

Ressonâncias

Fernando Maia Freire Ribeiro¹

Resumo

Circulando pelas artes orientados pela noção de instauração, conforme estabelecida por Souriau, encontramos um universo de ressonâncias capaz de abrir novas possibilidades diante de um mundo e de um pensamento recolhidos em distribuições sedentárias que a cada dia revelam sua fadiga e seu esgotamento. Nem denúncia nem salvação, temos aqui apenas mais uma tentativa de nos dar oportunidade de ouvir as vozes, cores, linhas... não humanas que ressoam em nós.

Palavras-chave: Instauração. Modos. Ética. Pragmatismo.

Abstract

Rounding through the arts and guided by the notion of instauration (Souriau), we find an universe of resonances able to open new possibilities in face of a world and in face of a thought enclosed in sedentary distributions that day by day reveal their fatigue and their exhaustion. Neither accusation nor salvation, we have here only one more attempt to provide us to listen the voices, colors, lines... non-human that resonate inside us.

Keywords: Instauration. Modes. Ethics. Pragmatism.

O universo conceitual de Etienne Souriau, um autor pouco conhecido e um pouco enviesado em relação aos campos em que a filosofia tradicionalmente foi distribuída (mas os próprios campos não se derramam uns nos outros?), será o motivador de nossa tentativa de produzir uma ressonância capaz de abrir outras perspectivas nas distribuições e nos modos de pensar que tendem a se solidificar no clichê e na moral.

A maior parte daqueles frequentam Souriau, o consideram um filósofo voltado exclusivamente para o campo da estética com suas especificidades. Entretanto, fomos recentemente alertados para o alcance mais amplo de sua obra. Parece que houve um erro de perspectiva nessa importância exclusiva dada ao esteta Souriau: “Souriau é um metafísico que sempre se serve como 'terreno' privilegiado, se posso dizer, da acolhida da obra pelo artista a fim de apreender melhor a noção-chave de instauração” (LATOURE, 2009, p.8). Talvez não estejamos somente diante de um erro de perspectiva em relação a Souriau, mas de um erro de perspectiva em relação à estética. Esta teria sido vítima de uma miopia bifurcante que entendia o processo de criação artística ou submetido a intencionalidades subjetivas, a famosa proposição de que a obra artística é expressão de

¹ Doutor em Filosofia pela UERJ – Professor Adjunto da Faculdade de Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisador do Laboratório de Licenciatura e Pesquisa e Ensino de Filosofia-UERJ. Email: fmaiafr@gmail.com.

uma subjetividade, ou para a realização de uma Forma que tomaria o artista como veículo passivo a levar a bom termo uma potencialidade que apenas aguardava a oportunidade para tal atualização. Mesmo as tentativas de ultrapassar essa bifurcação, por já levarem em conta toda a distribuição dos planos e não problematizarem justamente a própria distribuição, não saíam dos moldes que ela delimitava.

Mas algo novo se passa: não entendendo a questão da arte nem como Belo ideal no espírito a moldar uma matéria passiva, nem como Bela Forma a ser encarnada num recipiente via acolhida passiva do artista, ou seja, recusando o par matéria-forma tão forte no pensamento com a arte e suposto pelas distribuições da atividade seja do lado do sujeito, seja do lado do objeto, Souriau entende a criação artística como inseparável da atividade do artista às voltas com as exigências da obra por fazer. É justamente por esse encontro da dimensão concreta da atividade artística com a dimensão virtual da obra por fazer que encontramos a implicação da estética com outros campos (notadamente a ética, pois basta saltarmos do campo humano com suas potências devidamente domesticadas por um princípio moral de distribuição e nos embrenharmos no campo arriscado das composições modais, para notarmos a necessidade da estética enquanto invenção de novas possibilidades de vida), que entendemos seu mais amplo alcance, pois o fazer do artista é “o único modo diretamente palpável pela nossa observação, da atividade instauradora” e, assim, quando lidamos com estética “não indicamos apenas um belo e nobre objeto de estudo. Fazemos ver que este estudo, além de ultrapassar em alcance o simples interesse pelas coisas belas ou de gênio, discerne (...) um princípio que pode ultrapassar, em valor, em importância ou em essência, o plano humano.” (Souriau, 1969: 64). Para compreendermos esse alcance e a implicação com outros campos, é preciso saber o que é essa atividade instauradora, é preciso entender o que Latour percebeu ser a questão-chave nesse processo, a instauração.

A necessidade que guia a criação deste conceito, surge na tentativa de dar conta das relações envolvidas no se fazendo de um indivíduo. A instauração é o que ocorre no encontro entre os diferentes modos de existência a produzir algo, promovendo, conforme as operações que os convergem, uma existência rica, original, singular, tudo isso levando em conta a possibilidade de não rebater na condição da produção o resultado produzido e reconhecido, sem efetuar uma gênese a reboque. Veremos que se trata de uma noção ousada porque nos permitirá pensar as questões de estética sem apurmar os olhos segundo uma norma, afinal, como já antecipamos, a obra não será mais entendida nem como efeito

da contemplação, por parte de um artista visionário, de um universo formal em potência, nem da reflexão das ideias de um sujeito, nem como ultrapassagem de um pelo outro. A criação da obra de arte será entendida como operação *entre* a engajar a atividade do artista diante das necessidades próprias da obra por fazer. Noção afinal libertadora, pois, com ela não seremos forçados a “escolher entre o que vem do artista e o que vem da obra” (LATOURE, 2009, p.8). Mergulhemos, pois, na instauração.

Em *A instauração filosófica*, Souriau define seu vocabulário: “chamamos de instauração todo processo abstrato ou concreto de operações criadoras, construtoras, ordenadoras ou produtivas, que conduzem à posição de um ser em sua patuidade, ou seja, com um brilho suficiente de realidade; e de instaurativo tudo o que convém a um tal processo.” (SOURIAU, 1939, p.10). Mas é no capítulo dedicado à arquetônica filosófica, especialmente no momento em que se refere à lei de mediação que o processo instaurativo se explicita. Diferenciando a mediação que propõe daquela forjada por uma lei dialética que simplificaria numa progressão indefinida e empobrecida (qualquer espírito engenhoso seria capaz de forjar uma oposição e nomear um terceiro termo como mediador capaz de organizar o todo) o encontro de tensões a exigir uma nova distribuição capaz de manter a consistência do conjunto, Souriau faz proliferar uma série de exemplos de operações artísticas culminando na apresentação do filósofo acolhendo, preparando, explorando, tendo que responder (decifra-me ou devoro-te) dramaticamente à tensão por meio de um por em relação, por meio de um termo mediador.

