

A ARQUITETÔNICA DAS PLÁSTICAS SONORAS DE SMETAK*

Adriana Pucci Penteadó de Faria e SILVA
(LAEL/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/ CNPq)
appucci@uol.com.br

RESUMO: O objetivo deste trabalho é descrever e analisar obras do artista suíço-brasileiro Walter Smetak. Para tanto, selecionamos três de suas esculturas que são instrumentos musicais ou plásticas sonoras: Chori Sol e Lua, Ronda e Piston Cretino. A partir de noções teóricas que emergem da obra de Bakhtin e seu Círculo, investigamos como, nessas obras, forma, material e título se associam verbo-visualmente na configuração do sentido. Apontamos, também, para a importância do som produzido por esses instrumentos para a compreensão de sua forma arquitetônica, resultante das relações entre os diversos elementos estruturais e ideológicos.

PALAVRAS-CHAVE: plásticas sonoras; Bakhtin e seu Círculo; forma arquitetônica.

ABSTRACT: In this article, we aim at describing and analyzing some of the works by the Swiss-Brazilian artist Walter Smetak. We have selected three of his sound sculptures: Chori Sol e Lua, Ronda, and Piston Cretino. Based on theoretical concepts emerging from the work of Bakhtin and his Circle, we investigate how form, material and title are associated verbal-visually in the configuration of meaning in those works. We also point to the importance of the sound produced by these instruments for the understanding of their architectonic form, resulting from the relations between their distinct structural and ideological elements.

KEYWORDS: sound sculptures; Bakhtin and his Circle; architectonic form

0. Introdução

Neste trabalho, nosso objetivo é descrever e analisar *plásticas sonoras* do artista suíço-brasileiro Walter Smetak. Buscamos, a partir de noções teóricas que emergem da obra de Bakhtin e seu Círculo, entender como, nessas obras de Smetak, a forma, o material, o título e o som se associam sonoro-verbo-visualmente na configuração do sentido.

Faremos, inicialmente, um breve relato da biografia desse artista, para contextualizar a importância da exposição *Smetak Imprevisto* do

Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), contexto no qual, como educadora da instituição, travamos contato com as *plásticas sonoras*.

Uma observação sobre a categoria *plásticas sonoras* faz-se necessária antes de iniciarmos nossas reflexões: numa classificação dos instrumentos produzidos por Smetak, feita pelo próprio autor no livro *A simbologia dos instrumentos*, apenas nove de suas criações recebiam o nome de *Plásticas Sonoras*. No mesmo livro, porém, vemos a denominação *Plástica Sonora* em legendas de ilustrações de instrumentos que não estão entre essa nove obras, mas são classificados por Smetak sob outras categorias (instrumentos *a arco*, *percutidos*, *diversos* etc.).

Neste artigo, usaremos o termo *plástica sonora* independentemente da classificação inicial estabelecida pelo autor naquele livro, por termos notado, no contexto da exposição *Smetak Imprevisto*, que essa prática não é estranha aos estudiosos da obra, como Bené Fonteles, com quem discutimos a questão num encontro promovido pelo museu entre o pesquisador e os educadores da casa. Essa prática, de estender a denominação *plástica sonora* a todos os instrumentos criados por Smetak, é adotada também por Marco Scarassati, pesquisador da UNICAMP que escreveu uma dissertação de mestrado sobre o músico e artista plástico. (cf. SCARASSATI, 2008).

Feitos esses esclarecimentos sobre a terminologia adotada neste trabalho, passemos a um breve relato da vida do autor.

Walter Smetak nasceu na Suíça, em Zurique, em 1913. Filho de pais ligados à música, teve formação clássica nessa área. Em 1937, descontente com o clima europeu dos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, veio para o Brasil e estabeleceu-se em Porto Alegre, onde foi contratado pela orquestra da Rádio Farroupilha. Posteriormente, entre outras atividades, trabalhou na Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro e nos teatros municipais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Em 1957, transferiu-se para Salvador, onde participou como professor dos Seminários de Música da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Minon Pinho, educadora e idealizadora do espaço cultural Casa Redonda, no texto *Smetak retorna ao futuro* (MAM, 2008:13), afirma que na capital baiana *Smetak encontra as vertentes que mudaram o seu destino e inspiraram suas pesquisas, teorias e experimentos*. Concordamos com a pesquisadora e ressaltamos que tais vertentes adquiriram um sentido particular para Smetak, graças a sua posição privilegiada: a do europeu, conhecedor de luteria clássica, estudioso de música oriental, interessado pela cultura popular, residente num estado da América Latina em que a cultura se forjara por séculos num movimento de encontro de nações e povos. Para Bené Fonteles, poeta, artista plástico, músico e amigo de Smetak, Salvador era “um lugar de

antropofagia, de mistura do barroco, do caboclo e do afro com o indígena. Era a *ágora* para liberar no agora a carga secular, a forte energia espiritual do suíço descendente de ciganos tcheco-suíços [...]" (FONTELES, 2008:79).

O europeu Smetak, contudo, não viveu exatamente como um estrangeiro: casou-se duas vezes aqui, teve com sua segunda mulher, a sergipana Julieta, quatro filhos brasileiros. Em 1968, já tendo participado de diversos concertos e exposições no cenário cultural do país, naturalizou-se brasileiro. A naturalização do suíço não foi apenas burocrática: no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, de 1967, em que Hélio Oiticica comenta a vanguarda brasileira, lemos o seguinte (1967):

Esta mostra, primeira da "Nova Objetividade", visa dar oportunidade para que apareçam estes jovens, para que se manifestem inclusive as experiências coletivas anônimas que interessam ao processo (experiências que determinaram inclusive a minha formulação do *Parangolé*). Não adianta comentar, mas apenas anotar alguns desses novíssimos, abertos a um desenvolvimento: Hans Haudenschild com seus manequins de cor (seria o nosso primeiro "totemista"), Mona Gonivitz e os seus *underwears*, Solange Escosteguv com suas anteaixas ou suprarelevos (para a cor), Eduardo Clark (fotografias, multidões e anteaixas), Renato Landim (relevos e caixas), Samy Mattar (objetos), Xisto Lanari, **o baiano Smetak** com seus instrumentos de cor (musicais).
(grifo do autor)

O baiano Smetak conhecia o Brasil e a Europa, e podia olhar para esses dois pólos com o olhar do outro, assumindo, assim, uma exotopia particular. Para o poeta e pesquisador Augusto de Campos, que analisou o uso de microtons na obra de Smetak, a própria posição dos músicos brasileiros, mesmo aqueles com formação européia, é privilegiada no sentido de permitir a experimentação (1980: 35):

Os intervalos menores que o semitom são comuns na tradição dos países orientais, como a Índia, onde são denominados *srutis*. No Ocidente, porém seu uso é praticamente desconhecido. [...] Mas quem sabe se os artistas daqui, embora formados pela cultura européia, não

se sentirão mais descompromissados para a livre experimentação, por se acharem mais distantes dos centros tradicionais? [...]

