

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

RETORNO AO FUTURO: SMETAK E SUAS PLÁSTICAS SONORAS

Marco Antonio Farias Scarassatti

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Marco Antonio
Farias Scarassatti e aprovada pela Comissão
Julgadora em 22/02/2001

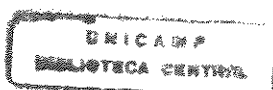
Prof. Dr. Julio Plaza González
-orientador-

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito para
obtenção do grau de Mestre em
Multimeios, sob a orientação do Prof. Dr.

Julio Plaza

Campinas - SP

Fevereiro de 2001



UNIDADE BC
 N.º CHAMADA: T/Unicamp
Sca 71r
 V. _____ Ex. _____
 TOMBO BC/ 45228
 PROC. 16 - 392101
 C D
 PREC. R\$ 11,00
 DATA 07-03-01
 N.º CPD _____

CM00158039-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
 BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Sca71r

Scarassatti, Marco Antonio Farias
 Retorno ao futuro : Smetak e suas plásticas sonoras /
 Marco Antonio Farias Scarassatti. – Campinas, SP :
 [s.n.], 2001.

Orientador : Julio Plaza.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
 Campinas, Instituto de Artes.

1. Smetak, Anton Walter, 1913-1984 – Crítica, inter-
 pretação, etc. 2. Criatividade. 3. Arte e música.
 4. Criação (literária, artística, etc.) I. Plaza, Julio.
 II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
 III. Título.

*Para minhas meninas Ermelinda, Lia e Sofia;
e à memória de minha avó Ivone.*

AGRADECIMENTOS

A elaboração desta dissertação, desde sua fase inicial, contou com a imprescindível colaboração de algumas pessoas a quem devo agradecimentos.

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador Prof. Dr. Julio Plaza pela orientação e confiança no meu trabalho. A seriedade e o respeito de suas observações permitiram o desenvolvimento do trabalho de uma maneira responsável e autônoma.

Agradeço também aos professores doutores José Roberto Zan e Ernesto Giovanni Boccara, integrantes da banca de qualificação, pelas críticas e sugestões ao trabalho. Lembro ainda a importância do Prof. Dr. Boccara e seu espírito de co-orientação, presente neste trabalho antes mesmo dele tornar-se um projeto de mestrado.

Do mesmo modo agradeço ao Prof. José Augusto Mannis pela preciosa colaboração na fase de concepção do projeto e pelo empréstimo do gravador de rolo.

Agradeço ainda ao Prof. Paulo Martins, pelo apoio logístico e o incansável incentivo em todos os momentos.

Às professoras doutoras Olga von Simson, pela orientação no uso da História oral e Margaret Lopes, pela orientação acerca das técnicas de arquivo.

Devo um agradecimento especial à família de Smetak, por em todos os momentos ajudarem na obtenção de dados, contatos e pela permissão de manusear instrumentos e manuscritos; em especial à Bárbara, pela amizade, acolhimento, atenção dedicada, empenho guerreiro na “causa”, além da concessão da entrevista para a pesquisa. Do mesmo modo agradeço a Uibitú, pela entrevista dada.

Agradeço também aos demais entrevistados, Hans Joaquin Koellreuter, Carlos Carvalho, Marco Guimarães, Roberto Pinho, Paulo Dourado, Mirna Conceição, Tuzé de Abreu, Dércio Marques, Thomas Gruetzmacher, Eduardo Catinari e Luiz Carlos La Saigne, a este último agradeço ainda pelo apoio, pela cópia do seu filme, bem como as fotografias e as fitas com o som direto de seu documentário.

Agradeço ao Prof. Dr. Artur Andrés Ribeiro, pelo empréstimo de seu trabalho para consulta.

Agradeço ao funcionário do estúdio do Multimeios, Celso Palermo, pela disposição e imagens em Belo Horizonte e São Paulo.

Aos amigos Sérgio Ribeiro e Marcelo Dídimo pelo companheirismo solícito, em especial ao Sérgio que, exceção feita às entrevistas em Salvador, esteve presente a todas as entrevistas, operando a câmera.

Agradeço aos colegas Sérgio Puccini pelo empréstimo do LP “Interregno”, Leopoldo pelas traduções do alemão e à amiga Cristina Cardoso pelo livro “Filosofias da Índia”.

