



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MATHEUS SANTANA DANTAS

WALTER SMETAK E OS VIOLÕES DE MICROTOM

Salvador
2010

MATHEUS SANTANA DANTAS

WALTER SMETAK E OS VIOLÕES DE MICROTOM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Angela E. Lühning

Salvador
2010

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

D192 Dantas, Matheus Santana
Walter Smetak e os Violões de Microtom / Matheus Santana
Dantas. - Salvador, 2010.
233 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Ângela Elizabeth Luning
Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia.
Escola de Música, 2010.

1. Etnomusicologia. 2. Improvisação (Música). 3. Smetak,
Walter, 1913-1984. I. Luning, Ângela Elizabeth. II. Universidade
Federal da Bahia. III. Walter Smetak e os Violões de Microtom.

CDD: 780.89

WALTER SMETAK E OS VIOLÕES DE MICROTOM

MATHEUS SANTANA DANTAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia.

Aprovada em 31 de março de 2010

Angela Elisabeth Lühning
Doutora em Vergleichende Musikwissenschaft (Etnomusicologia) pela Freie Universität/ FU, Berlim,
Alemanhã.

Marco Antonio Farias Scarassatti
Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas.

Paulo Costa Lima
Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo e Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia.

Este trabalho é dedicado ao mestre e amigo Tuzé de Abreu, que me mostrou para além dos caminhos improváveis, e à família Smetak, em especial a Bárbara Smetak, por sua resiliência como guardiã da grande obra smetakiana e à memória de Walter Smetak.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Angela Lühning que, mesmo diante das dificuldades lançadas no itinerário desta investigação, acreditou e confiou na importância desta realização, orientando-me através do além-mar da pesquisa científica. Ainda, por diversas reflexões lançadas nas suas disciplinas e em outros encontros, bem como das suas orientações/caminhadas.

Às professoras e aos professores da Escola de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, os quais me levaram à aproximação e intensificação de reflexões acerca das práticas musicais e de seus desdobramentos no universo social e cultural. Novamente ao referido Programa, o qual viabilizou a realização desta investigação. A Ricardo Bordini e Agnaldo Ribeiro, pelos muitos ensinamentos vívidos. A Sonia Chada e Manuel Veiga, pela apresentação à etnomusicologia. Em especial a Paulo Lima, que ao longo deste processo, sempre demonstrou atenção e interesse por este trabalho, contribuindo substancialmente, em diversos níveis teórico-práticos desta investigação. A Maísa, secretária deste Programa de Pós-Graduação, que, sempre disposta, moveu montanhas aparentemente intransponíveis. A Fernando Burgos, em memória, que muito nos ensinou sobre a diluição das pseudo-fronteiras entre os universos populares e eruditos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música, nas pessoas de Cristina Tourinho e Maísa, pelo apoio à *Semana Walter Smetak*, evento realizado por mim em 2008, em homenagem aos 25 anos do falecimento de Smetak. Ao Espaço Glauber Rocha de Cinema, nas pessoas de Cláudio Marques e Marília Huges, além da Galeria do Livro, pelo acolhimento do evento citado.

A Marco Scarassatti, que, com atenção cuidadosa, acompanhou-me, transformando muitas pedras do caminho em flores. Também pela generosidade em compartilhar pensamentos, contatos e materiais imprescindíveis para a realização desta investigação. Ainda pelo acolhimento e amizade construída nos derradeiros anos.

A Thomas Gruetzmacher, que, desde o nosso primeiro encontro, apontou-me a importância dos *Violões de Microtom*, influenciando-me de maneira determinante na escolha do objeto desta investigação, bem como as muitas informações que compartilhou sem pudores. A Hans Ludwig, Élcio Sá, Gereba e Tuzé, pelas preciosas informações acerca dos violões microtonais smetakianos. Aos também entrevistados, Atualba Meirelles, Carlos Pitta, Arthur Andrés Ribeiro, Carlos Carvalho, Eduardo Catinari, Bira Reis, Paulo Dourado, Wilson Sukorski, Carlos Querino, Sérgio Souto, Elena Rodrigues, Paulo Lima, Maria da Conceição Perrone, Uibitu Smetak, Bárbara Smetak e Aderbal Duarte por suas generosas contribuições.

Aos amigos Rafael Dumont, Paula Carneiro, Haruê Tanaka, Cristiano Souza, Gabriel Teixeira, Tatiane Carcanholo, Fabrício Costa, Samuel Azevedo, Maurício Sprovieri, Nicholas Hallet, Simone Dourado e tantos outros por todos os apoios e incentivos durante este processo. Aos cúmplices Pedro Amorim, Leonardo França, Tito Fukunaga, Júlio Caldas e Tiago Sarmiento, pelas experiências com os *Violões de Microtom*. A Laila Rosa pelos muitos suportes teórico-prático-afetivos, sem os quais se

tornaria inviável qualquer espécie de atividade. A Bernardo Farias, pelo infinito apoio desde sempre e mais ainda na reta final desse processo. A Ana Luiza Reis pela correção do *Abstract* bem como pelas ajudas indizíveis.

A Noemi Santana, pelas muitas orientações normativistas e *abeeneteísticas* tão prezadas e necessárias nos produtos lítero-acadêmicos. A Moisés Santana, pela acolhida em seu apartamento durante a pesquisa de campo.

À Associação dos Amigos de Smetak, que, na pessoa de Bárbara Smetak, vem administrando de maneira aguerrida a obra de Walter Smetak, possibilitando o acesso a um mundo de materiais diversos, essenciais nessa investigação. E ainda pelo seu acolhimento e pela confiança depositada em mim desde que iniciamos nosso contato, agora amizade e cumplicidade.

À família Smetak, Bárbara, Jorgéa, Tércio, Honorato e Uibitu.

Aos meus avós, pais, tios e tias, primos e primas, por todas as transmissões de conhecimento/cultura ao longo dos anos da minha vida.

À música, que me mantém vivo, de pé, positivo e operante.

Ao universo que conspira.

Dantas, Matheus Santana. **Walter Smetak e os Violões de Microtom**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. 234 f. il. Color. Salvador, 2010.

RESUMO

Anton Walter Smetak (1913-1984), um suíço naturalizado brasileiro, foi professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia de 1957 a 1984, desenvolvendo uma extensa obra durante a referida época. Os *Violões de Microtom* smetakianos, fenômeno surgido e desenvolvido por Smetak e um grupo de musicistas, durante a década de 1970, foi configurado através de interrelação de princípios como: a idéia de instrumento coletivo associada à improvisação musical em grupo; o aproveitamento sistemático do microtonalismo enquanto sistema de organização de alturas sonoras em adição ao convencional sistema temperado de afinação; uma configuração estética ligada á arte contemporânea e ao experimentalismo; o intenso diálogo sociocultural entre os ambientes populares e eruditos das músicas brasileiras, proporcionando uma diluição de possíveis fronteiras entre as referidas subáreas das produções musicais. Esta dissertação tem como objetivo investigar os diversos níveis processuais do fenômeno *Violões de Microtom* de Walter Smetak, através dos seguintes procedimentos: pesquisa bibliográfica acerca do contexto histórico e sociocultural, com foco nas interfaces artísticas e estéticas do Brasil no século XX; pesquisas bibliográfica, discográfica, videográfica e em acervo acerca de Walter Smetak e sua obra bem como acerca dos *Violões de Microtom* smetakianos; entrevistas com pessoas que tiveram contato com Smetak durante sua estada na Bahia; entrevistas com pessoas que participaram de atividades com os *Violões de Microtom* smetakianos. Nesse sentido, este trabalho contribui de maneira substancial para uma melhor compreensão da obra de Walter Smetak, bem como registra pioneiramente uma investigação acadêmica acerca dos violões microtonais smetakianos e suas principais implicações frente às práticas musicais.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Walter Smetak. Improvisação. Instrumento coletivo. Violões de microtom.

Dantas, Matheus Santana. **Walter Smetak e os Violões de Microtom**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. 234 f. il. Color. Salvador, 2010.

ABSTRACT

Anton Walter Smetak (1913-1984) was a swissborn naturalized as brazilian, He was a teacher at Escola de Música da Universidade Federal da Bahia' from 1957 to 1984 and developed a broader work during that time. The *Violões de Microtom* smetakianos, was a phenomenon emerged and developed by many groups of people during the 1970's, it was configured through the interrelation of principles, such as: the idea of collective instruments associated to the musical improvisation groups; the systematic utilization of the microtonalism as a system of sound pitch organization in addition to the conventional tempered system of tuning; An aesthetical configuration regarding contemporary and experimental art; the intense dialogues between the environments of popular and erudite Brazilian music, providing a dilution of boundaries between these sub areas of musical production. The main objective of this work is the investigation of the various process levels of the phenomenon *Violões de Microtom* of Walter Smetak, through the following procedures: bibliographic research about the historic and cultural context, with focus on the artistic and aesthetic interfaces of Brazil in XX century; bibliographic, discographic, videographic and heritage research about Walter Smetak and his work, as well as about the Smetak's *Violões de Microton*; interviews with people that had contact whit Smetak during the time he lived in Bahia; interviews with people that participated of Smetak' *Violões de Microton* activities. This work contributes in a substantial way to a better understanding of Walter Smetak's work, it also is pioneer in registering an academic investigation about the Smetak's microtonal guitars and its main implications to the musical practices.

Keywords: Ethnomusicology. Walter Smetak. Improvisation. Collective instrument. Violões de microtom.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Trecho de <i>Ensaio para o Artesanato da Improvisação: da Pequena Ciência do Homem</i> , p. 2.	34
Figura 2	– Trecho de <i>Ensaio para o Artesanato da Improvisação: da Pequena Ciência do Homem</i> , p. 10.	34
Figura 3	– Anton Smetak tocando cítara.	43
Figura 4	– Cartaz de concerto com trio Schubert, em 1937.	43
Figura 5	– Walter Smetak em 1933.	43
Figura 6	– Walter Smetak ao violoncelo.	43
Figura 7	– Frederica, Anton, Walter e Leone Smetak.	43
Figura 8	– Concerto realizado na reitoria da UFBA, onde aparece o <i>Pindorama</i> . Além de alguns integrantes do <i>Grupo de Compositores da Bahia</i> , Ernst Widmer aparece como regente. Sem data.	138
Figura 9	– Apresentação conjunto de microtons provavelmente no Teatro Castro Alves. Sem data.	142
Figura 10	– Página 21 da partitura de <i>Anestesia</i> .	155
Figura 11	– Esquema de demonstração do sistema de improvisação dos violões microtonais smetakianos.	157
Figura 12	– Anotações de Smetak.	164
Figura 13	– Plástica sonora <i>Interregno</i> .	169
Figura 14	– Plástica sonora <i>Caossonância</i> .	170
Figura 15	– <i>Folder da Feira da Bahia</i> . Parte I.	186
Figura 16	– <i>Folder da Feira da Bahia</i> . Parte II.	186
Figura 17	– Gravura com o braço do instrumento e a afinação microtonal smetakiana.	189
Figura 18	– Exemplos da escala <i>diagonal</i> .	191
Figura 19	– Exemplos de tríades com terças microtonais.	192
Figura 20	– Exemplo de acorde com terças múltiplas.	192
Figura 21	– Exemplo de escala microtonal 1.	196
Figura 22	– Recorte da capa de artigo sobre os violões de microtom.	219

BULA COM SINAIS UTILIZADOS NAS TRANSCRIÇÕES DE ENTREVISTAS E SEUS RESPECTIVOS SIGNIFICADOS

SINAIS	OCORRÊNCIAS	EXEMPLOS
{ }	Trechos com problemas na transcrição	Pode ser eeeh... que { voluntariamente }
[...]	Corte de trecho do texto original	É pra cada um ser uma parte de um instrumento. [...] Por isso que ele falou de trinta e seis cordas ali, lembra?
Maiúscula	Entonação enfática	Mas o silêncio é a causa de tudo, non? A causa, eu disse, não acaso. A CAUSA.
[Superposição, simultaneidade de vozes	E a parte difícil, sempre foi a parte mais difícil dele, foi aquele negócio da flauta, aquela que tocava todo mundo junto? (M) <i>A Grande Virgem</i> . (T) [<i>Grande Virgem</i> .
[palavra errada]	Erros de pronúncia	Então nós colocamos a nossa escala tonal no meio onde nós estamos... [estavamos]?
...	Interrupções na retórica, mudança de assunto, pausas longas, repetições de palavras	Eu cheguei de Monte Santo, 350km de Salvador e... eu tinha uma viola de 10 cordas
“ ”	Citação de falas de terceiros	Aí uma das coisas que ele dizia: “Não, não. Não posso viajar, sou professor da UFBA.”

Nas transcrições, foram utilizados ainda, onomatopéias e códigos vocais de concordância - Unhun e Anhan –, risos – hahaha ou hehehe –, além de complementos através de notas de rodapé comentando gestos ou situações extra discurso verbal.

SUMÁRIO

LUGAR DE ESCUTA	14
1 POR UMA MUSICOLOGIA CULTURAL	18
1.1 O PARADGMA ETNOMUSICOLÓGICO	21
1.2 PROPOSTAS METODOLÓGICAS	30
1.3 PERSPECTIVAS MUSICOLÓGICAS	32
1.4 PERSPECTIVAS ETNOLÓGICAS	35
2 CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIOCULTURAL	41
2.1 O MODERNISMO – O BRASIL E O MUNDO	45
2.2 O ESTADO NOVO	52
2.3 A SEMANA DE ARTE MODERNA	55
2.4 A EUBIOSE	63
2.5 UNIVERSIDADE DA BAHIA E MAM-BA	67
2.6 OS SEMINÁRIOS LIVRES DE MÚSICA DA BAHIA	76
3 O ITINERÁRIO DA MÔNADA	89
3.1 O VIOLÃO E AS MÚSICAS POPULARES BRASILEIRAS	93
3.2 TROPICALISMO	106
3.3 I BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS	115
3.4 GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA	122
4 SMETAK E OS VIOLÕES	129
4.1 INSTRUMENTOS COLETIVOS E A IMPROVISACÃO SMETAKIANA	136
4.2 O VIOLÃO EÓLICO E O MICROTONALISMO SMETAKIANO	158
5 ETNOGRAFIA DOS VIOLÕES	171
5.1 OS MENDIGOS NA FEIRA	172
5.2 CONJUNTO DE MICROTONS	193
CONCLUSÃO	201
REFERÊNCIAS	205
ANEXOS	

ANEXO A	Transcrição da palestra realizada na <i>Feira da Bahia</i> (1974)	213
ANEXO B	Texto de Smetak sobre os violões de microtom, publicado em <i>Tribuna da Bahia</i> , 10 de novembro de 1973, pp. 9-12	219
ANEXO C	Texto publicado na contra-capa do álbum <i>Interregno</i> (1979)	228
ANEXO D	Texto de Ernst Widmer, intitulado <i>Ele questiona tudo e nos ensina a questionar</i> , publicado no <i>Correio da Bahia</i> , 2º caderno, p. 4, em 02 de setembro de 1980	229
ANEXO E	Texto intitulado <i>Um louco em poder de sua loucura</i> , de Gilberto Gil, sobre o lançamento do álbum <i>Interregno</i> (1979), publicado no <i>Correio da Bahia</i> , 2º caderno, p. 3, em 02 de setembro de 1980	231
ANEXO F	ROTEIRO DE ESCUTA	233

LUGAR DE ESCUTA

Apesar de não ter conhecido Smetak pessoalmente, meu interesse por sua obra foi instantâneo desde o primeiro contato: uma palestra ministrada pelo músico soteropolitano Tuzé de Abreu, em 2002. Em um determinado momento da palestra, Tuzé contou sobre as experiências de Smetak com os violões tocados pelo vento, o que me hipnotizou imediatamente. Além disso, a obra estabelecia diálogo entre áreas artísticas diversas e ainda mais! Transcendia às artes, estabelecendo diálogos também com a filosofia e ciência.

Posteriormente, depois da minha insistência junto a Tuzé, reunimos um grupo de interessados na investigação sobre a obra, iniciando encontros para improvisação nos instrumentos que nesta época, encontravam-se na Biblioteca Central da UFBA, em Ondina. Nos encontros, que aconteciam aos sábados pela manhã, além das experimentações com os instrumentos, conversávamos informalmente sobre a convivência de Tuzé com Smetak, seguindo posteriormente para leituras de escritos smetakianos e reflexões sobre os temas abordados em tais escritos. As improvisações aconteciam de uma maneira que eu jamais havia experimentado, com instrumentos que não dominava e que não tinham ainda técnica desenvolvida. Depois compreendi que se tratava de instrumentos concebidos a partir desta perspectiva: a própria improvisação. A improvisação enquanto comportamento social, na qual você deve perceber o outro, o que propõe e o que rejeita. A relação entre as pessoas. Esta foi a primeira sensação mais clara que pude trazer da experiência daqueles encontros. A segunda é de que algo precisava ser feito pela obra a qual encontrava-se, mesmo naquele momento de certa tranquilidade, sofrendo a ação do tempo.

Essas são imagens do Museu de Arte da Bahia, no Corredor da Vitória, aonde está armazenada grande parte da obra de Walter Smetak. Essas são provas de que houve infiltração de água.¹ Salas inapropriadas, com muita umidade. Vocês podem ver mofo. Esta é uma marca de goteira.² Em outra sala, manchas de umidade nas paredes. Os instrumentos estão embalados no chão. Estes são, inclusive, instrumentos originais, na iminência de desaparecimento. Uma falta de respeito à memória cultural da Bahia e do Brasil. Esperamos que sejam tomadas as medidas necessárias para a conservação ideal da obra de Walter Smetak.³

¹ As imagens mostram caixas de madeira suspensas do chão, como se a sala tivesse sido inundada.

² Neste momento a câmera dá um *close* em uma das caixas mostrando uma mancha grande. A caixa guarda a plástica sonora *Caossonância*. Logo em seguida é filmado o telhado onde há um buraco, o qual incide sobre a mancha. Na época do registro, havia muita chuva na cidade.

³ Transcrição da narração de vídeo produzido por mim, sobre a atual situação da obra de Smetak. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TCM1mBm_SCQ>. Acesso em janeiro de 2010.

O trecho acima corresponde à transcrição da narrativa contida no vídeo *Walter Smetak*. O vídeo registra as péssimas condições de armazenamento nas quais a obra estava submetida em janeiro de 2010. Depois de passar por diversos constrangimentos, idas e vindas, desde a morte de Smetak, em 1984, a sua obra encontrava-se, mais uma vez, em situação extremamente desconfortável. A universidade, primeira da lista no quesito responsabilidade para com a sua própria memória e/ou estória, se é que estão separadas, eximiu-se de hospedar o enorme acervo que compreende mais de cem peças, no seu conjunto de instrumentos, plásticas sonoras, desde 2007, quando houve uma grande exposição realizada nos Museu de Arte Moderna da Bahia e Museu de Arte Moderna de São Paulo. O Estado, em última instância, aqui representados pelos governos municipal, estadual e federal, não demonstravam interesse nem ao que tange os aspectos de preservação física do acervo, considerando as imagens do referido vídeo.

Temos aqui um estímulo inicial, um elo afetivo que se forma entre mim e Smetak: o impulso em contribuir na proteção da sua obra material como as plásticas sonoras, numerosos escritos e outros materiais como documentos, dezenas de exemplares de jornais da época com matérias sobre, gravações inéditas, pinturas, projetos etc. Por outro lado, uma sensação de algo especial que estaria submerso, à margem de investigações e entendimento. Um mistério a ser desvendado pelas pesquisas já desenvolvidas e por muitas outras que hão de surgir ao longo do tempo.

Sobre sua preservação, a obra se encontrava-se, no momento desta pesquisa, desamparada pelos órgãos públicos, inclusive pela Universidade Federal da Bahia, atitude que representava uma grande ameaça à preservação física e imaterial do acervo. Segundo um texto de minha própria autoria, atesto a situação crítica na qual se encontrava-se a obra:

Mais de cem instrumentos criados e construídos artesanalmente, feitos a partir de cabaça, PVC, e outros materiais, resistem aos longos 25 anos, órfãos de zelo e cuidados necessários. Misto de fascínio e rejeição, a forma com que vem sendo tratada a memória do artista pelos sucessivos governos revela uma imaturidade destruidora de uma criança que brinca com uma formiga. Para a sorte das nossas memórias culturais, esta formiga compreende um acervo gigantesco: além dos mais de cem instrumentos, dois discos lançados e dezenas de gravações sonoras, dois livros lançados e pelo menos outros trinta esperando oportunidade de publicação além de obras plásticas, composições musicais, um roteiro para filme, peças para dança e teatro.

Creio na esperança que, por tamanha giganteza e profundidade, o terceiro *tak* reverbere, assim realimentando o ciclo, nas próximas gerações, as dos meus filhos e netos, pois tenho certeza da importância de tal contato para o aprimoramento das relações humanas saudáveis a partir da arte, mesmo com toda adversidade que tal obra encontra ao longo de sua existência. Por onde passa, a obra de Smetak desperta interesse quase que instantâneo em todos, principalmente nas crianças, como presenciei nas últimas exposições. Gostaria também de manifestar minha insatisfação com o tratamento dado à

obra: no dia 20 de maio de 2009, fiz algumas imagens das salas (nos fundos do Museu de Arte da Bahia, no Corredor da Vitória) onde está armazenada grande parte do acervo. Muita umidade, fungos em algumas caixas que já estão molhadas e com manchas, goteiras e paredes com infiltrações. Tudo que vai contra a um mínimo de bom senso em matéria de preservação. Cedi tais imagens para o *Grupo À Tarde* o qual se encarregará da difusão das imagens.⁴

A carência de recursos sempre representou um entrave à concretização de planos de Smetak, como no caso dos projetos *Ovo*, e a *Universidade*,⁵ os quais ainda não foram realizados. Também a conservação e difusão da sua obra encontrava-se em impedimento, mesmo enquanto o artista ainda estava vivo. Sobre a questão do tempo e de espaço disponíveis, segundo consta em um dos seus textos sobre o álbum *Interregno*, “foi a maior prova que tiveram de enfrentar na gravação”.⁶ Em um dos seus textos publicados, ele afirma “Vale salientar que a pesquisa aqui iniciada teve por único incentivo, a iniciativa própria, sem nenhum recurso de CNPQ ou outro órgão oficial.”⁷ Desde a época que Smetak ainda estava vivo até o momento da realização desta investigação, a ameaça à preservação do acervo, de uma maneira geral, representa o assunto de maior interesse no que tange a preservação da obra de Walter Smetak. Suas obras, careciam de espaço adequado à conservação. Tal aspecto representou o principal motivador para o desenvolvimento desta pesquisa. No decorrer da investigação, o fenômeno dos *Violões de Microtom* delineou-se como assunto de extrema valia, levando em conta a escassez de publicações sobre o tema.

No primeiro capítulo, o centro da discussão se dá em torno da crítica à prática etnomusicológica em sua trajetória histórica, além de apontar as possibilidades que esta disciplina pode proporcionar à investigação acerca de músicas. Especificamente nesta investigação acerca dos *Violões de Microtom* smetakianos, as contribuições da antropologia – através dos métodos de entrevista e transcrições – bem como da musicologia – através da pesquisa em acervo – representaram princípios direcionadores metodológicos desta investigação.

Na segunda parte do trabalho, compreendendo os capítulos 2 e 3, há um levantamento das perspectivas contextuais, históricas e culturais e da relação destas interfaces com a obra Smetakiana. No capítulo 2 bem como em todo o restante do trabalho são inseridas informações

⁴ Dantas (2009), *Os três Tak do gênio criativo e inovador*. Este texto foi publicado em *A Tarde, Cultural*, 30 de maio de 2009, P.6. O título foi modificado pela equipe de redação do referido jornal, sem aviso prévio, além de ter suprimido o último parágrafo na publicação supracitada. O título original é *O Retorno ao Futuro, a Smetak*. O vídeo citado no texto pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <http://www.youtube.com/watch?v=TCM1mBm_SCQ>. Acesso em janeiro de 2010.

⁵ Os projetos aqui referidos serão tratados no decorrer no trabalho.

⁶ Texto publicado com o título ‘*Interregno*’, *a nova bruxaria de Smetak, o alquimista do som*. Em *O Globo*, 14 de abril de 1980, pp. 26-28.

⁷ *Em potencial, sem realidade porém...* (documento encontrado no acervo familiar).

biográficas das diversas personagens envolvidas na interface artística e social, com o foco nas movimentações de Smetak em tais contextos.

No capítulo três, discorro especificamente sobre os ambientes artísticos mais próximos a Smetak, partindo de uma panorâmica acerca das configurações das músicas populares brasileiras ao longo das suas estórias. O processo de afunilamento e concentração de assuntos referentes à obra smetakiana tem maior incidência a partir do tópico 3.3, quando há, ao longo da trajetória da obra smetakiana, a primeira grande exposição do seu nome na mídia, a partir da *I Bienal de Artes Plásticas da Bahia*, em 1966. Em 3.4 *Grupo de Compositores da Bahia*, aponto para o período de plasmação de grande parte da obra smetakiana, e principalmente da sua orquestra, através do incentivo e utilização de Widmer e do *Grupo de Compositores*.

A quarta parte, a qual compreende os capítulos 4 e 5, abordam questões especificamente relacionadas ao fenômeno dos *Violões de Microtom*, foco desta investigação. O complexo conjunto de procedimentos relacionados à improvisação coletiva proposta através dos *Violões de Microtom*, bem como o microtonalismo aplicado aos violões smetakianos são parte do *Capítulo 4*.

No *Capítulo 5*, discorro sobre os integrantes dos grupos *Os Mendigos* e *Conjunto de Microtons*, bem como aos termos relacionados às estruturas sonoras características dos violões microtonais, como escalas, acordes etc. Também faço uma pequena reflexão sobre a inserção das propostas smetakianas em contextos da música popular, através da investigação analítica da participação de Smetak no evento intitulado *Feira da Bahia*. Por outro lado, o fato do *Conjunto de Microtons* representar um campo ideal para uma investigação adentrada dos diversos processos envolvidos no fenômeno dos violões microtonais smetakianos, dedico-lhe o derradeiro tópico deste trabalho.

Apresento ainda os principais resultados desta investigação através de algumas reflexões contidas na *Conclusão*. Os anexos comportam materiais complementares à dissertação, pela sua importância histórica, no caso dos textos, e de uma compreensão mais completa das reflexões sobre o som e registros da música smetakiana, no CD em anexo.

1 POR UMA MUSICOLOGIA CULTURAL

A partir do contato com a etnomusicologia, uma série de questionamentos meus acerca das músicas encontraria reverberações com ideias produzidas por atuantes naquela disciplina. Por exemplo, a reflexão crítica das práticas musicais e os diversos níveis com os quais tais práticas estão relacionadas: social, geográfico/climático, cultural etc. As músicas e seus contextos.

O que é música? A pergunta que me apareceu nas primeiras aulas com o prof. Manuel Veiga na disciplina Estudos Bibliográficos e Metodológicos, fez eclodir em mim outras questões, as quais me aproximaram da seguinte perspectiva do fazer musical: o pensar a(s) música(s), ou ainda o pensar/fazendo música. Veiga é um dos primeiros etnomusicólogos brasileiros com formação acadêmica específica na área (SANDRONI, 2008, p. 67), e o seu questionamento lançado a mim e aos colegas demonstra a sintonia com o pensamento de etnomusicólogos como Merriam (1964), Blacking (1995) e Nettl (2002). A ampliação do entendimento do que pode(m) ser música(s) nestes casos denota uma tentativa de valorização e compreensão de cada produção cultural/musical em sua diversidade e subjetividade.

Anteriormente, o caminho escolhido para esta ampliação conceitual de música, reverberou sob o prisma da busca de universais, pensamento derivado talvez da febre provocada pelo grande desenvolvimento das ciências naturais, durante os séculos XIX e XX (BOAS, 2004; OLIVEN, 1985). Naquele momento histórico, as ciências naturais representavam o caminho para melhor compreender o *cosmos* e seus possíveis funcionamentos, inclusive no que tange às práticas investigativas das chamadas ciências humanas, a exemplo da filosofia, sociologia, antropologia e musicologia.

Muitos intelectuais e artistas do referido período utilizaram-se substancialmente de tais princípios nos seus processos de *poesis*. São exemplos o compositor francês Pierre Schaffer, com a música concreta; o checo Alois Hába e o mexicano Jullian Carrilo, com o microtonalismo. Pode ser percebido, diante de tais movimentações, uma retomada do período clássico, no sentido de uma conexão entre as artes e as ciências.

A partir do século XX, tais conexões ampliaram-se através do interesse dos artistas e intelectuais pelas ciências humanas, principalmente através do desenvolvimento da antropologia. Artistas como Pablo Picasso e Antonin Artaud representam casos aonde a antropologia foi a principal catalizadora de suas obras.⁸ Também a partir do interesse por

⁸ Respectivamente: o cubismo proposto por Picasso, representa uma recriação de técnicas tradicionais de regiões do continente africano,

matrizes culturais diversas à ocidental, brotam as relações entre as filosofias orientais e a música, como nos casos dos compositores Claude Debussy e John Cage. A inter-relação entre religião/filosofia apareceria ainda com Kandinsky⁹.

Na busca por caminhos estéticos alternativos na arte, encontrou-se o francês Marcel Duchamp¹⁰, um dos maiores responsáveis pela ruptura de limites entre uma obra de arte e o cotidiano, lançando novos paradigmas estéticos para além do século XX, através da proposição *ready-made*¹¹.

Confluindo a interdisciplinaridade não só entre áreas distantes, mas também entre a grande área das artes, alguns dos inquietos artistas do século XX fariam deste *mix* um princípio de fortalecimento e consistência de suas obras. Dentre estes podem ser citados: o próprio Cage, através do seu envolvimento com a dança, teatro e plásticas; os irmãos Bernad – engenheiro acústico – e François Baschet – escultor- através das suas esculturas e estruturas sonoras, trilharam também na direção da diluição entre as plásticas e a música, bem como entre as artes e ciências. (SCARASSATTI, 2008, p. 30-31). O estadunidense Harry Partch, dentre diversos artistas do século XX, produziu, uma espécie de amálgama estética através dos diversos princípios citados: embasamento filosófico com base nas culturas orientais; o microtonalismo; ampla interdisciplinaridade, produzindo peças para dança e teatro bem como suas sistematizações da sua utilização do microtonalismo, com base em lei acústicas e físicas; a utilização não convencional de instrumentos musicais tradicionais além da criação e construção de instrumentos inéditos. Segundo consta em informação em página virtual com o seu nome:

Em 1930 Partch rompeu com a tradição ocidental europeia e forjou uma nova música baseada em uma mais primal, corporal integração de elementos do discurso com a música, utilizando princípios da ressonância acústica natural (apenas entonação) e expandiu possibilidades melódicas e harmônicas. Ele começou, primeiro adaptando guitarras e violas para tocar sua música, e começou então a construir novos instrumentos em um novo sistema de afinação microtonal. Ele construiu mais de 25 instrumentos, além de inúmeros pequenos instrumentos de mão, e se tornou um brilhante orador para suas ideias. Largamente ignorado pelas instituições musicais convencionais durante sua vida, ele criticou as tradições concerto, os papéis do intérprete e compositor, o papel da música na sociedade, a escala temperada de 12 tons, e o conceito de música "pura" ou abstrata. Para explicar suas ideias filosóficas e inflexão de voz, ele escreveu um tratado, *Genesis of a Music*, que tem servido como fonte primária de informação e inspiração para muitos músicos para o último meio século.¹²

⁹ Ver Kandinsky (1996).

¹⁰ Sobre o artista, informações disponíveis em: <<http://www.marcel Duchamp.net/>>. Acesso em dez. 2009.

¹¹ Consultar: Chaluppecky, Wilson (1985), .

¹² "In 1930 Partch broke with Western European tradition and forged a new music based on a more primal, corporeal integration of the elements of speech with music, using principles of natural acoustic resonance (just intonation) and expanded melodic and harmonic possibilities. He began to first adapt guitars and violas to play

Na obra de Partch, a característica da sistematização minuciosa do microtonalismo, denota uma inclinação científica em suas orientações estéticas.

Talvez existam muitas semelhanças entre a obra do estadunidense e do suíço naturalizado brasileiro, Walter Smetak. Smetak foi pesquisador no sentido profundo do termo e suas investigações percorreram campos distintos como o filosófico/espiritual, através da *Teosofia* e da *Eubiose*¹³; o das ciências naturais, com a acústica, eletrônica e eletromagnética; artísticos, na música, artes visuais, teatro, literatura e audiovisuais; e nas ciências humanas, como antropologia, etnomusicologia, filosofia, sociologia etc. Fez parte do conjunto de estrangeiros que deram outro rumo às concepções culturais de Salvador das décadas de 50 e 60. Nomes como Agostinho da Silva, Yanka Rudzka, Clyde Morgan, Ernst Widmer, Hans Joachim Koeurreutter, Carybé e Pierre Verger dentre outros.

Devido à complexa gama de campos e direções que a obra smetakiana assume, surge então a demanda de uma perspectiva ampliada da investigação acerca da referida obra. Se a busca, mesmo que por vias diversas, da ampliação de conceitos e percepções sobre visão de mundo/música, pondero então sobre a necessidade de fazê-la também no bojo das práticas investigativas. As fronteiras metodológicas que distinguem, por exemplo, a musicologia da etnomusicologia, perdem a validade ao passo da busca por uma compreensão honesta, configurada a partir de perspectivas diversas de um determinado fenômeno musical. Um exemplo desta hipótese e que diz respeito à diluição de possíveis fronteiras metodológicas entre disciplinas como a musicologia histórica e a etnomusicologia, repousa sobre a tendência da inserção de aspectos biográficos em trabalhos de cunho etnográfico.

Nettl (1968) cita o exemplo de Paul Radin que em 1920¹⁴, adotara tal procedimento metodológico (NETTL, 1968, p. 199). Segundo Nettle, em geral, as investigações acerca de práticas musicais em contexto ocidental, têm como característica o exame da vida dos compositores. Em contraste, as investigações que se ocupam da música não-ocidental raramente incluem biografia (NETTL, 1968, p.199):

Na raiz dessa falta de atenção para os indivíduos há também a crença na homogeneidade das culturas não-ocidentais, resultando na ideia de que os

his music, and then began to build new instruments in a new microtonal tuning system. He built over 25 instruments, plus numerous small hand instruments, and became a brilliant spokesman for his ideas. Largely ignored by the standard musical institutions during his lifetime, he criticized concert traditions, the roles of the performer and composer, the role of music in society, the 12-tone equal-temperament scale and the concept of "pure" or abstract music. To explain his philosophical and intonational ideas, he wrote a treatise, *Genesis of a Music*, which has served as a primary source of information and inspiration to many musicians for the last half century." Disponível em: <<http://www.harrypartch.com/aboutpartch.htm>>. Acesso em out. 2009.

¹³ Para maiores detalhes, ver capítulo 2, seção 2.4.

¹⁴ *Autobiography of an American Indian*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 16, No. 7, April 15, 1920.

membros de culturas inteiras não possuem muita individualidade, e que um retrato da vida musical na população em geral possibilita, *ipso facto*, um retrato da música na vida de cada indivíduo.¹⁵

Em seu artigo, Nettl inscreve sobre a concepção restritiva e dicotômica, encontrada nas investigações acerca de música: as investigações que se ocupam de músicas não-ocidentais, ou seja, as etnomusicológicas, e as que se ocupam das músicas de contexto ocidental ou musicológicas. Especificamente sobre seu trabalho biográfico acerca de um cantor *Blackfoot*¹⁶, Nettl afirma:

Talvez a mais importante lição geral aprendida é que, apesar da homogeneidade essencial da cultura *Blackfoot*, os cantores indígenas são indivíduos muito peculiares, cada aprendizado e performance e canção composta são de acordo com sua história pessoal. (NETTL, 1999, p. 200).¹⁷

Em *Avant-Garde na Bahia* (RISÉRIO, 1995), sob a luz de conceitos referentes às antropologias contemporâneas, o autor valoriza a importância do indivíduo perante os sistemas culturais aos quais tais indivíduos estabelecem relações diversas. E da importância de perceber as teias de relações culturais configuradas por um grupo, a partir do foco no movimento de indivíduos que, dentre os demais, interagem ativamente em tais teias, exercendo assim vetores de potencialização ou contraposição ao (s) contexto (s) no (s) qual (is) estão imersos.

1.1 O PARADIGMA ETNOMUSICOLÓGICO

O termo etnomusicologia atribuído ao holandês Jaap (ou Jakob) Kunst (Groningen, 12 de agosto de 1891 – Amsterdã, 07 de dezembro de 1960), tem sua primeira utilização no subtítulo do livro *Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities*, publicação de 1950 (KRADER, 1980. p. 275). Segundo Krader, Kunst considerou-o preferível ao termo musicologia comparativa ou comparada afirmando que “nossa ciência... não compara mais do que qualquer outra ciência.” (*Idem, idem*). Referindo-se a musicologia comparada instaurada a partir de Guido Adler, e constituindo uma subárea da musicologia, que segundo Pinto refere-se à “análise da música dos povos extra-europeus e das culturas ágrafas” (PINTO, 2005. p. 104), como temáticas de

¹⁵ “At the root of this dearth of attention to individuals there is also a belief in the homogeneity of non-Western cultures, resulting in the idea that members of whole culture do not possess much individuality, and that a picture of musical life in the population at large gives one, *ipso facto*, a picture of music in the life of each individual.” (NETTL, 1968, p. 199).

¹⁶ Grupo indígena nativo da região do Missouri, EUA.

¹⁷ “Perhaps the most important general lesson learned is that despite the essential homogeneity of the Blackfoot culture, the Indian singers are very much individuals, each learning and performing and composing songs in accordance of this personal history.” (NETTL, 1968, p. 200).

interesse da musicologia comparada. Apesar da conotação etnocêntrica da musicologia comparada, a disciplina traria diversas contribuições para a pesquisa na área de música, como por exemplo uma sistematização organológica proposta pelos musicólogos Erich von Hornbostel e Curt Sachs. Hoje, podemos afirmar que a musicologia tradicional, tem uma concepção restrita, a partir de sua prática ou metodologia, tendendo à historiografia e a análise musical a partir de documentos. Do ponto de vista conceitual, aparece ainda o problema relativo à monoreferencialidade da concepção europeia ocidental de música, um euro-centrismo musical. Tal fato estabelece uma limitação no processo de pesquisa musical em contextos não-ocidentais, influenciando diretamente nos resultados de descrição e interpretação dos fenômenos musicais investigados.

Em paralelo, o desenvolvimento da antropologia trouxe a luz reflexões importantes acerca das relações culturais e de poder, inerentes à qualquer pesquisa científica e também às suas conseqüentes hipóteses e resultados.¹⁸ Em *Antropologia da Música* (SEEGGER, 1994) mais um passo seria sedimentado na direção da interdisciplinaridade na pesquisa em música. As contribuições da antropologia para a etnomusicologia são notáveis, principalmente no que tange às orientações metodológicas. Ampliando a autonomia da pesquisa em música, a adoção de práticas etnográficas com objetivos específicos na compreensão das relações estabelecidas entre as diversas músicas e seus respectivos contextos possibilitaram avanços claros para a pesquisa musical. A necessidade do domínio da linguagem musical, através do preparo técnico do(a) musicista, proporcionou uma maior completude na percepção dos diferentes fenômenos musicais. Por outro lado e sobre tais restrições, o mergulho do pesquisador no cotidiano contextual do fenômeno investigado, tende a amenizar as incompreensões e distâncias entre um entendimento mais eficaz de tal fenômeno. Sobre sua pesquisa sobre os Suyá e sua música, o etnomusicólogo Anthony Seeger revela sobre a importância de tal mergulho, relativo à pesquisa de campo, procedimento característico da prática antropológica:

Começava então o sutil adestramento do antropólogo como pescador e caçador, pois nos dariam cada vez menos alimento da panela comum até que eu comesse a pescar, quando então nos dariam mais, mas a porção seria novamente diminuída quando me ocupasse com outras coisas que não a subsistência. Depois de certo tempo, ficou claro que, para permanecer e sobreviver, teria de participar na coleta de alimento, muito mais do que pudera imaginar. Tomava parte em quase todas as caçadas coletivas e expedições de pesca durante os primeiros meses, e também pescava por minha conta, geralmente como companhia para um menino de 10 anos que pescava muito melhor do que eu, mas sofria de convulsões e necessitava de um companheiro para impedir que caísse da canoa.

¹⁸ Consultar: Boas (2004), Laraia (2005), Alves (1998) e Oliven (1985).

[...] Os longos dias no rio e na floresta contribuíram fundamentalmente para a minha compreensão dos Suyá, mas isso não parecia nada evidente nos primeiros meses de nossa estada. (SEEGER, 1979, p. 31).

O autor trata do seguinte tema: a profundidade da abordagem em investigação musical pode estar proporcionalmente relacionada com o nível de “formação” musical do investigador. O estabelecimento de vínculos práticos possibilita uma compreensão diversa e ampliada do tema investigado. Outro exemplo citado por Seeger em sua investigação acerca dos *Suyá*¹⁹, o sucesso do trabalho só foi possível graças à imersão do investigador na prática musical daquele grupo. Seeger e a sua esposa, Judy, tocavam e cantavam para os *Suyá* bem como aprendiam suas canções. Ainda mais um exemplo sucinto das limitações impostas ao pesquisador pelas idiossincrasias do campo, diz respeito às atividades exercidas pelas mulheres *Suyá*, que só puderam ser, de alguma maneira, registradas devido à presença de Judy durante a pesquisa de campo (SEEGER, 1979, p. 35). Porém em outra perspectiva, esta “formação musical” também poderá servir como limitante da percepção do investigador, levando em conta que toda formação é estabelecida a partir de conceitos culturais específicos e idiossincráticos.

O termo *etnia* é relativamente novo, proposto pelo sociólogo norte-americano David Riesman em 1950, na publicação *The Lonely Crowd*, como alternativa ao termo raça, devido à conotação pejorativa deste. Porém apenas vinte anos depois é que o termo *etnia* encontrou estabilidade conceitual, através da publicação *Ethnic Groups and Boundaries* (STOKES, 1994). Poutignat e Streiff-Fenart afirmam que a recente atenção dada ao termo está relacionada com a intensificação dos conflitos étnicos:

Greeley estimava que, desde a Segunda Guerra Mundial, os conflitos étnicos levaram a morte em torno de vinte milhões de pessoas; à mesma época, Connor calculava que quase metade dos Estados do mundo eram, em graus diversos, tocados por este tipo de conflito ao passo que Daniel Bell, sustentava que, com a destruição dos sistemas imperialistas nos antigos países coloniais, a erosão das antigas estruturas de autoridade nas sociedades ocidentais, a competição entre os grupos étnicos estava a partir de então em todos os lugares transformada na norma. (POUTIGNAT, STREIFF-FENART, 1998, p. 25).

No artigo *Musica y Etnicidad: una introducción a la problemática*, Martí i Pérez (1996) debruça-se sobre as relações entre *etnia* e música, a partir de aspectos como “música etnicitária²⁰”, “música étnica²¹”. Inicia o texto indicando diversos símbolos étnico-musicais, como hino nacional, a canção, gênero musical e repertório, estabelecendo diálogo entre os aspectos “intramusicais” (instrumentos, melodias, ritmo, etc.) e o entorno (texto e suas

¹⁹ Grupo indígena de raiz linguística Jê, e que vivem no Parque Xingu, no estado do Mato Grosso.

²⁰ Quaisquer músicas que suscitem a *etnia* inerente a elas ou ligada à situação/contexto onde esteja empregada.

²¹ “Músicas étnicas’ serán aquellas, pues, a las cuales otorgamos valor étnico, un valor que viene definido por el mito romántico de la creación colectiva, por el mito de la paternidad cultural del grupo, por el mito de la historia que otorga a las etnias una continuidad ontológica a través del tiempo.”(MARTI I PEREZ, 1996).

implicações – língua, vocalidades etc., estruturas sociais implicadas, relação de pertencimento afetivo etc.). Segue apontando para reflexões de cunho cognitivista:

Neste último sentido, etnia vem definida basicamente pela consciência de pertencer a um determinado grupo humano, por uma série de atributos predominantemente de ordem sociocultural que fazem com que se possa considerá-lo uma “etnia” ou parte de uma “etnia”.

[...] Eu já enfatizei que a ideia de que etnia implica contraste, e isso, entre outras coisas, implica não apenas que uma pessoa se sinta parte de um determinado grupo, mas que essa participação também seja reconhecida por aqueles que não pertencem ao grupo. (MARTÍ I PÉREZ, 1996).²²

Interessante perceber a característica que aparece transversal e subliminar, a ideia de que o termo “música étnica” refere-se grandemente ao que está fora do contexto ocidental, culturalmente falando. O autor chega a afirmar que percebemos com mais clareza a associação da etnia da chamada música “cultura”, quando se trata de música não ocidental:

A música denominada “cultura” pode também ser associada a sua etnia, e isto pode ser verificado de maneira muito mais clara naquelas sociedades não ocidentais as quais dispõem de uma sofisticada tradição musical. (MARTÍ I PEREZ, 1996).²³

Notamos com menos clareza o teor étnico em uma música sinfônica europeia? Seria a música sinfônica representação da ideia de universalidade cultural, marcando, então, limites claros de valorações hierárquicas? Ou talvez, através dessa manifestação, podemos notar a imposição de uma etnia sobre todas as outras, considerando uma como sendo “a” música e as outras como “músicas étnicas”. Pérez trata do assunto no tópico *La etnicidad através de la situacionalidad*, através do qual desenvolve o conceito “*músicas etnicitarias*” e insere o de “*musicas neutras*”, fazendo ressalva a esta última, desde que a depender do contexto em que seja empregada, pode vir a ser considerada etnicitária.

Outra pista seria observar a tradição antropológica e, por consequência, a etnomusicológica, a qual consiste em pesquisar tradições culturais dos “outros” e não a sua própria. Não deixando de observar que estas ciências tem indícios desde a Antiguidade Clássica, sendo retomada enquanto disciplina e com tal nome após a revolução iluminista. Observe que tais referências têm as mesmas bases das construções culturais da Europa

²² “En este último sentido, etnicidad viene definida básicamente por la consciencia de pertenecer a un grupo humano determinado por una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural que hacen que se lo pueda considerar una "etnia" o parte de una "etnia". [...] Ya he recalado que la idea de que etnicidad implica contraste, y esto, entre otras cosas, conlleva no tan sólo que una persona se sienta partícipe de un determinado colectivo sino que esta participación sea también reconocida por los que no pertenecen a él.” (MARTÍ I PÉREZ, 1996).

²³ La música denominada ‘cultura’ puede ser también aliada de la etnicidad, y esto todavía se aprecia de maneeva mucho más clara en aquellas sociedades no occidentales que disponen de una sofisticada tradición musical. (MARTÍ I PEREZ, 1996).

Ocidental. Este não seria um forte indício das características étnicas dessas práticas científicas? Sigamos adiante...

Outro aspecto importante aparece em Stokes (1994): música enquanto criadora de um espaço “virtual”, estabelecendo e propondo um tipo de configuração de relações sociais entre os que comungam de uma similar construção cognitiva. E daí, do potencial criador/transformador que a música representa, ideia que transcende afirmações advindas da etnomusicologia tradicional, de que a música apenas reflete padrões de comportamento social.

Falando ainda em etnia, a palavra-chave que aparece em tentativas de definições sobre o tema por Stokes (1994), é “*boundary*”, traduzível em limite, fronteira, divisa, marco de delimitação. O autor ainda cita Pierre Bourdieu (1997) como marco para um redimensionamento conceitual ao termo:

Grupos dominantes se opõem, com uma violência a qual é explícita ou ‘douce’ (Bourdieu 1977), a construção da diferença quando se confronta seus interesses. Etnias são violentamente reprimidas e excluídas, em seguida, a partir dos sistemas de classificação do grupo dominante. (STOKES, 1994, p. 8).²⁴

Atualmente, talvez, as acepções e reflexões sobre os usos de termos designativos e/ou adjetivantes, estejam tendo desdobramentos em diversos níveis, possibilitando uma maior adequação e convergência éticas. Porém, a simples mudança de termos e expressões não constituem ainda uma mudança no ponto crítico da questão: as desigualdades e sociais e econômicas e as consequentes desigualdades de valor cultural atribuído. Porém o simples fato da insatisfação com tais valorações e opressões culturais, expressas através das transformações e substituições dos referidos termos e expressões, refletem um posicionamento e, quem sabe, uma movimentação de transformação e reconfiguração nos campos conceitual e prático. Sob sua perspectiva, Bernardo Farias escreve:

Se quisermos apenas mudanças das situações que nos constroem em nosso cotidiano, talvez a mudança dos termos seja suficiente. Mas se nosso horizonte é mais do que isso então não basta. Não é o uso ou o não-uso das palavras que vai nos retirar, num passe de mágica, as contradições que elas carregam exatamente porque essas contradições se inscrevem na concretude, na realidade social. Nossa campanha seria frustrada porque os pobres continuariam a existir da mesma forma como os ricos também e toda relação desigual de poder econômico e político que os liga. Da mesma forma como os termos ‘popular’, ‘erudito’, ‘folclórico’, ‘etno’, só existem porque as desigualdades os perpetuam e não o contrário.²⁵

²⁴ “Dominant groups oppose, with a violence which is either explicit or ‘douce’ (Bourdieu 1977), the construction of difference when it confronts their interest. Ethnicities are violently suppressed and excluded then from the classification systems of the dominant group.” (STOKES, 1994, p. 8).

²⁵ Trecho de correspondência eletrônica com data em 16 de outubro de 2009.

De fato, a raiz da questão refletida nos últimos parágrafos aponta para a demanda de uma mudança profunda na configuração teórico/prática das ciências humanas, incluindo a grande área da pesquisa musical acadêmica. As relações de poder, inerentes às quaisquer das atividades humanas, têm sido alvo de reflexão de muitos dos teóricos citados, e as novas perspectivas e direcionamentos que a etnomusicologia vem propondo, principalmente desde o fim do século XX e dentre pesquisadores de origem terceiro mundista²⁶, denotam que tais anseios de transformação não representam iniciativas esparsas e ou dispersas, mas um movimento que está ganhando cada vez mais corpo dentre os pesquisadores de música (s). De fato acredito que a simples denominação de uma prática e ela própria não podem ser dissociadas, assim como acredito que as músicas não apenas são determinadas pelos seus contextos culturais mas também os determinam.

Considerando tais fatos, a pesquisa acerca dos violões smetakianos só pôde se constituir da maneira que é, por conta das minhas próprias construções pessoais e subjetivas, como por exemplo, músico, compositor, violonista e etnomusicólogo, dentre inúmeras outras²⁷. Como exemplo mais específico destas considerações, cito a atenção a aspectos característicos da performance violonística bem como do âmbito conceitual, propostos pelos *Violões de Microtons* smetakianos. Tais parâmetros de sistematização surgem a partir do etnomusicólogo Alan Merriam, e da proposta do sistema tripartido (MERRIAM, 1964, p. 17-35).

Ainda tratando de questões que relacionam a antropologia e a etnomusicologia, se esta última, por tradição, é ocupada de pesquisar culturas musicais “excluídas” e “periféricas” em relação à “grande cultura musical” produzida pela(s) cultura(s) branca(s) ocidental (is) europeia(s), em geral ocupação da musicologia, há na pesquisa sobre Smetak e os *Violões de Microtom* uma incongruência. Apesar deste fenômeno específico ter como um dos seus elementos estruturais a improvisação de bases orais, muito semelhante às práticas musicais de tradição oral, por outro lado pode, ainda que erroneamente, como veremos no decorrer do texto, ser enquadrada superficialmente na “grande caixa” da música experimental contemporânea ocidental. É um fenômeno musical configurado num contexto cultural caracteristicamente intelectual, através de pessoas ligadas a música popular e a academia. Vale pontuar que Smetak foi um suíço naturalizado brasileiro, violoncelista de formação tradicionalmente europeia, que plasmou junto pessoas na maioria advindas de contextos socioculturais também ocidentalizados

²⁶ Sobre o assunto consultar Bastos (2005), Veiga (2005), Sandroni (1989), Pinto (1998, 2001, 2005).

²⁷ Sobre a discussão acerca da subjetividade nas ciências Alves afirma: “Antes de mais nada é necessário saber discriminar os problemas que *merecem* e *devem* ser investigados. [...] [...] A escolha dos problemas é um ato anterior à pesquisa, que tem a ver com os valores do investigador.” (ALVES, 1998, p. 69).

e urbanos, os violões microtonizados. Não se trata de um fenômeno de contexto sociocultural autóctone, portanto.

No entanto esta investigação parte de uma percepção situada a partir das etnociências, lançando atenção sobre a obra superficialmente ocidental. Isto porque foi justamente através de reflexões provenientes da etnomusicologia, bem como das suas acepções metodológicas é que encontrei ferramentas eficientes para a realização de desta investigação. Doravante, também a partir desta investigação, tornou-se necessário redimensionar a prática etnomusicológica e sua convencional atenção em contextos musicais não-ocidentais. Também a partir das reflexões teóricas acerca de discurso verbal presentes em Merriam (1964), foi possível estabelecer parâmetros investigativos que pudessem dar conta da reconstituição do fenômeno *Violões de Microton*.

Apesar de reconhecer as amplas possibilidades e o potencial ético/humanista das investigações na grande área das ciências humanas, inscrevo aqui, algumas das minhas inquietações acerca das suas características históricas de algumas das disciplinas da grande área supracitada. Porque a antropologia não pode ocupar-se de investigações acerca dos grupos étnicos pertencentes às classes dominantes da própria cultura ocidental europeia, aos milionários, seus comportamentos culturais? Alguns autores justificam tais impossibilidades pelo fato do lugar marginal que a antropologia ocupa em relação às sociedades industriais e urbanas (OLIVEN, 1985, p. 10) além das suas origens históricas estarem intimamente ligadas aos processos de colonização (BOAS, 2004). Apesar do número cada vez maior de estudos sobre comportamento e consumo, etc. estabelecerem o seu foco em classes dominantes, na interface das ciências sociais e da antropologia, convencionalmente, os grupos ou indivíduos investigados pertencem a contextos marginalizados ou não-dominantes.

Acerca das diversas subdivisões propostas ao longo da história da musicologia, algumas proposições correm na direção de uma maior reflexão quanto à relação entre objeto de estudo e contexto. É o caso da *Nova Musicologia* (KERMAN, 1998) e da *Musicologia Popular* (GONZALEZ, 2005).

Porém o problema terminológico persiste no que tange o ato de admitir a existência da tricotomização música (s) popular (es) X música (s) erudita (s) X música (s) folclórica (s) (BÉHAGUE, 1998). Desta perspectiva, a proposição musicologia popular não resolve e sim prolonga a problemática dos lugares de poder e do juízo de valor atrelado a tais rótulos. Tendo em vista que a utilização de termos como o prefixo “etno”, os adjetivos “popular”, “erudito” e “folclórico”, por exemplo, agrega uma série de aspectos pejorativos, faz-se necessário uma reflexão aprofundada acerca de tais utilizações.

Vale ressaltar o itinerário de derrubamento constante de termos em prol de outros que correspondam a um pensamento talvez mais democrático e/ou mais preciso no que tange o campo da valoração cultural. Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart fazem um levantamento histórico da utilização do termo etnia, trazendo contribuições significativas para uma reflexão aprofundada da utilização do termo e conceitos envolvidos.

Os termos “tribo” e “tribalismo” são fortemente criticados pelas visões estereotipadas e pejorativas que acarretam para os africanos, e numerosos antropólogos propõem que se os rejeite em prol dos termos etnia e etnia, aplicados indiferentemente a todas as sociedades. Sob esta perspectiva, o conceito de etnia exprime a unidade de um fenômeno social universal e onipresente “simultaneamente nos países desenvolvidos e subdesenvolvidos, no passado e no presente”. (POUTIGNAT, STREIFF-FENART, 1998, p. 31).

Porém a designação etnia ainda continua comportando estereótipos além de continuar sendo associada à contextos culturais marginais e periféricos, ou seja, considerando como centro (do poder) as sociedades ocidentais contemporâneas. Em correspondências com alguns colegas etnomusicólogos, obtive colocações relevantes sobre o assunto. Segundo o etnomusicólogo Bernardo Farias:

O termo etno, seguindo essa forma de pensar, cai bem às etnias, mas não é apropriado às culturas musicais convencionadas como ‘clássicas’ ou ‘eruditas’. Mas essas culturas não seriam étnicas também? Se não são, o que faz delas não étnicas, diferenciando-as das demais? Se são, o que justifica a existência de duas disciplinas para estudar fenômenos musicais étnicos, tanto os localizados na Europa quanto em qualquer parte do mundo? A metodologia, diriam alguns defensores da separação. Mas o que vemos nos últimos anos é que tanto a chamada etnomusicologia quanto a musicologia tem, cada vez mais, compartilhado das mesmas bases metodológicas.²⁸

Concordo com Farias que localiza os motivos para tais diásporas em questões relacionadas à manutenção de poder. Mais claramente, quero dizer com isso que a dicotomia entre a etnomusicologia x musicologia, simplesmente, reafirma a diferença ente a cultura musical tonal europeia em detrimento das demais. Segundo Philip Tagg:

Neste processo tivemos que estabelecer fronteiras musicais – e culturais – as quais talvez tenham sido necessárias do ponto de vista tático, naquele momento, mas os quais eram na realidade o mesmo tipo de linhas divisórias designadas exatamente pela tradição que procurávamos criticar. Estudar música ‘folk’, ou ‘popular’ ou ‘black’ do outro lado da cerca não significa que nos livramos do problema real – a ‘cerca’ elitista, colonialista ou racista – mas que tínhamos meramente mudado de lado num jogo com regras dúbias. (TAGG, 1989, p. 2).²⁹

²⁸ Trecho de discussão sobre o tema aqui tratado, através de correspondência eletrônica com data em 16 de outubro de 2009.

²⁹ “In this process we had to draw up musical — and cultural — boundaries which may have been necessary from a tactical viewpoint at that time, but which were really the same sort of dividing lines as those drawn by the very tradition we sought to criticise. Studying ‘folk’ or ‘popular’ or ‘black’ music from the other side of the fence did

Fica claro pelo raciocínio trilhado no decorrer deste trecho, que as questões envolvidas na nomenclatura das áreas de pesquisa refletem/estruturam construções culturais ligados a questões de poder. De que lugares se expressam as “vozes” do pesquisador e do pesquisado? É possível inverter estes lugares? É possível um indivíduo Tuxá³⁰, realizar uma investigação a cerca dos costumes dos grandes empresários daquela região, responsáveis pela exportação de melão? E as questões metodológicas envolvidas? O pesquisador utilizaria ferramentas provenientes dos modelos metodológicos europeus ou/e trabalharia com ferramentas próprias? Teriam os Tuxá, o “costume” de investigar outros “povos”? Se afirmativo, como estruturam suas investigações?

Nesta investigação sobre os violões microtonais smetakianos, há a orientação através de prática investigativa que parte de uma reflexão musicológica direcionada e inter-relacionada aos aspectos culturais dos quais a obra emerge, apontando para uma conotação cultural, a qual associa proposições das chamadas musicologia cultural (BÉHAGUE, 1998) e sociomusicologia (KEIL, 1998). Tal alinhamento se dá devido aos aportes e atenções ao complexo configurado a partir dos contextos estéticos e artísticos desta investigação. Talvez um pensar sobre todas e/ou quaisquer músicas de forma a considerá-las tão ricas e ao mesmo tempo tão diversas, buscando eximir-se assim de uma aceção preconceituosa através de um modelo rígido do que é bom ou ruim, ou ainda mais ou menos importante via suas origens socioculturais.

Faço a ressalva, no entanto de que este estado de percepção proposto é um caminho escolhido para a minha abordagem investigativa sobre a obra smetakiana dos *Violões de Microtom*. Não tenho dúvidas de que as transformações e substituições de termos e expressões utilizadas ao longo das investigações científicas acerca de música, tendem a continuidade, tornando-se mais ou menos rapidamente obsoletas e incongruentes a partir de novas reflexões e convenções. O fato é que independente das metodologias e teorias a estas relacionadas, as idiosincrasias é que determinam hegemonicamente os caminhos e contingências assim como tais métodos e teorias:

Estou apenas sugerindo que o ponto inicial de uma pesquisa não deve ser a metodologia mas antes a relevância do problema. E se uma única pessoa não tem condições e tempo para investigá-lo, poderíamos pensar na possibilidade de teses coletivas de mestrado e doutoramento. Ah! Mas aqui aparece um problema que não tem nada a ver com a ciência: como avaliar individualmente o desempenho de uma pessoa se o trabalho foi coletivo? Isto tem a ver com ideais individualistas e competitivos que têm suas raízes em condições socioeconômicas. Assim, parece-me que a influência do rigor metodológico

not mean we had got rid of the real trouble — the elitist, colonialist or racist ‘fence’ — but that we had merely changed sides in a game with dubious rules.” (TAGG, 1989, p. 2).

³⁰ Grupo indígena localizado no município de Inajá, Pernambuco. O município tem sua economia baseada na exportação de melão. Disponível em <http://www.ufpe.br/nepe/povosindigenas/tuxa.htm>. Acesso em out. 2009.

sobre a escolha de problemas insignificantes de investigação não se explica ao nível da própria ciência, mas nos conduz aos mecanismos institucionais dentro dos quais a ciência é feita. (ALVES, 1991, p. 68).

A rara produção bibliográfica acerca dos violões microtonais smetakianos, estabelece uma restrição impositiva para a investigação de tal obra: a sistematização do conjunto de elementos estruturantes dos violões de Smetak depende principalmente da construção etnográfica, a partir dos discursos de participantes das experiências com os violões microtonais. Em torno de tal procedimento, alinou-se o itinerário metodológico desta investigação. A partir também das entrevistas e do registro sonoro da apresentação de Smetak no evento *Feira da Bahia*³¹, foi possível a organização de um arcabouço ou complexo de referenciais terminológicos/conceituais e prático/descritivos relativos aos *Violões de Microtom*.

1.2 PROPOSTAS METODOLÓGICAS

É possível que um musicólogo tenha profundidade e compreensão na análise de uma partitura de um determinado compositor, ou de um fenômeno musical qualquer sem conversar com pessoas e/ou entrevistá-las acerca do tema investigado? Mesmo contando com documentos publicados como textos e partituras musicais, é possível desprezar opiniões de seu (s) intérprete (s) e ainda do público, inclusive aquele considerado leigo?

A ação condutora deste tópico e dos subsequentes, é basicamente discorrer acerca dos processos metodológicos envolvidos nesta investigação, a qual incide sobre os *Violões de Microtom*³² de Walter Smetak, a partir de questões como as levantadas no parágrafo anterior. Sob o ponto de vista teórico, busco aqui relacionar ferramentas metodológicas tradicionais de pesquisa em música a ferramentas que foram adequadas durante o processo de investigação, com o objetivo de cumprir as demandas específicas desta pesquisa.

A atenção dada à aspectos relacionados à cronologia linear é adotada neste trabalho pelo seguinte motivo: as referências relativas a datas das obras pontuam uma demanda característica, de sistematização histórica da obra smetakiana, considerando inclusive as contribuições de pesquisas já realizadas sobre o tema. Um exemplo da incipiência de referências pode ser encontrado em *Simbologia dos instrumentos* (2001). Na publicação, a *Vina Itaparicanaã*

³¹ O evento será tratado de maneira mais aprofundada no capítulo 4.

³² Obra de Walter Smetak, a qual consiste em um conjunto de elementos estruturais aplicados em um grupo de seis violões. Para maior detalhamento, consultar o Capítulo 4.

aparece com a data de criação inscrita como 1969. (SMETAK, 2001. p. 89). Porém a obra havia sido exposta na *I Bienal de Arte da Bahia*, em 1967.³³

Como se constitui a obra *Violões de Microtom* de Walter Smetak? Partindo desta pergunta básica e seguindo para questões específicas como: os aspectos organológicos destes instrumentos – história do instrumento no Brasil e suas implicações culturais, o tipo de afinação proposta, adição da meia cabaça, a mudança no tipo de cordas utilizado no instrumento; aspectos relativos à performance – terminologias características como de procedimentos relacionados a improvisação e condução dos encontros/ensaios, organização espacial do conjunto; questões relacionados à técnica do instrumento como nomes de escalas, – e ainda os aspectos extra-musicais como contexto histórico e sociocultural do qual a obra emerge.

Assim buscamos investigar os processos envolvidos na prática dos *Violões de Microtom*, adotando basicamente a associação ferramentas metodológicas provenientes das duas abordagens fundantes da etnomusicologia: a abordagem musicológica – revisão bibliográfica, pesquisa histórica e de acervo, apreciação analítica de documentos relacionados ao tema (fotos, textos, gravações sonoras e audiovisuais, partituras etc.) – e práticas de pesquisa em cultura baseadas nas contribuições da antropologia – as entrevistas semi-abertas e as transcrições de materiais sonoros, audiovisuais e textuais³⁴. Nos diversos níveis metodológicos apresentados acima, uma linha condutora em comum serve de guia: o “afunilamento”. Partindo de uma perspectiva ampla para uma específica, que incida sobre os *Violões de Microton* e suas características fundamentais.

Se por um lado as ferramentas com características musicológicas levantam provas documentais de fatos ocorridos, possibilitando forjar o conteúdo específico para questões abordadas nas entrevistas, concomitantemente estas possibilitam uma ampliação na compreensão de tais fatos com a vivificação através da voz humana de alguém contando sobre sua memória a outra pessoa interessada na história contada, trazendo o aspecto carnal do fato. Este diálogo entre os dois ramos de abordagem representa um dos suportes importantes na configuração metodológica aplicada nesta investigação.

Acerca da produção bibliográfica com foco nos *Violões de Microton*, constatou-se uma documentação dispersa e escassa, consistindo em apenas alguns trechos contidos em artigos de jornal, os quais registravam os lançamentos dos álbuns *Walter Smetak* e *Interregno*, bem como

³³ Segundo as seguintes fontes: Lima (1996), Scarassatti (2008).

³⁴ Smetak denota na sua maneira de escrever, um incrível domínio da língua portuguesa, recriando-a a partir de uma desconstrução epistemológica constante.

apresentações esparsas dos conjuntos que utilizaram tais instrumentos³⁵. Uma dessas apresentações representa uma das amostras mais importantes para esta pesquisa: o registro sonoro da apresentação de Smetak no evento intitulado *Feira da Bahia*. Outro documento essencial para esta investigação é um texto do próprio Smetak, publicado em 1973.³⁶ Também a audição dos álbuns *Smetak* (1975) e *Interregno* (1979) bem como a apreciação dos vídeos *Smetak* (1975), *O Alquimista dos Som* (1976) e *Smetak* (2002).³⁷ Especificamente sobre os violões microtonais, há um pequeno trecho no filme de La Saigne (1975), *Smetak*, no qual há imagens de uma improvisação com os referidos instrumentos, sendo esta dirigida por Smetak.

Das referências bibliográficas, há apenas algumas citações em Smetak (1982), bem como em Scarassatti (2008). Doravante, foi instaurada a necessidade de entrevistar pessoas que viveram tais experiências ao lado de Smetak, representam a maior fonte de informações sobre o tema. Utilizando recursos a partir das experiências da antropologia, busquei, ao longo do processo de pesquisa de campo, um melhoramento qualitativo na obtenção de informações sobre os violões microtonais smetakianos, bem como acerca de aspectos que tangenciam tal obra. Enumero, nos tópicos a seguir, aspectos relacionados aos dois campos fundamentais desta investigação: as interfaces musicológica e etnográfica.

1.3 PERSPECTIVAS MUSICOLÓGICAS

Atividades ligadas à revisão bibliográfica e a pesquisa no acervo da família Smetak enquadram-se como perspectivas musicológicas desta investigação. Vale ressaltar que cada um dos procedimentos abordados mais ou menos separadamente, contamina os outros procedimentos e por eles é contaminado a todo instante da pesquisa.

A pesquisa bibliográfica estendeu-se para além da temática da obra smetakiana, buscando cobrir também aspectos relacionados ao contexto histórico da época, observando os movimentos estéticos e artísticos no Brasil. Os resultados da pesquisa bibliográfica comprovam uma considerável documentação acerca da obra de Walter Smetak, havendo porém, somente uma publicação que se debruça integralmente sobre o artista e sua obra³⁸, apesar que ainda hoje despertam por onde passam. Como exemplo do enorme interesse do público em geral pela obra de Smetak, podemos citar o número de significativo de visitantes nas duas últimas grandes exposições que aconteceram nos MAM de Salvador e São Paulo, entre 2007 e 2008.

³⁵ Ver capítulo 4: *Mendigos na Feira e Conjunto de Microtons*.

³⁶ Para maiores detalhes ver anexos A e B.

³⁷ Consultar referências videográficas.

³⁸ *Walter Smetak, o alquimista dos sons* (SCARASSATTI, 2008).

Também como exemplo, podemos citar a grande quantidade de visitas ao acervo de Smetak, registradas na Biblioteca Central da UFBA, durante os aproximadamente seis anos em que a biblioteca abrigou o acervo smetakiano.

Como exemplos da documentação acerca de Smetak e sua obra podem ser citados: Mariz (1970; 1991), Béhague (1979), Biriotti (1971), Grove, Sadie (1994), Kent (1982), Marcondes (1998), Neves (1981), Ribeiro (2004), Lima (1999), Scarassatti (2001) e Nogueira (2002).

Vale ressaltar que há apenas uma pesquisa acadêmica realizada até esta data, inteiramente dedicada a Smetak e sua obra. Marco Scarassatti (2001) desenvolveu tal pesquisa através do curso de mestrado em multimeios no Instituto de Artes da UNICAMP – SP, sob o título de *Retorno ao Futuro: Smetak e suas Plásticas Sonoras*. Esta pesquisa, pioneira e de enorme importância para aprofundamento da investigação da obra, traz no capítulo *Síntese Biográfica*, informações relevantes para a pesquisa histórica, assim como para a pesquisa bibliográfica como um todo. A dissertação foi re-editada e lançada com o título *Walter Smetak, o Alquimista dos Sons* (2008), pela editora Perspectiva. A publicação trás alguns dados novos como dados sobre Leone, única irmã de Smetak, que vive atualmente nos Estados Unidos. As referências apresentadas pelo autor representam uma enorme contribuição a cerca da investigação sobre Smetak. Além do extenso e preciso levantamento biográfico, Scarassatti dedica atenção especial a *Vina Itaparicanaã*, bem como aos processos de criativos que guiaram Smetak em tal obra.

Em pesquisa virtual, há fontes interessantes como a página *Smetak Imprevisto*, verbete na página eletrônica *Wikipedia*. além de algumas informações sobre o artista bem como um texto de sua autoria, *Em potencial, sem recursos porém...* texto do próprio Smetak³⁹, além de diversos outros textos acerca de Smetak e sua obra. Também há alguns vídeos disponíveis no *site Youtube*.⁴⁰

É notável a produção literária de Smetak, o qual publicou ainda em vida *Retorno ao Futuro, ao espírito*, em 1982, livro que traz reflexões filosóficas e estéticas sobre espiritualidade, arte, através de uma percepção influenciada pela Teosofia. Morreu deixando uma enorme quantidade de escritos, textos e partituras, poesias, inclusive estando alguns já prontos para a publicação, naquela ocasião. Dentre estes, *Simbologia dos Instrumentos*, 2001 é um livro muito interessante, no qual o autor descreve suas *Plásticas Sonoras*, desde aspectos

³⁹ Disponível em: <http://old.gilbertogil.com.br/smetak/taktx_0.htm>. Acesso em abril de 2008.

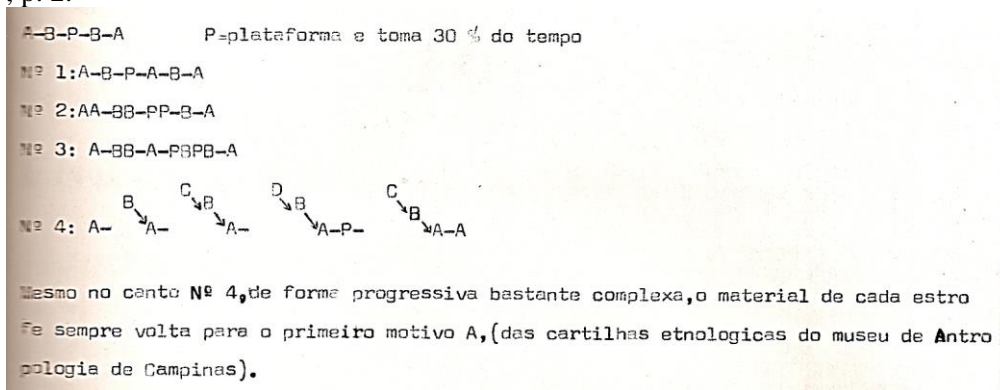
⁴⁰ Sobre todas as referências virtuais citadas, consultar: referências virtuais.

conceituais, onde aparece a recorrência da *Eubiose*, até aspectos práticos como material utilizado, afinação e interpretação, categorização organológica etc.

Um conjunto composto por fotos, gravações sonoras e audiovisuais, manuscritos, partituras, textos originais à máquina de escrever e artigos publicados em diversos jornais do território nacional, representam importantes documentos do acervo sob cuidados de Bárbara Smetak. Neste âmbito, gostaria de pontuar sobre a minha participação na Associação dos Amigos de Smetak, criada após sua morte por companheiros seus e pessoas inicialmente empenhadas na manutenção e difusão da obra smetakiana. Meu envolvimento com a associação supracitada, entre os anos de 2008 e 2009, trouxe a oportunidade de trabalhar como *currier*⁴¹ em uma grande exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Por esta ocasião, fiquei responsável pela montagem e desmontagem e conferência das Plásticas Sonoras expostas no evento.

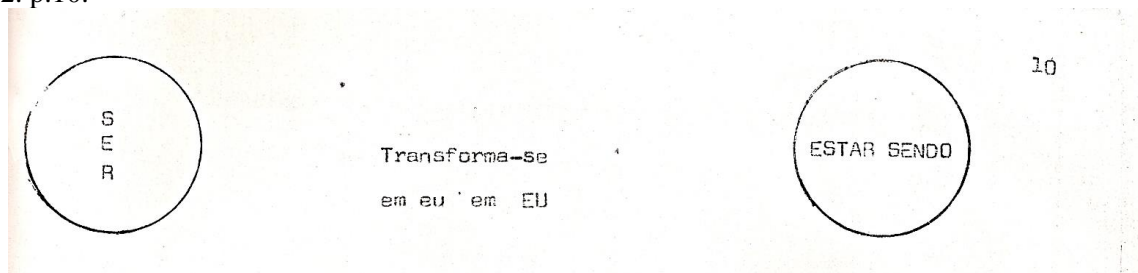
A obra literária de Smetak evidencia a utilização espacial de forma plástica, aspecto que aparece em diversas das suas poesias, inclusive com a utilização de desenhos misturados ao texto.

Figura 1 – Trecho de *Ensaio para o artesanato da improvisação: da pequena ciência do homem*, 1977, p. 2.



Fonte: acervo da família

Figura 2 – Trecho de *Ensaio para o artesanato da improvisação: da pequena ciência do homem*, 1977, p. 2. p.10.



Fonte: acervo da família

⁴¹ Pessoa responsável por acervo de uma exposição de arte.

Smetak produziu dezenas de textos abordando temáticas diversas. Nesta parte da investigação no acervo, foram privilegiadas as análises dos textos: *Ensaio para o artesanato da improvisação: da pequena ciência do homem* (SMETAK, 1978); *Arte transcendental da improvisação* (1977).

Sobre a produção em literatura musical, foram encontradas no acervo apenas algumas poucas partituras de sua autoria, dentre as quais apenas uma com participação dos *Violões de Microton: Planicotó*. Devido ao fato da má qualidade do processo de cópia na versão encontrada, e de não ter sido encontrada a versão original da peça, faz-se necessário uma edição da partitura mencionada, para a finalidade de uma ampliação da compreensão da obra *Violões de Microton*. Também devido às restrições contingenciais impostas no mestrado acadêmico, não me foi possível realizar tal tarefa nesta investigação. Desta peça, não foram encontrados registros consistentes, a não ser da indicação de sua estreia, em Bastianelli (2003, v. I, p.180).

1.4 PERSPECTIVAS ETNOLÓGICAS

A utilização de ferramentas ligadas às práticas etnográficas aparece nesta pesquisa como peça fundamental na remontagem do quebra-cabeças que representam os *Violões de Microton* smetakianos. As entrevistas, o contato direto com os principais personagens envolvidos na cena aqui investigada, trouxeram perspectivas ampliadas, ainda sem deixar de ser uma percepção fragmentada da realidade, do que realmente acontecia naquele tempo/espço específico.