Essa operação não consiste em criar por fusão ou progressão sintética este termo, nem um conceito deste termo que reúna, mescle ou prolongue em comum os conceitos dos dois termos desta oposição. Ela consiste em tatear, por assim dizer, no lado das raízes metafísicas do mundo, e a aí procurar o explorando, o que pode vir ao ponto justo em que se deve manifestar o preenchimento da função mediadora. Fazemos uma ideia bem falsa do pensamento do filósofo se pensamos que ele toma o ser, que daí tira seu contrário e deduz o não-ser, que ele os reúne numa argamassa, os quebra e vê explodir o devir (SOURIAU, 1939, p.300-301)

O instaurar é, então, construir, criar, produzir, mas está claro, pela diferença estabelecida em relação ao criador engenhoso e às leituras a reboque da tese-antítese-síntese, que esses termos não devem remeter a construção a um criador, a um responsável pela criação, a um deus artesão. Isso porque, o “artesão” instaurador é pensado como aquele que acolhe, recolhe, prepara, explora ativamente, tateia as exigências imperativas da obra por fazer. O que se anuncia nesse processo é a constatação de que há uma



exigência real da obra por fazer (há claramente uma exigência da obra por fazer a respeito do que funciona, ou não, como mediação), virtual, que incita àquele que só então se torna o acolhedor livre (artista, filósofo...) a responder ativamente aos imperativos de um modo de existência virtual. É nessa acolhida que algo pode se produzir entre os diferentes planos em jogo: um novo ser, cuja existência crescente é feita:

de uma modalidade dupla, enfim coincidente, na unidade de um ser progressivamente inventado no curso deste trabalho. Frequentemente nenhuma previsão: a obra terminal é sempre, sob um certo ponto, uma novidade, uma descoberta, uma surpresa. Era isso que eu buscava, que eu estava destinado a fazer! (SOURIAU, 1943, p.44).

Então, tudo se passa entre, na relação lateral, derramada, na rede estabelecida entre as exigências da obra por fazer, virtual questionante e aquele que aceita a incitação e passa a ser o responsável e guia eficaz (ou não) da obra por fazer rumo a um novo modo de existência: uma obra de arte, um conceito, uma alma...

Entretanto, também devemos estar atentos para o fato de que as exigências da obra por fazer engajam o acolhedor, mas não determinam o que ele faz, a convocação, a incitação é enigmática, daí a liberdade arriscada de quem acolhe, pois pode pôr tudo a perder, daí também o fato de a instauração ser uma criação e não uma reprodução de um ideal. Ao falarmos de instauração, portanto, estamos lançados no *se fazendo*, no trajeto, nas promoções anafóricas das obras, nosso horizonte é relacional, tudo se passa *entre*, simbiose entre obra por fazer e alguém impessoal engajado, incitado e em operação. Cada modo de existência é aqui tensionado, derramado sobre outros e a consistência do que se produz é instaurada nessa tensão intermodal. Assim, com o conceito de instauração, produzimos algo finalmente interessante (*inter esse*), pois:

não penetremos mais na existência pela questão do ser. A abordamos pelo viés dos planos de existência e da identificação das maneiras de ser sobre cada um desses planos apreensíveis separadamente. Identificamos os planos, mas também os devires que passam entre esses planos: *as relações*. (HAUMONT, 2002, p.71, grifos da autora)

Mais ainda, o modo não se diz mais de uma substância, mas ele é a própria aventura da existência, melhor dito, o ser não é uma substância acabada, mas maneiras de existir e “são os ecos e as correspondências que se tecem entre os diferentes *modos de existência* que fazem com que os seres (...) *se instaurem*” (*ibid*).

Vejamos como ocorre o face a face intermodal que leva à instauração da obra de arte: a ação da obra sobre o homem nunca tem o aspecto de uma revelação. A obra a fazer nunca nos diz: eis o que eu sou, eis o que devo ser, modelo que você tem que apenas copiar. Diálogo mudo em

que a obra enigmática, quase irônica parece dizer: e agora o que você vai fazer? Por qual ação você vai me promover ou me deteriorar? (SOURIAU, 1956, p.9).

Entendemos agora o que chamamos de exigência da obra por fazer, é o clamor por metamorfose, que, uma vez atendido, a lança na passagem a outro plano existencial. Entendemos também o papel do artista, modo engajando que responde ao clamor, arriscando por tudo a perder ao abortar o progresso da obra. Claro está, nessa compreensão do processo instaurativo da obra, que a intencionalidade de sujeito é segunda (o trajeto não é guiado por um projeto), não é ela que provoca o processo, mas é por ele provocada. É o processo que conta, é na instauração que tudo se passa, descoberta, invenção, agenciamento:

Um monte de argila sobre a bancada do escultor. Existência reica indiscutível, total, cumprida. Mas, existência nula do ser estético que deve eclodir. Cada pressão das mãos, dos polegares, cada ação do cinzel realiza a obra. Não olhem para o cinzel, olhem para a estátua. A cada nova ação do demiurgo, a estátua pouco a pouco sai de seus limbos. Ela vai em direção à existência – em direção a esta existência que ao fim rebenará em presença atual, intensa e realizada. É somente enquanto a massa de terra é devotada a ser esta obra que ela é estátua. De início fracamente existente, por sua relação distante com o objeto final que lhe dá sua alma, a estátua pouco a pouco se liberta, se forma, existe. O escultor, inicialmente, somente a pressente, pouco a pouco a realiza por cada uma das determinações que dá à argila. Quando ela estará acabada? Quando a convergência estiver completa, quando a realidade física desta coisa material e a realidade espiritual da obra a fazer tiverem se juntado e coincidirem perfeitamente; de modo que na existência física e na existência espiritual, cada uma sendo o espelho lúcido da outra, a obra comungará intimamente consigo mesma; quando a dialética espiritual da obra de arte impregnar e informar a massa de argila de modo a fazê-la brilhar ao espírito; quando a configuração física na realidade material da argila integrar a obra de arte ao mundo das coisas e lhe der presença *hic et nunc* no modo das coisas sensíveis. (SOURIAU, 1943, p.42-43).

Mas Souriau ousa mais, pois não restringe esse processo ao campo artístico *stricto sensu* e não hesita em ampliar a instauração a todos os domínios de existência, pois para ele todo ser é precário e envolvido num halo de virtualidades a ser, ou não, instaurado com sucesso. Mesmo uma alma deve ser instaurada e corremos sempre o risco de perdê-la, deteriorá-la em seu processo instaurativo: estamos à altura dos acontecimentos que nos engajam? Ao proceder assim, Souriau infecciona todo pensamento ontológico permitindo essa verdadeira autonomia do modo que não mais se diz de um suporte permanente, que não mais se diz das variações de um mesmo ser, mas que é a maneira de algo consistir



(importante levar em conta o *com* de consistir) e, somente assim, ser: ecologia. Consequência: “apliquem a instauração às ciências, vocês modificarão toda a epistemologia, apliquem a instauração a Deus, vocês modificarão toda a teologia, apliquem a instauração à arte, vocês mudarão toda a estética” (LATOURE, 2009, p.10).

Quando a relação se torna o âmago da questão, quando a existência aparece como exigência de instauração que corre em todos os seres e em todos os níveis do ser não podemos mais pensar nem em espírito se impondo, nem em matéria reduzindo o ato de criação, mas trocas, riscos, aventuras, perspectivas. Podemos, enfim, dar adeus ao substancialismo e à conseqüente bifurcação da natureza entre o que pertence ao mundo objetivo e o que pertence ao sujeito, tudo ocorre nos interstícios. Um universo novo se desenha em que “decididamente o que chamamos de realidade carece cruelmente de realidade” (LATOURE, 2009, p.10).

