, p. 209) consegue achar seu sentido. São aqueles fatores que transitam entre nossa experiência finita que percebe diversas qualidades e uma constituição cosmológica em que som e luz são movimentos decorrentes de relações orgânicas enraizados numa extensão que não seria cartesiana.

Eis a razão pela qual se pode afirmar, segundo Whitehead, que “essas coisas com uma vida interior, com sua própria riqueza de conteúdo, esses seres, com o destino do mundo escondido nas suas naturezas, são o que queremos entender” (WHITEHEAD, 1985a, p. 57, tradução minha). As coisas escondem “o destino do mundo”, uma vez que elas existem somente através das relações orgânicas em que elas se encontram envolvidas e por meio das quais elas vêm a ser. Portanto, entender tais coisas e a sua vida interior também nos diria a respeito do destino desse mundo, dado que todas essas coisas estão implicadas nessa “conexão extensiva, (...) a relação orgânica fundamental pela qual o mundo físico é propriamente descrito como uma comunidade” (WHITEHEAD, 1985, p. 288, tradução minha). Encontra-se uma ideia semelhante em Smetak, na sua afirmação acerca da harmonia: “procuramos justificar os microtons e penetramos em profundos campos ocultos, lá onde as cousas vêm a Ser, e onde vêm a desaparecer. Outrora, chamamos isso de Vir a Ser, SERVIR” (SMETAK, 1982, p. 193). Quer dizer, o artista justifica os microtons justamente porque eles geram essa intuição dos “campos ocultos” que facultam o ‘vir-a-ser’ dos acontecimentos através de suas relações orgânicas, onde processo e não substância persistente é o valor principal. É somente ao pensarmos em termos de organismo-acontecimentos necessariamente relacionados ao seu ambiente, como sua condição de vir-a-ser, que seríamos capazes de propor tal nova lógica, como a pretendida por Smetak.

Portanto, entenderemos melhor a noção de Smetak da prática musical como uma aprendizagem espiritual realizada através do microtom:

O espírito é um atributo conferido ao homem, uma parte da consciência universal, envolvido na sua incognoscibilidade. Um dos Logos (Logois) é atingível pela mente, pela consciência; este ideal jamais poderá ser tocado por alguém. Entretanto, o IDEAL representa o oposto da nossa realidade, mas aqui está a beleza: se reflete nela. (SMETAK, 1982, p. 85)

O espiritual “se reflete” no tom que experimentamos, ao passo que pode haver uma consciência universal intuída a partir do sensível. Isto na medida em que conseguiríamos entender, através da harmonia microtonal, o modo em que o “espiritual” está emaranhado

no mundo sensível. Já vimos como o corpo repete todos os fluxos dos organismos do ambiente ao “mediá-los” na forma de seus próprios ritmos orgânicos ou, como Smetak já nos tem dito, “é uma estação de captar ondas, de todas as frequências”. Assim, pode-se conceituar o corpo ou como um centro integrado e finito, dirigido à apreensão de qualidades finitas, ou como uma agregação de ritmos sobrepostos, se diferenciando em relação a si mesmo em colaboração com o seu ambiente. Porém, como Smetak também nos adverte, “o homem – está sintonizado [apenas] com as frequências mais baixas”. Já se vê que o nascimento da nova consciência e da nova lógica – alvo finalmente pretendido pelo projeto smetakiano – dependerá da possibilidade de atingir “o lugar de (...) tanto som, que se torna silêncio”. Deste modo, aquelas frequências mais altas que seriam para nós o “som que se torna silêncio” são encontradas através do meio da microtonalidade que foge da temperança fixada da harmonia ocidental. Enquanto a harmonia ocidental deve ser estritamente passível de cognoscibilidade, ou seja, ser tão audível quanto cognoscível, a microtonal aponta, em última instância, para o incognoscível – aquelas frequências mais altas que se tornam silêncio para nós, aquele ponto além do qual não se pode passar. Como já citamos, “precisamos então, futuramente, desenvolver os órgãos abstratos, a fim de estender a infinitude dos intervalos, e trazer estes intervalos para o plano físico da audição”. O espiritual aqui é justamente aquela reserva irreduzível que os sistemas ocidentais de harmonia temperada não conseguem coagir integralmente. Assim, Smetak afirmou que “esta nota musical [o microtom] fora tirada da orientação geral do SOM da natureza”, sendo a natureza aqui entendida conforme a visão de Whitehead, quer dizer, como um “mundo abundante” composto pelas “suas relações mútuas exibidas pela sua correlação aos termos comuns do sistema universal”. Portanto, podemos melhor situar o projeto de Smetak no ambiente filosófico maior quando ele declara – como já temos citado - que “o segundo nascimento, o nascimento espiritual que religa o homem à sua constituição cósmica e divina, se impõe como única saída possível” (SMETAK, 1982, p. 155) para a transformação dessa concepção tão cultural quanto filosófica e científica.

Gilles Deleuze também busca colocar uma ontologia cosmológica em termos bastante parecidos com os de Whitehead. A fim de mostrar essa ligação dele com Whitehead, destacamos a seguinte passagem do seu livro *Proust e os signos*:

Mas o que é um corpo sem órgãos? Também a aranha nada vê, nada percebe, de nada se lembra. Acontece que em uma das extremidades de sua teia ela registra a mais leve vibração que se propaga até seu corpo em ondas de grande intensidade e que a faz, de um salto, atingir o lugar exato. Sem olhos, sem nariz, sem boca, a aranha responde unicamente aos signos e é atingida

pelo menor signo que atravessa seu corpo como uma onda e a faz pular sobre a presa (DELEUZE, 2010, p. 172-3)

