

Acerca de Pindorama, de Walter Smetak

About Pindorama, from Walter Smetak

MARCO ANTONIO FARIAS SCARASSATTI*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, compositor e artista sonoro. Bacharel em Composição Musical pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestrado em Multimeios, UNICAMP, Doutorado em Educação, UNICAMP.

AFLIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino. Avenida Antônio Carlos 6627, Bairro Pampulha Belo Horizonte, Minas Gerais, CEP 31270-901 Brasil. E-mail: mscarassatti@ufmg.br

Resumo: Este artigo intenciona ser um estudo sobre uma das categorias das Plásticas Sonoras do Walter Smetak, os Instrumentos Coletivos. Esta dialoga com o pensamento musical de Smetak acerca da improvisação em grupo. Para ele, os músicos envolvidos numa improvisação deveriam soar como se fossem um instrumento só. Smetak pensava também na improvisação como uma prática de desenvolvimento da intuição como uma faculdade psíquica que sobrepujaria a razão.

Palavras-chave: Walter Smetak / Plásticas Sonoras / Instrumentos coletivos.

Abstract: *This article intends to be a study of one of the categories of Walter Smetak's Sound Sculptures, so-called Collective Instruments. This sets a dialogue with Smetak musical thinking on group improvisation. For him, the musicians involved in improvisation should sound as if they were one instrument. Smetak also thought of improvisation as an intuition development practice as a psychic faculty that would override reason.*

Keywords: *Walter Smetak / Sound Sculpture / Collective Instruments.*

Introdução

A primeira vez que me defrontei com o nome Smetak foi ao ler um artigo de Lívio Tragtenberg, em que a sonoridade advinda de uma quase aliteração poética, formava o título “Smetak, trak, trak”. O artigo descrevia e refletia sobre a figura fascinante desse compositor suíço, naturalizado brasileiro, que entre os anos de 1960 e 1980, criou objetos híbridos que a eles deu o nome de Plásticas Sonoras.

Violoncelista de formação, Walter Smetak nasceu na Suíça, em 1913 e emigrou para o Brasil em 1937. Viveu na Bahia de 1958 até 1984, e foi em solo baiano, que Smetak iniciou esse processo inventivo que acabou por influenciar mais de uma geração de artistas brasileiros, entre os quais eu me incluo.

Sua figura fascinante e suas pesquisas inusitadas situadas entre escultura, mística e música, empurraram-me em direção a questionamentos acerca não só da sua trajetória, mas principalmente, em como cada uma de suas criações fomentavam de modo transdisciplinar de fazer artístico. Suas Plásticas Sonoras, nesse trânsito criativo, constituem-se como dispositivos de um processo de educação sensível para um mundo que elas próprias inauguravam. Um mundo em que as artes estariam não mais separadas e que seriam veículos para o desenvolvimento de uma consciência criativa coletiva e ligada à intuição como uma faculdade que se sobrepunha à razão.

A própria trajetória de Walter Smetak é o desenho dessa ideia de educação sensível, em que o próprio compositor parte do conceito e forma do instrumento musical tradicional, para criar novos objetos situados entre as Artes Visuais e a Música.

As Plásticas Sonoras smetakianas atuam como dispositivos, no sentido dado pelo filósofo italiano Giorgio Agambem (Agambem, 2009:40). Se enunciam como parte de um conjunto de estratégias do próprio compositor para capturar, orientar e educar seus executantes para esse mundo que estaria anunciado como uma nova era em que a intuição se sobrepunha à razão. O próprio Smetak se referia à ideia de instrumentos musicais como instrutores de mentes ao intervirem na consciência de quem os toca.

1. Aspectos do seu processo criativo

Num primeiro momento, estar diante da obra plástico-sonora de Smetak deu-me a sensação de estar frente a algo atemporal, mítico. Esse sentido de transitoriedade se relaciona também à sonoridade à visualidade e o próprio convite à interatividade, inerente aos seus objetos.