As plásticas de Smetak pertencem à obra de um *artista daqui*, e esse aspecto do autor-criador, que não se confunde com o autor-pessoa, mas se forma com suas vicissitudes, é fundamental para nossas análises. Como veremos adiante, a ambivalência (o dia e a noite, o ocidente e o oriente, o popular e o erudito) é um valor que se encontra na forma, no material (inclusive sonoro) e no conteúdo das obras.

Smetak definia-se como um “descompositor contemporâneo” e Bené Fonteles, ao discorrer sobre os materiais usados pelo baiano-suíço, faz uma derivação do termo e afirma que “suas descomposições só cabiam numa nova estética, aliada da precariedade. Mas a sua pobreza material gerava uma riqueza ilimitada”. (FONTELES, 2008: 81). Voltaremos adiante à questão da precariedade do material, ao analisarmos o *Piston Cretino*.

O artista destacou-se ainda como autor de diversos escritos sobre música, som, artes e a *Eubiose*, corrente espiritual e filosófica à qual se filiou. Foram publicados apenas dois de seus livros: *O retorno ao futuro - o retorno ao espírito*, de 1982 e *Simbologia dos Instrumentos*, de 1983. Num texto de introdução a este último, Paulo Dourado, pesquisador da UFBA, afirma que “Smetak é um ilustre desconhecido. Ilustre entre os compositores, músicos, estudiosos e arte-educadores, e desconhecido do público em geral” (DOURADO, 2001:21).

Felipe Chaimovich, curador do MAM-SP, compartilha dessa percepção e afirma que Smetak teve em vida o reconhecimento na esfera musical e exerceu forte influência em nomes consagrados da MPB, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, mas no campo das artes plásticas, ainda que tenha participado de importantes exposições, seu reconhecimento ainda deixa desejar (CHAIMOVICH, 2008). A exposição de São Paulo, assim, foi atravessada pelo discurso institucional do museu, que se pauta por uma posição de proximidade das artes plásticas e reverencia não apenas o músico, mas, sobretudo, o artista plástico Walter Smetak

A seleção das obras presentes em *Smetak Imprevisto* que constitui o *corpus* de análise deste trabalho parte do entendimento de que a exposição é um enunciado concreto, único e irrepetível, atravessado por determinados discursos. Os autores-curadores, Jasmin Pinho e Artur Lindsay, desse ponto de vista, trazem a voz do artista criando, no entanto, um novo tema para o conjunto das obras expostas.

Embora não seja nosso objetivo interpretar a exposição como um todo, não podemos deixar de considerá-la em nossas análises, já que foi

a partir da contemplação desse enunciado que tomamos contatos com as obras *Chori Sol e Lua*, *Piston Cretino* e *Ronda*.

Antes de trazer elementos sobre a exposição, apontaremos para algumas noções teóricas das quais lançaremos mão em nossas análises.

1. Questões teóricas

Afirmamos que a exposição "Smetak Imprevisto" é um *enunciado concreto*, do qual estabelecemos um recorte para nossas análises. Embora esse conceito seja central na teoria dialógica que emerge da obra de Bakhtin e seu Círculo, perseguir sua definição no conjunto dessa obra não é uma tarefa tão simples. Brait e Melo (2006) lembram que, dentro do todo do pensamento do Círculo, a concepção de enunciado/enunciação "não se encontra pronta e acabada numa determinada obra, num determinado texto" (2006:65). A própria escolha do termo "enunciado" ou "enunciação", nas diversas traduções, reflete a questão da definição do conceito, como veremos adiante.

Como ponto de partida para a busca dessa concepção, elegemos o ensaio "Os gêneros do discurso", assinado por Bakhtin, presente na coletânea *Estética da Criação Verbal*, que foi publicada na Rússia em 1979, quatro anos após a morte do pensador russo.

O objetivo geral do autor no ensaio, dado na primeira parte, intitulada "O problema e sua definição", é o de conceituar "gêneros do discurso". Bakhtin inicia seu trabalho pelo esclarecimento do termo "enunciado": unidade da comunicação discursiva, forma pela qual se emprega a língua, concretamente, em qualquer campo da atividade humana. Os gêneros do discurso, para o autor, são tipos "mais ou menos estáveis de enunciados".

Na segunda parte do escrito, intitulada "O enunciado como unidade de comunicação discursiva: diferença entre essa unidade e as unidades da língua (palavras e orações)", Bakhtin critica algumas correntes do pensamento linguístico como as de Humboldt, Vossler e Saussure, que, embora diferentes entre si, têm em comum a primazia do ato individual de fala, como se o *outro* fosse apenas um receptor passivo. O autor passa então, a delinear em sua concepção o papel do outro, fundamental para a compreensão da natureza do enunciado.

O enunciado é *um elo na cadeia discursiva* (BAKHTIN, 1951-3: 272), o que significa dizer que ele responde a outros e gera respostas de outros enunciados. O papel do outro, portanto, é de *responsividade* ativa, e não de passividade.

Segundo a teoria dialógica, a linguagem está ligada a uma atividade que é constituinte do produto dessa linguagem. Da mesma forma, o contemplador ou destinatário é um aspecto constituinte de

uma obra, ou de um enunciado concreto. A separação processo/produto não está posta nessa teoria, ainda que se reconheça um fugaz momento extraverbal da produção, que passa a integrar o todo do enunciado.