Mais uma vez encontramos esse tema de cegueira para descrever uma ontologia que pode ir além das exigências de uma abordagem sensacionalista. Ora, Deleuze dá-nos uma conceituação ontológica que seria radicalmente afetiva e imanente a uma extensão cosmológica atravessada pelos signos do movimento diferencial da intensidade. Nossa aranha ontológica “nada vê, nada percebe, de nada se lembra” ou como Smetak diz em certo momento “aquele que não pensa e só anda, e anda como peixe na água, coberto pelo manto do grande oceano da indiferença. (...) Aquele que traz consigo uma flauta de taboca e sabe conversar com o invisível, impalpável.” (SMETAK, 1982, p. 222). Parece-nos, portanto, que a aranha de Deleuze ou o peixe de Smetak, seria um ser de puro sentimento envolvido em si e o seu ambiente sem qualquer mediação senão as dobras que ele faz sobre si mesmo e via as quais ele consegue se comunicar com o ambiente. Essa aranha é “sem olhos, sem nariz, sem boca, a aranha responde unicamente aos signos e é atingida pelo menor signo que atravessa seu corpo como uma onda”. Há aqui, ativa, uma força que não tem que necessariamente se referir à sensibilidade, ou seria “indiferente” em termos de sensação, mas que seria atravessada por ondas intensivas que podem gerar diferentes estados sensíveis. Trata-se de diferenças de intensidade se desenvolvendo na noite do interior do interior, nas quais as intensidades funcionam como signos para ser apreendidos. Aquilo que aparece na superfície como sensações se desenrola - no interior do interior - como deslocamentos intensivos. Logo, a sensibilidade seria uma dobra pela qual essa noite intensiva ou divina - como Smetak a nomearia - far-se-ia aparente.

Filósofo Michel Henry para articular a sua própria visão ontológica que seria explicitamente cosmológico também, lança mão de uma imagem zoológica bastante semelhante à de Deleuze. Aqui lemos como:

A esfera se deforma, se espessa, se alonga, balança lentamente, medusa transparente de filamentos incandescentes, acariciada pelas correntes montantes de fonte submarina. Nesse meio sem gravidade, onde o peso se tornou leveza, formas erram, despojadas de sua substância: corpos luminosos, corpos gloriosos – corpos da vida. São formas orgânicas de cromatismo claro e frio, espécies de infusórios, fragmentos de insetos, esboços de folhagem – as criaturas de outro mundo, outra família, revelando nos a natureza de toda a natureza, de todo o mundo possível, do nosso também, conseqüentemente (HENRY, 2012, p. 182).

Os fios da teia da aranha acham seu duplo nos “filamentos incandescentes” da

Medusa e a leveza da teia e as vibrações se recapitulam “nesse meio sem gravidade”; o peixe e a medusa mergulham, tanto quanto a aranha flutua na teia. Ao dizer que “a esfera se deforma, se espessa, se alonga”, também se diria que as formas estritamente geométricas dariam lugar a processos topológicos de troca e transformação intensivas, que organizariam o funcionamento dos organismos e a sua gênese. Ou seja, aquelas forças geram a possibilidade de forma enquanto tal, bem como a moldura que dura de Katz. Os movimentos destacados das formas geométricas teriam de dar espaço para novos tipos de comportamento possíveis, segundo os quais os seres podem se manifestar. Há “formas orgânicas (...) despojadas de sua substância”, aqui retomando dois temas de Whitehead que Henry parece espelhar. Nós nos achamos encerrados por uma diversidade de seres que nos mostra “a natureza da natureza”, a própria consistência conforme a qual a natureza pode se tornar atual ou vir a ser, segundo Smetak, como um processo transitivo e generativo. Entre Whitehead, Deleuze e Henry então vemos esse tema de cegueira intensiva se repetindo, de uma força que ultrapassa o imediatamente sensível e o imediatamente presente; uma força que não seria inerte, mas internamente diferenciada, modulada conforme graduações de intensidade.

A partir de tal concepção, podemos considerar um novo tipo de conhecimento proposto por Serres, e um novo agente desse conhecimento: o topólogo. Serres dirá que o “topólogo tem o senso das bordas e dos fios, das superfícies e das guinadas, nunca seguro de que as coisas ou o estado de coisas, a menos de um passo a frente, continuem as mesmas, tecelão de variedades, no detalhe.” (SERRES, 2001, p. 230) Já notamos como “Descartes (...) não gostava do infinitesimal, leva o mínimo a nada”, em outras palavras, retirou do espaço aqueles elementos que se manifestariam via essas transformações fractais. Em contrapartida, o topólogo produz um conhecimento voltado à apreensão desses movimentos mínimos dessa vida interior das coisas semelhante àquele conhecimento cuja intuição é pretendida por Smetak através da microtonalidade. Como Serres em outro momento observa, “o conceito inclina-se mais para o lado da geometria; a singularidade tende para a topologia; um é sólido; o outro maleável até quase a fluidez” (SERRES, 2011, p. 200). O conhecimento organizado a partir do conceito reflete as provas categóricas da geometria enquanto a topologia já nos leva para mais próximo das transformações ativas nos momentos mais íntimos do cosmo. O topólogo consegue testemunhar essa complexidade expandida da vida do cosmo. Como Serres afirma em outro momento: “a vida segundo a natureza permanece na vizinhança do nascimento das coisas, de seu movimento modificado” assim “*o sábio habita esse*

desvio mínimo, esse espaço entre o pouco e o zero, o ângulo entre o equilíbrio e a declinação” (SERRES, 1997, pg. 286). O topólogo então funciona como o novo sábio, a figura que consegue “habitar esse desvio mínimo”, e traça, partindo dessa visão, o fio da geração cósmica. O compositor/músico de Smetak seria uma espécie de topólogo/músico que leva sua sensibilidade às matérias harmônicas ao ponto de uma intuição cosmológica que ultrapassa as provas geométricas das estruturas harmônicas temperadas e estruturadas.