Outro aspecto diretamente envolvido na prática etnográfica e utilizado amplamente na antropologia e na etnomusicologia, é o da transcrição. É possível realizar uma análise musical sem a utilização da representação gráfica tradicional? Qual o lugar de importância da análise do discurso dos participantes do fenômeno musical investigado, sobre tal fenômeno? Apesar deste ser um trabalho situado na área da pesquisa sobre música, a transcrição musical, não será aqui tratada por alguns motivos dentre os quais: a música realizada por Smetak e o *Conjunto de Microtons*, tinha como característica a improvisação; o sistema microtonal, característica fundamental da obra investigada, gera uma série de empecilhos na escrita convencional, gerando a demanda de formulações de uma escrita específica, portanto, devido ao tempo destinado ao curso de mestrado, não foram possíveis tais formulações. Porém foram confeccionados desenhos e figuras para uma representação gráfica simplificada de alguns dos exemplos apresentados.

As transcrições das entrevistas representam um horizonte ainda muito amplo e carente de exploração. Ao longo da maioria das discussões, a consciência da insuficiente documentação

acerca dos violões microtonais e suas implicações tornou-se cada vez mais gritante, além da flagrante importância de tal obra para a cultura musical brasileira. Nas transcrições das entrevistas, utilizei alguns parâmetros como sinais específicos.⁴²

Inicialmente a tentativa era de entrevistar o máximo de pessoas que tiveram algum contato com Smetak, principalmente aquelas que participaram das experiências com os violões microtonais smetakianos.

Do universo de pelo menos trinta e uma pessoas envolvidas diretamente com o fenômeno específico dos violões microtonais Smetakianos, foram entrevistadas apenas oito delas. Por conta da inacessibilidade a muitos dos candidatos à entrevista por razões diversas, bem como pelo pouco tempo concedido ao curso de mestrado, de fato só foi possível entrevistar um número limitado de pessoas e ainda sob diferentes métodos de registro e condições por vezes adversas: entrevistas gravadas com áudio ou câmera de vídeo; através de correspondências via *email* e até conversas informais sem registro algum, mostrando-se, todas elas, de suma importância para esta pesquisa. Discrimino aqui os nomes dos entrevistados, agrupando-os de acordo com a temática da entrevista. Sobre Smetak e a *Eubiose*: Atualba Meirelles (gravado em áudio), Eduardo Catinari (vídeo) e Carlos Rodrigues de Carvalho (vídeo); acerca de Smetak e os violões microtonais: Tuzé de Abreu (vídeo),⁴³ Thomas Gruetzmacher (vídeo e *email*), Élcio Sá (email), Hans Ludwig (vídeo), Roberto Gomes (por *email* e telefone), Wilson Sukorski (vídeo), Gereba (vídeo), Carlos Pitta (vídeo) e Roberto Luis Castro (*email*); sobre Smetak, sua vida e obra: Rafael José de Menezes Bastos (vídeo), Arthur Andrés Ribeiro (vídeo) e Marco Scarassatti (vídeo); sobre aspectos biográficos: Uibitu Smetak (vídeo) e Bárbara Smetak (vídeo); sobre aspectos relativos à performance do violão: Mário Ulloa (vídeo); sobre os aspectos literários da obra smetakiana: Augusto de Campos (*email*); Sobre os *Seminários de Música*: Maria da Conceição Perrone (vídeo) e Paulo Costa Lima (vídeo). O conjunto das entrevistas tem um total de aproximadamente 28 (vinte e oito) horas de duração, sendo que não há a utilização direta de todo o material nesta dissertação.

⁴² Ver: Boni, Quaresma (2005); Malinowski (1978); Geertz (1989).

⁴³ Tuzé e Thomas foram entrevistados mais de uma vez e em períodos distintos.

Quadro 1 - Lista de pessoas envolvidas no fenômeno Violões de Microton

1. Gilberto Gil	13. Diana Pereira	25. Thomas Gruetzmacher*
2. Gereba*	14. Elena Rodrigues*	26. Élcio Sá*
3. Zeca	15. Andréa Daltro	27. Antonio Sarkis
4. Capenga	16. Juraci Cardoso	28. Roberto Gomes*
5. Marco Antônio Guimarães	17. Elizabeth	29. Roberto Luis Castro*
6. Fredera	18. Tomas Oswald	30. Jorge Bradley Ledezma
7. Rogério Duarte	19. Dilson Peixoto	31. Ray (?)
8. Ari Dias	20. Toni Costa	32. Carlos Pitta*
9. Djalma Corrêa	21. Guilherme Maia*	33. Caetano Veloso
10. Tuzé de Abreu*	22. Wilson Sukorsky*	34. Roberto Santana
11. Baltazar Schawabe	23. Arrigo Barnabé	35. André Matarazzo
12. Samuel da Motta	24. Erasto Vasconcelos	36. Hans Ludwig*

Também foram de grande utilidade as entrevistas realizadas por Scarassatti durante a sua pesquisa e cedidas gentilmente pelo próprio à minha pessoa. Particularmente as entrevistas com Has J. Koellreutter, Uibitu Smetak, Eduardo Catinari, Luiz Carlos La Sagne, Tuzé de Abreu e Bárbara Smetak. Também vale ressaltar os depoimentos de Gilberto Gil e Caetano Veloso gravados para um especial realizado pela TV Globo⁴⁴ além do depoimento de Ernst Widmer contido no filme de La Sagne, *Smetak* (1975). Em todos estes filmes há imagens de Smetak bem como falas suas. Detenho atenção especial para *Smetak* (1975) de Luiz Carlos La Saigne, vídeo no qual há imagens de uma improvisação com o *Conjunto de Microtons*.

Em raras quatro oportunidades foi possível realizar a entrevista com dois ou mais participantes, sendo que este procedimento pode render pontos bastante satisfatórios desde que as entrevistas individuais também sejam possíveis. Sim, pois a influência da fala de cada entrevistado exerce no processo de recordar é fato notado já na superfície. Estas ocasiões se deram a partir do evento intitulado *Semana Walter Smetak*, realizada por mim com o apoio da escola de Música da UFBA. Este evento contou com palestras, o que não caracteriza necessariamente uma entrevista, mas sim um conjunto de depoimentos em grupos de três e quatro palestrantes. A condução foi feita pelo Prof. Dr. Marco Scarassatti, nas quais participaram palestrantes como: Elena Rodrigues, Tuzé de Abreu, Aderbal Duarte (19/05/2009); Gereba, Bira Reis e Sérgio Souto (20/05); Paulo

⁴⁴ O vídeo foi produzido em virtude da conquista do prêmio Personalidade Global 74, por Smetak. (SCARASSATTI, 2008. P. 65).

Dourado e Carlos Querino (21/05). O evento contou ainda com o lançamento nacional da publicação *Walter Smetak: o Alquimista dos Sons* (Scarassatti, 2008). Além destes registros, a situação de mais de um entrevistado simultaneamente aconteceu através de entrevista com Bárbara Smetak e Marco Scarassatti em outubro de 2009.

Mostrar materiais no “contexto smetakiano”, em que os entrevistados fazem parte (fotos, vídeos, gravações sonoras) e mesmo daquelas em que ele(a), o(a) entrevistado(a) não esteja, com vista a despertar determinadas direções para o depoimento foi um recurso utilizado recorrentemente nas entrevistas.⁴⁵ Voltando a questão da permeabilidade das ferramentas metodológicas, aqui as ações de pesquisa bibliográfica e em acervo ajudaram enormemente na quantidade e qualidade de materiais disponíveis. Inclusive o fato de dividir materiais como aconteceu com Thomas, Hans, Tuzé, Scarassatti, Catinari e Sukorski rendeu confiança e fluidez nas conversas e entrevistas. Também vale ressaltar a boa vontade e disponibilidade de todos que foram entrevistados. Esse foi, sem dúvida, um ponto facilitador da investigação. As entrevistas presenciais foram do tipo abertas, sendo que alguns pontos estabeleciam uma espécie de roteiro. Esses pontos de ligamento foram escolhidos e configurados de acordo com cada entrevista, levando em conta o potencial de informação particular de cada entrevistado. As entrevistas por *email* foram realizadas durante um período variável, sendo aplicadas a partir de um questionário específico para cada entrevistado.⁴⁶ Vale citar ainda sobre as entrevistas presenciais, que quase todas foram realizadas nas residências dos entrevistados, com algumas exceções.

Garimpagem de termos smetakianos a prática do *Violões de Microton*. O aspecto êmico aqui proposto para uma possível sistematização da prática dos *Violões* smetakianos, ganha clareza e consistência a partir do levantamento de termos específicos criados por Smetak e pelos diversos *performers*⁴⁷ que passaram pelos encontros/ensaios/aulas utilizando os *Violões de Microton*.

Com relação à performance e a improvisação propostas através dos violões microtonais smetakianos, surgiram as seguintes questões: Como se davam as improvisações e como Smetak conduzia? Como retomava situações satisfatórias? Existiam termos específicos criados para designar tais situações? Havia termos técnicos para designar escalas e outros aspectos teóricos? Faziam gravações das improvisações?

⁴⁵ Esta prática pode ser nomeada de entrevista projetiva (BONI, QUARESMA 2005, p. 72).

⁴⁶ Os entrevistados por correspondência eletrônica foram:

⁴⁷ Apesar do fato que o grupo de entrevistados que participaram das experiências com os violões serem todos instrumentistas,

Se faziam, Smetak propunha que, em algum momento, ouvissem e comentassem? E ele, o que comentava? A investigação objetivada nestas questões é de fundamental importância para a compreensão sistemática do pensamento acerca da improvisação coletiva adequada à prática dos *Violões de Microton*.

Outro ponto importante no processo de entrevistas foi a oportunidade de entrevistar o músico/pesquisador Marco Scarassatti. Apesar de não nos conhecermos anteriormente à esta investigação, já havia lido sua dissertação em 2007. Mantivemos comunicação via *email* e telefone, até que em janeiro de 2009 tive a oportunidade de conhecê-lo. Scarassatti recebeu-se em sua casa, em Campinas-SP, e desde então, foi estabelecida uma relação de amizade entre nós. Scarassatti foi um grande incentivador da minha investigação, esclarecendo e apontando pontos importantes acerca dos violões microtonais. Depois de algumas horas de conversas, realizei uma entrevista com o pesquisador. No decorrer da entrevista, surgiu a questão de compartilhar material de entrevistas feitas por ele e por mim. Uma das entrevistas realizadas por Scarassatti, com Hans Joaquim Koellreuter que falecera em 2005, mostrou-se de extrema valia. devido à impossibilidade factual de uma nova entrevista. Abaixo um trecho da entrevista, que trata deste e outros temas importantes na atividade etnográfica da prática de entrevistas:

(M) Rapaz, eu eh... vou precisar, viu, desses depoimentos seus. Mesmo que eu re... reentreviste essas pessoas. (S) Tá. (M) Quem eu conseguir e tal, mas importante ver, porque surgem coisas, (S) sim. (M) Né? Apesar daquilo que cê fala de ter uma repetição, das pessoas repetirem, mas tem coisas que... que aquilo que cê disse, a minha perspectiva da pesquisa, a sua... (S) É. (M) Isso acaba gerando respostas diferentes. (S) Acho que é interessante assim: o que você puder fazer... (M) Fazer de novo. (S) Fazer de novo. Inclusive porque você já tem um material e você pode explorar outras coisas. (M) Aprofundar, inclusive, né, Marco? (S) Explorar outras coisas. Aprofundar... [...] E questionar um pouco. Porque você, numa primeira conversa, talvez você não tenha esse... esse espaço, enfim, a informação nova que surge você vai conduzindo a entrevista. Mesmo porque tem uma coisa que acho que ativa a memória do entrevistado que é o estar em contato com o assunto. Na época que eu fiz as entrevistas, era quase um... acho que um primeiro retorno assim, a falar assim: [...] Smetak, nossa o Smetak, deixa eu lembrar. (M) Sim. (S) Depois disso, [...] a exposição do nome do Smetak... [...] foi muito maior, então isso acho que provoca outras relações mnemônicas, né? (M) Sim. (S) E aí se você encontrar essas pessoas hoje, elas... elas vão, seguramente, ter lembrado de outras tantas histórias. (M) Uhum. (S) Como acontece: o cara acabou de dar entrevista, aí fala... tá sozinho na casa aí fala assim: Puxa vida!! Eu não falei isso!! (M) Sim. (S) Né? (M) Verdade. (S) Por isso que às vezes não é nem... o ideal não é nem você fazer a entrevista na primeira... no primeiro encontro, né? (M) Unhum (S) O ideal é você provocar, disparar eh... situações que... que evoquem a lembrança e tudo mais, e depois tirar aquela coisa muito do pessoal, de que... (M) Unhum. Agora

também eu fico pensando nisso assim, eu fico querendo gravar tudo, né? (S) É. (M) Porque [...] pode ter alguma coisa [...] nesse primeiro encontro que não vá se repetir [...] lá na frente. A gente quer pegar tudo, né? (S) E eu acho que hoje a gente tem uma facilidade agora, né? Tem facilidade que a mídia é barata, né? (M) É. (S) Então cê grava a primeira, a segunda, a prévia e aí grava pra valer, hehehehe. (M) É. (S) Aí tá tudo gravado, né?⁴⁸

Algumas questões aparecem neste trecho da entrevista: o ato de compartilhamento de material entre pesquisadores, de uma forma generosa, em prol da potencialização da qualidade da pesquisa de ambos; os processos mnemônicos e possíveis estratégias de otimização da informação coletada neste tipo de entrevista; aspectos relativos ao acesso à tecnologia e os processos de registro, características da atualidade.

As entrevistas representaram uma das fontes mais importantes para o cumprimento dos objetivos propostos nesta investigação. Associado ao procedimento das pesquisas bibliográficas, as informações colhidas durante as diversas conversas informais, registradas ou não, tornaram possível a investigação acerca dos violões microtonais smetakianos e suas proposições.

⁴⁸ Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2009, na casa do entrevistado, em Campinas, São Paulo.

2 CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIOCULTURAL

Apesar de ter estabelecido para esta investigação, um recorte temporal situado na década de 1970, período profícuo à obra dos *Violões de Microtom* através dos grupos *Os Mendigos* e *Conjunto de Microtons*, julgamos necessário partir de uma retrospectiva que remonta desde fins do século XIX, quando, com a Revolução Industrial iniciada na Europa, aconteceram uma série de transformações nos principais alicerces socioculturais e econômicos de muitas das sociedades humanas as quais influenciaram diretamente no surgimento de fenômenos culturais e artísticos como a obra smetakiana.

Considerando que o surgimento dos violões microtonizados de Smetak parte de um pertencimento identitário multiforme e dinâmico, reconfigurando-se a partir dos contextos socioculturais pelos quais o artista se moveu, justamente a partir deste pertencimento, a sua obra aponta para um entrecruzamento também multiforme e dinâmico que se transformou ao longo de um caminho que começa na sua formação tradicional como concertista – na Europa em 1934 – passando pelo contato e posterior compromisso com interesses ligados à Eubiose – no Rio de Janeiro e São Paulo dos anos 40/50s – até o abandono sistemático de diversos aspectos da música ocidental europeia em direção a uma proposição de novas concepções do fazer musical, como afirma Gilberto Gil:

[...] um trabalho que, sei lá, pode ser definido de várias formas, pode ser conceituado, aí... rotulado com muitas coisas, uma delas, uma das visões assim, que eu particularmente tenho do trabalho dele, é que é assim, uma espécie de alquimia sonora.⁴⁹

Diante da impossibilidade de determinar instantes estáticos no tempo/espço com o objetivo de estabelecer marcos descritivos, esta investigação se propõe a abarcar uma descrição ou representação crítica/interpretativa da obra dos violões microtonais smetakianos, através da dinâmica das suas configurações ao longo do seu desenvolvimento. Partindo destas considerações, podem ser encontradas estreitas relações da obra smetakiana – a qual é configurada como uma colcha de retalhos culturais diversos – com diversas correntes artísticas e filosóficas do século XX. Doravante, buscase neste capítulo, contextualizar a obra *Violões de Microtom* a partir de alguns dos diversos vetores envolvidos nos seus processos de plasmação.

Anton Walter Smetak nasceu em Zurique em 12 de fevereiro de 1913, primeiro filho do músico Anton Smetak (1878-1955) e da checa naturalizada suíça, Frederica

⁴⁹ Depoimento registrado em vídeo produzido pela *Rede Globo de Televisão*. Material cedido pela família Smetak, em nome de Bárbara Smetak.

Smetak (1884-1990). Seu pai, que além de luthier era um virtuose na cítara⁵⁰, ministrava aulas do instrumento em sua casa, influenciando o pequeno Walter em suas primeiras experiências com a música, como afirma Smetak em entrevista a Renato de Moraes, publicada na *Revista Veja*, em 1975:

Meus estudos e minha formação foram feitos dentro do estilo tradicional. Meu pai era professor de cítara e ainda me recordo de um fato marcante: quando tinha 2 ou 3 anos, eu costumava ficar com o ouvido colado ao pé da mesa em que ele dava suas aulas intrigado com as dissonâncias que a madeira produzia nos sons do instrumento. Aqueles sons tão delicados, finos, contrastantes, haveriam de me perseguir e perturbar durante longo tempo. Prefери, porém, optar pelo piano, certamente pela atração que as obras de Bach exerciam sobre mim, e como consequência disso tive grandes conflitos com meu pai. Depois resolvi mudar para o violoncelo. Estudei em Salzburgo e me diplomei como concertista em Viena junto com Pablo Casals, em 1935. (ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DE SMETAK, 1985, p.7).

Smetak diplomou-se no Mozarteum⁵¹, Salzburgo⁵², cidade onde na época, viviam compositores como Anton Webern, Alban Berg. Segundo afirma em seu *Curriculum Vitae*, entre 1929 e 30 era aluno regular da Escola Profissional do Conservatório de Zurique, onde estudou Violoncelo como matéria principal, com Carl Hessel e Fritz Reitz, além de Teoria Geral da Música, Harmonia, Morfologia, Prática de Orquestra e Piano como matérias correlatas.⁵³

1931/32: Matéria principal: Violoncelo. Matérias correlatas: Piano (Ledwinka), harmonia (Sauer), morfologia (Mueller), áudio-formação (Frischenschlager), harmonia prática (Frischenschlager), música de câmara (Grunsky).

1932/33: Matéria Principal: Violoncelo – Seção III (Grunsky), orquestração (Mueller), música de câmara (Grunsky).

1933/34: Violoncelo – Seção IV (Grunsky). (AWS, 1985. p. 26).

1934: Diploma das Matérias Correlatas e Violoncelo (Richard Krottschak). Diploma de Violoncelista revalidado do Conservatório de Viena, Áustria.

Outros: Aprendeu lutheria tradicional durante todo o estudo de música.

PROFISSIONALIZAÇÃO

⁵⁰ Tipo de cítara tradicional da região do Tirol, Áustria.

⁵¹ Akademie für Musik und Darstellende Kunst “Mozarteum”, em Salzburgo.

⁵² Salzburgo é a cidade natal de Amadeus Wolfgang Mozart.

⁵³ Os currículos de Smetak, como aponta Scarassatti (2008) representam um misto de documento histórico e meio de expressão literária, contendo às vezes, proposições subjetivas de seus pensamentos. Durante, esta investigação, tive acesso a pelo menos quatro currículos diferentes: um encontrado no acervo, datilografado e assinado à punho, original de novembro de 1977, com sete páginas; o segundo, é referente à publicação *Smetak, Retorno ao futuro* (AAS, 1985. Pp. 26-29); a terceira foi publicada no seu *Simbologia dos Instrumentos* (SMETAK, 2001. Pp. 213-216); e a quarta encontra-se no catálogo referente ao álbum *Smetak* (1975), contendo quatro páginas.

Começou a desenvolver sua carreira profissional na Suíça, em conjuntos pequenos, orquestras sinfônicas e de câmara. Participou em Conjuntos de Câmara, Quartetos e Trios. Atuou muitas vezes como solista de violoncelo. (AAS, 1985, p. 26).

Figura 3 – Anton Smetak tocando cítara



Fonte: acervo da família

Figura 4 – Cartaz de concerto com trio Schubert, em 1937



Fonte: acervo da família

Figura 5 – Walter Smetak em 1933



Fonte: acervo da família

Figura 6 – Walter Smetak ao violoncelo



Fonte: acervo da família

Figura 7 – Frederica, Anton, Walter e Leone Smetak



Fonte: acervo da família

Nascido um ano antes do início da I Guerra Mundial, Smetak viu de perto o caos instaurado após a mesma. Devido ao acirramento dos ânimos na Europa com a ascensão do nazismo ao poder, Smetak resolve emigrar para o Brasil em 1937, através de um convite feito por seu professor, Grunsky, para integrar a Orquestra Internacional Rádio Farroupilha, então sob direção do regente Hans Peyser. Em *Marginália*, a jornalista Marisa Alvarez Lima, que conheceu Smetak na *1ª Bienal de Artes Plásticas*⁵⁴, afirma:

⁵⁴ Evento realizado em Salvador, 1966, no qual o artista recebeu o *Prêmio Especial de Pesquisa* com as suas *Plásticas Sonoras*.

Da Suíça, terra onde nasceu, saiu há trinta anos e veio para o Brasil contratado pela sinfônica de Porto Alegre. A vida para ele, em sua própria terra, pouco antes da Segunda Guerra Mundial, estava se tornando muito difícil. O povo tinha ódio dos nazistas, segundo explica, e, na ânsia de persegui-los, desconfiava de todos.

Uma noite, na volta de um concerto – já era um violoncelista e compositor famoso – Smetak mal teve tempo de explicar que não era alemão, a pedra já tinha vindo em sua cabeça. Correu pelas ruas escuras apavorado e, chegando em casa, imaginou que este fato, em verdade, poderia ser apenas o começo.

Não pensou duas vezes, arrumou as malas e veio para o Brasil. A partir deste momento, sua vida ficou dividida entre concertos em Porto Alegre, Rio e São Paulo e estudos de eletrônica, composição de músicas e prática de yoga. (LIMA, 1996, p. 68).

Depois de alguns anos de atividades musicais em Porto Alegre, como violoncelista de grupos de câmara e pequenas orquestras, além de professor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Smetak se estabeleceu entre São Paulo e Rio de Janeiro, a partir de 1941, casando-se, neste ano, com a pianista Maja Fausel. Toca em cassinos, festas além das orquestras das Rádios Tupi e Guanabara, acompanhando nomes da música brasileira como a cantora Carmem Miranda (ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DE SMETAK, 1985, p. 7). É também neste período que, entra em contato com a Teosofia, através de um dos seus membros influentes, o violinista Carlos Osório. É sobre o que fala Lima, quando se refere a “prática de yoga” (LIMA, 1996, p. 68).

Até a vinda de Smetak para a Bahia, sua produção artística situava-se sobre o campo da música ocidental tradicional. Em publicação da *Associação dos Amigos de Smetak* (1985), há uma série de peças suas, listadas, datando o período entre 1933 e 1956: duas peças para violoncelo solo; treze peças para piano solo; cinco peças para violoncelo e piano; uma peça para quarteto de cordas; uma para quinteto de cordas; uma para orquestra de cordas; duas para violoncelo e orquestra de cordas; duas para violoncelo e orquestra. Através deste documento podemos comprovar uma adequação instrumental aos modelos da orquestra sinfônica (SCARASSATTI, 2008, p. 42-44). As únicas partituras relativas a tais composições encontradas no acervo, são das peças *Achei a Flor Azul no Mato* (1944) e *Muito longe será a cidade* (1944), ambas para piano solo. (AAS, 1985, p. 15-18).

Alguns fatores, além dos já referidos, podem ter tido grande impacto para as transformações estéticas as quais a *poiesis* smetakiana assume na Bahia: o momento histórico cultural do qual a Bahia vivia entre os anos de 1940 e 1980; as demandas como

luthier, ao chegar em Salvador⁵⁵; o círculo de amizades e relações pessoais direcionado, gradativamente, à grupos compostos por indivíduos de atividades heterogêneas, como artistas, filósofos, antropólogos etc.; a conquista de um cargo público e de um espaço/tempo estético e físico, dentro da universidade que o desobrigou dos compromissos políticos e econômicos alheios às suas atividades artísticas, ou seja, a conquista de uma ampla liberdade de como, para quem e o que produzir.

Amplamente, acerca do contexto estético e artístico brasileiro no século XX, duas linhas de força estabeleceram-se como os principais vetores de impulso na dinâmica cultural vivida em nosso país: nacionalismo *versus* universalismo. Na música, tais vetores podem ser representados sob dois signos: o das práticas musicais de origem populares e práticas relacionadas às músicas estrangeiras, predominantemente das músicas de origem nas tradições ocidentais europeias.

Relacionando o tema a obra smetakiana, faz-se necessário uma percepção ampliada das propostas do artista, em direção à música popular brasileira. Além das suas experiências “tocando pela vida” na década de 1940, seu trânsito na cena musical popular e principalmente, por seu círculo de amizades na Bahia, círculo este composto por pessoas que atuavam ativamente no contexto da música popular. Segundo Caetano Veloso, que na época produziu o primeiro álbum de Smetak:

Smetak, eu conheci em 69. Ele trabalha aqui na universidade, nos Seminários Livres de Música, e ele é um inventor. Ninguém sabe se é música erudita, se é música popular, ele também não quer saber. Tem gente que diz que não é música... mas é música! Ele faz, ele inventa instrumentos pra poder conseguir sons livres da sonoridade tradicional, dos instrumentos tradicionais, pra poder criar um espaço novo de sons.⁵⁶

2.1 O MODERNISMO – O BRASIL E O MUNDO

Talvez a característica mais marcante do século XX, seja o que se denominou de busca ou adequação ao moderno, ou modernismo. No âmbito da produção artística e intelectual desse período, alguns fatores transformariam por completo o sentido de arte tal como é concebido atualmente. Sobre modernismo, o *Novo Dicionário Aurélio*, afirma:

modernismo. S. m. **1.** Preferência por tudo quanto é moderno!; tendência para aceitar inovações. **2.** Facilidade em adotar ideias e práticas modernas que o uso ainda não consagrou. **3.** Caráter do que é moderno; *modernismo* de linguagem. **4.** Designação comum a diversos

⁵⁵ O ofício de luthier era incomum em Salvador, na época e ainda hoje, em 2009. Diante desse fato, Smetak era muito solicitado para pequenos reparos de instrumentos, principalmente de violões.

⁵⁶ O depoimento aparece num vídeo produzido pela *Rede Globo de Televisão*, por conta da conquista de Smetak, do *Prêmio Personalidade do Ano*, concedido pela referida empresa de televisão.

movimentos da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e da música, surgidos a partir do fim do séc. XIX, e que se estenderam até a década de 30, aproximadamente; arte moderna. **5. Rel.** A tendência denunciada pelo Papa Pio X (1835-1914), em 1907, de aplicar em larga escala, na exegese bíblica, a crítica histórica, científica e filosófica. [...] **moderno**¹ (Do lat. *modernu*) *Adj.* 1. Dos tempos atuais ou mais próximos de nós; recente; filosofia moderna; autor moderno. 2. Atual, presente, hodierno: a vida moderna. (HOLANDA, 1986, p. 1146-1147).

Segundo Pierre Bourdieu, há uma relação intrínseca entre as mudanças de função do sistema de produção de bens simbólicos e a estrutura desses bens. Doravante, a transformação na vida artística na passagem da Idade Média para o período clássico renascentista, representa o que o autor considera como uma “autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (BOURDIEU, 1987, p. 99). Este processo de autonomização gradual se deu a partir de fatores como: a formação de um público consumidor “cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado” (BOURDIEU, 1987, p. 100) que legitima a independência dos produtores de bens simbólicos; o aparecimento crescente e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos, os quais a partir da profissionalização, reconhecem “exclusivamente um certo tipo de determinações como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio;” a diversificação e aumento do número de “instâncias de consagração” como academias e das “instâncias de difusão” (BOURDIEU, 1987, p.100).

Para Habermas, a questão lançada por Max Weber aparece como ponto de partida para a discussão sobre os processos históricos e socioculturais envolvidos na modernidade:

[...] por que é que fora da Europa ”nem o desenvolvimento científico, nem o artístico, nem o político, nem o econômico seguem as vias da racionalização características do Ocidente?” (HABERMAS, 1990, p. 13).

O autor esclarece que Weber entendia como racional, o “processo de desencanto que levou a que a desintegração das concepções religiosas do mundo gerasse na Europa uma cultura profana” (HABERMAS, 1990, p.13). A crítica científica, histórica e filosófica aplicada à exegese da Bíblia, vem representar justamente a tomada do poder das mãos da igreja católica pela burguesia, utilizando para tal movimento, a ciência. Naquela altura, houve uma fragmentação do poder centralizado pela igreja, fragmentação esta que resultou nos chamados processos de autonomização. Desenvolvendo a acepção do termo modernização, Habermas afirma:

O conceito de modernização refere-se a um feixe de processos cumulativos que se reforçam mutuamente: à formação de capital e mobilização de recursos, ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho, ao estabelecimento de poderes políticos centralizados e à formação de identidades nacionais, à expansão de direitos de participação política, de formas urbanas de vida e de formação escolar formal, refere-se a secularização de valores e normas, etc. (HABERMAS, 1990, p. 14).

Em termos de Brasil, o apontamento sobre algumas questões mostra-se indispensável. Levando em conta os processos históricos configurados pelo país, os quais denotam características de um sistema colonialista, escravocrata e exploratório, o tal modernismo assume aqui características diversas e por vezes díspares de um conceito fechado e limitante. Em grandes centros urbanos como por exemplo, Salvador e Rio de Janeiro, os quais sediaram a capital da colônia em períodos consecutivos, o contingente de indígenas, inicialmente, e depois de africanos era sempre muito superior ao de europeus. Em relação à Salvador, na época da chegada dos portugueses, Verger afirma:

Toda esta parte da costa era povoada por índios Tupinambás que guerreavam, tanto entre eles como com seus vizinhos do sul, os Tupiniquis, ou com os do norte, os Caetés. No interior os Botocudos e os Camacans viviam num estado de semi-nomadismo. (VERGER, 1999, p. 9).

Sobre a música indígena, comparando aos estudos sobre músicas europeias ou africanas, por exemplo, a pesquisa e a quantidade de trabalhos produzidos ainda representam incipiência. Talvez pelo motivo da dizimação das populações indígenas e suas culturas, pouco se sabe sobre estas formas organizacionais e relacionais e cosmo-perceptivas, bem como das suas influências nas configurações socioculturais brasileiras.

Por outro lado, a partir da utilização desumana da escravização, comercialização e deslocamento de mulheres e homens naturais de diversos países africanos como Benin, Angola e Nigéria, os portugueses estabeleceram uma transformação cultural talvez sem precedentes na história da humanidade. Depois de dizimar quase por completo a população indígena na região do litoral e recôncavo baiano. Ainda segundo o mesmo autor:

Frézier declarava em 1714: “Noventa e cinco por cento das pessoas que se vê na cidade baixa são negros e negras completamente nus, com exceção das partes que o pudor obriga a cobrir, de mod que esta cidade parece uma nova Guiné”.

As coisas não terão mudado muito em 1859 quando Avé Lallemand escreve: “Poucas cidades pode haver tão originalmente povoadas como a Bahia. Se não soubesse que ela fica no Brasil, poder-se-ia sem muita imaginação tomá-la por uma capital africana, residência de poderoso

príncipe negro, na qual passa inteiramente despercebida uma população de forasteiros brancos puros.” (VERGER, 1999, p. 21).

Nesse sentido, a discussão intelectual sobre a Revolução Industrial no Brasil passa não só pelos aspectos relacionados à hegemonia da estética racionalista, dentre outras transformações as quais atravessavam a Europa do final do século XIX, mas de como Brasil, com suas mais variadas características históricas e socioculturais, respondia e também se impunha frente as demandas internacionais, através de um penoso processo de transformações socioculturais entre o final do século XIX e meados do XX.

Os tempos modernos incidiram de maneira determinante, porém fragmentada e por vezes tardia – como no exemplo da política empreendida pelo governo Kubischek, nos anos 50 – nos sistemas de organização das sociedades brasileiras. A partir da questão levantada por Max Weber, é possível reconhecer que as vias da racionalização ocidental não se instituem de maneira significativa no Brasil: os processos de racionalização ocorrem de forma pouco ampla, na medida que as funções dos meios de produção transformam-se de maneira tímida. Com instauração da República Velha⁵⁷, a economia continuou centralizada numa estrutura fundiária arcaica baseada na grande propriedade rural, tendo o café como principal objeto de produção. Os processos industriais de produção e suas múltiplas interfaces, como as relações entre a elite burguesa e o poder político, ainda tardariam à estabelecerem-se de maneira significativa no país. Segundo Squeff (1982):

A questão é simples: existem diferenças notáveis entre a industrialização imprimida à música de consumo em países desenvolvidos e o seu sucedâneo em países como o Brasil. [...] Garcia Marques descreve magistralmente o confronto entre o mundo reificado do capitalismo dependente e as realidades mágicas dos nativos latino-americanos. O que Garcia Marques deslinda é uma realidade inquestionável: que os nativos impõem ao mundo reificado sua cosmovisão muitas vezes fantástica. (SQUEFF, WISNIK, 1982, p. 97).

O Modernismo em solo brasileiro, veio representar uma polarização de vetores: por um lado relacionados à valores universalistas⁵⁸, o crescimento dos centros urbanos, o desenvolvimento dos meios de comunicação que faziam as informações circularem dos grandes centros da Europa para as periferias globais de maneira muito mais rápida e

⁵⁷ Período brasileiro compreendido entre 15 de novembro de 1889 e 10 de novembro de 1930, a partir do qual o imperador D. Pedro II foi deposto e o com ele, o sistema absolutista de governo. O sistema político passou do monarquista ao republicano federalista.

⁵⁸ A tendência universalista se impõe a partir das relações que o Brasil mantinha com outros países, principalmente Inglaterra e Estados Unidos. Desde a Revolução Industrial, imprimiu-se uma nova ordem nas relações econômicas, políticas e socioculturais de forma que se tornou inevitável a tomada de posição do Estado brasileiro frente ao chamado progresso, representado pela racionalização através das ciências. O estado de São Paulo representa pioneirismo industrial, em âmbito nacional.

objetiva; por outro lado, as demandas relacionadas à configuração de uma identidade nacional unificada, que se intensificaram ao longo das primeiras décadas do século XX, indo transbordar para os campos mais importantes do poder com o golpe de 1930, dando início à chamada *Era Vargas*. Paralelamente a esta exacerbação do caráter nacionalista, característica marcante no contexto político e sociocultural brasileiro da primeira metade do século XX, houve em decorrência dos já referidos processos de industrialização e desenvolvimento tecnológico das comunicações e transportes, uma quebra ou “relativização das fronteiras geográficas, políticas e estéticas” (SANTANA, 2009, p. 28), representando um fluxo independente e inevitável de transformações. Este fluxo, que por sua vez foi antagônico aos planos nacionalistas, simbolizou as reverberações da época moderna emitidas da Europa. Sobre o assunto, Mário de Andrade registra seu pensamento da seguinte maneira:

Nem bem a guerra de 1914 terminou, todas as artes tomaram impulso. Houve influência da guerra nisso? Está claro que houve. Os quatro anos de morticínio, pode-se dizer que universal, tiveram o dom de precipitar as coisas. Surgiram governos novos, sistemas renovados de ciências, assim como artes novas. A forma principal com que se manifestou esse precipitar de ideais humanos, foi eles se generalizarem universalmente e assumirem uma tal correspondência com a atualidade, que o que não se relacionava com essas manifestações, cheirava a século dezenove, cheirava a mofo, era passadismo. Teve um momento, rápido momento desilusório, em que o mundo viveu duma realidade verdadeiramente universal. A universalização das ideias novas ou renovadas da religião, da política, das ciências, das artes foi tão forte; a preocupação sedenta, inquieta do Universal foi tamanha, que a gente podia concluir que o homem tinha realizado a universalização espiritual da terra. (ANDRADE, 1987, p. 183).

A busca pelo abandono sistemático das tradições apresenta-se como traço característico das chamadas artes de vanguarda ocidentais, as quais emergem através das chancelas que lhe são concedidas a partir do capital e suas implicações na circulação dos bens simbólicos (BOURDIEU, 1987). Em 1979/80, época do lançamento do álbum *Interregno*, Smetak afirmava sobre a necessidade da criação de instrumentos novos e de uma nova concepção do fazer musical, representativo e ao mesmo tempo transformador para um novo mundo: “Realmente não é fácil construir instrumentos novos.” (SMETAK, 2001, p. 41). E mais adiante arremata: “Precisamos, para esta tarefa, de uma mente nova, ou de um mental, uma inteligência nova, livre de todos os preconceitos daquilo que já fomos, somos e seremos.” (SMETAK, 2001, p.41). É ainda mais enfático no trecho abaixo:

Novas artes em mentes novas virão, porém em mentes que viveram no passado, que tiveram a experiência do passado em sua plenitude. Novas

artes, iniciadas pela arte contemporânea, mas que virão transformar a humanidade em deuses, não deuses pagãos, e, sim, deuses que pagaram suas dívidas à divindade. Esta arte não dissolverá as anteriores, pelo contrário, criará novos ambientes e atmosferas. Poderá conservar o presente, síntese do passado e do futuro. A arte contemporânea apenas iniciou alguma coisa, que dificilmente podemos perceber na sua grandeza, na era atômica ou do aquário, iniciando pelo ano de 2005. O homem será tão puro como cristal, ele será a própria arte olímpica.

Baseados nessas ideias a realizar-se, foram feitos instrumentos, simples e compostos, para dar início, no Brasil, àquilo que foi dito acima. (SMETAK, 2001, p.51).

O tom profético do discurso dá pistas de como as questões que o moviam para o trabalho criativo nos seus instrumentos, representavam uma espécie de missão relacionada à Eubiose. Semelhante ao discurso sebastianista de Agostinho da Silva que fala em 5º Império do Atlântico Sul, com a volta de D. Sebastião, o discurso eubiótico aponta para a era de aquários, através de um empreendimento objetivado na criação de um ambiente propício para este novo ser humano a surgir no Brasil.

Especificamente sobre a Europa, as características estéticas que vinham se instaurar com os fenômenos artísticos do século XX, já começariam a manifestar-se desde as inquietações musicais dos tempos de Beethoven. Aliás, logo após as revoluções Francesa e Industrial, e a implícita tomada de poder pela burguesia, a música erudita, que até então mantinha discretas relações com as manifestações pagãs ou populares, escracharam em definitivo suas intimidades. Os principais compositores e poetas os quais tem seus nomes associados ao romantismo, estabeleceram suas direções estéticas sob a égide do nacionalismo passional. De Beethoven, passando por Wagner e chegando em Bartók, Kodally e Stravinsky, tais características são evidentes. Sobre o desenvolvimento do período romântico, o contínuo estético foi rompido a partir de tendências como o expressionismo, presentes na dança moderna e na pintura expressionista, tendo esta Vincent Van Gogh como maior expoente e, na área musical, o dodecafonismo e posteriormente o serialismo, propostos por Arnold Schoenberg e pela *II Escola de Viena*, em meados da década de 1930, rearticularam as linguagens musicais situadas no plano da produção intelectual europeia, de maneira radical⁵⁹.

⁵⁹ As propostas de Schoenberg e dos seus alunos, Anton Webern e Alban Berg, iriam – de uma maneira mais arrojada que os compositores do romantismo e impressionismo, os quais iniciaram a desestabilização do sistema tonal através da investidas nos recursos rítmicos, trimbrísticos e, no campo harmônico, da utilização abundante do cromatismo, pelos românticos, e do modalismo, pelos impressionistas – romper com as prescrições estabelecidas pela tonalidade e pela harmonia funcional e seu princípio dominante-tônica. Por outro lado, a característica nacionalista impregnada nas obras de compositores românticos como Wagner, Chopin, Tchaikovsky e dos impressionistas Bartók e Kodally dão lugar à estatística, característica fundamental do serialismo integral.

Paralelamente, compositores de música erudita começariam a ir mais longe nas suas investidas em aspectos relacionados ao âmbito das alturas ou frequências sonoras, adentrando-se pelos universos dos microtons. O checo Alois Hába, o mexicano Julian Carrilo e o estadunidense Harry Partch marcam entre os pioneiros com experiências microtonais neste contexto. Faz-se também por deveras importante, citar o *Futurismo* lançado pelo egípcio-italiano Filippo Marinetti. Enquanto movimento inserido em perspectivas modernistas, serviu como plataforma estética para o pintor e compositor Luigi Russolo (1885-1947), apresentar sua obra inovadora, sendo considerado um dos pioneiros na teoria de música eletrônica através do manifesto *L'arte dei rumori*. Russolo inventou e construiu instrumentos musicais os quais denominou de *intonarumori*, ou entonadores de ruídos.

Paralelamente, no contexto da música popular brasileira, a tradição de construção de instrumentos musicais, remonta aos primórdios do que é considerado pela maioria dos historiadores como início da música popular, com o poeta Gregório de Matos⁶⁰.

Porém não caiamos no imbróglgio contemporâneo de pôr todos esses fenômenos no mesmo saco. É essencial deixar registrado que cada exemplo trazido representa uma tentativa de possíveis conjecturas, numa espécie de transcodificação ou exegese da obra smetakiana, através dos seus também possíveis, pontos de ligação com o contexto histórico da época. Talvez as demandas críticas apareçam mais intensamente, com desenvolvimentos desta e outras investigações acerca de Smetak e sua obra.

Ainda vale citar alguns nomes de desenvolvedores das práticas de lutheria alternativa no Brasil que, na atualidade merecem destaque: o grupo UAKTI, tendo como fundador Marco Antônio Guimarães, aluno de Smetak e assumidamente inspirado na obra do suíço como fundamento para a sua própria obra (ANDRÉS, 2001). O UAKTI já registrou em suas produções, parcerias com nomes como Milton Nascimento e Philip Glass, levantando mais uma vez a característica de acepções estéticas popular *versus* erudito e as consequentes tensões que bordeiam o tema.

⁶⁰ Buscando referências na obra de Araripe Júnior, Tinhorão afirma: “Em excelente estudo sobre Gregório de Matos Guerra e sua obra, o crítico cearense Araripe Júnior (1848-1911) chegou a chamar o poeta satírico baiano de ‘Homero do Lundu’, atribuindo a Gregório de Matos o aperfeiçoamento daquele gênero de canção ‘nos engenhos do recôncavo, ao som da célebre viola fabricada por suas mãos.’” (TINHORÃO, 1991, p. 9). Tinhorão pondera sobre a afirmação de Júnior argumentando: “Como diz próprio crítico biógrafo do poeta, pode muito bem ter acontecido que o ‘chiste das morenas, conchas dos seus quindins, ardilosas, partistas e faíscas apoderou-se-lhe da viola e não deixou de guiá-lo, diverti-lo, inspirá-lo até morrer’. Daí a afirmar, porém, que o tipo de canção produzido por Gregório de Matos com base nessa inspiração frascária fosse o lundu vai muita improbabilidade.” (TINHORÃO, 1991, p.9).

Além deste reconhecido grupo, podemos acrescentar ainda o nome de Roberto Gomes, que estudou com Smetak nos *Seminários de Música*⁶¹ e desenvolve cursos e oficinas sobre construção alternativa de instrumentos musicais. Ainda o grupo *Sonax*, fundado por Marcelo Bomfim e pelo pesquisador da obra smetakiana, Marco Scarassatti. A construção de instrumentos utilizando materiais simples, facilmente encontrados, vem ganhado destaque no interesse em alternativas interessantes para as práticas musicais brasileiras, desde o início da constituição de uma ou várias músicas brasileiras.

2.2 O ESTADO NOVO

Com a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, foi estabelecido o governo provisório que durou até a promulgação da primeira constituição republicana do Brasil, em 24 de fevereiro de 1891. Alguns fatos marcantes e que caracterizam as mudanças estruturais nas funções das relações de produção do país, tiveram início nesta época: a separação entre Estado e Igreja; nomeação de governadores para as províncias que se transformaram em estados; concessão de nacionalidade brasileira à todos os imigrantes que residiam no Brasil; criação de uma nova bandeira nacional com a inscrição do lema "*ordem e progresso*", de origem da máxima positivista, "O amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim". As chamadas oligarquias mineira e paulista iriam estabelecer-se no poder público, determinando as direções políticas do país. Um fato relevante deste período foi a abolição da escravidão – imposta pela Inglaterra com o objetivo de ampliar os seus recém criados mercados consumidores – indo repercutir profundamente no estabelecimento e reconhecimento como tal, das chamadas artes populares, amplamente formuladas a partir das expressões artísticas dos afro-brasileiros.

No contexto brasileiro da música de tradições ocidentais, o compositor Alberto Napomuceno (Fortaleza, 06 de julho de 1864 - Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1920) simboliza o ideal nacionalista da República Velha, em contraposição ao pensamento universalista, por exemplo, explicitado na obra de Carlos Gomes:

A rigor, Napomuceno é mais o seu tempo do que todos os outros compositores de sua geração. Não parece querer ser mais brasileiro que os intelectuais do período, mas, se aceita o nacionalismo como postura ideológica, é porque no vislumbre de sociedade nacional calcada no industrialismo está a raiz da articulação burguesa da qual o compositor fazia parte. (SQUEFF, WISNIK, 1982, p. 33).

⁶¹ Ao referir-me com o termo *Seminários de Música*, considero o período de 1954 a 1970, quando, com a reforma universitária, foi integrado definitivamente à então Universidade Federal da Bahia.

Esses dois vetores atuantes nos processos de posicionamento político na arte, ou seja, de um lado o a reprodução canônica dos modelos europeus já estabelecidos e de outro, uma busca incessante ao que poderia representar singularidade e/ou peculiaridade da arte nacional, iriam acompanhar as questões estéticas e artísticas durante todo o século XX, e até os dias atuais.

Em 1º de março de 1930 ocorreu a eleição presidencial na qual disputavam o presidente⁶² de São Paulo, Júlio Prestes de Albuquerque, apoiado pelo então presidente Washington Luís contra o candidato Getúlio Vargas. Júlio Prestes é eleito, porém as tropas revolucionárias marcharam para o Rio de Janeiro, então capital federal, deflagrando, em 24 de outubro, um golpe militar que depõe o presidente Washington Luís, exilado, assim como o presidente eleito, Júlio Prestes.

O governo da Bahia não aderiu ao movimento de 1930. Permaneceu fiel ao presidente Washington Luís. Devido a essa circunstância, a revolução de 30 chegou à Bahia com aspecto de ocupação militar – e com tal aspecto ficou até 1934, quando foi proclamada a nova constituição. Nesse mesmo ano foi eleito governador o capitão Juracy Montenegro Magalhães. (TAVARES, 1963, p. 142).

De 1934 até 1937, durante o governo constitucional, houve uma polarização na política brasileira: a esquerda representada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) e pela Aliança Nacional Libertadora (ANL) e a direita, a partir do movimento de inspiração fascista, o Integralismo. Sucessivos acontecimentos tiveram impacto profundo nas transformações políticas do país, neste período. Além do 11 de maio⁶³, episódios como o *Pau de Colher*⁶⁴ e o Cangaço⁶⁵, bem como o início da *II Guerra Mundial*, em 1939, foram fatores causais na instabilidade do governo estado-novista.

Por outro lado, a era getulista representou um movimento de censura e rigidez política no qual o aspecto nacionalista irá assumir o foco dos investimentos culturais do governo, com a criação de símbolos nacionais em detrimento à “destruição” de símbolos de autonomia como a federação: “os hinos e bandeiras deixaram de existir. Proibidas, as bandeiras foram queimadas em cerimônia pública.” (TAVARES, 2001, p. 420).

⁶² Cargo equivalente ao de governador.

⁶³ Episódio no qual militares integralistas tentaram assaltar o Palácio da Guanabara (residência do presidente da república, no Rio de Janeiro), em 1938, resultando na prisão de militantes do grupo *Ação Integralista Brasileira*, fundado em 07 de outubro de 1932, por Plínio Salgado, escritor modernista, jornalista e político.

⁶⁴ Sobre o fato, Tavares (2001) afirma: “Incidente provocado pela incursão da PM de Pernambuco no território do estado da Bahia, de 19 a 20 de janeiro de 1938”, no qual “os soldados pernambucanos chegaram a Pau de Colher na madrugada de 19 de janeiro e destruíram o povoado, do que resultou um elevado número de mortos”. (TAVARES, 2001, p. 427).

⁶⁵ Movimento liderado por Virgulino Ferreira da Silva (Serra Talhada, Pernambuco, 07 de julho de 1898 — Poço Redondo, Sergipe, 28 de julho de 1938), também conhecido como Lampião.

Politicamente, pode ser notado no período em questão, um grande embate entre as forças das federações e a do Estado, sendo que a esta última, interessava o estabelecimento da chamada unidade nacional, enquanto que as consolidadas oligarquias mineira e paulista, viam as novas direções políticas que o país tomava com desconfiança e temeridade. Movimentos revolucionários como o tenentismo desembocando na Coluna Prestes representaram uma sabotagem constante naquela estrutura republicana, preparando o ambiente para a revolução de 1930. Esta queda-de-braço irá se intensificar ao máximo durante toda a República Velha até o início do Estado Novo, quando há uma destituição institucionalizada dos poderes das federações em detrimento à uma centralização dos poderes políticos na figura do presidente da república.

O dez de novembro de 1937 estabeleceu no Brasil um regime ditatorial, republicano-nacional-unitário-autoritário, Estado Novo, personalizado no presidente Getúlio Vargas [...]. (TAVARES, 2001, p. 420).

De um modo amplo estas transformações alterariam a produção cultural do país, principalmente falando-se em música. Inicia-se, com a Semana de Arte Moderna uma série de princípios declarados em torno da busca de uma arte propriamente brasileira. A exacerbação do nacionalismo, através das vertentes políticas dirigentes, toma corpo e forma na produção artística brasileira.

Desde a mudança da capital do país para o Rio de Janeiro, em 1769, e com a chegada de D. João VI, em 1808, a Bahia vinha atravessando um longo período de declínio econômico. No período da República, com a hegemonia alçada na produção do café, acentua-se tal crise, estabelecendo uma espécie de marginalização do estado frente às decisões políticas do país. Aproximadamente um século depois, já no governo Vargas, a situação só teria se agravado, tendo em vista o aumento da população e a estagnação econômica gerada a partir da centralização na cultura do café, no sudeste do país.

Só a partir da década de 1950 é que começa a haver um redimensionamento econômico no estado, muito provavelmente pelas políticas de extração de petróleo através da criação da PETROBRAS, fundada em 03 de outubro de 1953 no segundo governo Vargas. É neste período no qual a figura de Edgard Santos aparece como catalizador de um processo que se estende até os dias atuais, reanimando o que ele considerava como o elemento mais importante do organismo social: a cultura. Esta questão voltará a ser discutida com maior atenção no tópico *A Universidade da Bahia*.

2.3 A SEMANA DE ARTE MODERNA

A *Semana de Arte Moderna*⁶⁶, também chamada de *Semana de 22*, foi realizada em 11 a 18 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal da cidade de São Paulo, sendo apoiada pelo então presidente do Estado de São Paulo, Washington Luís, a partir dos seus correligionários Plínio Salgado e Menotti Del Pichia. Em sete dias de exposição houve um conjunto de eventos das áreas de música, artes visuais, poesia além de palestras sobre a modernidade, tendo como principais realizadores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Víctor Brecheret, Plínio Salgado, Anita Malfatti, Menotti Del Pichia, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral, dentre entre outros.⁶⁷

Notável o aporte político de muitos destes nomes, os quais ocuparam cargos de poder dentro da máquina do Estado, como os exemplos de Villa-Lobos e Mário de Andrade. Somando-se à estas, a presença de Plínio Salgado traz um caráter cortante da influência do pensamento integralista ao grupo de artistas. Sobre Oswald de Andrade, a importância do seu pensamento enquanto principal influenciador dos posteriores movimentos de contra-cultura brasileiros como os concretistas e os tropicalistas. Sobre a diversidade de perspectivas dos integrantes do movimento modernista, responsáveis pela *Semana de 22*, Kater afirma:

Para muitos espectadores e vários artistas participantes da *Semana de 22*, no entanto, o evento foi considerado apenas uma maneira, entre tantas e outras quaisquer, de abrilhantar os festejos oficiais que comemoravam o “Centenário da Independência do Brasil” (1822-1922). Isto significa dizer que neste primeiro momento o modernismo brasileiro não chegou a constituir uma frente una e coerente (aliás, nem após). Ao contrário, reuniu personalidades, engajamentos, tendências e estilos estéticos francamente distintos. Assim, apagadas as luzes da cena, os artistas retomaram seu próprio rumo, a exemplo do que se observava na maioria dos movimentos culturais. (KATER, 2001, p. 20-21).

⁶⁶ Em uma descrição sucinta do evento, Travassos (2000) afirma: “A Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, passou à história da cultura no Brasil como evento que inaugura simbolicamente o modernismo. A Semana constituiu em concertos antecedidos de conferências e leituras de poesia e prosa, ambientados com a exposição de obras de artes plásticas no saguão do teatro. Organizada por um grupo de intelectuais e artistas paulistas e cariocas, contou com o apoio de Paul Prado, rico fazendeiro e comerciante de café que atuava como mecenas em São Paulo, e com a disposição o escritor e acadêmico Graça Aranha, recém-chegado da Europa, para assumir a liderança do grupo. O prestígio social e cultural dos dois últimos assegurou a ocupação do mais nobre espaço artístico da cidade. O público presente ao Teatro reagiu, em alguns momentos, com vaias e zombaria, de certa forma esperadas e talvez até desejadas por alguns dos participantes.” (TRAVASSOS, 2000, p. 19).

⁶⁷ Sobre o evento ver: Travassos (2000); Kater (2001).

No âmbito musical, Villa-Lobos é nome aclamado e singular no que se refere à *Semana de 22*. Através de suas inserções de instrumentos característicos de nossas práticas musicais no meio sinfônico, Kater afirma:

Vejamos primeiramente algumas particularidades de sua iniciativa em relação aos meios expressivos. A formação orquestral dos *Choros* 8 e 10, por exemplo, incluem instrumentos típicos – como a poita, reco-reco, cocos, chocalhos, etc. –, e a do *Nonetto*, acrescenta ainda: assobios, prato de louça e caxambu, todos eles de uso praticamente inusitado na produção musical de concerto brasileira e absolutamente original na música estrangeira da época. (KATER, 2001, p. 33).⁶⁸

Um dos pontos inovadores na obra de Villa-Lobos, diz respeito à sua atenção ao aspecto timbrístico. A utilização de recursos orquestrais não convencionais, como em *Suite Sugestiva*, de 1929, na qual o compositor utiliza-se da improvisação ou escrita indeterminada, solicitando “aos intérpretes dos instrumentos de sopro, que improvisem melodicamente”, determinando, apenas, a estrutura rítmica do trecho (KATER, 2001, p. 35). Além desta, anteriormente Villa-Lobos já experimentara inovações na utilização não convencional de instrumentos da orquestra:

Merecem ser citadas, a título de ilustração que seja, algumas utilizações pioneiras, e geralmente pouco consideradas, como: a do violoncelo, evocando um mugido, no *II Bove* (1915); a da clarineta, sem palheta, assoprada como uma trompa ou cantada na boquilha como numa flauta de bambu, no *Nonetto* (1923); e do piano, com folhas de papel inseridas entre suas cordas, no *Choros* 8 (1928), entre outras. (KATER, 2001, p. 34).

Villa-Lobos tinha inserção nas novidades musicais experienciadas naquele momento pela Europa⁶⁹, mas talvez por conta dos seus compromissos assumidos na interface política, com sua inserção nos ambientes do governo a partir da era Vargas, mudando o tom do seu discurso, direcionando-o para uma concentração nos interesses nacionalistas. Porém, se por tais evidências o compositor impõe-se diante das realidades musicais de sua época, por outro, profere críticas a Segunda Escola de Viena e sua sistematização do dodecafonismo e posteriormente do serialismo referindo-se a estas

⁶⁸ Vale ressaltar antecedentes neste procedimento específico. Ainda segundo Kater: “Entretanto antecedentes, mesmo que rarefeitos, houveram. Alberto Napomuceno, em 1888, havia composto sua famosa *Série Brasileira*, para orquestra sinfônica, onde no quarto movimento – *Batuque* – fazia recurso ao reco-reco. Se nesse sentido a via de integração expressiva entre os domínios da popular brasileiro e erudito internacional havia já sido [pontualmente] inaugurada – aliás não sem o acompanhamento ruidoso e escandalizado por parte da crítica ortodoxa –, Villa-Lobos a adentrará sistematicamente nas produções desse período.” (KATER, 2001, p. 33).

⁶⁹ Além de ter viajado à França, de 1926 a 1930, um exemplo de Villa-Lobos estava conectado com as questões musicais discutidas na Europa da época, é o de que teve contato com o compositor francês Darius Milhaud, o qual, quando da sua estadia no Brasil, fora ciceroneado por Villa-Lobos. (KATER, 2001. P. 25).

como “música de papel”. (KATER, 2001, p. 19-21). Sobre tais aspectos estéticos, Kater situa a obra de Villa-Lobos a partir de duas fases, divisadas sob o ano de 1930:

Se a primeira fez recursos ousados e originais à experimentação, revolucionando a linguagem musical naquele momento dado – em termos de materiais, formas, discurso, faturas, texturas, etc. –, a segunda se caracterizou preponderantemente por empréstimos e evocações da tradição cultural brasileira – várias vezes sob forma de valores de nossa história – articulados numa retórica tonal-romântica. (KATER, 2001, p. 37-38).

De uma maneira ampliada e análoga à de Kater, Travassos (2000) afirma que “estudiosos situam o modernismo entre os anos de 1922 e 1945, período ao longo do qual se reconhecem geralmente duas fases” (TRAVASSOS, 2000, p. 19):

A primeira foi marcada pela ênfase na atualização estética e na luta contra o “passadismo”, representado grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo, na poesia. [...] Esta fase inicial caracteriza-se pela atitude combativa, demolidora, que se compraz com a rejeição da crítica e do público. A segunda fase enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista. (TRAVASSOS, 2000, p. 19-21).

Exatamente após um século da data na qual o Brasil declarou sua independência de Portugal, a *Semana de 22* situa-se num contexto do entre-guerras, período de extrema instabilidade, no qual surgem os movimentos de cunho nacionalista dos mais expressivos na história da humanidade. São tempos do nazismo e facismo, da revolução russa e do caos estabelecido com a I Guerra Mundial. O nacionalismo estético pregado por Mário de Andrade, principal mentor intelectual do referido segundo momento do modernismo brasileiro, representava uma investigação profunda das expressões culturais apontadas por ele como genuinamente brasileiras⁷⁰. Tais expressões seriam o grande foco de interesses para os compositores do modernismo nacionalista, como Villa-Lobos e mais tarde, Camargo Guarnieri. Ainda sobre as investidas em um documentação acerca dos *construtus* culturais configurados pelas nações brasileiras, vale ressaltar as iniciativas do líder da fase nacionalista do modernismo brasileiro, Mário de Andrade, com as suas *Missões de Pesquisas folclóricas*. Remetendo aos procedimentos jesuíticos dos ibéricos nos primeiros tempos da ocupação do território brasileiro, Andrade promove, a partir do

⁷⁰ Andrade considerava as manifestações urbanas como o maxixe, bem como as músicas de carnaval e rádio, degeneradas pela penetração de músicas populares estrangeiras, como no caso do *foxtrot* e das modinhas. Afirmava a necessidade de busca nas fontes mais afastadas dos centros culturais, como os candomblés. (ANDRADE, 1962).

seu cargo de Secretário de Cultura do município de São Paulo, o registro sonoro e visual de diversas manifestações artísticas ao longo do Nordeste e Norte do Brasil.

São tempos, também, de grande produção da música popular urbana, como a exemplo do choro de Pixinguinha e Donga, bem como da produção diversificada de Ernesto de Nazaré. Compositores como estes citados, tiveram grande influência na obra de nomes do ambiente sinfônico. Assim como Chico Bororó⁷¹ assinava os seus maxixes e valsas, César Guerra-Peixe também utilizava pseudônimos em seus “boleros, marchas, choros, e sambas” (TRAVASSOS, 2000, p. 11). Podendo ser somado o exemplo de Koellreutter, que depois de estudar saxofone “durante um ano e meio, aproximadamente, com Luiz Americano, no Rio de Janeiro”, em 1939, “começa a tocar flauta e saxofone no restaurante *Danúbio Azul*, na Lapa, Rio de Janeiro” (KATER, 2001, p.180). Ou ainda o fato de que Villa-Lobos frequentava a casa de Pixinguinha (TRAVASSOS, 2000, p. 15).

No Brasil, poucas publicações fazem referência ao trânsito entre musicistas populares e eruditos, fato que expressa a pregação da dicotomia popular/erudito, não levando em conta as tênues e imaginárias fronteiras entre tais interfaces das músicas. Tal trânsito clarifica a influência que as expressões populares emergentes na época, tiveram sobre a construção da imagem do ideal da música nacional. Esta dicotomia entre o popular e erudito, representa também as oposições geradas a partir dos vetores universalistas, música europeia erudita e o nacionalismo, com o choro, maxixe, lundús, bem como polcas e valsas brasileiras. Segundo a própria Travassos (2000), diversos movimentos artísticos que eclodiram no Brasil, a partir do século XX, vêm discutir e se constituir sobre tais vetores.

A necessidade de olhar o campo musical como um todo tem gerado, recentemente, estudos que revertem a tendência a isolar objetos de análise conforme uma tipologia de música pré-estabelecida – tendência que contribuiu, à sua maneira, para manter as barreiras que o modernismo tentou vencer. (TRAVASSOS, 2000, p. 8-9).

Sobre a produção erudita, caracterizada a partir dos processos advindos com a revolução industrial, Bourdieu (1987) estabelece um esquema relacionando os processos envolvidos na produção cultural, no qual considera como campo erudito de produção, aquele destinado a um público de produtores de bens simbólicos enquanto que o campo da indústria cultural, aquele no qual a produção é destinada a um público de não-produtores.

⁷¹ Pseudônimo do compositor Francisco Mignone. Travassos discorre sobre o assunto apontando para uma valoração negativa da música popular pelo meio acadêmico da época (TRAVASSOS, 2000, p. 10).

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento. (BOURDIEU, 1987, p.106).

Por exemplo, o apoio político aos artistas que participaram da *Semana de 22* estende-se, posteriormente, à participação direta no governo, como foi o caso de Villa-Lobos com o canto orfeônico e Mário de Andrade, que foi o fundador e primeiro diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, onde implantou a Sociedade de Etnologia e Folclore, o Coral Paulistano e a Discoteca Pública Municipal e através do qual realizou a suas famosas Missões de Pesquisas Folclóricas. Por outro lado, o apoio e integração ou até subordinação, da produção cultural do movimento modernista ao governo getulista, denuncia a impossibilidade de uma autonomia na sua produção.

Mário de Andrade e Villa-Lobos, com temperamentos opostos, foram atraídos, ambos, para a esfera da política cultural oficial, o primeiro inicialmente em São Paulo, o segundo no então Distrito Federal. Villa-Lobos deu início à campanha pela educação musical, que recebeu apoio do presidente Getúlio Vargas. Sua estratégia foi disseminar o canto coral nas escolas, mobilizando alunos e professores, estes últimos preparados num curso especializado destinado a multiplicar a ideia que unia educação musical e cívica. Com o apoio do governo populista, Villa-Lobos criou e dirigiu a Superintendência de Educação Musical e Artística, depois Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. (TRAVASSOS, 2000, p. 62-63).

Bourdieu discorre acerca da arte de vanguarda do século XX, sob a perspectiva das transformações políticas e socioculturais, específicas daquela altura temporal:

Destarte, o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social, seja das censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo, seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um poder político propenso a tomar a arte como um instrumento de propaganda. (BOURDIEU, 1987, p.101).

Vale pontuar sobre a relatividade desta autonomia, considerando que os processos de produção cultural estão sempre imersos em contextos e contingências específicas e muito dificilmente estarão dissociadas destes fatores (BOURDIEU, 1987). Primeiro na Europa e depois na grande maioria dos países que atravessaram a industrialização, fincando suas relações socioculturais, políticas e econômicas no sistema capitalista, a aproximação entre as instâncias produtor e consumidor possibilitou uma relativa libertação

do intelectual e do artista da subserviência a que estavam submetidos durante o período da Idade Média. Aliado a tal fator, a formação de grupos consumidores de bens simbólicos, tendo como integrantes indivíduos que são também produtores, possibilita ampla liberdade para a produção e para os produtores. Um exemplo: um artista ou intelectual poderia, desde então, direcionar o produto de sua obra a partir dos interesses de um público de também artistas e intelectuais, e não mais a partir dos interesses da corte. Porém, como o próprio Bourdieu chama atenção, ainda o artista ou intelectual estaria submetido aos interesses de um mecenas, como os donos de editoras ou de salas de concerto. Aparece aí a situação proposta por Marx, levantando o questionamento acerca dos detentores dos meios de produção. No caso específico tratado nesta investigação, a obra de Walter Smetak, cabe pontuar sobre o papel de mecenas assumido pela então Universidade da Bahia. Segundo Ernst Widmer:

[...] Smetak, aqui, eu acredito, aqui na Bahia, ele começou a desenvolver um lado que só tinha começado lá no sul. E a potencialidade dele realmente aqui achou um campo pra fazer. Talvez porque a universidade desse a ele um canto, uma oficina onde pudesse fazer o que quisesse. Então, nesse sentido, aconteceu uma coisa muito curiosa porque Smetak é uma pessoa ultra-criativa, tem que criar. Quando não cria está na fossa. Pensa que não tem mais nada o que dizer, mas volta e meia começa a criar, então, o negócio vai além de qualquer coisa que a instituição possa prever. Portanto ele fez alguma coisa que é quase impossível de se prever. Ele conseguiu criar dentro de uma instituição acadêmica alguma coisa completamente não acadêmica.⁷²

Widmer pontua justamente sobre a liberdade de criação que Smetak encontrou ao vincular-se a universidade baiana. Acrescentando ao “canto” que a universidade lhe deu, a sua oficina, sem dúvida que a estabilidade proveniente dos vencimentos correspondentes aos cargos de professor e violoncelista da universidade possibilitaram em muito a concretização da obra de Smetak. Ainda outro fator não mencionado por Widmer é o impulsionamento promovido por ele próprio ao utilizar, junto ao *Grupo de Compositores da Bahia*, grande parte da obra smetakiana.

Voltando à discussão mais ampla acerca das possibilidades alcançadas pela vanguarda, esta nova forma de produção artística propõe o “ponto de partida” ou “ponto de ruptura”:

Objetivamente, a “modernidade é uma criação do Ocidente. E dentro dela rebrilha, como uma das suas “maiores fascinações”, a ideia de vanguarda. As vanguardas são pontos incandescentes da modernidade estético-intelectual. (RISÉRIO, 1995, p. 71).

⁷² Depoimento de Ernst Widmer no filme *Smetak* (1975), de Luiz Carlos La Saigne.

Dáí os movimentos de vanguarda artística se tornarem justamente a imagem metafórica dos “pontos incandescentes”, que queimam a história e as amarras que estas lhes impõe. A vinda de Koellreutter para o Brasil em 1937 representa, naquele contexto, um relevante contraponto aos empreendimentos dos modernistas brasileiros. Koellreutter teve sua formação musical sob a égide dos iniciados no dodecafonismo de Schoenberg, e posteriormente no serialismo proposto pela II Escola de Viena⁷³. Foi aluno de Paul Hindemith, compositor e teórico de grande vulto na música do século XX. Assim, os movimentos que estavam fora do eixo estético proposto pelos nacionalistas brasileiros, eram criticados de maneira veemente. Tanto os que pertenciam aos segmentos tradicionais anteriores ao movimento modernista, como os que traziam informações frescas como as tendências artísticas de ponta ou de vanguarda. Como um exemplo podemos citar o movimento denominado *Música Viva*⁷⁴, através do qual Koellreutter que representou a vinda do dodecafonismo e orientalismo. Além disso, seu pensamento desenvolvido na área estética, propunha justamente o caráter universalista criticado por Andrade e também por muitos dos nacionalistas⁷⁵.

No entanto o Brasil vivia processos de afirmação da sua identidade, de estabelecimento de símbolos nacionais e da construção da ideia de uniformidade do pertencimento identitário nacional. Era essa toda a canalização da ação dos pensadores e artistas brasileiros engajados no movimento modernista. Mário de Andrade, principal articulador do movimento, justifica as tendências nacionalistas predominantes no seu pensamento, tendências compartilhadas por muitos dos seus companheiros modernistas:

Se deu mesmo uma nova exacerbação nacionalista que para muitos países não tinha razão de ser, foi patriotada pura, foi política armamentista, e de que não participaram os espíritos mais elevados do tempo. [...] A pesquisa do caráter nacional só é justificável nos países novos, que-nem o nosso, ainda não possuindo na tradição de séculos,

⁷³ Grupo formado por Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg, no início do século XX.

⁷⁴ O *Música Viva* foi criado por Hermann Scherchen, na década de 1930: “Como se sabe, os esforços de Scherchen foram desde cedo consagrados à divulgação e melhor compreensão da música nova – de todas as épocas –, cabendo a ele primeiras audições de obras fundamentais [...] (Paul Hindemith, ‘Segunda Escola de Viena’ – com Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern –, Serge Prokofiev, Igor Stravinsky, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono, Hans-Werner e tantos mais) [...]. Com tais objetivos cunhou originalmente a expressão ‘*Música Viva*’, inaugurando um movimento, e nomeando assim um periódico musical que editou em Bruxelas de 1933 a 1936.” (KATER, 2001, p.45). A versão brasileira do movimento foi liderada por Koellreutter, sendo criada em 1939, no Rio de Janeiro e que teve como participantes nomes como Guerra Peixe, Eunice Catunda, Edino Krieger, Claudio Santoro dentre diversos outros. Ainda sobre o assunto, serão apresentadas maiores reflexões no tópico 3.6.

⁷⁵ Como exemplo pode ser citado o episódio polêmico que envolveu Koellreutter e Camargo Guarnieri, registrado através dos documentos *Manifesto de 1946* e *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950), respectivamente dos autores.

de feitos, de heróis, uma constância psicológica inata. (ANDRADE, 1987, p. 184).

Ainda sobre o contexto musical da época, desde a instalação do Estado Novo, o pensamento nacionalista imperava sobre as políticas culturais implantadas por Vargas, tendo como alicerce fundamental nomes como Mário de Andrade e Villa-Lobos. É nítida a imagem metafórica ao movimento modernista que ganhou sopro de vida no início do século XX: uma tela aonde se inserem projeções imagéticas do complexo cultural brasileiro, em forma de arquétipos, tela a qual terá sido plasmada soba égide das técnicas e estéticas tidas como universais, calcadas profundamente a partir de matrizes europeias.

Situando a vanguarda estética, Risério aponta como característica fundamental da arte moderna, gerada a partir do processo de “autonomização” da área de conhecimento, a busca pelo novo (RISÉRIO, 1995, p. 69-74). Mais ainda, o autor situa tal vanguarda como que intimamente ligada às contribuições da antropologia, a qual vai fundamentar diversas das inovações artístico/estéticas. A utilização de uma característica tradicional peculiar de uma determinada cultura extra-ocidental, poderia representar uma ruptura ou mudança nos padrões estéticos vigentes no contexto ocidental, como nos exemplos de Picasso, Bartók, Stravinsky, Widmer e Cage. Tal fenômeno ocorre claramente também na obra smetakiana, por exemplo: diversos dos seus instrumentos chamados *Choris*⁷⁶ remetem a instrumentos das tradições indianas – como a vina do norte da Índia (região do Rajastão) – e que representaram no contexto da música erudita uma inovação genuína. Os violões smetakianos, tanto o *Eólico* quanto o *Violão de Microtons*, trilham nesta mesma direção. Ainda sobre as relações entre Índia e Nordeste brasileiro, característicos na obra de Smetak, sobre o época do lançamento do seu primeiro álbum, *Walter Smetak* (1974), há o seguinte comentário: “Do trabalho deste grupo ainda é válido esclarecer, tratar-se de um entrelaçamento entre a música indiana e a nordestina, nas quais eles descobriram um elo paralelo.”⁷⁷

A valorização da cultura indígena marcou uma característica declarada por Smetak. Em diversos dos seus textos bem como entrevistas, o artista deixa mostras desta idealização das sociedades brasileiras nativas e o seu interesse por tais culturas e especificamente sobre suas músicas. Em dezembro de 1967, expõe suas obras no Instituto Central das Artes da Universidade de Brasília, viagem que lhe teve impacto segundo ele próprio afirma:

⁷⁶ Instrumentos de cordas tocados a arco e *pizzicato*, todos construídos durante o ano de 1968.

⁷⁷ Matéria intitulada *Smetak, um gênio instrumentista*, p. 7, publicada em *A Tarde*, 15 de março de 1974.

Em Goiás teve seu primeiro encontro com um Brasil desconhecido, resolvendo assim dedicar-se a estudos étnicos e antropológicos do Brasil, religando a sua pré-história à História atual e futura, tudo em atenção a que o Brasil será o berço da futura Civilização. (SCARASSATTI, 2008, p. 51).

Esteve por algumas vezes na região norte do país: Belém, em 1968 e Manaus, em 1972. Smetak pretendia mudar-se para Belém, fazendo inclusive uma proposta de trabalho feita a Universidade Federal do Pará. Em 1972 ministra o curso *Iniciação ao Som Contemporâneo*, em Manaus, através do seu amigo baiano, Carlos Rodrigues Carvalho, que nesta época era professor da Universidade Federal do Amazonas.

2.4 A EUBIOSE

Henrique José de Souza nasceu em Salvador, 15 de Setembro de 1883 falecendo em São Paulo, a 09 de Setembro de 1963. Depois de viagem à Portugal e Índia, no início do século, foi o principal difusor dos pensamentos de Helena Blavatsky, fundando, em 1928, a *Sociedade Teosófica Brasileira* a qual depois, em 1969, transformou-se em *Sociedade Brasileira de Eubiose* (BRITTO et al, 1969). A partir dos pensamentos de Helena Blavatsky, os teósofos brasileiros foram, gradativamente, assumindo uma postura recriadora da *Teosofia*⁷⁸, com nítidas influências do nacionalismo característico da época. A utilização das ferramentas retóricas com base na integração das ciências, religião e arte, tendo como objetivo o desenvolvimento da consciência do ser humano, preparando o ambiente necessário para o surgimento da Era de Aquário. Segundo o seus Estatutos, publicados na revista *Aquarius, Fundo Editorial*, em 1969, no art. 1º, a Sociedade Brasileira de Eubiose “é uma sociedade civil, autônoma, com fins culturais” (BRITTO et al, 1969, p. 21), apresentando, no art. 2º, os seguintes propósitos:

- a) criar e manter um núcleo, no continente americano, onde, com espírito nacional e através das mais altas manifestações continentais, se cultive a FRATERNIDADE UNIVERSAL, sem distinção de raça, idade, sexo ou crença, para difundir a EUBIOSE;
- b) estudar, comparativamente, as ciências, artes, filosofia e religiões de todos os povos, através das idades;
- c) investigar as leis ocultas da Natureza e desenvolver os poderes superiores e latentes no homem pelo esforço próprio, criador, e prática das mais nobres virtudes, elevando-o, assim, moral e espiritualmente;
- d) combater o analfabetismo, os vícios, os maus costumes sociais e tudo quanto possa entravar a evolução humana;

⁷⁸ Sobre Helena Blavatsky e a Teosofia consultar: Snell (1895), Bevir (1994); Szoka, Marcos (1998).

- e) desenvolver o espírito de livre investigação e crítica, único caminho capaz de transformar o homem em um ser superior, consciente de si mesmo e de seu destino;
- f) preparar o terreno e as sementes para o advento da civilização de escol – ERA DE AQUÁRIO – que, segundo velhas tradições, surgirá na América, tendo o Brasil como foco irradiador. (BRITTO et al, 1969, p. 21).

A utilização do substantivo *escol*, que designa a nata, o melhor ou mais distinto em um grupo ou ainda, espíritos de categoria muito elevada pelo amor, desprendimento e moral. Tal termo evidencia a crença que através da Eubiose, esta “civilização de escol”, iria dirigir o ser humano para a Era de Aquário. O fato do Brasil ser chamado de “foco irradiador” da nova civilização, era justificado por uma argumentação ampla, que cobria áreas como a antropologia, a arqueologia, história, filosofia, dentre outras.