Agradeço ao amigo Fernando Lamana pelo empréstimo de sua Zênite.

Agradeço à minha mãe Vilma e meu avô Abel, pelo todo em vida, representado no simples empréstimo de suas câmeras de vídeo.

Ao amigo Alexandre Baccarelli pelas dicas de como trabalhar as fotos.

Também à Rita Bredaroli, não fosse apenas pela simples amizade, também pela força no scanner.

Aos amigos Daniel e Mônica pela assessoria informática e pela atenciosa prontidão na revisão.

À amiga Eloísa Lopes pelas conversas sobre a “idade do Ouro”, em Salvador.

Ao amigo escultor Carusto, pela prática na plástica e pelo desenvolvimento da semente plantada.

Aos amigos Eduardo Néspoli e Marcelo Bonfim, pela experiência prática compartilhada na improvisação coletiva.

Também aos amigos Ana, Marco, Raquel, minha irmã Dani e cunhado Dárcio, pelas tardes e noites com a Lia.

Agradeço também à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, pelo financiamento sem o qual não seria possível o desenvolvimento da pesquisa.

Por último agradeço à minha esposa Ermelinda, que em todos os momentos impulsionou-me na realização da pesquisa. Qualquer tentativa de descrever e delimitar a sua ajuda seria reduzir sua importância a palavras fico com seu sorriso, seu carinho, seu amor e acima de tudo sua paciência.

SUMÁRIO

<u>AGRADECIMENTOS</u>	ii
<u>SUMÁRIO</u>	v
<u>ÍNDICE DE FIGURAS</u>	vii
<u>RESUMO</u>	xi
<u>APRESENTAÇÃO</u>	xii
<u>INTRODUÇÃO</u>	1
<u>Ao tema</u>	1
<u>À Pesquisa</u>	3
<u>Objetivos</u>	3
<u>Diante destas perspectivas, o objetivo do projeto foi:</u>	3
<u>Discussão metodológica</u>	4
<u>A - Eixo histórico/descritivo:</u>	4
<u>B - Eixo do processo criativo:</u>	5
<u>PARTE I - A trajetória do artista</u>	7
<u>Introdução histórica</u>	8
<u>Síntese biográfica</u>	12
<u>Nascimento e formação, da Europa ao Brasil, tocando pela sobrevivência</u>	12
<u>...da lutheria à plástica sonora</u>	19
<u>...do microtom ao silêncio</u>	31
<u>Pós- morte : A Associação Amigos de Walter Smetak, o estágio atual</u>	47
<u>PARTE II - O processo criativo</u>	51
<u>O Processo criativo de Walter Smetak</u>	52
<u>A Divina Vina como síntese de um procedimento criativo</u>	61
<u>Os instrumentos e as linhas de pesquisa</u>	71
<u>Primeira fase da pesquisa - Instrumentos de inspiração dentro do primitivo, do milenar, em busca do novo</u>	78
<u>Instrumentos cinéticos</u>	80

<u>Instrumentos coletivos</u>	82
<u>Os Microtons</u>	84
<u>Plásticas sonoras silenciosas:</u>	87
<u>CONCLUSÃO</u>	91
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	95
Referência digital: http : // www.gilbertogil.com.br/smetak/takgil.htm	99
<u>DISCOGRAFIA</u>	100
<u>FILMOGRAFIA</u>	100
<u>OBRAS DE OUTROS COMPOSITORES UTILIZANDO AS PLÁSTICAS SONORAS</u>	101
<u>Figuras</u>	103