Por essa razão, entendemos que a distinção entre os termos enunciação e enunciado não é pertinente à teoria dialógica. Nas diversas traduções das obras do Círculo, encontramos os dois termos para versões da palavra russa *viskázivanie*, que, conforme o tradutor Paulo Bezerra, é empregada por Bakhtin em diversos ensaios, “quer para o ato da emissão do discurso, que seria a enunciação, quer para um discurso já pronunciado e até um romance, que seria o enunciado” (BEZERRA, 1991: XI). Entendemos que o uso de uma só palavra em russo não é uma falta de opção lexical, mas um reflexo da concepção de enunciado concreto tal como proposta pelos pensadores do Círculo. Procuraremos expor alguns momentos da obra do Círculo em que essa concepção é arquitetada.

No final da década de 1920, Bakhtin/Medvedev escreveu a obra *O método formal nos estudos literários*, ainda sem tradução para o português¹. Nessa obra, o autor faz uma longa exposição sobre questões postas pela crítica literária dos formalistas russos, reconhecendo seu rigor teórico, mas opondo-se à escola formalista em questões fundamentais.

Na terceira parte da obra, Bakhtin/Medvedev analisa o método formal na poética, e levanta a importante questão da separação que os formalistas, como Shklovskii, faziam do material e do conteúdo em suas análises. Nessa discussão, o autor mostra como a palavra poética, para os formalistas, idealmente deveria ser “transracional”, ou seja, ter uma significação apenas na obra, sem remeter ao contexto da vida. Acrescenta que os procedimentos identificados na narrativa em prosa, do ponto de vista daqueles críticos da literatura, também eram idealmente um material à disposição dos autores, sem valor ideológico.

Para exemplificar o que seria um procedimento “transracional”, Bakhtin/Medvedev propõe o seguinte raciocínio: para os críticos formalistas, numa trama que objetiva narrar a separação de um casal de amantes, são igualmente válidos procedimentos como a morte de um deles ou a entrada de outra personagem que os afaste. O valor de ambos os procedimentos seria o de, no enredo, promover essa quebra ou desdobramento. Um ou outro procedimento não modifica o sentido da obra, apenas desempenha, dentro da trama, a mesma função. Isso,

¹ Usamos o título conforme indicação de Brait (2009). Esse é um dos textos cuja autoria os estudiosos do Círculo discutem. Alinhamo-nos com a corrente que credita a autoria a Medvedev, mas citamos a obra conforme nossa edição em inglês. Usamos a forma Bakhtin/Medvedev como uma instituição autoral, e, por isso, mantemos os termos a ela relacionados no singular. Procedemos da mesma forma com os textos disputados assinados Bakhtin/Volochinov.

para Bakhtin/Medvedev, é inaceitável, já que cada procedimento remete, de maneira única em cada obra, a um momento histórico e social do qual não se dissocia. Não há, assim, para os teóricos do Círculo, como separar o significado na vida do significado na arte em uma dada obra.

Bakhtin/Medvedev estende a discussão para a palavra como material verbal, e postula que não há como, num enunciado concreto, considerar o sentido de uma palavra apenas como algo dado, a partir de sua definição de dicionário. O uso dessa palavra por um autor é um ato social, ao qual é inerente o horizonte ideológico do grupo a que pertence esse autor. Assim, para Bakhtin/Medvedev (1991:121-2):

É impossível entender o enunciado concreto sem levar em conta seus valores, sem entender a orientação de sua apreciação valorativa no ambiente ideológico.

Compreender o enunciado não significa agarrar seu significado geral, de uma “palavra no dicionário”. Entender um enunciado significa entendê-lo em seu contexto contemporâneo e em nosso próprio contexto, se eles não coincidem. É necessário compreender o sentido do enunciado, o conteúdo do ato e sua realidade histórica e fazê-lo, acima de tudo, em sua unidade interna concreta. [...]

Percebemos, nesses esclarecimentos do autor sobre o sentido do enunciado, a preocupação com o todo de uma obra, que, para nós, relaciona-se ao conceito de arquitetônica que veremos adiante.

Nessa discussão de Bakhtin/Medvedev, de 1928, percebemos também os conceitos de *tema* e *significação*, propostos por Bakhtin/Volochinov em 1929, na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. O tema de uma obra, de um enunciado, é único e *irrepetível*, pois engloba todas as condições de sua realização. Uma frase qualquer, como “Bom dia”, do ponto de vista dialógico, tem, em cada realização, um tema diferente: é produzida por um autor distinto, num dia específico, num contexto histórico, social e ideológico específico. O conceito *significação* refere-se ao sentido da palavra cristalizado no dicionário, ao qual o autor de *O método Formal* já aludira.

Bakhtin/Volochinov, no artigo "Estilística Literária"², publicado por volta de 1930 na revista *Zveda* (Bachtin, 2003), após definir alguns tipos de comunicação presentes na vida social (comunicação da produção, dos negócios, cotidiana, ideológica, científica etc.), faz as seguintes observações sobre o enunciado (BACHTIN, 2003:121):

Cada enunciado da vida cotidiana (como veremos a seguir) compreende, além da parte verbal expressa, também uma parte verbal não expressa, mas subentendida (a situação e o auditório), sem cuja compreensão não é possível entender o próprio enunciado.

O enunciado enquanto unidade da comunicação verbal, enquanto unidade de significado é criado e assume uma forma estável justamente no processo constituído por uma determinada interação verbal, gerada por um tipo particular de situação social. (tradução nossa da publicação em língua italiana)

O conceito de enunciado, como o apresentamos, mostra-se ligado à linguagem verbal. No entanto, entendemos que as discussões teóricas postas pelos pensadores do Círculo sobre obras realizadas em diferentes materialidades estão associadas. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, de 1963, de fato, Bakhtin afirma, ao propor a *Metalinguística* como ciência que estuda as relações dialógicas, que a mesma discussão sobre o discurso verbal é pertinente, numa abordagem ampla dessas relações, a *qualquer matéria signíca*. Entendemos, da mesma maneira, que as discussões sobre o enunciado concreto que trouxemos neste artigo são pertinentes não só aos enunciados verbais, mas também aos objetos estéticos visuais ou verbo-visuais, como as plásticas sonoras de Smetak. Assim, associamos o "enunciado concreto" a outro conceito presente nos textos ditos "filosóficos" de Bakhtin, o de "objeto estético".