Sob influência da linguística do século XX, é comum encontrar nos escritos de membros da Eubiose, uma exegese comparativa de termos da língua portuguesa na argumentação sobre assuntos diversos. Smetak também se utilizou em abundância desta ferramenta (SMETAK, 2001). No trecho abaixo, uma destas exegeses feitas por Lorenzo Paolo Domiciani, relaciona o termo Tupan, pertencente a língua tupi, a termos provenientes de outras línguas como a dos fenícios:

Pai e Pão são termos que se completam. Haja vista, em diversas línguas, inclusive no tupi-guarani, o termo TUPAN, que é a Dinvidade (o Sol espiritual e não físico). De fato. TU-PAN é o Deus Onipotente na religião dos antigos – brasileiros, e significa: “Adorado PAN ou Pai. Na língua dos Cários, FENÍCIOS e Pelasgos, significa substantivo thus, thur e tu “sacrifício de devoção ou incenso”. Tudo quanto o homem oferece a Deus, é, na língua dos sacerdotes cários (donde procede a raça TUPI) TU, fórmula por sua vez cabalística, como é o termo CAR daquele à referida raça, que “de longe veio – (da Atlântida) através do “Mar das CARAÍBAS”, do mesmo prefixo, como – outros muitos que figuram na língua tupi. (BRITTO et al, 1969, p. 4).

Em São Paulo, Smetak teve contato com a então Sociedade Teosófica Brasileira, na década de 1940, através do violinista Carlos Meirelles Osório, membro da STB (SCARASSATTI, 2008, p.40-41), contato o qual mudaria completamente a produção e os interesses musicais de Smetak, como afirma o trecho abaixo:

Em princípio, Smetak via com resistência e desconfiança essas ideias, mas, aproximando-se do próprio professor Henrique José de Souza e de sua família, passou a se dedicar, intensamente, aos estudos iniciáticos da Eubiose, iniciando ali uma mudança significativa na sua concepção de música e mundo. (SCARASSATTI, 2008, p. 41).

Somado à relativa estabilidade financeira⁷⁹ que os cargos de professor e violoncelista de uma universidade lhe ofereceram, a possibilidade de continuar seus estudos eubióticos em Salvador, junto ao grupo da referida sociedade, a qual inclusive havia construído um templo na Ilha de Itaparica, aumentaram o interesse de Smetak em se estabelecer na cidade.

No contexto histórico, político e sociocultural do Brasil dos anos 30, em meio ao Estado Novo, a Eubiose⁸⁰ instituiu-se a partir do nacionalismo explícito, pensamento em sintonia com Agostinho da Silva e Darcy Ribeiro. Num texto que trata da inauguração da ponte sobre o Rio das Mortes, Xavantina, Mato-Grosso este aspecto fica evidente:

Pedro Álvares Cabral plantou a semente no litoral da Bahia em 1500, marcando o ponto de partida de uma NOVA ERA para o mundo, que agora começa a despertar, e que terá o BRASIL como CENTRO DA CIVILIZAÇÃO, da mesma forma que em outras épocas, a Grécia, o Egito, a região Transhimalaina e outros países foram o foco da evolução. [...] No Brasil, na atual conjuntura cósmico-evolucionar, se destacam três pontos principais, sustentáculos de todo o seu progresso e desenvolvimento: Itaparica, na Bahia; São Lorenço, em Minas-Gerais e Roncador, Xavantina, em Mato-Grosso. Eles formam uma Sublime Triangulação! (BRITTO, 1971, p.16).

Sobre o aspecto da recriação e apropriação dos princípios teosóficos através da *Eubiose*, e relacionando esta às *Plásticas Sonoras* smetakianas, Gilberto Gil afirma:

Mas que eram feitos em função de uma matemática e metafísica, informadas e influenciadas pelo seu esoterismo, que tinha se configurado definitivamente em seu trabalho a partir de sua ligação com a sociedade teosófica, a Sociedade Brasileira de Eubiose, fundada pelo Henrique José de Souza. Ela já era baseada nas tradições das velhas escolas esotéricas da Índia, da escola Adiar, da escola da madame Blawatski, e que tinha tido aqui no Brasil um renovador, um adaptador à visão tropical, eldoradiana dessa noção esotérica.⁸¹

Ao exemplo da composição *A Morte do M. Gandhi* (30.1.48), com 20 páginas de texto: *A Música na Eubiose ou a Eubiose na Música, Hey Ta Ram, Hey Ram – Adeus, Adeus*, com três páginas manuscritas, São Paulo, 9.2.48, pode ser notado, a partir desta fase, um direcionamento temático de suas composições a partir do seu contato com a

⁷⁹ Apesar de viver de maneira simples, sem luxos, como atestam seus filhos e pessoas próximas a ele, em diversos depoimentos, na Bahia Smetak experimenta uma certa estabilidade financeira que não havia ainda conhecido, a qual foi possível graças à sua contratação pela Universidade da Bahia como professor e violoncelista da recém criada orquestra da referida instituição.

⁸⁰ Doutrina espiritual que surgiu a partir da *Teosofia*. Teve surgimento no Rio de Janeiro, fim dos anos 40 do século passado, fundada por Henrique José de Souza.

⁸¹ Texto de Gilberto Gil intitulado *Um depoimento sobre o início da carreira, Walter Smetak, "Thu - Todos os Sons"*. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=10&language_id=1&id_type=4>. Acesso em maio 2009.

então Sociedade Teosófica. Em *O Alquimista do Som* (EMBRAFILME, 1975), filme dirigido por José Valter Lima, Smetak afirma:

Vim assim, munido de conhecimento, do Rio para a Bahia, que não era ainda apenas sabedoria. Tinha estudado dez anos no Rio, na então Sociedade Teosófica Brasileira, que foi transformado o seu nome em Eubiose. Quem dirigia esta sociedade era um homem extraordinário, o professor José Henrique de Souza.⁸²

Ligando ainda os princípios teosóficos e/ou eubióticos à obra smetakiana, sobre a importância do Brasil no que tange o processo de evolução do ser humano e da transformação deste através das eras, encontra-se o seguinte trecho:

O Oriente deixou o total de sua herança espiritual para o Ocidente. Isto significa que nós começamos onde os outros terminaram. A sabedoria do oriente é trazida em semente e a nova árvore está plantada em terra vermelha.

O Egito denominado Pai da humanidade, a Índia, como sua Mãe. Então, Américas e o Brasil são o Filho ou Espírito Santo. E aqui se prepara uma nova civilização, e no Oriente terminam uma velhíssima civilização e cultura. (SMETAK, 2001, p. 37).

Um possível fato consequente à influência eubiótica para uma relação de identidade e pertencimento com o Brasil, é o de que Smetak naturalizou-se brasileiro em 1968. Esse nacionalismo difundido através da Eubiose, provavelmente despertou o interesse de Smetak para as culturas brasileiras, em especial pela sertaneja do nordeste brasileiro bem como pelas indígenas. Sobre o interesse nas culturas indígenas sul-americanas, o artista afirma:

Voltando à América do Sul, quanto desconhecemos do que foi o Império do Sol, quanto vivemos aqui com o pensamento andando “machetes”, (*) dando a entender o que não entendemos jamais, por falta de assimilação do que houve, uma civilização própria que nada tinha a ver com o Ocidente nem com o Oriente. Ou tinha?

[...] As escadarias, ou escalas das ruínas dos templos Mayas e Incas, revelam que esses povos idos tiveram um conhecimento sobrenatural. Extraíram da serpente um veneno para enxergar além das fronteiras visíveis e colocar em ordem os obstáculos a serem transpassados. Significaria isto que souberam pôr a matéria em estado tal, que ela ficasse amansada para usar, sobre ela, o orgasmo?

(*) = Ou seja, com 2 facetas: uma que dá a impressão de entender, e outra, que não assimila nada. (SMETAK, 2001, p. 205).

Apesar de aqui tratar sucintamente deste tópico, faz-se necessário um adentramento na compreensão dos preceitos eubióticos para um entendimento aprofundado das propostas smetakianas. O amplo entendimento de uma série de conceitos

⁸² Em *Smetak* (1975), *Embrafilme*. Direção de José Valter Lima.

levantados e abordados pela Eubiose, tanto quanto as teias de relações entre estes e as propostas assumidas pela obra smetakiana, sejam aspectos endo-musicais – como a utilização do microtom, a improvisação coletiva, a lutheria, eletrônica e até a plástica sonora – e também dos exo-musicais – objetivo de transformação do ser humano, através da música que, sob orientação vanguardista, evoca o abandono de conceitos vigentes no âmbito estético tradicional – trarão uma compreensão potencializada da obra de Smetak.

2.5 UNIVERSIDADE DA BAHIA E MAM-BA

Lina Bo Bardi⁸³ veio para o Brasil em 1946, depois de findada a II Guerra Mundial, sob desencanto com o sistema político instaurado na Itália. Sobre a chegada de Lina Bo Bardi e Carybé a Salvador, Risério afirma:

Portador de uma carta de apresentação assinada por Rubem Braga, Carybé acabou contratado por Anísio Teixeira, então secretário estadual da Educação, para “desenhar a cidade”. Já Lina Bo Bardi, se deslocou para a Bahia, pela primeira vez, para ensinar Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Mas deu de volta em terras baianas por conta de um convite do governador Juracy Magalhães, que a convocou para a implantação do Museu de Arte Moderna. Ainda assim, o trabalho de Lina [...] vai se entrelaçar com a produção universitária, graças especialmente à atuação de Martim Gonçalves à frente da Escola de Teatro. (RISÉRIO, 1995, p. 79).

Risério pontua ainda sobre a importância histórica da vinda de Lina Bo Bardi para o Brasil, sob o aspecto pioneiro na difusão do *industrial design* no país, desde a sua chegada em 1946 (RISÉRIO, 1995, p. 95-103). Segundo o autor seria Lina, graças a suas perspectivas antropológicas, uma das principais responsáveis pela busca de um *design* de fato brasileiro:

Tínhamos “uma fartura cultural ao alcance das mãos, Uma riqueza antropológica única”. E era possível construir, a partir daí, um *design* brasileiro, de garfos a garrafas, de copos a luminárias. (RISÉRIO, 1995, p. 119).

Lina se articulava à nomes como Yanka Rudzka e Martim Gonçalves, além de outros artistas e intelectuais da Bahia, na realização de cenários de espetáculos-chave, dentro dos marcos artísticos daquele contexto, bem como participando de iniciativas políticas como o projeto inicial da Fundação Gregório de Mattos, junto a Agostinho da Silva (RISÉRIO, 1995, p. 60), e a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia,

⁸³ Lina Bo Bardi nasceu em Roma, 5 de dezembro de 1914, falecendo em São Paulo, 20 de março de 1992.

inaugurado em 1960 no foyer do Teatro Castro Alves, instalando-se, a partir de 1966, no *Solar do Unhão*⁸⁴. Sobre o papel do MAM-BA e da Universidade da Bahia nas transformações culturais as quais a Bahia iria vivenciar na década de 1950, o cineasta Glauber Rocha afirma tratar-se uma “guerra que as novas gerações devem abrir contra a província”, situando as duas instituições como “tanques de choque”, afirmando ainda que “os clarins da batalha foram tocados pelas grandes exposições do Museu de Arte Moderna e pela montagem da *Ópera dos Três Tostões* do teatrólogo alemão Bertold Brecht”⁸⁵ (RISÉRIO, 1995, p.60).

Edgard Santos⁸⁶ foi grande articulador e principal responsável pela criação da Universidade da Bahia e das quatro unidades de artes, circunscritas à instituição. Filho de João Pedro dos Santos e de Amélia do Rêgo Santos, formou-se na Faculdade de Medicina da Bahia com a especialização de clínica médica, em 1917. Depois de viagem a Alemanha e França, aonde trabalhou e estudou, volta ao Brasil em 1924, ingressando, por concurso, no quadro de docentes da Faculdade de Medicina da Bahia.

Em seu comportamento administrativo, dá preferência pelo universalismo ao nacionalismo xenófobo proposto pelos integralistas, evidenciado com a declaração de Plínio Salgado publicada como epígrafe do livro *A Ideologia Curupira* (São Paulo: Brasiliense 1979), de Gilberto Velho: “Sou um caboclo do Brasil e detesto a Europa que me ensinou a ler”. O sentido oposto, que, segundo Risério pode ter causas na formação de médico de Edgard, se manifesta praticamente na configuração da universidade: Koellreutter, Yanka Rudzka e Agostinho dos Santos são exemplos dessa postura do reitor. No discurso de abertura do Seminário de Enfermagem (1958), endereçado a uma plateia multinacional, Edgard afirma:

Trazéis o ideal da cooperação, o sentimento supremo nesta hora em que as nações, ou pelo menos os seus mais cultos representantes, todos compreendemos os malefícios dos exclusivismos, e a necessidade da universalização de todos os valores, sem o que nenhuma felicidade duradoura poderia se construir por sobre a terra. (RISÉRIO, 1995, p. 51).

Santos tinha uma personalidade política e empreendedora, articulando-se com grandes nomes do cenário político nacional, sendo amigo inclusive de Anísio Teixeira. Segundo Risério:

⁸⁴ Edificação soteropolitana, construída no século XVII.

⁸⁵ A montagem contou ainda com o cenário feito por Lina Bo Bardi.

⁸⁶ Edgard do Rêgo Santos nasceu em Salvador, 08 de janeiro de 1894, vindo a falecer no Rio de Janeiro, em 03 de junho de 1962.

Edgard, por sua vez, foi amigo e companheiro extra-partidário de Juracy, amigo e médico de José Américo, amigo e ministro de Vargas, que o convocou para assumir o Ministério da Educação e Cultura em 1954, pouco antes de suicidar. (RISÉRIO, 1995, p. 34).

O autor faz referência ao período de 1930/37, citando nomes como o do interventor da Bahia, Juracy Magalhães, ao ministro da Viação e Obras Públicas, José Américo e ao próprio presidente, Vargas. Sobre a relação de como e quais recursos foram adotados por Edgard Santos, Risério pontua sobre o ideal de uma universidade que desse substrato para a reinserção da Bahia enquanto poder hegemônico perante o país. Em decorrência de que “as suas elites dirigentes foram contrárias a Revolução de 1930” (RISÉRIO, 1995, p. 20), a Bahia encontrava-se sob uma política econômica ainda baseada na agropecuária, ficando alheia às transformações rumo à industrialização que se processavam no sudeste do país. Edgard Santos, nesta perspectiva, representou o principal pivô do impulsionamento do estado em direção ao equilíbrio da sua auto-estima, por assim dizer. Ao seu modo de ver, o investimento na cultura⁸⁷ - leia-se cultura acadêmica ocidental -, ou seja, uma tentativa de catequização cultural como solução salvadora ao subdesenvolvimento do estado em relação a outras regiões do país. E a Universidade da Bahia representaria esta injeção cultural a que Santos julgava como essencial:

Edgard pertence justamente, repito, a uma nova elite modernizante que vai tentar reverter o quadro de estagnação econômica, desprestígio político e marginalização cultural. Pessoalmente com uma visão algo “messiânica”. Ele pensava que era preciso sacudir a Bahia, célula *máter* da nacionalidade. Aplicar um forte “choque elétrico” em seu corpo adormecido, anestesiado. Enriquecê-la materialmente e espiritualmente. E assim reprojeta-la, de modo nítido e vívido, no cenário brasileiro. É aqui que se funda, com todo vigor, a sua compreensão da universidade enquanto instituição vanguardeira, inaugural, verdadeira ponta-de-lança da sociedade; o seu entendimento da necessidade de uma vida universitária livre e criativa acoplado-se ao desenvolvimento econômico regional. [...] Só o encontro efetivo do “poder cultural” (a universidade) com o poder econômico-financeiro viabilizaria a concretização do “imperioso dever da integração comunitária”, retirando a Bahia do “subdesenvolvimento”. (RISÉRIO, 1995, p. 36-37).

⁸⁷ Importante ressaltar que Edgard Santos refere-se ao termo cultura com uma conotação eurocêntrica, remontando a símbolos como por exemplo da criação de uma Orquestra Sinfônica vinculada a universidade bem como da escolha de cada um dos dirigentes das unidades de artes criadas pelo então reitor. Ainda sobre o assunto Risério é incisivo: “Quando Edgard fala em ‘cultura’, o que lhe possui a mente é o que julga ser o conjunto das produções mais requintadas do espírito, no terreno das humanidades e das artes. Mas em campo ocidental-europeu, bem entendido. Trata-se então de um conceito tradicional de cultura, francamente elitista e restritivo, no sentido de que, ao invés de abranger a imensa variedade das manifestações culturais da humanidade, refere-se exclusivamente ao espaço formado pelas formas canonizadas do modelo ocidental-europeu de ‘cultura superior’.” (RISÉRIO, 1995, p. 46-47).

Santos lança, num ousado conjunto de ações, a inauguração de um complexo de unidades artísticas, todas vinculadas a Universidade da Bahia, ressaltando que, na época, nenhuma localidade em solo brasileiro possuía, vinculados a uma mesma universidade, quatro centros de arte. Porém há ressalvas a serem feitas quanto ao funcionamento de tais cursos: eram enquadrados como atividades de extensão da universidade, não conferindo assim, diploma de nível superior aos seus formandos., tendo a exemplo o instituto dirigido por Koellreutter, na época, “apesar de o curso de música estar abrigado em uma instituição de caráter universitário, ele conferia certificados, não diplomas de graduação.” (PERRONE, 2009, p. 85). Este fato iria, por exemplo, causar divergências e tensões entre alunos e ex-alunos da então Escola de Teatro da universidade (SANTANA, 2009). Só em 1970, com a reforma universitária, a instituição passa, então, a Universidade Federal da Bahia, e os Seminários de Música a Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), a estrutura de formação toma forma de nível superior, atendendo a normatizações estabelecidas pelo MEC. Tendo em comum o fato de terem passado por um momento experimental antes de implementados como cursos efetivos, com o formato de cursos livres e/ou seminários esporádicos, como foram os casos de música, com os eventos promovidos pela Universidade da Bahia, intitulados I Seminários Internacionais de Música, no qual, além de cursos de música, foi ministrado um curso de dança moderna com Ianka Rudzka. Nos II Seminários Internacionais de Música, o curso de dança moderna ficou a cargo da japonesa Masami Kuni⁸⁸. O mesmo ocorreu com Martim Gonçalves, que ministrou dois cursos livres de teatro, também promovidos pela Universidade da Bahia, em 1955 e 56 (SANTANA, 2009, p. 55).

Em 19 de outubro de 1937, foi lançada a pedra fundamental do Hospital das Clínicas.

Outras medidas também foram tomadas tanto para a Faculdade de Direito quanto para a Escola Politécnica, para a concretização da Universidade da Bahia.

Na tentativa de ampliar e aprofundar suas áreas de ensino, outros cursos foram acrescentados às referidas escolas como o de Administração e Finanças (1933), o de Economia e a incorporação do curso de Enfermagem. O reconhecimento pelo Governo Federal datou de 7 de dezembro de 1943 para os cursos da Escola de Belas Artes, através de empenho de Américo Furtado de Simas. O acontecimento que melhor referendou a criação da Universidade da Bahia foi a fundação da Faculdade de Filosofia. O Decreto de abril de 1931 proporcionou a criação de Instituições congêneres em São Paulo (1935) e no Rio de

⁸⁸ Os I Seminários Internacionais de Música foram realizados entre 24 de junho a 30 de julho de 1954 (PERRONE, 2009. P.66), enquanto os II Seminários Internacionais de Música ocorreram entre 24 de junho a 31 de julho de 1955 (PERRONE, 2009. P.88).

Janeiro (1939), cognominada como “Alma Mater”. (PERRONE, 2009, p. 48).

Koellreuter, ao que parece, mostrava-se integrado ao movimento expressionista alemão tanto a partir do dodecafonismo, na área da música, quanto na interface da dança, envolvido com a dança moderna da escola de Mary Wigman. Foi quem, por exemplo, indicou Rudzka para dirigir a Escola de Dança da universidade assim como, posteriormente, em contato com o centro de Wigman, articulou a vinda de Gelewsky. O contato com Rudzka se deu desde a época do movimento *Música Viva*, em encontros realizados na residência dos Simon⁸⁹, desde 1943 (KATER, 2001, p. 71):

Para diretora da Escola de Dança, Edgard Santos, a conselho de Koellreuter, convidou a coreógrafa polonesa radicada em São Paulo, Yanka Rudzka, uma das pioneiras da dança contemporânea no Brasil, que teve como missão o árduo trabalho de implantar a Escola de Dança na Bahia praticamente sozinha, contando somente com a ajuda de duas inexperientes assistentes que trouxe de São Paulo – Norma Ribeiro e Lia de Carvalho, depois Lia Robatto, com apenas 20 e 18 anos, respectivamente. (MASCARENHAS, ROBATTO, 2002, p. 82).

Sobre o interesse de Rudzka pela cultura local, Robatto pontua:

Yanka Rudzka sempre demonstrou um grande interesse pela cultura baiana, tanto pela tradicional popular como pelo movimento artístico erudito de vanguarda local, e envolveu artistas mais destacados da arte moderna nas suas criações coreográficas. Contou com a colaboração criativa da atriz Domitila Amaral, dos músicos, Pierre Klose, Armim Gutmann, Ernst Widmer (estes vinculados a Universidade da Bahia) e ainda de artistas independentes, como o escultor Mário Cravo, a arquiteta e cenógrafa Lina Bo Bardi, a compositora Eunice Catunda, o artista plástico Lívio Abramo, a poetisa Cecília Meireles, entre outros notáveis autores nacionais. (MASCARENHAS, ROBATTO, 2002, p. 83).

Sobre a trajetória de Rudzka:

Polonesa de nascimento, formada pelos grandes bailarinos alemães Ruth Sorel e Georg Groke, da escola expressionista de Mary Wigman, realizou um curso de aperfeiçoamento com o coreógrafo e dançarino expressionista Harold Kreutzberg, na Suíça. Viveu um curto em Londres, cinco anos na Argentina e oito meses na Itália. Veio ao Brasil, em 1952, a convite de Pietro Maria Bardi, para fundar o Conjunto de Dança Expressiva do Museu de Arte de São Paulo. Ensinou também expressão corporal para atores e manequins na Escola de Teatro, dança moderna na Pró-Arte e outras instituições culturais paulistas. (MASCARENHAS, ROBATTO, p. 86).

A partir destas constatações, assim como as apontadas por Perrone (2009) e Bastianelli (2003), confirma-se sobre a influência da Pró-Arte na criação das unidades acadêmicas de arte na Universidade da Bahia. Sobre os diálogos entre a cultura local e a

⁸⁹ Ducks Simon e seus filhos, Ulla e Eric (KATER, 2001. P. 73).

expressão artística universal na época da criação das unidades de arte pela Universidade da Bahia:

Nesse período, a produção artística das novas escolas de arte da Universidade equilibrava-se entre importantes pesquisas das manifestações culturais regionais e suas transposições para uma linguagem contemporânea, universal, como ficou patente nos trabalhos coreográficos *Suite Impressões do Folclore Brasileiro*, de Yanka Rudzka, nas composições de Ernst Widmer inspiradas nas canções regionais, nos instrumentos musicais de Smetak, construídos a partir de cabaças nativas, e também em algumas das peças dramáticas brasileiras dirigidas por Martím Gonçalves e Gianni Ratto, assim como, mais tarde, no teatro de cordel trabalhado por João Augusto. (MASCARENHAS, ROBATTO, 2002, p. 83).

Rudzka demitiu-se da Escola de Dança em 1959, “antes mesmo de formar a primeira turma” (MASCARENHAS, ROBATTO, 2002, p. 87). Após a saída de Rudzka, a Escola de Dança foi dirigida sucessivamente por Koellreutter, tendo Margarida Parreiras como chefe de Departamento de Dança. Ainda neste período, houve a tentativa de trazer o mexicano Jose Limon como professor visitante, fato que não se consolidou. Rolf Gelewsky assumiu a direção do referido instituto, a partir de 1961. Com forte influência do expressionismo alemão, Gelewsky instituiu uma metodologia a partir de uma perspectiva formal do olhar sobre a dança (MASCARENHAS, ROBATTO, 2002, p. 92-98).

À frente da criação da Escola de Teatro, temos Eros Martim Gonçalves⁹⁰, que vinha tendo destaque na cena do teatro brasileiro da época, e o qual Santana (2009) atribui o mérito de ter alavancado o processo de profissionalização do mercado teatral baiano, via o empreendimento da Universidade da Bahia.

Uma das características pedagógicas adotadas por Gonçalves com tal objetivo formacional, era a da relação intrínseca entre ensino e prática, realizando, entre os anos de 1956 a 1961, 24 montagens. Um detalhe é que a base do elenco era formado por estudantes da unidade acadêmica. Outra característica seria a do diálogo permanente entre a cultura brasileira e o pensamento internacional e atual, para a época, a cerca de teatro. O interesse pela temática da cultura brasileira se faz presente tanto em montagens de

⁹⁰ Eros Martins Gonçalves nasceu em Recife, a 14 de setembro de 1919, falecendo também em Recife, a 18 de março de 1973. A autora Jussilene Santana (2009) traça um histórico da atual Escola de Teatro da UFBA, desde a sua criação, em 1956. Sobre Gonçalves a autora afirma: “Com graduação em medicina e especialização em psiquiatria, Gonçalves havia desenvolvido trabalhos de arte-educação na Sociedade Pestalozzi, sob orientação da educadora Helena Antipoff, no Rio de Janeiro. Nesta cidade, volta-se com ênfase para as artes plásticas, área que também havia exercido no Recife, abandonando a medicina em definitivo. Através de bolsas de estudos, empreende viagens para a França e Inglaterra, onde, a partir das artes plásticas, começa a estudar cenografia para teatro e cinema.” (SANTANA, 2009, p.54-55).

jovens autores com temática de viés popular, como *Evangelho de Couro*, do jovem Paulo Gil Soares⁹¹ como por encontros, cursos e eventos direcionados ao tema. A literatura de cordel foi um dos temas de interesse. Vale ressaltar sobre a participação da Escola de Teatro na V Bienal de São Paulo, em setembro de 1959:

Através da Exposição Bahia, mostram-se influências da cultura africana, do recôncavo baiano, com fotos de Pierre Verger, Sílvio Robatto, Ennes Mello e Marcell Gautherot, carrancas do São Francisco, objetos do cotidiano e imagens sacras. O que se vê como resultado da exposição, além do diálogo entre o teatro e outras modalidades artísticas, é a integração profunda entre o teatro e a vida cotidiana, ressaltando a “cena” presente na rotina do homem o povo. (SANTANA, 2009, p. 65).

Há, neste sentido uma opção diferenciada no sentido de uma institucionalização do interesse na chamada cultura popular via academia, ou seja, um viés antropológico que se fez presente na Escola de Teatro, fato que não ocorreu, salvo exceções, nas unidades de Música e Dança, com Koellreutter e Yanka Rudzka, respectivamente. Nestas unidades, apesar de iniciativas de algumas poucas pessoas, ainda hoje não há um diálogo com o contexto cultural baiano, de maneira incisiva e preponderante. Para se ter uma ideia, na Escola de Música, a criação do curso superior de Música Popular, data o ano de 2009, e ainda assim sob protestos e vontades adversas de muitos dos professores da referida unidade.

Por outro lado, sobre o diálogo com o teatro internacional proposto pela Escola de Teatro, na figura de Gonçalves, tendo aqui como exemplo a montagem de *Ópera dos Três Tostões* do alemão Bertold Brecht, em 1960, percebe-se como resultado das viagens realizadas pelo então diretor, ao exterior, posicionamentos frente a questões do teatro do século XX, internacionalmente falando. Nesse sentido realizou eventos como os Seminários Internacionais de Teatro, nos anos de 1959, 1960, 1961 e 1962 (SANTANA, 2009). Nos três primeiros, os cursos foram ministrados por professores, em totalidade, estrangeiros. Nomes como Charles MacGaw, professor do *Goodman Theatre*, Juana de Laban, filha do coreógrafo Rudolf Von Laban e professora do departamento de Drama da *Baylor University*, Texas, e o cenógrafo-chefe do Departamento Educacional da *BBC* de Londres, Gordon Roland. Já em 1962, o Seminário conta com a presença unânime de palestrantes brasileiros como Augusto Boal e Flávio Rangel (SANTANA, 2009).

⁹¹ Segundo Santana (2009) o processo de montagem do texto de Paulo Gil Soares iria influenciar profundamente Glauber Rocha, que lançaria pouco depois, em 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O famoso longa-metragem teve a participação de Paulo Gil como co-roteirista, assistente de direção, cenógrafo e figurinista. Paulo Gil trabalhou também como co-roteirista e cenógrafo em *Terra em Transe*.

Contextualizando Gonçalves ao seu espaço/tempo histórico, ao século XX e ao modernismo, Santana afirma:

Martim Gonçalves era um ‘homem de teatro’, na medida em que esteve voltado para o seu ofício, afastando as ingerências dos outros campos sociais do fazer teatral. Sua forma de atuação reservada, disposta apenas a discutir “com os pares” é, não raro, notada com desprezo e desconsideração. [...] Como um legítimo ‘moderno’, Gonçalves acredita na autonomia da arte, pretendendo discuti-la apenas nos seus próprios termos poéticos. (SANTANA, 2009, p. 70-71).

Seria ainda na Escola de Teatro onde o português Agostinho da Silva⁹² iniciaria sua docência pela Universidade da Bahia, ministrando o curso de Filosofia do Teatro, tendo entre os alunos, o jovem Glauber Rocha. Depois de ser preso pelo regime salazarista em 1943, sai de Portugal, em 1944, estabelecendo-se no Brasil a partir de 1947. Conhecido por sua personalidade inquieta e contestadora, Agostinho foi articulador de grandes empreendimentos acerca do ambiente universitário brasileiro.

Basta lembrar que participou do processo de implantação de diversas unidades universitárias brasileiras, sempre com propostas ousadas e inovadoras para a época (estudo de “cultura popular” na Paraíba ou de biologia marinha em Santa Catarina, por exemplo), e, no breve tempo que passou no Rio de Janeiro, depois de perambular por Uruguai e Argentina, trabalhou *simultaneamente* na divisão de parasitologia médica no instituto Oswaldo Cruz (publicando escritos sobre entomologia), em pesquisas historiográficas com Jaime Cortezão e na universidade fluminense, onde, ao entardecer, lecionava filosofia da educação. (RISÉRIO, 1995, p. 81-82).

Em 1959, contando com o antropólogo e Vivaldo Costa Lima e o etnógrafo Pierre Verger, Agostinho criaria o Centro de Estudos Afro-Orientais, instituto vinculado a universidade e que possibilitaria uma aproximação das relações internacionais do Brasil com o continente africano (RISÉRIO, 1995). Agostinho falava do 5º Império do Atlântico Sul⁹³ e o seu maior intuito com a criação do CEAO era o de inserir o Brasil em diálogos com outras ex-colônias de Portugal formando um bloco poderoso através da uma característica em comum: a língua portuguesa.

⁹² George Agostinho Baptista da Silva nasceu em Porto, a 13 de fevereiro de 1906, falecendo em Lisboa, a 03 de Abril de 1994.

⁹³ Fazendo uma relação entre o assunto e a sua canção *É Proibido Proibir*, Veloso afirma: “Mas eu não tinha embarcado na viagem desses sebastianistas, nem como estudioso, nem como, digamos, militante. Apenas me pareceu excitante que houvesse gente falando no Reino do Espírito Santo e numa futura civilização do Atlântico Sul numa época em que todo o mundo tentava falar em mais-valia e em teses científicas de transformar o mundo por meio da classe operária.” (VELOSO, 1997, p.338). E ainda sobre o livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa: “O fato desse livro – o único que Pessoa publicou em vida na nossa língua – ter como tema a volta de d. Sebastião e da grandiosidade de um adiado destino português, enobrecia, a meus olhos, os interesses daquele grupo de pessoas que cultivavam tais mitos.” (VELOSO, 1997, p. 339).

Acreditando na Missão de Portugal no mundo, afirma com a convicção de um iluminado e o realismo de um estrategista que Portugal está em condições de construir um quinto império cultural, tecendo sonhos e projetos à volta de três pontos essenciais na nossa história: o culto popular do Espírito Santo, o pensamento messiânico de Vieira, a heteronímia de Pessoa. (SILVA apud RISÉRIO, 1995, p. 84).

Em texto atribuído a Henrique José de Souza, há pensamento muito semelhante ao pensamento dos sebastianistas:

Não nos detenhamos a mirar com perigosa curiosidade o que deixamos na retaguarda. Um incêndio imenso o devora. Se não prosseguirmos seremos consumidos por suas chamas. Não pensemos, pois, no fogo que deixamos para lá, mui distante de onde nos encontramos! Mas, no vulcão que a tudo vitaliza: o Fogo do Espírito Criador, ou seja, o mesmo que há perto de mil anos, já profetizava Giachino da Fiore (abade calabrés), de quem nos fala Dante, que “passou o reino do Pai; está passando o do Filho e próximo acha-se o do Espírito Santo”. Com efeito, reinou o Pai durante o apogeu do hinduísmo; o Filho, durante o verdadeiro cristianismo e hoje está germinando uma nova civilização, que nos há de conduzir ao Reino do Espírito Santo cuja energia criadora, cuja criação... há de transformar, fatalmente, a face do mundo. (NOVAZZI, 1985, p. 3).

Em 1961, Agostinho chegou a ser assessor para política externa no governo Jânio Quadros, porém a renúncia do presidente impediu-lhe de realizar um plano audacioso, segundo comenta Risério:

Era uma ofensiva que deveria ser desfechada, via Quadros, na Conferência dos Não Alinhados, prevista para se realizar em Belgrado. “Em suma, seu [do documento escrito por Agostinho] texto propunha, em pormenor, a formalização de uma frente de países não alinhados, tendo a liderá-la o Brasil – que tomava a iniciativa -, a Iugoslávia de Tito, o Egito de Nasser, a Índia de Nehru e a China de Mao”, informa Pedro Agostinho [...]. (RISÉRIO, 1995, p.85).

Quanto às configurações estéticas presentes no Brasil, o período político atravessado pelo país a partir do suicídio de Vargas, em agosto de 1954 até o golpe de 1964 - quando reinicia uma relativa estabilidade no quadro político com o endurecimento do regime, através da concentração dos poderes políticos nas mãos da ditadura militar, semelhante ao período estabelecido com a Revolução de 1930 – marcam com a característica da liberdade nos posicionamentos políticos dos intelectuais e artistas brasileiros e estrangeiros que aqui atuavam. Paralelamente a instabilidade proporcionada pelas transformações do posicionamento dos governos democráticos brasileiros daquela década, indo do desenvolvimentismo industrial proposto por Kubitschek em direção à esquerda comunista dos governos Quadros-Jango, culturalmente, a liberdade de expressão gerada a partir dos sucessivos governos Kubitschek – Quadros - Jango,

representou uma potente mola propulsora para transformações profundas também nas interfaces estética e artística brasileiras. A censura praticamente foi extinta e o sistema social pode se aproximar ao máximo do que pode ser considerado como democracia plena. Talvez em decorrência de tais fatores, bem como das discussões geradas a partir das *Guerras Mundiais* e do aparecimento da *Guerra Fria*, e ainda mesmo apesar do relativo atraso político e econômico característica que acompanha o Brasil através da sua história pós-colonial - o contexto brasileiro revelou-se como ambiente altamente propício para o desenvolvimento das artes de vanguarda, inclusive sendo as iniciativas em tais direções, apoiadas pela estrutura estatal, como no caso da Universidade da Bahia e do Museu de Arte da Bahia, a partir da década de 1950.

2.6 OS SEMINÁRIOS DE MÚSICA DA BAHIA

Hans-Joachim Koellreutter nasceu em Freiburg, Alemanha, em 02 de setembro de 1915, vindo a falecer em São Paulo, em 13 de setembro de 2005. Como já mencionado anteriormente, foi o principal articulador da implantação dos cursos de arte na Universidade da Bahia, proposta do Reitor Edgard Santos.

Koellreutter chegou no Brasil em 1937, desde então tornando-se influente na vida musical do país. Antes disso, ainda na Alemanha, entre 1934 e 1936, havia estudado “flauta, composição e direção de coro na *Staatliche Akademische Hochschule für Musik*, em Berlim” (KATER, 2001, p. 41), da qual seria expulso, em 1936 por atividades antifascistas. Frequentava ainda “os cursos e conferências sobre Composição Moderna, ministrados por Paul Hindemith, na *Volkshochschule*, em Berlim” (*Idem, idem*). Hermann Scherchen, regente de renome e grande difusor da música contemporânea, seria “o mestre que exerceu sobre a formação pessoal do jovem Koellreutter uma influência profunda e decisiva.” (KATER, 2001, p. 41).

Trazendo um possível ponto de ruptura aos princípios estéticos vigentes no ambiente musical brasileiro da época, a partir do seu contato com o dodecafonismo e serialismo, através de Scherchen, além dos seus interesses nas culturas orientais, como a japonesa e indiana, o que agregariam ainda o microtonalismo e a improvisação aos seus processos criativos, Koellreutter representou um dos principais responsáveis pela revolução cultural que aconteceria na Bahia a partir de 1954. Assim como Lina Bo Bardi, Pierre Verger, Rudzka, Gelewsky, Widmer e Smetak, representou a experiência europeia das guerras e suas conseqüentes crises no contexto estético e artístico daquele continente,

redimensionadas a partir do contexto brasileiro da época. Através do movimento *Música Viva*, assume claramente posições nas quais considera como propósito da música o seu aspecto social e funcional, aporte político inicialmente amparado pelos demais integrantes.

Chegando ao Brasil, teve como principal anfitrião o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Através de Azevedo, conhece o pianista Egydio de Castro e Silva, como o qual “realiza uma série de apresentações pelo nordeste do país” (KATER, 2001, p. 48). O movimento *Música Viva*, em sua versão brasileira, atravessou períodos distintos, de maneira ativa no cenário musical deste país, desde a sua criação⁹⁴, em 1939 (KATER, 2001, p. 50). Kater estabelece três momentos distintos: o primeiro, no Rio de Janeiro, sendo representado por “personalidades atuantes e já conhecidas no ambiente musical carioca” (KATER, 2001, p. 50), como o próprio Luiz Heitor e durante o qual; um segundo momento, situado pelo autor a partir do manifesto datado a 1º de maio de 1944⁹⁵, no qual foram escritos:

Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.

Ideias, porém, são mais fortes do que preconceitos!

Assim o *Grupo Música Viva* lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro. (KATER, 2001, p. 54 apud NEVES, 1978, p. 94).

O terceiro momento apontado pelo autor, refere-se ao período que se estende desde a publicação do famoso *Manifesto 1946*, o qual geraria uma grande celeuma entre Koellreutter e o compositor Camargo Guarnieri e a dissolução do grupo, a partir de tensões acumuladas entre seus integrantes, ao longo dos anos. As orientações socialistas, que impregnaram esta última fase, inclusive quando “os integrantes [...] engajam-se politicamente, seja militando no Partido Comunista, aderindo às ideias da esquerda socialista ou simplesmente fazendo frente às vertentes do movimento nazi-facista.” Sem adentrar por recursos analíticos, pode ser verificado apenas pelo título de composições

⁹⁴ Ver nota 44.

⁹⁵ Segundo Kater, o *Manifesto de 44* fora assinado por Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Bretinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida e Koellreutter (KATER, 2001, p. 54).

como *Ode à Stalingrado*, de Cláudio Santoro, *Cantata ao Soldado Morto*, de Eunice Katunda e ainda *Salmo Proletário*, de Koellreutter. Há ainda a importância de acrescentar sobre o episódio polêmico com o compositor Camargo Guarnieri, através da sua *Carta aberta aos músicos do Brasil*, documento divulgado de forma ampla nos noticiários da época, no qual Guarnieri avalia de maneira pejorativa, a prática dodecafônica no contexto da música brasileira:

O dodecafionismo, é assim de um ponto de vista mais geral, produto de [cultura] superadas, que se decompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, leçado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música – é tudo o que quiserem – mas não é música! (KATER, 2001, p. 120).

Este fato representa um marco dos conflitos estéticos gerados a partir da polarização entre os interesses nacionalistas e dos aqui chamados de universalistas. Posteriormente Koellreutter irá publicar sua resposta a Guarnieri, estabelecendo no contexto musical brasileiro, uma espécie de guerra estética declarada.

É possível ainda estabelecer relações entre os pensamentos de Koellreutter – expressos em diversos dos seus escritos relativos ao *Música Viva*, desde 1944, época da publicação do primeiro manifesto do grupo – e conceitos e orientações estéticas cunhados Mário de Andrade. Kater (2001), aponta para a adoção do princípio de utilidade estabelecido por Andrade em *O Banquete*:

Sacrificar nossas veleidades e pretensõezinhas pessoais; e colocar como cânone absoluto da nossa estética, o princípio de utilidade. O PRINCÍPIO DE UTILIDADE. Toda arte brasileira de agora que não se organizar diretamente do princípio de utilidade, mesmo a tal dos valores eternos: será vã, será diletante, será pedante e idealista. (ANDRADE, 1989, p. 130).

As referências feitas a Andrade por Koellreutter, tomam perspectiva própria de expressão, nas diretrizes propostas através das publicações referentes ao *Grupo Música Viva*, estabelecendo uma espécie de garantia a partir do pensamento de Andrade. Vale ressaltar que Koellreutter já havia tido problemas no seu estabelecimento no Brasil, como no exemplo de ano de 1940, quando teve sua nacionalidade alemã cassada além de ter sido preso (KATER, 2001, p. 52). Por outro lado, segundo a afirmação de Cláudio Santoro em carta endereçada ao grupo *Música Viva*, sugerindo o “nome de Guerra”, referindo-se ao compositor Guerra-Peixe, “à testa do movimento com Eunice etc.”, enquanto Koellreutter deveria “tomar parte, mas não deve dar impressão de testa, porque ele já está

muito ‘marcado’⁹⁶, para que não dê a impressão de coisa comunista etc.” As ressalvas podem elucidar as intenções de tomada de posição política enunciadas por Santoro, principalmente após participar do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos* musicais, organizado em Praga, de 20 a 29 de maio de 1948 (KATER, 2001, p. 98). No documento, Santoro parte da argumentação acerca da “crise profunda” da vida musical da época, a partir da “forte oposição entre a música dita erudita e a música dita popular”. Segue discorrendo sobre a acordância entre os participantes do congresso de Praga, sobre as soluções para os impasses assumidos acerca do que foi considerado como crise na música, a atitude dos compositores comprometidos conscientes de tais problemas, “fazer exprimir em sua música os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares”; e ainda com o trabalho ativo de compositores, musicólogos e críticos “para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas” (KATER, 2001, p. 85-88). Com esta última afirmação, aproxima-se em muito das práticas pedagógicas propostas por Villa-Lobos com o *Canto Orfeônico*. Tais posicionamentos denotam claramente as intenções de Santoro em estabelecer orientações comunistas tanto à sua prática composicional, quanto a dos demais integrantes do *Música Viva*. Em alguns trechos delinea direções como “. Ainda sobre a influência do pensamento de Andrade sobre Koellreutter, Kater discorre:

Parafraseando Mário, Koellreutter considera que “somos necessariamente primitivos, filhos de uma nacionalidade que se afirma e de um tempo que está principiando”, produtos portanto de uma nova era, que deve por eles ser desenvolvida; responsabilidade social, engajamento consciente e ativo, onde a música – baseada no princípio de utilidade, no sentido mais amplo do termo – se coloca não mais como um *fin em si*. Numa dimensão funcional, vizinha mesmo à do canto orfeônico, a música passa a ser considerada como ferramenta de um ideal, como um instrumento fundamental para a transmissão de novos valores, entre os quais o *principado do social*, da atividade coletiva, de formação do público, da conscientização do momento contemporâneo. (KATER, 2001, p. 92).

Kater cita da parceria com o musicólogo Francisco Curt Lange⁹⁷, na publicação da revista *Música Viva*, “apresentada como órgão oficial da *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores* (Motevidéu, agosto de 1942).” (KATER, 2001, p. 53). O contato com o musicólogo já havia se consolidado desde 1940, quando Koellreutter

⁹⁶ Sobre o termo sublinhado, Kater afirma ter respeitado a grafia original. A carta foi enviada por Santoro, quando de sua estadia em Paris. É assinada em 20 de junho de 1948. (KATER, 2001, p. 97).

⁹⁷ Francisco Curt Lange⁹⁷ (Eilenburg, Alemanha, 12 de dezembro de 1903 - Montevidéu, Uruguai, 3 de maio de 1997). Notável o itinerário de Lange, o qual havia estudado com Erich von Hornbostel, Adolf Sandberger, Eugène d'Albert, Charles van den Borren e Curt Sachs, tendo formação acadêmica em arquitetura e musicologia, nas universidades de Leipzig, Berlim e Bonn.

ficou responsável “pelo acompanhamento das impressões musicais realizadas para a ‘Editorial Cooperativa’, dirigida por C. Lange”, fato o qual acarretaria na prisão de Koellreutter, por suspeita de atividades nazistas (KATER, 2001, p.52). Sobre os conflitos polarizados da época, Ernst Widmer afirma que:

Quando deixei a Suíça, em 1956, para vir à Bahia, havia poucos compositores: a geração dos consagrados, a mais nova em conflito entre o dodecafonia e a música nacional, e os que seriam compositores hoje e amanhã: anônimos, ainda ignorados por todos, inclusive por si próprios. (BASTIANELLI, 2003, v. I, p. 392).⁹⁸

Após o esvaziamento do *Música Viva* e com o apoio de Theodor Heuberger, diretor da *Pró-Arte*⁹⁹, o compositor dedica-se ao ensino, indo atuar como fundador e diretor de projetos como: o *Curso Internacional de Férias Pró-Arte*, entre os anos de 1950 e 1954, em Teresópolis; a *Escola Livre de Música de São Paulo Pró-Arte*, entre 1952 e 1958. A convite de Edgard Santos e Maria Rosita Salgado, Koellreutter inicia o projeto *Seminários Livres de Música*, junto a Universidade da Bahia, entre 1954 e 1962. (KATER, 2001, p. 191-195).

Em diversos trechos do discurso de Koellreutter, por ocasião da abertura dos *I Seminários Internacionais*, em junho de 1954, podemos notar a reafirmação do discurso encontrado nos manifestos do *Música Viva*, fazendo também referência ao poeta francês de tendências simbolistas, Paul Valéry, em contraponto ao que considera como “materialismo unilateral”. O documento publicado recentemente por Bastianelli, tem valor histórico inestimável, representando as principais diretrizes pedagógicas dos *Seminários*. O apelo metafísico aparece talvez como resposta às posturas marxistas assumidas pelo referido grupo:

“*L’esprit doit l’emporter, ou c’en est fait du genre humaine*” – ‘O espírito deve predominar, ou o gênero humano desaparece’ – são as palavras com que o grande poeta francês Paul Valéry toma posição diante do problema de nosso tempo em seu mais profundo aspecto: a luta das forças renovadoras do espírito contra as do materialismo intransigente e unilateral.

Neste momento de grande mutação da consciência humana, no momento de crise social e espiritual de extrema gravidade – que somente encontra algo semelhante na situação intelectual que abalou o mundo na transição da Idade Média para o Renascimento – urge dar aos jovens os necessários fundamentos espirituais e humanos, para que possam superar o que resultou do desenvolvimento do materialismo

⁹⁸ O texto foi originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, em 22 de fevereiro de 1969 com o título *O Grupo de Compositores da Bahia e as Apresentações dos Jovens Compositores*.

⁹⁹ Instituição com fins culturais presidida por D. Maria Amélia de Rezende Martins, e pela Casa e Jardim, de Theodor Heuberger.

oitocentista e possam construir seu mundo, o mundo de amanhã. (BASTIANELLI, 2004, v. I, p. 4).

E ainda em concordância com o pensamento de Edgard Santos, referindo-se ao que foi aqui chamado de catequização cultural:

No dia em que S. Excia. O Magnífico Reitor, fundador e dirigente dessa afamada instituição de ensino superior, convidou-me para tomar em mãos a direção artística do movimento, compreendi que estava diante de uma personalidade que sabia dos graves problemas da educação – entre estes o dramático abandono cultural do Norte do país – e que estava decidido a resolver os mesmos por todos os meios disponíveis. Impressionado com a vontade empreendedora de S. Excia. E convencido da urgência de serem solucionados os problemas, aceitei o honroso convite, pondo à disposição da Universidade os serviços da Escola Livre de Música de São Paulo, ‘Pró-Arte’, organização que vem pugnando pelos mesmos ideais e que representa, hoje, o que há de mais progressista no Brasil e, provavelmente, no continente latino-americano.

[...] Os Seminários Internacionais de Música e todo o nosso movimento visam a uma renovação do ensino musical em nosso país, num sentido moderno e atual. Visam a igualá-lo ao ensino dos grandes centros culturais da Europa e dos Estados Unidos, integrando-o no conjunto do sistema educacional, assim como ensinaram a cultura helênica e o *Quadrivium* medieval, que aliava a arte musical às ciências da geometria, da aritmética e da astronomia. Procuraremos, portanto, nas cinco semanas que se seguirão, colocar ao alcance do estudante o mais alto nível de cultura musical, eliminando a nefasta tendência ao diletantismo e ao acadêmico estéril e infrutífero que ainda existe entre nós, e desenvolver o aspecto humano da arte e da educação artística, procurando assim contribuir para a solução do problema educacional em nossa terra.

[...] Estudantes dos Seminários Internacionais de Música: é preciso, acima de tudo, ardor e coragem. A arte é uma missão que exige entusiasmo. Assim, os Seminários procurarão criar um ambiente de entusiasmo, de alegria, que estimulem o amor pelo trabalho e pelos estudos, colocando ao alcance do estudante o mais alto nível de cultura musical. Mais do que nunca decidem hoje, na vida profissional do artista, a cultura e a competência intelectual. Eis o que falta à grande maioria dos nossos jovens artistas: especializados no manejo de um instrumento, esquecem-se do fato de que a virtuosidade não é a finalidade, mas sim o meio. Esquecem que é a força intelectual que, em última instância, valoriza a atuação virtuosística. Quantos jovens musicistas brasileiros tiveram sua carreira de concertista barrada por faltar-lhes a necessária cultura para o desenvolvimento de suas faculdades. Cada vez mais, exige-se do artista a superação de uma estreita e limitada especialização, em benefício de uma atividade baseada numa cultura ampla e universalista.

O universalismo da cultura: eis outra finalidade que deve ser atingida pelo jovem artista através dos seus estudos. A formação de uma consciência universalista, através de um humanismo integrante, é um dos grandes imperativos de nossa época. Preparar os jovens para essa fase de evolução do pensamento humano é uma das mais importantes tarefas dos Seminários e de todo o nosso movimento.

[...] Estudantes: acendam a chama do ideal a fim de cumprirmos a nossa missão de contribuir para o desenvolvimento cultural do Brasil e o progresso da Humanidade. (BASTIANELLI, 2004, v.I, p. 4-5).¹⁰⁰

Fazendo relação entre Smetak e Koellreutter, Conceição Perrone afirma:

(P) Mas Smetak, ele sempre teve aquela coisa também que [...] o Koellreutter tinha, né? Assim, antroposófico, né? Antroposofia, aquela coisa toda, né? (M) Koellreuter tinha alguma ligação – (P) Tinha também. – (M) com antroposofia? (P) Não, antroposofia não nesse sentido. Mas assim, por exemplo, como professor de estética com a questão do belo da liberdade, da educação informal. Formal mas [...] com [...] característica informal [...] que não era [...] aquele rigor que a gente tem nas academias tradicionais.¹⁰¹

Apesar de usar o termo *antroposófico* de uma maneira uma tanto genérica, o interesse de Koellreutter pelas culturas indianas – base das doutrinas exotéricas blawastkianas - pode ser comprovado a partir da sua ida para a Índia, onde morou por alguns anos (KATER, 2001, p. 201-2002). Reafirmando tais indicações, Koellreutter mostra-se em acordo com as transformações na consciência do ser humano, bem como na necessidade de união de áreas como ciências, artes e religiões, difundidas tanto pela Eubiose quanto pela Teosofia e *Antroposofia*¹⁰². Ainda no seu discurso, Koellreutter afirma sobre o assunto o seguinte:

A nova estrutura da consciência humana, em formação, revelará até o último e mais profundo dualismo de caráter racionalista, superando o contraste de ‘*crer*’ e ‘*saber*’, de ‘*fé*’ e ‘*ciência*’. Não somente, porque, cada vez mais se descobrem até que ponto determinadas teses científicas tiveram suas raízes em condição de fé, mas também porque antíteses dessa espécie são incompatíveis com o caráter integrante da nova estrutura da consciência humana. Sabemos, hoje, que até mesmo o mundo dos números e de suas leis tem apenas valor relativo a fatos materializados do mundo concebido pelo dualismo espaço-tempo. Somente através do ‘*crer*’ e do ‘*saber*’, e não por meio de ambos, poderá se compreender toda a diafanidade da ‘*esfera do ser*’. (BASTIANELLI, 2004, v. I, p. 5).

¹⁰⁰ Koellreutter afirmou ainda no seu discurso: “[...] A nossa obrigação é educar a juventude para um mundo de amanhã e não para o de ontem. Não adianta reformar. É necessário construir. Desenvolver e afirmar em nós as faculdades indispensáveis para a assimilação e do domínio dos conhecimentos que provêm das últimas descobertas das ciências que revolucionaram a nossa época. Não adianta reformar o que não mais existe. É preciso edificar e criar os fundamentos para uma nova era, cujos aspectos sociais e culturais serão diversos daqueles que o mundo dos nossos pais ostentava. É necessário compreender que o homem não é o arquiteto do futuro, como ainda muitos pensam. Ele apenas contribui para a construção do mundo de amanhã. Não me refiro aqui a um conceito místico-religioso, mas sim, apenas, àquelas forças que participam da formação do Universo, forças descobertas pelas ciências modernas, eternas testemunhas da unidade do Universo e Humanidade.” (BASTIANELLI, 2004, v. I, p. 4-5).

¹⁰¹ Entrevista realizada em de outubro de 2009 com a Profa. Dra. Maria da Conceição Perrone.

¹⁰² Fundada por Rudolf Steiner, no início do século XX, a *Antroposofia*, teve, assim como a Eubiose, suas teóricas fundamentadas a partir da Teosofia. Inclusive, Rudolf Steiner havia sido membro da Teosofia até a morte de Blavatsky. (LANZ, 1997).

Desliga-se dos *Seminários de Música*, os quais passam a serem presididos por Ernst Widmer. Em 1962, recebe prêmio da *Fundação Ford*, através do qual passa um ano em Berlim, numa espécie de residência artística junto a nomes como Michel Butor, Yannis Xenakis, Frederic Rzewwski, Elliot Carter e Igor Stravinsky (KATER, 2001, p. 199).

O momento histórico vivido entre o suicídio de Getúlio (agosto de 1954) e o golpe militar de 1964, coincidente ao período no qual Koellreutter esteve à frente de instituição baiana, representa um período de grande instabilidade política sociocultural no país e no mundo. A crise do que se instaurou após a II Guerra Mundial e que se alastrou por toda a Europa, refletia no Brasil um profundo sentimento de transformação. Em entrevista ao jornalista Renato Soares, publicada na revista *Veja*, em 1985, Smetak afirma: “Na verdade, eu estava com novas preocupações na mente e havia consolidado a certeza de que o Brasil é a terra das impossibilidades possíveis, onde futuramente se materializará uma nova ordem e lógica, hoje considerada abstrata.” (AAS, 1985, p.8). Em entrevista com o professor Carlos Carvalho¹⁰³, quando sugeri sobre o assunto dos microtons na obra smetakiana, o entrevistado afirmou o seguinte:

Tem uma preocupação aí, musical, [...] a busca de uma linguagem, [...] Porque você tem a música tradicional e na verdade todo [...] esse século XX, eu acho, busca-se uma nova linguagem. [...] agora você falando isso, eu me lembrei uma coisa muito importante [...]: que toda essa música [...] clássica europeia, ela é fruto de um estado de consciência. Mental concreto. [...] como se fala muito em um novo estado de consciência, mental abstrato, então deverá também ter uma música que reflita isso aí. (M) Sim. (C) Então essa busca, todo esse tempo, na verdade busca-se essa linguagem.¹⁰⁴

E, segundo o próprio Smetak tanto os microtons quanto os novos instrumentos representam os disparadores dessa nova consciência, dessa nova linguagem da qual fala Carvalho. Na matéria intitulada *Interrego, o Macrouniverso dos Microtons*, em entrevista ao jornalista Albenísio Fonseca, publicada em *A Tarde*, 05 de maio de 1980, Caderno 2, Smetak afirma que “os microtons oferecem uma imensa abertura, não só musicalmente, mas com respeito às diversas áreas do conhecimento, do saber.” Em *Simbologia dos Instrumentos* encontra-se o seguinte:

¹⁰³ Carlos Carvalho é professor de Oboé da Universidade de Campinas (UNICAMP). No fim da década de 1970, participa de reuniões organizadas por Smetak, em sua casa, para tratar de assuntos ligados a Eubiose, filosofia, dentre outros. Carvalho é membro da Sociedade Brasileira de Eubiose.

¹⁰⁴ Entrevista realizada no dia 03 de agosto de 2009, na residência do entrevistado, cidade de Campinas, São Paulo.

O máximo terá de acontecer, onde não reconheceremos mais os alemão, o violoncelo, o piano. Onde não haverá mais esta estúpida identificação de que isto seja aquilo. Não importa que seja Jesus ou Krishna, mais importa que seja. Não importa que seja uma nota entre o sol bemol ou fá sustenido, mas importa que seja uma vibração que pegue e que sacuda o homem. (SMETAK, 2001, p.. 205).¹⁰⁵

Ainda mais reveladora, apesar de não apontar a referência da citação, é a afirmação de Andrés sobre a aceção de Smetak sobre o microtom:

Como segundo elemento dessa integração Oriente/Ocidente, podemos observar a utilização de escalas microtonizadas em grande parte das composições de Smetak. Em relação ao uso de quartos de tons e microtons, ele escreveu: “Pensamos que a têmpera sofrerá a sua anistia e que virão as escalas naturais [...] Compreende-se que o abandono da têmpera conduz à libertação e iluminação [...] A Esperança está na Semente, a Semente está no Microtom.” (ANDRÉS, 2001, p. 94).

A partir de 1954 foi iniciado também o processo de criação de uma orquestra sinfônica, o que veio a consolidar-se em 1958¹⁰⁶. Para atender as demandas do novo curso de música, mais tarde tal orquestra serviria inteiramente aos interesses dos estudantes dos Seminários, como no caso do *Grupo de Compositores da Bahia*:

Trabalhando um material humano e artístico de primeira grandeza, não foi difícil os mestres estrangeiros organizarem, logo de início, uma Orquestra, reunindo sob um comando seguro, 51 musicistas. Nasceu, assim, a Orquestra Sinfônica da Universidade da Baía, composta de: 10 primeiros violinos, 8 segundos violinos, 5 violas, 4 violoncelos, 3 contrabaixos, 2 flautas, 1 flautim, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetas, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trombones, 3 pistons e 1 tímpano-percussão. Os estudantes de regência, composição e dos cursos superiores das classes instrumentais podem praticar uma vez por semana como regentes e solistas, pois, a Orquestra Sinfônica da UB fica à disposição deles. Este privilégio é único no Brasil. (NOVAIS, 1960 apud PERRONE, 2009, p. 83).

Um fato importante para esta pesquisa é a participação da violonista Heddy Cajueiro no ambiente acadêmico em formação. Cajueiro era também professora de violão nos então *Seminários de Música*, além de ministrar aulas particulares em sua residência. Um dos seus alunos era Rogério Duarte, integrante do primeiro grupo a ter experiências com os *Violões de Microtom* smetakianos.

A inserção do violão na música sinfônica representa uma característica do século XX, a partir de quando os compositores passam a dedicar a instrumentos de contextos

¹⁰⁵ O microtonalismo smetakiano será abordado de maneira detida no capítulo 5.

¹⁰⁶ Sobre a criação e sedimentação da orquestra, levando em conta a necessidade, para a realização dos I Seminários Internacionais, em 1954, da criação de uma orquestra, Bastianelli afirma o seguinte: “Durante o período de dois anos, sob orientação do Professor H.J. Koellreutter, a Orquestra constituiu-se apenas de um conjunto de cordas [...] transformando-se, em 1958, em uma orquestra sinfônica completa, graças ao concurso de profissionais qualificados de vários países, especialmente contratados.” (*Idem*. Vol. II, p. 451).

diversos ao da orquestra, papéis preponderantes em suas peças, inclusive como solistas. A busca por timbres diferentes dos característicos de instrumentos tradicionais representou para muitos dos compositores, indo desde a criação e construção de instrumentos musicais acústicos, à utilização de recursos eletrônicos na geração de som. Trata-se de um fenômeno que vem se desenvolvendo cada vez mais ampla e concentradamente até os dias atuais e desde fins do século XIX, ainda hoje, porém, com estudos e sistematizações incipientes. Não há, por exemplo, nomenclatura para diversos dos procedimentos utilizados há pelo menos cem anos.

Voltando a universidade como um todo, são notáveis os resultados satisfatórios no empreendimento de Edgard Santos. Caetano Veloso, um dos personagens apresentados por Risério (1995), como filho direto daquele momento contextual, quando da criação da universidade, pontua sobre o ambiente vivido na época:

Lembro do pianista David Tudor, em 61/62, apresentando peças de John Cage no Salão Nobre da Reitoria da Universidade da Bahia – aquele prédio gozado no bairro do Canela que sempre me parecerá maravilhoso -, a sala cheia, o professor Koellreutter observando. Uma das composições previa que, a certa altura, o músico ligasse um aparelho de rádio ao acaso. A voz familiar surgiu como que respondendo ao seu gesto: “Rádio Bahia, Cidade do Salvador”. A plateia caiu na gargalhada. A cidade tinha inscrito seu nome no coração da vanguarda mundial com uma tal graça e naturalidade, com um jeito tão descuidado, que o professor Koellreutter, entendendo tudo, riu mais do que toda plateia. Nunca esqueci o nome de David Tudor, mas não foi aí que o nome de John Cage fixou-se em minha mente. No entanto, o fascínio por aquela música feita de silêncios (numa das peças as teclas eram apenas tocadas, sem serem pressionadas, pelos dedos enluvados do pianista) e acasos não me abandonou mais. (RISÉRIO, 1995, p. 9).

Não foram encontrados registros sobre o programa do concerto ao qual Veloso faz referência, porém na publicação *A Universidade e a Música: uma memória* (BASTIANELLI, 2003), há referências acerca de diversos concertos nos quais foram executadas composições de nomes como Feldman, Schoenberg e Stockhausen dentre outros representantes da música ocidental do século XX. Por outro lado, a parceria entre os protagonistas desta revolução artística vivida por pela cidade do Salvador revela uma das causas da potencialidade do momento. Em diversos dos eventos artísticos promovidos pela Universidade da Bahia como festivais, fóruns universitários, simpósios etc., aconteciam atividades de áreas diversas, como o Curso para Dança Moderna, ministrada nos I Seminários Internacionais de Música, em 1954. Nos dois Fóruns Universitários¹⁰⁷,

¹⁰⁷ Eventos promovidos pelos Seminários Livres de Música, sob a coordenação de Koellreutter, que contavam com conferências e debates sobre diversas áreas do conhecimento. O I Fórum Universitário foi

em 1961, participaram nomes como Thales de Azevedo (antropologia), Heron de Alencar (literatura), Pedro Agostinho da Silva (filosofia), Mário Schenberg (física e matemática) e Arthur Flager Fultz (terapêutica musical), Mário Cravo e Mário Pedrosa (Artes Plásticas) dentre outros. Outro exemplo é citado por Santana em *Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia*:

Em abril de 1959, Lina Bo Bardi, Hans-Joachim Koellreutter e Martim Gonçalves ministram o curso ‘Conversas sobre a continuidade histórica da expressão estética do homem – da pré-história à arte contemporânea’. (SANTANA, 2009, p. 62).

Em 1957, a convite de Koellreutter, Smetak muda-se para Salvador, integrando como primeiro violoncelista, desde então, a ainda em formação Orquestra da Universidade da Bahia, agregando, ainda, o emprego de professor de violoncelo dos *Seminários de Música*. Sua primeira participação como solista junto a Orquestra de Cordas da Universidade da Bahia¹⁰⁸, é no *Concerto Sinfônico* realizado na reitoria da universidade, em 08 de novembro de 1957, sob regência de Sylvio Pinheiro. No programa, obras de Mozart, Telemann, Ravel, Vivaldi, Barber, Borodin e Couperin Ainda em Lima, encontra-se a passagem:

Em 1956, Smetak deu um recital no Teatro Municipal do rio de Janeiro. O maestro alemão Koellreuter, fundador do Seminário de Música da Bahia, estava presente e, encantado com sua apresentação, convidou-o para se instalar em Salvador. (LIMA, 1996, p. 69).

Já divorciado da sua primeira esposa, a pianista Maja Fausen, com quem esteve casado desde 1941, durante viagem a Sergipe, integrando a orquestra num concerto realizado nos dias 23 e 24 de maio de 1959, conhece Julieta, a mulher que seria sua companheira, e com quem teve quatro filhos, Jórgea (1961), Tércio (1963), Honorato (1965) e Uibitú (1970). Quando se conheceram, Julieta já estava grávida de Bárbara, filha do seu primeiro casamento, porém a filha mais velha foi assumida e criada por Smetak. Segundo depoimento da própria Bárbara:

O pai era mais velho do que a mãe, era desquitado da primeira esposa, não tiveram filhos e por esse motivo quando encontrou a mãe – ela era uma jovem de 20 anos – e ele, por eles terem uma grande diferença de idade, [...] pensava que não poderia ter filhos. Então resolveu me adotar, pois eu já me encontrava na barriga da mãe pronta para nascer quando eles se encontraram. E o pai ficou encantado, convidou a mãe para dar um passeio em Salvador e daqui ela não mais saiu. Conheci o meu pai biológico já mocinha, depois dos 15 anos.

realizado de 3 a 28 de julho de 1961 enquanto que o II Fórum de 15 a 31 de julho de 1962. (BASTIANELLI, 2003, Vol. I, p. 40-43).

¹⁰⁸ O grupo contava ainda com as (os) solistas Lola Benda e Moysés Mandel (violinos) (BASTIANELLI, 2003, v. II, p. 458).

[...] A Leone, irmã do pai escreveu para o Uibitú e disse que a baby Bárbara era muito querida pelo pai.¹⁰⁹

Participa, como solista, da estreia mundial da peça *Concerto para sopros, piano e cordas* (1958) de Ernst Widmer, em julho de 1958, e ainda da estreia nacional de *Música de Câmara No. 3*, Op. 36/2, para violoncelo e 10 instrumentistas, de Paul Hindemith, em dezembro de 1959 (BASTIANELLI, 2003, v.II, p. 459;465).

Já o também suíço, Ernst Widmer¹¹⁰, chegou em Salvador um pouco antes, em 1956, também a convite de H. J. Koellreutter, para ensinar nos *Seminários Livres de Música*. Foi o principal responsável pela criação e atuação do *Grupo de Compositores da Bahia*, através do qual a produção baiana de música sinfônica ganharia notoriedade histórica no contexto nacional e mundial. Além de lecionar diversas disciplinas como composição, improvisação, instrumentação, orquestração e regência; piano, canto-coral, percepção musical, teoria elementar, harmonia, contraponto, análise, fuga, educação musical, desenvolveu ao longo da sua estada na Bahia, uma obra profundamente influenciada pelas suas experiências com a cultura popular. Em obras como a trilha da animação *Boi Aruá* (1983), de Chico Liberato bem como a peça *De canto em canto II: Possível resposta op. 169* (1988), com a participação do grupo *Afoxé Filhos de Gandhi*. Sobre a estreia desta encontra-se o relato de Paulo Lima¹¹¹:

Das imagens que ainda tenho bem vivas na memória, talvez a mais forte seja a do próprio Widmer vestido e usando colares característicos do culto afrobaiano no meio da celebração final que a peça previa, arrastando para o *foyer* do Teatro Castro Alves os músicos da Orquestra Sinfônica da Bahia, os membros do Afoxé Filhos de Gandhi que tomaram parte na peça e o próprio público, um tanto atônito pelo final tão eufórico e inesperado. Durante alguns minutos, esses três grupos circularam pelo *foyer*, mergulhados nas sonoridades tão distintas que haviam se encontrado na peça e que agora se dissolviam no meio de todos. (LIMA, 2001, p. 29).

Há ainda elementos que ligam a argumentação de Koellreutter, à de Widmer como as encontradas no trecho a seguir:

[...] procuro sempre estimular a composição “livre”, paralela e anterior ao estudo da teoria, da harmonia, da análise, do contraponto, da fuga,

¹⁰⁹ Texto escrito por Bárbara Smetak e enviado por *email*, em 08 de outubro de 2009. A ortografia original foi mantida.

¹¹⁰ Ernst Widmer (Aarau, 25 de abril de 1927- 03 de janeiro de 1990) estudou no Conservatório de Zurique, tendo graduando-se como “Compositor, Licenciado em Música e Instrumentista (piano)”. (LIMA, 1999, p.17).

¹¹¹ Paulo Costa Lima (1954) estudou com Widmer durante a década de 1970. Graduado em composição pela University of Illinois at Champaign-Urbana (USA) em 1977, onde também concluiu mestrado em Educação Musical, no ano seguinte. Doutor em Educação Musical pela Universidade federal da Bahia. Leciona Composição e Análise Musical no nível da graduação e pós-graduação da Escola de Música – UFBA, onde atua como professor desde 1979.

do cânone, do prelúdio coral, dos ricercarsonata variação ronds, para evitar aquela música fictícia, geralmente produzida em cursos acadêmicos demasiadamente teóricos e restritivos. (BASTIANELLI, 2003, v. I, p. 379).

Além da postura pedagógica claramente assumida por Widmer, a crítica às práticas musicais dogmáticas e restritivas representa eco às afirmações de Koellreutter:

Os Seminários oferecerão o ambiente propício às exigências dessa grande tarefa: um autêntico ensino artístico baseado nos fundamentos de uma cultura geral, um programa moderno e eficiente que respeite no aluno os seus dons naturais, desenvolva sua personalidade e o conduza à procura de estilo e expressão próprios, em substituição do ensino acadêmico, baseado em fórmulas e regras que matam a força criadora e reduzem a arte a um processo. (BASTIANELLI, 2003, v.I, p. 5).

Segundo Lima (1999), Widmer desenvolveu seu percurso tanto em sua obra como nos recursos pedagógicos, a partir de três pontos: unificação das perspectivas pedagógica e composicional; organicidade; relativização e inclusividade (LIMA, 1999). Sobre o primeiro ponto, refere-se acerca de posturas pedagógicas do tipo: “O professor de composição deve interferir o menos possível, evitando pressões, tolhimentos, omissões e atropelamentos. Sobre organicidade:

Escolha de métodos e processos que mantêm uma relação ‘orgânica’ com os indivíduos e ideias envolvidos. Cultivo da atitude pedagógico-existencial de permitir que o singular em cada uma se manifeste e se desenvolva. (BASTIANELLI, 2003, v.I, p. 328).

Sobre relativização e inclusividade:

As possibilidades orgânicas de desenvolvimento esbarram no imprevisível. Transcendência para a realidade paradoxal e para a inclusividade. (BASTIANELLI, 2003, v.I, p. 328).

Com a saída de Koellreutter da direção dos *Seminários*, no final de 1961, Widmer assume temporariamente até a posse de Fernando Lopes como diretor em 1964. Para o mandato de 1966 a 70, Widmer é eleito diretor, época na qual o fomento e articulação na produção criativa do referido centro de música, irá alcançar o seu ápice. Além do grande empreendedor nos campos administrativo e pedagógico, Widmer produziu uma vasta obra, de enorme impacto nas orientações composicionais da segunda metade do século XX, não só dirigindo como também direcionando o ensino/prática de composição musical em todo o período no qual esteve vinculado à instituição acadêmica baiana. Num conjunto articulado de ações, o professor/compositor irá fundar o *Grupo de Compositores da Bahia*, organizar festivais, cursos, palestras, concertos e espetáculos, bem como influir de maneira determinante na sedimentação das principais diretrizes pedagógicas da futura Escola de Música da UFBA.

3 O ITINERÁRIO DA MÔNADA

A referência no título deste capítulo diz respeito a um conceito eubiótico difundido por Smetak, em sua obra *Simbologia dos Instrumentos* (SMETAK, 2001). Na publicação, o autor apresenta o conceito *itinerário da mônada* como o processo de evolução do ser humano.

A importância de situar os movimentos ligados à música popular, principalmente o *Tropicalismo*¹¹², em relação à obra smetakiana se dá por um motivo fundamental: devido ao concatenamento de interesses das principais figuras envolvidas nos processos aqui investigados. Considerando que foi a partir do contato com alguns dos indivíduos mais influentes no movimento tropicalista como Rogério Duarte e Gilberto Gil, no final da década de 1960, que Smetak lança seu interesse para além do ambiente da orquestra, indo buscar no violão – instrumento presente de maneira quase que absoluta nas diversas práticas musicais consideradas como populares em nosso país – a ferramenta primordial para desenvolver suas pesquisas musicais com os microtons e a improvisação em grupo e, de uma maneira mais ampla, difundir os princípios eubióticos, pretendendo fomentar a transformação do ser humano ou a transmigração da mônada.

Provém, entretanto, referendar com igual importância neste capítulo, a fase imediatamente anterior ao início das experiências com violões, a qual mostra grande valia para a contextualização da obra de Smetak, inclusive no âmbito das músicas e dos músicos populares. Foi justamente a partir do movimento iniciado na década de 1960 até 1970 – período no qual o artista criou e construiu, literalmente, a sua orquestra bem como as plásticas sonoras e os instrumentos coletivos (SCARASSATTI, 2008, p.46-56), obras utilizadas e difundidas, em muito, através de exposições de artes bem como do *Grupo de Compositores da Bahia* – é que o trânsito de Smetak no contexto popular da música vai redirecionar sua criação para os violões.

De 1964 – quando há a primeira aparição de uma obra sua, o *Chori* – a 1966 – quando da sua participação na *I Bienal de Artes Plásticas* – Smetak havia criado e construído dezoito obras. Quanto ao início da pesquisa em construção de instrumentos, afirma:

Ciente, pois, no decorrer do trabalho, de que o meu conhecimento histórico em matéria de instrumentos, era insuficiente, devido aos

¹¹² Movimento artístico dos anos 60s, do qual eram integrantes: o poeta Torquato Neto; o grupo *Os Mutantes*; os compositores Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Duprat; bem como os artistas visuais Hélio Oiticica e Rogério Duarte. Também são considerados tropicalistas, o cineasta Glauber Rocha e o homem de teatro, José Celso Martinez Correa.

séculos decorridos desde a.C., percebi que a tal "pesquisa" se iniciava, já que era justamente pretensão nossa entrar na época contemporânea sem conhecer realmente o "início" das coisas no mundo dos planos vibratórios, extensivos à todos os ramos das artes. Confundia primitivismo com contemporaneidade, enganando muita gente e a mim mesmo, conseguindo pelo menos, ao destruir velhos conceitos, tornar-me amorfo.¹¹³

No trecho citado, Smetak faz considerações importantes sobre as orientações do início do processo de criação da obra. Mesmo com a experiência e interesse pela lutheria, Smetak pondera que o seu “conhecimento histórico em matéria de instrumentos, era insuficiente” e ainda que confundindo “primitivismo com contemporaneidade”, conseguia “pelo menos [...] tornar-me amorfo”. Sobre tal aspecto, Smetak afirma da busca por um descolamento de uma arte reconhecível, que apenas reproduz e reflete um estado de ser/estar. Em entrevista realizada pela jornalista Norma Freire, na época do lançamento do álbum *Walter Smetak*, há um diálogo tratando do assunto do pertencimento, da influência cultural nos seus processos de poíesis:

No seu disco, antes de conversar com o senhor, eu senti Bahia, eu senti um negócio brasileiro muito perto... Até onde o lugar influenciou seu trabalho?

Bomm¹¹⁴... eu também me pergunta às vezes de onde vem isso. Porque... no mesmo momento eu posso ser também estritamente europeu, non? Acho que isso é um processo de busca, non?... por exemplo... há muitas coisas que você não pode estudar nos livros... non há livros ainda, não há literatura, não há gente que você possa conversar... Mas se você conhece a... ioga... você pode se concentrar sobre uma coisa absolutamente abstrato, ela vem devagarzinho, a você... quer dizer, você pode buscar material que não existe escrito em lugar nenhum na face da Terra, escrito concretamente... isso se chama materialização, non? Quer dizer, por um momento vem a ide-a, ela... pode acontecer que isso leva frações de segundos... pode se demorar, também...¹¹⁵

Nesta primeira fase de sua produção na Bahia, além da pesquisa sobre instrumentos novos bem como de suas técnicas, Smetak desenvolve aspectos plásticos em suas obras. Através de conceitos propostos pela Teosofia, o artista atenta para o âmbito plástico utilizando-se, então, de uma ampla gama de relações entre as cores, formas e os sons.

Quer dizer, cada nota representa, digamos assim um plano cósmico... Você tem por exemplo, nossa escala, se você pensa em planetas eles [representa] a sua vibraçon... sol, lua, marte, vênus,

¹¹³ No texto *Em Potencial, sem Realidade Porém...*, disponível em: <<http://old.gilbertogil.com.br/smetak/taktxt.htm>>. Acesso em dezembro de 2009.