4.9 RECRIAR O SENTIDO HISTÓRICO VIA A COERÊNCIA TOPOLÓGICA.

O próprio título do livro de Smetak, *Retorno ao futuro; ao espírito* dá-nos uma questão profunda para responder no final: qual seria o sentido dessa dobra histórica?; ou de que maneira pode o futuro já estar lá - numa forma espiritual - no início desse desenvolvimento? Smetak em certo momento observa que “estas atribuições, de nome já eram conhecidas na mais remota antiguidade. Percebemos que não se trata de algo “novo” e sim de algo ignorado pelas culturas ocidentais” (SMETAK, 1982, p. 156). A pergunta seria, pois, tão cultural quanto histórica, ou refletiria o vínculo entre a forma cultural “ocidental” e uma dinâmica histórico que esconde certo conhecimento. Por que o ocidente seria conduzido - como seu destino histórico - a realizar o ato de esconder esse conhecimento? Já vimos como o iluminismo de Descartes foi cúmplice em certo processo de desaparecimento efetuado mediante a própria transparência da luz epistemológica. O próprio ato de esclarecer, por querer reduzir os fenômenos diferenciais que não cabem dentro do padrão do claro e do distinto deve acabar escondendo-os. Parece-nos, então, que o destino da cultura ocidental é o de velar esse conhecimento - e justamente na formação de um conhecimento racionalizado. Porém, segundo Smetak, podemos retomá-lo a partir de um engajamento com as culturas não ocidentais que teriam o mantido nas formas artísticas que elas praticam. Smetak, portanto, fará a seguinte sugestão: “orientaram o ocidente. Seria impossível aceitar uma cultura europeia sem a antiguidade, sempre nova e inesgotável, se renovando nas ciências, para revelações cada vez mais deslumbrantes” (SMETAK, 1982, p. 64). A cultura oriental teria cultivado ou mantido um conhecimento profundo que a cultura ocidental teria escondido, e escondido em função de sua própria identidade cultural, como a cultura racional e esclarecedora por excelência. Relembrarmos nesse momento como Smetak afirmou que “existem já sons na África, na Índia e Ásia, que evocam uma ecologia diferente nas nossas mentes, do que os sons

extremamente ocidentais”. Assim, tratamos da formação de um tipo de consciência; um modo de experimentar que Smetak chama de “ecologia de mente”. O surgimento dessa outra ecologia de mente coincidiria justamente com a possibilidade da intuição tão central para o processo criativo como concebido por Smetak, motivado pela hegemonia da consciência da cultura ocidental.

Em última instância, no entanto, Smetak descreve como “pelas portas sopra um vento forte e gelado. Para onde vai varrer o centro cultural: Não haverá mais centro cultural”. Dessa forma, “haverá um centro espalhado em todos os cantos do mundo, porque a comunicação será enorme; a omnipresença simultânea dos centros” (Ibid., p. 204). A perspectiva de Smetak, pois, visa atingir esse nível verdadeiramente antropogênico ou como dissemos no primeiro capítulo a respeito da teosofia, antropofágico. Assim, trata-se do nascimento e transformação de culturas humanas como um fenômeno mundial, mas também, da adoção de um enquadramento que poderia colocar esses diversos nascimentos em algum tipo de espaço de coexistência. Não seria mais o caso de manter esse binário do ocidente e oriente donde surgiria apenas uma oposição. Ora, qualquer singularidade cultural achar-se-ia embutida nas condições diferenciadas generativas de suas formas atuais. Argumentamos, no entanto, que Smetak vai além desse ponto. A adoção dessa perspectiva global alcança um sentido de fato terrestre quando Smetak afirma: “suponhamos que a terra seja uma bateria, e os continentes, imensas placas nadando nos oceanos, dando uma reserva latentes de energias para formação de consciências” (Ibid., p. 28). O nascimento de consciência humana, também como o nascimento das cultura humanas, pode ser situado enquanto fenômeno geo-histórico; o modo como a temporalidade da antropogênese atravessa, e se deve às épocas geográficas e cosmológicas da planeta terra. Assim, temos primeiro feito uma colocação do ocidente como centro racionalizador, deslocando tal colocação ao estabelecer o binário ocidente/oriente. Desse ponto, desloca-se esse esquema para conceber as culturas de acordo com um pano de fundo diferencial e generativo, que não se manteria dentro do binário cultural. No final, assumir-se a perspectiva da relação cultura/geografia. É justamente na possibilidade de pensar a junção dessas diversas temporalidades - a da interferência da geografia e a história cultural, e em seguida, a história antropológica do nascimento das várias culturas - grosso modo, situar o tempo do humano segundo o tempo do cosmo - que constituiria a coerência do paradigma smetakiana.

Ora, queremos situar as reflexões ontológicas e cosmológicas precedentes para

poder traçar a formação dessa outra noção histórica esboçada por Smetak na dobra do futuro sobre o passado, que poder-se-ia contrastar à concepção intencional e humana. Essa outra noção histórica é justamente a que se constituiria na junção da antropogênese e a cosmogênese; ou seja, a volta da contingência cosmológica para o deslocamento do centro antropológico. Retomando Michel Henry, em sua obra *Ver o invisível*, ele dá-nos um modelo para imaginar tal junção; lê-se aí o seguinte:

Sobre o fundo de um firmamento noturno, os hieróglifos de invisível. Nós os olhamos: forças que cochilavam em nós e esperavam havia milênios, desde o começo, obstinadamente, pacientemente, que estouram na violência e na vivacidade das cores, que desenrolam os espaços e engendram as formas dos mundos; as forças do cosmo despertam em nós, arrastam nós para fora do tempo, na onda de sua exaltação, sem nos largar, sem parar (HENRY, 2012, p. 182).