Tal conceito é desenvolvido nos textos filosóficos de Bakhtin. No ensaio *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, de 1924, o autor tece considerações introdutórias sobre o campo da crítica da arte e da estética geral. Ele mostra que a estética material, associada ao formalismo russo, enfrenta dificuldades para fundamentar a forma artística. Essa estética, ademais, não relaciona a

² Não há tradução para o português desse artigo. Nossa referencia é o volume *Linguaggio e Scrittura*, de 2003, organizado por Augusto Ponzio. Não concordamos, no entanto, com a atribuição a Bakhtin da *principal autoria* desse artigo e do ensaio "O discurso na vida e o discurso na arte". Utilizamos o nome BACHTIN na citação apenas por uma questão de organização bibliográfica.

vida, a arte e o conhecimento, isto é, não considera a trama entre os aspectos éticos, estéticos e cognitivos.

Para Bakhtin, a forma pode ser compreendida e estudada de duas maneiras. A primeira tem como centro o ser humano e considera que o valor está no todo, na inter-relação entre forma, conteúdo e material. A segunda direção promove um estudo apenas técnico. Para o autor, interessa a primeira abordagem, ou seja, o estudo de como a forma, realizada num material, torna-se forma arquitetônica e se relaciona com o conteúdo. Isto não significa que o estudo dos aspectos técnicos da obra seja desprovido de interesse: desde que significados novamente em termos axiológicos, esses aspectos podem interessar à apreensão da arquitetura do objeto estético.

Para que a forma não se sobreponha ao conteúdo numa recepção elementar da obra, “é preciso ingressar como criador no que se vê, ouve e pronuncia, e, assim, superar o caráter determinado, material e extra-estético da forma, seu caráter de coisa [...]” (BAKHTIN, 1993:59). Na recepção de um enunciado poético, o indivíduo que percebe estabelece sua própria relação axiológica com o conteúdo, tornando-se ativo na forma e conferindo um acabamento à realização estética.

Interferem na forma os vários aspectos do material, que servem para exprimir o conteúdo. 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 objeto estético* (1993:68):

O autor, como momento constitutivo da forma, é atividade organizada e oriunda do interior, do homem como totalidade [...] é, ademais, o homem todo dos pés á cabeça: ele precisa de si por inteiro, respirando (o ritmo), movimentando-se, vendo, ouvindo, lembrando-se, amando e compreendendo.

A forma estética contém o sujeito ativo criador e o sujeito-ativo contemplador, que devem ser levados em conta no estudo do objeto estético, tanto quanto a forma, o material e o conteúdo na sua inter-relação.

As considerações sobre autor e contemplador remetem à exotopia³, outra noção central da obra do Círculo, que se refere ao

³ Em russo, *vnenajodimost*. Iris Zavalla lembra que o termo *exotopia* consagrou-se a partir da tradução da obra de Bakhtin do russo para o francês, feita por Todorov. A própria autora, no entanto, seguindo o tradutor Liapunov, que propõe em inglês o termo *outside-situatedness*, usa em espanhol o termo *extraposición* (BAKHTIN, 1997: 72).

necessário distanciamento entre o autor e o objeto estético ou herói para que seja possível o acabamento deste.

O conceito de exotopia é amplamente desenvolvido no ensaio “Autor e Herói na atividade estética”, em que Bakhtin mostra que mesmo na autobiografia o autor necessariamente se coloca num lugar – exotópico - que lhe proporciona em excedente de visão, torna-se *outro* para poder falar de si mesmo.

No mesmo ensaio, Bakhtin define o conceito de “arquitetônica”, num fragmento do primeiro capítulo que não se encontra na edição brasileira, a coletânea *Estética da criação verbal*. O fragmento, uma introdução ao ensaio *O autor e o Herói na atividade estética*, está disponível em espanhol no volume *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, organizada por Zavala e Ponzio, com tradução de Tatiana Bubnova.

O trecho, de cerca de vinte páginas, contém algumas variantes de passagens do também fragmentário ensaio “Por uma filosofia do ato ético” (cf. Bubnova, 1997). A análise do poema “A separação”, de Puchkin, apresentada nessa introdução ao “Autor e o herói” é mais detalhada do que a de “Por uma filosofia do ato ético”.

Antes da análise, Bakhtin define o termo “arquitetônica” (BAJTIN, 1997: 84):

La arquitectónica – en cuanto una disposición y relación especulativamente necesaria, no fortuita de las partes y momentos concretos, singulares en un todo acabado – es posible tan solo en torno al hombre en cuanto héroe dado. Pensamiento, problema, tema, no pueden ser fundamento de la arquitectónica, puesto que ellos mismos requieren de un todo arquitectónico concreto, para lograr una cierta conclusión. [...] Incluso un todo discursivo de algún trabajo científico en prosa no está condicionado por la esencia de su idea principal, sino por los momentos absolutamente casuales con respecto a esta esencia, y ante todo aparecen inconcientemente limitados por el horizonte del autor [...]

Esse centro de valor, ou o “homem como herói”, é explicitado nas considerações sobre o poema de Púchkin. Bakhtin ressalta o herói, a heroína e o autor-criador como aspectos do objeto estético que conferem sentido ao todo. Mostra, por exemplo, que no poema só podemos atribuir sentido ao termo *terra estrangeira* a partir de certo ponto de vista ou centro de valor. Para o herói, *Rússia* é a terra natal e

para a heroína, é a terra estrangeira. Assim, no poema, “todos os elementos concretos da arquitetônica são atraídos para dois centros valorativos (herói e heroína) e são igualmente abarcados pela atividade afirmativa, valoradora, humana, estética, dentro de um acontecer único” (BAJTIN, 1997: 72 – tradução nossa).