Uma primeira distribuição

Experimentemos esse universo construído a partir da instauração. Vamos nos ater, para nossa experimentação, ao domínio das belas-artes, pensando não mais na obra por fazer, mas nas obras feitas, sem deixar de levar em conta que essa obra feita é instaurada e, como tal, plurimodal, isto é, singular e composta por diferentes planos de existência. Mesmo sendo um modo de existência intenso e bem constituído em sua individualidade, a obra de arte não é menos “estabelecida sobre uma pluralidade de planos existenciais. Contemo-los. Avaliemos esta espessura ou esta profundidade perspectiva de seu ser” (SOURIAU, 1969, p.68). Sigamos esses imperativos rapidamente, pois nossa primeira intenção ao nos debruçarmos sobre esses modos é determinar como Souriau diferencia as artes.

O primeiro modo é o da existência física, referente à corporeidade da obra, ao começo da existência positiva entre nós, no nosso mundo. Antes de o artista tomar o pincel, ou a caneta, ou o cinzel, ou trabalhar a argila, a tinta, o mármore, a obra pode ser uma escultura, um poema, uma sinfonia, uma catedral, mas uma vez escolhido o material o processo está encaminhado. Teremos ou uma obra com um corpo único: estátua, quadro, monumento arquitetônico, ou uma obra com corpo múltiplo e provisório, renascendo a cada execução, a cada leitura, a cada encontro: música, poema, peça de teatro, balé. Poderemos ter ainda um corpo multiplicado como, por exemplo, o das pinturas reproduzidas em diversos lugares. Neste modo a obra é uma coisa material.

O segundo modo é a existência fenomenal. Modo das qualidades sensíveis, dos *qualia*, termo que Souriau valoriza para evitar remeter este modo para a apreciação subjetiva que teria a noção de sensação. “É o fenômeno puro de que se trata aqui; digo: o sensível em sua existência puramente fenomenal.” (SOURIAU, 1969, p.80). Um dó emitido por um violoncelo não é uma sensação, mas um acontecimento em sua complexidade que ocorre no corpo da corda positivamente tocada. As artes se diferenciam pela hegemonia que estabelecem entre suas diversas qualidades sensíveis: cores, sons, palavras, movimento corporal. Ponto importante para Souriau, toda arte, em seu modo fenomênico, restringe a base de seus dados sensíveis a uma gama, a uma escala. Seja o sistema tonal, ou dodecafônico em música, seja o universo de cores utilizado nas artes plásticas, seja o sentido dos movimentos na dança, toda arte e cada artista trabalha com alguma restrição de seus sensíveis hegemônicos. O modo fenomenal é, portanto, “um dispositivo concertado e concertante de qualidades sensíveis, suscetíveis de serem referidas a um sistema ordenado formando uma espécie de gama.” (SOURIAU, 1969, p.95).

Terceiro modo: existência coisal ou réica. Neste caso uma distinção aparece entre artes que representam e artes que apresentam. As do primeiro grupo trazem à vida entidades que poderiam ter uma existência no mundo fora da obra: paisagens, pessoas. Plano existencial da obra em que

o conjunto das aparências sensíveis que faz, sobre o plano fenomenal, o ser da obra, pode ser considerado – abstração feita das harmonias qualitativas e dos charmes sensuais ou dos interesses estruturais que apresenta no plano fenomenal – simplesmente como um sistema de signos servindo para evocar e propôr este universo de seres e de coisas. (SOURIAU, 1969, p.84).

O universo autônomo da obra se abre para o mundo, de tal modo que a obra funciona com um duplo plano de referência. Grande perigo corre aqui o crítico desavisado que toma o mundo criado pelo artista como representando necessária e fielmente o mundo. Mesmo os retratos são duplos, na obra e no mundo. Nenhuma lei de imitação aqui. Mesmo o que é pura ficção é duplo, na obra e no mundo. No nosso caso, o real é a própria obra com suas gamas limitadas. A música e as artes decorativas não possuem esse caráter representativo, mas não deixam de ter essa dimensão existencial. Há, por exemplo, um “sujeito” e um “contra-sujeito” nas fugas musicais, um se alterna com o outro numa dinâmica crescente que atinge o auge no *stretto* para, enfim, se encontrarem na conclusão. Nos temas e variações, consideramos o tema como uma coisa que, apesar das modulações,

transportes e inversões, permanece a mesma. Todas essas construções apontam para a ressonância entre o fato musical e as composições da representação do mundo fora da obra. Qual a diferença, então, entre as artes que representam e as que apresentam?

Para falar como lógico ou metafísico, é ao ser sonata ou ao ser catedral que são inerentes, como a seu sujeito, todos os atributos, morfológicos ou outros que contribuem para sua estrutura. Enquanto que nas artes representativas, há uma espécie de desdobramento ontológico – uma pluralidade de sujeitos de inerência. (SOURIAU, 1969, p.89).

Finalmente, o quarto modo, a existência transcendente. Souriau se refere a este modo como um halo que envolve a obra, uma irradiação, uma ultrapassagem dos elementos dos modos vistos até aqui. Sem uma definição clara, estamos diante de um não-sei-o-que, de uma névoa que, entretanto, não pode ser dissipada. “A Gioconda não é somente uma mulher diante de uma paisagem” queira, ou não, o artista produz “algo além dos seres oferecidos à nossa representação” (SOURIAU, 1969, p.91)².

A obra ocupa esses quatro modos, é todos eles ao mesmo tempo, é um ser plurimodal que vive da harmonia entre suas diversas maneiras de ser. “Entre estas quatro ordens de realidade, há mil harmonias, mil correspondências que aí fazem ouvir ecos interiores nas mil correlações de um todo orgânico e arquiteturado.” Assim, “o sistema das belas-artes é a expressão de uma ordenação desta sensibilidade (do artista), atravessada por linhas de força da ação instauradora” (SOURIAU, 1969, p. 96 e143). Conforme se modulem estas forças nos diversos planos existenciais da obra teremos uma sinfonia, uma catedral, um quadro, um filme...

Mas, como definir essas modulações, ou como distinguir as diversas artes? Pelo modo da existência física é impossível traçar uma linha divisória entre as artes. Por mais que pareça fácil afirmar que o escultor se utiliza do cobre, do marfim, do couro, do aço..., como não ver que também o arquiteto, o joalheiro e mesmo o músico que faz soar diferentes tipos de madeiras, metais, couros, também lidam com esses materiais? Como não ver que o ar, aparentemente um material exclusivo da música, não está presente na poesia, na arquitetura, na pintura...? Definitivamente a matéria não serve para nossa distinção. É comum, e até mesmo clássica, a distinção entre artes do espaço e artes do

²Souriau parece ter sido, a esse respeito, sensível à objeção que Símiás fez à definição da alma proposta por Sócrates no *Fedon*. Símiás se refere à alma como algo de incorporal tal como o som de uma lira, harmonia que não habita as cordas ou os elementos materiais que constituem o instrumento, uma alma esvoaçando em volta, um halo em torno.

tempo, mas voltemos com as perguntas: uma obra arquitetônica não varia conforme as diversas luminosidades do dia, conforme as mudanças das estações? Alguém abarca num olhar instantâneo uma pintura? A música não ocupa um volume de espaço, seja na sala de concerto, seja no minúsculo espaço vibratório entre o ouvido e o fone de cabeça? Esta distinção é pobre e o máximo que oferece é apontar que algumas obras são fisicamente resolvidas de uma vez enquanto outras se fazem conforme são executadas. Tendo sido feita a distinção, no modo fenomênico, entre qualidades sensíveis e sensação, podemos dispensar o dado da percepção do sujeito que leva a confusões como, por exemplo, entre questões de luminosidade e questões de cor, ambas voltadas para o sentido da visão. A interpretação tradicional que chega a requerer como únicos sentidos estéticos a visão para as artes plásticas e a audição para as outras, apesar de mais sutil, falha no mesmo ponto, afinal a confusão persiste: como classificar a literatura, entre as artes plásticas voltadas para a visão, ou entre as outras voltadas para a audição? O que fazer com o cinema, o teatro, o balé? Não vemos que há mistura de sentidos na percepção? O que fazer com os outros sentidos?