Na criação e constituição desses objetos, o compositor suíço empregou um

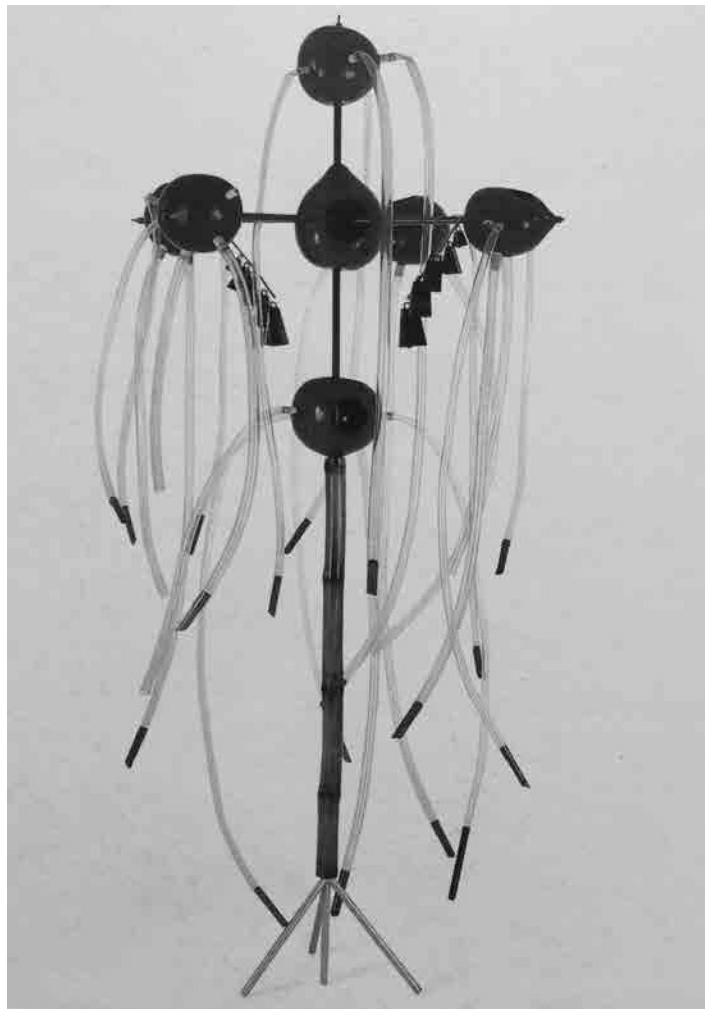


Figura 1 · Walter Smetak, *Pindorama*, 1970.
Fotografia de Claudiomar Gonçalves.



Figura 2 - Walter Smetak, o *Pindorama* em concerto realizado na reitoria da Universidade Federal da Bahia, 1970. Acervo da Associação de Amigos de Walter Smetak.

procedimento muito próximo ao que Claude Lévi-Strauss (1997) formula no livro *O Pensamento Selvagem*, acerca do *bricoleur*, utilizou-se sempre de um conjunto finito de utensílios, de materiais e, porque não dizer de pensamentos, re-arranjou seus materiais e, neles, descobriu e redescobriu as relações que constituíram sua narrativa simbólica e, porque não dizer, cosmogênica.

Dessa forma, suas Plásticas Sonoras foram construídas, em sua maioria, com a utilização de cabaças, bambus, fragmentos de instrumentos musicais e outros objetos do cotidiano. A cabaça, para Smetak tinha um sentido que ultrapassava a ideia de uma caixa de ressonância natural, para ele ela era uma semeadora de mentes, isso em alusão à sementes contidas em seu interior.

No conjunto de sua obra, Walter Smetak escreveu livros, poesias, peças de teatro, sobretudo criou uma família de objetos situados entre a música e as artes visuais, suas Plásticas Sonoras, e desenvolveu para cada uma delas uma narrativa que envolvia conceitos ligados à sua materialidade, sua forma, cor e relação com os conceitos ligados à Eubiose, espécie de doutrina da qual o artista era seguidor e que se propunha ser uma ciência da vida, tal como a Teosofia da Helena Blavatski.

2. Pindorama e a improvisação coletiva

Entre suas Plásticas Sonoras, há em especial uma categoria que se diferencia da perspectiva comum ao dispositivo instrumento musical voltado a um único executante, como é o caso da quase totalidade dos instrumentos musicais inventados. Em quase todos os casos, o objeto instrumento é como uma ferramenta de extensão das capacidades musicais de quem o executa, numa relação individualizada entre o objeto e o executante. Quando a música é feita em grupo, são diversos instrumentos que se dispõem para diversos executantes. Há raros casos, na história da música em que o funcionamento do instrumento depende da interação de diversas pessoas ao mesmo tempo. A categoria criada por Walter Smetak a qual eu me refiro é a dos instrumentos coletivos. Nestes instrumentos as possibilidades e potencialidades sonoras e musicais só são alcançadas quando são tocados por diversas pessoas.

Destaco aqui dois representantes dessa categoria, o *Pindorama* e a *Grande Virgem*, que são instrumentos, isto é, objetos únicos que obrigam os executantes a buscarem uma correspondência, diálogo e sintonia muito grandes na atuação sobre eles (Figura 1). Esta ideia do coletivo tomado em um só instrumento encontra ressonância na própria improvisação proposta por Smetak em "Ensaio para uma improvisação artesanal" (Smetak, s/d), em que sugere que, na improvisação coletiva, os integrantes devem comportar-se como se o todo fosse um instrumento só.