Retomando a questão da exotopia, em “Os estudos literários hoje”, texto de 1970, publicado na revista *Novy Mir*, Bakhtin aponta as limitações dos estudiosos de sua época. Para o pensador russo, falta-lhes um olhar sobre o objeto estético que o insira no *grande tempo*, em diálogo com o passado e o futuro. Nesse breve artigo, Bakhtin aponta para uma série de questões sobre o sentido de um enunciado concreto (sem usar o termo), dentre as quais se destacam o papel da inserção do objeto na cultura e o do autor-contemplador e de seu tempo. Ele nos lembra que o Shakespeare da época elisabetana não é o grande Shakespeare delineado em seu próprio devir. Da mesma forma, brinca, os gregos antigos, com seu vastíssimo conhecimento, desconheciam o fato de serem antigos.

Bakhtin reflete sobre o diálogo entre culturas e mostra a importância do olhar do outro para que a compreensão criadora (2003:366):

No campo da cultura, a distância⁴ é a alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contatando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. [...]

De um ponto de vista bakhtiniano, poderíamos dizer que a contemplação de uma obra de arte numa exposição implica questões do *grande tempo*, como a exotopia do autor em relação ao herói e o diálogo entre culturas do criador e do contemplador. Da mesma forma, partindo do pressuposto de que a exposição é um enunciado concreto (BAKHTIN, 2003; BRAIT, 2006), entendemos que há uma autoria curatorial que desloca as obras de seu contexto de produção e circulação e as ressignifica no todo da exposição. As plásticas sonoras de Smetak tinham um tema (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004) no atelier

⁴ Na tradução para o francês, usa-se aqui o termo *exotopie*.

da Universidade Federal da Bahia, local em que eram construídas pelo artista e tocadas por ele e por um público diverso (estudantes, pesquisadores, grupos de crianças que visitavam o atelier). Deslocadas para uma exposição, tais obras constituem novos enunciados, com novos temas.

A seguir, traremos algumas informações e teceremos considerações sobre a exposição *Smetak Imprevisto*, objetivando uma descrição do contexto de circulação em que travamos contato com as obras que analisaremos.

2. Smetak Imprevisto

A exposição *Smetak Imprevisto* aconteceu no MAM-SP, em 2008, ano em que o museu comemorou seus 60 anos. O MAM tem dois espaços expositivos, a *Grande Sala* e a *Sala Paulo Figueiredo*. Nesse museu, atuamos como educadora convidada nas oficinas "Contatos com a arte para professores", que se inserem no projeto do departamento Educativo do MAM

O ano de 2008 teve as seguintes - e grandiosas - exposições na Grande Sala: *Panorama dos Panoramas*, com curadoria de Ricardo Rezende; *Quando Vidas se tornam Formas: diálogo com futuro Brasil/Japão*, com curadoria de Yuko Hasegawa e *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte"*, com curadoria de Elena Filipovic. Além dessas mostras no próprio espaço expositivo do museu, houve a grande exibição de parte do acervo do MAM-SP na OCA, com curadoria de Annateressa Fabris e Luiz Camillo Osório.

Smetak Imprevisto, com curadoria de Jasmin Pinho e Arto Lindsay, foi inaugurada na Grande Sala em 09 de outubro de 2008, com previsão de término em 21 de dezembro do mesmo ano. Estendeu-se até 11 de janeiro de 2009.

Nascida sob a sombra do grande nome de Duchamp, a mostra das obras de Smetak, segundo Milu Vilela, presidente do MAM-SP, enquadrou-se nas ousadias empreendidas pela instituição. Foi uma das ações do museu que procuram "estimular o prazer estético do público" e "desencadear uma cuidadosa reflexão sobre a arte atual" (VILELA, 2008: 5). A ousadia do museu, que deu visibilidade a um artista a quem, até então, São Paulo não dedicara nenhuma grande mostra, foi muito bem aceita que pelo público, que teve presença expressiva⁵ na exposição.

O trabalho voluntário que realizamos no MAM-SP durante todo o ano de 2008, e, portanto, em todas as exposições citadas, conferem a

⁵ Em números absolutos, houve 49.156 visitantes.

nosso olhar um lugar específico de quem acompanha a contemplação estética do público. Desse lugar não podemos extrair um número absoluto ou quantificar cientificamente a experiência dos contempladores, mas pudemos observar algo inefável: um arrebatamento do público diante da experiência estética proporcionada por uma exposição em que se podia ver e ouvir, embora, na maioria dos ambientes da Grande Sala, não se pudessem tocar as plásticas e não se pudesse tocar nas plásticas sonoras.

Logo na entrada, o visitante podia ver as obras *Imprevisto* e *Metástase*, duas plásticas expostas sem o acompanhamento de gravações com a execução de suas possibilidades sonoras. Podemos conferir as plásticas nas seguintes fotografias tiradas no local (sem flashes, segundo recomendação do Museu):



ILUSTRAÇÃO 1 – *Imprevisto*. Foto: Adriana Pucci



ILUSTRAÇÃO 2 – *Metástase*. Foto: Adriana Pucci

Nesse ambiente, marcado pelo típico discurso institucional do “Não tocar” escrito junto de cada obra, o contemplador já podia ouvir alguns sons que se repetiam constantemente. Esses sons vinham da sala em que estavam expostas as plásticas que analisaremos, onde cada escultura era apresentada com a reprodução de um trecho sonoro nela executado, como explicaremos adiante.

Passando por um corredor, podia-se entrar numa sala redonda em que, da direita para a esquerda, estavam dispostas em círculo as seguintes obras: *Chori Sol e Lua*; *Quadratura Mágica*; *Aranha*; *Peixe*; *Tímpanos Grandes, potes d’água, tímpanos pequenos*; *Constelação*; *IEAOU*; *Piston cretino, Colóquio*; *Ronda I e II*; *Mircur*; *Árvore*. No centro da sala, estava a *Vina Itaparica*.⁶

A sala estava às escuras. Em determinado momento, por cerca de um minuto, focos de luz eram lançados simultaneamente sobre todas as obras lá expostas. Ouvia-se, durante esse período, uma gravação da execução dos sons de várias dessas plásticas executadas simultaneamente. Então, as luzes se apagavam, fazia-se silêncio e um foco de luz era jogado apenas sobre uma obra, cujo som podia-se ouvir enquanto ela estivesse iluminada.