Em uma palavra, o que caracteriza e especifica um gênero artístico não é a simples utilização de uma ordem de dados sensoriais, é o papel funcional hegemônico de uma gama de qualia, sobre a qual é construída e estabelecida a obra, sobre um dos planos esteticamente característicos de seu ser (SOURIAU, 1969, p.108).

A qualidade sensível hegemônica estando estabelecida estaremos irreversivelmente diante de um tipo de obra. Entretanto, é preciso que haja consistência suficiente nas qualidades sensíveis para que se produza uma obra. Aroma, paladar, contato... ainda não se estabelecem com firmeza suficiente para sustentar uma obra. Possíveis teoricamente, mas, pelo menos não ainda realizados. Eis o quadro provisório a que chega Souriau a partir dos dados sensíveis, ou seja, segundo o modo fenomênico: “a linha, a cor, o relevo, o claro-escuro, o movimento muscular, a voz articulada, o som puro. Sete raios, sete notas” (SOURIAU, 1969, p.114). Com o terceiro modo de existência, Souriau ampliará e dará consistência a este quadro. É justamente essa ampliação que deverá nos servir de apoio no restante de nossa própria composição. Já distinguimos anteriormente as artes que representam das artes que apresentam, afirmamos que esta distinção se baseia na existência de um universo duplo que aparece nas artes representativas e de um universo único que se manifesta nas artes apresentativas.

Apuremos esta distinção:



nas artes não representativas, que nomearemos de artes do primeiro grau, a organização formal de todo o conjunto de dados que fazem o universo da obra é simples e inteiramente inerente à própria obra (...). Chamemos esta organização de forma primária” (SOURIAU, 1969, p.117).

Desta forma primária, podemos dizer que não há outro universo senão o da própria obra. Um cubo desenhado em perspectiva sobre um papel é um conjunto de linhas numa superfície plana, formando figuras planas, mas é ao mesmo tempo uma figura tridimensional sugerida: há, aqui, portanto, um duplo universo de referência. Neste caso a forma desenhada “concerne e informa um ser colocado pelo discurso da obra a título de hipótese (...), mas ontologicamente bem distinto da própria obra, trata-se de uma forma secundária.” (SOURIAU, 1969, p.117). Temos, agora, a distinção entre forma primária e forma secundária, entretanto um quadro das artes baseado nesta distinção terá que se desdobrar, pois cada uma das sete artes que distinguimos no plano fenomênico ganha um duplo, isto é, uma forma primária e uma correspondente secundária. Insistindo, para melhor compreensão dessas formas, tomemos como exemplo a arte contemporânea no que ela é plena de casos da oscilação de um tipo a outro. Observemos a obra de Kandinsky. Ao procurar uma pintura não figurativa, o que Kandinsky propunha era exatamente a autonomia de seu quadro que não valeria por um outro universo de referência, e por isso dizia de sua arte que ela não era abstrata. Não é gratuita sua aproximação com a música, arte primária por excelência (como veremos no quadro de Souriau), uma vez que Kandinsky quer trazer à tona aquilo que, pelos antigos cânones, deveria se manter inapercebido harmonizado com a forma representada, a forma primária. Kandinsky, no seu esforço nos aponta que há, então, uma arte pictórica não representativa. O que Souriau aponta é que isso, essa duplicidade de formas, poderia valer para todas as artes e, assim sendo, o quadro se define. Eis o esquema geral do quadro montado, em cada um dos sete raios teremos a seguinte notação: arte de primeiro grau/arte de segundo grau (qualidade sensível hegemônica do tipo de arte). Assim temos: arabesco/desenho (linhas); arquitetura/escultura (volumes); pintura pura/pintura representativa (cores); projeções luminosas/fotografia e cinema (luminosidades); dança/pantomima (movimentos); prosódia pura/literatura (sons articulados); música/música dramática ou descritiva (sons musicais).

Algumas observações devem ser aqui apresentadas. Souriau não pretende que este quadro esteja fechado, sendo, assim, coerente com a noção de instauração que sempre

admite inventar possíveis e, com isso, não permite palavras finais. O cinema, segundo o autor, tem uma classificação complicada no que mobiliza também a cor, entretanto está colocado numa posição estratégica na transição das artes imóveis para as que operam com o movimento. Algumas artes são sintéticas, sendo o maior exemplo de síntese o teatro lírico, a ópera. Elas não figuram no quadro, já que, por um esforço de análise, acabam por se enquadrar junto com a arte que predomina em suas construções: o teatro entra no espaço da literatura. Há duas situações especiais, a literatura ocupa praticamente somente o segundo grau, uma vez que uma arte prosódica pura não existe de modo autônomo, a música ocupa essencialmente o primeiro grau, pois não existe uma música representativa que se constitua como arte diferente. Apesar de todas essas questões nossa pergunta em relação a este quadro será: o que ele pressupõe para traçar sua dinâmica em torno da distinção entre representação e apresentação?

O suposto para o funcionamento desse quadro, a condição que sustenta as distribuições que ele apresenta é a distinção de, pelo menos, três mundos: mundo objetivo (mundo O), mundo subjetivo (mundo S) e mundo artístico (mundo A). O mundo objetivo é o mundo das coordenadas históricas e geográficas, mundo das personagens e dos estados de coisa reconhecíveis, dos rostos familiares individualizados e socializados, das paisagens localizáveis e apaziguadas (mesmos seus possíveis abalos poderiam, com uma ciência à altura, ser previstos). O mundo artístico é aquele que acompanhamos até aqui, com seus diferentes modos de existência e autônomo na criação de seus habitantes. Seria próprio das artes representativas não poder largar completamente o mundo objetivo, pois, de algum modo, se referem aos rostos e paisagens que ocupam um determinado espaço geográfico e um determinado tempo histórico. Não há submissão completa, em arte nunca se trata de imitar, mas deve haver plausibilidade entre os dois mundos em questão, conveniência, verossimilhança, analogia formal, sem que percamos de vista que tudo isso é regido somente pelas necessidades do mundo artístico. Pode ocorrer, entretanto, de o artista ultrapassar deliberadamente as leis mais exigentes do mundo objetivo e produzir um mundo totalmente de sonho, de devaneio. Nesse caso, estaríamos diante da representação do mundo subjetivo, psicológico que é o do jogo livre da imaginação? Novamente não se trata de imitação das leis de um outro mundo pelo mundo artístico, são as leis da arte que dão a última palavra.

É fácil ver que as sugestões e formas do mundo S são – tanto quanto as do mundo O – aceitas somente sob o benefício de inventário, recebidas

para serem corrigidas e submetidas, antes de tudo, ao controle e à recolocação conforme às leis essenciais do mundo A – repensadas e retocadas segundo as exigências da arte e as leis próprias de sua dialética” (SOURIAU, 1969, p.283).