No caso do *Pindorama*, tomo-o como representativo dessa categoria de instrumentos inventados pelo suíço naturalizado brasileiro, cujo tema é a ideia de uma música em que a individualidade se dilui no projeto coletivo. O que, de alguma forma ressoa e dialoga com seu pensamento musical acerca da improvisação. Para ele, os músicos envolvidos numa improvisação deveriam soar como se fossem um instrumento só. Smetak pensava também na improvisação como uma prática de desenvolvimento da intuição como uma faculdade psíquica que sobrepujaria a razão.

Pindorama representa essa categoria inventada, é um dispositivo do pensamento musical de Walter Smetak que possui 2,20 metros de altura e foi pensado para ser executada por até 60 músicos simultaneamente. O sentido da improvisação coletiva reúne-se em um único objeto.

Um instrumento coletivo, de uma altura de 2,20 m, contendo no meio o sextante, instrumento dos navegantes, anterior à bússola. A cabaça central, usada com boré, significa uma projeção em 6 direções, ou seja: norte, sul, leste, oeste, nadir e zênite.

Uma corda, em volta horizontal e vertical, dá a possibilidade do contraste sonoro entre uma série de flautas harmônicas, uma série de chocalhos. O seu aspecto exterior monstruoso, de uma ameiba em constante divisão e desdobração, dá a possibilidade de 60 pessoas se ativarem musicalmente. (Smetak, 2001:180)

Tanto a *Grande Virgem* quanto o *Pindorama* são apresentados durante o II Festival Música Nova, em julho de 1970, durante uma improvisação coletiva, utilizando-os. Era a primeira aparição pública de instrumentos coletivos, nos quais o compositor já estava trabalhando desde 1969. A composição apresentada, segundo consta em programa da época, intitulava-se “Retalhos”. A unidade deveria nascer da diversidade. Mais uma vez aparece o sentido do instrumento como veículo da transformação, do instrumento homem; dessa vez, os egos pessoais diante do objeto fundem-se no propósito da unicidade.

O sentido da improvisação coletiva reúne-se em um único objeto, “um por todos e todos e todos por um”, parafraseia Smetak. Sua ideia da criação passando do individual para o coletivo a partir da improvisação, se expressa do seguinte modo:

... cada árvore é diferente da outra, embora que a sua árvore é da espécie pertencendo à floresta (...).

Isto pode ser chamado a solidão do improvisador, ou a solidão da multidão. As pessoas que tomam parte neste conjunto devem está (sic) bem alertas neste “minutos” para se encaixar devidamente em trabalhos desindividualizados e com egos subdivididos nesta unidade muito complexa. Porque efetuam o trabalho a construir uma obra no espaço mental temporariamente” (Smetak, s/d:11).

Pindorama, para além para além da descrição do próprio autor, assemelha-se a uma árvore com um tronco de onde partem as cabaças e, destas conjuntos de três mangueiras em cada, nas quais são encaixadas nas pontas apitos de bambu. Ao soprar cada apito soa um som complexo e multifônico. Esse aspecto arbóreo me faz lembrar da descrição yanomani do xamã Davi Kopenawa a respeito do mito da árvore dos cantos dos espíritos xamânicos, chamada de *Amoahiki*. No caso dessa árvore dos cantos, os sons produzidos penetram e são gravados nos pensamentos dos espíritos, os *xapiripe*. (Kopenawa, apud Tugny, 2015: 29)

Smetak provavelmente não teve contato com esse mito yanomani, porém é importante destacar que sua dedicação aos instrumentos coletivos, se deu após seu contato com as culturas ameríndias na oportunidade em que esteve na região centrooeste (Goiás e Brasília) e região norte do Brasil (Pará), isso no ano de 1968.

Essa árvore de cantos smetakiana recebeu o nome de *Pindorama* que é o nome de um lugar mítico entre os povos Tupi-guarani, terra livre do males, nome pelo qual os povos andinos se referiam ao Brasil. O tronco dessa árvore é de bambu e sobre ela abre-se uma copa, que Smetak aludiu ao sextante, antigo instrumento de navegação. Esse instrumento de navegação é ativado pelo sopro, pela interação do grupo que toca coletivamente o instrumento fazendo-o apontar para as direções cardeais e para os pontos imaginários Nadir e Zênite, o primeiro que se projeta para o centro da esfera terrestre e o outro para a esfera celeste. Essa alusão ao sextante, considerada a relação com a improvisação coletiva, pode ser abstraída para se pensar nos caminhos, nos itinerários musicais do grupo enquanto tocam. A escuta, nesse caso, é um constante aprendizado na improvisação.