ÍNDICE DE FIGURAS

<u>Figura 1: Mundo foto feita por Denis Berthier, retirada do encarte do disco Smetak, PHILIPS, 1974.....</u>	<u>105</u>
<u>Figura 2: Chori Sol e Lua foto feita por Denis Berthier, copiada do encarte do disco Smetak, PHILIPS, 1974.....</u>	<u>105</u>
<u>Figura 3: Chori Pagode foto feita por Denis Berthier, copiada do encarte do disco Smetak, PHILIPS, 1974.....</u>	<u>105</u>
<u>Figura 4: Chori c/ caixa de cabaça e coco, chori alto, chori microtonizado foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989</u>	<u>105</u>
<u>Figura 5: Chori soprano, bimono, chori tenor e chori pagode foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989.....</u>	<u>105</u>
<u>Figura 6: Reta na curva, o boi está rindo foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976</u>	<u>106</u>
<u>Figura 7: Divina Vina ou Vina de Itaparicanaã foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989</u>	<u>107</u>
<u>Figura 8: Capa sugerida para performance da Vina desenho de Ângelo Hodik copiado do manuscrito “A Simbologia dos instrumentos”, 1980.</u>	<u>107</u>
<u>Figura 9: Vina hindu, Sul da Índia foto copiada do livro “Indian Music”, 1959 ..</u>	<u>107</u>
<u>Figura 10: Vida I foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>108</u>
<u>Figura 11: Vida II foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976</u>	<u>108</u>
<u>Figura 12: Beija-flor foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>108</u>
<u>Figura 13: Andarilho foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>108</u>
<u>Figura 14: Amém foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989</u>	<u>109</u>
<u>Figura 15: Barco foto feita por Denis Berthier, copiada do encarte do disco Smetak, PHILIPS, 1974</u>	<u>109</u>
<u>Figura 16: Árvore foto feita por Denis Berthier, copiada do encarte do disco Smetak, PHILIPS, 1974.....</u>	<u>109</u>
<u>Figura 17: Vau foto feita por Denis Berthier, copiada do encarte do disco Smetak, PHILIPS, 1974</u>	<u>109</u>
<u>Figura 18: Colóquio foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989.....</u>	<u>110</u>

<u>Figura 19: Vir a ser foto retirada do livro “Os instrumentos musicais brasileiros”, 1991 (ver bibliografia)</u>	<u>110</u>
<u>Figura 20: Cravo da Bahia foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976</u>	<u>111</u>
<u>Figura 21: Situação foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>111</u>
<u>Figura 22: Frevo foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976</u>	<u>111</u>
<u>Figura 23: Fecundação Cósmica foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976</u>	<u>111</u>
<u>Figura 24: Fidle foto feita por Denis Berthier, copiada do encarte do disco Smetak, PHILIPS. 1974</u>	<u>112</u>
<u>Figura 25: Gambus orientalis foto feita por Denis Berthier, copiada do encarte do disco Smetak, PHILIPS, 1974</u>	<u>112</u>
<u>Figura 26: Imprevisto foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989</u>	<u>113</u>
<u>Figura 27: Ronda foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989</u>	<u>114</u>
<u>Figura 28: Ieou foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>115</u>
<u>Figura 29: M-2005 foto Marco Scarassatti, 1998. Salvador</u>	<u>115</u>
<u>Figura 30: Pássaro Mamífero foto Marco Scarassatti. Salvador</u>	<u>115</u>
<u>Figura 31: Três Sóis foto retirada do livro “Os instrumentos musicais brasileiros”, 1991 (consultar bibliografia).....</u>	<u>116</u>
<u>Figura 32: Máquina do Silêncio foto retirada do livro “Os instrumentos musicais brasileiros”, 1991 (consultar bibliografia).....</u>	<u>116</u>
<u>Figura 33: Mimento foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989</u>	<u>116</u>
<u>Figura 34: Mulher Faladeira foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>116</u>
<u>Figura 35: Inca foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989</u>	<u>117</u>
<u>Figura 36: Mircur foto Denis Berthier, copiada do encarte do disco Smetak, PHILIPS - 1974</u>	<u>117</u>
<u>Figura 37: Disco Voador foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989</u>	<u>118</u>
<u>Figura 38: Peixe foto Marco Scarassatti, 1997. São José do Rio Preto.....</u>	<u>118</u>
<u>Figura 39: Tímpanos foto Marco Scarassatti, 1998. Salvador.</u>	<u>119</u>
<u>Figura 40: Potes d’água foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976</u>	<u>119</u>
<u>Figura 41: Boréis e flautas aculturadas foto copiada do encarte da Galeria São Paulo, 1989.....</u>	<u>120</u>