Nesse sentido, a experiência da escrita automática seria uma tentativa de submissão do mundo artístico ao mundo subjetivo que apareceria, então, sem as intermediações da arte. A rejeição dos arranjos picturais faria da fotografia o polo oposto, a garantia da apresentação de um mundo objetivo sem intermediários. Mas a arte não se sujeita a nenhum desses mundos, ela constrói seu mundo pleno de realidade e faz com seus meios toda uma arquitetura, uma rede de relações estruturada artisticamente. A arte refaz em si mesma, melhorando, o que os deuses fizeram dos outros mundos. Lembrando da exigência da obra por se fazer entendemos, enfim, que é por servir à intensidade de um drama que a personagem histórica Cleópatra se torna uma personagem de Shakespeare. Mas, do modo como apresenta as coisas, Souriau parece entender que principalmente os mundos objetivo e subjetivo são sempre reconhecíveis em sua estabilidade. Mesmo que apresentem variações, essas se enquadram, mais cedo ou mais tarde em categorias da representação sócio-histórica-psicológica. Diante disso, o mundo artístico parece se limitar a suas questões de belas-artes.

Mas se colocarmos todos os mundos num processo instaurativo, se pensarmos entre esses mundos que se tornam, então, mundos-modos, se pensarmos numa ecologia modal poderemos dar outro impulso ao quadro de Souriau e fazer da estética, do estudo da arte, uma ética-estética? Mundo objetivo, mundo subjetivo e mundo artístico não seriam indiferentes, mais ainda, não sofreriam apenas influência um do outro, mas estariam em pressuposição recíproca, numa verdadeira malha em processo de tecelagem infinita, já que os fios sempre sobriam, sempre se abririam a novas combinações. A arte não apenas responderia a mundos que preexistiriam a ela, mas seria uma agulha privilegiada no tear, afinal, com ela objetivo e subjetivo poderiam se fechar num tecido sempre reconhecível e representado, padrão de repetição do mesmo, clichê, toda novidade devendo aqui ser conjurada, tida como devaneio, perigo, anúncio do abismo ou capturada numa ladainha personológica e linguageira capazes de fechar as conexões num limite de impotência. Ou então, se abrir para novas texturas e tessituras insuspeitadas em que novos possíveis se abrem, uma nova maneira de distribuir, de encontrar traços de rostos, de paisagens, de picturalidade, de musicalidade:

não uma coleção de objetos parciais, mas um bloco vivo, uma conexão

de hastes na qual os traços de um rosto entram em uma multiplicidade real, em um diagrama com um traço de paisagem desconhecido, um traço de pintura ou de música que se encontram então efetivamente produzidos, criados (...) e não mais evocados, nem lembrados (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p.233).

Toda a arte em todo tempo parece não ter feito outra coisa, mas justamente a música – talvez por ser a menos apegada aos sistemas da representação, a arte não-representativa por natureza (é notável como a inteligência da crítica que de tudo fala e que tudo sabe raramente fala especificamente de música), a que trabalha remetendo rostos e paisagens para seu plano rítmico e temporal – e especialmente a música do século XX se abre diretamente para o processo de um fazer prático sem função, anorgânico abalando reconhecimentos e estabilidades em todos os mundos.

Uma pequena modulação (outra distribuição)

A nossa tradição metafísica apresenta os mundos objetivo e subjetivo como aqueles que seriam respectivamente os lugares do movimento e da representação. As representações ancoradas nos movimentos do mundo produziriam imagens deste. Toda a aventura do pensamento seria buscar a concordância entre a estabilidade do mundo objetivo e os possíveis delírios da representação. Um mundo objetivo a ser descoberto, nunca inventado, e um mundo subjetivo a ser repertoriado pelos especialistas no inconsciente faziam a alegria dos intelectuais e o cansaço, o tédio do pensamento. Parece que Souriau quis encontrar um pouco de ar nesse universo e pensou que o mundo artístico poderia abrir uma via de libertação criadora rumo a uma outra metafísica em que não há mundo objetivo, subjetivo, ou artístico em geral, há a experiência ecológica que é a produtividade nos interstícios dos modos, ou melhor dito, os diferentes mundos-modos não preexistem a seus encontros, mas são instaurados. Este esforço que atribuímos a ele, entretanto, esbarra numa certa independência dos mundos subjetivo e objetivo. Modulemos, portanto, o quadro de Souriau. As artes que Souriau chama de representativas são aquelas que lidam com rostos e paisagens extremamente objetivados e subjetivados, a ponto de fazerem ressoar todos os elementos artísticos nos quadros referenciais sócio-históricos-psicológicos, de fazerem as aberturas artísticas redundarem no universo homogêneo proposto pelo que chamamos de tradição metafísica e seu fundo moral. Daí a grande e difícil tarefa de pintar as forças (pensemos em Paul Klee) que façam fugir esses rostos e paisagens de um sistema representativo. São notáveis a este respeito

as inumeráveis tentativas de escapar da redundância, do clichê, do que encontra o mesmo em toda parte e estabelece campos inférteis para ao novo (confundimos publicidade com criação!), tentativas de fazer, como diz Godard, não uma imagem justa, mas justo uma imagem. Traçar, inventar novos possíveis, novos processos de objetivação e de subjetivação, abrir a percepção para novos universos é a prática (o contrário de funcionalidade ou utilidade que são funções de manutenção do mesmo) da arte. É, portanto, a forte presença dos elementos já objetivados e subjetivados no mundo sócio-histórico-psicológico que atravessa aquilo que Souriau em seu quadro classificatório chamou de artes representativas, daí o duplo sentido dessas artes, um vetor redundando com o sistema rosto-paisagem reconhecido e outro inventando rostos e paisagens em fuga, rostos e paisagens que soltam linhas e cores puras no grande tecido e que assumem o risco da aventura de desfazer um ponto, um nó que sustentava um objetivado e um subjetivado em um sistema estável. Quando, nesse mesmo quadro, a música aparece como arte essencialmente não representativa³ (a solução para o preenchimento do quadro na fatia reservada à música representativa, passa necessariamente pela composição da música com outras artes, em especial com a literatura) é porque nela o objetivo e subjetivo são arrastados imediatamente para fora de suas funções e utilidades, o elemento da música remonta, então, para além-aquém dessas funções, ele vai aos ritmos ao tempo que constitui a própria consistência do tecido, o estar-junto da polimodalidade, da ecologia a fazer ressoar os mundos-modos. Facilidade do músico em relação ao material, mas dificuldade e risco maiores, já que, ao ser diretamente tocada a consistência rítmica do estar-junto, um mundo oco, endurecido, vazio, canceroso, fascista pode aparecer.