Percebe-se, primeiro, essa “espera milenar” daquilo que nos esperava para que o percebêssemos. Nesse momento, relembramos as “substâncias milenárias em circulação”, ressaltadas por Smetak ao falar no organismo e anatomia humano. Isto é, não se pode pensar em tal organismo ou anatomia sem também pensar nas substâncias milenárias que de certa forma constituem-nos. Já em nossa investigação, Smetak tem nos avisado que tratamos de um “retorno ao futuro”; ou seja, aquilo que descobrimos no futuro não será uma novidade qualquer, mas será uma redescoberta de algo que tinha sido escondido ou esquecido, especificamente pela cultura ocidental cujo racionalismo mal consegue lidar com as forças diferenciais da natureza. Deleuze descreve isto como o que não pode ser reconhecido conforme um padrão racionalizado, e como tal, sempre surgiria como o novo ou o irreconhecível, dentro daquele enquadramento (DELEUZE, 2006, p. 210). Para Henry, essas forças “estouram na violência e na vivacidade das cores”; ou seja, como no exemplo dos tons individuais, há uma força que se manifesta através de tais tons e faz com que eles possam ser atualizados e experimentados, porém essas sensações ou signos podem agir como fonte da intuição dessa força. Aquilo que constitui o futuro do homem ocidental, portanto, teria de constituí-lo segundo a retomada de uma condição já existente via a superação da perspectiva racionalista, sem que ela por isso constitua simplesmente uma repetição plena de um evento específico do passado. Dessa maneira, trata-se da força que pode ser tida como responsável pela manifestação das atualidades passadas e atuais, mas que ‘se esconde’ de certa forma, atrás do sensível as mediante *a própria forma* do sensível. O sensível se torna signo dessa força.

Falando mais especificamente no corpo, Katz observa como “muitos séculos precisarão passar até que o corpo possa ser lido como uma arquitetura de processos. Um corpo simultaneamente estável e adaptativo, individual e geral” (KATZ, 2005, p. 29-30). Assim, a redescoberta desse espaço diferencial, como já colocado, também constitui um movimento histórico que condicionou a forma do conhecimento e seu modo de desenvolvimento. Temos de esperar para atingir esse entendimento do corpo. Não tratamos, pois, apenas de um deslocamento dentro de um espaço puramente epistemológico. Esse movimento também seria entendido como formativo da história. Diríamos mais profundamente, porém, que esse movimento foi embutido no encontro da cosmogênese e a antropogênese. Ou seja, o modo em que o humano que se define conforme uma perspectiva específica ou uma finitude própria - ela mesma produto do movimento cosmológico - volta para essa mediação corporal para que ela se tornasse uma questão. O humano tem de redescobrir suas origens cosmológicas uma vez que a finitude da perspectiva humana não pode abarcá-las diretamente ou por natureza. Dito de outra forma, as nossas raízes cosmológicas e a nossa experiência imediata não são de direito, evidentes, um a partir do outro. Michel Serres colocará um ponto semelhante ao observar como:

Esse modelo seguido na história era a própria história, como se ela carregasse em seus próprios flancos, bem escondidos, os relógios complexos de que necessitava. O que nasceu, nas margens do mar jônico, sim, era o discurso das coisas, a física, a formação dos existentes em sua matéria, era também o que se pode dizer de mais forte sobre a história, e que a história, no velho sentido dessa palavra, carregava cegamente. Esse invariante, chegado a nós de milênio em milênio, era o conceito da história. Nós esquecêramos as coisas e o que elas dizem, variáveis, sobre o variável (SERRES, 1997, pg. 255).

Portanto, para Serres, tal movimento, além de ser simplesmente mais um dos movimentos possíveis que se desdobra na história, constituiria a sua própria forma. Ou seja, a história se movimenta, e, ao se movimentar, realiza essa transformação, a do encontro do antropológico com as suas raízes cosmológicas. O nascimento desse “discurso das coisas”, seria o “mais forte sobre a história” que “a história, no velho sentido” “carregava cegamente” - repete-se portanto, o tema da cegueira. aqui pretendido em termos de intenção histórica, em vez da relação sensível/insensível. A velha história, a que seria concebida como a humana, e, assim, intencional, necessariamente teria de ser cega a essa outra história que ela carregava “em seus próprios flancos bem escondidos”, justamente porque a essa história falta a intencionalidade que faz com que o humano se torne “visível” como agente. É justamente nesse sentido, como já vimos, que Bartelby e Smetak tiveram que se renunciar aos projetos intencionais para poderem encontrar aquela pura potência que buscaram e a consciência decorrente. Como já notamos, a gênese da

consciência se assenta sobre a energia do jogo das grandes placas dos continentes em deslocamento sobre o planeta terra, mas também a partir de todos os comportamentos “não intencionais”, que constituem o jogo cósmico. Isto seria uma “invariante” que chega “a nós de milênio em milênio”; invariante que, desta forma, seria imbuído com o dinamismo dos diferenciais cosmológicos. Tal força cósmica impulsiona a história antigamente concebida de forma intencional e antropológica. Por isso, Serres também afirmará que:

Esse lugar data de um tempo tão remoto que o diziam antigo desde a Antiguidade. Nunca anunciamos novidade senão do verbo: advento, vinda, batismo, Epifania, parábola. Paixão e Ressurreição. Modelamos nossa cultura para que ela ressoe o nascimento da linguagem ou seus renascimentos, em qualquer língua que se anuncie: em grego, latim, falares romanos, depois anglo-saxões (SERRES, 2001, p. 251).