¹¹⁴ A jornalista fez a transcrição de forma a representar de maneira o mais fiel possível, a forma que Smetak fala, inclusive seus erros de português, dicção e entonações vocais.

¹¹⁵ Entrevista realizada por Norma Freire, sem data, p. 13.

mercúrio, saturno, júpter, nô? ...quer dizer, cada um vibra em uma nota... quer dizer... muito grosseiramente é isso. Cada nota representa umma côr... da vibraçon... correspondendo à sua nota.¹¹⁶

Em algumas das suas obras literárias, Smetak discorre longamente sobre o tema, falando sobre diversas relações conceituais inerentes à suas obras bem como dos processos *poiéticos* envolvidos na sua produção. Comentando uma das suas obras, *Imprevisto*, afirma:

As formas principais e básicas são: o quadrado, o triângulo e a circunferência, respectivamente, a elipse, expressando a matéria, alma e espírito. Essas três formas são acompanhadas das suas respectivas cores – as gunas – qualidades da natureza: o vermelho, o azul e o amarelo. A única cor mista, nesta escultura, é o violeta, simbolizando o início das coisas, a gênese, ou as águas (apas) nas quais caiu alguma coisa que deu origem aos mundos manifestados, e ainda se manifestando. (SMETAK, 2001, p. 130).

Outro exemplo encontra-se em *Retorno ao futuro, ao espírito*, obra na qual, além de um quadro no qual são feitas relações entre notas musicais, *chakras*, cores, números e estados da matéria (SMETAK, 1982, p. 22), o autor discorre entre diversas destas relações (*Idem*, pp. 22-25). Segundo Smetak, as formas além de representarem estruturas sonoras, emitem tais estruturas em níveis sutis de campo vibracional:

Provêm estes instrumentos de um processo de pesquisa acústica em que foi examinado o ITINERÁRIO DO SOM, em sua origem espiritual, psíquica, e, finalmente, física. Foram examinadas à miúdo as formas e firmou-se a seguinte verdade: AS FORMAS EM GERAL EXPRESSAM UM SIMBOLISMO EM UMA LINGUAGEM, e esta se aproxima em si de um mundo de formas estáticas, mas emanando em si uma vida de vibrações intensas. A identidade entre forma e estrutura simbólica se fez evidente para aquele que começou a raciocinar dentro da lógica que age através da ARTE, e chega ao ponto em que anuncia na sua fala de SOM a mesma coisa que ela como forma estética revela. Observa-se unicamente que o fator tempo e o espaço ocasionaram permissão a diversas interpretações e distorções que nada têm em comum com sua origem. Aplicou-se, em uma ideia, a evolução atravessando em múltiplos sistemas geográficos e estados de conhecimentos dos povos que habitam a face da terra. (SMETAK, 2001. p. 53).

Atentando para os construtos culturais em diálogo com a sua *poiésis*, o artista afirma que “as formas em geral expressam um simbolismo em uma linguagem” e, mais adiante, que atravessou “estados de conhecimentos dos povos”. As questões levantadas por Smetak lembram os processos de criação de Pablo Picasso, o qual, ligando-se a

¹¹⁶ Entrevista realizada por Norma Freire, p. 25, s/d. O material foi cedido por Marco Scarassatti. Nesta citação a grafia do documento foi mantida.

técnicas de pintura africanas tradicionais, é o pioneiro e principal representante do cubismo. Para Smetak que, imbuído de métodos teosóficos que objetivam ampliar a consciência do ser humano, busca uma compreensão holística das culturas diversas – principalmente as indianas – através das suas religiões. É possível ainda afirmar acerca das proposições contidas nas *Plásticas Sonoras*, que Smetak acreditava existir campos vibracionais inerentes às diversas formas de energia, e que a percepção do humano pode acessar apenas fragmentos destes campos de vibração, de acordo com seu nível de amplitude de consciência. A proposição era a de haver uma ampliação da consciência e, conseqüentemente, das percepções do humano a partir dos processos de fruição com suas plásticas bem como com a sua música e seus escritos.

Tais orientações estéticas presentes na obra de Smetak apontam para uma interatividade entre campos da atividade humana, por ora dissociados. O entrelaçamento de ciência, arte e religião, apresentando-se inicialmente como proposta eubiótica, é redimensionada por Smetak em sua produção, ampliando tais orientações transicionais entre as mais diversas linguagens como literatura, música, teatro, dança, artes visuais, performance, *happening* etc. –, passando pelas ciências humanas – como antropologia, sociologia e etnomusicologia –, bem como na área das ciências naturais – acústica, eletrônica, matemática. Em diversos dos seus escritos bem como nas suas publicações e depoimentos em vídeos nos quais aparece, podem ser encontradas evidências destes percursos.

Em adição a tais perspectivas, os encontros de Smetak com o (s) Brasil (is), mostram-se determinantes durante todo o itinerário das suas poiésis, desde as suas composições das décadas de 1940 e 1950– com presença de elementos tradicionalmente brasileiros, como nos títulos de *Liedchen Ohne Jede Bedeutung (Modinha Brasileira)*, de 1943, e *O Malandro Assobiando*, que em sua versão de 1956, para violoncelo e orquestra, além da utilização de instrumentos tradicionalmente sinfônicos incluía o pandeiro e o triângulo no seu instrumental –, passando por obras plásticas como *Frevo ou Dança do Cotovelo*, e finalmente, chegando aos violões. Reforçando acerca do interesse de Smetak pela cultura brasileira e da permeabilidade desta em sua obra, destacando a peça *Malandro Assobiando* (1956), esta insere a produção do artista, em um tema relacionado por alguns autores: a malandragem enquanto característica cultural do Brasil. Segundo Oliven (1998), o aspecto histórico da malandragem têm em suas origens às características socioculturais sedimentadas no Brasil moderno, a partir dos processos gerados pela Revolução Industrial e conseqüente abolição da escravatura, definindo,

desde aquele momento, o surgimento de uma classe assalariada. Porém a incompatibilidade das estruturas socioculturais do Brasil através de suas experiências com o sistema de trabalho escravocrata, não permitiram a introjeção da estética calvinista, do trabalho enquanto ação dignificante e de salvação, características das revoluções burguesas.

Mas enquanto, na versão weberiana, a predestinação calvinista do homem daria origem a uma ética do trabalho, através da qual se enalteceria a obra de Deus e buscar-se-iam indícios de salvação, no Brasil a situação é diferente: Deus é brasileiro, não existindo pecado do lado de baixo do Equador, e a "salvação" tropical não se dá pelo trabalho, mas através da ética da malandragem. (OLIVEN, 1998, p. 72).

O autor situa a importância do que chama de estética da malandragem, na constituição das músicas populares brasileiras, devido ao seu aporte histórico sociocultural, inclusive como estratégia de sobrevivência, fato que ganha maior consistência com a era industrial e sua intensificação na década de 1930. Wisnik (1979) também aponta para características de sobrevivência do que chama de dialética da malandragem, tanto na fase inicial do samba, com a gravação de *Pelo Telefone* (1917), composição de Donga considerada o primeiro samba gravado, assim como durante o período da ditadura militar no país, citando o exemplo do compositor Chico Buarque.

No tratamento aos aspectos históricos das músicas populares brasileiras, há um interesse declarado em como o violão comportou-se ao longo da trajetória da música nacional, e apesar de sua origem na Europa ibérica, foi integrado de maneira hegemônica às diversas músicas produzidas em nosso país, como por exemplo em Tinhorão (1998, 1997, 1991).

3.1 O VIOLÃO E AS MÚSICAS POPULARES BRASILEIRAS

O desenvolvimento das músicas populares produzidas no(s) Brasil (is) ao longo da história do país, ainda hoje representa um tema obscuro devido à escassa documentação acerca do tema. Talvez pelo distanciamento dos interesses de pesquisadores da nossa história musical à investigação das chamadas músicas populares brasileiras, fato que pode estar relacionado aos lugares de poder conferidos às expressões artísticas, como os próprios termos *popular*, *folclórico* e *erudito*, com toda a incongruência e paradoxo da sua utilização. A quantidade de publicações com preferência por temas relacionados às práticas e obras musicais atribuídas a nomes como Padre Antônio Vieira, José Maurício, Carlos Gomes, Napomuceno, Villa-Lobos, dentre outros,

aparece com enorme vantagem quantitativa em relação às publicações sobre a temática das músicas populares e seu percurso histórico. Ainda assim, podem ser encontradas referências significativas sobre a história das práticas musicais de caráter popular, realizadas em nosso país. Sobre a constituição de uma música popular no Brasil, Mário de Andrade afirma:

Não sabemos nada de técnico sobre a música popular dos três séculos coloniais. Um povo misturado, porém inda não amalgamado, parava nas possessões que Portugal mantinha por aqui. (ANDRADE, 1987. p.171).

A não inserção social dos povos indígenas nas estruturas urbanas em formação, cerceou a possibilidade de um diálogo mais intenso bem como impossibilitou maiores influências das suas práticas musicais no processo de constituição das músicas populares no Brasil. Tinhorão aponta para questões semelhantes na sua abordagem sobre a gênese da música popular:

Nos primeiros duzentos anos da colonização portuguesa no Brasil, a existência de música popular se tornava impossível desde logo, porque não existia povo: os indígenas, primitivos donos da terra, viviam em estado de nomadismo ou em reduções administradas com caráter de organização teocrática pelos padres jesuítas; os negros trazidos da África eram considerados coisas e só encontravam relativa representatividade social enquanto membros de irmandades religiosas; e, finalmente, os raros brancos e mestiços livres, empregados nas cidades, constituíam uma minoria sem expressão, o que os levava ora a identificar-se culturalmente com os negros, ora com os brancos dirigentes. (TINHORÃO, 1991. p. 7).

Em outro texto, pode ser encontrada outra análise acerca da importância entre a relação dos gêneros modinha e lundu, considerados no aparecimento da música popular no Brasil. Segundo Béhague:

Enquanto que o lundu permitiu a assimilação da música negra para os centros urbanos e, portanto, contribuiu para a formação da tradição musical afro-brasileira, a modinha ilustra o transplante da cultura musical europeia, em seu aspecto melódico, na música popular do Brasil. (BÉHAGUE, 1968. p. 44).¹¹⁷

Ainda hoje a questão levantada por Béhague gera discussões fervorosas entre os que defendem uma postura purista e os que assumem a necessidade de diálogo aberto com as imposições do mercado. Como exemplo temos a estrutura dicotômica da capoeira, entre a *Regional* e a *Capoeira Angola*, e ainda as discussões atuais questionando o samba

¹¹⁷ “While the lundu allowed the assimilation of Negro music into the urban centers -and therefore contributed to the formation of the Afro-Brazilian musical tradition, the modinha illustrates the transplanting of European musical culture, in its melodic aspect, into the popular music of Brazil.” (BÉHAGUE, 1968, p. 44).

enquanto expressão puramente afro-brasileira¹¹⁸. Independente da ceara acerca da genuinidade e/ou autenticidade (ou não) de fenômenos como a modinha, a capoeira regional, do pagode soteropolitano e do *samba-reggae*, realçamos, neste aspecto, a enorme importância de tais configurações estéticas, flexíveis e abertas ao diálogo das imposições do meio ambiente natural e sociocultural. Tais posturas comportamentais influenciam inclusive na inserção dos âmbitos mais radicais e inflexíveis ou ainda puristas, possibilitando, de alguma maneira, sua sobrevivência.

Em *Notícias da Bahia – 1850* (1999), Pierre Verger faz o levantamento de descrições de diversos viajantes que estiveram na Bahia entre os séculos XVIII e XIX. Sobre a música, além de apresentar o Teatro São João como centro de atividades artísticas pelo qual passavam “grupos líricos e dramáticos italianos e franceses”, habituando “o público da Bahia à música de ópera e ópera cômica em voga na Europa” Verger trata sobre a participação dos negros em tais produções, citando Maria Graham¹¹⁹:

Maria Graham observa que “os negros e mulatos são os melhores artífices e artistas. A orquestra da ópera é composta no mínimo de um terço de mulatos [...]” (VERGER, 1999, p. 176).

Ainda sobre as descrições pode ser notada a presença do violão como elemento de utilização comum entre os brasileiros da época. Comentando a descrição dos salões de palácios e casas, cita novamente Graham, o qual afirma:

Entre as duas fileiras de assentos há um espaço que, disseram-se, é muito usado para dançar; e em cada casa vi, ou um violão ou um piano e geralmente ambos. (VERGER, 1999, p. 28).

Notamos aqui uma característica marcante na chamada música popular brasileira: a preferência ou identificação com a canção e, como acompanhamento, a utilização de instrumentos de cordas, inicialmente da família da viola portuguesa, e posteriormente, a adoção da guitarra espanhola, o nosso conhecido violão “a modinha adaptou-se afinal ao violão, que substituíra a viola desde meados do século XIX.” (TINHORÃO, 1991, p. 22-23). Depois da substituição da viola portuguesa pelo violão ou guitarra espanhola conquista, gradativamente, uma popularidade muito grande no Brasil, tornando-se aqui, segundo Smetak, “o instrumento mais [...] representado em número”¹²⁰, fato comprovado à olho nu. Sobre o que considera como um dos primeiros gêneros populares constituídos

¹¹⁸ Para maiores detalhes sobre este assunto específico, consultar VIANNA, Hermano. 1995. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 1995.

¹¹⁹ *Journal of a voyage to Brazil*. London, 1824.

¹²⁰ Afirmação de Smetak durante palestra proferida no evento Feira da Bahia, em 1974.

no país, remonta ao século XVII, comentando obra do autor Nuno Marques Pereira¹²¹, situa os primórdios da música popular da seguinte maneira:

Considerada a falta de informação sobre a vida musical brasileira nos primeiros duzentos anos da colonização, essas ingênuas histórias de Nuno Marques Pereira revelam-se da mais alta importância. E isto porque, sobre indicar a existência, na Bahia seiscentista, de músicos mestiços tocadores de viola, como o mulato João Furtado, mostra que os seus “toques e músicas lascivas” podiam já adquirir acentos novos como o irreverente estribilho “Oh! diabo!” E isso começa a explicar o impacto provocado em Portugal, menos de um século mais tarde, pelo novo gênero de canção solista levado do Brasil com o nome de *modinha*. (TINHORÃO, 1991, p. 12).

Tinhorão pontua ainda sobre a repercussão da modinha brasileira na Europa:

De fato, quando a partir de 1775 um mulato carioca, Domingos Caldas Barbosa, aparece em Lisboa cantando e acompanhando-se à viola, o que mais choca os europeus da corte da Rainha Dona Maria I, é exatamente o tom direto e desenvolto com que o trovador se dirigia às mulheres e a malícia dos estribilhos com que arrematava os seus versos. (TINHORÃO, 1991, p. 12-13).

Este fenômeno de projeção internacional de música brasileiras estabelece, a partir de Caldas Barbosa, uma constância com que irá se repetir a exemplo de Villa-Lobos, Pixinguinha, Carmem Miranda e João Gilberto, dentre outros, ampliando-se de maneira significativa para muitos compositores e intérpretes nas últimas décadas. Sobre Caldas Barbosa, Tinhorão discorre em algumas páginas sobre aspectos biográficos, apontando inclusive sobre a descendência angolana do “poeta e violeiro” “cujo nome se liga documentadamente ao aparecimento da modinha em Portugal” (Idem, p.14). Verger imprime sua contribuição, levantando informações acerca a música nos salões das casas e do início da modinha, comenta a percepção de alguns viajantes. Um deles, Tollenare, compara os textos das canções ao poeta lírico grego, Anacreonte:

Os particulares tocam de bom grado música em suas casas. Fletcher assinala em sua passagem pela Bahia que “o salão do Sr. Nobres está, todas as noites, cheio de músicos amadores e profissionais que dão encantadores saraus musicais”. Tollenare se mostra mais difícil e declara: “A música de sociedade é medíocre quanto à execução. Tocam piano e arranham na guitarra de um modo lamentável. Os ouvidos são musicais, percebe-se-o na harmonia que reina nas peças de várias vozes. Há cantigas brasileiras peculiares que são muito agradáveis; recentemente publicou-se em Londres uma coleção delas. Chamam-nas de modinhas; as palavras são ordinariamente anacreônicas e as melodias bonitas...” (VERGER, 1999. p. 176-177).

¹²¹ Tinhorão cita a obra *Compêndio narrativo do peregrino da América*, “cuja primeira edição é de 1718 ou 1725” (TINHORÃO, 1991. P. 11). Ainda sobre o autor acrescenta que “até hoje não se sabe se era português ou baiano” (Idem, idem).

Depois de citar nomes ligados a música popular no século XIX, Tinhorão situa acerca da inserção da modinha nos ambientes intelectuais brasileiros da época:

O fato é que, renovada por músicos populares a serviço da inspiração de toda uma geração de poetas românticos – entre os quais o próprio biógrafo de Laurindo Rabelo, Mello Moraes Filho (autor da modinha *A mulata*, com música de Xisto Bahia), Álvares de Azevedo (*Escuta*, musicada pelo João L. de Almeida Cunha) e Guimarães Passos (*A casa branca da serra*, música de Miguel Emídio Pestana) [...].

[...] Na Bahia, esse mesmo caminho seria percorrido pela modinha a partir da segunda metade do século passado, não tardando – segundo escreve Afonso Rui em *Boêmios e seresteiros baianos* – “a tornarem-se parte obrigatória de todas as reuniões, aplaudidas calorosamente, canções e lundus, ora com letras do incomensurável Castro Alves (*O gondoleiro do amor*), o maior boêmio da Bahia, ora com música de Carlos Gomes (*Tão longe de mim distante*), o maior compositor do Império”.

[...] Sobre todos esses criadores ia pairar, no entanto, a figura de um compositor completo, cuja ação, estendendo-se da Bahia ao Rio de Janeiro, e cuja criação, aliando o popular às parcerias com intelectuais como Artur Azevedo, resumiriam toda a trajetória da modinha do plano erudito ao violão do povo. (TINHORÃO, 1991. p. 22-24).

A influência da poesia do período romântico irá marcar a canção produzida em todo o território do nosso país, de maneira determinante, sendo característica que atravessa a história da música popular brasileira até os dias atuais. O “compositor completo” de quem fala Tinhorão, tratava-se do ator e músico, Xisto Bahia¹²². Tendo os exemplos de Xisto Bahia e Domingos Caldas Barbosa, Tinhorão articula seu discurso acerca da origem afro-brasileira na modinha:

No caso de Xisto Bahia, entretanto, a importância de cantor e compositor residia no fato de que, sendo pela origem um tocador de violão tão popular quanto qualquer desses pretos ou mestiços de cabelo partido ao meio (e ele era mesmo um mulato filho de um militar), a sua decidida vocação de ator ia levá-lo a atuar no âmbito da classe média, servindo como um perfeito intermediário entre os literatos compositores da primeira metade do século XIX e aqueles cantores de rua que ainda alcançariam o século seguinte. (TINHORÃO, 1991. p. 25).

No início do século XX, a referida inserção de contingentes afro-brasileiros nos processos de produção cultural institucionalizados, ainda que de maneira tímida nos âmbitos político e econômico, encontraram possibilidade de existir. Aliado a tal fator, o desenvolvimento dos instrumentos de difusão cultural, como editoras, gravadoras e, a partir de 1930, com a utilização do rádio, propiciaram o fomento e desenvolvimento da

¹²² Xisto de Paula Bahia (Salvador, 6 de agosto de 1841 – Caxambu, 30 de outubro de 1894), foi um famoso ator, cantor e compositor do século XIX, cujo o nome está intimamente atrelado à sedimentação da modinha e do lundu.

música popular brasileira de maneira efetiva. Adentrando sobre as questões sociais implicadas nos processos de formação das nossas músicas populares, as duas linhas de força fundamentalmente envolvidas nas questões estéticas relacionadas – aqui, sob abordagem acerca das músicas populares – representadas da seguinte maneira: por um lado a tentativa de catequização cultural, imposta pelas elites pós-coloniais, tendo contidas nesta ação uma série de medidas de modelamento comportamental, através do estabelecimento de um código moral com inspiração cristã; na outra ponta do *cabo-de-guerra*, a resistência do contingente majoritário de pessoas de diversas regiões da África ocidental impondo, com exuberância suas heranças culturais, a partir de um complexo processo de senso de sobrevivência ampliador aos aspectos culturais, através do redimensionamento dinâmico das suas cosmovisões expressado, também, em suas músicas.

A ação institucionalizada de modelamento repete-se ao longo das configurações culturais no contínuo histórico do nosso país. Sobre o posicionamento das elites branco-mestiças a respeito das músicas populares da primeira metade do século XX, Cruz afirma:

As avaliações da *Cultura Política* procuravam refletir sobre e dar encaminhamento institucional paradigmático a diversos debates que já vinham ocorrendo em todo o país desde o início da década de 1930. Na Bahia não foi diferente. Os representantes da elite política de Salvador também não se furtaram a expor publicamente suas opiniões sobre os costumes populares, entrando na discussão sobre o samba, tema que, como já vimos, preencheu muitas páginas de revista.

Basta olhar rapidamente os jornais do período para se ver que a elite baiana ocupava o espaço da imprensa para expressar seus interesses em construir um modelo de civilização, que garantisse a “desafricanização” dos costumes. (CRUZ, 2006, p. 36).

Apesar da inserção apontada por Verger e Tinhorão, a postura coercitiva e doutrinária das elites expressa por meio de jornais e campanhas, proibia através de “leis e códigos de comportamento que na prática representavam repressão ao ruído dos atabaques e das manifestações religiosas”, as expressões das classes populares afro-brasileiras, sendo inclusive condenadas pela Saúde Pública atividades autônomas das ganhadeiras, como a venda de comida em mercados e feiras livres, atitude que se mantém firme até os dias atuais. Também as práticas de cura através de ervas eram condenadas pelo *mainstream* de alopatas (CRUZ, 2006, p. 36):

A imprensa é o principal órgão de expressão dessas insatisfações, posto que representava os interesses de uma elite que ainda se identificava com os valores europeus. (CRUZ, 2006, p. 37).

Falando da importância dos mesmos meios de imprensa, os quais além de serem fundamentais para a constituição e consolidação das músicas populares brasileiras, em contraponto, serviam de aporte aos impulsos racistas e etnicamente eurocêntricos, foram de enorme valia para o empoderamento das culturas populares frente às orientações das músicas produzidas no Brasil dos séculos XIX e XX, principalmente daquelas com origens afro-brasileiras.

A partir de 1902 a Casa Edson do Rio de Janeiro, de propriedade do introdutor das chamadas “máquinas falantes”, Frederico Figner, o Fred Figner, começa a gravar em discos o vasto repertório dos cantores de rua. (TINHORÃO. 1991. p. 38).

Situando o posicionamento das elites baianas frente às tendências apontadas pela *Semana de 22*, e à instituição do samba pela política cultural do governo Vargas como símbolo nacional, Cruz (2006) pontua sobre as declarações publicadas no jornal integralista, *Imparcial*, em 10 de março de 1937, pelo médico e então diretor do Instituto de Música da Bahia, Pinto de Carvalho, na qual critica a inexistência de noção nos governantes, “do que seja educação musical”, chamando as ações de Vargas de “chauvinismo casmurro” (CRUZ, 2006. p. 45). Vale pontuar sobre a insatisfação dos integralistas com o governo Vargas, a partir da perda do poder na Bahia, com a nomeação presidencial do tenente cearense Juracy Magalhães para assumir a interventoria baiana, desde 1930. A autora contextualiza o estímulo do governo federal na institucionalização do samba como música nacional:

Na verdade, visões preconceituosas sobre a população negra e seus “incômodos costumes” sonoros vão tomar conotação científica, de quase patologia, nas reflexões de Pinto de Carvalho, professor emérito da Faculdade de Medicina da Bahia.

[...] Para o intelectual, o “refinamento artístico das massas” era um projeto educacional sobre o qual pesava grande parte da civilização do país. Civilização que, na sua perspectiva, deveria espelhar-se nos padrões culturais e estéticos europeus, é claro. (CRUZ, 2006, p. 45).

Por outra via, o fortalecimento das estruturas socioculturais dos afro-brasileiros alcançou com tal reconhecimento e eleição da sua música, apesar perseguição às casas e terreiros de candomblé, bem como a prática da capoeira. Os mecanismos de defesa e instinto de sobrevivência cultural funcionaram de maneira eficiente na manutenção e recriação de elementos diversos, provindos das suas memórias em contraponto a sua realidade no Brasil. Estes mecanismos incidiram numa espécie de homogeneização cultural dos grupos originários principalmente de regiões das Áfricas, Ocidental e Central, gerando com isso uma nova cultura (s), abasileirada (s), ou simplesmente afro-

brasileiras (GRAHAM,1991. p. 2).¹²³ A resignificação sociocultural dinâmica, múltipla e heterogênia das células e teias de relações culturais a partir do novo contexto brasileiro, a que estiveram submetidos todos os povos que conviveram ao longo das histórias brasileiras em suas mais diversas etnias – incluindo aí os europeus, asiáticos, africanos e indígenas –, determinaram um ambiente propício para o estabelecimento do novo, do atual, que é do seu tempo. Falando em específico dos diversos grupos de africanos, trazidos para o Brasil através do estúpido e desumano sistema escravocrata, por exemplo, alijados dos seus diversos instrumentos necessários para as práticas religiosas, inclusive os musicais, reconstruíram, literalmente tais instrumentos, a partir das realidades materiais brasileiras – como a cabaça, o côco o bambu, couro de bode, dentre outros. Sobre o assunto Tinhorão afirma:

Para as camadas mais pobres do povo, esse desafio jamais foi insuperável, mas, pelo contrário, na medida em que espicaçavam a imaginação dos artistas, dava origem a respostas surpreendentes pelo engenho e pela originalidade. Em seu livro *Viagem Filosófica... 1783-1792*, o cientista Alexandre Rodrigues Ferreira reproduz com seu desenho preciso uma estranhíssima “viola que tocam os pretos”, e que era constituída por uma caixa acústica de madeira com formato de uma meia canôa, de extremidade superior da qual partiam hastes recurvas às quais se prendiam cordas provavelmente de tripa, responsáveis por diferentes notas, conforme a maior ou menor distância das hastes.

Na mesma obra, Alexandre Rodrigues reproduzia ainda engenhosíssimas marimbas de teclado em forma de leque, semelhantes as que, menos de um século depois, Debret veria em mãos de negros do Rio de Janeiro (vide a estampa “L’Aveugle Chanteur”, da sua obra “*Voyage Pittoresque et Historique au Brésil... 1816-1831*”).¹²⁴

Além da evidência sobre a presença de práticas relacionadas à construção de instrumentos musicais no Brasil, sem citar as diversas técnicas dos povos indígenas brasileiros, tal atividade remonta ao período do início da escravização e vinda de povos africanos para o país. Fato curioso sobre o assunto é a citação de Tinhorão o qual afirma

¹²³ Tratando do assunto o autor afirma: “Na institucionalização cultural do Brasil colonial, expressões culturais da diáspora africana foram reinterpretadas no processo de produção de instituições culturais nacionais como as escolas de samba, os terreiros de candomblé, e as academias de capoeira. Como as diferenças étnicas e sociais começaram a relaxar no Brasil do século dezanove, células culturais específicas das Áfricas ocidental e central, começaram a fundir-se através de uma interpenetração, resultando numa cultura afro-brasileira mais homogênea. Dentro deste novo quadro social, música, dança, linguagem, religião e artes plásticas foram reinterpretadas em termos mais abasileirados.” (GRAHAM,1991. P. 2). “In the cultural crucible of colonial Brazil, divergent cultural expressions of the African diaspora were reinterpreted to produce Brazilian national cultural institutions such as the *escolas de samba*, the *terreiros de Candomblé*, and the *academias de capoeira*. As social and ethnic differences began to relax in nineteenth-century Brazil, specific West and Central African cultural cells began to fuse through interpenetration, resulting in a more homogeneous Afro-Brazilian culture. Within this new social framework, music, dance, language, religion, and plastic arts were reinterpreted in more Brazilianized terms.” (GRAHAM,1991. P. 2). Foi mantida a grafia do texto original.

¹²⁴ *Viva Smetak que, como o povo, faz sua música com as mãos*, por José Ramos Tinhorão. Artigo publicado no *Jornal do Brasil*, Caderno B, Música Popular Brasileira, em 16 de abril de 1975.

ser o poeta Gregório de Matos¹²⁵, um dos precursores da nossa música popular, bem como da lutheria brasileira. Já no início do século XX, também há registros de indivíduos interessados na produção alternativa de instrumentos, e das novas possibilidades timbrísticas que tais práticas propiciam. Tinhorão cita alguns exemplos:

Mais modernamente, a partir do presente século, quando o aparecimento do disco e do rádio permitiram o aproveitamento de muitos desses músicos populares anônimos, os exemplos de engenhosidade no campo da invenção de instrumentos capazes de produzir sons se multiplicaram, e surgiram coisas espantosas como o *bugre* (pequeno pistom com que Casemiro Rocha gravou na Casa Edison em 1904 o seu *Rato, Rato*); o *bando* (instrumento de 12 cordas inventado por Mário Alves, e que substituíra o cavaquinho no choro, permitindo solar “em qualquer tom, sem recorrer às oitavas”, como lembra Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro *O Choro*); a *violata* (violão de lata de querosene) e o *arranholino* (violino de caixa de charuto, de uma corda só), estes dois criados em 1930 por músicos cariocas ligados ao conjunto *Bando dos Tangarás*, que tinha Almirante, Noel Rosa, João de Barro, Henrique Brito e o maestro Homero Dornellas como suas principais figuras.

[...] em plano mais sofisticado – surgiria a *craviola* do violonista Paulinho Nogueira, hoje vendida inclusive para o exterior.¹²⁶

Nas descrições de Tinhorão, a característica dos materiais utilizados nas engenhosas invenções, refletem um aspecto precário e perecível das obras dos luthiers brasileiros. Alguns anos mais tarde seriam também como estes, os materiais utilizados por Smetak para a plasmação de sua obra. Acerca do tema, será novamente abordado sob novas perspectivas no capítulo seguinte. Vale ainda citar o surgimento da guitarra baiana, instrumento musical concebido e construído por Dodô¹²⁷, o qual, segundo Gilberto Gil¹²⁸, teria sido construída a partir de uma guitarra tradicional.

Ainda vale citar, como desenvolvedores das práticas de lutheria alternativa no Brasil, alguns nomes que na atualidade merecem destaque: O grupo UAKTI, tendo como

¹²⁵ Buscando referências na obra de Araripe Júnior, Tinhorão afirma: “Em excelente estudo sobre Gregório de Matos Guerra e sua obra, o crítico cearense Araripe Júnior (1848-1911) chegou a chamar o poeta satírico baiano de ‘Homero do Lundu’, atribuindo a Gregório de Matos o aperfeiçoamento daquele gênero de canção ‘nos engenhos do recôncavo, ao som da célebre viola fabricada por suas mãos.’” (TINHORÃO, 1991. P. 9). Tinhorão pondera sobre a afirmação de Júnior argumentando: “Como diz próprio crítico biógrafo do poeta, pode muito bem ter acontecido que o ‘chiste das morenas, conchas dos seus quindins, ardilosas, partistas e faíscas apoderou-se-lhe da viola e não deixou de guiá-lo, diverti-lo, inspirá-lo até morrer’. Daí a afirmar, porém, que o tipo de canção produzido por Gregório de Matos com base nessa inspiração frascária fosse o lundu vai muita improbabilidade.” (*Idem, Idem*).

¹²⁶ Artigo publicado no *Jornal do Brasil*, Caderno B, Música Popular Brasileira, em 16 de abril de 1975. *Viva Smetak que, como o povo, faz sua música com as mãos*, José Ramos Tinhorão.

¹²⁷ Adolfo Nascimento ou Dodô, além de ter inventado a guitarra baiana criou, junto a Osmar Macêdo, o trio elétrico. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/pexsites/musicanordestina/dodosmar.htm>. Acesso em dezembro de 2009.

¹²⁸ Palestra proferida pelo artista na edição brasileira do evento *Campus Party*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vrKpjtUhnHI&feature=channel>>. Acesso em dezembro de 2009.

fundador Marco Antônio Guimarães, aluno de Smetak e assumidamente inspirado no suíço como fundamento para a sua própria obra (ANDRÉS, 2001). O UAKTI já registrou em suas produções, parcerias com nomes como Milton Nascimento e Philip Glass, levantando mais uma vez a característica de acepções estéticas popular *versus* erudito e as consequentes tensões que bordeiam o tema.

Além deste internacionalmente reconhecido grupo, podem acrescentar-se ainda o nome de Roberto Gomes, que estudou com Smetak nos *Seminários de Música*¹²⁹ e desenvolve cursos e oficinas sobre construção alternativa de instrumentos musicais. Ainda o grupo *Sonax*, fundado por Marcelo Bomfim e pelo pesquisador da obra smetakiana, Marco Scarassatti. A construção de instrumentos utilizando materiais simples, facilmente encontrados, vem ganhando destaque no interesse em alternativas interessantes para as práticas musicais brasileiras, desde o início da constituição de uma ou várias músicas brasileiras.

Do primeiro contato de Smetak com a música popular, certamente que está relacionado às necessidades de sobrevivência do artista. Na época a qual morou no Rio de Janeiro e São Paulo, além de participar de orquestras tradicionais, Smetak tocou em orquestras de rádio como a da Rádio Tupi e Rádio Guanabara bem como em cassinos e festas, ou seja, tocou nas noites paulistas e cariocas. O artista afirma que a partir da sua chegada no país, “dedicou-se a sua vida profissional de violoncelista entre Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro [...] acumulando um grande conhecimento na literatura musical”¹³⁰. Em entrevista ao jornalista Renato de Moraes, o artista afirma:

Para sobreviver no Rio e em São Paulo, tornei-me músico profissional: toquei em festas, cassinos, orquestras de rádio; acompanhei cantoras estrangeiras e até Carmem Miranda. Afinal, o que eu poderia esperar se Sílvia Caldas era a melhor coisa que existia para o gosto da época? (ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DE SMETAK, 1985. p. 7).

A característica ácida do comentário refere-se à geração de compositores da era do rádio, como Vicente Celestino, Francisco Alves, Cândido das Neves, Orestes Barbosa, Orlando Silva e o próprio Caldas, geração esta “se tornaria responsável pela continuidade do gênero das modinhas” (TINHORÃO, 1991. p. 41). Sobre a importância do contato de Smetak com a música popular, e em específico com os tropicalistas, Andrés (2001) afirma ser de enorme importância na carreira do suíço-baiano:

¹²⁹ Ao referir-me com o termo *Seminários de Música*, considero o período de 1954 a 1970, quando, com a reforma universitária, foi integrado definitivamente à então Universidade Federal da Bahia.

¹³⁰ Em biografia escrita pelo autor no catálogo publicado por ocasião do lançamento do álbum *Walter Smetak* (1975), *Philips/Fonogram*. P. 102.

Foi por meio do contato com a música popular que Smetak tornou-se conhecido nacionalmente. De acordo com Sérgio Vaz, “... suas experiências chamaram a atenção de gente como Gilberto Gil, Rogério Duarte, Tom Zé e Caetano Veloso, que além de co-produzir o primeiro LP solo do compositor [...], prestou-lhe uma emocionante homenagem na música Épico, no disco mais arrojado de sua carreira, *Araçá Azul*, de 1973”. Em 1975 Smetak lançou seu primeiro disco, produzido por Roberto Santana e Caetano Veloso. (ANDRÉS, 2001. p. 36-37).

A postura de Smetak frente à música popular afro-brasileira e até, de maneira ampliada, à sua cultura, corresponde, em grande parte, a um discurso desinteressado e até, por vezes preconceituoso, apesar de obras como *São Jorge Tibetano*, fazendo aqui homenagem ao orixá Ogun. Como exemplo, tratarei especificamente de declarações dadas durante entrevista realizada pela jornalista Norma Freire. Quando perguntado sobre a farta utilização da cabaça em suas obras, Smetak responde:

A cabaça é quase o meu irmão do Norte, porque com a cabaça você faz o inschtrumento num instante... non precisa cavar nada, eschtá tudo quase mais ou menos já pronto. Se tivesse de fazer isso de madêra, no tronco, quanto trabalho daria, non? Isso é a razon que no tendo cabaça no ocidente, elesch foram obrigados a fazer um inschtrumento de madêra. E aqui no Brasil, como no oriente, ela nasce, non? Ela foi usada para inschtrumentos primitivos, por exemplo o berimbau. É uma vina, degenerada que os africanos usam para ritmo, non? Na Índia, onde tem uma cultura maior, ela infiltrô no sul da África, onde tem muitos brâmanes, e os africanos pegaram isso para fazer seus berimbaus e trouxeram isso para cá, non?¹³¹

Considerando que o berimbau “é uma vina” indiana, que foi “degenerada” pelos africanos em suas utilizações com preponderância rítmica, Smetak expressa uma percepção um tanto preconceituosa colocando a cultura indiana em instância superior à africana. Afirma ainda sobre a o fato de que por ter a Índia, uma “cultura maior”, tais instrumentos teriam emigrado para o sul da África levados por povos nômades. Quando perguntado sobre os cultos afro-brasileiros, Smetak responde o seguinte:

Eu nunca frequentê candomblés... quer dizer, frequentê por curiosidade porque morava perto... mas me senti mal... deu uma ressaca muito forte no outro dia... agora, por exemplo, o ritmo eu conheço... Julieta me diz muito: você é branco, mas tua alma é negra! Eu digo: como é? como é Julieta? Então você, como é você então? Você como essa mulata toda bonita que você é? Bomm... agora... eu tenho ainda um sonho muito grande com a Cordilheira dos Andes... eu posso me sentir assim... virar assim um inca tupi, de um passado... de um passado que eu nem sei quando... mas eu acho que todo homem tem essa capacidade de... de sonhar, non? Ou... reviver existências do passado... por que não?¹³²

¹³¹ A entrevista faz parte de um catálogo publicado na ocasião do lançamento do álbum *Walter Smetak* (1975), *Philips/Fonogram*.

¹³² Idem.

Mostrando enorme paradoxo, nega, a partir de uma desconstrução, suas origens culturais europeias bem como afirma sobre suas predileções pelas culturas indiana e indígena, esta última nomeada por ele como Inca e Tupi. Ainda sobre o paradoxal discurso de smetakiano, além de citar no texto sobre o seu amor e admiração por uma mulher negra, Julieta, com a qual se casou e teve seus cinco filhos, escolheu, anos mais tarde, outro negro para ser o padrinho do seu filho caçula, Uibitu Smetak: tratava-se do seu companheiro musical e amigo íntimo, quem adiante chamaria Smetak de mestre, Gilberto Gil. Gil seria ainda o maior responsável pela inserção das ideias smetakianas em contextos populares de música, bem como quem o apresentaria a Caetano Veloso, produtor do primeiro álbum de Smetak.

Retornando ao contexto da música popular, vale pontuar sobre as novas perspectivas lançadas por intelectuais que se desprendiam do embate entre a acepção modernista – da importância do samba enquanto fruto de inspiração para os grandes compositores eruditos – e a completa negação do gênero musical pelos setores mais reacionários da elite baiana, via argumentos racistas sobre as origens afro-brasileiras do samba, na década de 1930. Nomes como Jorge Amado e Edison Carneiro representaram uma via que ainda não havia se manifestado sobre o assunto. Assumindo a característica africana e mais especificamente angolana, Carneiro surge como grande enaltecido não só do samba – sendo esta feita sem a implicação modernista de, por exemplo, inserir o gênero em contextos sinfônicos – bem como da capoeira e dos cultos do candomblé. Segundo Cruz (2006), Edison Carneiro, devido a suas ligações como o Partido Comunista, fica refugiado no terreiro Axé Opô Afonjá, “aos cuidados de mãe Aninha” (CRUZ, 2006, p. 55-63). Em 1937, quando da realização do *II Congresso Afro-Brasileiro*, em Salvador, Carneiro apresenta o compositor Camargo Guarnieri, enviado ao evento por Mário de Andrade para a coleta de informações sobre as práticas musicais baianas da época. Carneiro havia participado em 1934, do *I Congresso Afro-Brasileiro*, realizado no Recife e dirigido por Gilberto Freyre. Também participou deste encontro, o escritor comunista, Jorge Amado.

Amado construiu, ao longo do tempo, uma grande amizade com o compositor baiano, Dorival Caymmi, de quem teve a homenagem de composições como *Modinha Gabriela*. A amizade rendeu ainda o clássico, aumentando a polêmica clássico X popular¹³³ –, *É doce morrer no Mar*¹³⁴. Em 1945, por exemplo, Caymmi musicou um

¹³³ A música erudita é, no Brasil, comumente chamada de clássica.

¹³⁴ O referido verso característico da personagem Guma, protagonista da publicação de Amado.

hino de Jorge Amado para a campanha de Luís Carlos Prestes ao senado. No texto, o refrão afirmava: "Vamos Votar / Com Prestes Votar / Para o Partido Comunista / Vamos Votar"¹³⁵. Tal fato aponta para a seguinte questão: influência dos movimentos intelectuais, mesmo fazendo parte de orientação políticas diversas, estabelecem na música popular um possível veículo de expressão das suas ideias, inclusive no intuito de mobilização popular em torno de tais pensamentos. O que faz-se análogo ao pensamento helênico de Platão e sua *teoria do ethos* expressa em *A República*, quanto ao poder modelador e disciplinador da música.

Caymmi imprime, na sua utilização do violão, uma nova perspectiva interpretativa, através de harmonias sofisticadas, com influência impressionista, reorientando, através da sonoridade das suas canções praieiras bem como no aspecto imagético que a estética dos textos de sua obra suscita, a música popular produzida na Bahia bem como a própria imagem do negro e do homem do povo. Os textos de suas composições tem, em geral, a personagem do povo, pescadores, baianas de acarajé, como protagonistas de suas narrativas musicais, além de temas relacionados ao candomblé. O compositor teve sua carreira artística projetada a partir do sucesso internacional *O Que é Que a Baiana Tem*, composta em 1938. A canção lançou Carmen Miranda em uma carreira meteórica no exterior, através do filme *Banana da Terra* (1939), de Ruy Costa. Entre seus amigos, além de Jorge Amado, Carybé representou via influente em sua obra. Em 1943, o compositor estudou na Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, dedicando-se à pintura.

A projeção das músicas brasileiras na Europa, desde o fenômeno da modinha, vem marcando as relações interculturais do Brasil com o exterior, ao longo da história de suas músicas. Com a *Bossa Nova*, tal fenômeno estabeleceu uma solidificação da aceitação e interesse das nossas músicas. A voz do baiano João Gilberto e o som característico do seu violão. Para Caetano Veloso, a interpretação do artista “catalisou elementos deflagradores de uma revolução” (VELOSO, 1997, p. 36) na música brasileira. Intimamente ligado ao momento político e cultural do governo *JK*, e o alinhamento aos interesses dos Estados Unidos, a *Bossa Nova* viria representar um diálogo aberto das práticas musicais populares brasileiras – principalmente o samba – com as estadunidenses – com o *jazz* –, assumindo

¹³⁵ Dorival Caymmi, o mais "baiano" dos grandes nomes da Música Popular Brasileira. Sem autor, sem data. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT703614-1655-2,00.html>>. Acesso em dez.2009.

características determinantes no processo de estabelecimento de símbolos de identidade musical nacional no Brasil.

Estabelecendo uma contextualização das realidades políticas e socioculturais do Brasil entre os anos de 1956 e 1964, é possível compreender o desenvolvimento da antítese nacionalismo *versus* universalismo, desenvolvida e variada durante todo o século XX, no contexto estético e artístico em neste país. Porém, o interesse dos intelectuais na produção das artes populares – fazendo aqui um parêntesis para os casos da modinha e das participações de compositores do início do século – os anos cinquenta, representam uma nova fase, na qual houve uma maior aproximação entre as produções das grandes massas e das classes médias intelectualizada.

A importância de falar sobre estes últimos nomes principalmente dos baianos João Gilberto, Riachão, Batatinha e Caymmi, se dá pelo fato de que tais artistas participaram do evento *Feira da Bahia*, do qual uma das principais amostras desta investigação faz parte.¹³⁶ Além de representarem marcos em épocas e orientações distintas nas produções musicais baianas, ao longo do século XX, participaram do evento que marcou a música popular brasileira, aqui com questão de inscrever o termo no singular mesmo, para uma fase em que todos os aportes das experiências musicais *universais*, ou melhor, europeias – representadas pela obra de Smetak – , por assim dizer, funcionaram para interesses da música popular. Mais do que a transposição de uma orquestra sinfônica tradicional, imperou aqui o sentido antropofágico, na criação literal de uma orquestra brasileira, fincada a partir da plasmação utilizando elementos desta terra, deste contexto na sua síntese. E redimensionando os conceitos da tonalidade ao microtonalismo, as experiências orientais, orientalizadas do tempo, comuns na música japonesa do Gagaku e que já representavam interesse em compositores como Koellreutter. Ainda, as orientações oswaldianas da poesia concreta, da re-espacialização da palavra no tempo, com a declamação/canto/oratório/improvisado de Gilberto Gil, condensando diversas das propostas tropicalistas em um único momento. E que foi único mesmo.

3.2 TROPICALISMO

Dos seis anos que compreendem ao período desde o governo *JK* à Jango, os quatro primeiros anos são referentes ao governo Kubitschek, o qual propiciou um momento de

¹³⁶ Refiro-me ao registro da apresentação de Smetak na *Feira da Bahia*, do qual tratarei no *Capítulo 5*.

introdução massiva da tecnologia estrangeira nos principais mecanismos de produção no Brasil, estabelecendo uma estratégia desenvolvimentista-imperialista. Este caráter de aliança política com os Estados Unidos foi fundamental para o surgimento de uma discussão que há muito havia se instaurado entre os estetas e artistas responsáveis pela produção artística intelectual. A construção de Brasília, a qual passaria a capital federal, marca o início do semblante vanguardista instaurado no contexto estético do país a partir de Kubtischek.

Em contrapartida, devido à ampla liberdade de expressão propiciada a partir dos governos Jânio Quadros e João Goulart, o engajamento político de diversos artistas – principalmente daqueles ligados ao universo intelectual, que se consolidou a partir do processo de institucionalização do sistema acadêmico no país, iniciado desde a década de 1920 – ficou marcado pelo posicionamento estético-político de cunho esquerdista. Na interface das músicas populares, duas matrizes destacam-se nesta época: a MPB pós-*Bossa Nova* e a *Jovem Guarda*. As políticas internacionais situadas sob um plano polarizado, desde a instauração da *Guerra Fria*, trouxeram à tona tensões entre os posicionamentos dos artistas e intelectuais brasileiros, fazendo surgir uma bipolarização também no ambiente estético do país. Tal período de florescimento de ideais nacionalistas com fundamentação nas revoluções socialistas teriam um rompimento drástico com o golpe de 1964:

A prática da política externa independente, nos conturbados anos Jânio Quadros – João Goulart, representa uma espécie de parênteses inovador num *continuum* diplomático dominado pelo conflito Leste-Oeste. O impacto da revolução cubana e o processo de descolonização tinham trazido o neutralismo e o não-alinhamento ao primeiro plano do cenário internacional, ao lado da competição cada vez mais acirrada entre as duas superpotências pela preeminência tecnológica e pela influência política junto aos jovens nações independentes. Não surpreende, assim, que a diplomacia brasileira comece a repensar seus fundamentos e a revisar suas linhas de atuação, em especial no que se refere ao tradicional apoio emprestado ao colonialismo português na África e a recusa do relacionamento econômico-comercial com os países socialistas. A aliança preferencial com os Estados Unidos é pensada mais em termos de vantagens econômicas a serem negociadas do que em função do xadrez geopolítico da Guerra Fria. (ALMEIDA, 2002. p. 436).

A partir do golpe militar de 1964, com a instituição de um sistema político militar e ditatorial, os direcionamentos políticos assumidos pelo governo brasileiro alinharam-se aos interesses dos Estados Unidos, que investiram militar e economicamente no aplacar de estruturas divergentes. A cultura norte-americana foi amplamente difundida pelo

governo brasileiro. No plano do desenvolvimento dos meios de difusão da informação no país, primeiro com o rádio – que desde a década de 1930 veio galgando espaço e público frente ao jovem mercado musical brasileiro – e a partir da década de 1960, com a chegada do sistema de transmissão televisiva, intensificou os processos industriais na produção cultural daquele momento, inclusive na esfera da música. A importação de bens simbólicos, neste ponto, direciona o foco para a produção norte americana do *rock'n roll*, bem como seus colonizadores os ingleses. Primeiro Elvis Presley e depois *Rolling Stones* e *Beatles* representaram os maiores difusores da cultura *rock* pelo mundo inteiro, inclusive no Brasil. Esta injeção cultural estadunidense, que já havia encontrado espaço durante o governo *JK*, tendo como resultado inclusive o surgimento da *Bossa Nova*, voltaria com força total através da ditadura militar. A introdução da guitarra elétrica como principal símbolo do processo cultural vivido na época, encontra na *Jovem Guarda*, o representante ideal. Ainda sobre o impacto da tecnologia dos meios de comunicações na década de sessenta, Dunn comenta:

Esse período também assistiu à expansão dramática da televisão, aprovada e promovida pelo regime militar, e ao sucesso maciço de festivais de música televisionados patrocinados pela TV Record em São Paulo e pela TV Globo no Rio de Janeiro. Esses festivais foram decisivos para forjar uma nova categoria socioestética de música popular agrupada sob a rubrica de Música Popular Brasileira, ou simplesmente MPB. (DUNN, 2007. p.61).

No contexto sociocultural da capital da Bahia, desde a década de cinquenta, alguns fatores representaram um ambiente muito favorável à potencialização cultural, bem como da sedimentação das suas matrizes afro-brasileiras: o fortalecimento das culturas afro-baianas em Salvador e Recôncavo com a projeção internacional da capoeira além da sedimentação das casas de candomblé e criação do movimento negro e dos blocos afro, como o *Ilê Aiyê* e o *Olodum*; aliado a estes, o projeto cultural empreendedor dos poderes públicos baianos da época, com a criação da Universidade da Bahia e, posteriormente, do Museu de Arte Moderna da Bahia, propiciaram um caldo intelectual e artístico com um enorme potencial criativo.

Um dos frutos deste momento foi o *Tropicalismo*, movimento artístico que impactou profundamente nas transformações das artes brasileiras. Estabelecendo uma diluição entre as duas forças predominantes nas estéticas artísticas da época, representadas pelas correntes nacionalistas de esquerda ou de extrema direita – a partir do golpe militar, em 1964. Partindo das experiências do momento inicial da *Bossa Nova*, os tropicalistas pretendiam uma retomada da linha evolutiva na música brasileira, através da

apropriação ou antropofagização das culturas universais – representadas pelo *rock* – ampliando “os limites do ‘popular’ e abrindo caminho para novos experimentos sonoros e interpretativos na música popular brasileira” (DUNN, 2007. p. 63). Anteriormente ao movimento musical, tais características já haviam se apresentado nas obras de artistas como Hélio Oiticica, José Celso Martinez e Glauber Rocha, englobando respectivamente áreas artísticas diversas como artes visuais, teatro e cinema. Mais tarde, a partir das propostas dos baianos, o movimento ampliaria-se ainda à música e poesia, com Gil, Tom Zé, Gal, Caetano, *Os Mutantes*, Capinam e Torquato Neto, contando ainda com as contribuições de nomes como os irmãos Campos e os músicos Júlio Medáglio e Rogério Duprat. Nas bases teóricas do movimento, um elemento chave é o conceito oswaldiano de antropofagia cultural, no qual Andrade (2007) metaforiza, inspirado na prática de grupos indígenas do litoral brasileiro, forneceria “um modelo de produção cultural que não era nem subserviente às tendências metropolitanas na Europa, nem defensivo ou estreitamente nacionalista” (*Idem, idem*). Tendo como marco, as emblemáticas apresentações de Caetano e Gil no festival da *TV Record* em 1967, com as composições *Alegria, alegria e Domingo no parque*, dos respectivos artistas, o *tropicalismo* musical utilizou-se de uma extensa gama de recursos estéticos no seu bojo. Tendo como exemplo a apresentação de *Domingo no Parque*, tanto na construção imagética do texto da composição, quanto no vanguardismo e sofisticação tanto do arranjo como do tratamento melódico e harmônico, ligando os universos sonoros da capoeira – presente nos motivos harmônicos –, da música popular – com o violão e as formas melódicas –, do *rock* – com *Os Mutantes* – e da música sinfônica – com a participação de uma orquestra sinfônica, com arranjos e regência de Rogério Duprat.¹³⁷ Suspeitos aos ouvidos do governo militar, os tropicalistas também eram rechaçados pelos que representavam a esquerda. Segundo o compositor Caetano Veloso no vídeo *A Tropicália*:

Naquele momento, precisamente, a Tropicália rompeu com uma ortodoxia crítica que dizia que o valor da produção de música popular seria no Brasil, eh... estava ligada diretamente a uma posição política de esquerda e nacionalista.

[...] O maior legado deixado pela *Tropicália*, eu acho que é a indefinição de propósitos. É a confusão. [...] Agora, não pode deixar de ser, quando você instala a confusão, dá a impressão que vale tudo. E que você perdeu os... os parâmetros críticos do que quer que seja. Quando pra mim não é assim.¹³⁸

¹³⁷ *Os Mutantes* foram um grupo de *rock* experimental liderado por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias.

¹³⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Emm1oFoUtd0&feature=related>>. Acesso em novembro de 2009.

Em contraposição aos movimentos considerados engajados com as vertentes de esquerda política, a inquietação de artistas e intelectuais fez surgir no Brasil, fenômenos inicialmente individualizados, tornando-se rapidamente defendidos por um grupo denominado tropicalistas. Quando perguntado pela incompatibilidade entre os tropicalistas e as chamadas esquerdas políticas no Brasil da época, Tom Zé comenta sobre a capa da revista *Civilização Brasileira*, na qual era veiculada a foto de “um pescador com meios artesanais, carregando peixe com calça meia coronha e tal, que era o que as esquerdas defendiam.”¹³⁹ Segundo afirma, no mesmo ano da referida publicação, foi divulgado a informação de que a população brasileira passara de vinte à quarenta milhões de habitantes. Seguindo a sua fala, o artista afirma:

Ora se as esquerdas querem que o Brasil continue bucólico e tradicional, e pescando por meios artesanais em vez de aceitar os meios de pesca mecânicos e novos e tal, de algum modo essas vinte milhões de pessoas que tão chegando, tão sendo ameaçadas de fome. Foi o primeiro momento que a gente compreendeu um pouco [...] o que era que nos desavinha – que é até uma música de Caetano [...] – porque é que a gente se desavinha com as esquerdas [...].¹⁴⁰

Depois do sucesso e grande impacto dos tropicalistas, em dezembro de 1969, Caetano e Gil seriam presos em São Paulo, vítimas das medidas de exceção advindas com a edição do Ato Institucional nº 5, que cerceou diversas liberdades dos cidadãos. Os dois baianos foram levados para o quartel do Exército de Marechal Deodoro, no Rio. Em julho de 1969, Gil e Caetano são exilados permanecendo na Europa durante dois anos.¹⁴¹ O AI-5 suprimiu uma série de direitos de expressão, dando início a um longo período de repressão e censura, bem como de perseguição política a artistas e intelectuais que, ao entender dos governantes, representassem qualquer tipo de ameaça aos seus interesses. Segundo depoimento de Milton Nascimento:

O telefone tocou e era uma pessoa da ditadura, dizendo que eu estava proibido de ir a São Paulo, principalmente na rua tal, onde morava minha esposa, na época, e o meu filho, porque se eu fosse eles iriam raptar o meu filho, sem volta. Matar meu filho. E... mas eu não liguei praquilo. Fui mais umas três vezes... então quando eu cheguei em casa, no Rio outra vez, o cara falou assim: olha, essa foi a última vez, o último aviso. Se a gente te ver aqui, ele vai sumir pra nunca mais. Aí foi... o mais horrível, aconteceu na minha vida. E as pessoas não entendiam porque que eu bebia tanto, porque que eu não ia a São Paulo, e mil

¹³⁹ Tom Zé, no programa de televisão, *Roda Viva*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MV0pv0tv_0g&feature=related>. Acesso em nov. 2009.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php?page=9&ordem=DESC>. Acesso em dez. 2009.

coisas e eu não podia falar nada, nem pra minha mãe, eu não podia falar nada.¹⁴²

Por outro lado, como apontam alguns estudiosos sobre as músicas populares brasileiras dos anos setenta, a censura provocou uma série de transformações de algum modo, interessantes: a completa metaforização do sentido do texto das canções, no intuito de burlar a competência interpretativa dos censores, através da característica da resistência cultural e ideológica experienciada no âmago da formação das músicas populares de matriz afro-brasileira.¹⁴³ Sobre os efeitos da censura em sua obra, Milton Nascimento afirma:

Ficou difícil de trabalhar. Eu... por exemplo: eu tive um disco, *Milagre dos Peixes* [...] as letras foram pra censura, foram todas censuradas e a gravadora falou: Grava outro disco. Aí eu falei, não. Eu vou gravar esse disco, sem as letras [...] usando a minha voz como instrumento. Aquilo é uma demonstração política.¹⁴⁴

No programa *Roda Viva*, respondendo ao jornalista e crítico musical da *Folha de São Paulo*, Carlos Calado, sobre a peculiaridade comum aos tropicalistas baianos: serem todos do interior, tendo mudado para a capital só depois da infância, em alguns casos ou mesmo já na fase adulta, Tom Zé afirma:

Então eu, ao invés de responder, eu aumento suas dúvidas. Em 1943 eu vi meu pai e minha mãe discutindo se eu devia ou não me alfabetizar. Porque muita gente antes de mim tinha entrado na escola, tinha aprendido o alfabeto e não tinha valido de nada, tinha esquecido. Nós éramos um mundo pré-gutembergiano, onde tudo acontecia ou visualmente ou oralmente. Toda cultura era transmitida de natureza oral. Outra coisa: nosso mundo é mais matriarcal do que patriarcal. A mulher tem uma função muito diferente na vida diária, do que a gente encontrou aqui no Sul. E depois, eh... nós tivemos uma universidade, também, estranhíssima. Na nossa universidade tinha um reitor chamado Edgard Santos, que gostava de arte. E então, na Bahia, tinha escolas de arte sofisticadíssimas, que contratavam os melhores professores da Europa, tanto pra ensinar música, como teatro como dança. E nós pudemos conhecer o pós-moderno, de fontes bastante eh... confiáveis. [...] os professores que ainda pegou um pouco do Júlio, que o Júlio ainda foi privilegiado um pouco pelo Koellreutter [...].¹⁴⁵

Além de discorrer sobre as orientações oswaldianas presentes no tropicalismo, Tom Zé assume o caráter experimental da sua obra, a qual insere-se na interface popular

¹⁴² Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GjWynMA2-Y0&feature=related>>. Acesso em novembro de 2009.

¹⁴³ Sobre o assunto ver Wisnik (1979-80), Bahiana (1980) e Dunn (2007).

¹⁴⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GjWynMA2-Y0&feature=related>>. Acesso em novembro de 2009.

¹⁴⁵ Transcrição de entrevista com Tom Zé, no programa de televisão *Roda Viva*, da TV *Cultura*, que foi ao ar aproximadamente em 1992 ou 93. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RSdB8IuxmGw&feature=related>>. Acesso em nov. 2009. Tom Zé refere-se à Júlio Medáglio, que também participava do programa.

da música, ao mesmo tempo que dilui as fronteiras entre os polos físicos e metafóricos, Irará – Nova Iorque, culturas populares vs. culturas eruditas. Ainda sobre as quebras entre tais fronteiras é notável o direcionamento experimentalista tomado pelos tropicalistas, concentradamente na década de 1970. Situando a importância da experiência com os *Seminários de Música* e Koellreutter na formação de muitos dos profissionais da música brasileira como Júlio Medáglio, o qual participava do programa como entrevistador.

As influências oswaldianas e andradianas já haviam encontrado reverberação em movimentos como o *Música Nova* e na poesia concreta dos irmãos Campos, bem como na obra de Oiticica. É também no *Manifesto Antropofágico*, que surge em Smetak, a idéia do Uibitu, nome dado ao seu filho mais novo, o qual foi batizado por Gilberto Gil. Segundo Smetak (2001), o nome seria derivado da expressão “tupi or not tupi”, lançada no referido manifesto, que segue em tom de guerrilha xenofóbica, afirmando-se “contra todas as catequeses [...]. Só me interessa o que é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” e ainda: “[...] tivemos gramáticas [...]. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental” (ANDRADE, 2007, p. 205). Porém tanto Oswald quanto Smetak são paradoxais em demasia nas suas acepções para enquadrá-los a risca em outras situações. Se por um lado Oswald infere de maneira mais profunda que os direcionamentos integralistas, de nacionalismo xenófobo, no momento em que assume tanto a realidade contextual do Brasil enquanto povo e nação, de constituição maciçamente oral, caraíba:

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos *touristes*. No país da cobra grande.
[...] Nunca fomos catequizados. [...] Fizemos Cristo renascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.” (ANDRADE, 2007, p. 205).

Partindo desta consciência é que propõe a antropofagia cultural: comer as contribuições culturais alheias, como afirma o próprio autor em uma das passagens do *Manifesto*: “Perguntei a um homem o que era Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.” (*Idem*, p. 206). Engenhosamente cria um personagem, Galli Mathias, referindo-se ao termo galimatias, que significa discurso prolixo, confuso, obscuro e ininteligível (HOLANDA, 1986, p. 830). Ainda sobre a influência da realidade brasileira no processo de plasmação da obra Smetak afirma:

O primitivismo observado nos materiais utilizados atualmente vem mais da pobreza de recursos que de qualquer outra coisa. Mas na Bahia

há cabaças, de fácil acesso. Eu também sou uma pessoa que tem muitas ideias e sempre havia gente querendo que as comprovasse. Para responder a esses “santos tomazes”, senti-me quase como um ator. Dividido entre vários mundos, mas regente de alguns. No meu mundo, sento-me no meu trono, rodeado de águas doces. embaixo fica o outro mundo, de águas salgadas e bravas, o mundo dos homens. Vivo num teatro.¹⁴⁶

Apesar de tropicalismo ter se diluído enquanto movimento, com a prisão e o exílio de Gil e Caetano, tanto estes quanto os que permaneceram no país, Gal Costa, Tom Zé e *Os Mutantes* tiveram sua produção na década de 1970, enormemente calcada nos alicerces da música experimental. Caetano Veloso chega ao ápice do experimentalismo com o álbum *Araçá Azul* (1973), no qual dedica uma das composições, *Épico*, a Smetak. Um ano depois, em 74, segundo o próprio Caetano, propôs à gravadora *Philips* que gravasse e distribuísse o primeiro álbum de Smetak. A proposta foi aceita pela gravadora e Caetano, além de coproduzir o disco junto a Roberto Santana, participa com improvisações vocais em *Akwás*. Segundo Caetano:

Smetak, eu conheci em 69. [...] É um sujeito fascinante. Então eu fiquei fascinado por esse negócio e resolvi produzir um disco pra ele. Falei na *Philips* pra ver se dava certo, a *Philips* topou e nós produzimos isso. Ele fez tudo como ele quis, e depois eu e Gil fomos ao Rio de Janeiro e fizemos a mixagem e a montagem do que tinha sido gravado aqui em Salvador. A gravação foi feita de uma maneira mais ou menos precária por que foi feita aqui na Bahia onde não tem um estúdio equipado. Mas acho que ficou muito bonito. É um sujeito impressionante!¹⁴⁷

Outro registro importante tanto no aspecto que tange a admiração de Caetano pela obra smetakiana, quanto como clarificador de questões relacionadas a datas e períodos, inscrevem-se no encarte do referido álbum, as seguintes informações:

1 – A ideia de produzir um disco de Walter Smetak nasceu em mim no dia em que fiquei conhecendo a série de instrumentos que ele inventou e fabricou. É um conjunto tão extraordinariamente fascinante de objetos compostos, com uma variedade de materiais que vai desde a cabaça ao isopor, é um mundo tão grande de sugestões plásticas e sonoras, que me pareceu absolutamente necessário documentar o trabalho desse homem singular.

2 – Smetak vive em Salvador há muitos anos. Eu já o conhecia de vista desde 1963: um curioso senhor sobre uma motocicleta, um músico entre os outros na orquestra sinfônica da Universidade.

Em 1969, Gil e Rogério foram procurá-lo e desde então mantém contato permanente com ele.

O flautista Tuzé Abreu já era, a essa altura, um frequentador da oficina do velho.

¹⁴⁶ Em *Os incríveis poderes do bruxo do som*, reportagem de Valéria Garcia, em *Última Hora*, 27 de setembro de 1974, p. 7.

¹⁴⁷ Depoimento contido em vídeo produzido pela *Rede Globo de Televisão*, por conta da conquista de Smetak, do *Prêmio Personalidade do Ano*, concedido pela referida transmissora.

[...] Faço questão de frisar que Gil, Rogério e Tuzé são mais responsáveis do que eu pela existência do LP.¹⁴⁸

Relacionando o tema das tensões entre a música popular e a erudita com a obra smetakiana, faz-se necessário uma percepção ampliada das propostas do artista, em direção à música popular brasileira. Além das suas experiências “tocando pela vida” e chegando a acompanhar nomes como Carmem Miranda, na década de 1940, seu trânsito na cena musical popular e principalmente, por seu círculo de amizades, na Bahia, estar em muito direcionado para os indivíduos que atuavam ativamente no contexto mencionado.

A ligação, por exemplo, entre Smetak e Gil foi muito intensa. O fascínio de Gilberto Gil foi tamanho, que além de ter contagiado Caetano, levando de uma vez por todas a obra smetakiana para um público amplo, em geral consumidores de música popular tradicional, estilo canção, com a gravação do álbum *Smetak* (1975).

A vivência nos Seminários de Música seriam uma das peças fundamentais no desenvolvimento do *Tropicalismo*. Mais adiante, Gil pontua acerca do interesse pelo experimentalismo:

Eu naquele momento e nós todos da minha geração estávamos propensos a tudo que era novidade, a tudo que era quebra de códigos convencionais rígidos, não só em música, como em qualquer outro tipo de coisa. [...] A revista Senhor, era uma revista que estava em voga, na moda, porque apresentava a poesia moderna, a quebra da métrica, a quebra da rima, do verso convencional, todas essas coisas. [...] Nós íamos ver os filmes de arte, de Godard, Truffaut, os filmes dos italianos, Antonioni... Era um momento em que esse sentido da modernidade, da quebra do convencional, a música não-música, a anti-música ou transmúsica, entrou na minha vida, com essa primeira impressão.

Evidentemente reforçado depois, através dos Beatles, com a experiência que o George Martin tinha tido com a música de Stockhausen e essa coisa toda, com o dodecafonismo, depois com Anton Webern, da escola de Viena, por quem eu vim a me interessar como ouvinte, comprando discos na minha fase londrina e pós-londrina. O interesse neste tipo de música foi dividido muito com Caetano, e especialmente com Júlio Bressane e Péricles Cavalcanti, pessoas que em Londres se interessavam muito por esse tipo de coisa. Isso se conectou também com as experiências que o jazz passou a fazer com a música mais experimental. A fase experimental de Miles Davis, e de grupos desse tipo.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Texto de Caetano Veloso publicado no encarte do álbum *Smetak* (1975).

¹⁴⁹ Texto de Gilberto Gil intitulado *Um depoimento sobre o início da carreira, Walter Smetak, "Ihu - Todos os Sons"*. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=10&language_id=1&id_type=4>. Acesso em maio 2009.

Sobre a similaridade entre os posicionamentos políticos dos tropicalistas e de Smetak, os quais não se encaixam dentre as tendências de esquerda ou direita, tal similaridade é expressa claramente a partir da proposta smetakiana da criação do partido político *Vamos Plantar Batatas*, no fundo uma profunda crítica, anunciada de maneira irônica, mas que reflete aceções das mais honestas de Smetak: o ideal de comunidade alternativa, que lança alternativa ao consumismo; o projeto *Escola*, o qual tinha em seus postulados a autosustentabilidade, através da agricultura e desenvolvimento de tecnologias.

Smetak já vinha trabalhando em suas obras, anos antes do seu contato com os tropicalistas. Inicialmente, as primeiras aparições das suas criações, estiveram relacionadas a exposições de artes plásticas e só depois a utilização musical teve início, intimamente ligada à universidade via atividades do *Grupo de Compositores da Bahia*.

3.3 I BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS DA BAHIA

Em fevereiro de 1966, ao participar da *I Bienal de Artes Plásticas*, em Salvador, Smetak conquistou, com o conjunto das suas *Plásticas Sonoras*, o *Prêmio Especial de Pesquisa*. Sobre a *Bienal*, a publicação da jornalista Marisa Alvarez Lima (1996), representa uma preciosa fonte de informações. Vale ressaltar que o contato entre a Marisa e Smetak se deu a partir da premiação do artista na *Bienal*. O evento foi realizado em fevereiro de 1966, no Convento do Carmo, em Salvador. De maneira um tanto ácida, a autora pontua:

Do ponto de vista artístico, no que se refere a os trabalhos apresentados, podemos dizer que a seleção geral é fraca. Realmente, uma grande parte dos artistas plásticos brasileiros passa por um momento de transição em que a insegurança e a imaturidade se fazem sentir de maneira categórica.

Não entramos aqui no mérito das premiações, mas o júri composto por Mário Schemberg, Clarival Valladares, Mário Pedrosa, Wilson rocha e Riolan Coutinhom salvo alguns evidentes senões, soube premiar o valor inestimável das obras de vanguarda. (LIMA, 1996. p. 62).

Participaram do evento artistas como Lygia Clark, Mário Cravo Júnior, Carybé, Jenner Augustom Genaro de Carvalho, Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Franz Krajberg, dentre outros. As *Plásticas Sonoras* smetakianas – denominação que, segundo Scarassatti (2008, p. 49-50), foi utilizada pela primeira vez pelo artista plástico, Juarez Paraíso – refletem a tendência de Smetak em integrar a música às artes plásticas. Sobre o interesse pelas plásticas, o autor afirma:

Terminada a etapa dos instrumentos, começou outra, mais dedicada à escultura, e servindo-nos da imagem do homem, como instrumento de ordem superior, sendo que o homem é o veículo através do qual passa o som. Per-sonare... silenciosa e meditativamente.

Estas formas começam no seu repouso estático: vibram mentalmente, sejam elas provocadas por uma corda ou por um símbolo. Pela corda, no plano psico-mental, e pelo símbolo nos planos espirituais, no nosso interior, na terra de ninguém... (SMETAK, 2001, p. 57).

O evento representa, por alguns motivos, um marco de importância essencial em qualquer investigação sobre Smetak e sua obra: primeiro porque foi a partir do evento que houve uma primeira documentação da produção smetakiana até aquele ano, inclusive tendo Smetak, confeccionado um texto para uma outra exposição consequente, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; segundo porque também a partir do evento que a obra de Smetak começou a despertar interesse inicialmente em âmbito nacional ganhado notoriedade internacional logo em seguida – com exposições como a realizada na Alemanha, em 1982, ou pelas atenções de musicólogos e compositores estrangeiros como Lejarem Hiller, León Biriotti e Gerard Béhague – ampliando além do alcance da obra como motivos poéticos envolvidos em seus processos de produção.

Sobre o processo que resultou no surgimento concreto da obra smetakiana, certamente há fundamentação adequada na seguinte afirmação de Scarassatti:

E foi neste ambiente de mudanças estéticas, incertezas e deslumbramentos que Smetak, a princípio contratado como professor de violoncelo, no ano de 1961, após um concerto de música concreta realizado pelo compositor alemão H. J. Koellreutter, e Salvador, começa a pesquisar o som e criar novos instrumentos [...]. (SCARASSATTI, 2008, p. 46).

Tal afirmação, feita a partir de texto do próprio Smetak (SMETAK, 2001, p. 41), pode ser comprovada através de um fato simples: só depois de ter as ideias da Teosofia aceitas e metabolizadas, a partir de 1961 (SCARASSATTI, 2008, p. 46), já na Bahia, Smetak inicia a materialização da obra que o tornou conhecido como diferencial na música contemporânea brasileira. Sobre o início das atividades de Smetak relacionadas à criação e construção de instrumentos há ainda a seguinte afirmação:

Passou a trabalhar como professor dos Seminários Livres de Música em 1957 e, no mesmo ano, começou a desenvolver pesquisa criando, durante 12 anos, mais de 100 instrumentos musicais feitos a partir de elementos simples como cabaças e ferro velho. Ao mesmo tempo trabalhava como restaurador de instrumentos tradicionais. Foi violoncelista da Orquestra Sinfônica da Universidade da Bahia e lecionou Som e Acústica na mesma Universidade. (PERRONE, 2009, p. 120).

Em Bastianelli, aparecem as indicações: “Walter Smetak: viola da bamba/‘chori’”¹⁵⁰ (BASTIANELLI, 2003. Vol. I, p. 100), e “Walter Smetak: viola da gamba/‘chori’” (*Idem*. p. 108), nos programas de dois eventos. O *Concerto de Câmara – Conjunto de Música Medieval*, datado de 27 de junho de 1964, foi parte do cronograma dos Seminários Livres de Música do Departamento de Itabuna, no referido ano. Foi realizado no auditório do referido departamento, contando, em seu programa, com obras de compositores como P. Palestrina, J. Encina, M. Pipelair, J. Odebrecht, J. Deprès e G. Dufay; já a segunda referência, o *Concerto de Câmara – Conjunto de Música Antiga*¹⁵¹, com data de 04 de julho de 1964, e teve como base do programa, o mesmo repertório do primeiro, só que agora ampliado. Sobre o termo “bamba” (*Idem, idem*) pode ser deduzido como um erro de edição. Acredito tratar-se de *gamba*, de *viola da gamba*, instrumento utilizado com alguma frequência em concertos da referida orquestra (*Idem*. Vol II, pp. 471; 481). Na matéria publicada por conta da participação do artista na *Feira da Bahia*, em 1974, há a seguinte afirmação:

Um conjunto composto por seis violões rearticulados em suas escalas acompanhados por exposição de instrumentos inéditos, criados durante dez anos no Seminário de Música da Universidade Federal da Bahia [...].¹⁵²

Levando em conta a data da publicação, mais uma vez as pistas apontam para o ano de 1964 para a época de início, repito, da materialização da obra smetakiana. Por outro lado, como afirma Scarassatti, sobre o início dos trabalhos na criação e construção de novos instrumentos, o próprio Smetak afirma:

Na estreia da música concreta por H. J. Koellreutter, na Bahia (Brasil), surgiu a ideia de criar novos instrumentos. A mim coube a parte dos instrumentos de cordas, tanto os de arco como os de pizzicato. Naquele momento, alguma coisa vinda do abstrato se fez concreto. (SMETAK, 2001. p. 41).

Considerando que Koellreutter ficaria vinculado aos *Seminários de Música* até o final do ano de 1961, pode-se deduzir que Smetak iniciou a concepção da sua obra naquele ano, devido a falta de registros que comprovem a aparição concreta da sua obra até o ano de 1964.

¹⁵⁰ Deduzindo um erro na edição, o correto seria *Viola da Gamba*, instrumento de cordas, tradicional da Europa.

¹⁵¹ O concerto aconteceu na Igreja de Santa Tereza, tendo no programa obras de J. Odebrecht, J. Deprès, O. Lassus, M. Pipelair, J. Encina, P. Palestrina, G. Dufay/ Canções Profanas Canções Trovadorescas (BASTIANELLI, 2003. Vol. I, p. 108). Ainda sobre o concerto, fez parte do *Festival de Música de 1964* dirigido por Widmer.

¹⁵² *Walter Smetak: a música baseada na filosofia*, em *Folha da Tarde ilustrada*, 23 de setembro de 1974, s/a, p.30.