³ A melhor definição da distinção que aqui estabelecemos prático e o funcional nos é dada pelos pássaros: “o canto tem, de início, um aspecto territorial, o pássaro canta para defender seu galho (...) para afirmar que ele é o proprietário de uma fêmea, de um ninho, de um ramo, de uma região em que ele encontra seu alimento. (...) A segunda causa do canto é evidentemente o impulso amoroso e é, por isso, que os pássaros cantam sobretudo na primavera, a época dos amores. (...) Mas existe uma terceira categoria de cantos que é absolutamente admirável e que eu coloco acima de todas as outras, são os cantos gratuitos, sem função social, geralmente provocados pelas belezas da luz que nasce e da luz que morre. (...) os cantos podem ser: o canto territorial, canto de sedução ou, o mais belo de todos, canto gratuito que saúda a luz que nasce e que morre” (SAMUEL, 1999, p124-126) O terceiro canto é como o encontro de linhas: o corpo tornado rítmico-sonoro do pássaro e as misturas caóticas de sons, luzes, calores da natureza. Desse encontro se compõe um personagem rítmico, o terceiro canto que atravessa o pássaro o abrindo para novas composições.

Serres, Xenakis

Ao ouvir a música de Xenakis (artista não à toa incentivado por Messiaen), Serres se entusiasma, como se algo novo se produzisse no pensamento. Como se algo nos livrasse, enfim, da verdadeira prisão em que nos encarcerava nossa insistência em cair, seja por conformidade ou por vontade de superação (duas formas de cair em armadilhas), nos quadros de uma metafísica já caduca a ridicularizar a produção do novo.

Estamos todos presos no indefinido da recorrência histórica e proto-histórica, na iteração intencional, na interminável espiral das fundações do já aí, entre o turbilhão da gênese e do originário; estamos encaixotados vivos nos jogos de espelho da interpretação. Ingenuamente convencidos do fim dos encontros e dos limites do mundo, partimos novamente, sem parar, para as mesmas viagens, certamente a bordo de navios sempre melhorados, mas para a mesma meta anterior, tocada, perdida, retomada, excessivamente conhecida, inútil. [Mas] eis que chega ao fim uma vertigem, eis uma música nova, eis talvez a música, eterna e nova. Escutemos. (SERRES, 1972, p.182)

O entusiasmo de Serres é por ver nessa nova música a capacidade de produzir novos sentidos a serem criados. Há, na história da música, um primeiro momento grego que vai de pelo menos Pitágoras até a modernidade. Este momento se define pelas proporções e séries, pela ordem dos arranjos e pela medida numérica, ambas reunidas pela noção de harmonia. O segundo momento eleito por Serres como o da nova música também é grego (Xenakis), mas opera sobre a ideia de cálculo de probabilidades. *Pithoprakta* é a obra eleita para a análise do processo composicional probabilístico, a música estocástica de Xenakis⁴. Nesta obra não encontramos a unidade pontual da nota (os sons pontuais são um caso particular de sons em variação contínua), baseada em *glissandi* realizados pelos diversos instrumentos o que agora conta são as trajetórias e os encontros, imprevisíveis, mas prováveis, retirados de um quadro de probabilidades a cada tempo. Perdemos a medida, o compasso em nome de uma rede de distribuições funcionais aleatórias. Estamos diante de uma nuvem sonora⁵, voz a n vezes, que vale por suas

⁴ “(...)acontecimentos naturais tais como os choques do granizo ou da chuva sobre superfícies duras ou ainda o canto das cigarras no campo em pleno verão. Estes acontecimentos sonoros globais são feitos de milhões de sons isolados, cuja multitude cria um acontecimento sonoro novo sobre um plano de conjunto. Ora, este acontecimento de conjunto é articulado e forma uma plástica temporal que segue, também, leis aleatórias, estocásticas” (XENAKIS, 1963, p.19)

⁵ “Se considerarmos uma nuvem de pontos e sua distribuição através de um plano espaço-tempo, podemos ignorar uma pesada análise harmônica e sínteses e criar sons que nunca existiram antes” e mais

rarefações, adensamentos, suas velocidades, suas lentidões, suas passagens numa verdadeira autonomia do fundo: “A nota era um sinal sobre um fundo branco, os caminhos preenchem o branco pela dissolução do sinal destacado: o fundo sem forma substitui a forma sem fundo.” (SERRES, 1972, p.187). Novo mundo se abre diante da percepção auditiva daquilo que sempre foi conjurado, a voz nua das coisas. Sem qualquer filtro é emitida a flutuação das partículas num mundo sem homem, puras personagens musicais que captam o mundo antes do sentido e, por isso mesmo, condição de todo sentido a se construir. Eis a mutação:

a música era uma seleção do ruído mundial, ela só é ela mesma quando esta seleção nos põe em presença do mundo bruto e perigoso, quando ela nos faz ouvir o não audível por trás de seu sinal. A arte que não encontra esta surdez informal é falatório eloquente, um ouvir-dizer (SERRES, 1972, p.190).

Música de ruídos? Sim, desde que o ruído não seja mais o contrário do som, mas o que se simula no sinal musical depois que toda mensagem remeteu a suas próprias condições. Mudando o registro, podemos dizer que assim a música atinge a apresentação, a sua natureza não representativa, inocência de um mundo que é ritmo não pulsado, trajetórias anteriores às distribuições que aí se constituirão. Por tudo isso, mesmo a voz articulada e impregnada de mensagens, quando se torna canto remete aos devires não humanos do homem. Uma música...

Cartas celestes

Continuemos nossa escuta, mas agora ouçamos as obras do brasileiro Almeida Prado, *Cartas celestes*. Compostas sobre as constelações que aparecem no céu do Brasil conforme o Atlas celeste do astrônomo Ronaldo Mourão, são obras singulares que não entram no terreno das disputas vanguardistas, mas que apenas, passando ao largo das querelas, se posicionam num outro lugar e, serenamente, abrem um novo universo de sonoridades. Não se trata definitivamente de superação do que quer que seja, são, no mínimo, muito ruidosos aqueles que denunciam, acusam, ultrapassam. O que se passa, então, com as *Cartas celestes*? É o próprio Almeida Prado, em sua tese de doutorado apresentada no Instituto de Artes da Unicamp no ano de 1985, quem nos orienta sobre

“todo som é uma integração de grãos, de partículas elementares sonoras, de quanta sonoras. Cada um desses grãos elementares tem uma tripla natureza: a duração, a frequência e a intensidade. Todo som, toda variação sonora, mesmo contínua, é concebida como uma reunião de grãos elementares suficientemente numerosos e dispostos no tempo de um modo adequado” (XENAKIS, 1963, p.61)

seu processo composicional chamado de cósmico-musical, ou, como ele mesmo anuncia no próprio título da tese: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. Tomando cada constelação como um acorde que as transcriaria no plano puramente sonoro “nada astronômico nem científico. Poético” (TAFFARELLO, 2010, p.280), Almeida Prado cria um catálogo de 24 acordes correspondendo a cada letra do alfabeto grego, modo como Mourão classificava as diferentes constelações em seu Atlas. Esses acordes são a base intensiva para o compositor poder “expandir, retrair, explodir, concentrar, sobrepor, contrastar, estilhaar, coagular, petrificar todo material sonoro proveniente deles” (ALMEIDA PRADO, 1985, p.7). Cada acorde vale pelas ressonâncias que produz e que corresponderiam ao 'caráter' de cada constelação. Além das constelações, dos 24 acordes, as *Cartas* contêm elementos de contraste e de desenvolvimento que são os corpos celestes-sonoros: galáxias, aglomerados, meteoros, planetas. Sem analisar detidamente nem os acordes-alfabeto nem esses corpos celestes-sonoros, podemos alcançar o que para nós importa: a noção de espaço-tempo sonoro.