<u>Figura 42: Piston Cretino foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>120</u>
<u>Figura 43: Pindorama foto copiada da “revista design de interiores”, 1991</u>	<u>121</u>
<u>Figura 44: Mister Play-back foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>121</u>
<u>Figura 45: Ovinho foto Denis Berthier, copiada do encarte do disco Smetak, PHILIPS, 1974</u>	<u>122</u>
<u>Figura 46: Projeto Ovo desenho copiado do manuscrito “Projeto Ovo”, de Smetak. 1970</u>	<u>122</u>
<u>Figura 47: Projeto Universidade foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>123</u>
<u>Figura 48: Bicéfalo foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>124</u>
<u>Figura 49: Violões microtonizados foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976..</u>	<u>124</u>
<u>Figura 50: Visão da Caossonância durante a XIV Bienal Internacional de São Paulo foto do catálogo da Bienal, 1977.</u>	<u>125</u>
<u>Figura 51: Versão da Caossonância encontrada na casa da Música na Lagoa de Abaeté foto Marco Scarassatti, 1998. Salvador.</u>	<u>125</u>
<u>Figura 52: Guerreiro foto doada por Luiz Carlos La Saigne, 1976.....</u>	<u>126</u>
<u>Figura 53: Anjo Soprador foto Marco Scarassatti, 1998. Salvador</u>	<u>126</u>
<u>Figura 54: Metástase foto Marco Scarassatti, 1998. Salvador</u>	<u>127</u>
<u>Figura 556: Vina hindu, Norte da Índia foto copiada do livro “Indian Music”, 1959</u>	<u>128</u>

RESUMO

Uma das tendências mais significativas no contexto das artes no século XX é o processo de interação entre as linguagens expressivas paralelamente ao desenvolvimento tecnológico dos meios sociais de comunicação. Dentro deste novo universo artístico de busca do ideal da Arte total, há de se destacar a importância do compositor suíço naturalizado brasileiro Walter Smetak que, movido pela idéia de que “*um novo mundo requer homens novos e uma música nova - e para isso, instrumentos musicais diferentes*” (Smetak, 1991: 184), bem como através de seus conhecimentos como compositor, poeta, esotérico, filósofo e artista plástico, chegou, nos idos da década 60 até o início da década de 80, à concepção e criação de novos instrumentos musicais, ou como eram chamados, “plásticas-sonoras”, objetos que, em si, agregavam duas linguagens expressivas: música e escultura. A pesquisa aqui descrita constituiu-se no levantamento, estudo e documentação da obra de Walter Smetak, a fim de discutir seu pensamento e obra, e da mesma maneira, reunir subsídios para a análise de seu processo criativo, apontando a interação entre meios e linguagens, na busca de uma arte inter, trans e multidisciplinar, interação esta, tão bem representada na obra deste verdadeiro *alquimista de sons* (Moraes, 1985: 5), profeta visionário da multimídia *unplugged*.

APRESENTAÇÃO

A primeira vez em que me defrontei com o nome Smetak foi quase por acaso, lendo o livro “Artigos Musicais” de Lívio Tragtenberg. A sonoridade que aparecia numa aliteração poética: “Smetak, trak, trak” e o texto que seguia instigaram-me a conhecer as tais plásticas sonoras. Nunca me saíram da cabeça. Porém, a possibilidade concreta da investigação em torno de suas pesquisas deu-se apenas anos depois durante um curso de acústica musical, ministrado pelo compositor José Augusto Mannis, onde pude confeccionar um instrumento musical cinético, inspirado pelo mecanismo da Ronda smetakiana.

A figura fascinante do compositor suíço, sua trajetória em solo baiano, a devoção de ilustres discípulos e suas pesquisas inusitadas situadas entre escultura, mística e música, empurravam-me em direção à dúvida: quem realmente foi Smetak, como criava intermediando expressões de naturezas distintas e por que sua obra estaria definhando como que fadada ao abandono e ao esquecimento?

Estas questões impulsionaram a pesquisa desenvolvida no departamento de Multimeios, no Instituto de Artes da Unicamp, sob a orientação do artista e Prof. Dr. Julio Plaza Gonzalez. Na investigação sobre o processo criativo de Smetak, defrontamo-nos com a quase total ausência de trabalhos sobre o referido compositor suíço, ao mesmo tempo em que sua figura de ilustre desconhecido e uma certa aura de mistério e excentricidade em torno ao seu nome, faziam com que muitos dos artigos de jornal sobre o artista fixassem-se na sua figura como o guru, bruxo e mago dos sons, camuflando o real sentido de sua criação.