Quanto ao programa dos concertos, tendo em predominância absoluta música europeia do período pré-renascentista, evidencia a continuidade do projeto de catequização através do que os dirigentes da universidade consideravam como alta cultura a ser difundida, ampliava-se paulatinamente também para o interior da Bahia. E curioso notar o contexto no qual estreava a obra smetakiana, Coincidência a parte, o fato de que a primeira aparição de uma obra sua dar-se justamente num contexto de música tradicional, ou melhor/pior – como diria Jards Macalé –, de música medieval, contradiz completamente o seu posicionamento frente ao assunto como, alguns anos depois, na época do lançamento do seu segundo álbum, *Interregno*, Smetak declara, por via de jornais e revistas da época, ser “impossível reproduzir sons novos com instrumentos barrocos”¹⁵³. Ainda sobre o assunto Perrone, então integrante do grupo *Anticália*¹⁵⁴, conta que ao procurar Smetak para consultá-lo sobre quais tipos de cordas deveria usar num saltério¹⁵⁵, houve o seguinte ocorrido:

(P) E eu me lembro que quando eu entrei porta adentro com aquele... aquela caixa na mão, deixei assim do lado, começamos a conversar: ele me mostrou todos os instrumentos que ele estava fazendo, um conversando com o outro¹⁵⁶, aquele que (M) Colóquio (P) É. Então um monte de instrumentos super interessantes e tudo, e... a viola de gamba que ele tinha posto uma série de cordas pra soar com... por simpatia, né?¹⁵⁷ E ele me mostrou os instrumentos todos. Aí ele pegou, virou pra mim assim: E aí, então, o que é que você tá fazendo aqui? Eu digo: ah, professor, eu vim aqui porque eu gostaria... eu tô com um instrumento ali... – Que instrumento? Eu digo: é, eu tô com instrumento ali e não consegui arranjar cordas pra ele. Eu queria saber se o senhor tinha... teria alguma sugestão, né? Da bitola da corda, que tipo, se é corda de violino, se... Ele: que instrumento é? Aí eu cheguei, fui lá e fiz assim: é um saltério. Ah, foi tão engraçado: Ele pulou da cadeira – Ora, menina! Eu preocupado com a anti-música, o tempo todo preocupado com isso, você vem me lembrar a inquisição! Vá embora! Vá embora! – Tá bem, professor, desculpe, eu vou embora. Aí, daqui à pouco, quando eu

¹⁵³ A afirmação foi publicada nas matérias *Um tempo entre tempos: Smetak toca* em Smetak, *Correio da Bahia*, caderno de *Cultura*, 2º caderno (sem autor, s/p), em 02 de setembro de 1980 e em *É o vento que afina os violões de Smetak, o mago do som*, publicada na revista *Canja*, nº 5, p. 18, em junho de 1980.

¹⁵⁴ Grupo formado em 1978, especializado nas músicas dos períodos medieval, renascentista e barroco. Tinha como integrantes: Ana Cristina Tourinho – alaúde, violão e percussão; Bárbara Vasconcelos – flautas-block, kortholte, saltério de arco e percussão; Maria Conceição Perrone - fídula, flautas-block, kortholte, krummhorne e percussão; Selma Alban – flautas-block, saltério de plectro, organeto e percussão; Manoel Gerônimo Cruz – percussão; Maria Cândida Lobão – canto, fídula e viola de gamba; Renata Becker – canto. O grupo tinha ainda, como integrantes, os dançarinos Adelmo Petrovich, Maria Raquel Vasconcelos, Maria Angélica Vilas Boas e Romeu Rezende (BASTIANELLI, 2003. Vol. II, pp. 733-734).

¹⁵⁵ Instrumento musical antigo, citado inclusive na Bíblia.

¹⁵⁶ Neste momento, a entrevistada aponta, com as mãos, para dois pontos no espaço, sugerindo as cabeças do *Colóquio*.

¹⁵⁷ Importante notar o gestual do entrevistado. Este aspecto complementa em muito os processos orais de compartilhar informações e idéias. Neste instante a entrevistada faz, com o braço direito, gesto indicando o movimento dos instrumentos a arco, como gamba, violoncelo e contrabaixo.

fechei o negócio e tava assim ele: Venha cá! Venha cá! Volte! Me mostre isso. Hahaha. Então ele era uma pessoa dessa maneira, né?¹⁵⁸

Voltando à *Bienal*, naquele momento, Smetak já havia construído, cerca de vinte e duas obras (SCARASSATTI, 2008. 47-49), dentre as quais o *Andrógino*, *Enamorados Abstratos*, *Situação* e *Cravo da Bahia*. Estas obras não são instrumentos, propriamente, considerados por Smetak, na divisão axionômica feita por ele próprio (SMETAK, 2001. p. 63-65), como *Plásticas Sonoras*. Comentando a *Bienal* e o contexto estético da época, Lima pontua:

Pop-arte, arte-táctil, arte ambiental, Op-arte, Nova figuração, neo-realismo, etc., são diversos estilos de arte que têm como denominador comum o caráter eminentemente vanguardista. [...] Em certos setores de vanguarda sente-se cada vez menos o cuidado com o imperecível. Parece não existir no artista que se propões a fazer esse tipo de trabalho – já não diremos quadro ou escultura – a procura da imortalidade. Ele utiliza materiais e técnicas perecíveis, e o seu legado à posteridade é a sua própria vivência, que serve como veículo na criação das obras dos artistas que o sucedem. (LIMA, 1996. p. 18-19).

A característica central apontada pela autora encontra ressonância em Smetak: o aspecto de obra perecível¹⁵⁹, que também se reflete na improvisação, através da utilização da prática oral em música. O etnomusicólogo Gerard Béhague compara a obra smetakiana, contextualizado sua obra em tendências vanguardistas:

Walter Smetak [...] representa um caso interessante de experimentalismo heterogêneo. [...] A cabaça aparece como um constituinte fundamental de muitos dos instrumentos de Smetak, os quais muitas vezes são operados através de um engenhoso sistema cinético. Em adição, muitos deles são realmente obras de pop-arte, lembrando o movimento artístico “objets trouvés”. (BÉHAGUE, 1979. p. 352).¹⁶⁰

Sobre os fatos consequentes à *Bienal*, o empenho de Lima em “mostrar ao Rio de Janeiro, de perto, a maravilha que era o seu trabalho” (LIMA, 1996, p. 73), a jornalista conseguiu que o nome de Smetak fosse incluído na exposição *Nova Objetividade 67*, organizada por Jean Boghie, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aproveitando

¹⁵⁸ Entrevista realizada às 16hs do dia 07 de outubro de 2009 com a Profª. Dra. Maria da Conceição Perrone.

¹⁵⁹ Smetak utilizava, em geral, tubos de pvc, cabaças, arames, peças de metal, pregos além de uma variedade de materiais. Também reutilizava peças de instrumentos velhos, como cavaletes, cravelhas e até braços de violinos e espelhos de violoncelos e violas, por exemplo.

¹⁶⁰ “Smetak [...] represents an interesting case of heterogeneous experimentalism. [...] The calabash appears as a fundamental constituent of many of Smetak’s instruments, which often operate by means of ingenious kinetic systems. In addition, many of them are truly pop-art-like works, reminding one of the “objets trouvés” art movement.” (BÉHAGUE, 1979. P. 352). O movimento *objets trouvés*, o qual tem ainda como sinônimos os termos *foud art* e *readymade*, representa uma estruturação estética que é associada ao artista Marcel Duchamp (NAUMAN, DUCHAMP, 1982).

a oportunidade da ida do artista ao Rio, produziu um evento intitulado *NOB-NOB*, o qual contaria com uma palestra/concerto de Smetak e seus instrumentos: “Smetak tocando suas plásticas sonoras, e bailarinas vestidas com os tecidos pintados por Solange Escosteguy [...] dançando com coreografia de Renée Wells” (LIMA, 1996, p. 73). A autora afirma que depois de desentendimentos com Solange, além de uma inesperada alergia nervosa, Smetak quase desistiu da participação:

Cinco minutos antes do início do desfile, Smetak vira-se para mim e diz que vai tocar, mas perdeu a vontade de dar a palestra e que não vai dizer uma só palavra. E não houve argumento que o fizesse mudar de ideia: fechou a boca, mesmo. (LIMA, 1996, p. 73).

Ainda podem ser citadas uma série de correspondências entre Smetak e Lima, durante o período de março de 1967 a julho de 1969, revelando-se aspectos históricos da obra smetakiana. Somando-se às vinte e duas obras listadas por Scarassatti até o momento da *Bienal*, na carta com data em 12 de março de 1967, o artista revela que: “O instrumental cresceu em mais de cinco peças, bem diferentes das que já foram vistas” (LIMA, 1996, p. 71). Já na carta datada em 23 de agosto do mesmo ano, Smetak afirma sobre a construção de mais um instrumento:

Acho-me cumprindo velhas promessas ainda válidas, construindo aquele instrumento desenhado no seu caderno. Dei o nome de: A Ronda [...]. Koellreuter esteve aqui em Salvador e disse que veio só para ver o meu trabalho. Ficou tão emocionado que perdeu a fala. Ele alimenta planos de incluir os instrumentos e minha música como fator cultural [...]. (LIMA, 1996, p. 72).

Em correspondência datada em 09 de janeiro de 1968, Smetak refere-se à viagem feita em dezembro de 1967, expondo suas obras no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília (SCARASSATTI, 2008, p.51). Fala do deslumbramento com a região central do país, interesse que pode ter suas razões na Teosofia brasileira. Desta viagem, resultou na realização de um vídeo dirigido por Hermano Penna¹⁶¹, através do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília. Ainda sobre a viagem, Smetak afirma:

A viagem para Brasília me abriu o horizonte, fui conhecer um outro Brasil. Viajei de Rural até Goiânia. Fiz 6.000km com duas caixas amarradas no carro e um gravador. Mas, os prejuízos e danos foram de grande amplitude [...]

A velha Bahia, sua adorada Bahia pouco mudou. O sol bate nos telhados, os solares velhos se aquietam nas sombras das árvores. Tudo conspira tranquilidade...

Cheguei numa etapa em que vou precisar de grandes recursos e de muito espaço para trabalhar. Terei que ir embora daqui com gratidão

¹⁶¹ O vídeo *Smetak*, com direção de Hermano Penna, foi lançado em 2002.

porque aqui se deu o início que não chegou ainda ao fim. (LIMA, 1996. p. 72).

Ainda sobre esta carta, Smetak revela uma preocupação com a fragilidade física da sua obra, ou como a própria Lima definiu como característica de algumas tendências da vanguarda artística, a perecibilidade dos materiais que compõem a obra. Nos dias de hoje, dezembro de 2009, esta característica precíval preocupa todos os envolvidos na manutenção e preservação da obra produzida por Walter Smetak. Em 13 de julho de 1969, Smetak cita a estreia da sua peça *M2005*, uma das únicas composições suas para seus próprios instrumentos, a qual existe registro em partitura¹⁶². O fato será comprovado em Bastianelli (2003 p. 178), informação tratada mais adiante. Abaixo, um trecho da correspondência supracitada:

Compus uma partitura de uma peça de nome M2005 com sete tempos. Quatro compositores do grupo baiano escreveram cada um uma peça [...] tudo isso foi apresentado na Igreja de Santa Tereza e dizem que foi um sucesso. E dizem mais: que foi um trabalho único no mundo. Eu fiquei bastante comovido. São cinco anos mexendo os pauzinhos, agüentando tudo calado, deixando rir quem queria rir [...] Sinto a Bahia como o centro do mundo para onde tudo se coloca e desloca. Sinto a Bahia como uma realidade de grande importância [...]. (LIMA, 1996. p. 72).

Acrescenta, em tom de revanche, acerca do reconhecimento da sua obra pela mídia nacional, em consequência do processo iniciado com a exposição na *Bienal de Artes Plásticas*. Também sobre a afirmação de que seriam “cinco anos mexendo os pauzinhos”, Smetak dá pistas sobre o início da produção na Bahia. Talvez por esta informação, confirme-se a hipótese do ano de 1964 como do início da primeira obra, que, como o próprio Smetak afirma, seria *O Mundo*¹⁶³. Sobre o instrumento o autor afirma:

Foi construído num instante. Uma cabaça, um cabo de vassoura, um prego, uma corda de violão e um cordão. Uma cravelha, semelhante à última letra do alfabeto hebraico, - o Tau; a cruz ansata, equivalendo simbolicamente o aplicado valor em função – complementa este engenho. O braço é a configuração do eixo do mundo e em sua volta girando e o céu – arco que passa na corda. As suas linhas principais, a reta e a curva, a cruz cósmica.¹⁶⁴

Em 1969, como indica Carvalho em seu depoimento, Smetak reunira um pequeno grupo de pessoas as quais encontravam-se periodicamente em sua casa, no bairro da

¹⁶² A partitura original encontra-se no acervo da família Smetak.

¹⁶³ No vídeo *Smetak* (1975), dirigido por Luiz Carlos La Saigne, em imagens de Smetak mostrando seus instrumentos, quando discorre sobre *O Mundo*, afirma o seguinte: “A coisa, entre aspas, começou com este aqui. Aqui temos apenas uma cabaça, (com) dois buracos, um pau de vassoura, uma cravelha de violoncelo e uma corda. Instrumento mais simples que pode haver. Por falta de espelho ele é tocado entre o primeiro dedo e o polegar.” (La Saigne, 1975. 3’51” – 4’33”).

¹⁶⁴ No prólogo à exposição no Museu de Arte: Moderna do Rio de Janeiro – Guanabara, em abril de 1967.

Federação, com o intuito de difundir os ensinamentos da Eubiose entre jovens artistas que se interessavam sobre o tema. Dentre eles Gilberto Gil, Eduardo Catinari, Carlos Carvalho, Lúcia Hortélio, Rogério Duarte e Roberto Pinho são nomes citados nas entrevistas. A partir do contato, principalmente com Gilberto Gil e Rogério Duarte, segundo afirma o próprio Duarte¹⁶⁵, Smetak passa a interessar-se pelo violão e suas amplas possibilidades de exploração no instrumento. Tal interesse resultaria, após a volta de Gil do exílio em 1971, na criação do primeiro conjunto de violões microtonizados.

3.4 GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA

Acerca da obra smetakiana, a importância de situar o *Grupo de Compositores da Bahia* se faz tão necessária quanto se fez com a Eubiose. É a partir do grupo, que a obra de Smetak alcança substancial utilização prática, a partir dos esforços, principalmente de Widmer, com a determinação de que os estudantes passassem pelos “instrumentos de Walter Smetak (e pelas ideias que eles representavam)”, pois tal experiência “era um estágio indispensável da formação de compositores na segunda metade da década de 60” (*Idem.* p. 170). O grupo utilizaria intensamente a orquestra smetakiana, no decorrer da sua atuação. Ainda na publicação de Lima, pode ser encontrado o seguinte depoimento de Marco Antônio Guimarães¹⁶⁶ sobre o assunto:

MG - ... eu tive muita influência dele [Widmer] e do Smetak, e ele era a pessoa mais ligada a Smetak, era que mais respeitava o trabalho de Smetak... teve uma peça do Milton Gomes *A montanha sagrada*, que eu toquei, o Widmer regia, assim como na primeira apresentação da *Grande Virgem* e do *Pindorama* [instrumentos coletivos de Smetak] também sob regência de Widmer. (LIMA, 2001, p. 170).

Esta admiração e respeito, além do apoio e encorajamento exercido por Widmer frente ao seu duplamente conterrâneo, evidenciam-se em outros depoimentos como os de Paulo Dourado, Aderbal Duarte e Thomas Gruetzmacher.

O *Grupo de Compositores da Bahia* teve suas atividades iniciadas num concerto realizado no *Teatro Villa Velha*, com data em 16 de abril de 1966, parte do evento *Semana Santa na Bahia*.

O Grupo de Compositores da Bahia surgiu em 1966, quando Rinaldo ‘inventou’ a tradição dos Concertos da Semana Santa. Cada um –

¹⁶⁵ Rogério afirma em entrevista realizada por Jasmin Pinho e Arthur Lindsay, por ocasião da exposição *Smetakimprevisto*, realizada nos MAM-BA e MAM-SP, e mostrada ao público durante da exposição, que fundou o “conjunto de microtons além de aproximar Smetak do violão.”

¹⁶⁶ Guimarães (Belo, Horizonte, 1948) é o fundador do grupo *UAKTI*.

Milton, Jamary, Fernando, Tomzé, Lindembergue, Rinaldo, Nicolau e eu – escrevemos um pequeno ‘*Oratório*’ para coro, sopros e percussão. Ensaíamos, tocamos, cantamos e regemos três vezes com sucesso: aí estava o *Grupo*, sem estatuto e sem ata de fundação, mas desde então com um acervo considerável de obras. (BASTIANELLI, 2003, v.I, p. 392).

O *Oratório* contou com as participações do fundador e então diretor do Teatro Vila Velha, João Augusto na adaptação dos textos, bem como do ator Othon Bastos como narrador. No concerto, estrearam das seguintes peças: *Elegia (Eu vós anuncio a Consolação)*, composição de Fernando Cerqueira e texto de Jorge Lima, para coro metais e percussão; *Exortação Agônica*, de Milton Gomes e texto da liturgia da Semana Santa, para narrador, coro, sopros e percussão; *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, de composição e texto de Rinaldo Rossi, para narrador, coro, sopros e percussão; *Impropérios*, de Tom Zé e texto da liturgia da Semana Santa, para narrador, coro, sopros e percussão; *Pilatus (Monodrama)*, de Nicolau Kokron e texto de Paul Claudel, para narrador, sopros e percussão; *Nú*, de Jamary Oliveira e texto de Henry Ghéon, para narrador, coro e percussão; *Diálogo do Anjo com as três Mulheres (Officium Sepulchri)*, de Ernst Widmer e texto de *Antiquis Ecclesiae Ritis*, para 3 sopranos, coro, sopros e percussão (BASTIANELLI, 2003. Vol. I, p. 140).¹⁶⁷ Outra informação curiosamente relacionada é o fato de que Tom Zé já havia iniciado sua participação em apresentações do grupo de artistas baianos, dentre os quais estariam, mais tarde, os mais influentes na vertente musical do movimento tropicalista. E a sua primeira apresentação, no espetáculo *Nós, por exemplo*, realizou-se justamente na inauguração do *Teatro Villa Velha*, em 1964, dois anos antes da estreia do *Grupo de Compositores da Bahia*.

Em 30 de novembro de 1967, o grupo lançou o seu *Boletim 1*, no qual lançava a sua “declaração de princípios” (*Idem*. p. 382), a qual afirmava no artigo único, “principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado” (*Idem, idem*). Esta afirmação realça o aspecto pedagógico estabelecido por Widmer, ao qual Lima chama atenção: a inclusividade. O fato de negar qualquer princípio declarado permite justamente a prática desta inclusividade de possibilidades múltiplas, escolhidas pelo indivíduo com base em critérios de amplitude no domínio e consciência das informações. Ou seja,

¹⁶⁷ Devido à restrição de informação nas fontes encontradas, faz-se necessário a dedução nos seguintes casos: *Elegia*, para coro misto e voz solista - *Madrigal* da universidade e Aêda Moreira; *Exortação Agônica*, para conjunto de metais e piano - conjunto de metais e Maria Manso como solista; *Impropérios*, para conjunto de sopros e talvez narrador ou ainda voz solista, aparecendo aqui o nome de Othon Bastos; Sobre as demais peças, não há indicação do conjunto utilizado. Em *Pilatus* aparece apenas indicação do solista, Fernando Santos, que mais tarde seria professor de percussão na universidade. Nas demais peças não há quaisquer indicações sobre os intérpretes (BASTIANELLI, 2003. Vol. I, p. 383).

Widmer partia de uma super-exposição à informações musicais contemporâneas aos seus alunos e a si próprio, no intuito de ampliar os critérios envolvidos na *poiésis* do ato composicional. Isto aliado a uma liberdade no “estar contra a qualquer princípio declarado”, potencializa em muito o ato criacional em música, fomentando naquele período, um dos grandes centros de pesquisa e ensino de música contemporânea no mundo inteiro. Sobre o princípio, o próprio Widmer afirma o seguinte:

A razão disso é que há ‘grupo’, mas não há ‘escola’. Sou contra escola, porque sou pela aplicação de princípios heterodoxos. Por isso mesmo procuro estimular a composição ‘livre’, paralela e anterior ao estudo da teoria, da harmonia, do contraponto, da fuga, do cânone, do prelúdiocoral, dos ricercarsonatavariação rondos... – nos Seminários de Música chamamos isto de LEM, Literatura e Estruturação Musical -, para evitar aquela música fictícia, geralmente produzida em cursos acadêmicos demasiadamente teóricos e restritivos. (BASTIANELLI, 2003, v.I, p. 392-393).¹⁶⁸

Nesta última frase, Widmer parece fazer eco às ideias de Koellreuter. No tópico “II”, há as seguintes considerações:

2. São manifestações permitidas:

- a) vaia,
- b) assobios,
- c) tomates,
- d) ovos podres;

(nota: esta deliberação foi tomada em virtude de serem estas as manifestações mais naturais, entre os “subdesenvolvidos”); (BASTIANELLI, 2003, v.I, p. 392-393).

Ainda no boletim há a citação da colaboração da Orquestra Sinfônica e do *Madrigal* e do Coral, além dos seguintes grupos: *Conjunto de Sopros*, *Conjunto de Percussão*, *Conjunto de Metais*, *Conjunto de Flautas –Block*, o *Trio*, todos vinculados à universidade. O boletim foi assinado por seus então membros fundadores e dentre os nomes encontra-se: Antônio José Martins, Carlos Rodrigues de Carvalho, Carmen Mettig Rocha, Fernando Barbosa de Cerqueira, Jamily Oliveira, Lindemberg Rocha Cardoso, Milton Gomes, Nicolau Kokron Yoo, Rinaldo Rossi bem como o de Ernst Widmer (BASTIANELLI, 2003, v.I, p. 392-393).

Em sua segunda edição, ou *Boletim 2*, foi vinculado ao programa da *Apresentação de Jovens Compositores da Bahia*, concerto promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia e pela Universidade da Bahia, e realizado no Teatro Castro

¹⁶⁸ Originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, em 22 de fevereiro de 1969 com o título *O Grupo de Compositores da Bahia e as Apresentações dos Jovens Compositores*.

Alves, de 17 a 19 de novembro de 1967. Na capa do boletim, aparece um desenho feito por Smetak, da sua obra, a *Metástase*. O evento teve repercussão na mídia nacional, tendo as matérias *Concurso de Composição Erudita e Popular*, por Bruno Kiefer, *Correio do Povo*, de Porto Alegre, 1967 e *A Propósito de um Concurso*, por Cidinha Mahle, *Jornal de Piracicaba*, publicadas em 22 de novembro e 20 de dezembro de 1967, respectivamente. Tanto no texto vinculado ao boletim, assinado por Widmer, quanto nas duas matérias destacadas por Bastianelli, fica evidente o problema da dicotomização entre música erudita/popular. Para Widmer, “a música popular é verdadeiramente popular e goza do apoio integral de todos os meios”, enquanto a “música erudita, por outro lado, encontra-se quase que totalmente relegada” (*Idem*. Vol II, p. 385), afirmações que estão em acordo com as de Mahle. Já Kiefer, além de citar dentre os nomes que participavam do júri popular, Gilberto Gil e Vinícius de Moraes (*Idem*. p. 387), ressalta o a inteligência da ação de Widmer, no intuito da propagação da música desenvolvida pelo *Grupo de Compositores*:

A singularidade reside no fato de terem se unidos um concurso de composição erudita e outro de música popular. Uma consequência imediata desta união foi esta: gente da música popular assistindo aos concertos de música erudita e vice-versa. [...] Na primeira noite, dedicada a música sinfônica, vieram cerca de oitocentas pessoas; na segunda, destinada a música de câmara, o número diminuiu um pouco para aumentar extraordinariamente na terceira em que desfilaram os músicos populares. (BASTIANELLI, 2003, v.I, p. 386).

Ainda sobre o interesse de Widmer no âmbito da música popular, declara seu interesse pela música de Dorival Caymmi, autor cujas peças Widmer dedicou arranjos diversos: “Quem negaria que Caymmi é um grande compositor? Pois, nunca estudou composição. Um compositor precisa descobrir a si próprio para ser autêntico.” (*Idem*. p. 393).

No *Boletim 3*, publicado em 1968, Widmer continua a denunciar sobre o espaço reduzido para o fomento e difusão da criação musical contemporânea, no âmbito da música sinfônica (BASTIANELLI, 2003. Vol I, p. 391). O concurso de composição vinculado ao evento *II Apresentação de Jovens Compositores*, naquele mesmo ano, tem a participação de nomes influentes na música contemporânea brasileira, como o próprio Widmer, Pêrsio Moreira da Rocha, José Almeida Prado, Jorge Antunes, Marco Antônio Guimarães, Djalma Corrêa, Henrique Korenchender, e dos compositores do grupo baiano, Jmary Oliveira, Lindembergue Cardoso, Milton Gomes e Nicolau Kokron. Tom Zé, que já havia abandonado o curso de composição e a carreira de compositor de música sinfônica, mergulhara na produção de música popular alinhando-se, posteriormente, à

corrente tropicalista. O artista conquistou, naquele ano, com a canção *São Paulo meu Amor*, o 1º Prêmio no *III Festival de Música Popular*, promovido pela TV Record, em São Paulo. (BASTIANELLI, 2003, v.I, p. 391-396).

De 1º a 13 de julho de 1969, Widmer junto ao diretor do instituto ICBA, Huber-Contwig, apoiados ainda pela universidade e pela Secretaria de Educação e Cultura da Bahia, realiza o *I Curso e festival de Música Nova*. O curso de composição foi ministrado por Widmer e Smetak, já contando com a utilização dos seus instrumentos. Em 09 de julho, deu-se a estreia da sua peça *M2005*, no Museu de Arte Sacra da Bahia, em concerto vinculado ao evento. O evento estendeu-se até o ano de 1974, possibilitando as estreias das seguintes peças de Smetak: *Retalhos*, para instrumentos coletivos, em 17 de julho de 1970; *Planicotó*, para coro e orquestra¹⁶⁹, em 16 de julho de 1971;

No *Boletim 4*, publicação com data a 14 de abril de 1970, aparece enfim, o nome de Smetak e seus instrumentos, incutindo de uma vez por todas a orquestra smetakiana no convívio musical da então EMAC¹⁷⁰, como consequência da referida reforma Universitária, quando as escolas de Dança, Teatro e Música, foram integradas, mesmo que apenas fisicamente. Quanto à medida, gerou traumas às relações entre as unidades de arte, que podem ser verificados pela extrema distância e falta de atividades interdisciplinares entre as escolas de Belas Artes, Dança, Música e Teatro da atual Universidade Federal da Bahia.

Depois de pontuar sobre a participação maciça de compositores do grupo baiano em festivais como o *I Festival Guanabara*, a *III Apresentação dos Jovens Compositores* e ainda do *Festival de Música Nova*, Widmer afirma:

Distingue-se, além disto, o fato de Walter Smetak ter ultrapassado o número de 50 instrumentos novos, por ele criados, possibilitando composições para uma verdadeira orquestra 'smetakiana', que foi amplamente explorada pelos compositores de 'Grupo' e pelo próprio autor. (BASTIANELLI, 2003, v.. I, p. 398).

A partir da aproximação entre Smetak e o *Grupo de Compositores* bem como diversas atividades organizadas por Widmer, a utilização e difusão da obra smetakiana alcançaria impulso necessário para o seu alavancamento, potencializado ainda mais após

¹⁶⁹ Em cópia da partitura encontrada no acervo, além da instrumentação referida por Bastianelli, há indicações para *Violões de Microtom*, assim como para outros instrumentos smetakianos além de fita magnética com gravação do *Violão Eólico*. Segundo depoimento de Paulo Costa Lima, havia também a presença de atores dirigidos pelo próprio Smetak.

¹⁷⁰ De Seminários Livres de Música passou a Escola de Música e Artes Cênicas, quando os três institutos foram integrados de maneira regulamentar, aos ensinos de nível superior da então Universidade Federal da Bahia, e não mais como atividades de extensão.

seu encontro com a música popular, na década de setenta. Em 1970, a obra de Milton Gomes, *A Montanha Sagrada*, para instrumentos de Smetak – juntamente com peças dos compositores Marlos Nobre, José de Almeida Prado e Fernando Cerqueira – foi escolhida para representar o Brasil na *Tribuna de Paris*, no encontro da UNESCO. Também em 1970, Smetak tornou-se membro honorífico do *Grupo*, como é registrado no *Boletim 5/6* (*Idem*. p. 414). Bastianelli faz um resumo do desdobramento das atividades do *Grupo* indicando possíveis causas da sua dissolução:

Os membros fundadores Rinaldo Rossi e Nicolau Kokron se transferiram para a Universidade de Brasília em 1968. Tom Zé passou para a música popular. Carmen Metting Rocha distinguiu-se pelos seus trabalhos didáticos e Carlos Rodrigues de Carvalho recebeu uma bolsa de estudo (oboé), transferindo-se para a Alemanha. Como membros convidados participam, ainda, Agnaldo Ribeiro dos Santos e Marco Antônio Guimarães. (BASTIANELLI, 2003, v.I, p. 404).

Smetak já havia iniciado seu trabalho com os microtons através de um pequeno grupo de músicos ligados a cena popular, do qual participavam nomes como Gereba, líder do grupo *Bendegó*, Tuzé de Abreu, Rogério Duarte e Gilberto Gil. A partir de 1972, a distância entre Smetak e as atividades extracurriculares ligadas à universidade, aumentam, assim como o desinteresse do artista pelos ambientes da orquestra e da academia, iniciando um itinerário paralelo através de sua própria iniciativa. Por uma série de motivos, inclusive pela incompatibilidade de interesses entre os integrantes do *Grupo de Compositores*, naquela altura um grupo já sedimentado e com certo prestígio no *mettier* musical, e as orientações eubióticas de Smetak. Lindembergue Cardoso, afirma em texto por ocasião da morte de Smetak:

Smetak sempre desenvolveu uma atividade subterrânea, a começar pela localização da sua oficina, no subsolo da Escola de Música. Ele não se adaptou jamais à burocracia da Universidade, e era até constrangedor, vê-lo com uma caderneta de frequência de alunos debaixo do braço. Na Escola de Música ele era adorado por uns; desprezado por outros, e nem era notado por alguns outros, por não estar engajado na arte, tida como oficial. (ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DE SMETAK, 1985, p. 19).

De fato, após a instauração da institucionalização daquela unidade acadêmica, com a reforma universitária proposta pelo governo federal, em 1969, nota-se um processo de distanciamento e desinteresse, por parte de Smetak, pela instituição e suas prerrogativas burocráticas. Segundo Widmer:

Então, nesse sentido, aconteceu uma coisa muito curiosa porque Smetak é uma pessoa ultra-criativa, tem que criar. Quando não cria está na fossa. Pensa que não tem mais nada o que dizer, mas volta e meia começa a criar, então, o negócio vai além de qualquer coisa que a instituição possa prever. Portanto ele fez alguma coisa que é quase

impossível de se prever. Ele conseguiu criar dentro de uma instituição acadêmica alguma coisa completamente não acadêmica.¹⁷¹

Widmer foi grande incentivador de Smetak em suas experiências musicais. Mesmo depois de um suposto afastamento de Smetak do ambiente da academia, centrando-se nas relações com as novas amizades que iria formando com jovens ligados ao esoterismo e à música popular, Smetak continuou sendo inserido nas principais atividades ligadas a então EMAC, através de Widmer, organizador da maioria das de tais atividades. Em 1980, por conta do lançamento de *Interregno* (1979), Widmer publicou um importante texto sobre Smetak e sua obra, ressaltando a importância dos instrumentos coletivos e da obra smetakiana como um todo.¹⁷²

A partir da década de 1970, devido ao referido afastamento de Smetak do ambiente sinfônico, o novo círculo de amizades com pessoas como Tuzé de Abreu, Rogério Duarte, Gilberto Gil e Gereba iria redirecionar a obra smetakiana para novas perspectivas.

¹⁷¹ Depoimento de Ernest Widmer no vídeo *Smetak* (1975). Direção de Luiz Carlos La Saigne.

¹⁷² Texto de Ernst Widmer, intitulado *Ele questiona tudo e nos ensina a questionar*, publicado no *Correio da Bahia*, 2º caderno, p. 4, em 02 de setembro de 1980. Consultar **Anexo D**.

4 SMETAK E OS VIOLÕES

No início da década de 1970, Walter Smetak teve suas primeiras experiências significativas com os violões. Primeiro através do violão “soprado” pelo vento o qual denominou mais tarde de *Violão Eólico*. Segundo afirmava, foi a partir desta experiência que se despertou nele o interesse pelo microtom e conseqüentemente pela aplicação de princípios microtonais aos violões, resultando na obra dos *Violões de Microtom*. Além do microtonalismo, alguns fatores podem ser enumerados como influências cabais desta obra: a ideia de coletividade, estabelecida a partir dos seus instrumentos coletivos e a associação deste princípio à improvisação musical; o intenso diálogo com as músicas e com os (as) musicistas populares, indo buscar no violão a grande chave para ampliar os horizontes do seu público, ou seja, uma identificação afetivo-estratégica.

Por volta de 1970, depois de já ter criado e construído grande parte das suas *Plásticas Sonoras* assim como toda a orquestra smetakiana¹⁷³, estética influenciada por Koellreutter e aplicada praticamente com o apoio de Widmer, através do *Grupo de Compositores da Bahia*, Smetak experimenta um período de afastamento e desinteresse pelo ambiente da orquestra sinfônica, direcionando seu círculo de relações pessoais e artísticos a nomes ligados aos movimentos culturais populares como Gilberto Gil, Rogério Duarte, Roberto Pinho, Gereba, Tuzé de Abreu, dentre outros. Uma evidência deste enamoramento com a música popular constitui-se nas suas experiências com violões, inclusive registradas nos seus dois álbuns, e da constituição dos grupos *Os Mendigos* e *Conjunto de Microtons*. Em declaração sobre a gravação do álbum *Smetak* (1975), Smetak afirma:

O LP não foi gravado apenas com intenção artística. É o início de um grande trabalho secular aqui no Brasil. E todos se aproveitarão desta escola. Acho que esta é a diretriz básica do produtor Caetano Veloso e dos amigos íntimos Gilberto Gil e Rogério Duarte. São três dos que vieram do outro lado. Isto é, da musica popular, e entenderam as coisas melhor que os eruditos. Mas esse novo gênero que surge é uma fusão do Oriente com o Ocidente. Não é erudito nem popular. Deus não divide as pessoas em pobres e ricos, mas em inteligências ativas. E por isso criei o grupo dos mendigos, falando, tocando e conversando com todos. Vieram do Oriente para o Ocidente. De pés descalços, rachados de tantas andanças pelo mundo afora.¹⁷⁴

A identificação com as músicas nordestinas a partir da correlação destas com as práticas musicais indianas, iria guiar os princípios utilizados nos violões de microtom.

¹⁷³ Nessa época, Smetak já havia construído diversos dos seus instrumentos: conjuntos de cordas, sopros e madeiras.

¹⁷⁴ Texto de Smetak, contido no artigo, *O baiano Smetak*, São Paulo, 19 de abril de 1975, s/p.

Gereba afirma que o interesse de Smetak pela cultura nordestina seria o primeiro elo estabelecido entre os dois, os quais se tornariam grandes amigos. A imagem do sertão nordestino, projetada por nomes como Euclides da Cunha, Glauber Rocha, Guimarães Rosa e Luiz Gonzaga, aproxima-se de Smetak, principalmente a partir de Gereba, Rogério Duarte e João Santana Filho¹⁷⁵, por exemplo. Em depoimento, Gereba afirma que Smetak relacionou profundamente a música realizada pelos violeiros, repentistas no sertão brasileiro com a música indiana. Sobre este suposto imbricamento, Risério afirma:

[...] Esta revisão/reavaliação comportamental atingiu igualmente Widmer e Smetak, vindos da Suíça. Na Bahia, onde chegaram no mesmo voo (1956-57), convocados por Koellreutter, Arquivaram a gravata, literal e metaforicamente.

[...] Em Widmer e Smetak encontramos não só uma mudança comportamental, mas também uma evidente transformação da sensibilidade e do pensamento. A vivência baiano-brasileira alterou seus modos de ser, pensar e estar. [...] De qualquer forma, o trio veio para influenciar uma cultura. Influenciou. Mas também foi, em graus variáveis, influenciado por ela. É claro que é difícil saber exatamente em que extensão, já que lidamos com realidades manifestas e não com os minérios hipotéticos reclamados pela psicologia dita “profunda”.

[...] Aqui chegando, encostado na parede por problemas monetários, recorreu ao repertório dos conhecimentos domésticos e se tornou lutier. Esta simples decisão acabaria conduzindo o seu fazer numa direção fascinante, que não estava programada.

[...] Das “ideias germânicas para o pragmatismo tropical. Trocando símbolos em miúdos, o velho Tak Tak não só contribuiu para a mestiçagem cultural da Bahia – miscigenou-se também. (RISÉRIO, 195. p. 106-108).

Porém, sobre tais afirmações, pondero acerca de uma relativa distância de Smetak com as culturas afro-soteropolitanas. De fato o a relativa falta de interesse pode ser comprovada a partir de um trecho da entrevista realizada por Norma Freire, a qual ficou responsável pela editoração dos textos publicados no encarte do álbum *Smetak* (1975).

Apesar de tais considerações, fica claro a partir dos seus laços afetivos mais profundos, como do casamento com Julieta e da amizade íntima com Gilberto Gil, que o “miscigenou-se” na citação de Risério evidencia-se. Algumas pessoas declaram enxergar tais relações de maneira enfática, como o caso do musicólogo Tinhorão¹⁷⁶ e de Caetano Veloso que inscreve: “Além da cabaça, Smetak incorporou um outro elemento brasileiro

¹⁷⁵ Amigo pessoal de Smetak, hospedou o artista na sua casa, nos últimos meses de vida deste. Segundo Bárbara Smetak, Santana levava Smetak para sua cidade natal, Tucano, localizada no sertão baiano

¹⁷⁶ *Viva Smetak que, como o povo, faz sua música com as mãos*, por José Ramos Tinhorão. Artigo publicado no *Jornal do Brasil*, Caderno B, Música Popular Brasileira, em 16 de abril de 1975.

à sua música: a improvisação.”¹⁷⁷ Ainda sobre assunto encontra-se a seguinte afirmação de Gilberto Gil:

GIL - É que não foge muito, se considerarmos do ponto de vista da estranheza daquele mundo em relação ao mundo convencional da música temperada ocidental com que a gente trabalha. Esse trabalho dela com os índios, com as músicas e a performance que emana daquilo, não é muito diferente do que era proposto por Smetak, porque é uma música com código inteiramente outro, com outra codificação, uma outra noção e sentido, também profundamente ligada a essa ideia naturalizante da música, das sonoridades, do compromisso com a emissão sonora, como consequência de um estar na natureza, em meio à natureza. Sons vistos como uma grandeza para além da grandeza que é a música pitagórica.

Talvez tenha sido a referência a todo esse percurso anterior via Smetak um elemento básico, fundamental, para que Marlui me convidasse para esse trabalho. Aquelas músicas dos índios podiam muito bem ser peças minimalistas do Smetak, do Widmer ou de quem quer que seja. Além do fato de que Smetak, embora não tenha chegado a ter em mãos os elementos suficientes para um trabalho com isso, tinha um interesse muito grande pela manifestação da cultura indígena. ENT - Isso se percebe muito bem com alguns dos materiais que usou para construir suas "plásticas sonoras".

GIL - Muito... Como também tinha pela coisa africana, por todas as presenças não hegemônicas do ponto de vista da nossa formação cultural. Tudo que fugia à hegemonia europeizante, branco/europeia, ele buscava. Ele gostava da coisa afro e da coisa indígena. Por isso eu coloco esse trabalho com a Marlui dentro desse contexto.¹⁷⁸

Ainda sobre tais emaranhamentos, há a seguinte afirmação do próprio Smetak:

Nos primeiros instrumentos utilizava cabaças como caixas acústicas, aquele fruto da cabaceira onde o nordestino come sua farinha e bebe sua água. Atava a elas um cabo de vassoura e uma corda de violão, e colocava uma casca de coco, dentro. [...] Percebi que intuitivamente eu estava retomando princípios canônicos da Grécia Antiga – poucos se lembram das harpas eólicas que os gregos colocavam nos telhados das casa para que o vento as tocasse. (MORAES, 1985, p. 7).

Como é possível notar, diversos elementos do cotidiano contextual de Salvador como cabo de vassoura, casca de coco e a corda de violão, além da cabaça, representam os materiais básicos dos instrumentos Smetakianos. Influenciado talvez pela estética duchampiana, a ação de *bricoleur* iria fazer com que Smetak se relacionasse diretamente com o contexto específico da cidade, através da reutilização de objetos variados encontrados nos lixos e/ou simplesmente abandonados na rua. Tal procedimento teria sido apontado por Béhague, o qual relacionou a obra smetakiana à *pop art* e ao movimento

¹⁷⁷ Texto de Caetano Veloso publicado no encarte do álbum *Smetak* (1975).

¹⁷⁸ Texto de Gilberto Gil intitulado *Um depoimento sobre o início da carreira, Walter Smetak, "Ihu - Todos os Sons"*. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=10&language_id=1&id_type=4>. Acesso em maio 2009.

conhecido como *objet trouvés* (BÉHAGUE, 1979, p. 352) e também por Scarassatti (SCARASSATTI, 2008, p. 34). Por outro lado, existem alguns instrumentos que assumem tal contaminação do contexto cultural até no nome, como é o caso dos *Boréis*¹⁷⁹ e *Pindorama*. Nesta última citação aparece ainda uma sugestão da experiência do violão éolico, do qual tratarei adiante.

Gereba, que fundou junto ao seu irmão Zeca e o amigo Capenga, o grupo *Bendegó*¹⁸⁰, foi uma das pessoas que aproximaram Smetak mais ainda do universo do sertão nordestino. Sobre o seu primeiro encontro com Smetak, Gereba afirma:

Ele me deu um violão e eu comecei a tocar [...] uns improvisos, umas coisas de bordão de *Mi* repetindo, tocando *Asa Branca*, mas tudo no *Mi* com o bordão e aquilo chamou a atenção. Porque aí ele viu a relação da coisa [...] das modas de viola e as *ragas*, né? Foi esse o primeiro papo com ele, assim. Ele começou, me deu uma aula, [...] dizendo: Olha, é por isso que esses mendigos, esses violeiros lá das feiras, [...] cê tá falando que todo mundo fica ouvindo os repentes, assim meio hipnotizado, olhando, cê sabe porquê? Eles fazem isso porque é a mesma coisa [...] das *ragas* indianas, que tem a cítara que repete [...] aquela nota insistente, é porque agente tem na cabeça um negócio, uma glândula chamada pineal, ele me disse, que essa glândula quando você bate, que repete isso, você insiste naquela nota a pessoa fica hipnotizada, né?¹⁸¹

Considerando a característica meditativa das músicas xamânicas tradicionais praticadas na região de Tuva¹⁸², assim como da música tradicional chinesa, Kaempfer e Pinkel (2004), afirmam sobre a concentração das atividades cerebrais na região da glândula pineal de pessoas expostas a música com o referido caráter, assim como o exemplo dos ragas indianos citados por Smetak no depoimento de Gereba (KAEMPFER, PINKEL, 2004, p. 28). A acepção de que tais glândulas têm relação direta com as várias percepções humanas, inclusive com a mediunidade, transe e alma, pode ser encontrada ao longo da história humana, desde as tradições hindus, passando por Descartes, Kardec, e mais recentemente, foco de atenções na medicina e psiquiatria contemporâneas.¹⁸³

¹⁷⁹ Sobre os seus *Borés*, Smetak explica: “Uma dúzia de tubos de poliéster, com um cabaça para a saída do som, e um bocal aberto. Dando bramidos, típicos dos índios, para a chamada da guerra.” (SMETAK, 2001, p. 177). Em entrevista com Norma Freire: “Isso tem características da música do Alto do Xingu... O senhor já esteve no Amazonas? Eu eschitive só em Manaus... Nunca vi índios, non? Só nos meus sonhos e filmes... mas compreende eles muito bem.”

¹⁸⁰ O Bendegó foi um grupo musical baiano que misturava rock progressivo e psicodelismo a ritmos regionais do sertão baiano. Surgiu nos anos 70 (com Gereba, Capenga, Vermelho, Zeca e Hely) e gravou alguns discos, como Gereba Canta Bahia (1973) e Onde o Olhar Não Mira (1976). Além das suas próprias produções, alguns dos integrantes participaram do grupo Os Mendigos.

¹⁸¹ Transcrição da fala do artista na sua palestra realizada em 20 de maio de 2009, como parte da *Semana Walter Smetak*.

¹⁸² Região situada no sul da Rússia, próximo à Mongólia.

¹⁸³ Sobre o assunto, consultar: Crespo, Viegas (1991); Kaempfer, Pinkel (2004); Hadreas (1999).

Uma das mais antigas e interessantes referências à pineal encontra-se nos “Vedas”, livros sagrados dos hindús. Segundo estes, existem no Homem sete “Chacras” ou centros de energia vital (etérica), situados ao longo do eixo do corpo. O mais importante destes centros, localizado no topo da cabeça, o 7º “chakra” (“sahasra-chakra” ou lótus-das-mil-pétalas), sede da suprema força espiritual, é identificado com a pineal. Os designados “Hdab-stom” dos tibetanos - centros de convergência da energia inconsciente e pontos de projecção para a consciência cósmica - são considerados equivalentes aos “chacras” hindús [...]. Também o “olho-místico” ou “olho de Hórus” dos antigos egípcios que concederia aos iniciados a clarividência, isto é, a visão direta do invisível, tem sido, por vezes, associado aos conceitos sobre o significado “oculto” da pineal das antigas culturas orientais. (CRESPO, VIEGAS, 1991, S/P).

Sobre o assunto encontra-se o seguinte comentário de Smetak:

Os dois sentidos, olhos e ouvidos, absorvem a maior parte das expressões para dentro, ligando-as ao cérebro, na glândula pineal. Já tiveram uma vez o funcionamento lídimo e pleno, mas degeneraram e foram novamente redivivas, porque nunca deixaram de existir, confirmando que nada se perde. Estas glândulas em pleno funcionamento abrirão, um dia, a caixa do crânio para uma percepção universal. Para elas, simultaneamente, estão dirigidas todas as expressões externas... (SMETAK, 2001. p.57).

A influência dos princípios eubióticos os quais propunham um entrelaçamento entre áreas do conhecimento que foram separadas a partir da época moderna, como política, religião, ciência e arte, foram determinantes na obra smetakiana. E neste sentido, por exemplo, é que ele irá se valer das tradições hindus, apoiadas pelas ciências contemporâneas, associando-as, ambas, à sua arte e mais especificamente a improvisação musical e ao microtonalismo. Não há aqui uma coincidência. Na verdade, as práticas musicais indianas, por exemplo, já trazem consigo esse sentido holístico dos seus princípios estéticos. O fenômeno que se dá através da obra smetakiana é uma apropriação de tais princípios, reconfigurados a partir das perspectivas estéticas brasileiras.

Através do violão, Smetak traria a perspectiva de atingir o grande público objetivando as transformações da consciência deste público, de acordo com a missão eubiótica de construção do ambiente adequado para a vinda do novo homem.¹⁸⁴ O violão, que se apresenta como um conhecido íntimo nas práticas musicais de quase todo o país serviria como instrumento eficiente, como o próprio Smetak iria afirmar anos depois: “Ao nosso ver o instrumento que servirá por excelência é o VIOLÃO, o instrumento de maior assimilação no Brasil e talvez em todo o mundo”.¹⁸⁵ A experiência com os violões propõe um redimensionamento da obra smetakiana, a partir do estabelecimento dum intenso

¹⁸⁴ Sobre o assunto consultar o **Anexo B**.

¹⁸⁵ Texto de Smetak sobre os violões de microtom, publicado em *Tribuna da Bahia*, 10 de novembro de 1973, pp. 9. O artigo completo encontra-se no **Anexo B**. Foi mantida a grafia original.

diálogo com o contexto cultural a partir não só da escolha do referido instrumento como uma ferramenta para a difusão dos ideais eubióticos – de maneira mais eficaz e de longo alcance – como também da aproximação a pessoas ligadas ao contexto das músicas populares e a participação ativa destas pessoas nas experiências com os violões microtonais. Tais hipóteses evidenciam-se através de declarações como a que segue:

[...] Bem sabia o mestre alemão Joseba destas coisas querendo trazer a “contemplação divina” dentro dos corações humanos. E não fez outra coisa na vida que seguir esta tarefa, dedicando as obras ao supremo arquiteto, achando-se certamente um pequeno artista de um grande projeto.

Entretanto provocados pelo nascimento da ciência exata e a Ciência científica ou humana incidimos na análise do homem e não do Deus medieval. Não querendo em absoluto propor uma “nova música”, mas um novo “SOM” estamos aqui evocando um estouro cerebral.

Através do violão brasileiro.

Sendo praticado em certas regiões orientais o Satori, o Samadi, anuncia-se aqui no Ocidente brasileiro o “estalo” justamente o fenômeno que nos lança Antônio Vieira. As “CUCAS” fundidas. Não pretendemos levar ninguém à loucura, mas ao equilíbrio mental perfeito.¹⁸⁶

A relação Oriente-Occidente, vai costurar ligações entre a influência das culturas indianas na obra smetakiana, em muitos níveis: a utilização preponderante da cabaça como elemento recorrente; a identificação das suas obras como a *Vina Itaparicanaã* a *Vina de Duas Cabaças* – desde os nomes dados aos princípios de utilização, ou seja, a improvisação e o microtonalismo –, com os instrumentos e práticas musicais indianas. Em diversos trechos contidos em suas publicações e falas, bem como nos depoimentos colhidos durante a pesquisa, a relação entre Índia e Brasil – considerando estes como polos catalizadores de etapas sucessivas do itinerário humano – aparece como mote fundamental. Porém essa identificação declarada com as culturas indianas, bem como com as matrizes indígenas e com as práticas musicais do Nordeste brasileiro, toma caráter smetakiano através de uma espécie de recriação de tais informações, lançando-se na direção da antropofagia oswaldiana. Tanto a utilização do microtonalismo quanto da improvisação, partem de uma pesquisa prática específica, que apesar de terem seus resultados – a exemplo das sonoridades encontradas em *Smetak* (1975)¹⁸⁷ – transitando entre os contextos sonoros caricaturados da Índia e do Nordeste brasileiro, há um descolamento do compromisso específico das tradições musicais de ambos contextos, numa proposta que aponta para um terceiro universo musical, ou ainda, como afirmou

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Ouvir **Faixa 1**: Trecho de *Uibitus e Beija-flores, Poluição Quebratória*. Em: *Smetak* (1975).

Caetano, “sons livres da sonoridade tradicional dos instrumentos tradicionais, pra poder criar um espaço novo de sons.”¹⁸⁸. Como afirma o próprio Smetak:

E, finalmente, algumas palavras sobre os ‘srutis’ indianos, até certo ponto relacionados à minha pesquisa de microtons ou, mais especificamente, à minha experiência realizada com violão eólico. (SMETAK, 2001, p.29).

Dos participantes dos grupos *Mendigos* e *Conjunto de Microtons*, quase todos eram ligados à música popular. No fim dos anos 60, nomes como Rogério Duarte, Gilberto Gil, Tuzé de Abreu, Gereba, Zeca, Capenga, Djalma Corrêa, dentre outros, aproximaram-se de Smetak trazendo perspectivas outras à sua obra, principalmente no que tange ao distanciamento do contexto sinfônico/acadêmico da universidade. Também no *Conjunto de Microtons* ao exemplo de alguns dos integrantes, a ligação com a música popular era clara: Thomas, Samuel e Sarkis integravam também o *Sexteto do Beco*¹⁸⁹, grupo de música popular instrumental, o qual conquistou grande visibilidade na cena musical da época.

Apesar de considerar que a prática da improvisação com os violões microtonais smetakianos atinge o seu mais alto nível a partir da formação do *Conjunto de Microtons*, por motivos de organização estrutural desta dissertação, antecipo a participação das contribuições dos entrevistados, Hans Ludwig, Thomas Gruetzmacher e Élcio Sá, membros do referido conjunto, já neste capítulo. Porém a apresentação mais cuidadosa do *Conjunto de Microtons* e dos seus integrantes está localizada no *Capítulo 5*.

A improvisação proposta por Smetak, partindo do conceito de instrumento coletivo, estabelece uma das linhas que guiam os aspectos conceituais e práticos nos seus violões microtonais. Desde suas experiências com as tendências presentes na música contemporânea da indeterminação na escrita, até o completo abandono da partitura, defendido de maneira incisiva, como consta na partitura da composição *Anestesia* (1971), na qual se inscreve: “Libertar o médico do doente, o músico da partitura e o DIRIGENTE da orquestra.”¹⁹⁰ A peça foi dedicada ao seu amigo e integrante do *Grupo de Compositores da Bahia*, Milton Gomes. Outras tiradas sobre o direcionamento para a improvisação em detrimento da música escrita aparecem na capa: “para 10 instrumentos cirúrgicos a livre escolha d competente intérprete.” E mais: “tradução sistemática de

¹⁸⁸ Depoimento contido em vídeo produzido pela TV Globo, em virtude do prêmio Personalidade Global 74, conquistado por Smetak naquele ano.

¹⁸⁹ Segundo depoimento de Thomas Gruetz em entrevista realizada em 31 de julho de 2009, o grupo tinha ainda como integrantes Aderbal Duarte, Fred Dantas, Juracy Bemol, Tuzé de Abreu e Zeca Freitas.

¹⁹⁰ Capa da partitura da peça *Anestesia*. Material encontrado no acervo da família.

formas e não-formas em SOM. Improvisação dirigida por esquemas informais”.¹⁹¹ O primeiro tópico deste capítulo tratará das acepções de improvisação adotadas por Smetak, bem como os termos recorrentes no vocabulário específico dos violões microtonais smetakianos.

O segundo tópico insere reflexões sobre o caminho trilhado por Smetak e seus companheiros até a instituição do grupo *Os Mendigos*, iniciando as pesquisas com os violões microtonais: o *Violão Eólico*, experiência que segundo Smetak direcionou seus interesses ao microtonalismo.

A parte final deste capítulo, constituída dos tópicos 4.3 e 4.4, é dedicada ao desenrolar das experiências com os violões, através dos grupos *Os Mendigos* e *Conjunto de Microtons*. A partir de tais experiências, foram desenvolvidos termos específicos, adotados por tais grupos para designar escalas musicais e estruturas formais encontradas através das entrevistas e investigação bibliográfica sobre a prática dos violões microtonais, sendo que tais aspectos serão também abordados no referido tópico.

4.1 INSTRUMENTOS COLETIVOS E A IMPROVISACÃO SMETAKIANA

Como já foi citado, além do microtonalismo e do diálogo cultural, outras duas características relevantes no conjunto de violões microtonais, estão intimamente ligadas e dizem respeito aos seguintes aspectos: a coletividade criativa/interpretativa e a improvisação. A ideia de multiplicar um violão em seis instrumentos, através da utilização de um só tipo de corda, seis vezes repetida, em cada instrumento, estabeleceu uma perspectiva ampliada que parte do individual ao coletivo, na direção do funcionamento do grupo como um só organismo.

A improvisação foi foco de muitas reflexões de Smetak que, ao longo do tempo, substituiu quase que por completo os métodos da composição escrita, em sua obra. Para Smetak, a improvisação ganha sentidos amplos, extrapolando os domínios da música. A improvisação smetakiana relaciona-se com intuitos de transformação do ser humano, semelhante à utilização do microtonalismo, ou melhor, no contexto da obra smetakiana, a improvisação utilizaria o microtonalismo enquanto sistema de organização de alturas, constituindo, ambos, um complexo único. Seriam os aspectos complementares *conceito* e *comportamento* musical (MERRIAM, 1964. p. 17-36). Embora dê preferência pela

¹⁹¹ *Idem.*

improvisação Smetak deixa claro sobre a importância da composição escrita, como afirma em um dos seus manuscritos:

Poderá então a improvisação substituir a composição? Não, ela é um gênero a parte. Os acontecimentos na improvisação são quase imprevistos, na composição são previstos, o improvisador não tem tempo suficiente para pensar, embora que ele sempre organiza. O compositor tem tempo, dias, meses e anos para complementar sua obra. O sentido de tempo na improvisação é outro. Se ela acontece com felicidade não há percepção de tempo, explica isto, que o tempo do relógio foi bem consumido – não resta tempo. O astronauta sabe da anulação do tempo como o improvisador se ele se coloca em outro estado de consciência. O tempo torna-se volúvel. (SMETAK, 1977. p. 4).

Ou ainda, mais amplamente, Smetak propunha a improvisação como atitude no comportamento rotineiro, aproximando-se do pensamento budista difundido pela prática da meditação, a qual estabelece um redimensionamento valorizante da ação cotidiana:

Improvisar, ou aprender a improvisar, e nada mais do que estar com a absoluta prontidão de dizer as coisas certas no lugar certo. Improvisar é o ato da preparação humana para o perfeito entendimento espiritual. Improvisar é também remediar uma situação considerada absolutamente perdida para dar continuação ao diálogo estático e rotineiro – neste caso é a expansão de um novo mental pairando sobre os conflitos do mundo atual para resolvê-los de maneira pacífica. A improvisação demonstra claramente o estado da inteligência atual, como pode indicar a busca do conhecimento empírico nos canais da mente abstrata. Para ser um dia como diz Frá Diávolu: O CONCRETISMO ABSOLUTO.¹⁹²

Neste trecho, Smetak desenvolve o sentido transcendental, segundo ele, proporcionado pela prática da improvisação. Outras ideias neste sentido foram plasmadas em *A arte transcendental da improvisação*, manuscrito com data de 1977. Em outro texto seu, refletindo acerca do processo de gravação do seu primeiro álbum, Smetak afirma:

Por enquanto a improvisação traz em si tudo o que corresponde ao sentido do imperfeito, justamente porque o homem é ainda imperfeito. Ele funciona individualmente e não globalmente ou por hierarquia fechada em uma UNIDADE do SER. Funciona em diversidades subjetivas do não-ser – composto de uma máquina de peças de diversas máquinas sem sintonização. A perfeição só poderá ser alcançada se existir um entendimento perfeito nos planos espirituais e um perfeito equilíbrio da psiquê, e em consequência a perfeita saúde do corpo mental. Condições que faltam no mundo atual.¹⁹³

¹⁹² Texto de Smetak com o título *Smetak fala de improvisação em autocrítica do seu disco*. Publicado em *Tribuna da Bahia*, 20 de março de 1975, p. 11-12.

¹⁹³ Idem.

Na linha da coletividade, criou e construiu dois instrumentos: *A Grande Virgem*, aerofone feito de uma grande vara de bambu com aproximadamente 22 gomos que servem como flautas a partir de um furo em cada um dos gomos. O número 22 não foi escolhido por acaso. A relação entre tal número e a filosofia oriental é muito profunda. Apesar de tais hipóteses, não foi encontrado nenhuma afirmação do autor neste sentido. Há a indicação do autor, de que este instrumento deve ser tocado por onze homens e onze mulheres, reunindo claramente questões relacionadas a gênero e coletividade; o *Pindorama*, instrumento de grande potência tanto plástica como acústica, é feito com sextante, seis cabaças, mangueiras de plástico e flautas-bocais, possibilitando um total de aproximadamente 60 pessoas tocando-o simultaneamente. Estas obras tiveram suas primeiras aparições na estreia da peça *Retalhos*, em julho de 1970, durante o *II Festival Música Nova* (SCARASSATTI, 2008. p. 56).

Figura 8 – Concerto realizado na reitoria da UFBA, onde aparece o *Pindorama*. Além de alguns integrantes do *Grupo de Compositores da Bahia*, Ernst Widmer aparece como regente. Sem data.



Fonte: acervo da família.

Referindo-se a tais obras, sob o prisma da improvisação coletiva, Smetak afirma que:

Fizemos aqui uma experiência, na TV Bandeirantes, com uma flauta de bambu, de mais ou menos seis metros de comprimento, tocada por vinte e duas pessoas¹⁹⁴. Esta flauta é um dos primeiros instrumentos coletivos que foram feitos aqui no Brasil. Tem outro instrumento que está na exposição [...] que [...] é [...] para sessenta pessoas¹⁹⁵. Isso é uma novidade porque nós temos que trabalhar aqui uma coletividade [...]

¹⁹⁴ Trata-se de *A Grande Virgem*.

¹⁹⁵ Smetak está referindo-se ao *Pindorama*.

num instrumento desses. Não é mais uma pessoa única que toca o instrumento. Então isto requer um outro estado de consciência porque é muito difícil adivinhar quê que o vizinho está pensando e quê que está circulando na cabeça dele. Surge então problema da unidade. Ultimamente se fala muito em trabalho de equipes. Tem trabalhos difíceis que tem que ser feitos por uma equipe porque a pessoa, uma pessoa só, não é capaz de concretizar tantos diversos fatores que são necessários para a execução de um trabalho que passa em cima de um trabalho ordinário, comum, que nós estamos fazendo diariamente.¹⁹⁶

Os seus instrumentos coletivos representam atenção especial para muitos dos musicólogos da época, como no caso do musicólogo uruguaio León Biriotti.¹⁹⁷ Tais instrumentos também foram utilizados com muita frequência pelo *Grupo de Compositores da Bahia*. Depois de investigar sobre a existência anterior de instrumentos musicais coletivos, não cheguei a resultados concretos. A utilização coletiva do xilofone amadinda, de Uganda (KUBIK, 2008. p. 92-95), bem como as práticas do *Kecak*¹⁹⁸ e das orquestras de gongos em Bali, apontam para concepções coletivas na prática musical. Também na música dos *Yé'pâ-masa*¹⁹⁹, há o chamado complexo de flautas sagradas, conjunto que tem em sua prática, a utilização de diversos pares de aerofones, sendo que cada par **sempre** é tocado e /ou performado em dupla de performantes²⁰⁰ (PIEADADE, p.93-118).²⁰¹

Porém a construção de instrumentos musicais projetados a partir da proposta de servirem enquanto possibilidade coletiva, ou melhor, de terem na coletividade o princípio prático, aparece apenas no exemplo da prática performática de Uganda. Além das propostas de coletividade encontradas em *Pindorama* e *Grande Virgem*, nos violões microtonais tal aspecto esteve intimamente ligado a improvisação musical.

Smetak dedicou muito do seu pensamento à conceitualização e sistematização da improvisação musical. Há, por exemplo, dois manuscritos seus, inteiramente dedicados ao tema²⁰². Um desses escritos foi utilizado como apostila na disciplina *Improvisação*, a

¹⁹⁶ Transcrição de gravação da palestra/apresentação feita por Smetak na *Feira da Bahia* em 29 de setembro de 1974. O material encontra-se no acervo da família Smetak.

¹⁹⁷ Segundo o autor: “Revisando a extensa lista de seus instrumentos, há os que chamam arrebatadoramente a atenção. São eles: ‘A Grande Virgem’ [...]; e ‘Pindorama’, segundo o autor, um sextante construído em memória aos velhos navegantes.” (BIRIOTTI, 1971, p. 13).

¹⁹⁸ Música vocal utilizada em antigos rituais da região de Bali, na Indonésia. Para maiores informações, consultar: McLachlan (2000, p. 63-64).

¹⁹⁹ Grupo de fala *tukano* do noroeste amazônico (PIEADADE, 1999, p.93).

²⁰⁰ Considerando o termo mais apropriado do que os convencionais *executante* e/ou *intérprete*, optei por sua utilização no decorrer do texto.

²⁰¹ Grifo meu.

²⁰² Ensaio para o artesanato da improvisação: da pequena ciência do homem (1977), e A Arte Transcendental da Improvisação (1978).

qual ministrou durante alguns anos. Smetak afirma sobre a imponência das configurações culturais do indivíduo, no momento da improvisação:

Na improvisação há um teste psicológico. Não seguimos nenhuma pauta, não há nada escrito, a base é a própria cultura, a carga cultural de cada um, o inconsciente... É saber que no fundo do poço há água, supondo que a água esteja boa, nós vamos bebendo. Mas tudo isso depende, e muito, da vivência: com que você anda, o que come, o que pensa.²⁰³

Também nos dois álbuns, o procedimento básico da improvisação manteve-se como linha mestra. Sobre o álbum *Smetak* (1975), Caetano afirma:

A produção foi uma viagem. A espontaneidade de uma criança conduzindo uma mente sofisticada, Smetak cria dificuldades no plano prático que apontam sempre para veredas de uma elevação espiritual, de modo que o trabalho se dá numa corda bamba de delícia e susto. [...] Roberto Santana [...] transformou a produção do disco numa produção e o disco num disco. [...] Quanto a mim, na engrenagem dessa produção, me encontrei em algum lugar entre o sonho de Gil e os gritos de Roberto.²⁰⁴

Um ponto importante da profundidade do conceito de coletividade na obra dos violões microtonais smetakianos dá-se pelo fato de que tal obra só pôde ser construída a partir da formação de um grupo de pessoas interessadas. O próprio Smetak não tocava os violões. Durante as aulas e/ou encontros de práticas nos violões, Smetak tocava violoncelo e/ou órgão. A utilização de tais instrumentos teriam causa na carência de continuidade ou duração do som, característica do violão.²⁰⁵ Era o que Smetak chamava de “som contínuo” e que apareceria com espantosa potência no *Violão Eólico*. Além do violoncelo e do órgão, havia ainda a presença de cantoras como Adréa Daltro e Diana Pereira nas experiências com os conjuntos de violões microtonais. Também Gilberto Gil, em suas participações junto ao grupo, utilizaria a voz nas improvisações.

A partir de entrevistas com Thomas Gruetzmacher, Hans Ludwig, Élcio Sá, Tuzé de Abreu e Gereba, foram recolhidas informações preciosas sobre os procedimentos de improvisação adotados por Smetak para a prática com os violões microtonais.

A partir do trabalho em grupo, Smetak desenvolve suas reflexões para os aspectos coletivos da improvisação, os quais seriam uma das chaves-mestras para o trabalho com os grupos *Os Mendigos* e *Conjunto de Microtons*. Em entrevista com Élcio Sá, quando

²⁰³ Fala de Smetak no artigo *Interrego, o Macrouniverso dos Microtons*, publicado em *A Tarde*, Caderno 2, em 26 de maio de 1980, assinado por Albenísio Fonseca.

²⁰⁴ Texto de Caetano Veloso publicado no encarte do álbum *Walter Smetak* (1974), *Philips/Fonogram*.

²⁰⁵ Tratarei do assunto no próximo tópico: *O Violão Eólico e o microtonalismo smetakiano*.

perguntado acerca da improvisação coletiva proposta por Smetak no referido grupo, Élcio respondeu o seguinte:

Para mim esse é um dos temas mais importantes de todo esse assunto. Está ligado a todo o processo do trabalho realizado e tem muitos detalhes que as pessoas, fora daquele processo de investigação, desconhecem. Até mesmo a aparente “*caos sonância*” era um pseudo caos, muito trabalhado e, muitas vezes, pré organizado.²⁰⁶

O interesse especial pela improvisação em grupo foi comprovado nas entrevistas de Thomas, Hans, Élcio, Gereba e Tuzé, além de referendado por todos os referidos entrevistados, como um dos princípios mais importantes da prática musical relativa aos violões microtonais smetakianos. Segundo Thomas:

E a parte difícil, sempre foi a parte mais difícil dele, foi aquele negócio da flauta, aquela que tocava todo mundo junto? (M) *A Grande Virgem*. (T) [*Grande Virgem*. Que era vinte e duas pessoas tendo que soprar pra fazer vinte e dois sons dentro de um som, não sei o quê. Aí ele fala do violão: são seis violões; seis vezes seis... (M) A questão da unidade, né? (T) Exatamente. Como fazer pra isso como se fosse uma cabeça só. Seis músicos tocando mas como se fosse uma cabeça só. Não é pra cada um pensar em ser um instrumento dentro de um conjunto de instrumentos. É pra cada um ser uma parte de um instrumento. [...] Por isso que ele falou de trinta e seis cordas ali, lembra?²⁰⁷ Que era pra pensar como se fosse um instrumento de trinta e seis cordas e não seis instrumentos de seis cordas, cada um, né? Isso aí é... sempre foi a maior luta de toda essa parada aí. Porque como é que faz isso? Isso aí, não dá pra você vir da rua e saber pensar assim, né?²⁰⁸

A quantidade de ensaios além do tempo de convivência representa um diferencial na qualidade do trabalho de improvisação do *Conjunto de Microtons* proposta no álbum *Interregno* (1979). Naquele momento, entre os anos de 1977 e 1980, o grupo havia conquistado a maturidade através do desenvolvimento de um vocabulário específico, galgado ao longo de anos de trabalho contínuo. Devido ao fato de que os integrantes do *Conjunto de Microtons* serem todos estudantes da então EMAC²⁰⁹, o intenso convívio entre todo o grupo bem como o fácil acesso a Smetak, proporcionaram um ambiente favorável a tal desenvolvimento. Sobre o grupo, Élcio afirma:

Sem dúvida, dos que tocamos regularmente com Smetak, a pessoa mais importante é o Thomas, seguido pelo Hans e o Sarkis, pelo tempo e pela dedicação ao trabalho, ademais da convivência. Estive ligado ao Conjunto de Microtons por 5 anos e meio, o Thomas muito mais.²¹⁰

²⁰⁶ Entrevista realizada através de correspondência eletrônica, entre julho e agosto de 2009.

²⁰⁷ Thomas refere-se à gravação da palestra na *Feira da Bahia*, a qual havíamos acabado de ouvir.

²⁰⁸ Entrevista realizada em 31 de julho de 2009.

²⁰⁹ A partir da reforma universitária, os *Seminários Livres de Música* passaram a Escola de Música e Artes Cênicas, ou simplesmente EMAC.

²¹⁰ Trecho de mensagem eletrônica com data em 16 de julho de 2009.

A possibilidade de desenvolver experiências com os violões microtonais durante anos, através de uma disciplina regular na universidade, contribuiu substancialmente para o apuramento e maturação de conjuntos de técnicas específicas à prática da improvisação musical nos violões microtonais. E também para a seleção natural dos que se tornariam integrantes mais estavelmente frequentes no *Conjunto de Microtons*.

Figura 9 – Apresentação conjunto de microtons provavelmente no Teatro Castro Alves. Sem data.



Fonte: acervo da família

Na foto acima, pode se perceber alguns dos princípios da improvisação propostas através do *Conjunto de Microtons*: a posição central de Smetak, que pode acionar ou conduzir qualquer um dos performantes; a posição de meia lua ou *U*, como afirmam Thomas²¹¹ e Hans; esta disposição espacial proporciona com mais eficácia o que chamarei de desenvolvimento de materiais interessantes, devido ao fato de todos estarem vendo uns aos outros;²¹² outra característica diz respeito a utilização de outros instrumentos, ou seja relaciona-se com o que chamarei de *variação trimbrística*;

²¹¹ A referência de Thomas aparece na página seguinte.

²¹² Sobre este princípio, a foto não representa um exemplo feliz, digamos. Nota-se que todos olham para os seus respectivos instrumentos. Além deste, o fato de duas das pessoas estarem fora do *U*, impossibilitando a comunicação visual. Pondero, porém, sobre a possibilidade, na improvisação musical, de outros níveis de comunicação, os quais se ampliam para além do campo da visão.

Segundo depoimento de Hans Ludwig, os instrumentistas do conjunto posicionavam-se em forma de meia lua, sendo que seguiam sempre a mesma ordem, como indica a foto: partindo da esquerda para a direita, *mi* bordão, *la*, *re*, *sol*, *si* e *mi* prima. Tal disposição além de facilitar a comunicação através do campo de visão, pois todos podiam olhar-se entre si, seguia a estrutura do encordoamento do violão tradicional, apontando para a concepção de instrumento coletivo:

[...] ele pegava alguns instrumentos dele e intercalava aqui²¹³: ficava um “U” assim tocando os violões, sempre na sequência, quer dizer: em *mi*, *la*,... (M) *re*, *sol*, *si*, *mi*. (H) Isso, isso. Então ficava *mi* com *mi*, olhando um pro outro, isso não sei porque, mas acho que porque o violão era assim. Então agente tentava fazer que como se agente tivesse uma mão passando num violão. Só que num violão enorme, (né?) que a mão passava... Aí falhava, né? Hahaha. Não ia sempre...²¹⁴

No álbum, o alto nível de sofisticação notada na prática da improvisação musical, demonstra resultados de alguns anos de trabalho contínuo. As sonoridades do registro, que lembram procedimentos de edição da música eletroacústica, na verdade são produzidos de maneira acústica.²¹⁵ Quando perguntado sobre utilização de algum procedimento de manipulação durante o processo de edição do referido álbum, o entrevistado responde o seguinte:

Não teve *overdubs*.²¹⁶ [...] o disco foi todo feito lá embaixo na oficina, o *Interregno*. [...] E foi todo feito daquele jeito. Agente sentado²¹⁷... Eu não lembro mais, exatamente, da microfonação. Porque já faz muito tempo. Mas... a gente encheu aqueles oito canais. [...] A gente mixou lá na graça. O Rangel, o Smetak e eu. O Rangel mais mexendo na mesa e... a gente falando mais dos níveis dos instrumentos, o que tinha que aparecer mais ou menos e tal... Era uma coisa assim comparada com o que agente usa hoje, aquilo era bem *roots*.²¹⁸

Apesar das dificuldades geradas pela inacessibilidade a bons equipamentos, como chama atenção Thomas, o grupo conseguiu resultados muito Tal sofisticação dá-se muito por conta da consistência do trabalho de grupo conquistado no *Conjunto de Microtons*. Segue trecho da entrevista com Thomas, que explica sobre a causa da referida consistência:

²¹³ Neste momento, Hans faz sinal de meia lua, indicando a forma de disposição espacial do grupo. refere-se ainda a utilização, pelo grupo, de outros instrumentos além dos violões. O entrevistado afirma ter preferência pelo *Colóquio* e pela *Ronda*.

²¹⁴ Entrevista realizada em 06 de agosto de 2009.

²¹⁵ Ouvir **Faixa 2**. Tendenciosa – 0” a 20”

²¹⁶ *Overdub* ou *superimposition*, é a técnica de gravação que consiste em adicionar sons a uma gravação realizada anteriormente.

²¹⁷ Thomas faz sinal de meia lua ou semicírculo.

²¹⁸ Entrevista realizada em 31 de julho de 2009.

(T) Por causa da quantidade de ensaios. [...] Eu mesmo ia todo dia na sala, né? (M) Unhum. (T) Porque tinha duas coisas lá: ensaio do Smetak e ensaio do *Sexteto* todo dia. [...] E eu tinha a chave da sala porque, justamente, podia ensaiar sem a presença dele, e não sei o quê, né? A gente procurava construir. Mas mesmo assim, ficou muito longe de... de ser uma mente única comandando doze braços. Que deveria ser isso, né? Um polvo. [...]. Um polvo aqui²¹⁹ com doze braços, cada dois braços segurando m violão. Então o polvo agente não conseguiu fazer, mas a gente tentava fazer antes.²²⁰

Também apesar das inúmeras saídas e entradas de participantes ao longo dos aproximadamente oito anos de pesquisas nos violões microtonais smetakianos, a solidez de grupo atingida no fim da década de 1970 é notável. Sobre o assunto, Élcio Sá explica:

Por exemplo, ele revelou um dia que esperava conseguir que os seis músicos - cada um com um violão microtonizado representando a uma corda de um violão - chegássemos a tocar como se fôramos uma só pessoa, como um só instrumento... Não creio que jamais isso fosse possível, pois seria algo como juntar seis cabeças em uma, pensando e agindo de maneira sincronizada.

Mas, por outro lado, é verdade que através de anos de prática chegamos a alcançar fases de uma integração muito refinada dentro da complexidade de improvisar coletivamente. Posso afirmar que houve realizações onde um dos músicos tomava a iniciativa de solista principal e a maioria participava da criação ao mesmo tempo, e de maneira organizada, dentro do universo da música contemporânea, então; um criava uma linha de baixo, outros lhe faziam contraponto, outro acrescentava ciclos de interferência, ou contraste, e por aí vai. Alcançamos algo como uma capacidade para a criação coletiva instantânea, onde alternávamos as funções de cada um dentro da música, quase sem conflitos. E isso só era possível depois de passar por muita prática e estudos de estratégias, gestos, zonas de atividade, combinações timbrísticas, processos imitativos e de contrastes, etc., etc.²²¹

Neste trecho, Élcio aponta algumas das técnicas ou procedimentos de improvisação adotados por Smetak e pelo grupo. Segundo afirma, eles alcançaram uma capacidade para a criação coletiva, através do estudo e prática de estratégias e procedimentos de improvisação em grupo. Smetak afirma, de acordo com suas acepções, da importância da improvisação musical no processo de transformação do ser humano:

A criação espontânea pode libertar o homem – criar monstros também. Espontâneo pode ser chamado o Tema do material escolhido, o resto é trabalho e análise “no procuramento” que um tema contém para desenvolver as faces de uma pequena obra, semelhante ao homem que a criou. Deve ter cabeça, olhos ouvidos, tronco para respirar, bater o coração, sentir a pulsação da vida, deve ter pernas para andar e se mover. E, sobretudo, deve ter a memória para saber o que fez e o que

²¹⁹ Gesticula com as mãos, desenhando no espaço um polvo.