Qual a relação entre o tempo cosmológico e o antropológico então? Vimos como esse “tempo tão remoto que o diziam antigo desde a Antiguidade” pode ser consoante com as “forças” de Henry “que cochilavam em nós e esperavam havia milênios, desde o começo”. Mas no pensamento de Smetak também sabemos que tal tempo tem que constituir o futuro. É assim que construímos uma concepção bastante diferente, primeiro do tempo histórico e em segundo do futuro artístico, como um movimento em parte gerado a partir da perspectiva do *antropos*, cuja finitude determina a forma desse seu futuro. Isto porque o *antropos* carrega esse futuro, como Serres, Deleuze, Whitehead e Smetak observam, cegamente, no interior do interior, lugar de tanta luz que não se vê mais. Elaborando mais, se não tivesse essa perspectiva antropológica, a questão dessa relação – antropológica/cosmológica - jamais teria surgido; nunca teria existido o sujeito que poderia investigá-la. Tal sujeito, porém, não chegou já possuindo essa pergunta, ao contrário, houve uma demora para que ela pudesse ser colocada ou para que ele pudesse gerar a consciência dela. Por outro lado, Smetak afirma que “mais eu me aproximo do divino, mais ele se afasta de mim, querendo dizer: ‘Eu não sou o seu imediato, sou sempre o futuro’” (SMETAK, 1983, p. 209). Essa força cósmica, que faz e desfaz constantemente o nosso mundo, tem de permanecer no final das contas “sempre” irreconhecível como aquilo que não se estabelece de uma vez por todas numa forma final. Seria, em vez disso, a fonte da possibilidade de todas as transformações daquilo que se manifesta. É o que Serres observa também como “a necessidade não-linear, inesperada, irreconhecível, de cem caras e mil contornos, cai no esquecimento com a inteligência correspondente e a paisagem antiga e politeísta” (SERRES, 2001, p. 273). Assim, é justamente nesse momento que vemos o tema do politeísmo, como já posto

referente à teosofia retorna. Dado que se trata daquilo que não tem uma forma reconhecível final, mas sim que apenas gera o fluxo de transformações possíveis daquilo que é, ele deve, de certa forma, cair no esquecimento enquanto algo que nunca aparece para nós como memorável. Nunca se pode lembrar daquilo que jamais apareceu para você como uma forma inteligível qualquer. Isto posto, Smetak dirá que por mais que os seres humanos possam construir tais sistemas, sejam eles harmônicos ou de outra espécie, “o caos pretende engolir uma fraca ordem artificial, estabelecida por leis humanas frágeis e sujeitas, toda hora, a reformas.” (SMETAK, 1982, p. 115). Numa maneira bem próxima, Serres mostra como “a razão universal é temperada pelo ímpeto das ciências locais. Topologia, flutuações, pequenos desvios e circunstâncias misturadas, as singularidades voltam em peso ao espaço vazio e monótono da lei. (...), devemos acolher esse local superpovoado” (SERRES, 2001, p. 287). Ou seja, esse novo conhecimento, construído a partir da topologia em vez da geometria é voltado para o pensamento desses fenômenos “caóticos” em que o potencial da gênese de novas formas se funda. É aquele conteúdo latente que qualquer coisa atual carrega enquanto suas transformações futuras e potenciais, segundo Whitehead. Assim, Serres também afirma que:

Quando reencontrarem a roupa de Arlequim de mina mãe Obra, conhecerão a Antiguidade: essa volta obstinada do paganismo, do trabalho paisano solitário, obrigado por suas próprias contingências, da paisagem local pacientemente modelada, essa atenção às vizinhanças sem leis, realidade que brilha e nos ultrapassa a cada momento de sua germinação, gritos da vida (ibid., p. 244).

O futuro não se consistiria numa objetividade moderna cada vez mais purificada como na crítica antropológica de Latour, mas sim, na retomada de certa experiência alheia que se assenta sobre essa passagem além do formalismo maquinista. Percebemos como Serres coloca essa questão precisamente nos termos das tendências monoteístas e politeístas, ou como Smetak observa já no primeiro capítulo, “a Bíblia temperada, e o ocultismo não temperado”. Assumir a perspectiva das transformações genéticas levanta a questão da gênese em todas as suas ressonâncias antropogenéticas, o modo pelo qual gênese era inicialmente um gênero religioso ou espiritual, digamos. Ter-se-ia, assim, um sistema de crenças girando em torno de uma figura divina singular que orientaria unilateralmente o caminho da crença, ou um politeísmo que permitiria a coexistência das gêneses múltiplas. Dessa forma, gênese pode dizer respeito tanto às origens profundas daquilo que se manifesta quanto da gênese do humano em relação ao contexto

cósmico. A condição de gênese constante como a “realidade que brilha e nos ultrapassa a cada momento de sua vida”, que Serres chama de “gritos de vida”, se torna expressão como autopoiese cósmico do qual participamos num modo de “passividade”. Trata-se tanto dos “corpos da vida” de Henry ou os “gritos da vida” de Serres, uma vida que vai além da vida puramente biológica para abarcar o surgimento do cosmo como um processo constante de autocriação via gradientes de transformação num fluxo nominalmente espaço-temporal. Poderia ser isso o divino que vem ao encontro com o humano na obra de Smetak, o modo em que o humano se encontra numa relação precária com as forças cósmicas ou divinas que constituem os recursos para a geração de uma nova espécie de criatividade ou uma nova modalidade artística. Por isso, o título dessa dissertação: ‘experiências antropológicas com materiais cosmológicas’.