Smetak pensava suas Plásticas Sonoras como templos em miniatura, que devolveriam a dignidade ao instrumento musical. Esse templo deveria ser habitado pelo sacerdote da música, que no caso do *Pindorama*, como representação da ideia do instrumento coletivo, seriam vários os sacerdotes, vários os compositores. No livro *Retorno ao Futuro (ao espírito)*, Smetak em determinado momento escreve sobre o trabalho do compositor, a quem considera um contador de história inéditas, na edificação da sua composição, templo:

O templo também pode ser uma árvore sagrada. Embaixo dela, ele se assenta, trabalha e medita por toda a vida. Este estado é contínuo. Todas as ações e os pensamentos estão contidos nele. (Smetak, 1982:125)

A interação pretendida entre o coletivo agenciado pelo dispositivo instrumento coletivo, não queria dizer ordenação, ou uma partilha comum, ou som

uníssono. Para ele o sentido do coletivo estava na complexidade que se transformaria em unidade. Porque para ele, ouvindo todos os sons juntos, ouviríamos um só som. (Smetak, 1982:125)

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.

Smetak interessou-se pela improvisação como uma ação transformadora e refletiu sobre ela em dois artigos em forma de ensaio, “A arte transcendental da improvisação” (1978) e “Por uma improvisação artesanal” (s/d). Para ele, a improvisação “é uma forma livre de composição, a diferença é só que não há um autor, há muitos autores cujas mentes tem que funcionar simultaneamente” (Smetak, 1978:8).

Para o suíço, o improvisador deve estar preparado para o ofício, ou seja, ter cultura elevada, acumular experiências e portar-se como um compositor. No entanto, deve também ser disciplinado e vigilante dos sentidos para que possa se libertar da escrita. Cornelius Cardew, um dos fundadores do grupo de improvisação AMM, também fala em disciplina na conformação à habilidade de trabalhar coletivamente como sendo o pré-requisito essencial da improvisação (Paes, 2003:60).

O desenvolvimento da intuição é também tema das reflexões de Smetak. Assim, com Stockhausen que, posteriormente, as suas obras estruturalistas produzem peças brilhantes dentro do campo da aleatoriedade, diz que “a intuição coletiva produz qualidades de que um compositor não é capaz” (Paes, 2003:67), Smetak crê numa comunicação do grupo através da intuição. Aliás, ela é necessária ao mesmo tempo em que se desenvolve na prática da improvisação coletiva.

Conclusão

Pindorama, como um dispositivo do pensamento musical de Smetak, propõe que na sua interação, não que a individualidade seja aniquilada, mas que a direção da improvisação esteja nos sentidos. Os indivíduos, agora juntos num grupo em torno desse templo em forma de árvore, cujo sextante aponta seus caminhos, colhem seus sons como frutos da cabaça, são visíveis habitantes desse templo durante a improvisação. Na narratividade da forma plástica do objeto e na interação coletiva e sonora, estão o aprendizado de uma escuta sutil e o desenvolvimento da intuição.

Referências

- Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó-SC: Argos. ISBN: 978-85-7897-005-5
- Lévi-Strauss, Claude (1997). *O pensamento selvagem*. Campinas/SP: ed. Papyrus. ISBN: 8530800834
- Paes, Rui E (2003). *Stravinsky morreu: devoções e utopias da música*, Lisboa: ed. Hugin.
- Smetak, Walter (2001) *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: ed. Omar G. CDD781.91.
- Smetak, Walter (1982). *O retorno ao Futuro*, Salvador, Associação dos amigos de Smetak.
- Smetak, Walter (1978). *Ante Projeto Projeção: O som da música não programado por meios naturais*, Salvador, manuscrito.
- Smetak, Walter (1975). *A arte transcendental da improvisação*, Salvador/Curitiba/Vila Velha, manuscrito.
- Smetak, Walter (s/d). *Ensaio para o artesanato da improvisação*, manuscrito.
- Tragtenberg, Lívio (1991). *Artigos musicais*, São Paulo: ed. Perspectiva. ISBN: 9788527300421.
- Tugny, Rosangela de(2015). *Modos de escutar ou: como colher o canto das árvores*, em Silva, Helena Lopes da & Zille, José Antônio Baêta (orgs). *Música e Educação*. Barbacena: EdUEMG. ISBN: 978-85-62578-56-4.