²²⁰ *Idem.*

²²¹ Entrevista realizada através de correspondência eletrônica.

pretende fazer. Este relato dará sempre uma biografia psicomental da pessoa, que aprenderá se coordenar e sempre organizar enfrentando o sempre imprevisível da situação humana.²²²

Em outro texto, reafirma tais aspectos:

A improvisação como um estágio além da composição – feita com um grau de perfeição e liberdade em que ela seja um meio de expressão natural do homem evoluído. Neste sonho onde não só a música, mas todas as atividades humanas, são realizadas através da improvisação, há um salto constante para passado e o futuro: explorar um manancial de experiências adquiridas e assumir o desconhecido. O círculo – gerador – dentro do quadrado – a natureza humana atuando – uma imagem para descrever este processo. Um projeto de evolução a ser tomado.

[...] Para aqueles que admitem uma divindade criadora podemos ir mais longe com as explicações. Digamos que não podemos admitir o DEUS criando os mundos com uma fórmula nas mãos, ou uma partitura, mas sim com um plano que as coisas criadas se aperfeiçoassem materialmente pelas evoluções e se libertassem espiritualmente. Daí concluímos que a improvisação terá que ser preparada pela composição, e absolutamente consciente de uma rica experiência literário-musical.²²³

No trecho acima, além de apontar claramente para as influências da filosofia oriental, orienta seu discurso através da relação entre a improvisação e o processo criativo, utilizando para isso, a metáfora do DEUS que utiliza a improvisação como princípio da sua criação. A ponderação sobre a importância da composição, a qual prepara a improvisação, através do repertório previamente estabelecido ou “consciente de uma rica experiência literário-musical”, aponta para uma aceção da improvisação musical muito parecida com a aplicada na música clássica indiana. A improvisação musical naquele país consiste no aprendizado exaustivo de uma série de padrões rítmicos e melódicos, para a posterior utilização destes de uma maneira mais ou menos livre, que varia, por exemplo, de acordo com a hora do dia, o dia da semana, a circunstância específica do momento da performance etc.²²⁴ Ainda no mesmo artigo, Smetak direciona o discurso para os intuitos ubióticos das suas propostas de improvisação:

Isto é, a passagem para algo desconhecido quando foi saturada a capacidade de repetição do já existente.

Este “algo” pode ser justamente o momento e que a criança brinca e inventa algo que para ela ainda reflete o seu desconhecido, ou pela observação do que caracteriza a novidade que a nova geração traz no seu bojo. Traduzindo para outra situação, podemos aplicar este processo a nós ligar-nos a uma mente nova, e não a uma mente velha.

²²² Texto de Smetak com o título *Sentido de trabalho*, em *Som e escultura no Unhão*. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 21 de junho de 1976, pp 9-11.

²²³ Trecho de *Smetak fala de improvisação em autocrítica do seu disco*, publicado em *Tribuna da Bahia*, 20 de março de 1975, pp. 11-12.

²²⁴ Sobre o assunto ver: Alen (1998); Nettl (2005, P. 31).

Vem então a pergunta: o que é uma nova mente? E a conclusão que seja o mental irracional, o mental lógico, o mental abstrato, o SUPRAMENTAL relacionando-se com o mental arracional, da vanguarda do terceiro milênio da era cristã. Sem a conscientização destes mentais é impossível um avanço.

[...] A arte poderá ser confundida com um espiritualismo avançado, mas não haverá mal nisso pois a arte sempre foi a religião viva dos povos. A IMPROVISACÃO ordenada se volta para este ser interior e quer se manifestar no ser exterior que é o veículo vinculado. Criando então “de memória”, o executante é obrigado a ter absorvido um rico conhecimento que ele, com uma coordenação exata, apresenta e controla em frações de segundo, incluindo-o nos imprevistos previstos de uma ordem superior.²²⁵

Como afirmei, no trecho acima as acepções musicais são claramente correlacionadas aos conceitos teosóficos e eubióticos, num movimento característico de Smetak. O objetivo maior da sua obra, ou a “Grande Ôbra”, como diria Tuzé, era sem dúvida, a transformação do ser humano. Todas as ferramentas, seja arte, religião e/ou literatura, serviriam a esta função maior. E para tanto, Smetak munira-se de elementos que podem ser considerados caracteristicamente brasileiros.

Falando sobre técnicas e procedimentos para a improvisação coletiva, Smetak demonstra um dos procedimentos para a improvisação em grupo:

[...] Dois exemplos podem seguir: o jogo de bola, sempre um passando para o outro, e o exemplo da árvore de natal – acender as velas uma depois da outra. Começar num ponto, depois subir e descer, usar talvez velas de diversos tamanhos e grossuras, ou acendê-las em intervalos mais longos. Não usar velas elétricas que acendem de uma vez, ou usar, e prosseguir positivamente para formar o “cluster”. Ou usar uma complicada tábua de contatos programada com luzes naturais e artificiais, neste caso as velas de cera e as elétricas. Dividir os contatos entre muita gente ou usá-los para um só executante. Trabalhar com velas coloridas, saber mentalmente transformar cor em som.²²⁶

No trecho acima, aparece a utilização de formas não convencionais de estímulo para o performante. Neste exemplo, Smetak cita uma estrutura dinâmica de fonte de estímulo, indo também experimentar estruturas estáticas como uma pedra, ou ainda esquemas gráficos. Tais utilizações denotam o movimento de diluição das fronteiras escrito vs. oral, na direção de uma utilização plena das possibilidades de comunicação e expressão humanas através do estabelecimento da ideia de contínuo.

O desenvolvimento de procedimentos, de maneira mais ou menos sistemática, alcançou o seu ápice, no *Conjunto de Microtons*. Depois de alguns anos como professor

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Idem.*

da disciplina *Improvisação*, ministrada na universidade e em cursos de curta duração ministrados em Belo Horizonte, Curitiba, Belém, Manaus e Salvador, bem como através das experiências com os diversos grupos com quem conviveu musicalmente, Smetak colecionava, no fim dos anos oitenta, uma vasta experiência na prática da improvisação musical. Segundo Thomas, o *Conjunto* adotara alguns desses procedimentos, os quais eram recorrentes:

[...] às vezes ele regia, às vezes, de preferência ele queria que acontecesse a coisa sem regência, né? Mas muitas vezes ele²²⁷ ... ficava fazendo as caretas dele: “Non, non, non, non, non!” Ele dava uma ideia, você interpretava diferente, aí não era o que ele tava pensando. Você tinha que, mais ou menos, acertar no pensamento dele. (M) Certo. E retomavam, assim, vocês faziam ensaio e aí chegou num ponto que ficou legal. Como é que retomava isso? (T) Aí tinha... eu não me lembro mais os nomes, mas assim... (M) [os mecanismos, com é que era assim? (T) É, tipo, vamos dizer: pedrinhas. Aí: tu, tu, tu, ti ti.²²⁸ Ou senão, cachoeira²²⁹. Você tinha... tinha... não eram exatamente esses nomes que eu falei, mas simbolizava tipos de...²³⁰ (M) [E usava sempre esses mesmos nomes [...]? (T) [...] a gente tinha umas técnicas que a gente usava pra... Ah, por exemplo, o... tocar um e depois tocar outro e depois tocar o outro, ou então de dois e dois e dois, e essas coisas assim, né? (M) Unhum. (T) Que aí faz a dinâmica mudar, né?²³¹

A utilização recorrente de termos representa um procedimento fundamental na prática com os violões smetakianos. Segundo Thomas, tais termos relacionavam sensações e paisagens para o estabelecimento de um determinado estado nos performantes que tinham aí uma ampla possibilidade de respostas a tais estímulos. Sobre o aspecto da dinâmica, um dos princípios da improvisação praticada pelo grupo aqui tratado, discorrerei logo a seguir. Segundo Thomas, Hans, Élcio e Tuzé, Smetak reagia de maneiras diversas às intervenções dos violonistas. Ainda sobre termos e outros recursos utilizados como estímulo aos performantes, Hans afirma o seguinte:

(H) Ah, as vezes ele falava assim: “olha, nós vamo tocar agora azul com bolas amarelas. (M) Hahaha. (H) Então um olhava pro outro e falava: “azul com bolas amarelas...”

(M) Hahaha.

(H) Hahahaha. É complicado esse...

(M) [Mas aí ele recorria a isso sempre, quer dizer, o azul com bolas amarelas lá na frente, dep... na próxima semana ele falava isso de novo?

²²⁷Neste momento, Thomas imita o gestual de Smetak, nos seus procedimentos de dirigente da improvisação. No curta *Smetak* (1976), de La Saigne, aparecem imagens muito semelhantes, em registro de um dos encontros do grupo.

²²⁸ Canta sons suaves em *stacatto*.

²²⁹ Faz gestos largos indicando intensidade da atividade sonora.

²³⁰ Neste ponto da entrevista, cometi uma falha: interrompi Thomas antes que ele concluísse a frase.

²³¹ Entrevista realizada em 31 de julho de 2009.

(H) [É, na verdade a maioria das vezes, na maioria das vezes eh... nas seções que eu me lembro, [...] agente começava com [...] um tema que era recorrente que eram as *girlandas*... né? As *girlandas*, ele chamava isso, (quer dizer)... são aquelas trepadeiras que vão subindo, que é praticamente o rococó e o barroco, que tão entrelaçados com isso, e os microtons serviam muito bem pra dar aquele corpo de... de... notas, aquela partitura, né? [...] Então as *girlandas* geralmente eram o início de uma seção. E dentro de uma *girlandas* dessas que [...] os violões, cada um tocava... cê deve ter visto nos sons gravados: um violão, depois outro, o outro, às vezes dois violões. De repente nascia um tema em algum lugar. E quando ele achava que aquele tema era relevante ele pescava esse tema com o órgão e aí dava um sinal: “olha, é esse tema.” E dificilmente a gente conseguia manter o tema, porque surgiam outros subtemas e... enfim era... era assim que a maioria das seções eram eh... colocadas. E a maioria das gravações, eu acho, também surgiam assim. Às vezes com um tema que ele sugeria ou esperar sair um tema [...] desse envolto, [...] desse crescendo...²³²

Além das cores imagéticas citadas por Hans, no trecho acima aparece o termo *guirlandas*, que, segundo o entrevistado, representavam o tema que geralmente iniciava as improvisações. Aponta também sobre o aspecto da condução de Smetak que escolhia o material que julgasse bom para ser desenvolvido pelo grupo. Apesar das intervenções incisivas de Smetak, os entrevistados revelaram uma recorrência na utilização de gestos e sinais na condução das improvisações, ou seja, a utilização do gesto corporal como a gente na condução. Em um trecho da entrevista, Hans afirma:

[...] às vezes ele regia, às vezes, de preferência ele queria que acontecesse a coisa sem regência, né? Mas muitas vezes ele²³³... ficava fazendo as caretas dele.²³⁴

Ainda sobre termos e expressões utilizadas pelo grupo, Hans afirma:

(M) [...] Tem outras expressões que você lembra [...] com esse mesmo intuito [...]? (H) É, eu lembro de algumas, cenários ou... ou assim: azul com amarelo ou... mas a maioria eram temas musicais. Pequenas eh... conjuntos de notas. Ou um conjunto de notas muito próximas, os microtons, que depois se espalhava pra notas mais distantes. Então agente [...] combinava entre nós, quando ele não tava, a gente ensaiava mesmo sem ele. Então a gente tinha umas escalas que apareciam pela lógica do violão: você só conseguia subir de meio em meio tom. A gente fazia umas escalas meio diferentes, então a gente tinha umas eh... umas *girlandas* ou umas sequências de volume onde todos os violões tocavam juntos, que tinham uma certa lógica, uma certa sequência. E essa lógica dava temas recorrentes. Quer dizer, a gente chegava ao mesmo tema por causa dessa sequência de notas. [...] A maioria das vezes eram temas que saíam [...] dessa forma: tocar e de repente pula

²³² Entrevista realizada em 06 de agosto de 2009.

²³³ Neste momento, Thomas imita o gestual de Smetak, nos seus procedimentos de dirigente da improvisação. No curta *Smetak* (1976), de La Saigne, aparecem imagens muito semelhantes, em registro de um dos encontros do grupo.

²³⁴ Entrevista realizada em 06 de agosto de 2009.

um tema. [...] seja através de um *pizzicato*, que sai, que é diferente. Muito assim de cortar o que é o mesmo. Sair da mesmice e... que ele achava que o evento é como se fosse uma estrela cadente, que é só no momento.²³⁵

No trecho, Hans fala sobre a constituição de um repertório de gestos que se tornou reconhecível, com a afirmação “agente chegava ao mesmo tema por causa dessa sequência de notas”. Também da utilização de contrastes timbrísticos como recurso estrutural assim como de geração de materiais para o posterior desenvolvimento durante as seções, representa uma recorrência reconhecida por Thomas e Élcio. No trecho, a ideia de improvisação como momento único aparece com a metáfora da estrela cadente.

Outro aspecto levantado logo acima, diz respeito a importância da dinâmica ou volume do som, utilizado como princípio na improvisação. A alternância entre solos, duos e trios, representou um procedimento interessante no desenvolvimento estrutural²³⁶ no referido contexto de improvisação. Sobre o aspecto da dinâmica empregada como princípio na improvisação com os violões microtonais, Hans afirma:

Tinha muito esse negócio de dinâmica, era muito importante. [...] Então todo mundo tinha em casa uma guitarra, todo mundo ouvia som alto e essa coisa de conseguir variação na dinâmica da mesma forma com a variação nas notas era, pra ele, muito importante. E isso também foi um ensinamento, porque o cara sai improvisando e de repente... o jazzista sai hannnn²³⁷, não para mais, né? E lá não podia, não tinha esse espírito. Ele deixava isso bem claro. Que aquilo lá era submúsica. Hahaha. Mandava tocar *rock*, então: “Vai pra casa tocar *rock*.”²³⁸

O entrevistado sugere que Smetak propunha o desenvolvimento de uma percepção mais apurada e sutil para as suas improvisações. Ao invés da atitude espetacularizante e virtuosística na performance, pretendia nas suas propostas de improvisação musical, o desenvolvimento de uma estética relacionada ao trabalho de grupo. Em entrevista sobre o lançamento do álbum *Interregno*, Smetak afirma:

Às vezes fazemos arquétipos, às vezes esquemas e às vezes temas sobrepostos. Trabalhamos para descobrir as relações dos sons entre si. Não interessa mais propriamente a nota, mas os intervalos, quer dizer, o alargamento dos intervalos na execução dos microtons. Isto significa que o tempo dos mesmos espaços ganha uma maior duração.

[...]

Agente parte, no disco *Interregno*, de um tema muito forte, que pode ser desenvolvido. Há necessidade de que os executantes estejam muito ligados à composição, para que o tema seja variado da maneira mais

²³⁵ *Idem*.

²³⁶ A utilização do termo estrutura, aqui, assume conotações inerentes a análise musical, a qual refer-se sobre a forma de um trecho ou peça musical.

²³⁷ Imita um solo.

²³⁸ Entrevista realizada em 06 de agosto de 2009.

ampla, evitando que outras ideias atrapalhem seu desenvolvimento, e termine tudo como nesses pegos promovidos por automobilistas loucos, que se atrapalham mutuamente.

[...]

A tendência é sempre a de quebrar a disciplina, pois a individualização induz a um trabalho mais solístico do que unido.²³⁹

A ideia do coletivo prevalecendo sobre o individual, denota influência *hippie* da comunidade auto-suficiente, estética característica dos anos setenta. O musicólogo José Tinhorão, marxista declarado, elogia de maneira eloquente a obra de Smetak, em ocasião de crítica ao álbum *Smetak* (1975):

Neste sentido de criação de arte a partir de um trabalho artesanal, o sofisticado músico europeu Walter Smetak nada mais faz do que identificar-se com a mais autêntica e inquieta tradição do gênero musical do povo brasileiro. Por isso merece todo o apoio, todo o respeito e todo aplauso, para a sua ideia de uma universidade voltada para perspectivas humanísticas de um tempo que há de vir, e que o próprio Walter Smetak explica como seria, em sua primeira entrevista como Personalidade Global da Música no ano de 1974:

“Eu queria que esta universidade existisse num sítio onde a gente ganhasse maior independência do consumo. Que plantasse pelo menos o necessário para a gente, isto é, os componentes dessa escola também teriam uma função de plantadores, de camponeses”.

É possível que, por enquanto, Walter Smetak só plante ideias. Mas elas são tão belas e humanamente tão importantes, que todos devem ajudá-lo a cultivá-las, quem sabe com isso não estaremos todos plantando, com o velho Smetak, as sementes do futuro?²⁴⁰

Ainda relacionado ao tema do posicionamento político de Smetak frente à questão da guerra fria – questão determinante em todos os setores da produção humana da segunda metade do século XX, inclusive nas interfaces estética e artística, nota-se um alinhamento, o melhor, um desalinhamento com as posições mais comuns, sejam elas de esquerda ou direita. E nesse ponto, como já foi levantado, a similitude entre a postura de Smetak à dos tropicalistas representava um “elo sem paralelo”.²⁴¹ Falando sobre:

Esses arcos lembram os arcos de flechas usados por todos os povos primitivos na antiguidade, antes da invenção da pólvora. No nosso caso, eles são pacíficos, não levando em consideração quanta guerra fria pode causar o som. (SMETAK, 2001. p. 84).

²³⁹ Trechos de entrevista com Smetak no artigo *Interregno, a nova bruxaria de Smetak, o alquimista do som*, s/p, publicado em *O Globo*, 14 de abril de 1980, s/p.

²⁴⁰ Em *Viva Smetak que, como o povo, faz sua música com as mãos*, por José Ramos Tinhorão. Artigo publicado no *Jornal do Brasil*, Caderno B, Música Popular Brasileira, em 16 de abril de 1975. Tinhorão refere-se ao projeto *Universidade*, desenvolvido por Smetak, mas que não encontrou meios para sua realização. A documentação acerca do projeto encontra-se com a família Smetak.

²⁴¹ Palavras de Gil em seu *happening* na apresentação da *Feira da Bahia*. No contexto o significado da expressão associa-se ao encontro dele com Smetak e os demais que participaram do *show* ou/e concerto. Show ou concerto?

Tratando do tema levantado por Tinhorão, sobre a universidade smetakiana, a qual continha o projeto *Ovo*²⁴², não foi realizada apesar das inúmeras tentativas do seu idealizador. Smetak chegara a solicitar apoio ao então presidente da república, Ernesto Geisel (SCARASSATI, 2008. p. 59). No trecho seguinte, Smetak expõe suas ideias acerca do projeto da universidade:

Faz muito tempo que eu tenho o desenho e a concepção toda dessa escola. Eu gostaria que ela fosse localizada no sul de Minas ou no Planalto Central. Jamais na cidade. Lá se ensinaria tudo o que estivesse relacionado com o som, inclusive literatura. Era preciso porém que alguém se interessasse pelo projeto, que financiasse tudo isso. Eu continuo, como sempre, me apegando a ideia de concretizar o projeto no Brasil, embora os convites que chegam dos Estados Unidos e Alemanha sejam tentadores.²⁴³

Sobre os álbuns *Smetak* (1975) e *Interregno* (1979), de uma maneira ampla, Smetak lança um posicionamento *suigeneris* acerca da questão da autoria: em nenhuma das peças registradas nos referidos álbuns, consta autoria. Mesmo em peças como *Uibitus*, *Preludiando com Joseba*, e *IÊÊAOU*,²⁴⁴ que não se tratam nem de composições em grupo, nem de improvisações, ou seja, são claramente composições de Smetak, não há indicação de autor. Também nos referidos álbuns, há evidências de aspectos relacionados à maneira de como Smetak lidava com os conceitos de improvisação vs. composição. Sobre o tema, vale acrescentar o comentário de Caetano Veloso acerca da improvisação smetakiana:

Além da cabaça, Smetak incorporou outro elemento brasileiro à sua música: a improvisação. Toda a técnica que desenvolveu dedica-se ao estudo do imprevisto, do oposto, do irracional, da sensibilidade do momento. “O verdadeiro momento de tocar é éce... se você eschtá acimma da seriedade das coisas... se você é capaz de brincar, falar de coisas sérias, querer possuir, e... todo de uma vez junta, non? Isso temm que ser uma coisa que... acontece depois da grande paixão pelas coisas..”

A libertação das formas e não mais a procura de formas novas. O disco foi gravado dentro desse espírito. Foi gravado de madrugada, no salão da Escola de Dança em baixo do Teatro Castro Alves, em Salvador. Durante o dia, o barulho da cidade e das buzinas impediram a concentração. Não houve nenhum preparo inicial. As pessoas se encontraram e tocaram. Às vezes o santo baixava e animava todo mundo. Outras vezes, era necessário repetir e tentar de novo.²⁴⁵

²⁴² O projeto de Smetak denominado *Ovo*, consiste num estúdio de gravação, em forma oval, com 22 metros de altura. Na primeira camada depois da sua casca, possui um engenhoso sistema hidráulico, que, ao variar o nível de água, influiría nas frequências predominantes no compartimento interno. Tal compartimento interno, consiste numa sala interior na qual haveria uma série de cordas simpáticas.

²⁴³ Em *Os incríveis poderes do bruxo do som*, reportagem de Valéria Garcia, em *Última Hora*, 27 de setembro de 1974, p. 7.

²⁴⁴ Ouvir Faixas 3 e 4. Trechos de *Uibitus e Beija Flores e IÊÊAOU*, em *Smetak* (1975).

²⁴⁵ Texto de Caetano Veloso publicado no encarte do álbum *Smetak* (1974).

Além de enaltecer a prática da improvisação proposta por Smetak e identificá-la às características culturais brasileiras, no trecho acima, Caetano reafirma o discurso smetakiano das não-formas ao invés da busca por novas formas. Mais adiante comenta sobre as peças *Preludiando com Joseba*, que é uma adaptação de peças de Bach originalmente escritas para instrumento de teclas. Smetak interpreta esta peça à violoncelo solo, demonstrando que, mesmo tendo abandonado parcialmente a prática diária comum aos instrumentistas profissionais, ainda tinha pleno domínio do instrumento.²⁴⁶ Segundo Caetano:

Algumas peças foram mais trabalhadas como “Prelúdio com Joseba”, tocada a violoncelo e a “Sarabanda”.

Na “Sarabanda”, SMETAK interpreta os intervalos dissonantes de Bach, como o sentimento gótico onde se reproduz o conflito do homem com a divindade. A “Projeção Improvisada” sobre esse tema, foi feita na hora e conduz o conflito para o nível puramente humano, de nossos dias.²⁴⁷

Quando questionado sobre como Smetak conduzia as improvisações, Élcio responde o seguinte:

Às vezes Smetak apresentava um tema sobre o qual trabalhar. Uma das práticas era fazer o material circular de um para outro, individualmente, para ver como o tema se transformava, como cada um podia refletir sobre uma ideia determinada. Esse material podia ser tanto linear, como uma seqüência de densidades verticais, uma combinação de ambos, ou até mesmo ritmos inusitados.

Outra opção era que ele tocava a ideia original e o seguia tocando, transformando-o pouco a pouco, enquanto os demais íamos entrando pouco a pouco, tratando de apoiar o motivo original com material de suporte e, a certa altura, acrescentar material contrastante para passar a uma nova seção do trabalho, por exemplo.

Algumas vezes, quando passava a confiar no rendimento dos demais músicos, escolhia a um de nós para iniciar o processo criativo da mesma maneira. A gente tinha que estar sempre preparado para uma dessas surpresas e até para uma explosão de frustração, da sua parte, quando as coisas não saíam como ele esperava.²⁴⁸

Mais adiante, o entrevistado cita sobre recursos timbrísticos explorados pelo grupo, de uma maneira que também fossem geradores de materiais para a improvisação:

Outra maneira de trabalhar era explorar ao máximo possível técnicas alternativas para produzir sons como, por exemplo, usar arcos para os violões – ou outros objetos menos convencionais ainda, tais como papel, lápis, moedas, copos, cordas soltas para raspar, etc. Depois

²⁴⁶ Ouvir Faixa 4. Trecho de *Preludiando com Joseba*. Em *Smetak* (1975).

²⁴⁷ Trecho do texto de Caetano Veloso publicado no encarte do álbum *Smetak* (1975).

²⁴⁸ Entrevista realizada através de correspondência eletrônica.

selecionar o material sonoro para reutilizá-lo dentro de um processo de construção organizado, ou seja, com um objetivo estético.²⁴⁹

Os aspectos timbrísticos, ao que parece, serviam como elementos definidores da forma ou estrutura musical. A utilização de objetos diversos aplicados ao instrumento objetivando novas fontes sonoras, é uma prática comum na música experimental do séculoXX. Mais adiante, o entrevistado cita sobre outra prática comum na referida tendência experimental: a utilização de esquemas gráficos em substituição a notação musical convencional:

Às vezes Smetak utilizava um quadro-negro e o dividia em zonas de ação diferentes, com material específico a utilizar em cada uma, como um gráfico que, ou [leíamos], ou memorizávamos para [desenvolvê-lo]. Essas zonas podiam conter informações desde tipos de escalas, registros, tipos e combinações de instrumentos, grupos de articulações, texturas rítmicas, concentração – desconcentração de atividades, entre outras coisas.

Também praticávamos a improvisação “totalmente livre”, ou seja, “começamos a tocar e vemos como vamos solucionando as propostas sobre o caminho”. Mas essa não era a prática mais comum, como algumas pessoas pensavam. Chegamos a desenvolver uma linguagem, uma espécie de alfabeto sonoro que reconhecíamos e manipulávamos com bastante consciência.²⁵⁰

A substituição da escrita musical pela improvisação, representava para Smetak, um dos passos rumo a transformação da consciência do ser humano. Valorizava a transmissão oral e não só, mas a representação do som em formas não convencionais, como até a utilização de estruturas tridimensionais, como referência para a improvisação. Segundo Thomas:

Por isso que ele vinha com aquelas ideias de botar uma pedra lá no meio da gente e dizer que aquilo era a partitura, mas era pra ver se agente conseguia se concentrar em torno de uma coisa única e todo mundo, mas, haha... Seres humanos, (né?), como é que vai conseguir fazer isso aí?²⁵¹

Sobre a utilização da escrita musical, Élcio afirma o seguinte:

Não chegamos a desenvolver, ou a encontrar, com êxito uma tecnologia nesse sentido, ou um sistema de notação prático e favorável. Assim que ou usávamos gráficos genéricos como os que mencionei na resposta anterior, ou usávamos um sistema de tablatura.²⁵²

Também durante o período de atividades com o grupo *Os Mendigos*, Gereba relata sobre a utilização de recursos gráficos:

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Idem.

²⁵¹ Entrevista realizada em 31 de julho de 2009.

²⁵² Entrevista realizada através de correspondência eletrônica.

(G) Teve um *show* aqui no *Villa Velha*, que eu até perguntei a João Américo, porque João Américo gravava tudo, tudo quanto era *show*, se ele não gravou esse *show*, esse *show* foi histórico, né? Onde teve Gilberto Gil [...], e a gente tocou os instrumentos e tocamos esse²⁵³ e todos, né? E tinha umas partituras grandes assim, umas cartolinas e era tudo... Que ele gostava desse negócio da coisa não ter muito plano... (BR) Simbólico, os símbolos...²⁵⁴

(G) [simbólico... [É. Eu me lembro que tinha uma partitura assim grande que... um trecho lá que o Erasto, irmão de Naná Vasconcelos, tocava... tocava percussão, aí ele tinha assim escrito: E Erasto começa a ficar preto. Era nessa hora que já... Gilberto Gil já saía dos... do violão e já ia pras percussões na frente. Escrevia assim um bocado de coisa assim, né? Ele indicava essas coisas.²⁵⁵

No trecho citado, é possível perceber características performáticas nas propostas smetakianas. Além da atenuação das fronteiras entre as plásticas e a música, Smetak aproximara também desta última, o teatro e a dança, falando em algumas das subdivisões da grande área das artes. O suíço chegou a escrever pelo menos quatro textos para teatro²⁵⁶ além de algumas peças para dança. Também em outras peças como *Planicotó* os aspectos performáticos têm tratamento especial por parte do autor.

Através da sua veia plástica notada claramente nas suas *Plásticas Sonoras*, Smetak desenvolveu, durante o fim da década de sessenta e início de setenta, algumas partituras específicas para os seus instrumentos. Tais partituras confundem-se com obras plásticas em muitos dos seus trechos. Abaixo alguns exemplos da utilização da escrita plástica de Smetak, procedimento presente nas três partituras originais encontradas, *M2005* (1969), *Anestesia* (1971) e *O Panteon* (1971).

A partitura de *Anestesia*, segunda afirma Tuzé de Abreu em sua entrevista, foi confeccionada a partir da utilização de pingos de velas coloridas sobre a pauta musical. À medida que as gotas de cera quente caíam na página mais superficial, neste caso a página vinte e um, a cera colorida manchavam/pintavam também as páginas anteriores, desde a página dezesseis, de maneira gradativamente mais sutil à cada página. Quando vemos a partitura na ordem, da página dezesseis a vinte e um, notamos fragmentos da figura da página vinte e um se constituindo gradativamente até a sua formação integral.

²⁵³ Referindo-se aos violões microtonais.

²⁵⁴ Intervenção de Bira Reis, que também foi palestrante nesta data.

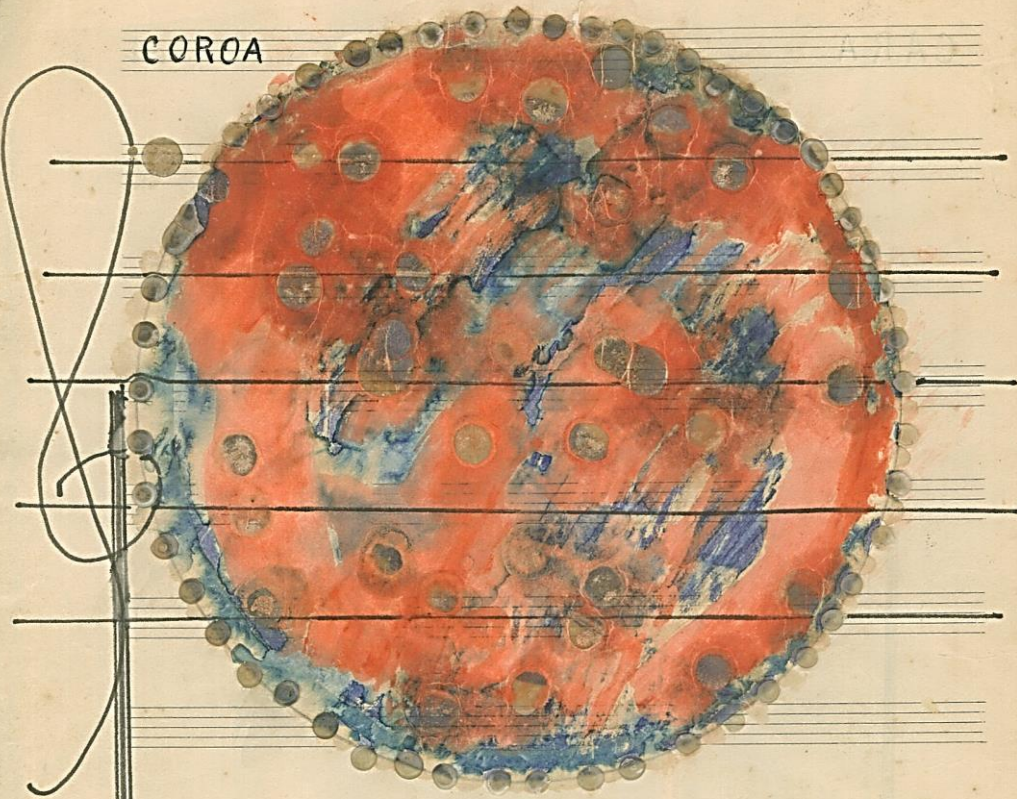
²⁵⁵ Transcrição da palestra do dia 20 de maio de 2009, no evento *Semana Walter Smetak*.

²⁵⁶ Os textos são: *O pavilhão dos eus* (1969); *A caverna e A quadratura do círculo* (1970); *Wellcome to neutron ou o erotismo do canhoto* (1981).

Figura 10 – Página 21 da partitura de *Anestesia*.

tempo especial 21 *idem, us ar o tato*

COROA



(tem existido)

(*idem ancha*)

lat. = ex-sistere
 port. = tem existido - - -

Fonte: acervo da família.

Como já foi citado anteriormente, durante esta investigação só foi encontrada a cópia de uma partitura, *Planicotó*, com indicações para os violões microtonais. Também como já foi citado, a cópia foi mal-feita, estabelecendo a necessidade de uma reedição da referida partitura. Doravante, não foi considerada a possibilidade de realização de uma análise, por mais superficial que seja, de tal composição.²⁵⁷

Elencando alguns dos elementos que ao mesmo tempo são independentes estando intimamente relacionados, os quais considero como fundamentais nas propostas de improvisação aqui investigadas, enumero os seguintes princípios:

- UNIDADE. Este é o único princípio que se relaciona de maneira hierarquicamente superior aos demais. Foi considerado por todos os entrevistados como objetivo central de todas as estratégias adotadas na improvisação smetakiana;
- VARIAÇÃO E/OU CONTRASTE TIMBRÍSTICO, através de trocas de instrumentos²⁵⁸ pelo performer, e ainda maneiras diversas de tocar um mesmo instrumento;²⁵⁹
- VARIAÇÃO DA DINÂMICA OU VOLUME DO SOM: Forte X meio forte/fraco X fraco;
- VARIAÇÃO DE NÍVEIS DE ATIVIDADE. Ex.: tocar muito X tocar pouco X não tocar;
- QUANTIDADES DE PERFORMANTES SIMULTÂNEOS: variações entre duos, trios solos etc.;
- DESENVOLVIMENTO DE MATERIAIS considerados interessantes;
- A CONDUÇÃO DE SMETAK.

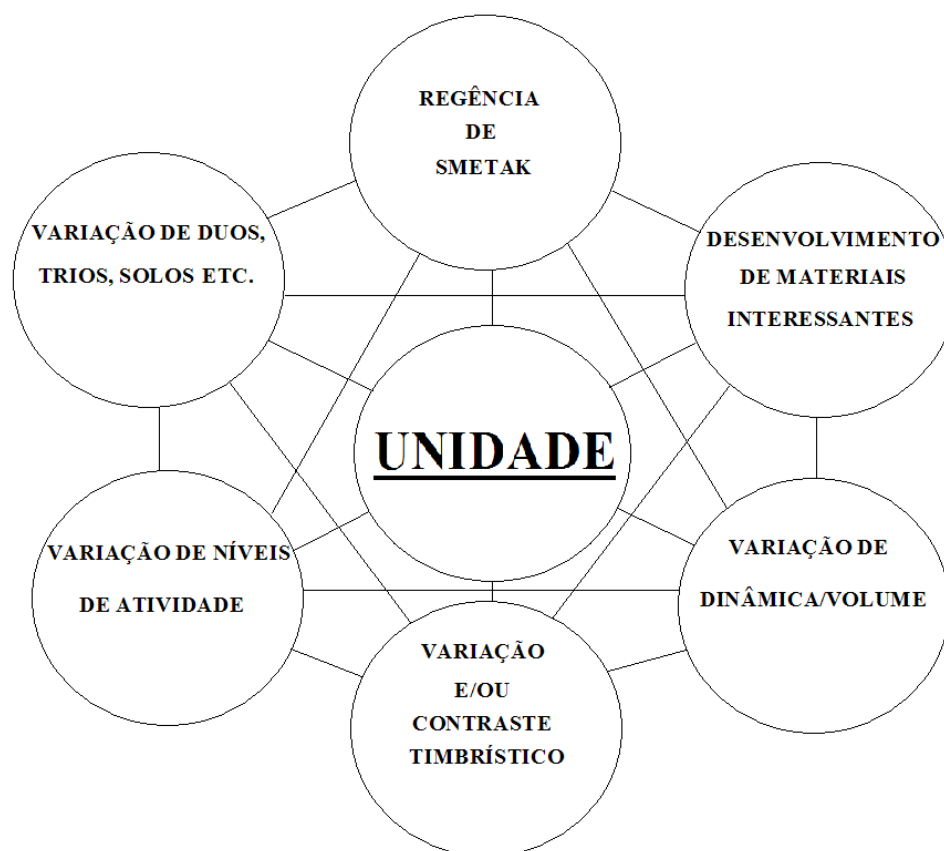
Para uma melhor exemplificação do sistema proposto através da improvisação smetakiana, observe a figura 11 a seguir:

²⁵⁷ Ver: Capítulo 1 – 1.2 *Propostas metodológicas*.

²⁵⁸ A troca de instrumento refere-se ao seguinte: durante a improvisação, o performante tem a possibilidade de utilização de vários dos instrumentos construídos por Smetak. Porém cada performante tocava sempre no mesmo violão, ou seja, se tocava o violão *mi primas*, geralmente tocava sempre este, sendo isso mudado só com as saídas e entradas de novos integrantes. E que foram muitas.

²⁵⁹ Em seu depoimento Élcio cita utilização de lápis, cordas raspando, arco, pizzicato, dentre outros.

Figura 11 – Esquema de demonstração do sistema de improvisação dos violões microtonais smetakianos.



Fonte: elaboração própria.

Considerando o sistema a partir da importância democrática e interrelacional de cada um dos elementos expostos na *Figura 1*, ainda assim levando a posição hegemônica da regência exercida por Smetak nas seções de improvisação.

Encontrando campo favorável entre os músicos populares brasileiros, Smetak pode trazer ao som suas propostas de improvisação, desenvolvendo durante o período de aproximadamente dez anos, diversas reflexões acerca da improvisação musical, as quais representam inúmeras contribuições para o desenvolvimento de uma pedagogia ou didática acerca do tema.

Algumas destas reflexões encontram-se ainda hoje, inéditas e sub-utilizadas pelo *métier* do ensino de música, inclusive pela Escola de Música da UFBA, através da qual Smetak plasmou tais contribuições. Esta dissertação apenas dá conta de apontar para referências e fontes a serem utilizadas em futuras investigações que adentrem aos aspectos característicos da improvisação smetakiana, através de uma sistematização metódica sobre seus escritos e registros sonoros e audiovisuais de suas improvisações.

4.2 O VIOLÃO EÓLICO E O MICROTONALISMO SMETAKIANO

Algumas características da experiência musical com o *Violão Eólico*²⁶⁰ são a ação do vento, o que por uma percepção superficial, aponta para a aleatoriedade; a utilização de um instrumento musical convencional, relacionado culturalmente como um dos símbolos nacionais, de algum modo, re-inventado e o aproveitamento de recursos eletrônicos de captação e aprisionamento do som.

Smetak já havia tomado conhecimento da harpa eólica, inclusive ele próprio afirma ser um instrumento comum na Grécia antiga (AMADO, 1981, p. 24). Além desta, o conjunto de informações levantadas neste texto, traz questionamentos acerca aspecto aleatório envolvido na experiência com o *Violão Eólico*. Segundo o próprio Smetak:

Agora, o grande problema do violão é a sua continuidade de som, que falta. Todo mundo sabe que o violão é um instrumento de uma duração de som pequena. Então eu vou mostrar [...] que o violão também pode ter uma duração enorme se [...] usado como harpa eólica. Isso foi uma experiência que foi feita... em cima do violão soprou um vento, e eu coloquei [...] um... microfone lá dentro, como resultado... que... houve uma gravação de vinte cinco minutos, de uma rara beleza, onde se repara o som contínuo.²⁶¹

Vale ressaltar que em todas as gravações de experiências com o *Violão Eólico* as quais tive acesso (aproximadamente três horas em gravações), há presença de fenômenos acústicos muito interessantes. Apesar de parecerem microfônias – e Smetak teria ainda muitas experiências com a microfonia, como no 5º Festival de Inverno de Ouro Preto²⁶² – ainda não pude comprovar precisamente de quais fenômenos tratar-se-ão.²⁶³ Explicando o seu experimento, Smetak afirma que:

²⁶⁰ O *Violão Eólico* é uma das obras de Walter Smetak, na qual um violão convencional é exposto ao vento que fricciona as cordas produzindo sons completamente diferentes dos produzidos pelas maneiras mais convencionais de performance com o instrumento.

²⁶¹ Gravação de palestra/concerto encontrada no acervo da família Smetak.

²⁶² Durante o evento realizado em julho de 1971, aconteceu um incidente que contribuiu para a mistificação em torno da imagem de Smetak (SCARASSATTI, 2008, p. 59). Sobre o fato Smetak afirma: “Foi uma experiência realmente incrível. As paredes começaram a tremer, os lustres balançaram e quase todas as pessoas saíram correndo da igreja. Lembro-me que só ficaram alguns hippies – que não tinham mais nada a perder – e eu. Comeram a me chamar de bruxo. Pensei que iam queimar-se vivo. Quando na verdade se tratava apenas de uma reação física causada pelos sons produzidos com as mãos, o nariz e a língua num órgão elétrico. Ficamos quase surdos uns dois dias. Mas ninguém morreu, tudo acabou bem. Senti-me decepcionado, porém todos ouviram aqueles sons como sendo apenas uma conquista da ciência. Não compreenderam ainda que a arte tem que caminhar para a ciência. E este é sem dúvida o grande problema da música contemporânea: os músicos geralmente não conhecem eletrônica. E as pessoas que conhecem eletrônica não sabem nada de música.” (MORAES, 1985. P. 7-8).

²⁶³ Ouvir Faixa 5. Trecho de *Audição espontânea do Violão Eólico*, em Smetak (1975)

A gravação foi feita com um pequeno microfone de um gravador *philips*... o microfone se coloca dentro do instrumento... convém de segurar ele com *durex* para não fazer barulho.²⁶⁴

Além de violoncelista, Smetak era *luthier* dedicando-se também a estudos de acústica e eletrônica. Em seu *currículo*, relata ter estudado informalmente luteria, em paralelo aos estudos musicais (AAS, 1985. p. 26). Segundo depoimento de Rogério Duarte²⁶⁵, Smetak aprendera a técnica de aplicar vernizes em instrumentos de madeiras. Foi graças aos conhecimentos em acústica e lutheria que Smetak foi solicitado por Koellreutter para a criação e construção de novos instrumentos musicais. Durante o período que morou em São Paulo, concebeu e construiu um microfone de contato para piano, ao qual deu o nome de *Meta-Som* e que chegou a ser utilizado em concertos dos pianistas Friedrich Gulda e Guiomar Novais, e em concertos regidos pelos maestros Eleazar de Carvalho e Souza Lima.

Entusiasmado com os resultados obtidos, dá entrada, em 1951, ao processo de patente de invenção deste microfone, no Ministério do Trabalho em São Paulo. Consta, em documento encontrado em seu acervo, a designação “aparelho seletor de som.” Porém, por falta de recursos financeiros, Smetak abandona a ideia de industrializar este aparelho transformador de som. (SCARASSATTI, 2008. p.41).

Em muitas das suas obras, evidencia-se a influência da eletrônica. Como exemplos podem ser citadas as obras: *Máquina do Silêncio*, *O Bicho*, *Selvadura*, *A Vina Itaparicanaã*, *Bicéfalo*, bem como os *Violões de Microtom* e o *Violão Eólico*. Todas elas contêm recursos elétricos de captação e ampliação sonora, ou seja captadores e sistemas elétricos para amplificação, como potenciômetros etc. Além destes exemplos, pode se perceber - através de gravações de peças como *Um Sol Realizado*²⁶⁶ bem como na série denominada *Facho de Luz*²⁶⁷ – a utilização de recursos de modificação do som. Devido as experiências com estudos de eletrônica e lutheria, em especial pela técnica de aplicação de vernizes em instrumentos de madeira, Smetak chegaria ao *Violão Eólico*. Segunda relata o músico Gereba, amigo e frequentador da oficina de Smetak, após o consertar um violão a pedido de algum amigo, Smetak pendurou o instrumento num varal para que secasse o verniz. Notou que o vento em atrito com as cordas, produzia sons muito ricos em harmônicos e, deslumbrado com o que acabara de notar, começa a investigar tal

²⁶⁴ Transcrição da palestra realizada na *Feira da Bahia*. Ver Anexo A.

²⁶⁵ Depoimento exibido durante a exposição *Smetak Imprevisto*, em 2007 e 2008-09, nos MAM-BA e SP, respectivamente.

²⁶⁶ Estreia na Reitoria da UFBA, em 13 de outubro de 1970, durante a *IV Apresentação de Jovens Compositores* (BASTIANELLI, 2003. P. 411). Gravação encontrada no acervo da família Smetak.

²⁶⁷ Série de peças para violoncelo solo. Sem data.

processo.²⁶⁸ Naquela época, Smetak estava completamente mergulhado na improvisação musical, principalmente no que tange o aspecto da aleatoriedade, característica encontrada em algumas tendências da música experimental produzida a partir do pós-guerra. O vento é o instrumentista. Ao mesmo tempo o diálogo com a cultura brasileira, utilizando um instrumento de alta referência para esta: o violão. O mesmo violão reconhecido pelo brasileiro como símbolo nacional, o violão do samba, do choro, da bossa-nova, da moda de viola, do repente nordestino, reinventado. Segundo o próprio Smetak em gravação de palestra sobre os *Violões de Microtom*:

Então tenham um pouquinho de paciência para eu falar tudo isso aqui. Porque tudo isto seria quase uma pequena missão, non? [...] trazer novos elementos na música popular brasileira. Porque não tem um instrumento mais representado em número que o violão.²⁶⁹

A partir dos seus estudos em eletrônica, decide fazer algumas experiências com a amplificação e gravação do instrumento. Desse processo laboratorial e investigativo, Smetak decide por captar o som de dentro do instrumento. Ou seja, diferente de técnicas conhecidas de captação de instrumentos de cordas, como o captador da guitarra elétrica ou do próprio violão, nas quais a captação acontecia no exterior do instrumento, Smetak busca a sensação de dentro da caixa acústica, aonde os harmônicos são percebidos mais claramente. É como no caso da nossa própria voz a qual estranhamos quando ouvimos gravada. Talvez um dos motivos seja o fato de estarmos acostumados a perceber o seu som de dentro da caixa acústica craniana. Em entrevista publicada em *Planeta*, há o seguinte trecho:

O que há é uma conscientização de um valor que anteriormente não havia sido percebido.” No caso do violão eólico, conta o músico, não há nenhuma novidade pois na Grécia antiga havia harpas eólicas que acabaram por desaparecer. Essas harpas eram colocadas ao vento e faziam sons ultraestranhos, talvez usados com fins rituais. (AMADO, 1981, p. 24).

Cerca de sete anos antes, Smetak havia comentado algumas das suas interpretações do referido fenômeno, mostrando deslumbramento pelos aspectos acústicos e suas possibilidades a partir do violão eólico:

Aqui eu tomei consciência, depois, do SILÊNCIO²⁷⁰. Porque o violão, tocado pelo vento, guarda todos estes sons lá dentro, não? Quer dizer, este som naturalmente existe, mas existe na forma de silêncio absoluto.

²⁶⁸ Segundo relato de Gereba em entrevista realizada em 23 de setembro de 2009.

²⁶⁹ Trecho da fala de Smetak na palestra na *Feira da Bahia*.

²⁷⁰ Smetak dá ênfase na entonação da palavra silêncio.

Dos silêncios, existem muitos não um só. Silêncio não [...] significa ausência de som.²⁷¹

O autor explicita sobre o fato de que a experiência em captar o violão de dentro da sua caixa acústica, traria novas perspectivas ao som do instrumento. Certamente que a partir dos seus conhecimentos, tanto sobre acústica quanto em lutheria, sabia que o ambiente interno de um instrumento acústico é muito rico em frequências específicas e que a captação feita de tal ambiente traria a superfície da percepção humana, sua respectiva riqueza. Smetak, muitas vezes usa as palavras com uma profundidade de significados que podem confundir o leitor ou ouvinte desapercibido. Ele já havia comentado, em alguns dos seus currículos, sobre suas lembranças de infância, quando, durante as aulas ministradas por seu pai, “costumava ficar com o ouvido colado ao pé da mesa” (MORAES, 1985. p. 7) que servia de suporte para o citar. Comenta ainda que ficava “intrigado com as dissonâncias que a madeira produzia nos sons do instrumento” (*Idem*), descrevendo tais sons como “tão delicados, finos, contrastantes” e ainda que haveriam de perseguir-lhe durante longo tempo. Então, quando Smetak fala do silêncio ou silêncios, os quais “existem vários, não um só”, refere-se aos sons que não são percebidos pelo ser humano, a não ser através de ferramentas como microfones e amplificadores. Os exemplos de Ouro Preto assim como o projeto do estúdio *Ovo* validam tal afirmação. As frequências simpáticas características de qualquer ressoador, ou caixa acústica tem, digo de maneira superficial, implicitamente o seu som inerente a sua forma. Este mesmo princípio alinha-se ao pensamento da plástica sonora. Associando esta afirmação as contingências específicas e características do *Violão Eólico*, talvez seja possível afirmar que Smetak chegou a tal experiência de uma maneira mais ou menos consciente. Em *Simbologia dos Instrumentos* (2001), o autor afirma: “Neste se baseia o trabalho das plásticas sonoras.” (SMETAK, 2001. p. 184).

Smetak já demonstrara desde o seu primeiro instrumento, *O Mundo*, que um dos intuitos da sua obra, era de possibilitar o acesso das pessoas aos instrumentos musicais e sua prática de uma maneira mais econômica e alternativa aos modelos de consumo, ou seja, do mercado e da indústria de instrumentos musicais. Em diversos trechos de textos seus, deixa claro tal atitude. Um exemplo encontra-se num artigo sobre os violões microtonais, no qual dá instruções de como realizar a experiência com o *Violão Eólico*:

1. Usaremos por enquanto a afinação tradicional. Coloquemos segurado com um parafuso uma cabaça em cima da cabeça do violão.

²⁷¹ Feira da Bahia, setembro de 1974.

Ganhamos assim uma caixa acústica superior que pode ser envernizada por fora e por dentro para efeito de conservação.

2. Assim procedido coloquemos o violão ao vento. Introduz-se o microfone do gravador dentro do bojo do violão. Teremos então o fenômeno de um som contínuo. A audição de um som provocado pelo sopro do vento que se dá na corda inteira. Não é mais o som provocado num único lugar onde o dedo fere a corda, mas na corda integral. Teremos novamente a Harpa Eólica. Ouvindo o e acompanhando a dinâmica do vento provocando grupos de “clusters” observamos que tão caminchantes como se elaboram por leis físicas baseadas na série harmônica. Resta-nos definir o que é causal ou aleatório... Aconselha-se a não se aceitar a tese do acaso.

Com esta experiência teremos uma pálida noção de quanto som existe no silêncio das coisas e notamos com grande surpresa que neste som gravado existe uma forma, um procedimento dirigido. Qual será? É a primeira experiência a ser feita: com cordas de nylon.

3. Usar esta pesquisa como fundo sonoro, compondo e improvisando em cima.
4. Usa-se este processo artificialmente, aplicando-se mentalmente na composição e na improvisação o conhecimento adquirido a partir desta experiência, tendo consciência que composição e improvisação são a mesma coisa, só que a improvisação terá que surgir de um processo absoluto do controle dos componentes causadores da peça.²⁷²

A partir da experiência com o *Violão Eólico*, o artista se dá conta da possibilidade de utilização do universo dos microtons, aplicado aos violões. Investigando alguns dos registros das experiências com o violão eólico²⁷³, percebi que as variações de intensidade do vento influem de maneira significativa na frequência das notas soadas, gerando pequenas variações através de *glissandos* microtonais. É um princípio bem parecido aos instrumentos de palheta²⁷⁴. A continuidade do som também representa uma inovação na utilização do instrumento. Alguns sons chegam a durar mais de um minuto, sem nenhuma interrupção, além de, em alguns momentos, apresentarem timbre semelhante ao da voz humana. Em descrição da obra, o autor afirma:

Por complexidade de um “acaso”, ouvimos o som do violão tocado pelo vento, e foi uma grande surpresa ouvir, pela primeira vez, sons contínuos saindo deste instrumento. Deu material riquíssimo e chamou a atenção pelos microtons, os quais foram submetidos à pesquisa desenvolvida nos anos subsequentes findando este ciclo. (SMETAK, 2001. p. 184).²⁷⁵

²⁷² O artigo completo encontra-se no **Anexo B**.

²⁷³ Material encontrado no acervo da família Smetak.

²⁷⁴ Refiro-me a instrumentos de sopro.

²⁷⁵ Na mesma página, a referência para o ano da obra aponta para 1974, porém, ao longo da investigação, há indícios para o período de 1970 a 1971 para tal experiência (SCARASSATTI, 2008, p. 57-58). Na palestra da *Feira da Bahia*, que aconteceu em setembro de 1974, Smetak faz referência ao período de três anos, daquela data, para o início da experiência com o *Violão Eólico*. (Ver **Anexo A**).

O microtonalismo, que é tomado por Smetak como uma bandeira a qual iria defender reiteradamente. Através da possibilidade de uma utilização sistemática do modo de organização das alturas, os violões microtonais redirecionaram as atenções do suíço para o universo de possibilidades presentes entre o intervalo do semitom temperado.

Diremos mais uma vez, não se trata de fazer “música nova”, mas de apurar velhos sentidos para deles saírem os novos; não se trata de novas músicas, mas sim novos sons para se ouvir o SOM de modo diferente. Enquanto o conceito antigo era tocar desafinado com instrumentos afinados, agora acontece o contrário, tocar afinado com instrumentos desafinados – MICROTONS.

Não colaboramos para a dissolução da FORMA mas sim para que ela se proteja noutras dimensões.²⁷⁶

O termo microtom refere-se a qualquer intervalo entre duas alturas distintas, com tamanho menor do que o meio-tom da afinação temperada. Já o microtonalismo refere-se à utilização da organização ou sistema microtonal na música. Tradicionalmente, o microtonalismo pode ser encontrado em diversas culturas musicais tradicionais como as indianas e chinesas. No trecho acima, Smetak situa sua proposta microtonal, levando em conta tais tradições quando afirma sobre o intuito de “apurar velhos sentidos para deles saírem os novos”. A orientação influenciada pela antropologia, de buscar em tradições musicais de culturas não ocidentais os princípios estéticos e da apropriação destes, representa uma característica de muitos dos artistas do século XX, não só na interface da música. Porém tais apropriações, na prática, geram resultados ou produtos e/ou processos que muitas vezes não correspondem mais aos seus contextos de origem. Deste fenômeno estético, um dos representantes mais incisivos e contundentes, encontra-se no conceito de *antropofagia cultural* lançado pelo poeta Oswald de Andrade. A própria orientação contida no termo *atropofagia*, refere-se a uma prática de alguns grupos indígenas brasileiros que comiam os seus inimigos para, com isso, lhes adquirir suas virtudes. O direcionamento à tal prática, característica do que pode ser considerado como uma cultura autóctone, denota tais hipóteses.

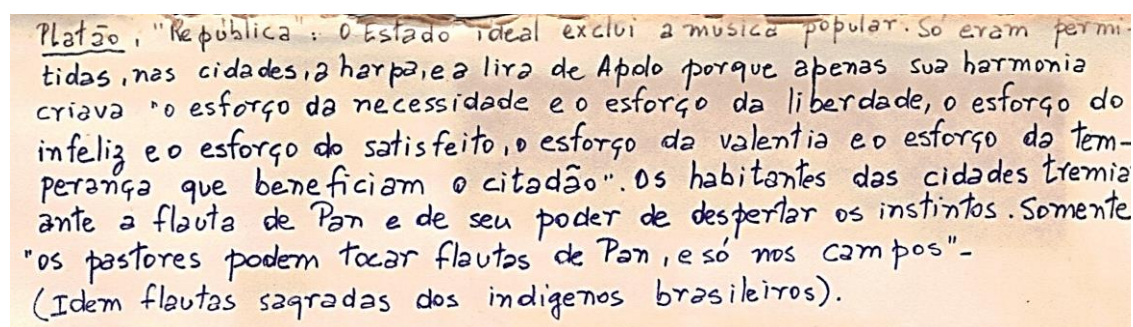
Levando em conta esta consideração, a sistematização proposta a partir de alguns compositores situados no contexto musical ocidental representa uma apropriação do microtonalismo tradicional e a exploração de possibilidades ainda inéditas aos contextos tradicionais citados.

²⁷⁶ Texto de Smetak sobre os violões de microtom, publicado em *Tribuna da Bahia*, 10 de novembro de 1973, pp. 9-12. Ver **Anexo F**.

Na interface da música ocidental, alguns compositores do início do século XX, como o checo Alóis Hába, o estadunidense Hary Partch e o mexicano Julian Carrilo são exemplos desta apropriação. Sobre este último, vale citar sobre sua investigação aprofundada sobre o microtonalismo, expressas na publicação *Sonido 13*. Carrilo experimentara o microtonalismo e a construção de instrumentos para esta utilização específica. Também experimentara a referida organização de alturas, em violões, desde 1925²⁷⁷. Smetak cita o compositor mexicano e o alemão Hans Kayser como suas principais referências no campo do microtonalismo (SMETAK, 1982. p. 35-42).

Além de situar a partir destas referências, Smetak costura conjecturas conceituais entre o pensamento clássico, como o *ethos* de Platão, passando também por Pitágoras e as suas teorias musicais. No acervo da família Smetak, encontrei a publicação do artigo *Smetak pra quem souber*²⁷⁸, escrito pelo poeta Augusto de Campos e guardada entre artigos de jornais e revistas. Na última página do artigo, encontram-se as seguintes anotações, manuscritas por Smetak:

Figura 12 – Anotações de Smetak.



Platão, "República": O estado ideal exclui a música popular. Só eram permitidas, nas cidades, a harpa e a lira de Apolo porque apenas sua harmonia criava "o esforço da necessidade e o esforço da liberdade, o esforço do infeliz e o esforço do satisfeito, o esforço da valentia e o esforço da temperança que beneficiam o cidadão". Os habitantes das cidades tremiam ante a flauta de Pan e de seu poder de despertar os instintos. Somente "os pastores podem tocar flautas de Pan, e só nos campos".
(Idem flautas sagradas dos indígenas brasileiros).

Fonte: acervo da família.

Porém, as propostas microtonais vão propor uma antropofagização de tais conceitos, rompendo com os limites do arquétipo apolíneo na música, proposto por Platão em sua obra *A República*, numa direção que aponta para o reconhecimento do valor sagrado no profano, ou seja, na música popular. Sobre o microtom e sua definição, relaciona ainda à instituição do temperamento e do aprisionamento que tal sistema impõe:

São partes dos tons, não revelam nada em se, de tão pequenos. Cada tom, isto é, o intervalo de som para outro, pode ser considerado um microtom, isso porque ainda existe a misteriosa relação dos macrotons. Antes da temperança das notas, as definições talvez não tenham sido estas. Os povos primitivos que não passaram pela evolução da

²⁷⁷ Disponível em: <<http://www.sonido13.com/sonido13.html>>. Acesso em dez. 2009.

²⁷⁸ Texto publicado na revista *SomTrês*, nº 22, outubro de 1980.

alfabetização do bem e do mal, do afinado e do desafinado, também possuíram as suas regras.²⁷⁹

O sistema temperado vai se instaurar como norma consensual na Europa, a partir de Bach, com a obra *O Cravo bem temperado*, representando o contexto histórico da tomada de poder pela burguesia, num instante que disparou, mais tarde, as revoluções Francesa e Industrial. Smetak lança crítica tanto ao sistema temperado quanto aos instrumentos que reafirmam e reproduzem tal contexto, relacionando-o, a partir de uma crítica histórica, ao universo estético da proto-burguesia do período barroco ou medieval:

O avanço para o espaço é ilusório, porque tudo que se encontrou em primeiro de perto, está longe. Daí a primeira relação exata: dos microtons aos macrotons. A escalação média, a burguesia dos meio tons ou da razão temperada continua pré-existindo. O que está em cima, está em baixo também, o que está de lado, está de outro lado também na maneira do vir a ser ou se descongelar das formas para despertar no seio do infinito.²⁸⁰

Apesar de tais críticas bem como aos instrumentos tradicionais, enquanto reprodutores de uma ordem estética ultrapassada, ou da demanda de criação de um novo ambiente estético que corresponda às questões contemporâneas, Smetak declara grande admiração por Bach, em diversos dos seus textos, tratando-o como Joseba. Inclusive dedica ao compositor alemão, as peças *Sarabanda* e *Preludiando com Joseba*, contidas no álbum *Smetak* (1975). Tal respeito pode ainda ser verificado no trecho seguinte:

Se a luz de um J. S. Bach cortou a escuridão de séculos e ainda hoje nos alcança, deve-se isto unicamente à grande vivacidade contemporânea. Apesar de tudo, o grande mestre talvez não tenha sido totalmente descoberto... Mudou-se o conceito de HARMONIA mas até hoje continua mal entendido, a espinha do peixe continua atravessada na garganta.²⁸¹

Considerando como etapa fundamental ao ser humano da época, lançava como proposta estética o abandono de tal sistema na direção da construção de um novo sistema, livre das amarras do temperamento. E o microtonalismo serviria então, como a ferramenta precisa deste processo. Smetak defendia arduamente a possibilidade de alcançar as transformações no ser humano, através do microtom:

Este “divertimento cultural” já havia em cursos em Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Ouro Preto e Manaus. E haverá agora no Unhão, para aqueles que não podem deixar de ser, ou se para não deixar. Inclui esta pretensão unir as artes coletivas, cada uma no seu setor como a música, a literatura e as artes plásticas, considerando a Existência

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ Texto de Smetak com o título *Sentido de trabalho*, integrando o artigo *Som e escultura no Unhão*. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 21 de junho de 1976, pp 9-11.

²⁸¹ Artigo de Smetak sobre os *Violões de Microtom*. Ver **Anexo B**.

única do Som Gerador o qual se ordena na sua série em todas as coisas.
282

Em entrevista, Thomas Gruetz confirma tais planos, comentando uma composição sua, preparada especialmente para um evento homenageando Smetak²⁸³:

É, na verdade a peça queria contar a revolução do microtom, né? Como ele pensava. O negócio de através do microtom agente mudar a consciência do homem, o homem com a consciência mudada mudaria a natureza, a natureza mudada mudaria o mundo e o mundo mudado, mudaríamos o universo. Então, a partir do microtom, o plano era: a partir do microtom, mudarmos o universo. [...] Porque no fim, o universo mudado, o homem seria um outro, né? Então você sai do homem, muda a consciência dele, [...] muda todo mundo, o universo, aí chega no novo homem. Que é também o caminho do sair do velho mental até você criar o novo mental. Através dessa transformação toda, de tudo em volta.²⁸⁴

Smetak arremata de maneira eloquente sobre os objetivos principais do seu trabalho:

Esta pesquisa poderá mudar a percepção espacial.
A percepção poderá mudar o homem.
O homem poderá mudar a sociedade.
A sociedade poderá mudar a natureza.
A natureza poderá mudar o destino do homem.
O homem poderá ser ou não ser um pequeno artista de um grande projeto.
Vale esta pesquisa como elemento transformador. Não interessa só a pesquisa mas sim o transformado. Não interessa só o resultado imediato mas a continuidade.
A continuidade está no som, na harmonia que transpassa os planos da consciência da natureza. Pelo Som pode ser construído um outro mundo mental, pior ou melhor que o anterior.
Sem transformação não haverá renovação. Sem renovação não haverá continuidade, sem continuidade não haverá jamais a conservação de uma tra-dição²⁸⁵ e sem tradição não haverá cultura e civilização.²⁸⁶

A partir dos trechos acima, a intenção de Smetak com a utilização do microtonalismo são direcionadas para uma modificação da percepção do ser humano, através do som. A transformação ou exploração potencial do sistema de organização das alturas temperado representaria um passo adiante do paradigma estabelecido a partir da obra de Bach.²⁸⁷ E tal transformação estético perceptiva, incidiria na transformação do próprio ser humano, a partir da crença de Smetak de que a música ou o som, como diria

²⁸² Texto de Smetak com o título *Sentido de trabalho*, em *Som e escultura no Unhão*. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 21 de junho de 1976, pp 9-11.

²⁸³ O espetáculo fez parte de um evento de música contemporânea realizado em Berlim

²⁸⁴ Entrevista realizada em 31 de julho de 2009.

²⁸⁵ Grafia original.

²⁸⁶ Texto de Smetak sobre os *Violões de Microtom*. Ver **Anexo B**.

²⁸⁷ Tal afirmação pode ser melhor compreendida através da leitura do **Anexo B**.

ele próprio, não apenas refletem um determinado estado de consciência, mas também pode modificá-la ou despertá-la:

Suponhamos que um intervalo mínimo, o microtono, representa no espaço, anos luz. A fórmula Movimento, tempo e espaço fica assim mais clara. Movimento torna-se espaço e espaço, movimento, dentro de um certo tempo de evolução (duração). O SOM não representa consciência, mas pode despertar ela.²⁸⁸

No álbum *Interregno* (1979), o conceito de microtonalismo e sua utilização na acepção smetakiana, já se encontravam bastante desenvolvidos. Nas críticas e entrevistas contidas em artigos de jornais e revistas da época do lançamento do referido álbum, podem ser encontradas relações inteligentes entre o microtonalismo enquanto conceito estético. Em uma destas declarações, compara o sistema temperado ao ciclo de peixes e o microtonalismo como representação do ciclo de aquário:

Na acepção de Smetak o termo interregno “seria um intervalo entre a época clássica e uma futura que ainda não conhecemos... Estamos fechando um ciclo que é o de Peixes e indo para o de Aquário, isso significa uma mudança completa dos valores: tudo isso é interregno.”²⁸⁹

“Um tempo entre a época clássica e uma futura que ainda não conhecemos...” Um tempo entre reinados, ou, instituições/institucionalizações. Um tempo/espaço entre notas institucionalizadas. Entre os reinos dos lás, sis bemóis. Interregno caminha nesta direção. Na direção da transformação do ser humano numa espécie “futura, que ainda não conhecemos...” Os ideais e princípios eubióticos ainda guiam a obra smetakiana e determinam também a utilização de princípios estéticos – como o microtonalismo, a improvisação coletiva, a criação e construção de instrumentos musicais e reutilização de instrumentos tradicionais – enquanto ferramenta ou instrumento para tais objetivos. Aliás, neste sentido, vale pontuar sobre a utilização potencial e criativa ou até poética da língua portuguesa. Falando inicialmente sobre os processos poéticos e práticos envolvidos na criação e construção de instrumentos musicais, Smetak lança a seguinte reflexão sobre o termo instrumento:

Realmente não é fácil criar instrumentos novos. Analisemos em primeiro lugar, ou procuremos dar sentido a palavra “instrumento”. Cortamo-la ao meio e surgem duas palavras: Instru e Mentas. Sim, instruir mentas. E chegamos bem depressa ao único sentido da música e de todas as artes na sua síntese: instruir mentas. (SMETAK, 2001, p. 41).

²⁸⁸ Trecho de *Ensaio para o artesanato da improvisação: da pequena ciência do Homem*, 1977, p. 2.

²⁸⁹ Trecho de *Interregno, o Macrouniverso dos Microtons*. Em *A Tarde*, 26 de maio de 1980, Caderno 2, entrevista realizada por Albenísio Fonseca.

Neste trecho, Smetak parte de uma perspectiva restrita relativa a atividade de criar instrumentos, e amplia-a no desenvolver do trecho referindo a relação funcional de transmissão de conhecimento e/ou cultura, a qual, segundo aponta seria o “único sentido da música e de todas as artes na sua síntese”.

Voltando a discussão sobre o título *Interregno*, colhi alguns depoimentos. Segundo Élcio:

Agora, o significado de "Interegno" não é fácil ter certeza do que significava depois de tanto tempo... E, como é costume suceder com Smetak, as coisas nem sempre são o que parecem na superfície... Interegno, do latim, significa o período de tempo em que o trono fica sem rei - entre reinos -, como Smetak mesmo nos explicou, embora eu não me lembre o que isso significava naquele momento com relação ao trabalho, a não ser que ele se referisse a que abria mão de uma autoria única em função de um trabalho mais coletivo, como estava sucedendo, na prática... Mas, por outro lado, me lembro bem de que ele se referiu à imagem da capa do disco como um tributo à fome do nordestino que nunca acabava, como uma associação a que nós, os músicos e artistas, também sempre estávamos com fome de melhores condições para realizar nossos trabalhos, ou alguma coisa parecida.²⁹⁰

Em seu depoimento, Élcio relaciona o tema ao aspecto poético envolvido na obra homônima ao álbum e que aparece na sua capa. O entrevistado pontua sobre dois aspectos muito importantes: o primeiro é sobre o posicionamento de Smetak quanto ao assunto da autoria, sobre o qual Élcio afirma que “ele [...] abria mão de uma autoria única em função de um trabalho mais coletivo, como estava sucedendo na prática”, o que confirma as hipóteses levantadas no tópico anterior; o outro assunto diz respeito a que a obra plástica homônima, representava, segundo o autor, “um tributo à fome do nordestino que nunca acabava”, ainda associada a situação do artista brasileiro, que encontrava-se e mesmo ainda hoje, numa situação de “fome de melhores condições para realizar nossos trabalhos”.²⁹¹

²⁹⁰ Trecho de mensagem eletrônica com data em 13 de outubro de 2009.

²⁹¹ Sobre a obra plástica *Interregno* (1978), consta a seguinte descrição: “**Interregno**: Um SER, meio homem, meio árvore, contemplando a estranha situação contemporânea. **Um ser**, 1978. Plástica sonora. Madeira, metal e barro. altura: 23cm.” (SMETAK, 2001, p. 200). A descrição confunde pela denominação “Um ser”. Não havendo outras referências sobre o assunto, resta confiar nesta.

Figura 13 – Plástica sonora *Interregno*.



Fonte: acervo da família.

Quando perguntado sobre o tema, Hans Ludwig responde o seguinte:

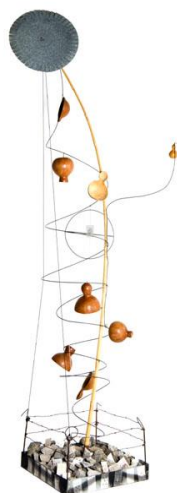
É a vacância, né? Interregno é o momento onde não existe reinado. E trouxe isso de um momento entre... um momento de alma, um momento talvez até da vida dele, um momento que ele tava passando [...]. Era um momento aonde não havia reinado. [...] Mas basicamente era esse momento do caos onde não havia, exatamente uma dominação de [...] uma organização, vamos falar assim. (M) Uhum. (H) Talvez é o que eu melhor sei explicar. Quer dizer, são dois momentos entre a teoria do caos²⁹²: um momento estável, outro momento estável e o interregno então seria um momento muito caótico. [...] E é o que agente fazia: agente fazia uma música caótica, né? Ela é totalmente caótica. E é difícil, porque a tendência era cair em algum lugar... eh... procurar calma, procurar tranquilidade, procurar um certo equilíbrio, e ele insistia que não. Hahaha. Que agente deveria continuar, né? Então era muito difícil. Acho que essa fase foi bem desgastante, foi bem complicado. Basicamente é isso aí. Interregno, acho que tem a ver com a *caossonância*, nesse sentido.²⁹³

No trecho, Hans aponta para uma perspectiva que relaciona a utilização do termo à improvisação adotada para os violões microtonais. Relaciona interregno ainda ao termo *caossonância*, cunhado por Smetak e utilizado como título para três obras suas, sendo uma delas uma plástica/sonora.

²⁹² Em outro trecho da entrevista, Hans afirma que “Smetak era adepto da teoria do caos”. No entanto, devido a complexidade do conceito, me furto de discorrer sobre possíveis relações entre a improvisação smetakiana e a *teoria do caos*.

²⁹³ Entrevista realizada em 06 de agosto de 2009.

Figura 14 – Plástica sonora Caossonância



Fonte: acervo da família.

Vale pontuar que Smetak nomeara também por *Caossonância*, uma peça musical, com estreia em 05 de julho de 1978 (BASTIANELLI, 2003. Vol. I, p. 215) bem como uma obra literária com o título *Caossonância Original*, de 1978 (SCARASSATTI, 2008, p. 67). Tais dados apontam para o fato que a obra plástica mencionada anteriormente foi plasmada também em 1978.

O trabalho com os violões iniciado a partir do encontro entre Smetak, Gilberto Gil, Rogério Duarte, Tuzé de Abreu e Gereba, iria direcionar a obra smetakiana para a sistematização dos violões microtonais, gerando uma série de materiais relevantes para o desenvolvimento de uma técnica específica a ser utilizada nesta proposta. Além de procedimentos e recursos para a improvisação, uma série de termos e conceitos técnicos de performance, estabeleceram-se ao longo das experiências com os violões.

5 ETNOGRAFIA DOS VIOLÕES

O violão, instrumento que chega ao Brasil trazido pelos colonizadores europeus, é acolhido pelos diversos povos que aqui se encontraram, os quais desenvolveram com tal instrumento, características peculiares em diversos gêneros musicais como os choros, os sambas dentre outros. Sem dúvida, o instrumento traz em sua constituição muitos elementos satisfatórios: é rico nos aspectos harmônico e rítmico, de fácil transporte, que apesar da sua pequena projeção e volume sonoro e justamente por isso, tem grande afinidade para o acompanhamento em música vocal. Incorporado internacionalmente aos repertórios eruditos, no Brasil o instrumento foi o centro das atenções em algumas das composições musicais de nomes como Villa-Lobos, Radmés Gnattali, Edino Krieger, Marlos Nobre e também de Ernst Widmer.

Ao longo do período de desenvolvimento das músicas brasileiras, o violão foi tomando importância fundamental e hoje encontra-se no âmago afetivo e simbólico de qualquer nacionalismo tupiniquim. O mesmo violão reconhecido pelo brasileiro como símbolo nacional, o violão da modinha, do samba, da chula, da moda de viola, do repente nordestino, da bossa nova, da MPB, reinventado sob a luz da improvisação coletiva e do microtonalismo. Segundo Smetak:

[...] isto seria quase uma pequena missão, non? [...] para trazer novos elementos na música popular brasileira. Porque não tem um instrumento mais representado em número que o violão.²⁹⁴

Pelo convívio com pessoas ligadas às tradições musicais populares, Smetak enveredou-se inclusive pela composição de música vocal, como nos exemplos de *Uibitus e Beija-Flores* e *EAIUO*, gravadas em *Walter Smetak* (1975). Claro que mais uma vez a característica smetakiana da apropriação através da experimentação musical, orienta tais peças para lugares incomuns, por vezes não mais identificáveis com a música vocal ocidental convencional. Além das composições referidas, há muitas gravações, como a da peça *Um Sol Realizado* (1970), nas quais há exploração da voz humana, seja com a utilização de texto/palavra ou não.²⁹⁵

Também deste convívio, sucedeu a aproximação de Smetak ao violão. Seu contato mais íntimo com o instrumento se deu pelo fato de ser *luthier*, pois, devido a ausência de profissionais do ramo em Salvador, Smetak era muito requisitado para concertos em instrumentos dos estudantes e frequentadores dos então Seminários Livres de Música, do

²⁹⁴ Transcrição da gravação sonora da palestra realizada na *Feira da Bahia*.

²⁹⁵ Material encontrado no acervo da família.

qual era professor. Foi por exemplo como conheceu Gereba, segundo este contou em seu depoimento.²⁹⁶

Talvez aqui, a repetição faz-se necessária: a plasmação do fenômeno *Violões de Microtom* surgiu e foi desenvolvido somente a partir da relação estabelecida entre vários indivíduos, ou seja, constitui-se de uma ação coletiva antes de mais nada.

O objetivo central deste capítulo é apresentar os resultados obtidos através do levantamento de termos relativos à aspectos do âmbito da organização das alturas sonoras, ou simplesmente notas –, propostas pelos referidos indivíduos, a partir dos violões microtonais smetakianos.

5.1 OS MENDIGOS NA FEIRA

Por volta de 1972, após a volta de Gilberto Gil do exílio em Londres, Smetak reúne além de Gil, Rogério Duarte, Gereba, Zeca, Capenga e Tuzé de Abreu, formando o grupo *Os Mendigos*, através do qual se iniciariam as pesquisas com os *Violões de Microtom*. Porém, além dos nomes citados, outras pessoas também participaram de maneira heterogênea nas atividades relacionadas ao grupo *Os Mendigos*. Além dos já citados, os nomes levantados nesta investigação são: Djalma Corrêa, Elena Rodrigues, Andréa Daltro, Juraci Cardoso, Guilherme Maia, Thomaz Oswald, Dilson Peixoto, Ari Dias, Thomas Gruetzmacher, Toni Costa, Erasto Vasconcelos, Marco Antônio Guimarães, Caetano Veloso, Roberto Santana, Jorge Bradley Ledezma, Sérgio Souto e Fredera.

Devido à quantidade restrita de entrevistados²⁹⁷ dentre os nomes acima, farei uma pequena apresentação apenas de tais entrevistados, bem como de alguns dos que, apesar de não terem sido entrevistados, representam peças-chave no fenômeno aqui investigado.