No capítulo *Geofilosofia de O que é a Filosofia*, percebemos semelhante inversão feita por Deleuze e o seu principal colaborador, Félix Guattari, que contestaria - mediante a geografia contingente - a centralidade da história intencional. Tal inversão visa perturbar a lógica de uma cultura conceituada como “intencional” ou “racional”, para colocar a geografia como uma força motriz e doadora, subjacente a ela. Ao falar na noção da terra, eles observam que ela “se confunde com o movimento daqueles que deixam em massa seu território, lagostas que se põem a andar em fila no fundo da água, peregrinos ou cavaleiros que cavalgam numa linha de fuga celeste” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 104). Ou seja, o espaço territorial define um contexto em que populações - sejam elas humanas ou não - se deslocam conforme uma razão fornecida em parte pelo próprio espaço geográfico; comportamentos e projetos são construídos a partir das contingências nos apresentadas pela geografia. Tal condição, obviamente nos faz lembrar do deslocamento geográfico realizado por Smetak, vindo do “antigo mundo”, da Europa para o Brasil, e o papel dessa nova terra na construção de sua obra, tanto materialmente no uso de materiais autóctones, quanto esteticamente, na adoção de certas noções culturais do local. Assim, trata-se de uma desterritorialização operada pela terra nova sobre os materiais antigos, operantes no contexto cultural ocidental. Se a história for entendida como a história de intenções antropológicas e humanas, a geografia existiria sempre como um meio problemático, a ela subjacente, distribuindo chance ao longo dessas narrativas intencionais como o imprevisto no espaço da improvisação. É aquilo que oferece condições contingentes que sempre acompanham as formas históricas, e que, de alguma forma, sempre as antecedem, refazendo assim o centro antropológico. É nesse sentido que Deleuze e Guattari afirmam que “a filosofia é uma geo-filosofia, exatamente

como a história é uma geo-história”. Eles continuam observando que a geografia “arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irreducibilidade da contingência. Ela arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um ‘meio’” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 115). É assim que se pode entender Serres quando ele argumenta que “a história esquece a geografia” (SERRES, 2008, p. 208). A geografia seria o “meio” inconsciente da história, a parte contingente que o sujeito humano encontra como um pano de fundo precedente. Ela é o conteúdo mudo e não humano que acompanha e interrompe as narrativas humanas como sua fonte e seu ponto de origem que lhes problematiza. Deleuze e Guattaria argumentam que “se a filosofia aparece no Grécia, é em função de uma contingência mais do que de uma necessidade, de um ambiente ou de um meio mais do que uma origem” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 116). Embora possamos fazer da intenção humana a origem da história, a contingência das condições geográficas sempre se volta contra essa intenção para lhe desprover de seu centro. É precisamente o reconhecimento dessa força irreduzível da geografia na história humana que coincide com a emergência de uma lógica que não tomaria a intenção enquanto único ponto de entendimento histórico. Em última instância, a história humana sempre se remete a uma condição não humana da qual ela participa e tira os seus recursos. A obra de Smetak mostra-nos como esse engajamento com o contingente pode reformar as nossas noções de criatividade, nos fornecendo tanto novos materiais quanto novos modos de entendimento.

4.10 NOVO CONCEITO DA ‘PRODUTIVIDADE’; NOVA RACIONALIDADE.

Resumindo, então, Smetak desenha o enquadramento histórico/geográfico dentro do qual gostaríamos de situar essa exposição; colocar a questão em termos históricos também implica uma abordagem geográfica, como seu pano de fundo contingente. Smetak coloca a questão em termos culturais, a partir do ocidente e a sua relação histórica com a harmonia temperada. Queremos colocar o problema – como anteriormente posto – em termos do “modo de produtividade”, não invocando porém um sentido marxista aqui. Serres, retomando o tema da topologia argumenta que:

O empirismo costureiro de pele tem com a topologia a mesma relação que o verbo sonoro mantém com a geometria. Os dois últimos dominam e escondem os primeiros. O racionalismo do verbo, pedreiro, arquiteto, lógico e geômetra, constrói. O empirismo-alfaiate trabalha os consertos, as bainhas, prefere o frouxo ao duro e a dobra à articulação. Não, o corpo não é

construído de imediato, dobra-se, franzidos e bufantes, estende-se como uma paisagem (SERRES, 2001, p. 230).

Tratamos, então, de um modo de construção e uma maneira de abarcar os nossos materiais. Como Katz já observou, e como Serres aqui ressalta mais uma vez, o corpo é um lugar determinado conforme um ritmo de trocas complexas; a pele as media. Há também aqui, no entanto, outro fator: essa condição pode nos conduzir a apreender duas formas de produtividade ou dois modos de nos relacionar ao concreto, uma que reproduz os imperativos da lógica e as estruturas rígidas, ou seja, aquela produtividade que pode se dirigir facilmente segundo as demonstrações geométricas, e outra produtividade redigida de acordo com os conteúdos genéticos manifestados a partir do nível do micro fenômeno e as trocas topológicas. Tal campo de manifestações nos oferece um modelo potencial para repensar certa forma de criatividade que pode abarcar o nascimento do atual mediante o pano de fundo cosmogênético. Assim, uma criatividade oriunda do campo antropológico se defronta com um campo cosmológico que surge para desfazer e refazer esses conteúdos via seu próprio modo de produtividade. No seguinte trecho de Smetak vemos como essas duas questões de criatividade e produtividade e a junção cosmogênético/antropogênética podem entrar em contato. Lê-se:

O problema é que pelos séculos de uso dos instrumentos de teclados, aconteceu uma ordem psíquica no homem, sustentada pela consciência e a física, que parecem ser inderrotáveis. Devemos reconhecer que o homem sempre tentou construir um “sistema” para escapar do caos. Esta tendência já se nota na era pré-budista, onde a razão consta de vibrações dos chãcras. Nelas vibram também escalas, sons, mas num outro plano de existência, que não confere com a nossa audição física (SMETAK, 1982, p. 45).