Depois dessa sala, havia, no espaço expositivo, uma alternância entre ambientes em que as obras de Smetak eram apresentadas com ou

⁶ Há imagens de todas essas obras no site < <http://www.waltersmetak.com/index/index.php> >. Acesso em agosto 2009

sem a execução de um som por elas produzido. Imaginamos que essa alternância respeitou as condições acústicas do local: como não havia um isolamento total entre os ambientes da Grande Sala⁷, o distanciamento físico entre os espaços permitia que o público identificasse a qual obra correspondia cada som escutado. Mesmo assim, como veremos ao analisar o *Piston Cretino*, algumas execuções sonoras podiam ser ouvidas em todos os ambientes da toda a exposição.

No último nicho de "Smetak Imprevisto" havia reproduções de algumas obras. Nesse espaço, o público podia, finalmente, tocar nas obras e tocar os instrumentos.

3. Análises

Tomamos como *corpus* de análise três plásticas que consideramos emblemáticas da produção de Smetak: *Chori Sol e Lua*, *Piston cretino e Ronda*.

Chori Sol e Lua é uma plástica sonora que traz na composição material a mescla das cabaças, tão presentes na obra de Smetak, e de elementos clássicos das luterias ocidental e oriental. Na imagem do catálogo, vemos o mesmo instrumento a partir de dois ângulos:



ILUSTRAÇÃO 3 – Chori Sol e Lua. Foto: Andrew Kemp/ Acervo Família Smetak.

Fonte: digitalização a partir do catálogo da exposição

⁷ As paredes desse espaço não são fixas e as divisões se reorganizam segundo as necessidades de cada exposição.

Na exposição, havia na legenda o seguinte texto explicativo sobre essa plástica: "Instrumento musical friccionado e percutido. Madeira, cabaça e metal".

Essas indicações sobre o material apontam para dois eixos: o da luteria clássica, que emprega a madeira e o metal, e o dos instrumentos típicos do Nordeste brasileiro, que utilizam cabaças, como o berimbau. A forma que acolhe esses materiais também aponta para diferentes direções. Inicialmente, vemos no *Chori* o típico apoio dos violoncelos, os *efes* ou aberturas na madeira presentes nos violinos, as cordas de metal da luteria clássica. A posição da cabaça inferior remete às cítaras, instrumentos típicos da música indiana. As cores utilizadas para as cabaças, dourado na superior e prateado na inferior, articulam-se com os elementos sol e lua, do título. O termo *Chori*, neologismo formado pela aglutinação de "chorar" e "rir", também aponta para o sentido da coexistência de elementos contrastantes nesse objeto estético: o dia e a noite, o ocidente e o oriente, e, por que não, o Brasil e a Europa, espaços do herói/ autor-criador.

O trecho de execução sonora do instrumento que se ouvia na Grande Sala, disponível no CD que acompanha o catálogo da exposição, começa num mi maior, evolui para uma terça e para uma quarta notas e fica entre a quarta e a quinta, numa posição não convencional para os padrões ocidentais. Sonoramente, portanto, também é verificada uma tensão entre lugares.

Assim, toda a composição dessa plástica converge para a criação de um sentido de tensão entre lugares antagônicos: o título, os materiais e a forma que os organiza. Na legenda da obra na exposição, além da explicação sobre o material, havia o seguinte texto, retirado da obra *A simbologia dos instrumentos*, de Smetak (2001: 78):

É a lua indo atrás do sol sem alcançá-lo... Possui cinco cordas e tem a mesma afinação que a viola pomposa criada por Bach. O instrumento é de caráter estereofônico, riquíssimo em reprodução de harmônicos. As leis inerentes a este instrumento foram usadas na arquitetura das naves de catedrais, resultando na grande acústica do barroco.

Essa composição realiza-se, portanto, numa forma arquitetônica. O todo do objeto cria o sentido da tensão entre opostos que se traduz numa incessante busca e na criação de um espaço entre, de uma

posição exotópica que só é possível a partir do centro de valores do criador.

A obra *Ronda*, exposta no mesmo ambiente, era apresentada com a seguinte legenda: "Instrumento musical friccionado e *pizzicato*. Madeira, metal, cabaça e ferro". Essa plástica foi apresentada em suas duas versões, *Ronda I* e a *Ronda II*. Expostas lado a lado, eram iluminadas simultaneamente quando o som por elas produzido era executado. Também no catálogo foram apresentadas juntas:

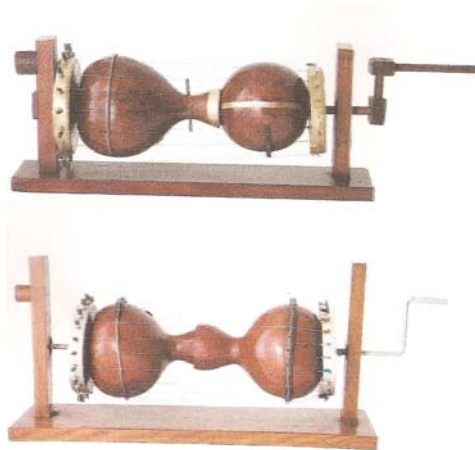


ILUSTRAÇÃO 4 – *Ronda I* e *Ronda II*. Foto: Andrew Kemp/ Acervo Família Smetak.

Fonte: digitalização a partir do catálogo da exposição

As *Rondas* propõem uma relação particular com a pessoa que a executa, pois não há necessidade de um saber técnico prévio para isso, já que produz som pelo simples girar de uma manivela. Uma réplica da *Ronda II* estava na última sala da exposição, e pôde ser experimentada pelos visitantes.

Em sua composição material, novamente vemos o uso das cabaças aliadas ao material da luteria clássica, como as cordas de metal. As cordas de aço de cada *Ronda* não são passíveis de uma afinação tradicional, já que em sua composição não estão presentes as tarraxas que sustentam, por exemplo, as cordas de um violão e que são manipuladas para a afinação dessas cordas. Mesmo sem as tarraxas, no entanto, as cordas são apoiadas num cavalete – circular- que lembra o cavalete retilíneo do violão.

A organização dessas cordas resulta, sonoramente, na produção de sons que não se analisam em termos de uma escala tradicional. Na gravação executada na exposição, presente no CD do catálogo, ouve-se

um suceder de sons graves, num ciclo que se repete conforme a *Ronda* gira. O caráter cíclico verifica-se também nos outros aspectos dessa plástica: a forma arredondada das cabaças está presente no movimento necessário à execução do instrumento, pelo girar da manivela, e no próprio título da plástica. Como vemos em Houaiss (2001), uma das acepções de "ronda" é o "ato ou efeito de rondar", que, por sua vez, traz o sentido de "andar ao redor de; passar em torno de; circundar, rodear, voltar".