Rogério Duarte²⁹⁸ nasceu no interior da Bahia, mudando-se para Salvador ainda na infância. Em entrevista realizada por Gilberto Gil, Rogério conta sobre sua infância e sobre o contexto da sua família:

Meu avô, era juiz dessa cidade e tinha uma fazenda ó na verdade a sede da fazenda era quase dentro da cidade. Uma fazenda muito bonita. Nasci nessa cidade, não me lembro bem de nada da infância. Eu sei que eu fui muito doente na infância, tive aquelas doenças tropicais. Meu pai

²⁹⁶ O depoimento ao qual me refiro, foi o da fala de Gereba em sua palestra durante a *Semana Walter Smetak*.

²⁹⁷ Dentre os nomes citados, os entrevistados foram: Thomas Gruetz, Gereba, Tuzé de Abreu e Sérgio Souto.

²⁹⁸ Rogério Duarte nasceu em 10 de abril de 1939, em Areia, atualmente Ubaíra.

engenheiro, tinha vindo dos Estados Unidos, era um cientista, foi o cara que eletrificou todo o sudoeste da Bahia. Meu pai era a "Light" da época. A gente vivia de luz elétrica que as pessoas pagavam à meu pai. [...] E a sede era essa fazenda. Quando eu falo fazenda, era com todos os confortos, tinha carro. Meu pai, quando veio dos Estados Unidos, ó ele trouxe um carro de lá ó eu nem era nascido. Em 1938 eu te mostrei, ele já conhecia tudo de teoria dos quantas, de relatividade. Minha família era culta. Meu tio Nestor Duarte, era um grande jurista, escritor, sociólogo ó hoje estão sendo reeditadas as obras dele. Então embora eu tenha nascido numa fazenda do interior, eu tenho uma família tradicional, meio erudita, tanto do lado paterno quanto materno.²⁹⁹

No trecho apresentado, Rogério evidencia a posição social da sua família, bem como ao ambiente intelectualizado da mesma. Rogério é sobrinho também de Anísio Teixeira: “[...] ele não era meu tio carnal, era casado com uma tia minha, mas tio”.³⁰⁰ Apesar do avanço intelectual, Rogério afirma sempre ter tido problemas com o ensino institucional:

Aconteceu uma coisa engraçada, eu não sei se é verdade ou é fantasia minha. No colégio, eu já tinha grandes problemas, eu não raciocinava igual aos outros, mas eu resolvia qualquer problema de matemática, por exemplo. Era um grande problema isso, porque eu resolvia de uma maneira minha, às vezes de cabeça, o professor achava que eu tinha pescado...

[...] E no primeiro ano do clássico, no Instituto Normal, aconteceu numa prova de matemática, eu ter respondido os três quesitos, sem ter feito as contas direito, um negócio que eu botava lá meio confusamente... e o professor me deu zero. Achou que eu tinha pescado os resultados. Eu pedi revisão de prova, não deram, aí eu fiquei... ah! não vou estudar mais não... esse negócio de colégio... eu vou estudar o que eu quero, não quero mais esse negócio de colégio...³⁰¹

Em outro trecho Rogério cita sobre seu interesse pela filosofia e da facilidade com línguas estrangeiras. Na mesma entrevista, Rogério admite ser uma pessoa religiosa e que por isso estudara sânscrito. Tais dotes seriam determinantes para o seu posterior encontro com Smetak.

Eu já lia filósofos, existencialistas, nessa época... imagine que eu era professor de espanhol, porque nessa época tinha aula de espanhol no curso clássico do Central, e durante o período do ginásio eu ganhei dinheiro com isso. Eu e um amigo meu, que você deve ter conhecido, Afonso Mata Alves Dias, que era descendente de Castro Alves, ele dava aulas de grego e latim, e agente, na pensão dele, montou um cursinho. [...] Eu falava espanhol normalmente, como se fosse uma segunda língua, tinha essa facilidade. Quando chegou mais ou menos nesse período assim eu diria... em 1959, quando eu ia fazer 20 anos, a coisa

²⁹⁹ Entrevista realizada por Gilberto Gil e publicada em sua página virtual: *Conversa Rogério Duarte (Rgunatha Dasa) & Gilberto Gil*. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=11&language_id=1&id_type=4>. Acesso em maio de 2009.

³⁰⁰ *Idem.*

³⁰¹ *Idem.*

chegou a um ponto... Eu já tinha entrado na Universidade, sem vestibular, porque eu tinha estudado na Escola de Teatro da Universidade da Bahia e na Escola de Belas Artes, nos cursos livres, desenho e pintura. Já estudava violão clássico com Edir Cajueiro, comecei aos 17 anos, ele morava no Boulevard Suíço, ali pertinho lá de casa.³⁰²

No trecho acima, Rogério cita das inclinações para a arte, e da experiência com o violão, através de estudos particulares com Edir Cajueiro, professor dos Seminários de Música da Universidade da Bahia. Mais adiante cita da relação de amizade entre as famílias de Gil e dele, através dos pais de ambos. Sobre a escolha pela atividade de *designer*, atribui a uma espécie de teste vocacional realizado na sua juventude, trabalhando inicialmente com Aloísio Magalhães. O trabalho como *designer* foi intenso desde sua juventude como afirma no trecho abaixo:

Nesse período eu entrei no negócio de política estudantil mas sem ser estudante, tinha carteira de estudante profissional, aliás quando eu fui preso foi uma das coisas que mais pesou a barra foi que eu era agitador... a partir de 62 eu já era da UNE, fui coordenador do setor de comunicação visual da UNE, fazia todos os cartazes... os da Bossa Nova, do show no Municipal, com a Nara, fui eu que fiz. Fiz todos os cartazes políticos da UNE entre 60 e 64, coisa que sumiu, desapareceu, ninguém sabe. Fiz nessa época uma capa de livro que eu gosto muito, que ninguém sabe, do Betinho, "O Cristianismo Hoje", que era uma linda capa de livro. Fiz a revista Movimento, essa eu tenho aí no portfolio, dá pra escanear... foi o primeiro design gráfico moderno em revista no Brasil, eu digo assim, meio até... meio pretencioso... não foi o primeiro, mas foi primeiro numa faixa, na verdade tinha a revista Módulo, do Niemeyer, que era uma coisa de design moderno. Mas eu radicalizei...³⁰³

Por causa do seu engajamento com o movimento estudantil, Rogério seria preso em 1968, e “torturado até as últimas consequências”.³⁰⁴ Como relata, depois da prisão, foi internado em um hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro, enfrentando momentos difíceis na sua vida:

Era uma maneira meio de enrolar, mas depois eu percebi que o objetivo da tortura teria sido exatamente uma lavagem cerebral de maneira que eu negasse, fosse levado a negar tudo o que eu achava, e aquilo deu uma ruptura na minha mente muito grave... Depois eu fui internado... durante 69 e 71, minha vida foi muito difícil mesmo, eu fiquei no Pinel, Pavilhão Psiquiátrico do Engenho de Dentro, de macacão, cabeça

³⁰² *Idem.*

³⁰³ *Idem.* Foi mantida a grafia original.

³⁰⁴ Sobre a época Rogério afirma o seguinte: “Antes eu fui professor no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 65 à 67, escrevi trabalhos, era uma pessoa assim de certo êxito. Eu me lembro quando o pessoal chegou, eu era rico, eu tinha dinheiro, bem diferente do que a minha vida veio a se tornar depois da prisão. Eu era um artista de um certo sucesso. Saía.. e era assim considerado um papa na minha área. Brilhante, cheio de mulheres, de namoradas, aquela coisa... Eu me lembro exatamente quando eu fui preso, na véspera... a gente frequentava muito a casa do Vinícius de Moraes.” (*Idem*).

raspada, foi um período que as pessoas não sabem, só pensam que foi uma semana, mas a coisa resultou nisso.³⁰⁵

O *designer* volta retorna para a Bahia depois da volta de Caetano e Gil do exílio, para reencontrá-los. Rogério é citado por Veloso (1999) como uma personagem intrigante e ao mesmo tempo instigante, representando um dos mentores intelectuais dos tropicalistas, bem como espécie de articulador do movimento. Durante a década de sessenta, foi o responsável por diversos cartazes de filmes de Glauber Rocha, obras com as quais realizou exposições em Tóquio e no Canadá (LIMA, 1996. p. 55). Segundo afirma, Glauber seria o principal responsável pela sua recuperação:

Foi Glauber Rocha o cara que me salvou, nesse período Glauber chega na Bahia e a gente fez uma viagem a Itaparica. Parece altamente subversivo um Hare Krishna dizer isso, mas eu fui curado pelo L.S.D. Me lembro que Glauber em Itaparica pegou quilos de um ácido em pó e disse "tome isso"... a gente tomou e aí comecei a dar risadas e a brincar com Glauber, a gente morria de rir um para o outro, dizia "quem diria, daqui eu iria dar tantas gargalhadas de novo tão gostosas", como se eu tivesse vomitado todo aquele sofrimento que eles quiseram empurrar em mim, como se fosse minha natureza e que não era aquela.³⁰⁶

A partir da década de setenta, a questão do uso de drogas representou um tema importante e recorrente nas discussões intelectuais. O uso do L.S.D., por exemplo, foi em muito associado ao movimento *hippie* e ao seu clímax, com o festival de Woodstock. Alguns autores como Carlos Castaneda, John Cage e Jack Kerouac abordam o assunto das drogas de maneira diversa, e representam uma importante referência para o assunto no contexto da época.³⁰⁷ Não pretendo passar de raspão por tal assunto. Hoje em dia é tema de quase todos os noticiários, de jornais, revistas e programas jornalísticos da televisão. Em 1976, Gilberto Gil, ex-ministro da cultura, foi preso por porte de maconha, em Florianópolis, durante a temporada dos *Doce Bárbaros*, naquela cidade. Dias depois seria internado no Instituto Psiquiátrico São José, próximo a Florianópolis, posteriormente submetendo-se a tratamento ambulatorial periódico no Sanatório Botafogo, no Rio de Janeiro. Sobre o assunto das drogas, Smetak inscreve a seguinte opinião:

As escadarias, ou escalas das ruínas dos templos Mayas e Incas, revelam que esses povos idos tiveram um conhecimento sobrenatural. Extraíram da serpente um veneno para enxergar além das fronteiras visíveis e colocar em ordem os obstáculos a serem transpassados.

³⁰⁵ Entrevista realizada por Gilberto Gil e publicada em sua página virtual. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=11&language_id=1&id_type=4>. Acesso em maio 2009. Foi mantida a grafia original.

³⁰⁶ Idem.

³⁰⁷ Sobre o assunto ver: Cage (1985); Kerouac (1957); Castaneda (1968).

Significaria isto que souberam pôr a matéria em estado tal, que ela ficasse amansada para usar, sobre ela, o orgasmo?

O conhecimento da magia tem, como primeira condição, saber o que é positivo e o que é negativo. Conhecedores então perfeitos das leis de atração e repulsão, da qual temos apenas um conhecimento gramatical e não causal, podem erguer cidade, construções, dirigir povos inteiros criando condições extraordinárias. Sendo o Supramental sempre o responsável intuitivo, para a montagem dos planos, e para sua realização na face da terra.

A abelha-mestra, a rainha, provém de uma abelha comum, mas devido à alimentação torna-se rainha. Não poderia a alquimia das drogas, seja a coca ou a maconha, ou outros derivados, dar um conhecimento básico diferente às culturas e civilizações intelectuais que criaram o nosso mundo de hoje? A magia da tecnologia é aceita pela ciência, para obter os resultados que temos: o lento estrangulamento da ecologia, que nos leva à rápida destruição, tanto do homem quanto da natureza em sua volta. (SMETAK, 2001, p. 206).

Apesar de mostrar-se a favor do uso das drogas em prol de um desenvolvimento de faculdades, ou percepções “além das fronteiras visíveis”, todos os entrevistados durante esta investigação frisaram sobre o seguinte: Smetak não usava qualquer tipo de droga, a não ser o tabaco, o qual fazia uso muito frequente. Segundo Bárbara Smetak, seu pai gostava apenas de saborear um pouco de vinho, muito raramente.

Mais adiante, Rogério afirma sobre seus direcionamentos espirituais e da sua experiência com a Teosofia, através de Smetak:

Daí para cá Gil sabe - depois Smetak. Eu fui para São Lourenço como iniciado em teosofia nesse templo de São Lourenço, daí minha busca foi mesmo de Krishna, eu poderia dizer que eu só queria encontrar, e não era Deus não, era Krishna mesmo. Já depois da prisão quando eu fui para Cachoeira, Roberto Pinho tinha na Biblioteca do Agostinho da Silva um Bhagavad-gita, a primeira vez que eu li um Bhagavad-gita, uma edição em versos, portuguesa, e quando li, no capítulo do Gita eu disse: "isso é o que quero, esse é o pensamento que me responde, esse é o tipo de... ou seja filosofia"... se eu tivesse lido Sócrates na época talvez eu fosse achar a mesma coisa... a coisa que remete-se a eternidade do Eu, a existência de Deus, daí então todo meu itinerário... Eu começo cada vez mais com idas e vindas, em casamentos, vários acidentes de percurso, mas o meu itinerário passa a ser mais nesse sentido.³⁰⁸

Gilberto Gil e Rogério Duarte aproximaram-se de Smetak por volta de 1968, fazendo parte de um grupo ao qual Smetak ministrava pequenas palestras sobre assuntos ligados a *Eubiose*. Rogério, então cunhado e amigo de Glauber Rocha, para o qual

³⁰⁸ Entrevista realizada por Gilberto Gil e publicada em sua página virtual. Foi mantida a grafia original. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=11&language_id=1&id_type=4>. Acesso em maio 2009.

elaborou o cartaz do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, influenciara em muito os tropicalistas no seu aporte político. O próprio Glauber, em seu filme *Terra em transe* (1967), ataca a ingenuidade da esquerda política, estabelecendo uma proposição metafórica das questões geradas a partir do golpe militar de 1964. E a personalidade de Rogério apontava justamente para o paradoxo de não enquadramento nas proposições dos movimentos estudantis, ainda que afirmasse ferozmente contra o regime, alinhando-se, desta maneira, a um território de fronteira sempre fugidio aos dogmas que ameçassem sua liberdade (VELOSO, 1997, p. 106-108). Sobre o primeiro encontro com Rogério, Caetano Veloso afirma:

Tremi ao ouvi-lo dizer que o prédio da União Nacional dos Estudantes devia mesmo ser queimado. O incêndio da UNE, um ato violento de grupos de direita que se seguiu imediatamente ao golpe de abril de 64, era motivo de revolta para toda a esquerda, para os liberais assustados e para as boas almas em geral. Rogério expunha com veemência razões pessoais para não afinar com esse coro: a intolerância que a complexidade de suas ideias encontrara entre os membros da UNE fazia destes uma ameaça à sua liberdade.

[...] Não tardei a descobrir que Rogério exibiria ainda maior violência contra os reacionários que apoiassem em primeira instância a agressão à UNE. (Idem, p. 106).

Rogério Duarte representou um elo fundamental entre universos como do Cinema Novo, representado aqui por Glauber Rocha, o *Tropicalismo* na música e os pensamentos de Smetak. Seria Rogério o responsável pelo *design* da capa do álbum *Smetak* (1975). Rogério encontra-se hoje, na cidade de Santa Inês, no interior do estado, recuperando-se de problemas de saúde. Devido ao seu estado de reclusão, não foi possível contactá-lo para a realização de uma entrevista detalhada sobre os violões microtonais smetakianos. Para Rogério, Smetak dedicou uma poesia a qual está contida no *Anexo B*.

Gilberto Gil³⁰⁹ foi o primeiro filho do médico José Gil Moreira e da professora primária Claudina Passos Gil Moreira, passou sua infância em Ituaçu, no interior da Bahia.³¹⁰ Sobre o seu contato com a música e com o violão Gil afirma que começou com o instrumento com 18 ou 19 anos, depois do período dedicado intensivamente ao acordeom, o qual havia estudado dos 10 aos 14 anos, “regularmente na escola”. Nesta época integrou o grupo *Os Desafinados*, trabalhando com gravações de *jingles*.

³⁰⁹ Gilberto Passos Gil Moreira nasceu em Salvador, Bahia, em 26 de junho de 1942.

³¹⁰ Informações disponíveis em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php?page=12&ordem=DESC>. Acesso em maio 2009.

Influenciado pela *bossanova*, conta que: “[...] depois de ouvir ‘Chega de Saudade’, resolvi tocar violão”.³¹¹ Mais adiante afirma:

Comecei a praticar os primeiros acordes, comprei um método do Bandeirantes, que era o primeiro método cifrado brasileiro, porque as cifras já traziam exatamente as inversões básicas dos acordes que eram as inversões modernas utilizadas pela bossa nova.

Em seguida, já me sentindo um pouco mais familiarizado e com vontade mesmo de continuar no instrumento, pedi a minha mãe que me comprasse um violão. Ela me deu o dinheiro e comprei um "Di Giorgio Autor" na Mesbla, um violão até de categoria para a época, um violão bom, e com esse me dediquei ao aprendizado que foi totalmente autodidático. Não tive professor, aprendi sozinho.³¹²

Apesar do autodidatismo no estudo do instrumento assumido no trecho acima, mais adiante Gil afirma sobre seu contato com os Seminários de Música e a partir de tal contato do se encontro com Caetano:

Esse é o período em que também tomo contato com a Escola de Música, com a universidade. Logo em seguida a esse primeiro período de aprendizado do violão eu conheço o Caetano. É nesse momento que nós todos freqüentamos as programações da Escola de Música da Universidade da Bahia, e numa dessas noites na universidade foi que eu tomei contato com a chamada música experimental, que eu ainda não conhecia. Foi um concerto do David Tudor, um pianista americano, executando peças de Pierre Boulez, John Cage e Stockhausen, coisas desses autores todos. Aí que eu tomei contato com a música que não era música. Uma música que incluía o ruído, o barulho, o silêncio muito profundamente. O piano tratado: ele tratou o piano na apresentação dessa noite, usou osciladores eletroeletrônicos, usou rádio, ruído de rádio ligado na estação local, coisas desse tipo. E aquilo foi fascinante... foi uma noite fascinante!³¹³

Caetano e Gil tornariam-se muito amigos, a partir da época e segundo o próprio Caetano, “Smetak fala sempre nos Gêmeos quando se refere a nós”.³¹⁴ Sobre os primeiros encontros com Smetak, Gil afirma:

Quando voltei de Londres acabo me encontrando com Smetak na Bahia, já estimulado por todas essas manifestações eventuais que se tinham dado ao longo desses anos todos, de 63 até 73, praticamente 10 anos. Quando eu encontro Smetak então, voltando do exílio, de um período difícil, já tendo incorporado à minha vida também o que faz conexão com isso: a ioga, o taoísmo, as religiões alternativas ao convencional básico para nós, que é o cristianismo. E todas essas religiões filosóficas, orientais, o sufismo, etc... Já de posse de tudo isso,

³¹¹ Texto de Gilberto Gil intitulado *Um depoimento sobre o início da carreira, Walter Smetak, "Ihu - Todos os Sons"*. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=10&language_id=1&id_type=4>. Acesso em maio de 2009.

³¹² *Idem.*

³¹³ *Idem.* Sobre o concerto mencionado por Gil, ver ainda Risério (1995. P. 9).

³¹⁴ A afirmação de Caetano encontra-se disponível em:

<http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=28&language_id=1&id_type=2>. Acesso em maio de 2009.

já interessado em todas essas coisas, encontro Smetak, que era exatamente uma confluência de todas essas coisas, na obra, no trabalho, no operar diário dele.

O contato com Smetak já havia se iniciado através de palestras ministradas por Smetak em sua casa, como já foi citado. Depois da prisão devido ao AI-5, Gil e Caetano seguem para Salvador, onde ficarão em regime de confinamento até saírem do país. Nesse período Gil é que Gil conhece Smetak, através de Tuzé de Abreu e Rogério Duarte, convivendo intensamente com Smetak e Rogério antes do exílio em Londres. Sobre os encontros Gil afirma:

Seu trabalho musical, suas construções já estavam ligadas à literatura que ele escrevia, à obra e ao mestrado, que ele exercia tanto na universidade como em casa, a partir de um magnetismo que foi criando e trazendo discípulos. Então esse mestrado já era todo baseado nisso, nessa confluência de música tradicional com música e arte moderna, com esoterismo, com toda essa visão "hippie" do mundo. Ele era um velho extraordinariamente atraente, novo, estranho, que era todas essas coisas pelas quais eu estava interessado.³¹⁵

Gil deixa claro sobre sua ligação pessoal com Smetak. E desta ligação que o orientaria esteticamente tanto no tropicalismo quanto em sua própria carreira. Mais adiante Gil fala do da formação do primeiro conjunto de microtons:

E aí através do Rogério Duarte, que estava em Salvador nessa época também... (interrompe) Bem, na verdade, o primeiro encontro com Smetak é antes de ir para o exílio, mas é um encontro breve. Na volta do exílio, é que realmente a gente toma um contato mais intenso e constante com ele. É quando ele também está interessado na formação de um grupo musical para exercitar os microtons, que era uma noção musical alternativa não convencional, que ele estava começando a desenvolver, uma teoria nova que ele tinha sobre a microtonalidade. Então ele estava formando um conjunto de microtons que incluíam vários violões, afinados microtonicamente, e um órgão que ele conseguiu do Matarazzo, que ele também tratou. Nesse conjunto fazíamos parte eu, Rogério Duarte, o guitarrista Frederica, Marco Antônio Guimarães, dirigente do grupo Uakti, que também foi discípulo dele, tanto na escola do seminário como nesse mestrado mais informal, extracurricular, que fez através do trabalho dos microtons.³¹⁶

No trecho acima Gil aponta sobre alguns participantes deste primeiro grupo omitindo, porém, os nomes de Gereba e Tuzé de Abreu. Afirma ainda que:

Foi esse o período mais intenso de relacionamento com ele. Quando me tornei amigo, freqüentador de sua casa, e padrinho de seu último filho, Uibitú. Por isso me tornei, também, uma espécie de herdeiro da obra, da qualidade, do enfoque e do modo conceitual de operar noções do

³¹⁵ Texto de Gilberto Gil intitulado *Um depoimento sobre o início da carreira, Walter Smetak, "Ihu - Todos os Sons"*. Disponível em:

<http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=10&language_id=1&id_type=4>. Acesso em maio 2009.

³¹⁶ Idem.

mundo da música, da religião e ciência, de toda essa atividade de ciência e religião comparada, de toda essa relativização interacional, meio holística dessas disciplinas todas.

Gil revela que a partir da sua volta do exílio, o relacionamento com Smetak se intensifica, desdobrando em uma amizade profunda. Revela pois, sobre uma espécie de compromisso, ou herança smetakiana que se dá a partir “da qualidade, do enfoque e do modo conceitual de operar noções do mundo da música, da religião e ciência”, características próprias da *Teosofia* e *Eubiose*. Ainda sobre a influência da estética smetakiana na obra atual de Gil, o compositor afirma o seguinte:

Aparecem aqui ali, a gente ouve... Como na faixa "Objeto Cada Vez Menos Identificado", cujo título é para brincar com a faixa "Objeto semi-identificado" que fiz com Rogério Duarte antes de ir para a Europa, para o exílio. Essa faixa, feita por mim, Moreno Veloso e pelo flautista Lucas Santana, reúne textos, ruídos, músicas, coisas desse tipo. É uma faixa totalmente experimental, uma faixa plenamente cageana ou smetakiana, no padrão mais experimentalista e aleatório que se possa imaginar, fusão de música com o texto, com o ruído. É um fragmento desse tipo de coisa que aparece, mas o conjunto, o bojo da obra, da envergadura, da ambição sonora musical do disco, é todo popular, de música comum, de música conhecida, música que não se estranha, sem estranheza...

[...] É engraçado... Eu já deixei de guardar segredo sobre o título, porque já está aí um ano e pouco (risos). Quando sair, já saiu. Vai ser "Quanta" mesmo... É trazer a estranheza do conceito, da noção intelectual, para o campo do conforto, da visceralidade, da sensorialidade musical, para não ficar uma dose absurda e também não ficar muito óbvio. Se você vai falar de uma coisa desse tipo, parece que você tem que fazer ruídos e barulhos, a anti-música para falar na música (risos).³¹⁷

Pode ser notado que a intenção experimentalista de Gil aparece enquanto característica um tanto diluída no contexto geral da sua obra a qual aponta, segundo ele próprio afirma, para uma “música que não se estranha, sem estranheza”, ainda que se utilize de tal recurso para melhor comunicar um determinado conceito ou ideia, no caso o *quanta*.

Na época da morte de Smetak, Gil teve participação ativa na criação da Associação Amigos de Smetak, além de participar de encontros e homenagens a Smetak e sua obra. Gilberto Gil encontra-se e intensa atividade profissional. Apesar de tentativas da minha parte, contactando sua produção no interesse de realizar ao menos uma entrevista curta com o artista, só recebi respostas negativas.³¹⁸

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ Apesar da impossibilidade da entrevista, Gilberto Gil publicou uma série de textos, alguns dos quais inteiramente dedicados à Smetak. Um deles encontra-se no **Anexo E**.

Tuzé de Abreu³¹⁹ reside em Salvador, tem graduação em medicina e flauta, atuando há mais de 40 anos como músico, membro da OSUFBA, e “tendo tocado com grandes nomes da MPB (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethania, Batatinha, dentre outros)”.³²⁰ Tuzé foi o principal responsável por minha aproximação à obra smetakiana e não só: faria a ponte entre os universos smetakiano e tropicalista, no final da década de 1960. Em outro trecho do seu “histórico pessoal”, afirma: “Cerca de dez anos (descontínuos) de trabalhos com Walter Smetak, sendo o único músico que atuou nos seus dois discos”.³²¹ Em depoimento conta que apesar das evidências de termos e recursos já utilizados por Smetak, desde a época do grupo *Os Mendigos*, não recorda de maiores detalhes sobre este assunto. Afirma ter conhecido Smetak por volta de 1964, por ocasião de um curso ministrado.³²² Tuzé seria um dos responsáveis pelo contato de Smetak com Gil e Rogério Duarte, além de representar ainda hoje, assuntos referentes à obra smetakiana.

Em entrevista, Tuzé afirma sobre os planos da participação de Smetak no grupo *Doces Bárbaros*:

Você sabe que os *Doces Bárbaros*, a ideia original, era pra ser com Smetak? [...] Ideia de Caetano e Gil. Era pra ser com Smetak. Foi difícil convencer Betânia e Gal, mas elas se convenceram. [...] Aí Caetano e Gil foram lá umas duas ou três vezes na casa dele.
[...] Era pra ser com ele. Era pra ser montado em cima das coisas dele.
[...] Aí uma das coisas que ele dizia: “Não, não. Não posso viajar, sou professor da UFBA.” Aí Cae... Gil: “Que bobagem, Smetak” [...]. Gil é compadre dele. Tinha muito diálogo com ele, [...] muito mais do que eu, inclusive. “Mas que bobagem, Smetak, a gente pede licença lá na universidade, conversa com o reitor, com o diretor lá da Escola de Música” – não me lembro quem era nesse tempo – “e ele botava: professor Walter Smetak, gentilmente cedido pela Universidade Federal da Bahia”. Ele fez: “Não precisa botar isso não. Basta botar pela UFBA”. Hahaha. A gente riu pra caramba, nunca me esqueço disso.³²³

Tuzé participaria da primeira formação dos violões microtonais smetakianos e continua a difundir a prática até hoje. Foi através dele que eu conheci os *Violões de Microtom* bem como também do meu contato com Tuzé é que tive acesso a muito da obra smetakiana inclusive da minha compreensão de tal obra e sua representação. Vale ressaltar que a obra smetakiana, mesmo ao fenômeno a que dedico esta investigação,

³¹⁹ Alberto José Simões de Abreu nasceu em Salvador, em 21 de fevereiro de 1948.

³²⁰ Trecho de texto, contido em formulário de entrevistas.

³²¹ *Idem*.

³²² Como afirmou em entrevista realizada em 08 de julho de 2009.

³²³ Trecho de entrevista realizada com Tuzé de Abreu em Salvador, 10 de março de 2009.

representa uma complexidade profunda e que os resultados desta investigação apontam apenas para algumas das superfícies da obra e fenômenos referidos.

Gereba é compositor, cantor e violonista, integrante do grupo *Bendegó*³²⁴, e fez parte da primeira formação do grupo *Os Mendigos*. Atualmente encontra-se em intensa atividade artística, realizando apresentações e outras produções regularmente. Reside em Salvador. Em depoimento, Gereba conta um pouco sobre sua trajetória com a música, a partir da narrativa do seu primeiro encontro com Smetak:

Eu cheguei de Monte Santo, 350km de Salvador e... eu tinha uma viola de 10 cordas, uma viola branca e... eu cometi um erro que foi pintar essa viola, né? Cê pega o instrumento e pinta, de tinta à óleo, né? [...] E a viola é uma viola que eu convivi durante muitos anos. Tinha um conjunto de baile, acompanhei [...] Wanderley Cardoso, Jerry Adriani... Esses reis do *iêiêiê*, na época eles vinham pra Salvador e não procuravam um conjunto daqui de Salvador, não. Eles iam no interior procurar um conjunto chamado *Os Deuses*, um nome pretensioso aí: que era eu, Vicente Barreto, Capenga, o Zeca, e eles vinham procurar. *Golden Boys*, por exemplo [...] nas excursões [...] por aí. E eu tinha essa viola de dez. Que era esses instrumentos tipo de Elvis Presley, em vez de ser a boca no meio era aquelas assim.³²⁵ [...] eu tinha [...] um convívio com essa viola muito interessante. [...] Mas eu fazia bailes assim, andava nove horas, dez horas numa *Kombi*, agente com oito pessoas, e eu botava essa viola em cima, cobria de lona os instrumentos. Cada cidade que eu chegava, quando eu... ela tava totalmente arrasada. O tampo subia, e eu ficava algumas horas no hotel botando calço de papel, de jornal, pedaço de lápis, ali pra coisar... e era elétrica. Sei que quando era na hora do baile eu tocava e ela saía perfeita. [...] E afinava. O negócio (dela) é que eu tinha que afinar ela. Aí, veja bem, [...] chegou um ponto que ela não me atendeu mais. Eu botava tudo quanto é coisa: madeira, papel e não... E eu vim praqui pra Salvador e soube que tinha um suíço aqui, nos porões aqui dos *Seminários de Música*, que era um luthier e que se... que era craque nesse negócio. Então eu vim procurar o Smetak. cheguei aqui, (olhou de lado), não me atendeu, falou comigo sem olhar nem pra mim: “E aí?” O que eu queria. Eu digo: “trouxe aqui essa viola, e tal.” E não mostrei a viola. Começamos a conversar, deixei ela ali em cima, lá, ali um tempo. Depois ele: “Você é de onde?” [...] “Sou de Monte Santo, vim aqui pedir ao senhor pra dar uma olhada nessa viola, e tal. Ela tem um... um... eu ando com ela há muitos anos fazendo baile,” ele me olhou... ouvindo o conteúdo da história e disse: “vamos tomar um café.” Aí saímos de lá, ele sempre chamava pra tomar m café na cantina, e voltamos: “Me mostre.” Eu peguei a viola, tirei da capa, quando eu fui tirando assim, ele... um instrumento de madeira pintado de tinta óleo – ele aí me esculhambou [...]: “Você me traz um pinico desse!” Meteu-lhe um murro e quebrou a viola [...]³²⁶

³²⁴ O Bendegó foi um grupo musical da década de 1970, integrado por Vermelho, Hely, Gereba, Zeca e Capenga. Junto à Smetak, o grupo participou do show Brincadeira. Vermelho e Hely saíram para integrar o 14Bis, e mais tarde o grupo ficou reduzido a Gereba e Capenga, lançando em 1979 o álbum Bendegó. O nome do grupo significa, em tupi, caído do céu.

³²⁵ Faz sinal representando os cortes em “S” característico de instrumentos de cordas.

³²⁶ Trecho da fala de Gereba na *Semana Walter Smetak*, no dia 20 de maio de 2009.

Um ponto tocado por Gereba em seu depoimento, diz respeito à personalidade de Smetak. Em quase todas as entrevistas realizadas por mim durante esta investigação, o gênio difícil de Smetak transparece através da fala dos entrevistados. Principalmente, nas narrativas de fatos ocorridos nos quais Smetak estava presente.

Apesar do episódio narrado por Gereba, ele e Smetak desenvolveram ma amizade íntima, além da parceria musical durante as primeiras experiências com os violões microtonais. No decorrer da narrativa conta que, entre um café e outro, tinha muitas conversas com Smetak, nas quais falava sobre sua região e a música do sertão baiano. O interesse de Smetak pela região, ambiente semelhante à desértica região do Rajastão, no norte da Índia, iria influenciá-lo bem como aos amigos interessados na prática com os violões microtonais, levando-os a escolher o nome de mendigos para o grupo que formariam.

Eu passei a frequentar toda tarde, eu via... ele passou a [...] me mostrar instrumentos: “Eu fiz esse, Gereba”. Aí no outro dia: “Eu fiz outro”. Aí eu experimentava os instrumentos. Ele queria sempre que eu experimentasse. Aí, uma outra fase foi com os encontros na casa dele com Rogério Duarte, Gilberto Gil... Aí, foi criado, baseado naquelas primeiras conversas, o tal do *Grupo dos Mendigos*, que veio [...] desse papo do negócio dos mendigos tocavam e os repentistas e [...] as feiras e tal. E isso marcou muito ele, porque ele ficou realmente muito curioso com esse negócio dos violeiros, depois dessa explicação que eu dei.³²⁷

Em 1975, através da iniciativa de Gilberto Gil, Caetano Veloso é convencido por este a propor à gravadora pela qual estava contratado, gravação do primeiro álbum de Smetak, segundo relata Tuzé de Abreu:

É, o disco de Smetak, foi no verão, eu tava aqui. [...] Foi no verão... [...] Inclusive o pretexto foi: [...] ninguém queria gravar Smetak. Ninguém nem pensava. Mas Caetano tava [...] estourando. As músicas de carnaval de Caetano vendiam pra caramba. [...] Aí tinha que fazer uma música de carnaval todo ano. A *Philips*... Aí ele fez: “Eu faço, agora só faço se eu gravar na Bahia. Se levar o equipamento pra Bahia.” Já foi treita dele. Aí fez assim: “Aproveita, grava Smetak também.” Ele obrigou a gravar aqui na Bahia, a música dele pra poder gravar Smetak. Foi lá onde é a *Sala do Coro*, que a gente gravou.³²⁸

Tuzé revela a negociação imposta por Caetano, devido ao seu reconhecido valor no mercado da música, já naquela época. Também outros exemplos dessas negociações surgem a partir dos álbuns *Araça Azul* (1973) e *Jóia* (1975), obras que representam orientações experimentais utilizadas no contexto das músicas populares brasileiras.

³²⁷ *Idem.*

³²⁸ Entrevista realizada com Tuzé de Abreu em 08 de julho de 2009. Material encontrado no acervo.

Participaram de *Smetak* (1975) os seguintes nomes: Smetak, Gereba, Tuzé de Abreu, Djalma Corrêa, Capenga, Caetano Veloso, Roberto Santana, Helena, Andrea, Heloisa, Jorge Bradley e Ray. Pela ausência de alguns sobrenomes, foi necessário recorrer às entrevistas para maiores esclarecimentos. Segundo Tuzé, Elena Rodrigues, Andréa Daltro. Sobre Heloísa e Ray, Tuzé não se recordou dos seus sobrenomes. A exposição do nome de Smetak, mesmo logo antes do lançamento do referido álbum, foi muito grande. No ano do lançamento, 1974, Smetak foi destaque da revista *Veja*, além de conquistar o *Prêmio Personalidade Global 74*. Algumas críticas, publicadas em jornais e revistas da época soam a partir de perspectivas diversas (SCARASSATTI, 2008, p. 65).³²⁹

Além do álbum *Smetak* (1975), outro importante registro das atividades do *Conjunto dos Mendigos*, é a gravação sonora da apresentação do grupo na *Feira da Bahia*.³³⁰ A investigação acerca da participação de Smetak e suas obras no evento foi realizada a partir de uma gravação da apresentação do dia 29 de setembro de 1974, assim como através de diversos artigos sobre a participação do suíço no evento, publicados em jornais de grande circulação da época³³¹. O grupo formado por Smetak, Gilberto Gil, Gereba, Capenga, Zeca, Frederica, Rogério Duarte, Thomas Grutezmarcher e Tuzé de Abreu realizou uma apresentação histórica, inserindo o experimentalismo musical e performático de maneira determinante no contexto da música popular brasileira. Smetak participaria ainda nos dias: 23, com um grupo denominado *Octeto*; 27 e 28, apresentando-se sozinho. Deduzindo que, a partir do termo octeto, deva se tratar de um grupo de oito pessoas. Apesar de consultar diversas das matérias de jornais que trataram da participação de Smetak no referido evento, não foi encontrado em nenhum dos documentos, os nomes de todos os integrantes do grupo. Através do conjunto de amostras verificadas, ou seja, os já citados artigos em jornais, bem como perguntando diretamente para Tuzé de Abreu, Gereba e Thomas, os quais participaram da apresentação e também através do registro da apresentação no dia 29 de setembro.

³²⁹ Sobre o assunto, Scarassatti afirma: “Antes mesmo do seu lançamento, tanto o músico quanto o disco já eram famosos. [...] Quando enfim foi lançado, dividiu a opinião de críticos musicais.” (SCARASSATTI, 2008, p. 65).

³³⁰ O evento esteve ligado ao lançamento da *Bahiatursa*, órgão criado pelo governo estadual da época para administrar o turismo no estado. A *Feira da Bahia* aconteceu de 21 a 29 de setembro de 1974, no Parque do Anhembi, em São Paulo.

³³¹ As matérias são: *Os paulistanos vão saber o que é que a Bahia tem*, publicada em *Folha da Tarde*, São Paulo, 07 de setembro de 1974, s/a, s/p; *Instrumento musical, uma das atrações da feira de arte da Bahia*, em *O Estado de São Paulo*, 21 de setembro de 1974, s/a, s/p; *Bahia vem a São Paulo mostrar feira faceira*, em *Diário de São Paulo*, 06 de setembro de 1974, s/a, s/p; *Walter Smetak: a música baseada na filosofia*, em *Folha da Tarde ilustrada*, 23 de setembro de 1974, s/a, p.30; *Os incríveis poderes do bruxo do som*, em *Última Hora*, 27 de setembro de 1974, reportagem de Valéria Garcia, p. 7.

Além das apresentações de música e dança, o evento contou com exposições de artes plásticas e artesanato, comida típica e mostra de filmes de cineastas baianos. Tomando como amostra fundamental, o registro sonoro da apresentação realizada na noite do domingo, dia 29 de setembro de 1974, quando Smetak, Gilberto Gil, Gereba, Frederica, Rogério Duarte, Thomas Grutezmarcher, Sérgio Souto, Ari Dias e Tuzé de Abreu, todos estes envolvidos completamente com a música popular, apresentariam o *Violão Eólico* e os *Violões de Microtom* ao grande público. A situação aparece como peça-chave para a compreensão do processo de inserção da obra smetakiana no contexto da música popular, através de um dos seus maiores representantes, o ex-Ministro da Cultura, Gilberto Gil. Smetak participaria tanto com apresentações musicais quanto com exposição das suas obras em um espaço específico para a visita do público durante todo o período do evento.³³²

As atrações musicais do evento contaram ainda com apresentações dos seguintes artistas: Dorival Caymmi junto aos seus filhos Nana, Danilo e Dori; os grupos *Bendegó* e *Salve o Prazer*; os artistas Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa, Riachão, João Gilberto e Batatinha. Também houve uma série de atividades como consta em um texto inscrito no *folder* do evento:

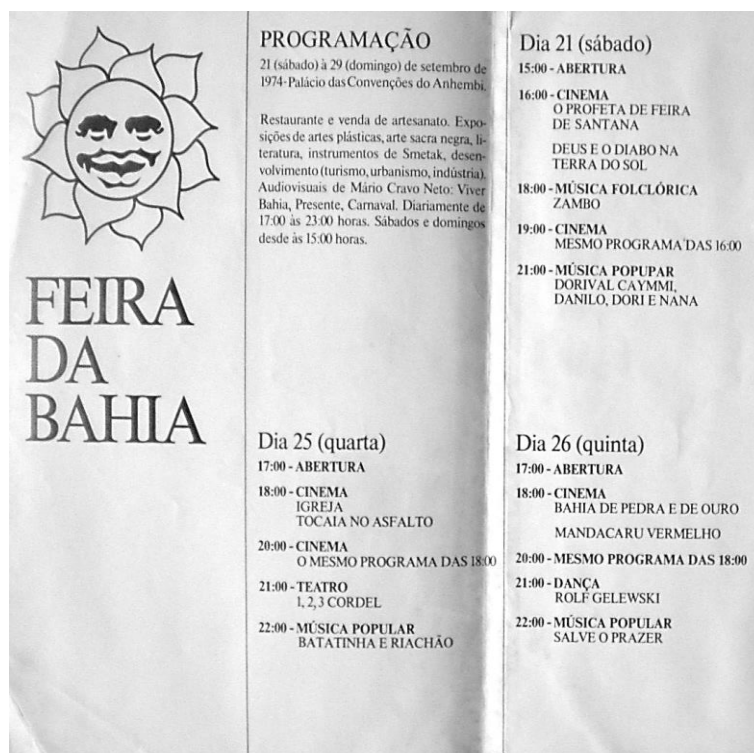
Restaurante e venda de artesanato. Exposições de artes plásticas, arte sacra negra, literatura, instrumentos de Smetak, desenvolvimento (turismo, urbanismo, indústria). Audio Visuais de Mário Cravo Neto: Viver Bahia, Presente, Carnaval. Diariamente de 17:00 às 23:00 horas. Sábados e domingos desde às 15:00 horas.³³³

Na programação seguiam atrações diversificadas. A seguir, uma cópia do *folder* do evento e sua programação completa:

³³² “O público tem prestigiado com olhares de espanto o pequeno espaço reservado para a mostra desse baiano nascido na Suíça. Sua primeira intenção era deixar que as pessoas tocassem os instrumentos numa tentativa de levar ao público a certeza de que materiais primitivos como a cabaça, tampas de panela ou outros elementos facilmente encontráveis, são capazes de produzir sons. Os sons de Smetak. A tentativa não deu certo: o grande afluxo diário de quase 5 mil pessoas não permite que o espaço fique sem proteção.” Em *Os incríveis poderes do bruxo do som*, reportagem de Valéria Garcia, em *Última Hora*, 27 de setembro de 1974, p. 7.

³³³ De acordo com a programação no *folder* do evento. Documento encontrado no acervo da família Smetak.

Figura 15 – Folder da Feira da Bahia.



The folder features a stylized sun with a smiling face at the top left. Below it, the text 'FEIRA DA BAHIA' is written in large, bold, serif capital letters.

PROGRAMAÇÃO
21 (sábado) à 29 (domingo) de setembro de 1974-Palácio das Convenções do Anhembi.

Restaurante e venda de artesanato. Exposições de artes plásticas, arte sacra negra, literatura, instrumentos de Smetak, desenvolvimento (turismo, urbanismo, indústria). Audiovisuais de Mário Cravo Neto: Viver Bahia, Presente, Carnaval. Diariamente de 17:00 às 23:00 horas. Sábados e domingos desde às 15:00 horas.

Dia 21 (sábado)
15:00 - ABERTURA
16:00 - CINEMA
O PROFETA DE FEIRA DE SANTANA
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
18:00 - MÚSICA FOLCLÓRICA
ZAMBO
19:00 - CINEMA
MESMO PROGRAMA DAS 16:00
21:00 - MÚSICA POPULAR
DORIVAL CAYMMI,
DANILO, DORI E NANA

Dia 25 (quarta)
17:00 - ABERTURA
18:00 - CINEMA
IGREJA
TOCALIA NO ASFALTO
20:00 - CINEMA
O MESMO PROGRAMA DAS 18:00
21:00 - TEATRO
1, 2, 3 CORDEL
22:00 - MÚSICA POPULAR
BATATINHA E RIACHÃO

Dia 26 (quinta)
17:00 - ABERTURA
18:00 - CINEMA
BAHIA DE PEDRA E DE OURO
MANDACARU VERMELHO
20:00 - MESMO PROGRAMA DAS 18:00
21:00 - DANÇA
ROLF GELEWSKI
22:00 - MÚSICA POPULAR
SALVE O PRAZER

Fonte: acervo da família.

Figura 16 – Folder da Feira da Bahia.

Dia 22 (domingo)
15:00 - ABERTURA
16:00 - CINEMA
FEIRA DA BANANA
A GRANDE FEIRA
18:00 - MÚSICA FOLCLÓRICA
ZAMBO
19:00 - CINEMA
MESMO PROGRAMA DAS 16:00
20:00 - MÚSICA EXPERIMENTAL
OCTETO
21:00 - MÚSICA POPULAR
CAETANO VELOSO

Dia 23 (segunda)
17:00 - ABERTURA
18:00 - CINEMA
ENTRE O MAR E O TENDAL
BARRAVENTO
20:00 - CINEMA
MESMO PROGRAMA DAS 18:00
21:00 - TEATRO
SURRA
22:00 - MÚSICA EXPERIMENTAL
OCTETO

Dia 24 (terça)
17:00 - ABERTURA
18:00 - CINEMA
CANDOMBLÉ
BAHIA DE TODOS OS SANTOS
20:00 - CINEMA
MESMO PROGRAMA DAS 18:00
21:00 - TEATRO
1, 2, 3 CORDEL
22:00 - MÚSICA POPULAR
RIACHÃO E BATATINHA

Dia 27 (sexta)
17:00 - ABERTURA
18:00 - CINEMA
FESTAS DA BAHIA DE OXALÁ
METEORANGO KID, HERÓI
INTERGALÁTICO
20:00 - CINEMA
MESMO PROGRAMA DAS 18:00
20:00 - MÚSICA EXPERIMENTAL
WALTER SMETAK
21:00 - DANÇA
GRUPO DE DANÇA
CONTEMPORÂNEA DA UFBA.
22:00 - MÚSICA POPULAR
BENDENGÓ

Dia 28 (sábado)
15:00 - ABERTURA
16:00 - CINEMA
MOSTRA DA JORNADA
NORDESTINA 1973
17:00 - FOLCLORE
SAMBA DE RODA E MACULELÊ
19:00 - MÚSICA EXPERIMENTAL
WALTER SMETAK
20:00 - CINEMA
SELEÇÃO DE CURTAS BAIANOS
21:00 - MÚSICA POPULAR
GAL COSTA
22:00 - MÚSICA POPULAR
TOM ZE

Dia 29 (domingo)
15:00 - ABERTURA
16:00 - CINEMA
PREMIADOS DA III JORNADA
BRASILEIRA DE
CURTA METRAGEM - 1974
17:00 - FOLCLORE
SAMBA DE RODA E MACULELÊ
18:00 - MÚSICA EXPERIMENTAL
WALTER SMETAK
PARTICIPAÇÃO
DE GILBERTO GIL
20:00 - CINEMA
PREMIADOS DA III JORNADA
BRASILEIRA DE
CURTA METRAGEM - 1974
21:00 - MÚSICA POPULAR
JOAO GILBERTO

Fonte: acervo da família.

Em uma das matérias, o interesse na ampliação das fronteiras das músicas populares, também presente na obra tropicalista (DUNN, 2007. p. 63) aparece associado à Smetak e sua obra:

Ele, por sua vez, posiciona sua pesquisa sonora em relação ao quadro musical, afirmando que consiste em “informação conteúdo para as músicas erudita e popular, e uma maior abertura à música contemporânea, sublimando-se, um dia, na poesia matemática”.³³⁴

Caetano também comenta sobre o assunto através do trecho abaixo:

Ele trabalha aqui na universidade, nos Seminários Livres de Música, e ele é um inventor. Ninguém sabe se é música erudita, se é música popular, ele também não quer saber. Tem gente que diz que não é música... mas é música! Ele faz, ele inventa instrumentos pra poder conseguir sons livres da sonoridade tradicional dos instrumentos tradicionais, pra poder criar um espaço novo de sons.³³⁵

Na primeira parte do registro da apresentação de Smetak e o *Octeto*, com a participação de Gilberto Gil, encontra-se uma palestra que durou aproximadamente trinta e seis minutos, na qual Smetak discorre sobre procedimentos práticos adotados nas suas propostas de improvisação musical, utilizando demonstrações práticas. Discorre também sobre termos e escalas empregadas nos violões microtonais. Em um determinado ponto da palestra, Smetak pede ao músico Frederica, que acione a reprodução de um dos registros do *Violão Eólico*. São sonoridades realmente fascinantes. A potência criativa de Smetak, projeta-o para a exploração exaustiva de recursos exímios, conseguindo, com tal processo, resultados impressionantes. Talvez daí o apelido de *alquimista do som*.

Na segunda parte do registro, pode ser encontrado um trecho de aproximadamente 49 (quarenta e nove) minutos de improvisação musical. Utilizando não apenas os violões microtonais, o grupo performa explorando muitos dos instrumentos da orquestra smetakiana, como os *choris*, os *Tímpanos*, alguns *borés*, dentre muitos outros. Já a performance de Gilberto Gil durante a improvisação, orienta-se através da utilização e exploração de diversas qualidades/timbres da sua voz, lembrando técnicas utilizadas por atores como o grego Demetrio Stratos.³³⁶

Inicia o seu *happening* através de um procedimento composicional que utilizara também na sua parceria com Caetano Veloso na canção *Bat Macumba* (1968). O

³³⁴ Walter Smetak: a música baseada na filosofia, em *Folha da Tarde ilustrada*, 23 de setembro de 1974, p. 30.

³³⁵ Depoimento contido em vídeo produzido pela *Rede Globo de Televisão*, por conta da conquista de Smetak, do *Prêmio Personalidade do Ano*, concedido pela referida emissora.

³³⁶ Maiores informações sobre o ator disponíveis em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Demetrio_Stratos>. Sobre a sua exploração vocal assistir vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fPO_MqFfYNE>. Acesso em dezembro de 2009.

procedimento baseia-se na construção oral de uma determinada frase, a partir da repetição da primeira sílaba da primeira palavra, sendo acrescentada a cada repetição, a próxima sílaba até que a frase seja dita em sua forma completa. Uma espécie de concretismo camposiano aplicado à canção. Darei o exemplo prático do início do *happening* de Gil na apresentação, através da transcrição textual:

Um.
Um a.
Um acon.
Um aconte.
Um aconteci.
Um acontecimen.
Um acontecimento.
Um acontecimento assim sem para, sem para.
Um acontecimento assim sem para, sem paralelo.³³⁷

Gil insere ainda em sua performance, citações à canções como na frase “só danço samba, só danço samba”, ou ainda “de noite na cama”, referindo-se às canções *Só danço samba* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes e *Você não entende nada* de Caetano Veloso. Faz também referência a Riachão, compositor e cantor baiano que também participava do evento. Em um trecho Gil lança, referindo-se à composição lança: “Alagoinhas, Riachão. Cada macaco no seu galho, Riachão. Cada macaco no seu galho, Riachão do Jacuípe”.³³⁸ Ou seja, de alguma maneira Gil situa os participantes do evento, havendo ainda a possibilidade de alguns deles estarem na plateia, assistindo a apresentação. Apesar desta hipótese, não pude comprovar nada neste sentido. O acompanhamento instrumental, se é que pode assim ser chamado, estabeleceu-se a partir da improvisação coletiva, no qual as considerações acerca dos procedimentos adotados por Smetak e o grupo discorridas no capítulo 4, podem ser comprovadas. A utilização de contrastes através de variações entre número de performers atuando simultaneamente, trocas de instrumentos gerando materiais timbrísticos a serem desenvolvidos, dentre alguns tantos outros aspectos, podem ser percebidos de maneira evidente.

Devido ao fato deste material encontrar-se inédito, e doravante, por motivos éticos e em respeito à família, prevenindo-me de qualquer utilização indevida do referido material, optei pela não inserção de exemplos sonoros deste nesta dissertação.

Os violões microtonais vêm representar justamente esta diluição das fronteiras entre o popular X erudito de uma maneira mais incisiva e, portanto, atraente não só aos tropicalistas, mas a outros inquietos com tais fronteiras.

³³⁷ Transcrição textual do início da improvisação vocal/poética de Gilberto Gil, na apresentação referida.

³³⁸ Idem.

Finalizada a argumentação histórica sobre a apresentação na *Feira da Bahia* e sua importância no que tangencia as histórias das músicas brasileiras, partiremos agora para a discussão específica acerca dos sistemas envolvidos nos violões microtonais smetakianos. Para uma melhor compreensão do modo de afinação proposto a partir dos violões smetakianos, observe o seguinte exemplo, levando em conta o violão microtonal com cordas do tipo *mi*:

Figura 17 – Gravura com o braço do instrumento e a afinação microtonal smetakiana.

5ª casa		1ª casa			
					Mi b
					Mi b+
					Mi b++
					Mi --
					Mi -
					Mi

Fonte: elaboração própria

A partir da *Figura 17*, pode ser notado que a relação temperada permanece preservada no âmbito horizontal, ou seja, quando o performer toca posições diferentes ou intervalos melódicos³³⁹ na mesma corda além bem como em intervalos melódicos e ou harmônicos tocados entre a primeira e sexta cordas. Este aspecto reitera a utilização e ampliação do sistema temperado. O microtonalismo vai aparecer no âmbito vertical, ou seja, ao longo das cordas. No decorrer desta dissertação, referir-me-ei às notas situadas nas cordas 2ª, 3ª, 4ª e 5ª, os microtons, como gradações das referências temperadas, estabelecendo a relação: $Mi\ b < Mi\ b+ < Mi\ b++ < Mi\ -- < Mi\ - < Mi$. Tal relação leva em conta que a nota *mi* é maior, ou seja, mais aguda que o *mi -*, e assim por diante. Sobre a relação microtom X sistema temperado no contexto dos violões microtonais, Smetak faz as seguintes observações, discorrendo sobre a escala formada pela *Grande Virgem*:

Ela não é mais, na sua afinação, tonal. O problema é admitir existir antes da afinação tonal uma afinação que não era tonal. De fato existia. Os povos primitivos ainda usam essa escala e tem uma noção natural dos microtons que nós não temos, porque nós chamamos os microtons apenas de desafinados. Isso é grande problema. Agora para se penetrar neste assunto vai se precisar dezenas, talvez centenas de aulas. Isso é

³³⁹ Refiro-se a intervalos melódicos para aqueles em que as notas são tocadas de maneira sucessiva enquanto que nos intervalos harmônicos, as notas são tocadas simultaneamente.

um trabalho que requer uma inteligência quase de computador. Essa inteligência não vem uma vez, ela vem devagarzinho, não? Porque a natureza não faz saltos. Então fizemos esta tentativa aqui no violão onde os microtons ficam visíveis aos trastes e no espelho do instrumento. Quer dizer, ajuda muito a visão, não está escondido, está na cara como se diz, não? Este mesmo sistema pode se aplicar para instrumentos de cordas a arco. Podia se manter [...] de lado, simultaneamente, uma outra orquestra de cordas na afinação tonal, porque como eu já disse, deve prevalecer o sentido que os microtons são apenas uma complementação. Então nós colocamos a nossa escala tonal no meio onde nós estamos... [estávamos?].³⁴⁰

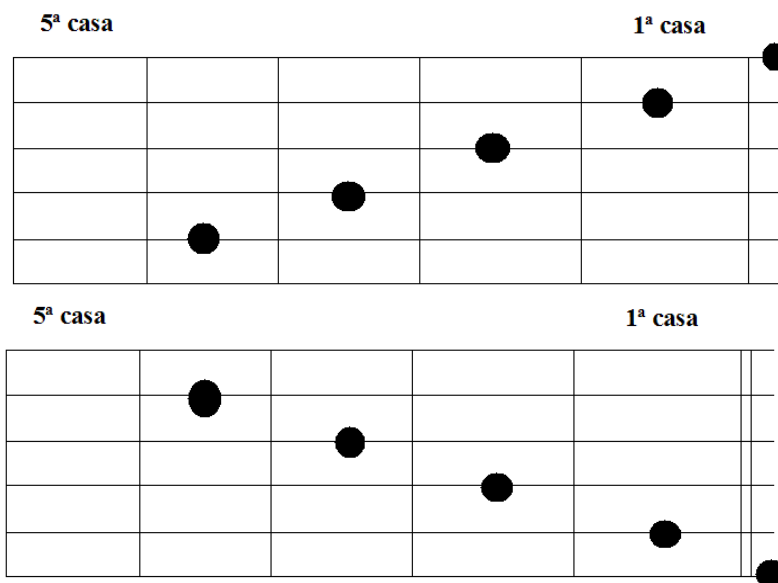
O sistema de afinação microtonal proposto através dos violões smetakianos proporciona a potencialização de estruturas melódicas e harmônicas através da ampliação da quantidade de notas possíveis de serem tocadas. Nesta investigação acerca dos *Violões de Microtom*, porém, não foi possível comprovar até que ponto, houve exploração e utilização sistemática de tais possibilidades, durante os grupos que acompanharam Smetak. Ainda assim, as sistematizações desenvolvidas por Smetak e as pessoas envolvidas nas experiências com seus violões microtonais, apontam para um longo caminho trilhado, na cunhagem de termos e procedimentos específicos para a utilização conceitual/prática no fenômeno referido.

As propostas dos violões microtonais desenvolveram-se ao longo de dez anos, aproximadamente, desde a formação de *Os Mendigos*, por volta de 1972, até a dissolução do *Conjunto de Microtons*, em 1980. Na palestra realizada na *Feira da Bahia*, Smetak expõe uma série de termos e procedimentos utilizados no fenômeno dos violões microtonais, através de demonstrações práticas de tais experiências. Alguns desses termos são:

1. O *Bagaço* e a *Escala Travessão* – Acorde formado pelas cordas soltas ou na posição de pestana e sua respectiva escala;
2. *Escala diagonal* – Formada, como o nome representa, a partir da progressão casa ou traste/corda;

³⁴⁰ Trecho da transcrição da palestra ministrada por Smetak, na *Feira da Bahia*.

Figura 18 – Exemplos da escala *diagonal*.



Fonte: elaboração própria.

A *Figura 18* exemplifica possibilidades da escala diagonal e dos seus respectivos acordes. No primeiro exemplo apresenta as seguintes notas na ordem grave ► agudo: *mi b*; *mi +*; *fá ++*; *sol - -*; *sol # -*. No segundo exemplo as notas são: *mi*; *fá -*; *fa # - -*; *fa # ++*; *sol +*. Estas são possibilidades de produção de *clusters* compostos de até cinco notas diferentes e em diversas posições possíveis, com uma relativa facilidade técnica para o instrumento,

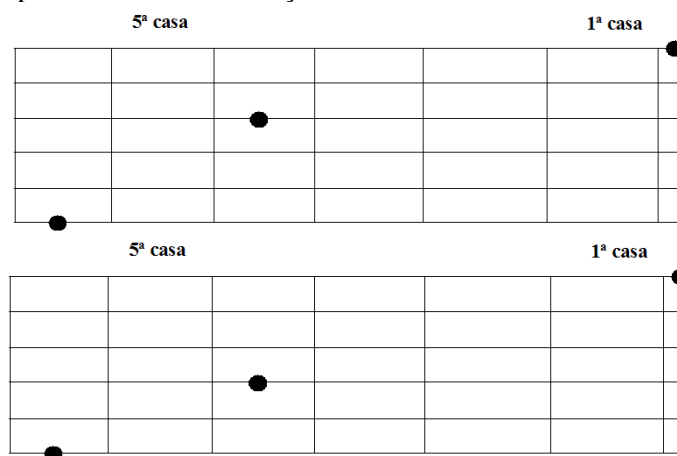
Também a utilização de arcos³⁴¹ pode ser notada desde o início das experiências com os violões. Os seus arcos já eram utilizados nos *Choris* e em diversos outros instrumentos de cordas. Smetak criticava a limitação do violão, quanto à duração do som, sentindo a necessidade do que chamava de som contínuo. Para cumprir tal demanda, além da utilização dos arcos nos violões, os artista tocava violoncelo e do órgão elétrico, todos estes utilizados pelo menos desde a época do primeiro registro analisado, que é o álbum *Smetak* (1975).

Sobre possibilidades de formação de acordes mesclando os sistemas temperado e microtonal, se dão, a partir da utilização das primeira e sexta cordas, em adição às demais.

³⁴¹ Segundo a descrição de Smetak: “**Os arcos:** Usou-se apenas o bambu envergado, com pressão natural (não com fogo, como nos arcos de pau-brasil). A crina é a mesma: cabelos de cavalo do pescoço do animal. Eventualmente podem servir fios de náilon finos, como também sisal ou cordas de instrumentos, para conseguir efeitos especiais.” (SMETAK, 2001, p. 84).

Outros exemplos de possibilidades na produção de acordes característica dos violões smetakianos, são apresentados na *Figura 19*:

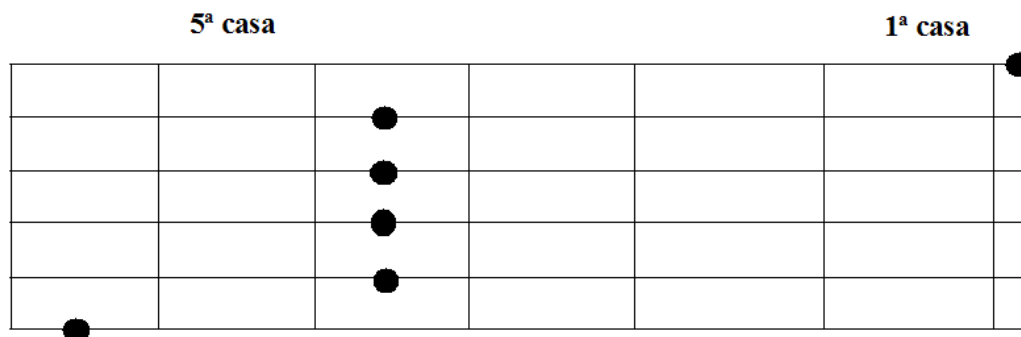
Figura 19 – Exemplos de tríades com terças microtonais.



Fonte: elaboração própria.

A *Figura 19* representa exemplos de tríades utilizando a chamada terça neutra, aproximadamente. Ainda outro exemplo de acorde com terças neutras pode ser configurado a partir das possibilidades da posição representadas na *Figura 20*:

Figura 20 – Exemplo de acorde com terças múltiplas.



Fonte: elaboração própria.

No exemplo mencionado, a sexta corda solta em *mi b* e a primeira pressionada na sexta casa produzindo um *si b*. As outras notas correspondem a variações microtonais entre as notas *sol* e *sol #*.

Devido às dificuldades geradas pelos compromissos profissionais de cada um dos nomes citados, outros membros foram, ao longo dos anos, substituindo os primeiros integrantes, na formação que se desdobrou no *Conjunto de Microtons*. No catálogo confeccionado por Norma Freire acerca do lançamento do álbum *Smetak* (1975), encontram-se informações sobre outros participantes das experiências com os violões. Na

página sessenta, num trecho com o título *Grupo dos Mendigos*, há o registro de uma entrevista realizada com alguns dos:

Somos... oito. Seis violões, mais Ari na percussão e Elizabeth. Mas tudo em fase de experiência ainda.

Esse grupo foi formado agora ou já existia antes?

Quando o Smetak gravou o disco foi com Caetano, Gereba, esse pessoal. Agora a gente sempre foi muito interessado no trabalho do Smetak aqui na faculdade... e agora pintou um trabalho prá gente mostrar.

Qual é o seu nome?

O meu é Juraci (alto, magro, calmo, moreno)... tem o Toni, Guilherme, Tômas, Tomáís, Dilson, Elizabeth e Ari.³⁴²

Neste trecho, pode ser notado a mudança radical dos integrantes do grupo. O único integrante que havia participado desta transição e que permaneceria trabalhando com Smetak e os violões microtonais até a época do *Conjunto dos Mendigos*, seria Thomas Gruetzmacher. Os outros citados são: Juraci Cardoso, Toni Costa, Guilherme Vaz, Thomaz Oswald, Dilson Peixoto, Elizabeth³⁴³ e Ari Dias.

5.2 CONJUNTO DE MICROTONS

A partir de 1974, um grupo de estudantes da então EMAC, interessaram-se de maneira intensa pelo trabalho com os violões microtonizados smetakianos. Em torno de Smetak, Thomas Gruetzmacher, Samuel da Motta, Élcio Sá, Baltazar Schawabe, Hans Ludwig e Antônio Sarkis formaria mais tarde o *Conjunto de Microtons*, com o objetivo de investigar as propostas de Smetak e seus violões microtonais. Dentre os entrevistados e que participaram do álbum *Interregno*, todos eram estudantes de composição³⁴⁴. Os entrevistados foram Thomas, Élcio e Hans.

O *Conjunto de Microtons* representou o ponto de maior desenvolvimento do fenômeno *Violões de Microtom*. Com já foi referendado em outro momento,³⁴⁵ o nível de complexidade conceitual/prático alcançado pelo grupo referido estabelece um campo ideal para uma investigação adentrada dos diversos processos envolvidos no fenômeno dos violões microtonais smetakianos.

³⁴² Entrevistas realizadas por Norma Freire, por ocasião do lançamento de *Smetak* (1975).

³⁴³ Não foi possível descobrir informações acerca do sobrenome desta pessoa, através dos entrevistados durante esta pesquisa.

³⁴⁴ Tuzé de Abreu, Thomas Gruetz, Hans Ludwig, Élcio Sá.

³⁴⁵ Ver *Capítulo 4*.

Dos citados, Thomas Gruetzmacher³⁴⁶ foi o integrante que esteve presente desde a fase referente ao grupo *Os Mendigos*, chegando a participar da apresentação na *Feira da Bahia*. Estudou Composição e Regência na Escola de Musica da Universidade Federal da Bahia tendo cursado seu mestrado também na área de composição no *New England Conservatory*³⁴⁷. Além de compositor e instrumentista, atualmente é professor e produtor musical tendo trabalho intenso na área de publicidade e trilhas para vídeo, teatro e dança. Em uma das suas correspondências, ele menciona muitos dos participantes nas experiências com os violões:

Eu era, segundo Smetak, o "primadonna" do violão Mi agudo!! Um dos Mendigos como ele dizia. Os outros, Sarquis, Élcio, Tuzé, na Bahia, Baltazar e Samuel, na Suíça, Hans e eu em Sampa, e o Velho, no céu!! De outras formações, Thomaz Oswald na Índia (provavelmente) Tony Costa no RJ, Guilherme Maia não sei (RJ ou SSA), Ary Dias em SSA, Diana "cantora" RJ (?), Tato Taborda (RJ), Wilson Sukorsky, Lívio Tragtenberg, Gereba, em SP (última formação). Eu fui o q definiu a verticalidade microtom e a horizontalidade cromática no violão já q me interessava uma técnica p/o instrumento. Traduzi o pensamento da escala maior p/o microtom, (Tom Tom Semitom Tom Tom Tom Semitom) e PÁ !!! Guarde este mail porque não sei se vou lembrar disso tudo de novo!³⁴⁸

Nesta mensagem, Thomas cita alguns aspectos importantes: a escolha de um violão, no caso dele o *mi prima*; nomes de diversas pessoas que participaram dos processos dos violões smetakianos; sobre a relação temperamento & microtonalismo; e a apropriação das relações intervalares das escalas configuradas a partir do temperamento, por exemplo – “Tom-Tom-Semitom-Tom-Tom-Tom-Semitom” adaptada para o sistema microtonal proposto através dos violões smetakianos.

O semitom, unidade mínima de divisão da afinação temperada, passa ao mínimo intervalo microtonal do sistema específico dos violões, ou seja: 1/5 do meio-tom temperado. E a partir da especificidade do sistema microtonal aplicado aos violões smetakianos, torna-se possível fazer escalas de até sessenta notas por oitava. Uma oitava temperada compreende doze notas, ou doze meio tons. No sistema proposto a partir do violão microtonal smetakiano, cada meio tom é subdividido em cinco alturas ou notas,

³⁴⁶ Thomas Hermann Gruetzmacher nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 29 de janeiro de 1953.

³⁴⁷ Boston, MA, EUA.

³⁴⁸ Trecho de correspondência eletrônica com data em 06 de julho de 2009. Na época desta mensagem, eu estava prestes a viajar para São Paulo, a fim de realizar uma série de entrevistas com algumas das pessoas que Thomas cita na sua resposta, inclusive ele próprio. Mantenho a grafia original do texto, buscando inclusive inscrever o tipo de grafia específico surgido através da comunicação eletrônica, *emails*, *scraps* e coisas do gênero, representando uma das facetas deste tempo de agora. Acredito que etnografia deve caminhar na direção de levar em conta tais aspectos da realidade. É uma pena que o sistema de normas acadêmicas impeça uma prática descritiva mais densa e até por isso, mais precisa e objetiva.

logo em uma oitava do sistema smetakiano existem 60 (sessenta notas ou alturas) possíveis. Levando ainda em conta a ideia de instrumento coletivo, tais possibilidades ampliam-se quantitativamente de maneira considerável.

Hans Ludwig já conhecia Thomas desde a adolescência e relata que este o influenciou a ir estudar música em Salvador. Segundo o seu depoimento, afirma que conheceu o trabalho de Smetak na exposição que ocorreu na *Feira da Bahia*, em 1974. Segue para a Bahia, então por volta de 1975, decidido a estudar composição, tornando-se membro do *Conjunto de Microtons* logo que chegou em Salvador. Assim como Élcio Sá, Hans teve várias obras executadas nas *Apresentações de Jovens Compositores da Bahia* organizadas por Ernst Widmer. Graduiu-se em Composição e Regência em 1980, seguindo para São Paulo e depois Alemanha, realizando estudos na área de gravação musical. Atualmente reside na cidade de São Paulo.

Élcio Sá³⁴⁹, é graduado em Composição e Regência pela EMUS/ UFBA, desde 1980, tendo estudado com Jmary Oliveira e Ernst Widmer. Durante o decorrer do período de graduação, atuou ativamente junto a EMAC e às atividades dos *Jovens Compositores*, organizadas por Widmer. Em 1982 foi como contratado pela Escola Nacional de Música de Luanda/ Angola, como professor cooperante, aonde, fundei e dirigiu o Conjunto Experimental de Música. De volta ao Brasil, escreveu a música para o espetáculo *Ópera Negra* (1988), o qual ficou por seis meses em cartaz no Teatro do SESC, em Salvador. O espetáculo contou com coreografia de professoras da Escola de Dança da UFBA. Em 1990, contratado como professor auxiliar na área de composição musical. Desde 1992, mora no Panamá aonde atualmente, é professor de música (harmonia, instrumentação e orquestração, informática musical), no Departamento de Música da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Panamá.

Estas pessoas foram de importância imprescindível para o desenvolvimento desta investigação acerca dos violões smetakianos. Foram todos, vale repetir, inclusive os que por motivos diversos não puderam ser entrevistados, construíram toda uma sistematização específica para a prática musical não convencional. Já tendo abordado os aspectos relacionados à improvisação musical smetakiana, sigo acerca dos aspectos relacionados à interface do som. Escalas, acordes e sistemas de organização de alturas. Apesar de aqui desprezar quase que totalmente aspectos relacionados aos âmbitos rítmico, bem como abordar apenas de maneira superficial o âmbito timbrístico, justifico tal

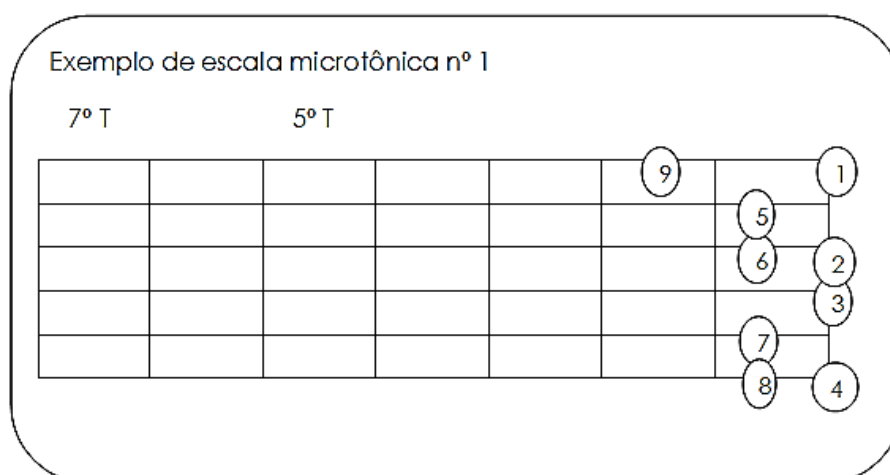
³⁴⁹ Élcio Rodrigues de Sá, nasceu em Ourinhos, São Paulo, em 30 de maio de 1952.

escolha, devido ao direcionamento específico ao âmbito das alturas sonoras proporcionadas através das proposições smetakianas do sistema de organização das alturas, através dos seus violões microtonais.

Desde 1974, como pode ser comprovado através do registro da *Feira da Bahia*, Smetak e os seus companheiros dessa época, já haviam trilhado na direção da sistematização de escalas e acordes próprios para os violões microtonais. A sistematização de escalas foi um dos grandes avanços técnicos conquistados pelo *Conjunto de Microtons*. Segundo depoimentos de Thomas e Élcio, a importância das escalas representava um ponto reconhecível, necessário para a improvisação nos violões microtonais, apontando para o estabelecimento de um sistema próprio de organização das alturas, de certa maneira, a partir das experiências com as escalas diatônicas, só que transplantadas para os microtons.

Abaixo, ilustrações editadas por Élcio Sá, de escalas microtonais para o violão.

Figura 21 – Exemplo de escala microtonal 1.



Fonte: Élcio Sá.

Na *Figura 5*, considerando a letra *m*, de microtom, como a mínima divisão deste sistema de alturas, encontra-se a seguinte relação intervalar: $2m - m - 2m - m - m - 2m - m - m$. Esta escala proposta por Élcio Sá, compreende o âmbito de um tom temperado, correspondente ao intervalo entre as notas *mi b - fa*. Um dado que aparece a partir do exemplo é o seguinte: a repetição da mesma nota, por exemplo um *sol 3*, no violão afinado convencionalmente, aparece quatro vezes. No violão de microtons, esta repetição só torna-se possível com a presença de pelo menos quatro instrumentos, ou seja, o aspecto da diversidade das alturas é ampliado de maneira profunda.

Sobre possibilidades de escalas e acordes, Thomas explica:

Verticalmente você vai tocar os microtons e horizontalmente você tá no sistema tonal, porque vai de meio em meio tom... então essa parte de como construir aí, pegar aquele... a ideia do tom, tom, semi-tom, tom, semi-tom, transformar isso pra dentro dos microtons, aí eu fiz a escala assim também, era: dois microtons, um microtom. Dois, dois, dois e um, né?... Mas isso aí... porque eu me preocupava, porque eu queria tocar aquilo ali como um instrumento diferente, não só fazer zoadá: *clém, glom, clém, glão glom, glom*. E essa coisa de começar uma frase numa corda e descer ela um microtom, descer ela de novo dois três microtons e... parece que na verdade, é um *delay* com microtom. Porque você toca a mesma frase no mesmo ritmo sempre baixando um microtom. Aí é: té tê tê tê, té tê tê tê, té tê tê tê... como um *delay*. Só que um *delay* que muda microtonalmente, não tonalmente. (M) Sei. Como se tivesse uma mudança de *cents*, aí, né? (T) Exatamente.³⁵⁰

Os aspectos vertical e horizontal apontados no início do trecho, referem-se a possibilidade de utilização dos dois sistemas, o microtonal e o temperado, de maneira simultânea e/ou dissociada, podendo inclusive estabelecer contrastes estéticos a partir da exploração de tais possibilidades. A sistematização proposta através da adaptação das relações intervalares presentes no sistema temperado, através de uma adaptação aos microtons também é ressaltado por Thomas. Também cita sobre o procedimento da repetição de uma determinada frase em cordas diferentes, estabelecendo pequenas variações microtonais em cada repetição.

A prática do violão microtonal estabelece uma expansão das possibilidades na exploração não convencional de alturas, a partir da desconstrução do sistema temperado, ou redimensionamento deste. O violão, tradicionalmente projetado e construído a partir do sistema temperado de alturas sonoras, é ressignificado a partir da obra smetakiana, estabelecendo elo entre o conhecimento adquirido ao longo dos anos de desenvolvimento da percepção e organização de alturas diversas, centrado no sistema temperado, à outras acepções tão desenvolvidas ou até mais, como afirma o próprio Smetak, como das diversas culturas musicais orientais e ameríndias. O violão microtonal smetakiano associa tais extremos, apontando para uma desterritorialização da música, ou das mais diversas culturas musicais, através da diluição gradativa das suas pseudo-fronteiras.

Este trabalho de investigação aqui registrado, representa uma primeira investida na compreensão da obra *Violões de Microtom*, considerando-a um complexo sistema de prática musical, o qual propõe e configura suas próprias regras através de um gradual e minucioso desenvolvimento de vocabulário, comportamento e produto sonoro que se

³⁵⁰ Entrevista realizada com Thomas, em 31 de julho de 2009.

distingue em bastante da produção musical da sua época, a partir da busca pelo estabelecimento de uma identidade própria ao contexto específico de tal fenômeno, a própria obra.