Smetak põe o problema segundo essa produção de instrumentos teclados, que por serem construídos para reproduzir o padrão da harmonia temperada, produzem “uma ordem psíquica no homem”. Isso, no entanto, foi apenas uma tentativa de “construir um ‘sistema’ para escapar do caos”. Assim, o modo de produção desses instrumentos conforme um padrão voltado para a normalização do “caos” manifesta certo caso dessa interferência da cosmológica e a antropológica. Contrário a esse processo, Smetak colocará a seguinte formulação: “o sentido do trabalho não está no trabalho, como muitos pensam. Está na criação do trabalho, no despertar das idéias, na formação das idéias”. Smetak alarga o tema: “está no olhar das crianças, no despertar da criança, para ele conhecer, e mais tarde reconhecer o mundo, e a si mesma” (Ibid., p. 137). Diferencia-se então o trabalho e a criatividade, por mais que eles possam ser vinculados. Voltamos

novamente a essa ideia do nascimento de uma nova consciência, que pode gerar as condições propícias à criação de arte e guiar o modo de produtividade. A criatividade e o novo modo de produzir instrumentos não pode ser visto apenas como um processo puramente concreto; teria que haver igualmente a mudança de consciência ou o elemento espiritual, pela qual esse ajuste de nossa relação com os materiais pode acontecer. De certa maneira, a forma de consciência criada dentro do padrão temperado da música ocidental não pôde refletir as ressonâncias propriamente cosmológicas de suas matérias sonoras. Smetak introduz a gênese da consciência na criança como um caso limite daquilo que chamamos de consciência. A consciência frente a esse caso limiar se torna um tipo de paradoxo, uma vez que dificilmente se pode responder a pergunta: quais são as condições que vêm antes da consciência, mas que a facilitam? A consciência não pode responder a essa pergunta sendo que a consciências não pode colocar as suas condições de possibilidade em termos de experiência; a consciência se assenta sobre suas condição de possibilidade como a sua própria inconsciência. Mas são essas as mesmas condições que preocupam Smetak na colocação de sua estética. Desse modo, não é apenas uma nova técnica qualquer, ou gesto que conseguiria realizar a estética buscada. Ora, ao contrário, trata-se de uma consciência que consegue abordar e se engajar com o seu ambiente via um entendimento transformado, através do seu limite mais profundo. A transformação do entendimento mediante a intuição do contexto cosmológico como uma aprendizagem estética seria o processo principal construindo a noção da criatividade no paradigma smetakiano. Isto seria o despertar da criança: uma consciência anterior à construída pela racionalidade, que abre os seus olhos para um cosmo em cada momento novo, conforme o decorrer de um tempo ininterrupto. Tal consciência faculta a aproximação daquela criatividade de que somos capazes, e a do cosmos que se cria ao longo da multiplicidade de suas formas atuais como o pano de fundo delas. Podemos atingir o jogo da arte via uma apreensão da profundidade do jogo cósmico que se definiu conforme a lógica que não seria a de um projeto intencional. Para terminar então, gostaríamos de citar uma parábola que Smetak conta em certo momento de um texto inédito. Essa parábola consegue resumir lindamente, os argumentos centrais desse e do capítulo anterior, tanto no que diz respeito à pretensa multidisciplinaridade da obra smetakiana, quanto ao vínculo homem/cosmo; aí, lê-se como, era ma vez:

Um homem muito simples passou muito tempo tocando um instrumento de sopro num canto da terra. Sob sol e sob chuva. Meses e meses. Depois

parou e começou a plantar ali, tendo obtido colheitas fabulosas. Plantando dá. Tocando dá. (SMETAK apud ABREU, 2012, p. 69)

5. CONCLUSÕES.

Ao longo de nossa pesquisa, apresentamos um conjunto de teses acerca da obra de Walter Smetak, todas esperamos, subjacentes a uma leitura coerente da mesma. Em linhas gerais, primeiro identificamos preocupações antropológicas, cosmológicas e filosóficas reunidas pela obra. Como já sustentamos inúmeras vezes, é primeiramente uma obra transdisciplinar. Essa “transdisciplinaridade” todavia, não pode ser reduzida somente a uma questão de ação humana. Ao contrário, para Smetak a transdisciplinaridade deve instigar o nascimento de uma consciência ambiental e cosmológica; ou seja, conduzir para a apreensão da forma em que as ações humanas se fundam numa colaboração constante não apenas com condições ambientais e ecológicas, mas também cosmológicas. Assim, seria necessária, a formulação de uma abordagem que consegue apontar para a relação antropologia/cosmologia. A multidisciplinaridade é decorrente do fato de que, para Smetak nenhum campo de conhecimento sozinho toma conta da evolução das culturas humanas como acontecimento cosmológico; precisa-se de uma experiência estética, científica e espiritual para sermos capazes de compor tal conhecimento. Há a pretensão de mostrar como as diversas materialidades das culturas humanas se constituem como fluxos sobrepostos dentro do movimento cosmológico maior. Como vimos a respeito do papel desempenhado pela teosofia na formação dessa obra, deve haver uma consciência pluralista no que tange às culturas humanas. Trata-se de constituir um conhecimento que não se encaixa em nenhum momento cultural ou histórico específico, mas que realiza uma relação antropofágica, atravessando o desenvolvimento de diversas culturas humanas. A elaboração dessa obra, porém, se deu a um preço alto para Smetak em termos biográficos e profissionais. Dificilmente uma obra tão heterodoxa quanto a de Smetak, que visa integrar tantos aspectos diversos, podia encontrar espaço dentro dos contextos sociais institucionalizados. Na medida em que Smetak elaborou uma prática que não podia estabelecer-se enquanto forma fixa, ele lutou para adquirir o reconhecimento e entendimento que uma obra de arte, de certo modo, precisa para ser mantida.