Tentei provar ser possível, através do uso racional e organizado das ressonâncias, passar ao ouvinte uma emoção de intensa vibração, colocando-o face a uma nova proposta de Espaço sonoro, não mais comprometido com melodias ou ritmos, mas materializado por zonas espessas ou transparentes de massas sonoras. [O tempo não se dá pela pulsação, mas] por sensações de vertiginosos acelerandos e ralentandos, ou de completa ausência de gravitação, no caso, musicalmente empregando a articulação lentíssima. (ALMEIDA PRADO, 1985, p.29).

Tema presente na composição musical do século XX, o Espaço sonoro não remete à espacialização do som, mas a sonorização do espaço, o mesmo vale para o tempo, é o material sonoro que se expande, se retrai, se estilhaar.... A música vai tornando sonoro o universo, justamente o contrário da representação do mundo objetivo ou da expressão subjetiva, o que ocorre é uma operação que arrasta esses mundos, não simbolicamente, mas de fato, para fora dos seus territórios esperados. Almeida Prado constata que, por diferentes meios, Xenakis, Varèse, Messiaen, Ligeti tinham experimentado modos de produzir este espaço sonoro, mas as *Cartas celestes* o faziam de um modo original tornando o espaço musical “algo quase palpável, um grande bloco luminoso, cuja forma fosse aos poucos se moldando, conforme as necessidades das pulsações e vibrações dos sons.” (ALMEIDA PRADO, 1985, p.531). O que dá consistência a essa sonorização é um Sistema organizado de ressonâncias criado pelo compositor para controlar as zonas ritmo-harmônicas e as zonas de ressonância. Por isso utilizamos o termo consistência já que não

se trata de impor uma forma a uma matéria (notas), mas diferentes maneiras de consolidar um material (ressonâncias de um cromatismo generalizado). Como os acordes alfabeto valem pelas regiões de ressonância, pelas regiões rítmicas que conjugam, contrastam, repelem, o papel da composição se dá sobre essas regiões de variações de velocidades e lentidões, de diferentes latitudes e longitudes, muito longe dos limites formais e ultrapassando, inclusive as vetorizações propostas pelo compositor:

era a melodia que resultava das múltiplas ressonâncias e que nascia espontânea conforme a acústica da sala, o tamanho do piano, o toque do intérprete. Essa música-fantasma percorre a obra, contrapondo com os acordes previstos, fazendo verdadeira invasão no meu discurso estelar. Será o canto real das estrelas. A mensagem extra-terrena que se infiltra? (ALMEIDA PRADO, p.571).

Nenhuma metáfora aqui, é sim a mensagem cósmica que aparece, pois o mundo composto pelo átomo intensivo dos ritmos e ressonâncias “tem a capacidade de fazer comunicar *o elementar e o cósmico*” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p.379, grifo dos autores). Não é por outro motivo que, em plena exposição da distribuição dessas zonas, especialmente quando se refere às zonas de atemporalidade (as constelações, os acordes-alfabeto são zonas de atemporalidade) e a perspectiva de estar, de fato, diante de um novo mundo que Almeida Prado se entusiasma:

Por isso diria que as 'Cartas celestes' criam – um novo espaço e tempo – criam uma necessidade diferente do discurso sonoro. (...) O transcendental se torna acessível, o Cosmos, uma possibilidade que cabe na palma da mão. Não existem então fronteiras para o infinito Macro, o infinito Micro. (ALMEIDA PRADO, 1985, p.538-539).

Impossível ver com mais clareza que a música agora não traduz mais um mundo objetivo ou expressa um mundo subjetivo, também, não está fechada num mundo artístico regido por suas regras, é ela própria que cria um devir-sonoro do mundo. Depois de Xenakis, e por outros meios, ouvimos o inaudível, não o som do Cosmos, mas o Cosmos feito som. Funciona perfeitamente aqui a ideia que

a relação não é mais matérias-formas (ou substâncias-atributos); mas não está tampouco no desenvolvimento contínuo da forma e na variação contínua da matéria. Ela se apresenta aqui como uma relação direta *material-forças*. O material é uma matéria molecularizada, que enquanto tal deve captar as forças, as quais só podem ser forças do Cosmo. Não há mais matéria que encontraria na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente. Trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem” e modificando o final dessa citação: o material musical deve capturar forças inaudíveis, tornar sonoro. (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p.422, grifo dos autores)

Voltemos às *Cartas celestes*: as constelações são matéria suficientemente desterritorializada, molecularizada valendo pelas possibilidades de conjugação das zonas de ritmos e ressonâncias (altura, valor, saturação, expansão, contração: intensidades) colocadas em consistência, de modo que o Cosmos é o canto do que passa entre os acordes-alfabeto, podendo vir, inclusive, de elementos sonoros não previstos, mas que contribuem no sistema. As *Cartas celestes* seriam verdadeiros mapas intensivos ampliando os nossos limites perceptivos; estilhaçar, expandir, contrair, para fazer soar a voz das estrelas, fazer do caótico uma força do Cosmos, de um novo mundo que é o próprio campo da operação de consistência. Então, nossa modulação no quadro de Souriau se concretiza, se realiza plenamente quando a arte se solta das formas, da representação, e quando todos os mundos se tornam linhas, cores, som...

A natureza do plano musical expressa exatamente o privilégio da música enquanto força de desterritorialização abalando as subjetivações e objetivações estratificadas, força capaz de esgarçar uma fiação por demais entrelaçada e fazer funcionar as agulhas da máquina que entra em ação para produzir criar possíveis. Os mundos objetivo e subjetivo não passam incólumes diante da arte. Retomando o exemplo de Souriau para uma arte representativa, podemos afirmar agora que o cubo não representava algo fora do plano do desenho, mas operava um novo modo de lidar com as figuras que se queriam objetivas, inventava um olhar e um objeto. A presença de mundos na obra se dá, portanto, pela produção de uma consistência que faz ressoar os mundos-modos. O que chamamos de realidade é a ressonância entre modos, é heterogênese, multiplicidade simbiótica. Saímos, finalmente, do sistema das belas-artes em direção à ética-estética para os riscos da instauração.

Pragmatismo

Propor uma suave modulação no quadro de Souriau, aplicando nele a noção de instauração retirada do próprio Souriau, tem sua importância desde que pensemos que a filosofia também funciona como elemento produtor de novas tramas no tecido. Que ela tenha muitas vezes traçado seu plano, tramado seu tecido sobre o reconhecido, sobre a sua própria história, sobre um pretense começo absoluto. Que ela tenha sido, então, reflexiva, contemplativa; que, mais tarde, ela tenha se desesperado e cantado a impossibilidade de encontrar abrigo nas antigas categorias e, então se lançado em busca de uma origem perdida, uma terra natal talvez para sempre perdida, mas que seria o