Depois do lançamento de *Interregno*, o *Conjunto de Microtons*, vai desacelerando suas atividades até que, com a saída de alguns dos seus integrantes, como Thomas Gruetz e Baltazar Schawabe, o grupo dilui-se por completo. Segundo declarações de Smetak:

Como se não bastasse o reduzido espaço de que dispomos para o desenvolvimento de nossas atividades, alguns dos integrantes do conjunto, talvez os mais imprescindíveis, estão nos deixando (para) ir para outros centros, como são os casos de Thomas e Baltazar. Existem alguns outros alunos dispostos, mas necessitam de um longo preparo. O trabalho só poderia continuar se houvesse melhores condições.³⁵¹

Como pode notar-se em seu discurso, o artista anuncia já em maio o futuro do conjunto. Em 1981, Smetak produz mais um texto para teatro dedicado ao diretor e amigo Paulo Dourado: *Wellcome Neutron ou o Erotismo do Canhoto*, com noventa páginas. Em 1982, participa como artista residente no *Festival de Berlim*, a partir do qual foram construídos sete monocórdios (SCARASSATTI, 2008. p. 70). Também em 82 lança o livro *Retorno ao futuro, ao espírito* (1982), no qual insere uma figura contendo possibilidades microtonais escalares (SMETAK, 1982. p. 63). Segundo Scarassatti, a derradeira produção literária do artista foi *Simbologia dos Instrumentos*, publicado só em 2001, a partir da iniciativa da *Associação dos Amigos de Smetak*. Em 1984, Smetak falece por conta de um enfisema pulmonar.

Os violões microtonais ainda iriam aparecer em alguns eventos homenageando Smetak. Em 1989, houve uma grande exposição das obras smetakianas na Galeria São Paulo, em São Paulo, na qual houve além de palestras com nomes como Caetano Veloso, José Miguel Wisnik, Paulo Dourado, Ernst Widmer, apresentação musical com um grupo formado por Rogério Duarte, Paulo Moura, Arrigo Barnabé, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Tuzé de Abreu, Thomas Gruetzmacher e Julio Medáglio. Vale situar que todos os nomes citados na oração anterior têm intenso trânsito na interface das músicas populares brasileiras, ainda que em graus e maneiras diversas.³⁵²

Em março de 2005, o grupo formado por Tuzé de Abreu, Thomas Gruetzmacher, Sebastian Hilken, Wilson Sukorski, Livio Tragtenberg e Tato Taborda apresentaram-se

³⁵¹ Trecho de *Interregno, o macrouniverso dos microtons*, publicado em *A Tarde*, Caderno 2, em 26 de maio de 1980. Texto de Albenísio Fonseca.

³⁵² Segundo o artigo *Mágicos instrumentos de Smetak*, publicado em *Jornal da Tarde*, em 01 de março de 1989.

no festival de música atual de março (Maerzmusik em alemão) em Berlim. Segundo Thomas:

É um festival de música atual (antiga música nova) vai do erudito ao eletrônico, instalações, música étnica, e tudo mais imaginável. Dura 10 dias!! Nós fomos na temporada de 3 a 13 de março de 2005. Tocamos dia 11/5. Preparei uma peça, na verdade um roteiro de improvisação entremeadado de pequenas convenções, variando de frases conjuntas, ao uso do violão ao vento (eólico) [...] disparado [...] num determinado momento. Usei tb um cello c/distorção tocado pelo cellista alemão Sebastian Hilken [...]. Usei tb o clarone do Lívio, e levamos, além dos violões, alguns choris, máquina do silêncio, monobaixo, peixe, Pindorama, Vina e efeitos produzidos c/a voz. Dei o nome de *Microtoniza-te!* à peça !!! Obviamente usei um monte de coisas q lembrava de nossos ensaios c/ Smetak (como o tema BACH) e usei o roteiro q ele imaginava p/a revolução microtonal, em q todos no planeta teriam um violão microtonizado com o qual mudaríamos a consciência do homem, mudando c/isso a natureza, o planeta, o sistema solar e por fim o universo!!! Foi um crescendo c/bastante emoção. O final da peça éramos nós de pé c/os violões levantados acima das cabeças gritando SMETAK! Foi sucesso junto ao público. Era o ano 2005 em q ele disse q ia voltar, por isso terminei chamando por ele !!! [...] Tb assumi o lugar de condutor (regente) q era de Smetak, e q ele sempre exerceu porque o negócio de 6 cabeças pensarem como uma, é pura ficção, então assumi a função imitando um pouco até o gestual dele !!!! A peça tinha 6 momentos, cada músico seguiu este roteiro. Depois, em julho do mesmo 2005 repetimos a mesma apresentação aqui em Sampa, no Itaú Cultural, onde, pela 1ª vez na história do microtom o público pediu bis ! sendo uma das razões deste sucesso, o fato de eu tb ter desenhado o mapa da luz, p/cada um dos seis momentos, o q evidentemente dá o maior reforço ! Este foi filmado por um amigo meu q tem uma empresa de vídeo, e é um profissional reconhecido. [...] Tem o bis lá, gravadinho !!!!

O tema BACH citado por Thomas, refere-se ao conjunto das notas: *si (B)*, *la (A)*, *dó (C)* e *si b (H)*, na notação por cifra, alemã). Esta estrutura também fora utilizada pelo *Conjunto de Microtons*, como afirma Thomas, enquanto material para ser desenvolvido nas improvisações. Cita também da utilização de uma gravação do *Violão Eólico* como participante da improvisação. Smetak indicara algumas vezes, como deveria ser feito tal experiência, e ainda sugerindo a utilização do registro em uma performance ao vivo. Sobre a utilização de gravações sonoras durante uma performance ao vivo tem sido muito explorada inicialmente pelo ambiente da música sinfônica experimental, difundindo-se para outros contextos como é o caso do *hip-hop* e do *rap*, que exploram profundamente a utilização de sons pré-gravados na performance ao vivo.

Também em 2005, houve uma exposição da obra smetakiana no Itaú Cultural, São Paulo, em 28 e 29 de julho. Nesta apresentação os integrantes foram Tuzé de Abreu, Thomas Gruetzmacher, Gereba, Wilson Sukorski, Livio Tragtenberg e Tato Taborda. No

mesmo ano, no mês de agosto, uma mostra de plástica sonora deve levou ao SESC Pinheiros, em São Paulo, alguns instrumentos do acervo de Smetak.

Também há aproximadamente, dois anos, Gereba produziu uma gravação utilizando os violões smetakianos além de outros instrumentos de Smetak. Participaram da gravação nomes como Rogério Duarte, Tuzé de Abreu e o próprio Gereba. A parte vocal do registro ficou por conta de Arnaldo Antunes, músico brasileiro de renome no mercado artístico brasileiro.³⁵³ Também Adriana Calcanhoto têm utilizado esporadicamente o *Pistom Cretino*, em algumas das suas apresentações.³⁵⁴

Apesar da enorme potência e do interesse natural despertado no grande público, inclusive o considerado leigo, a obra de Walter Smetak, como um todo, representa ainda hoje, um campo por deveras incipiente de investigação. Tal obra carece de atenção tanto dos órgãos públicos quanto dos profissionais da área artística responsáveis por uma melhor compreensão dos processos envolvidos nos fenômenos das músicas brasileiras. Como diria Caetano Veloso no encarte do álbum *Smetak* (1975), “me parece sensato espalhar sementes de sonho por aí.”

³⁵³ Segundo afirmou Gereba em sua palestra na *Semana Walter Smetak*.

³⁵⁴ Há duas semanas, aproximadamente, eu próprio recebi um telefonema do escritório de advogados da compositora e cantora, para tratar de assuntos relativos aos direitos da família. Informei-lhe o telefone de Bárbara, principal responsável pela obra, dizendo-lhe que apenas era eu, pesquisador e membro da Associação.

CONCLUSÃO

Os *Violões de Microtom* smetakianos representam um fenômeno artístico surgido e desenvolvido ao longo da década de 1970, estabelecendo-se enquanto zona fronteira e/ou de interpenetração das interfaces musicais populares, eruditas e folclóricas, estabelecendo um campo peculiarmente *suigeneris* de criação e prática musicais.

A partir das orientações eubióticas, a obra de Smetak, falando de uma maneira superficial, tinha como objetivo central a ampliação da consciência do ser humano através da arte e, principalmente da música, ou do som como ele próprio afirmava. E o violão microtonal pareceu a Smetak, como o instrumento mais eficaz para cumprir tais objetivos, devido ao potencial alcance de público que, culturalmente, o violão encontra no Brasil. Operando através da desconstrução de elementos reconhecíveis como a música e o instrumento musical tradicional, Smetak propõe a partir desta obra, o estranhamento do estabelecido e/ou reconhecível, apontando para a construção de novas formas de fazer música e também de se relacionar social e culturalmente.

Através do violão, Smetak traria a perspectiva de atingir o grande público objetivando as transformações da consciência deste público, de acordo com a missão eubiótica de construção do ambiente adequado para a vinda do novo homem. As acepções musicais são claramente correlacionadas aos conceitos teosóficos e eubióticos, num movimento característico de Smetak. O objetivo maior da sua obra, ou a “Grande Óbra”, como diria Tuzé, era sem dúvida, a transformação do ser humano. Quaisquer instrumentos sejam arte e/ou religião e/ou ciência, serviriam a esta função maior. E para tanto, Smetak munira-se de elementos que podem ser considerados caracteristicamente brasileiros como, dando um exemplo objetivo, os materiais que utilizava para construir suas obras.

A reunião de diversos aspectos específicos fundantes para a prática com os violões microtonais, configurou-se num complexo de fatores envolvidos nos processos relativos ao referido fenômeno. De uma maneira geral, a improvisação coletiva smetakiana, o sistema microtonal em sua aplicação aos violões smetakianos e a intensa troca cultural podem representar tais princípios. Através desta investigação foi possível constatar que o fenômeno dos *Violões de Microtom* desenvolveu uma série de elementos específicos estabelecendo-se, então, enquanto um sistema musical específico (MERRIAM, 1964).

Tratando do contexto sociocultural do qual emerge o fenômeno aqui investigado, pode ser caracterizado como intelectual, através de pessoas ligadas ao tropicalismo e também à academia. Não se trata de um fenômeno de contexto sociocultural autóctone,

portanto. Porém, aponta para um descolamento das pretensões estéticas vigentes tanto na música chamada popular, quanto a erudita, principalmente devido aos objetivos eubióticos ocuparem o cerne do pensamento de Smetak.

Por outro lado, a obra de Smetak e principalmente o fenômeno dos violões microtonais smetakianos, inaugura um movimento de inserção do experimentalismo nas músicas populares brasileiras através dos tropicalistas, transformações estas as quais desdobrariam por exemplo no grupo *UAKTI*, o qual participa frequentemente de produções no campo das músicas populares.

A obra literária de Smetak carece de atenção por parte de interessados em publicá-las. A extensa produção literária do artista perpassa campos como a filosofia, estética, teatro, dança e música, pela qual se deteve mais profundamente. Sobre improvisação musical, deixou dois escritos ainda inéditos, nos quais inscreve muitas das suas reflexões sobre o referido procedimento, as quais cunhou durante os muitos anos de experiências.³⁵⁵ Também como fruto desta investigação, plasma-se a comprovação do estado de urgência em que a obra smetakiana encontra-se, como um todo. Como exemplo, aponto a plástica sonora *Caossonância*, sobre a qual não há nenhum registro anterior a desta dissertação, a não ser da participação da obra referida em algumas exposições. A obra encontra-se em situação de extremo risco de conservação, encaixotada e armazenada numa sala com péssimas condições como foi registrado em vídeo.³⁵⁶

A improvisação proposta por Smetak, partindo do conceito de instrumento coletivo, estabelece uma das linhas que guiam os aspectos conceituais e práticos nos seus violões microtonais. Desde suas experiências com as tendências presentes na música contemporânea da indeterminação na escrita, até o completo abandono da partitura, defendido de maneira incisiva, como consta na partitura da composição *Anestesia* (1971), na qual inscreve-se: “Libertar o médico do doente, o músico da partitura e o DIRIGENTE da orquestra.”³⁵⁷ A peça foi dedicada ao seu amigo e integrante do *Grupo de Compositores da Bahia*, Milton Gomes. Outras tiradas sobre o direcionamento para a improvisação em detrimento da música escrita aparecem na capa: “para 10 instrumentos cirúrgicos a livre escolha d competente intérprete.” E mais: “tradução sistemática de formas e não-formas em SOM. Improvisação dirigida por esquemas informais”.³⁵⁸ O

³⁵⁵ *Arte transcendental da improvisação* (SMETAK, 1978); *Ensaio para o artesanato da improvisação: da pequena ciência do homem* (SMETAK, 1977).

³⁵⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TCM1mBm_SCQ>. Acesso em jan.

³⁵⁷ Capa da partitura da peça *Anestesia*. Material encontrado no acervo da família.

³⁵⁸ Idem.

primeiro tópico deste capítulo tratará das acepções de improvisação adotadas por Smetak, bem como os termos recorrentes no vocabulário específico dos violões microtonais smetakianos.

Os resultados alcançados a partir das questões – Como se davam as improvisações? Como Smetak às conduzia? Como retomava situações satisfatórias? Existiam termos específicos criados para designar tais situações? Havia termos relacionados? – proporcionaram uma possível sistematização de alguns dos princípios estruturantes para a improvisação proposta através dos violões microtonais smetakianos, como pode ser consultado no *Capítulo 4* (p. 10-32). As entrevistas representaram uma das fontes mais importantes para o cumprimento destes e outros objetivos propostos nesta investigação. Associado ao procedimento das pesquisas bibliográficas, as informações colhidas durante as diversas conversas informais, registradas ou não, tornaram possível a investigação acerca dos violões microtonais smetakianos e suas proposições.

Outro resultado importante refere-se ao caminho trilhado por Smetak e seus companheiros desde as experiências com o *Violão Eólico*, no início da década de 1970, passando pela formação do grupo *Os Mendigos*, e encerrando-se com a dissolução do *Conjunto de Microtons*, em 1980. A partir de tais experiências, foram desenvolvidos termos específicos, adotados por tais grupos para designar escalas musicais, acordes, bem como procedimentos relativos à improvisação proposta através dos violões smetakianos. Neste âmbito, o *Conjunto de Microtons* representou o ponto de maior desenvolvimento do fenômeno *Violões de Microtom*. O nível de complexidade conceitual/prático alcançado pelo grupo estabeleceu um campo ideal para a investigação adentrada acerca dos processos envolvidos no fenômeno aqui tratado.

O sistema de afinação microtonal proposto através dos violões smetakianos proporciona a potencialização de estruturas melódicas e harmônicas, qualitativa e quantitativamente, de uma maneira considerável. Nesta investigação acerca dos *Violões de Microtom*, porém, não foi possível comprovar o nível de exploração e utilização sistemática de tais possibilidades. Ainda assim, as sistematizações desenvolvidas por Smetak e as pessoas envolvidas nas experiências com seus violões microtonais, denotam para um trabalho árduo, na cunhagem de sistemas de organização – tanto no que tange o aspecto de grupo quanto no campo estritamente sonoro, as escalas, por exemplo –, termos e procedimentos específicos para a utilização conceitual/prática no fenômeno referido. Este fato se mostra como único, no que tange a uma proposta profundamente sistemática do microtonalismo aplicado em violões.

Apesar da enorme potência e do interesse natural despertado no grande público, inclusive o considerado leigo, a obra de Walter Smetak, como um todo, representa ainda hoje, um campo por deveras incipiente de investigação. Tal obra carece de atenção tanto dos órgãos públicos quanto dos profissionais da área artística responsáveis por uma melhor compreensão dos processos envolvidos nos fenômenos das músicas brasileiras. “Salve-se quem souber, porque poder, ninguém poderá mais”.³⁵⁹

³⁵⁹ Declaração de Smetak em entrevista (MORAES, 1985, p. 10).

REFERÊNCIAS

- AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ALLEN, Matthew Harp. Tales Tunes Tell: Deepening the Dialogue between "Classical" and "Non-Classical" in the Music of India. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 30 (1998), pp. 22-52. Londres: International Council for Traditional Music, 1998.
- ALMEIDA, Paulo Roberto de. As relações entre o Brasil e os Estados Unidos em perspectiva histórica. *Hispania*, v. 85, n. 3, set.2002, p. 435-438.
- ALVES, Rubens. 1991. Sobre remadores e professores - agir. In: ALVES, Rubens. *Conversas Com Quem Gosta de Ensinar*. São Paulo: Cortez, 1991. p. 65-87.
- AMADO, Roberto. O som esotérico de Smetak. *Planeta*, n.102, mar.1981, p. 23-28.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. 9. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 205-207.
- ANSWERS.COM. 2008. Answers Corporation. Disponível em <<http://www.answers.com/topic/found-art>>. Acesso em 14 jun. 2008.
- ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DE SMETAK. *Akisum*. Salvador: UFBA, 2001.10 p.
- ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DE SMETAK. *Smetak, retorno ao futuro*. Informativo. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak, 1985.
- BAHIA vem a São Paulo mostrar feira faceira. *Diário de São Paulo*, s/a, s/p., 06 set. 1974.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BASTIANELLI, Piero. *A Universidade e a Música: Uma Memória 1954-2004*. 2 v. Gráfica Contexto: Salvador, Bahia, 2004.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. 2005. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências de hoje. In: LÜHNING, Angela Elizabeth; ROSA, Laila Andresa Cavalcante. II Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador). *Anais...* Salvador: ABET/CNPq/Contexto, 2005. p. 89-102.
- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: an Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1979. p. 342-356.
- BÉHAGUE, Gerard. 1998. *Música "erudita", "folclórica" e "popular" do Brasil: interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas*. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/latin_american_music_review/v027/27.1behague06.html> Acesso em nov. 2008.
- BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss 1595 / 1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas. *Anuario*, v.4, 1987,p. 44-81.

- BEVIR, Mark. The West Turns Eastward: Madame Blavatsky and the Transformation of the Occult Tradition. *Journal of the American Academy of Religion*, v. 62, n. 3 1994, p. 747 -767.
- BIRIOTTI, Leon. *Grupo de compositores da Bahia: resena de um movimento contemporaneo*. Montevideo: Instituto de Cultura Uruguaio Brasileiro, 1971. p. 13.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* 6.ed., Seattle: University of Washington Press, 1995.
- BOAS, Franz. A história da antropologia. Em: STOCKING JR., George W. A *Formação da Antropologia Americana 1883-1911: antologia Franz Boas*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora UFRJ, 2004. p. 39-57.
- BONI, Valdete, QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, v. 2 n. 1, janeiro-julho/2005, p. 68-80.
- BORDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A, 1987.
- BRITTO, Joaquim Luiz Seixo de, FERREIRA, Nelson Lins, FERREIRA, Octavio M., PINTO, Antônio Loureiro, SILVA, Benedito Clóvis da. *Aquarius, Fundo Editorial*. Ano 1, n. 9/10, set/out.1969.
- BRITTO, Joaquim Luiz Seixo de, FERREIRA, Octavio M., GOMES, Elielson Vianna, PINTO, Antônio Loureiro, SILVA, Benedito Clóvis da. *Aquarius, Fundo Editorial*, ano 4, n. 37/41, jan/maio 1972.
- BRITTO, Joaquim Luiz Seixo de. Xavantina. *Aquarius*, ano 4, n.37/41. p. 16 – 22, 1971.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos, São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. Smetak pra quem souber. *SomTrês*, n. 22, out.1980,. p. 64-66.
- CASTANHEDA, Carlos. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. Los Angeles: UCLA Press, 1968.
- CEIA, Carlos. Etnicidade. *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <<http://www2.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/E/etnicidade.htm>>. Acesso em 23 nov. 2008.
- CHALUPECKY, Jindřich, WILSON, Paul. 1985. *Marcel Duchamp: A Re-Evaluation*. Em: *Artibus et Historiae*, Vol. 6, No. 11 (1985), pp. 125-136. Cracóvia: IRSA s.c.
- CRESPO, E.G., VIEGAS, ANA MARIA. *Evolução do complexo pineal dos Vertebrados*. 1991. Coleção Natura, Nova Série - Vol. XVI. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Ciências Naturais. Disponível em: <<http://www.triplov.com/crespo/pineal.html>>. Acesso em dez. 2009.
- CROSS, Lowell. 1999. Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess. *Leonardo Music Journal*, v. 9, Power and Responsibility: Politics, Identity and Technology in Music. Cambridge: The MIT Press, 1999. p. 35-42.
- CRUZ, Alessandra Carvalho da. *O Samba na Roda: samba e cultura popular em Salvador 1937-1954*. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Mestrado em História da Universidade Federal da Bahia, 2006.

- DAVIS, Miles; TROUPE, Quincy. *Miles Davis: a autobiografia*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- DUNN, Chistopher. 2007. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*. Em BASSUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, pp. 59-78. São Paulo: Cosac Naify.
- FONSECA, Albenísio. Interregno, o macrouniverso dos microtons. *A Tarde*, Caderno 2, 26 maio 1980.
- GARCIA, Valéria. *Os incríveis poderes do bruxo do som*. *Última Hora*, p.7, 27 set. de 1974.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura In: GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. The Making of a Social History of Popular Music in Chile: Problems, Methods, and Results. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 26, n. 2, 2005, p. 248-272.
- GRAHAM, Richard .1991. Technology and Culture Change: The Development of the "Berimbau" in Colonial Brazil. *Latin American Music Review*, v. 12, n. 1, 1991, p. 1-20.
- GROVE, George; SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de musica: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048 p.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- HADREAS, Peter. 1999. Deconstruction and the Meaning of Music. *Perspectives of New Music*, v. 37, n.2, 1999, p. 5-28.
- HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A, 1986.
- HOSOKAWA, Shuhei. Falando na língua do antípoda: fantasia nipo-brasileira na origem da língua. In: GREINER, Christine, FERNANDES, Ricardo Muniz. *Tokyogaqui*. São Paulo: Edições SESC Sp, 2008.
- INSTRUMENTO musical, uma das atrações da feira de arte da Bahia. *O Estado de São Paulo*, s/a, s/p., 21 de set.1974.
- INTERREGNO, a nova bruxaria de Smetak, o alquimista do som. *O Globo*, s/p,14 abril de 1980.
- KAEMPFER, Phra Hans Ulrich; PINKEL, Sheila. 2004. The Earth Music of Thamkrabok Monastery. *Leonardo*, v. 37, n. 1, 2004, p. 25-30.
- KANDINSKY, Wassily. 1996. A mudança de rumo espiritual. Em: KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral, 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 41-54.
- KEIL, Charles. Applied Sociomusicology and Performance Studies. *Ethnomusicology*, v. 42, n. 2, 1998), p. 303-312.
- KERMAN, Joseph. 1991. American Musicology in the 1990s". *Journal of Musicology* v.9, n.2, 1991, p. 131-142.
- KEROUAC, Jack. *On the Road*. Nova Iorque: Viking Press, 1957.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *A procura de um mundo sem "vis-a-vis": reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

KRADER, Barbara. Ethnomusicology. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 6. Londres: Macmillan, 1980. p. 275-282.

KUBIK. Pesquisa musical africana dos dois lados do atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais. *Revista USP*, n. 77, março/maio 2008, p. 90-97.

LA SAGNE, Luiz Carlos. 1975. *Smetak*. Produzido pelo Movimento Filme/Som com recursos do Departamento de Assuntos Culturais do Programa de Ação Cultural do MEC. Duração: 15'43".

LANZ, Rudolf. *Noções Básicas de Antroposofia*. São Paulo: Antroposófica, 1997.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 18. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Apoteose de Augusto. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 355-361.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Partida. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 15-19.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Um copinho de rum. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 362-372.

LIMA JR, José Valter. 1975. *O Alquimista dos sons*. Embrafilmes. 17'25".

LIMA, Maria Alvarez. *Marginália: Arte e Cultura na Idade da Pedrada*. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1996.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição na Bahia*. Salvador: FAZCULTURA/COPENE, 1999.

MÁGICOS instrumentos de Smetak. *Jornal da Tarde*, 01 mar. 1989.

MALINOWSKI, Bronislau. Introdução: tema, método e objetivo desta pesquisa. In:

MALINOWSKI, Bronislau. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 17-34.

MARCONDES, Marcos A. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: ART, 1977. p. 748-749.

MARIZ, Vasco. *Dicionário biográfico musical: compositores, intérpretes e musicólogos*. 3. ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. p. 210.

MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. Brasília (DF): Universidade de Brasília, 1970.

MARTÍ I PÉREZ, Josep. Música y Etnicidad: una introducción a la problemática. *Revista Transcultural de Musica* 2. 1996. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/marti.htm>>. Acesso em 18 nov. 2008.

MCLACHLAN, Neil. A Spatial Theory of Rhythmic Resolution. *Leonardo Music Journal*, v. 10, Southern Cones: Music Out of Africa and South America, 2000, pp. 61-67.

MERRIAM, Alan. *Anthropology of music*. Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1964.

- MORAES, Renato de. O alquimista de sons. In: ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DE SMETAK. 1985. *Smetak: retorno ao futuro*. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak, 1985. p. 5-10.
- MYERS, Helen. *Field technology*. In: MYERS, Helen. 1992. *Etnomusicology: an introduction*. Londres: MacMillian, 1992. p. 50-87.
- NAUMANN, Francis M., DUCHAMP, Marcel. Affectueusement, Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti. *Archives of American Art Journal*, v. 22, n. 4, 1982, p. 3-19.
- NETTL, Bruno. 1968. Biography of a Blackfoot Indian Singer. *The Musical Quarterly*, v. 54, n. 2, 1968, p. 199-207.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NOGUEIRA, ILZA. *Escola de Composição da Bahia: considerações estilísticas*. *Ictus*, v.4, 2002, p.17-43.
- NOGUEIRA, Ilza. Grupo de compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais. *Brasiliana*, Revista da ABM, n. 1, ano 1, Jan. 1999, p. 28-35.
- NOVAZZI, Potiguara. *Dhâranâ*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Eubiose, 1985.
- OLIVEN, Ruben George. A Malandragem na Música Popular Brasileira. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 5, n. 1, 1984, p. 66-96.
- OLIVEN, Ruben George. *A antropologia de grupos urbanos*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- OS PAULISTANOS vão saber o que é que a Bahia tem. *Folha da Tarde*, s/a, s/p., São Paulo, 07 de set. 1974.
- PENNA, Hermano. 2002. *Smetak*. Universidade de Brasília. Duração: 5'25".
- PERRONE, Maria da Conceição Costa. *Música, contexto e tradição: estudo sobre a criação de uma instituição de ensino*. Tese de doutorado em etnomusicologia: Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal da Bahia, 2009.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre o gênero e música do Jurupari. In: TEIXEIRA, Sérgio Alves. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: PPGAS, 1999. p. 93-118.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de etnomusicologia e a “era fonográfica” da disciplina no Brasil. In: LÜHNING, Angela Elizabeth; ROSA, Laila Andresa Cavalcante. II Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador). *Anais...* Salvador: ABET/CNPq/Contexto, 2005. p. 103-124.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial. *Revista USP*, Universidade de São Paulo, n. 77, mar./mai. 2008, p. 6-11.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v.44, n.1, 2001. São Paulo.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

REVISTA ESPAÇO ACADÊMICO. Tradução de Cecília T. Teradaira-Williamson. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/042/42cherold.htm>>. Acesso em 24 set. 2009.

RIBEIRO, Artur Andrés. *UAKTI: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROBATTO, Lia, MASCARENHAS, Lúcia. *Os passos da dança: Bahia*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2005.

ROSA, Laila Andresa C.. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances e representações de feminino na jurema sagrada*. Tese de doutorado em etnomusicologia: Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal da Bahia, 2009.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, Universidade de São Paulo, n. 77, mar./mai. 2008, p. 66-75.

SANTANA, Jussilene. *Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia*. Salvador: Vento Leste, 2009.

SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Retorno ao futuro: Smetak e suas plásticas sonoras*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2001.

SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Walter Smetak, o Alquimista dos Sons*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2008.

SEEGER, Anthony. Pesquisa de campo: uma criança o mundo. In: SEEGER, Anthony. *Os índios e nós*. Rio de Janeiro: Campos, 1979. p. 25-40.

SMETAK FALA de improvisação em autocrítica do seu disco. *Tribuna da Bahia*, p. 11-12, 20 de mar. 1975.

SMETAK IMPREVISTO. 2007. Disponível em <<http://www.waltersmetak.com/index/>>. Acesso em 14 jun. 2008.

SMETAK, Anton Walter. *A arte transcendental da improvisação*. Salvador, Curitiba, Salvador, Curitiba, Vila Velha. Manuscrito, s/p. 1978.

SMETAK, Anton Walter. *Curriculum Vitae*. Manuscrito. 1977.

SMETAK, Anton Walter. *Ensaio para o Artesanato da Improvisação: da Pequena Ciência do Homem*. Manuscrito. 1977. 12p.

SMETAK, Anton Walter. *O Retorno ao futuro, ao espírito*. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak, 1982.

SMETAK, Anton Walter. *Plásticas sonoras*. Catálogo de exposição. 30 janeiro 1989 a 6 março 1989 : 21 horas. São Paulo: Galeria São Paulo, 1989.

SMETAK, Anton Walter. *Simbologia dos Instrumentos*. Salvador: Omar G, 2001.

- SMETAK, Walter. *Interregno, Walter Smetak e Conjunto de Microtons*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia – Governo da Bahia, 1980. LP.
- SMETAK, Walter. *Walter Smetak*. Rio de Janeiro: Philips/Fonogram, 1974. LP.
- SNELL, Merwin-Marie. Modern Theosophy in Its Relation to Hinduism and Buddhism. *The Biblical World*, v. 5, n. 3, 1895, p. 200-205
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In: STOKES, Martin (Ed). *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*. Oxford: Berg Publishers, 1994. p. 1-28.
- SZOKA Elzbieta, MARCOS, Plinio. The Spirit of Revolution in Contemporary Brazilian Theatre: An Interview with Plinio Marcos. *TDR* (1988-), v. 34, n. 1, 1990, p. 70-83.
- TAGG, Philip. Musicology and the semiotics of popular music. *Semiotica*, v. 66, n. 1-3, 1987, p. 279-298.
- TAGG, Philip. Open Letter about ‘Black Music’, ‘Afro-American Music’ and ‘European Music’. *Popular Music* (Cambridge University Press), v. 8/3, p. 285-298, 1989. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/opelet.html>>. Acesso em out. 2009.
- TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. 10 ed. [rev. e ampl.] São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 2001.
- TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia: para o curso pedagógico*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1963.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.
- TINHORÃO, José Ramos. Viva Smetak que, como o povo, faz sua música com as mãos. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Música Popular Brasileira, 16 abril 1975.
- TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.
- TRAVASSOS, Elisabeth. Antropologia musical de Anthony Seeger: uma proposta de estudos etnomusicológicos. *Debates*, s.v., n.1, 1997.
- VEIGA, Manuel. *Etnomusicologia no Brasil: o presente e o futuro (problemas e questões)*. In: LÜHNING, Angela Elisabeth, ROSA, Laila Andresa Cavalcante. *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. II Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador). *Anais...* Salvador: ABET/CNPq/Contexto, 2005. p. 125-138.
- VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Rio de Janeiro: Philips, 1974.
- VELOSO, Caetano. *Jóia*. Rio de Janeiro: Philips, 1975.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 1997.

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia*. Trad. por Maria Aparecida da Nóbrega. 2. ed. Salvador: Corrupio, 1999.

WALTER SMETAK: a música baseada na filosofia. *Folha da Tarde ilustrada*, s/a, p.30, 23 set. 1974.

WIKIPEDIA ENCICLOPÉDIA ONLINE. 2008. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Identidade>>. Acesso em 15 jun. 2008.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. Em FERREIRA, Jorge. *Anos 70: musica popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

ANEXO A

Transcrição de gravação, da palestra/apresentação feita por Smetak, no evento intitulado Feira da Bahia, no Anhembi, São Paulo. 29 de setembro de 1974. Participaram do grupo que acompanhava Smetak: Gereba, Zeca, Capenga, Frederica, Rogério Duarte, Tuzé de Abreu e Thomas Gruetzmaier. A apresentação contou ainda com a participação de Gilberto Gil. O material encontra-se no acervo da família Smetak.³⁶⁰ Para uma melhor compreensão dos sinais utilizados, vide *Bula*, p. 39. Para diferenciar interferências textuais minhas, na transcrição, utilizarei a cor azul para designar tais situações.

O primeiro som que aparece na gravação é o do órgão elétrico de Smetak tocando as teclas brancas de Sol 3 à Sol 5, ou seja, um mixolídio em Sol, tocado ascendente por duas oitavas. Logo em seguida começa a palestra.

(Smetak) Primeiro queria dar uma pequena [introdução] sobre aquilo que nós fazemos aqui, os microtons. Os microtons são uma complementação da escala. É possível com o violão dividir o meio/tom, um tom em frações. Mostra isso no violão: Os três violonistas dos instrumentos mi, si e sol tocam cordas soltas, um após o outro. Com o tempo o ouvido se acostuma perfeitamente a esta afinação e começa a distinguir as diferenças. Agora isso causa uma certa mudança de conceitos velhos, que não é fácil. Desaparece, por exemplo, a oitava. No violão [desa]... aparecem quatro novas escalas à escala tonal, que eu chamei de vertical. Toca aí: O instrumentista do violão mi toca uma escala maior no âmbito de uma oitava, ascendente e depois descendente, respectivamente, sobre a corda sexta corda³⁶¹. Repete o procedimento, sendo que desta vez na quinta corda e, na volta, passando pela terça menor³⁶². Sim, como vocês estão reparando há uma diferença de uma corda para a outra. Se ele toca da primeira corda para a sexta corda, a afinação desce. Se ele começasse a escala da sexta corda para a primeira, ela ia subindo. Porque entre a primeira e a sexta corda tem uma diferença de um meio-tom. Este meio-tom está subdividido em cinco microtons. Temos então ahhh... outra maneira de tocar que [non] na diagonal. A mão passa imediatamente de um traste... de um traste para outro, na corda

³⁶⁰ Comprovação a partir de artigo publicado no *Estado de São Paulo*, 21 de setembro de 1974. Sem numeração de página.

³⁶¹ Corda que é afinada em mi_b.

³⁶² Sol_b, aproximadamente 20 cents mais alto do que o normal.

seguinte. Então forma-se aqui um meio-tom ou tom com o microtom. Aqui já é um momento de se perder a orientação. Quer dizer, não é mais uma escala tonal.

Fizemos aqui uma experiência [naaaa]... TV Bandeirantes com uma flauta de bambu de mais ou menos 6 metros de comprimento (2'39") [tocado] por vinte e [dois] pessoas. Esta flauta é um dos primeiros instrumentos coletivos que foram [feito] aqui no Brasil. Tem outro instrumento que está na exposição {por que os mui} 2'56"... {muit}... muitos... muitas cabaças... que... é um instrumento para sessenta pessoas³⁶³. Isso é uma novidade porque nós temos que {trabalhar aqui} uma coletividade que trabalha num instrumento desse não é mais uma pessoa única que toca o instrumento. Então isto requer um outro estado de consciência porque é muito difícil adivinhar quê que o vizinho está pensando e quê que está circulando na cabe... na cabeça dele. Surge então [pro]... problema da unidade. Ultimamente se fala muito em trabalho de equipes. Tem trabalhos difíceis que tem que ser feito [per] uma equipe porque a pessoa, uma pessoa só, não é capaz de... de... concretizar tantos diversos fatores que são [necessário] para a execução de um trabalho que passa em cima de um trabalho ordinário, comum, que nós estamos fazendo diariamente.

Digamos: a exemplo da flauta, uma flauta normal, eu não sei [quanto] chave que ela tem. Suponhamos ela tem vinte e dois. Então eu posso só tocar uma nota depois da outra. Eu não posso tocar duas notas [junto], no mesmo tempo. Embora que tem alguns flautistas que conseguem tirar ainda, uma nota harmônica junto com a nota fundamental, mas isso é muito difícil. Assim é possível, nesta flauta, tocar vinte e duas notas em uma vez, porque ele é tocado por vinte e duas pessoas. Interessante nesta flauta é que aparece uma escala totalmente nova. Ela não é mais, na sua afinação, tonal. O problema é admitir existir antes da afinação tonal uma afinação que não era tonal. De fato existiram. Os povos primitivos ainda usam essa escala e tem uma noção natural dos microtons que nós não temos, porque nós chamamos os microtons apenas de desafinados. Isso é grande problema. Agora para se penetrar neste assunto vai se precisar dezenas, talvez centenas de aulas. Isso é um trabalho que requer uma inteligência quase de computador. Essa inteligência não vem uma vez, ela vem devagarzinho, [non] porque a natureza não faz saltos. Então fizemos esta tentativa aqui no violão onde os microtons ficam [visível] aos trastes e no espelho do instrumento. Quer dizer, ajuda muito a visão, não está escondido, está na cara como se

³⁶³ Smetak está referindo-se ao *Pindorama*.

diz, não? Este mesmo sistema pode se aplicar para instrumentos de cordas a arco. Podia se manter eeh... {de lado} (6'16'') simultaneamente uma outra orquestra de cordas na afinação tonal, porque como eu já disse, deve prevalecer o sentido que os microtons são apenas uma complementação. Então nós colocamos a nossa escala tonal no meio onde nós estamos... [estavamos]? (G) Estávamos³⁶⁴. (S) [Estavamos]? (G) Es-tá-va-mos. (S) Estávamos sempre, [non]?!!³⁶⁵ (G) Ou estivemos. (S) Estivemos, estivemos sempre, [non]?! Então temos aqui, digamos do lado esquerdo como uma espécie de lente que se abre os microtons³⁶⁶. Isso é muito interessante, vocês permitem que eu dou esta explicação? (S) Tenham um pouquinho de paciência... – (G) Gil ri. hunhunhun – porque não estou contando verdades ahhh... velhas! Quer dizer não estou dizendo... Não tô revelando sabedoria³⁶⁷. Quer dizer, não tô falando sobre coisas que vocês sabem, estou falando sobre coisas que vocês não sabem, não? Suponhamos que não sabem, não? (G) Hunhunhun. (S) Pode ser eeh... que {voluntariamente}³⁶⁸ vocês sabem. [Inc]... subconscientemente... subconscientemente vocês sabem, mas conscien... conscientemente vocês não sabem, não? Então tenham um pouquinho de paciência para eu falar tudo isso aqui. Porque tudo isso seria quase uma pequena missão, não? Essa missão {requeria} que vocês... para trazer novos elementos na música popular brasileira. Porque não tem um instrumento mais... mais representado em número, que o violon! (G) Tativo³⁶⁹.

(S) Se vocês afinam o violão nesta maneira... vou repetir outra vez o quê que eu disse inicialmente, vocês afinam... [você] colocam seis [corda] mi, entre a primeira e a última tem um meio de... meio-tom de diferença. Então o mi, o último mi seria o mi bemol³⁷⁰. (8'33'') Então vocês fazem isso com seis violões, colocam em cada violão uma corda, a corda seguinte, para representar seis cordas, seis vezes. Então você tem aqui um instrumento de [trinteseis] cordas e, me parece, de cento e dez microtons³⁷¹... juntos todos eles, não? Isso é número muito grande, non? Com este número vocês podem ter um... aproximadamente uma noção das diversidades que tem no universo, porque você pode

³⁶⁴ Aqui (6'44'') aparece a voz de Gilberto Gil que estava junto a Smetak e o grupo nesta apresentação, sugerindo uma solução ao problema gramatical.

³⁶⁵ A platéia ri da confusão.

³⁶⁶ Alguns conversam na platéia e os incomodados pedem silêncio fazendo som de ssssss.

³⁶⁷ Transcrevi a palavra “Não”, mas interpreto aqui uma afirmação: “Estou revelando sabedoria!”

³⁶⁸ Interpreto involuntariamente.

³⁶⁹ Gil sugeria a palavra “representativo”.

³⁷⁰ O instrumentista mi toca a sexta e depois a primeira corda – *mi^b*, mi.

³⁷¹ Superficialmente, parece um equívoco de Smetak. Seriam 180 (cento e oitenta) microtons com as cordas soltas, nos seis violões.

subdividir sete por sete, por sete e chegar a para chegar a números astrológicos para [sabe]³⁷² quanta diversidade tem universo vibrando para formar uma unidade. Agora se vocês conseguem reduzir todas {essas coisas} (9'33") a uma unidade então vocês podiam... poderiam conscientizar quê que vale a vibração de um som só. Porque o fim da música deve ser talvez isso. Chegar novamente a concepção do silêncio. Quer dizer, a música é a manifestação do silêncio. Mas o silêncio é a causa de tudo, non? A causa, eu disse, não acaso. A CAUSA. Isso é muito importante³⁷³. Porque, na minha teoria... não sei porque tem certas pessoas que dão risada, que protestam³⁷⁴. Na minha teoria não, eeh, admite causa... eeh, [acauso]... acaso! Tudo existe por causalidade. Por exemplo, bambu que cresceu com esses diversos [nó], formando uma escala natural, aqui achei uma causa. Então nós temos aqui de..., já {em} tivemos ah... demonstração de duas escalas. Agora temos ainda a escala... escala TRAVESSÃO³⁷⁵. Quer dizer, colocamos o dedo em cima dos trastes e surgem aqui os [verdadeiro] microtons. Isso eu dei o nome de BAGAÇOS³⁷⁶, porque são retalhos. Façam isso uma vez³⁷⁷ (11'02"). Outro. Todo mundo. Fazem notas. Fazem crescendo. Cresce, cresce, cresce. Sim, quê que resta mais para explicar?³⁷⁸ Ahh. A quarta versão que são a inversão das notas. Então façam isso aqui. Agente coloca o dedo e faz o pizzicato simultaneamente com a mão esquerda e com a mão direita. Para dar mais sonoridade eu coloquei uma cabaça em cima da cabeça do violon e me façam o favor, coloquem a cabaça perto do microfone para mostrar a ressonância. Agora façam só a parte mais pra cima. Do dedo. Isso. Sai estes sons aqui³⁷⁹. Esses sons tem uma natureza um pouquinho frio. Quer dizer, os outros sons que repercutem na própria caixa do violão são mais quentes, não? Mais humanos. Então nós temos aqui duas coisas junto que pode se denom... denom... denominar como vida e inteligência, non?³⁸⁰ Quer dizer, a parte que vocês usaram sempre, até agora, é a parte de baixo, do... do... da caixa do violon. Agora nele se associa um outro som que é propriamente dito da cabeça. Isso é muito importante.

³⁷² Poderia ser "saber" invés de "sabe".

³⁷³ Novamente o público começa a rir e dessa vez o fato irrita Smetak.

³⁷⁴ O público ri ainda mais alto após a observação de Smetak.

³⁷⁵ Termo importante e característico dos *Violões de Microtom*.

³⁷⁶ Outro termo que representa o acorde microtonal, formado pela *pestana*.

³⁷⁷ O violonista si toca alguns bagaços, cromática e ascendentemente de *mi^b* a *fá*, e depois descendentemente até as cordas soltas, em *si^b*. Em seguida Smetak indica entrada de mais um em depois pede que todos toquem. Pede

³⁷⁸ Neste momento a voz de Smetak fica quase inaudível pois ele se distancia do microfone.

³⁷⁹ Alguém toca uma nota muito aguda.

³⁸⁰ A referência é aos sons mais "quentes", da caixa e os sons mais "frios", da cabeça.

Agora, o grande problema do violão é a sua continuidade de som, que falta. Todo mundo sabe que o violão é um instrumento de uma duração de som pequena. Então eu vou mostrar, [vamo] ouvir uma fita, que... o violão também pode ter uma duração enorme se ele usado como harpa eólica. Isso foi uma experiência que foi feita... em cima do violão soprou um vento, e eu coloquei uma... um... microfone lá dentro, como resultado... que... houve uma gravação de vinte cinco minutos, de uma rara beleza, onde se repara o som contínuo. Aqui eu tomei consciência, depois, do SILÊNCIO³⁸¹. Porque o violão, não tocado pelo vento, guarda todos estes sons lá dentro, non? Quer dizer, este som naturalmente existe mas existe na forma de silêncio absoluto. Dos silêncios existem muitos, não um só. Silêncio não quer sig... não significa ausência de som. Isso tem que se entender, talvez leva [muito] anos para compreender isso, não se pode compreender isso em uma vez... Como?³⁸² (G) Em outras encarnações. (S) Sim, ficará talvez até para outra vez, [non], se existe uma outra vez eu não sei (G) Hunhunuhun. (S) Então eu peço ao Frederica³⁸³, de tocar a fita do... da harpa... da harpa eólica, feita com [violon]. Presta bem atenção, isto é uma ra.. gravação muito rara!

Toca então um trecho de aproximadamente 3'27" da gravação orinal. Uma parte deste mesmo trecho foi utilizada no disco *Walter Smetak*, lançado pela Philips/Fonogram em 1974 com o título *Audição espontânea do silêncio, Violão Eólico*. Este disco foi coproduzido por Caetano Veloso. Assim que encerra a gravação Gil retoma a palavra:

(G) Eu não sei se vocês perceberam bem quando ele explicou. Essa gravação é o vento tocando o violão, sozinho. (S) Soprando! (G) Soprando. (S) O vento soprando o violão. (G) Batendo no violão com um microfone colocado dentro do violão, que ele deixou num morro lá perto... num foi?³⁸⁴ (Público) Fala alto! Fala mais alto!³⁸⁵ (G) Falo. Tá, se vocês apurarem um pouco o ouvido interior dá pra ouvir.³⁸⁶ Eu vi quando, eu vi, por exemplo, quando tava tocando, aí tinha muito gente falando. (S) Ahn, isso foi... Esta gravação que quase caiu do céu, pode-se dizer, trouxe a idéia toda deste trabalho, non?

³⁸¹ Smetak dá ênfase na entonação da palavra silêncio.

³⁸² Smetak está perguntando a uma voz que aparece ao fundo, fora do microfone. Era a voz de Gilberto Gil, que sussurra

³⁸³ Com o pedido, Smetak deixa claro a participação do músico Frederica, integrante do grupo Som Imaginário.

³⁸⁴ Nesse momento a tensão que vinha latente, pois o público estava inquieto, por vezes rindo das colocações de Smetak e sempre conversando durante as explanações.

³⁸⁵ Ouve-se uma mulher que pede por duas vezes para Gil falar mais alto.

³⁸⁶ O público ri e depois aplaude Gil.

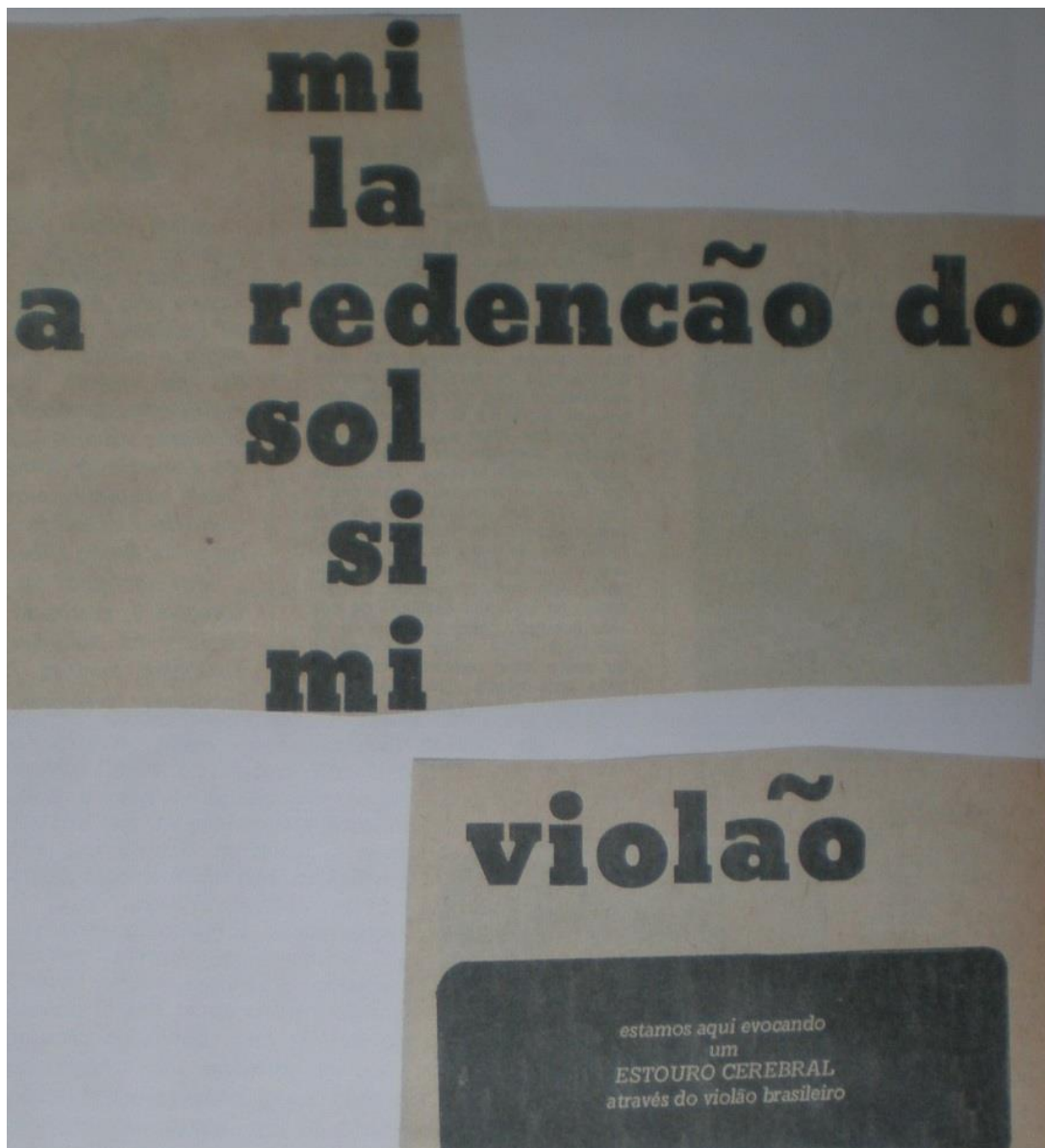
Eu [andê] ansiosamente por muitos anos de encontrar alguma coisa de importância, de importante, não? Até que um dia [teve] esta sorte e os últimos três anos, mais ou menos, me dico... dedico a este... esse estudo em várias asp... em vários aspectos. Aaa... a afinação do violão era normal. Não teve ainda a noção de microtons que ele tem. Por aí a afinação de mi, si, sol, ré, lá, mi, com cordas de *NYLON*³⁸⁷. A gravação foi feita com um pequeno microfone de um gravador *philips*... o microfone se coloca dentro do instrumento... convém de segurar ele com *durex* para não fazer barulho... e ainda é bom encontrar um... assim, ficar em pé... ou... cê montar atrás de uma... canto de uma casa, uma quina, não? Para usar a quina de faca onde o vento tem mais força... projetar a sua... o seu sopro em cima do violão. (G) Botar o violão aqui, assim... (S) Assim no canto. (G) Aí bate. (S) Com [este] experiência vocês imediatamente tem uma noção daquilo que chama-se clusteração na música contemporânea. Quer dizer, [a] o violão propõe um... uma oportunidade ÚNICA... se transportar no ambiente... [da] de todas as questões [artísticos], filosóficas, [literários], desta época que nós vivemos. (G) Religiosas. (S) É... a coisa que... de uma suma importância que... eu recomendo esta experiência para todo mundo que pode fazer ela porque ela é fácil. Não tem uma obra humana... e ainda tem um pequeno mistério. Eu [fez] a experiência com várias pessoas. Em cada pessoa acontecem outras coisas. Tem um timbre individual. E ainda vocês vão reparar... e eu não tenho tempo de usar... aaêêê... esta fita, de tocar ela inteiramente, porque a natureza tem uma forma. O vento tem uma dinâmica tal... na sua circulação, mudança de direções, que você pode reparar que aqui existe FREQUÊNCIAS. Quer dizer, há uma ciência nisso, há [um] vibrações menores, maiores, que são, aaah... com aaaa... nossa mão, quase impossível de ser feito, [non]? aah....aaah... o homem não vai conseguir isso nunca!

³⁸⁷ As cordas de *nylon* são preferência absoluta entre os violonistas do que chamarei de tradição brasileira do violão, e mais especificamente, preferência por cordas de *nylon* do tipo brancas, diferentes do tipo “pretas”, utilizadas, por exemplo nas tradições de guitarra flamenca. Apesar deste dado, não é possível afirmar qual o tipo das cordas de *nylon* que estavam no violão da gravação.

ANEXO B

Texto de Smetak sobre os violões de microtom, publicado em *Tribuna da Bahia*, 10 de novembro de 1973, pp. 9-12. O título segue em proposta concretista:

Figura 22 – Recorte da capa de artigo sobre os violões de microtom.



Fonte: acervo da família.

“estamos aqui evocando
um
ESTOURO CEREBRAL
através do violão brasileiro”

Se a luz de um J. S. Bach cortou a escuridão de séculos e ainda hoje nos alcança, deve-se isto unicamente à grande vivacidade contemporânea. Apesar de tudo, o grande mestre talvez não tenha sido totalmente descoberto... Mudou-se o conceito de HARMONIA mas até hoje continua mal entendido, a espinha do peixe continua atravessada na garganta.

Para os gregos a harmonia era um absoluto conceito matemático: a repetição da oitava, então um mistério serial e não da teoria musical. Se na música contemporânea foi abolida a harmonia, o conceito de harmonia perfeita substituído pelo CLUSTER, estamos apenas perante um fenômeno de abertura das leis físicas da série sem termos ultrapassados nada além do “estritamente permitido”.

Na verdade, praticava JOSEBA conscientemente e como mestre a inversão dos intervalos. Tornando-se a “segunda” – dissonância das mais evitadas pelos músicos da época – uma “sétima” e mais tarde uma “nona”, houve uma transformação na estrutura, uma superação do conflito: o “conflito” sendo na afinação temperada o agudo que provoca os batimentos, é superado na distribuição em largas extensões.

Surge a “relação dos intervalos entre si”.

Intervalos que podem ser considerados pessoas, seres, notas musicais que se relacionam entre si em muitas formas do estado do ser e não ser.

A dissonância, considerada o DIABO na música, foi estudada minuciosamente e as mesmas leis que aparentemente lhe esmagavam contra o muro abriram-lhe as portas em largas exposições. No entanto, os ais “conflitos”, nas suas aproximações estreitas de intervalos, já pela sua natureza simples de ser intervalos têm a sua proposição determinada em si: intervalar. Acentuar conflitos e levá-los à exposição musical de uma linguagem que busca codificar-se nos sons provocados por vozes humanas ou instrumentos.

Ganhando o perdido, vemos que se trata não de novas “conquistas de verdades”, mas de conscientizações de protótipos da música viva de todas as épocas. Sendo o conflito alargado, entra o sujeito no seu objetivo, que no barroco era DEUS na forma subjetiva da contemplação. Como diziam, na solene Paz.

Não querendo mais contemplar a divindade, o sujeito penetra diretamente no conflito humano, de dimensões menores, onde moram o “conflito” e o “atrito”. O problema é de integração: onde se situar, para lá ou para cá? Talvez, quem sabe, manter-se neutro nestas dualidades sempre combatíveis... Porém a neutralidade é discutível. Ela também pode representar a inteligência da dualidade em que ela dirige a polaridade de uma obra a ser feita usando dos meios naturais que estão ao seu alcance: os intervalos.

Intervalar quer dizer andar, locomover-se em aparentes linhas retas, que na verdade são circulares, elípticas, chegando por fim, transformado, no ponto de partida. Daí observemos as formas tradicionais de alguns instrumentos que expressam, nos seus “designs” justamente estas verdades: o violão e o violino, respectivamente a família dos instrumentos tocados a pizzicato e arco. Prevalece o 8, símbolo da oitava. Prevalece a função da lei do retorno. Esclarece-se o conceito clássico da transmigração da alma no som. Explica-se a lendária lagarta virando borboleta, ou o Ser nascido de si próprio para alcançar um plano de inteligência superior. Compreende-se então o que significa o nascimento de um novo Mental e a aquisição de uma inteligência para a compreensão desse Mental.

Da revolução dos mentais velhos que são o ilógico-lógico-alógico nasce o Sepramental, que aliás, “incógnito e anonimamente” sempre tem acompanhado os seus companheiros: ele agora passa a ser despertado pelo SOM.

Aqui se propõe pela primeira vez claramente a diferença entre o fazer som e fazer música.

Fazer o SOM, fundir as cucas, é um meio de despertar novas faculdades de percepção mental, ao contrário da Música, que embala velhas faculdades da mente. Quais as velhas faculdades da mente? Nada mais que a mente emocional, essa lagarta este embrião de onde terá que sair a borboleta de um mental radioso para a supra-inteligência.

Trata-se do nascimento para o homem. Não tratamos mais dos conceitos de um novo ou de um velho testamento. Tratamos do nascimento ou da “transmigração” de mais uma mente para a transformação do homem numa inteligência superior.

Ao nosso ver o instrumento que servirá por excelência é o VIOLÃO, o instrumento de maior assimilação no Brasil e talvez em todo o mundo. Ele possui uma linda história secular. Saiu de um OVO, na verdade de uma cabeça indiana, duplicou-se em duas cabeças, a VINA, O Cítar, transformando-se em alaúde e finalmente em violão. Nascendo dele os instrumentos de sons prolongados (arco, aqueles da família do violino ou rebeca judaico-árabe). Eis aqui o meio da transformação córmica³⁸⁸: o ODOI (ódio). Na verdade num plano incondicionado são a mesma coisa: amor e sabedoria, ou odoi e ignorância.

³⁸⁸ A palavra que aparecendo original pode ser um erro de grafia. Levando em conta esta questão, apontam-se algumas possibilidades. As duas primeiras dizem respeito a erros de impressão ou de grafia do próprio ator: uma poderia ser a palavra *cármica* e a outra *cósmica*. A terceira possibilidade seria a que Smetak escrevera realmente *córmica*, sugerindo uma contração do significado dos termos apontados, ou seja *cármica* e *cósmica*.

Bem sabia o mestre alemão Joseba desta coisas querendo trazer a “contemplação divina” dentro dos corações humanos. E não fez outra coisa na vida que seguir esta tarefa, dedicando as obras ao supremo arquiteto, achando-se certamente um pequeno artista de um grande projeto.

Entretanto provocados pelo nascimento da ciência exata e a Ciência científica ou humana incidimos na análise do homem e não do Deus medieval. Não querendo em absoluto propor uma “nova música” mas um novo “SOM” estamos aqui evocando um estouro cerebral.

Através do violão brasileiro.

Sendo praticado em certas regiões orientais o Satori, o Samadi, anuncia-se aqui no Ocidente brasileiro o “estalo” justamente o fenômeno que nos lança Antônio Vieira. As “CUCAS” fundidas. Não pretendemos levar ninguém a loucura mas ao equilíbrio mental perfeito.

A casa do Rogério
 Vamos esquecer tudo
 irmãos que aprendemos
 na vida.
 A árvore secou
 e aqui está a tábua
 para se fazer uma casa
 Não uma casa para morar
 mas para fazer o som
 não para falar
 soar, soar, soar...
 Não é mais para morrer
 mas sim para viver.
 Esta casa é o teu violão
 Não mais o teu caixão.

Não podendo em absoluto controlar um movimento violonístico, nem tampouco reservar novos maninhos ao violão daremos pela primeira vez a bula para novas pesquisas e andamento deste instrumento.

Material necessário: violões com cordas de aço e nylon. Um gravador minicassete ou de qualquer outro tipo. Um captador eletrônico para violão. Esse captador pode ser

dos mais simples existentes e deve estar ligado a um amplificador, até mesmo o amplificador de um rádio servirá para a experiência. Deve-se utilizar ainda um pequeno instrumento feito da metade de uma casca de coco, uma cabaça grande e outra pequena, e um arco feito de bambu com fibra de sisal, crina de cavalo ou nylon.

Diremos mais ma vez, não se trata de fazer “música nova”, mas de apurar velhos sentidos para deles saírem os novos; não se trata de novas músicas, mas sim novos sons para se ouvir o SOM de modo diferente.

Enquanto o conceito antigo era tocar desafinado com instrumentos afinados, agora acontece o contrário, tocar afinado com instrumentos desafinados – MICROTONS.

Não colaboramos para a dissolução da FORMA mas sim para que ela se proteja noutras dimensões.

Surge a necessidade de identificar a “nova arte” com o “NOVO SENTIDO”, noutros termos, a colaboração da emoção com a inteligência. Equilibrando-se os dois perfeitamente (a receita é velha e vem do Budismo filosófico e não religioso) a palavra toma um outro sentido, a letra A é um momento que fala por si e a nota DÓ é um mundo do universo. O Microcosmo, o homem, é o mediador do Macrocosmo, tornando-se grande nele, embora continue pequeno. Tamanhos, tempos, quantidades, não tem mais a importância que tiveram porque domina o sentido da transparência e da SÉRIE OCULTA que enche o espaço vazio.

Encontra-se imediatamente na reverberação, na contemplação mental do ESPAÇO. Aquilo que estava só de repente surge acompanhada de sua série oculta, o oculto toma sentido do absolutamente real. O ilusório que era a forma exterior da forma em diante é o sustentáculo de um conteúdo a ser pesquisado. Uma pequena mudança. Uma pequena mudança, o desvio das moléculas mentais coloca o Micro em relação justa com o Macro. O engrossamento mental desapareceu e aqui está a transparência mental.

Substituindo a cascata de sons, palavras, cores que pede a arte puramente emocional e não educada, teremos um intenso proveito de visões. Surge a consciência da vibração geradora, da vibração fundamental oculta, da BASE. Da CAUSA.

Se temos elaborado em primeiro os efeitos, estamos agora sintonizando com causas. E causas são barras pesadas. Não se pode jogar com barras pesadas senão o mundo é esmagado.

O mundo artístico que foi então esmagado, mal mentalizado, foi “clusterado” está sujeito agora a fenômenos antagônicos da sua natureza. Desenvolve a esmagadora multiplicidade do caos. Do caos material, não daquele que por sua natureza incondicionada seria o Caos Cósmico, um Pré-estado de Cosmos. Justamente onde repousa a série harmônica no seio do Eterno-infinito da Mente. COSMOS É MENTE. Mente é cosmos, é divina e não de origem humana.

Esta mente (novo sentido) é absolutamente abstrata mas torna-se concreta na percepção dos sentidos. Deixa de ser por momento abstrata e anula a relatividade dos sentidos concretos. Este processo de percepção repousa no silêncio. Não no silêncio da ausência das coisas sobrepostas. No silêncio das unidades. Não no silêncio das diversidades esmagadoras.

Nas SETE estátuas da Ilha de Páscoa está o silêncio empacotado em pedras milenares. O silêncio nas caveiras dos olhos cheios de lágrimas acumuladas pelas chuvas, o reflexo das estrelas nas caveiras dos olhos, os olhos cegos que [vê] o TODO. Aqui está o VER que puve. Aqui está a grande caixa acústica da abóbada celeste que faz sentido, o novo sentido nascido de si próprio.

Aqui está a acústica e a visão, condição interior. Aqui está um novo mundo. O que é um Cometa? O Cometa está cometendo algo da grande contradição contra as leis estabelecidas. Ele é completamente arbitrário e conhecido. Conscientizou a ordem e se libertou. Não está sujeito à Lei, é a própria lei. É móvel no espaço e imóvel no espaço sem espaço. Ele representa o movimento do espaço atravessando o tempo. Ele é um Harmônico, daí está sujeito a toda adoração matemática, uma Supra-Matemática da Série Aleatória desconhecida da Mente Universal que em si afirmou uma consciência inteligente.

II

EXPERIÊNCIAS

1. Usaremos por enquanto a afinação tradicional. Coloquemos segurador com um parafuso uma cabaça em cima da cabeça do violão. Ganhamos assim uma caixa acústica superior que pode ser envernizada por fora e por dentro para efeito de conservação.
2. Assim procedido coloquemos o violão ao vento. Introduz-se o microfone do gravador dentro do bojo do violão. Teremos então o fenômeno de um som contínuo. A audição de um som provocado pelo sopro do vento que se dá na corda inteira. Não é mais o som provocado num único lugar onde o dedo fere a corda, mas na corda integral. Teremos novamente a Harpa Eólica. Ouvindo o e acompanhando a dinâmica do vento provocando grupos de “clusters” observamos que tão caminantes como se elaboram por leis físicas baseadas na série harmônica. Resta-nos definir o que é causal ou aleatório... Aconselha-se a não se aceitar a tese do acaso.

Com esta experiência teremos uma pálida noção de quanto som existe no silêncio das coisas e notamos com grande surpresa que neste som gravado existe uma forma, um procedimento dirigido. Qual será? É a primeira experiência a ser feita: com cordas de nylon.

3. Usar esta pesquisa como fundo sonoro, compondo e improvisando em cima.
4. Usa-se este processo artificialmente, aplicando-se mentalmente na composição e na improvisação o conhecimento adquirido a partir desta experiência, tendo consciência que composição e improvisação são a mesma coisa, só que a improvisação terá que surgir de um processo absoluto do controle dos componentes causadores da peça.

Se usarmos o processo de friccionar um arco sobre o cavalete do violão obteremos um resultado semelhante porém “mais pobre”. Este trabalho pode ser efetuado em diversas afinações e também com a ajuda da mão esquerda de uma segunda pessoa que fricciona o arco. Podemos usar ainda um copo corpo prolongando e diminuindo as cordas para se efetuar a audição de grupos de sons fechados. Seria o início de uma montagem ou de uma composição coletiva. Estamos tratando da prolongação do som do violão por meios mecânico ou técnico mas sem alterar substancialmente as suas bases.

5. **Construção de um violão de dois braços.** Teremos aqui o fenômeno de sons tangidos, Este instrumento exige uma “inteligência matemática” porque os intervalos que se seguem são quase imprevisíveis.
6. **A afinação de um violão em microtons.** Afina-se um instrumento com seis cordas de mi descendentes em comas. Aplica-se este sistema para seis violões em que cada instrumento é tratado com uma corda só complementando-se a afinação coletiva como se fosse um único violão. Considera-se a instrumentação coletiva e circulante – colaboração mínima de cada um evitando um engrossamento de instrumentação e perturbação da transparência que deve ser a primeira exigência do som. Estudar aqui as relações do som entre si, respectivamente entre as pessoas (Técnica [efetuado] por ANTONIN Webern). Aplica-se a técnica distribuindo os dedos nas seis cordas em procura de novas intervalações.
7. Colocar o violão no colo e usar o polegar capotastro igual a técnica do violoncelo. Possuindo o violão uma segunda caixa acústica, uma outra pessoa além do tocador pode usar as cordas que ficam acima dos dedos do último, fazendo ligeiros pizzicatis baseando-se os efeitos obtidos em inversões de intervalos.
8. Aplica-se aqui o uso de um instrumentinho feito de coco com uma corda só e os dedos deslizam na corda.
9. Canta-se em cima do furo acústico do violão e observa-se o melismo que se efetua dentro do instrumento. Surge aqui o ponto de bifurcação e novas possibilidades: a pesquisa interior do instrumento. A realidade de um “contínuo que por si só “magnetiza” a voz e obriga-a a segui-lo.
10. O uso do captador de som: pode ser fixo ou móvel e flutuar sobre as cordas. Efeito: prolongação de som para dar contínuos.
11. Usa-se, a alquimia de todos os itens citados para voltar, quem sabe um dia novamente ao violão simples sem fazer mais uso destes recursos mas aplicando o conhecimento obtido.

É necessário a fixação das experiências em gravação. Só assim poderemos controlar os resultados.

Para se obter um maior resultado “espacial” coloca-se os instrumentos bem afastados uns dos outros, “quadrofonicamente”, etc...

Esta pesquisa poderá mudar a percepção espacial.

A percepção poderá mudar o homem.

O homem poderá mudar a sociedade.

A sociedade poderá mudar a natureza.

A natureza poderá mudar o destino do homem.

O homem poderá ser ou não ser um pequeno artista de um grande projeto.

Vale esta pesquisa como elemento transformador. Não interessa só a pesquisa, mas sim o transformado. Não interessa só o resultado imediato, mas a continuidade.

A continuidade está no som, na harmonia que transpassa os planos da consciência da natureza. Pelo Som pode ser construído um poutro mundo mental, pior ou melhor que o anterior.

Sem transformação não haverá renovação. Sem renovação não haverá continuidade, sem continuidade não haverá jamais a conservação de uma tradição e sem tradição não haverá cultura e civilização.

É a luta dos mentais: o ilógico, o lógico, o alógico a formação de mais um mental. Só este permitirá a resolução dos grandes problemas causados pela natureza humana, mas não pela natureza naturada que por sua vez oferece os meios e a energia para a evolução humana.

ANEXO C

Texto de Walter Smetak publicado na contra-capla do álbun *Interregno* (1979).

O disco com o nome de Interregno é uma raridade, pois será o último desta série de experiências. Esta pesquisa levou a uma quase infinita variedade da diversidade que quase não acaba mais: procuremos então os binóculos, para acharmos o caminho da volta. Trabalhamos durante 5 anos os violões microtonizados, com certo êxito. Os instrumentos criados por mim foram quase abandonados, porque a preocupação de achar soluções dominava. Os violões microtonizados pareciam oferecer um campo ideal para abrir o painel sonoro. Mas o que faltava neles era a continuidade da sonoridade. A constante repetição de uma nota, para sustentar um som longo, nos obrigou a procurar outros recursos, acusticamente distantes da sonoridade do violão. Foi adquirido um órgão elétrico. Este por sua vez, equipado de grandes recursos, começou a predominar, o que tornou os violões simples acompanhadores. Aprendeu-se muito mais tarde, a usar o órgão para aquilo a que ele foi destinado: produzir sons longos. Desta maneira, foi gravado o disco. A ausência da voz humana fez-se sentir, não se achou uma cantora adaptada ao tipo de música improvisada que pretendíamos fazer. Assim, buscamos o velho instrumental, que já estava afastado, e para a surpresa de todos, houve uma súplica favorável.

Gravamos também solos de violoncelo e órgão, que não constam neste disco, devido às restrições da mixagem e ao tempo disponível. Foi necessário fazer tudo a jato. Até o tempo improvisou-se! Nas gravações, não constando neste disco, foi alcançado um outro plano. E como dissemos no início, o disco é uma raridade tal como ele está, cheio de possibilidades, de um futuro que ninguém pode ser como poderia ser. Mas para não vitimar mais gente, preferimos parar por aí. O vaso arrebeutou-se em cacos. Tomem cuidado para não ferir o ouvido!

ANEXO D

Texto de Ernst Widmer, intitulado *Ele questiona tudo e nos ensina a questionar*, publicado no *Correio da Bahia*, 2º caderno, p. 4, em 02 de setembro de 1980.

O trabalho musical de Walter Smetak é apenas uma das facetas do antropósofo, do poeta, do educador, do matutador. Insólito e original, o seu trabalho é fruto de uma mente cuja criatividade compulsiva remove mundos dos seus eixos. Tal compulsão se manifesta de formas as mais inesperadas. Entre as quais o grande arsenal de instrumentos.

A inadequação dos instrumentos (e dos conjuntos) tradicionais em face de uma música nova, está a clamar por novas fontes sonoras. Por falta de industrialização e também por receio do seu criador, os instrumentos Smetak constituem um acervo quase particular e pouco explorado e o seu resultado mais tangível, a sua influência sobre os outros músicos manifesta-se, sobretudo, espiritualmente.

Há citação de sons de “[Grande Viagem]”³⁸⁹ orquestrados na minha obra “Quasars” instantes antes da evocação do pulsar do coração humano. Há utilização da “Ronda”, de “Boréis”, do “Monobaixo” e dos “3 Sóis” na minha peça “Rumos”, opus 72.

Há uma orquestra Smetak completa na “Montanha Sagrada” de Milton Gomes que, reiteradamente, utilizou os instrumentos. Mas, basicamente, Smetak questiona tudo e nos ensina a questionar tudo e a sua própria maneira de ser: arisco, rabugento, bricalhão e deliberadamente rude (sobretudo em relação a conceitos estéticos, [aborrindo] ufanismo, ostentação) nunca deixa de vasculhar as trevas buscando luz, e o rompimento da quadratura.

Esta aventura não passa de pequenos passeios a barco entre uma e outra ilha. Quer dizer: por enquanto é impossível deixar a terra firme do nosso sistema tonal, por muito tempo, por que ainda não estamos preparados para penetrar este mundo, ainda não soltamos as amarras, o vôo livre, a busca de dimensões incógnitas então, viram sobretudo exercício espiritual e valem como tal.

³⁸⁹ Deduz-se aqui, “A Grande Virgem”, instrumento criado por Smetak. Devido à semelhança das palavras bem como a ignorância do senso comum sobre a obra, possivelmente o responsável pela publicação cometeu um equívoco.

A UFBA, através dos Seminários de Música e, posteriormente, do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical e, depois, do Departamento de Música e Artes Cênicas sempre se sentiu constrangida de não poder dar melhores condições ao Professor Smetak, embora o aprovasse sistematicamente na medida que os poucos recursos o permitiam. Smetak é hoje um “artista em residência”, ou seja, à UFBA interessa que ele possa produzir sossegadamente. Tanto isso é verdade que as dependências do Centro de Artes a ser construído no Campus da Federação/Ondina prevêm um recinto amplo para exposição e ensaios, uma oficina e um gabinete contíguos, que oferecerão melhores condições. (**Professor Ernst Widmer** - Seminário de Música da UFBA).

ANEXO E

Texto intitulado *Um louco em poder de sua loucura*, de Gilberto Gil, sobre o lançamento do álbum *Interregno* (1979), publicado no *Correio da Bahia*, 2º caderno, p. 3, em 02 de setembro de 1980:

Eu ainda não ouvi o que está neste disco; as membranas do meu ouvido ainda não foram excitadas pelas vibrações dessa música que aí está, mas, penso que não importa o fato, quanto ao ter que manifestar-se sobre o trabalho de Smetak. Não importa muito porque, de certo modo, eu estou familiarizado com a intenção “para além do ouvido” que tem essa música; sei – dos tempos em que com ele convivi – que se trata de uma forma intensamente orgânica de música em que se busca mais uma espécie de plataforma para exercícios de percepção extra-sensorial, de ginástica supramental com vista ao transe, ao transcender, do que a simples forma de expressão de um código de idéias ou de um punhado de “feelings”.

Não que não haja idéia e feeling por trás desse contexto sonoro, pelo contrário. Idéia/feeling é um binômio natural que propicia o eixo de suporte dessa música (como em qualquer música) no plano em que se geram os seus impulsos; mas o “onde chegar” e “o que atingir” a partir desses impulsos é, no caso, ambição para além do simples querer transmitir alguma coisa de uma simples forma de expressão.

Eu sinto que a ambição na música de Tak-Tak (seu desenho, sua planta, seu processo construtivo ou mesmo – e fundamentalmente – seu material de construção) vai para além do apresentar uma forma original de expressão e para além do expressar-se em si mesmo; para além do registro puro e simples de uma alta plasticidade e de um arrojo ideológico. A música de Smetak quer levar o ouvinte à audição do inaudível, à visão do invisível, a sensação do não-pensável e inexprimível (e nisso não difere de nenhuma outra música). Só que nele isso se dá num plano de santa obstinação e renúncia incondicional a tudo que, a seu ver, não seja “o caminho”.

Smetak lida sempre com o paradoxo, o imponderável do sonho de Realização do Total do Homem; um super ou ultra ser humano; e para isso ele usa tudo, desde o eixo natural idéia-sentimento de onde parte toda arte, até o desencanto em si mesmo, o desconforto trágico do querer-se. Além enquanto pensa e tenta isso. Além a partir daqui, de dentro do recinto fechado do conhecimento pela mente, com a razão. Eu sei que Smetak está cheio de razão porque não precisa e não quer ter razão alguma. Ele é o que

se poderia chamar de “um louco em poder de sua loucura”. Para alguns, na medida da atenção quem sabe, um Mestre. Pela música. Para Deus. **(Gilberto Gil)**.

ANEXO F**ROTEIRO DE ESCUTA**

Faixa 1. Trecho de *Uibitus e Bija-flores*. Em: *Smetak* (1975);

Faixa 2. Trecho de *Tendenciosa*. Em: *Interregno* (1980);

Faixa 3. Trecho de *Uibitus e Beija-flores*. Em: *Smetak* (1975);

Faixa 4. *IÊEAOU*. Em *Smetak* (1975);

Faixa 5. *Preludiando com Joseba*. Em *Smetak* (1975);

Faixa 6. Trecho de *Audição espontânea do Violão Eólico*. Em: *Smetak* (1975);