No que se refere ao pensamento filosófico de Smetak, percebemos que a música age enquanto ponte ligando um campo de coisas atuais no mundo concreto - que constitui o nosso espaço de vivência - e o que seria para Smetak um mundo “espiritual” que

teríamos que encontrar novamente, e que teria sido esquecido por conta da mentalidade racional do ocidente. Por isso, percebemos mais uma função que as culturas não ocidentais desempenham no pensamento de Smetak. Quer dizer, são aquelas culturas das quais podemos aprender a sabedoria cosmológica que o pensamento ocidental, por conta da sua racionalidade, teria esquecida. Eis porque tal conhecimento tem que se dar via uma intuição em vez de uma cognição racional. Viajar culturalmente além do ocidente seria necessário para que se possa reencontrar aquele espírito que a obra de Smetak busca. Para reencontrar esse espírito, o papel do corpo também é essencial. Funciona como um vínculo que liga as relações diferenciais que desenrolam-se no nível da profundidade cósmica, com a superfície do mundo concreto, gerando efeitos no campo de sujeitos corporais e racionais. O corpo reúne e organiza essas relações ao gerar a sua própria estrutura corporal. Ou seja, a estrutura do corpo é a do cosmo, involuída; a temporalidade corporal é a temporalidade cosmológica deslocada para o plano da encarnação. Assim, Smetak busca *reencontrar* – aquele retorno ao qual o título do seu livro se remete – uma sabedoria que não seria reduzível a qualquer espécie de racionalidade, mas sim, assentar-se-ia nos processos diferenciais que desafiam a organização racional das sociedades racionais. Há um conhecimento velado no próprio tecido cosmológico que pode ser novamente encontrado, parcialmente por meio da matéria harmônica que Smetak explora em suas obras. A harmonia não temperada dá-nos a possibilidade de experimentar a constituição do cosmo escondida atrás do mundo concreto que constitui o nosso ambiente antropológico.

Refletindo sobre a forma que a pesquisa assume até o presente momento, diria que uma das metas mais importantes para desenvolvê-la futuramente será a inclusão e análise de uma quantidade maior de dados empíricos. Até agora, é voltada principalmente à exposição e análise teórica. A maioria dos textos que citamos de Smetak foram escolhidos para ajudar-nos formular esse enquadramento teórico. Consideramos, pois, que esse elemento da pesquisa já se encontra numa situação bem desenvolvida. Agora, para podermos aplicar mais o enquadramento teórico, teria de contar especificamente com uma análise mais larga, primeiramente da obra plástica de Smetak via a criação de uma tipologia morfológica, - quer dizer, identificando as diversas estruturas e padrões que caracterizam a construção dos instrumentos, assim dando continuidade ao trabalho já começado no segundo capítulo – e daí, fazendo uma ligação mais explícita com a filosofia. Mesmo que já começemos a realizar esse trabalho nesse texto, ainda persiste num estado embrionário. Também gostaríamos de acrescentar mais material de fontes

vivas, sobretudo para tratarmos da metodologia de improvisação elaborada por Smetak coletivamente, e os modos pedagógicos informais que ele explorou, inclusive ensaios e discussões informais na casa dele. Nesse trabalho abordamos a questão da improvisação apenas de um ponto de vista teórico. Seria muito importante, pois, incluir relatos do processo prático protagonizado por Smetak para pudermos falar mais coerentemente sobre esse aspecto. Por isso, ainda que textos tais como os de Abreu e Scarassatti contenham catálogos extensivos dos instrumentos e seus variáveis caracteres estruturais, constatamos que nosso trabalho também traz análises inéditas para acrescentar ao arcabouço teórico para elaborar pesquisas futuras acerca de Walter Smetak.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ABREU, Alberto José Simões de. *Procedimentos Compositivos de Walter Smetak*. 2012. 166 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartelby, ou da contingência*. São Paulo: autêntica, 2015.
- BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Edições Graal, 2006.
- _____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *A lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- _____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs 1*. São Paulo: editora34, 2011.
- _____. *Mil Platôs 2*. São Paulo: editora34, 2011.
- _____. *Mil Platôs 4*. São Paulo: editora34, 2012.
- _____. *O que é filosofia*. São Paulo: editora34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Gênese e estrutura da Antropologia de Kant*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- GAL-OR, Benjamin. *Cosmology, Physics, Philosophy: Including a New Theory of Aesthetics*. New York: Springer-Verlag, New York Inc., 1987.
- HENRY, Michel. *Ver o Invisível: sobre Kandinsky*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- KATZ, Helena. *UM, DOIS, TRÊS. A dança é o pensamento do corpo*. Minas Gerais: FID editorial, 2005.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche e o Círculo Vicioso*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.
- LATOUR, Bruno. *An inquiry into modes of existence: an anthropology of the moderns*. Massachusetts: Harvard University Press, 2013.
- _____. *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: editora34, 2009.
- _____. *As políticas da natureza*. Bauru: EDUSC, 2004.
- _____. *Ciência em ação*. São Paulo: Editora UESP, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MURRAY, Lucy Miller. *Chamber Music: an extensive guide for listeners*. London: Rowman & Littlefield, 2015.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. *The Boulez-Cage correspondence*. Cambridge: Cambridge university Press, 1993.
- NUNES, Benedito. *O Dorso do tigre*. São Paulo: Editora34, 2009.
- PAOLI, Paula Silva de. *Entre Música e artes plásticas: as experiências de Walter Smetak na Bahia de Todos os Santos*, 2009.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Adventures of Ideas*. New York: The Free Press, 1967.
- _____. *Process and Reality*. New York: The Free Press, 1985.
- _____. *O Conceito da Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A Ciência e o Mundo Moderno*. São Paulo: Paulus, 2006.
- _____. *Religion in the Making*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- _____. *Symbolism: It's meaning and effect*. New York: Fordham University Press, 1985a.
- SCARASSATTI, Marco. *Walter Smetak: O alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos: filosofia de corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. *O nascimento da física no texto de Lucrecio*. São Paulo: Editora UNESP/EdUFSCar, 1997.
- _____. *Ramos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 2008.
- _____. *O incandescente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- Silva, Adriana Pucci Penteado de Faria e. *A Arquetetônica das plásticas Sonoras de Smetak*, 2009.
- SMETAK, Walter. *O retorno ao futuro; ao espírito*. Salvador: EDUFBA, 1982.
- SMETAK PAIOLI, Jessica. *Walter Smetak: Som e espírito*. Salvador: Coleção gente da Bahia, 2013.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e Sociologia e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TARUSKIN, Richard. *The danger of musica and other anti Utopian essays*. Los Angeles: University of California Press, 2009.