A forma geométrica do círculo, para Smetak, trazia os sentidos e infinito, de uma totalidade cósmica e de união. No texto da legenda da exposição, retirado do livro *A simbologia dos instrumentos*, lia-se sobre as obras *Ronda I* e *II* (SMETAK, 2001: 139): "Este instrumento se dedica à duração do som. O que vale neste instrumento é o silêncio que segue o turbilhão se sons, o profundo silêncio no qual a nota, a vibração, se encontra em si própria. A união de todos no Todo."

De um ponto de vista exotópico, que nos permite inserir a *Ronda* num *grande tempo* da história da arte, podemos surpreendê-la numa cadeia enunciativa em que ela dialoga com uma obra de outro mestre: O título "Ronda" pode remeter o espectador que tem afinidade com a pintura a um dos mais célebres quadros de Rembrandt, "a Ronda Noturna". A obra, de 1646, retrata uma companhia de arcabuzeiros com ênfase ao movimento do grupo (a união de todos no Todo), e não às figuras de seus comandantes. Segundo Sánchez (2007:55):

Para obter uma ação mais unificada, Rembrandt, fascinado por todos os problemas do barroco, pelos movimentos e pela emoção individual de cada personagem, desmontou completamente toda a tradição preexistente do retrato de grupo, situando as personagens de forma dramática, como se fossem atores frente a um cenário montado. Jogando habilmente com a linha e a cor, deu a impressão de um movimento que se difunde de uma personagem a outra.

A representação do movimento numa obra pictórica, bidimensional, foi um dos desafios da pintura na segunda metade do século XIX. Movidos pela propagação da técnica fotográfica, que, na época, revelava os movimentos dos objetos e sujeitos fotografados pelo apagamento de seus contornos, os pintores que ficaram conhecidos como impressionistas immortalizam um estilo em que "nada, absolutamente nada mais coincide no desenho com a forma que acreditamos conhecer da natureza" (Wölfflin, 2007: 28). Ao propor uma

análise da história da arte em que traça duas grandes linhas estilísticas, a linear, que representa *as coisas como elas são*, e a pictórica, que representa *as coisas como elas parecem ser*, Wölfflin, dando exemplos de como Rembrandt já se inseria nessa última linha, afirma (2007: 30):

O quadro de uma rua movimentada, tal como pintado por Monet, por exemplo, [...] um quadro com essa espantosa 'alienação' do desenho em relação ao objeto ainda não pode ser encontrado na época de Rembrandt. Mas os princípios básicos do impressionismo já estão ali. É conhecido de todos o exemplo da roda que gira. A impressão que temos é a de que os raios desapareceram e que anéis concêntricos indeterminados ocuparam o seu lugar. O formato arredondado já não possui a forma geométrica pura. [...]

Smetak certamente não foi o primeiro artista plástico a propor uma obra tridimensional em que o movimento pode ser gerado pela intervenção do contemplador. A célebre *A Roda*, de Duchamp, seu primeiro *ready-made*, propunha exatamente que o espectador brincasse de fazer girar uma roda de bicicleta, acoplada a um banquinho. Nessa brincadeira, podia-se confirmar a ilusão de que os aros se tornavam, no movimento, uma coisa só. Se *A Roda* de Duchamp, hoje, é submetida ao providencial "não tocar" dos espaços expositivos, na sua primeira esfera de circulação, os ateliers do artista, era um convite às mãos dos frequentadores do espaço.

A Ronda, nos dizeres de seu próprio criador, além de estar ligada ao tempo, por sua forma semelhante à da ampulheta, "deve estar ligada ao movimento e ao espaço". Smetak associa a velocidade da execução à produção de sons na Ronda da seguinte maneira: (Smetak, 2001: 139).

No giro lento [...] tem intervalação. Numa velocidade maior, o instrumento não deixa perceber os intervalos, formando uma linha melódica. Numa velocidade maior ainda, ouviremos só as harmonias, porque o giro é tão rápido que ouvimos muitas cordas de uma só vez. Concluimos, então, que o ritmo, a melodia e a harmonia dependem da velocidade de giro. São três coisas em uma só, que dependem da velocidade.

De *A Roda à Ronda I e II*, a representação do movimento supera as discussões do estilo pictórico do impressionismo e realiza-se de maneira verbo-visual e sonora nessas plásticas de Smetak.

Na mesma sala redonda em que estavam *Chori Sol* e *Lua e Ronda I e II*, havia, entre as demais plásticas já mencionadas, o *Piston Cretino*:



ILUSTRAÇÃO 4 – Piston Cretino. Foto: Adriana Pucci

Na exposição, o *Piston* destacava-se no ambiente em que estava inserido por contrastar, de várias maneiras, com as outras plásticas: nele, não há a presença das cabaças nem do material que remete à luteria clássica. Conforme o visitante do museu podia conferir na legenda, esse instrumento é feito de “funil, mangueira de plástico e bocal”.

Essa precariedade do material, apontada por Fonteles como inerente a uma estética smetakiana, como já mencionamos, confere-se também em outros instrumentos de Smetak, como o *Andarilho*. Na exposição do MAM-SP, contudo, o *Piston Cretino* era a única obra com essas características exposta na sala em que havia a reprodução do som das obras.

O contraste entre o *Piston* e as outras obras podia ser conferido não só pelo material, mas também pela simplicidade da forma e pelas características do som: a execução do *Piston* apresentada na mostra, presente no CD que acompanha o catálogo, remete ao trompete e lembra os fraseados típicos do jazz.

Para Smetak, no entanto, é marcante nessa plástica uma proximidade dos instrumentos típicos da Bahia, conferida pelas oscilações do som, como era possível conferir no texto que acompanhava a legenda no MAM-SP (SMETAK, 2001: 195):

Este instrumento foi criação espontânea. O instrumento tem certa semelhança com o berimbau, pois a parte aberta do funil é posta sobre o diafragma da barriga; e, com os dois movimentos do mesmo, conseguem-se oscilações do som, e também a imitação da voz de uma criança.