destino do pensamento refundar. Que tenha atingido a catástrofe de, cansada, conformada ou cretina, se curvar às ideias correntes para delas extrair um consenso universal. Que ela tenha, enfim, tentado manter juntos os fios para não abalar demais os desenhos do tecido, tenha produzido cantos territoriais ou amorosos, nada disso nos impede de ver que sua aventura passava em outra parte (mesmo os cantos territoriais e amorosos só têm valor porque inventores de novos territórios e de novos amores⁶), no terceiro canto que compunha com elementos que forçavam, seduziam o pensamento, que colocavam em perigo a espécie, mas que eram, justamente, a condição para a criação de novas vetorizações e novos desenhos sobre o tecido, para soltar as pontas dos fios e pôr a máquina para funcionar nem que fosse para emperrá-la logo em seguida. Sim, pensar é muito perigoso, não por ser contestação, nada mais localizável do que um militante ou um consciente defensor de direitos, mas por aventurar corpos, céus, terras, águas, em imprevisíveis canções. Isso porque o interessante se passa não em responder ao mundo, em estar no mundo, pois o mundo seja em que modo for (principalmente os nossos mundos privilegiados da objetividade e da representação) não preexiste ao estar, não há harmonia, não há mundo que não seja se fazendo. A filosofia é então vitalista no sentido de negentrópica, passando pelos modos de relacionar aquilo que chamamos de mundos em pressuposição recíproca, impedindo-os de se fecharem, sempre em favor de novas modulações⁷. Para o melhor ou para o pior. Chamemos, então, de ideias vitais, em contraste com as ideias correntes e inertes, o material da filosofia e entenderemos que essas ideias valem pelo que ligam, no que dependem de uma efetiva instauração a mobilizar forças. Riscos, então, se desenham no horizonte: quais efeitos podem ser

⁶ O problema é que nos apegamos furiosamente aos territórios e amores que criamos. Platão, segundo Whitehead em *Aventura das ideias* (p.187-190), entende a Ideia como o que seduz o pensamento a produzir algo perfeito, mas possuídos pela Ideia os homens são tomados pelas Fúrias (diálogo que Platão deveria ter escrito depois do *Banquete*), se contentam com as produções imperfeitas e perdem de vista o que os faz pensar, reduzindo, então, a ideia àquilo que os homens teriam. Stengers recupera essa perspectiva whiteheadiana: “A paixão de definir o próprio do homem, anunciaria que atribuímos a nós mesmos o poder da ideia que fez de nós homens” (STENGERS, 2008, p.2). Ao encontro com as forças que nos fazem pensar, atribuímos o poder que nos pertenceria especificamente, nessa operação deixamos de lado o que concerne à experiência real em favor do que concerne à experiência possível, à generalidade abstrata. Empobrecimento do canto dos personagens rítmicos em cantos de espécie e de funções.

⁷ Em outro registro, Zourabichvili comenta o vitalismo em termos que nos ajudam: “não há vida em geral, a vida não é um absoluto indiferenciado, mas uma multiplicidade de planos heterogêneos de existência, repertoriáveis segundo o tipo de avaliação que os comanda ou anima (...) os indivíduos só se distinguem em função do tipo de vida dominante em cada um deles” (ZOURABICHVILI, 2003, p.85)

produzidos? Será que ao desfazermos os nós tão bem estabelecidos cairemos no indiferenciado? Em vez do canto das estrelas, ouviremos apenas um som inconsistente? Seremos tomados pelas fúrias que solidificam um vetor que se quer único?

O pragmatismo tem exatamente esse sentido de participar na fábrica do mundo, (nada a ver com o utilitarismo de um território demarcado de antemão), de tentar produzir novas ligas, novas ressonâncias, inventar novos possíveis para um mundo fatigado pelas opiniões correntes, de fazer ouvir os que não sobrevivem diante das infâmias tão bem engolidas pelos bem pensantes (afinal é preciso sobreviver), de mexer nas relações (verdade da relação e não relatividade da verdade) alterando o que chamamos de coletivo, de individual, de Natureza, de sujeito, de comum. Sem alongar as explicações, tentemos uma prática dos interstícios, uma pragmática não confundida com o utilitarismo: deixemos soar um acorde de notas vindas de diversas partes; ouçamos as ressonâncias, os encontros, o entre, nossa esperança é que aí apareçam os cantos de um mundo por vir.

Ressonância

“Então era preciso desver o mundo para sair daquele lugar/imensamente e sem lado. A gente queria encontrar imagens de aves abençoadas pela inocência. O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias/para a gente bem entender a voz das águas e dos caracóis.” “Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe (...) Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade.”. “As crianças são spinozistas. Quando o pequeno Hans fala de um faz-pipi, não é um órgão nem uma função orgânica; é antes um material, isto é, um conjunto de elementos que varia de acordo com suas conexões, suas relações de movimento e de repouso, os diversos agenciamentos individuados onde ele entra.”. “Havia, sobretudo, aquele bramido potente e melodioso, música verdadeiramente elementar, inumana, que era ao mesmo tempo a voz tenebrosa da Terra, a harmonia das esferas celestes e o lamento do grande bode sacrificado. Apertados um contra o outro ao abrigo de uma rocha inclinada, Robinson e Sexta-feira perderam bem depressa consciência de si próprios, perante a grandeza do mistério em que comungavam os elementos brutos.”. “O tonal é onde existe toda a organização unificada. (...) o tonal começa no nascimento e termina na morte; disse isso porque sei que assim que a força vital deixa o corpo todas essas consciências isoladas se desintegram e voltam para o lugar de onde vieram, o nágual. O que o guerreiro faz viajando para o desconhecido é muito parecido com morrer, a não ser que seu



aglomerado de sentimentos isolados não se desintegra e sim se expande, sem perder a união.” “A vida de tal individualidade se apaga em prol da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome e que apesar disso não se confunde com nenhum outro. Essência singular, uma vida...” “(...) como poderei dizer se não timidamente: a vida se me é.”

“O ser permanece por fazer, sim, por instaurar”

Referências bibliográficas

ALMEIDA PRADO, José Antônio. *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. 1985. 2v. 577f. Tese (doutorado em música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1985.

BARROS, Manoel de. *Menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010.

CASTAÑEDA, Carlos. *Porta para o infinito*. Trad. Luzia Machado da Costa. 3ªed. Rio de Janeiro: Record, s/d.

DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

HAUMONT, Alice. L'individuation est-elle une instauration? Autour des pensées de Simondon et de Souriau. In: CHABOT, Pascal. *Simondon*. Paris: Vrin, 2002. p. 69-88.

LATOURE, Bruno. *Sur un livre de Étienne Souriau: Les différents modes d'existence*. Versão 2009. Disponível em <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf>>. Acesso em: outubro 2015.

LISPECTOR, Clarisse. *A paixão segundo GH*. 10ª ed. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1986.

SAMUEL, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen*. Arles (Bouches-du-Rhône): Actes Sud, 1999.

SERRES, Michel. *Hermès II: L'interférence*. Paris: Minuit, 1972.

SOURIAU, Étienne. *L'instauration philosophique*. Paris: Felix Alcan, 1939.

_____. *Les différents modes d'existence*. Paris: PUF, 1943.

_____. *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1969.

_____. Du mode d'existence de l'oeuvre à faire. In: *Bulletin de la Société française de philosophie*, 50, p.4-24. 1956.

STENGERS, Isabelle. *Du mode d'existence de Dieu. James, Souriau, Whitehead*. Bruxelas: ULB, 2008.

TAFFARELLO, Tadeu. *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, la fauvette des jardins e Cartas celestes*. 2010, 338f. Tese (doutorado em música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

TOURNIER, Michel. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard, 1972.

XENAKIS. Iannis. “Musiques formelles”. *Revue musicale* n 253-254. Paris: Richard Masse, 1963.

ZOURABICHVILI, François. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.