No livro *A simbologia dos instrumentos*, do qual o texto da exposição foi extraído, há mais um comentário de Smetak sobre o *Piston Cretino* "O instrumento é bem diferente dos outros desde que nos outros foi procurado um som nobre, e no Piston Cretino foi procurado um som oposto" (2001: 195).

O som oposto a que se refere Smetak foi onipresente na exposição do MAM-SP. Ao percorrer a exposição, o visitante podia ouvir desde a entrada os sons vindos daqueles ambientes que se executavam gravações. Dentre todas essas execuções, destacava-se, de onde quer que o espectador/ouvinte estivesse, a "voz" do *Piston*, inconfundível. A possibilidade dessa onipresença parece-nos estar anunciada no qualificativo que Smetak escolheu para o nome de sua obra. Como podemos conferir em Houaiss (2001), uma das acepções do termo é a seguinte: "que ou quem se apresenta de modo inconveniente, insolente, atrevido".

Na exposição, o som do *Piston Cretino* atrevia-se e invadia todos os espaços, destacando-se das demais execuções sonoras. A inconveniência dessa voz ecoava por toda a Grande Sala, relativizando, naquela exposição, o discurso institucional do "não tocar" e os implícitos do silêncio na esfera dos museus.

4. Considerações finais

Insistimos, neste trabalho, no fato de a exposição ser um enunciado concreto do qual propusemos um recorte para análise. Por isso, identificamos a voz dos curadores como a que está em posição discursiva de autoria. Os autores, posicionando-se numa necessária distância de seu herói - a obra em todos os seus aspectos, incluindo seu criador - deslocaram um significativo recorte da produção de Smetak para o espaço do museu. Buscaram, então, soluções para que a

imperativa preservação das obras nessa esfera de circulação não abafasse seu real conteúdo, que só se revela com a apreciação do autor-contemplador. A este, se não lhe foi possível manipular todas as plásticas sonoras, apresentou-se a oportunidade de contemplá-las com olhos e ouvidos, e de fantasiar os toques e os movimentos de uma intervenção subjetiva que gerasse os sons apresentados.

Bené Fonteles conta que, numa mostra da obra de Smetak, realizada em 1989, o segurança da galeria pediu demissão após a noite de inauguração, alegando que, durante a madrugada, *aqueles instrumentos malucos* começaram a tocar sozinhos. (FONTELES, 2008: 77). O estudioso questiona se seria o "bruxo suíço-baiano" a tocar em unísono seus instrumentos. Sem procurar desconstruir a lenda, creditamos à sua arquitetura, que se traduz num acabamento estético primoroso, a capacidade que as plásticas sonoras têm de fazer-se ouvir mesmo quando não são tocadas: na exposição *Smetak Imprevisto* do MAM-SP, autor-criador, autor-contemplador, conteúdo, forma, material, título e som associaram-se verbo-sonoro-visualmente, construindo um sentido que ecoou para além da experiência imediata.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHTIN, M. (1920-1924) *Per una filosofia dell'azione responsabile*. Trad. Margherita de Michiel. Lecce: Piro Manni, 1998.
- BAJTIN, M. (1920- 1924) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Rubi (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidade de Puerto Rico, 1997.
- BAJTIN, M. (Medvedev, P. N.) (1928) *El método formal en los estudios literarios*. Versión española de Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- BAKHTIN, M. (1920- 1924) *Para uma filosofia do ato*. Tradução não publicada, para fins acadêmicos e didáticos, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, da edição americana *Towards a philosophy of the act*. *Transl.* Vadim Liapunov. Austin, University of Texas Press, 1993.
- _____. "Arte e responsabilidade" (1919). In *Estética da Criação Verbal*. (1979). Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. "O autor e a personagem na atividade estética" (1924-1827). In *Estética da Criação Verbal*. (1979). Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. "Os gêneros do discurso" (1953-4). In *Estética da Criação Verbal*. (1979). Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- _____ "O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas" (1959-61). In *Estética da Criação Verbal*. (1979). Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____ "Metodologia das ciências humanas" (1930-40). In *Estética da Criação Verbal*. (1979). Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____ (1963) *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed.rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____ "O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária" (1923-1924) In *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. (1934-1935) Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- _____ "O discurso no romance" (1934-1935) In *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. (1934-1935) Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- BAKHTIN, M (MEDVEDEV) (1928) *The formal method in literary scholarship. A critical introduction to sociological poetics*. Transl. Albert J. Wehrle. Baltimore/ London: Johns Hopkins University Press, 1991.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV) (1929) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BEZERRA, P. "Introdução". In. *Estética da Criação Verbal*. (1979). Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRAIT, B. (org) *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- BRAIT, B. e MELO, R. "Enunciado/enunciado concreto/ enunciação". In BRAIT (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BUBNOVA, T. "Prefacio de la traductora". In: BAJTIN, M. (1920-1924) *Hacia una filosofia del acto ético. De los borradores y otros escritos*. trad. Tatiana Bubnova. Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidade de Puerto Rico, 1997.
- CHAIMOVICH, F. "Smetak e a nova objetividade brasileira". In: MAM, *Smetak imprevisto*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.
- DOURADO, P. "O erotismo do canhoto". In SMETAK, W. *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: Omar G., 2001
- FILOPOVIC, E. (org) *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte"*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.
- FONTELES, B. "O visionário descompositor". In: MAM, *Smetak imprevisto*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.
- HOUAISS, A. e VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- OITICICA, H. *Esquema geral da nova objetividade* (1967). Disponível em <

http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_objetividade1.php

> Acesso em julho 09.

SÁNCHEZ, L. G. "A importância da Ronda Noturna na obra de Rembrandt". Trad. Mathias de Abreu Lima Filho. Trad. Gênese Andrade et al. In: *Coleção gênios da arte*, Rembrandt: 53-57. Bauru: Girassol, 2007.

SCARASSATTI, M. *Walter Smetak o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2008.

SMETAK, W. *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: Omar G., 2001.

VILELA, M. Introdução a MAM, *Smetak imprevisto*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Recebido em agosto de 2009
Aprovado em fevereiro de 2010