No entanto, aproveitando o fato de muitas das pessoas que conheceram e trabalharam com Smetak estarem vivas e por ser esta pesquisa inédita, abriu-se a possibilidade de se levantar e registrar o depoimento destas fontes vivas de informação. Junto a isso, o levantamento atual do acervo, incluindo recortes de jornais e revistas da época, o inventário da sua produção plástica-sonora, literária e musical, constituíam-se caminhos a serem seguidos para o êxito do projeto.

A própria história oral, segundo Jorge Eduardo Aceves Lozano (1998 : 18), “*constitui-se pela confluência multidisciplinar; tal como uma encruzilhada de caminhos, a história oral é um ponto de contato e intercâmbio entre a história e as demais ciências sociais e do comportamento, especialmente com a antropologia, a sociologia e a psicologia.*”

Sendo assim foram feitas entrevistas, em vídeo e áudio, com pessoas que, dentro dos objetivos delimitados pelo projeto, pudessem através dos seus depoimentos, reconstituir a trajetória artística do compositor: suas indagações e influências, suas proposições, suas referências, seus métodos, enfim, seu processo criativo dentro de uma contextualização histórica. Dentro deste objetivo, foram escolhidas pessoas que pudessem contribuir nos seguintes pontos: o início das pesquisas de Walter Smetak em Salvador, sua ligação com a Teosofia e Eubiose, o trabalho em sua oficina, as improvisações, sua metodologia, os discos, as sementes deixadas para o futuro, o final de sua vida, a preservação do seu acervo e memória. Elaborei uma rede de informantes e entrevistados que tivessem trabalhado, ou se relacionado de uma maneira significativa com Walter Smetak ou com sua obra. Com a análise e comparação destes depoimentos, pude chegar a uma versão bem estruturada, apoiada nos demais documentos e trabalhos do próprio compositor, reconstituindo a trajetória do artista e de sua obra e reunindo, desta maneira, subsídios para a análise do seu processo criativo.

A rede de informantes e entrevistados passou a ser dinâmica, isto é, do informante chegava aos entrevistados, que se tornavam novos informantes. A primeira pessoa desta lista foi Bárbara Smetak, filha do compositor. Ela forneceu-me uma lista de pessoas com as quais poderia obter alguma informação.

O primeiro entrevistado, no entanto, foi o professor Hans Joachim Koellreutter, compositor alemão fundador dos Seminários Livres de Música de Salvador-BA, que foi quem levou Walter Smetak a lecionar na Bahia. O segundo entrevistado foi o professor Carlos Carvalho, professor de oboé da UNICAMP, que foi aluno de Smetak nos Seminários e, através dele, tornou-se freqüentador da EUBIOSE. O terceiro entrevistado foi o compositor Marco Antonio Guimarães, criador do grupo UAKTI, conjunto instrumental mineiro que trabalha com criação e construção de novos instrumentos musicais. Marco Guimarães foi aluno dos Seminários de Música da Bahia, onde conheceu e conviveu muito com Smetak, tornando-se um seguidor neste tipo de trabalho com a construção de instrumentos.

A primeira entrevista realizada foi com Bárbara Smetak, filha do compositor, no período da tarde do dia 21 de março de 1999; a segunda foi em 23 de março, durante a manhã, com o antropólogo Roberto Pinho, que conheceu e conviveu com Smetak e atualmente tenta ressuscitar a Associação Walter Smetak. Infelizmente, por motivos técnicos esta entrevista não foi gravada. A terceira entrevista, também no dia 23 de março, no período da tarde, foi com o professor da escola de Artes Cênicas da UFBA prof. Paulo Dourado, que dirigiu a peça “A Caverna”, de Smetak, em 1987, bem como ajudou a fundar a Associação Amigos de Walter Smetak e a dirigiu nos primeiros anos. A quarta entrevista, ainda no dia 23 de março, só que à noite, foi com a museóloga Mirna Dantas, que catalogou e fichou o acervo por ocasião de sua transferência para a Biblioteca Central da UFBA, em 1987. A quinta entrevista foi com Uibitú Smetak, violinista e filho de Walter Smetak, no dia 24 de março, no período da tarde. A sexta entrevista foi com o músico Tuzé de Abreu, flautista que participou da gravação dos dois LPs de Smetak e também integrante do Conjunto dos Mendigos, grupo formado por Smetak; esta entrevista foi realizada no dia 25 de março no período da manhã. Todas as entrevistas foram gravadas em DAT (digital audio tape) e duraram em média 1 hora e 30 minutos.

No dia 15 de maio entrevistei, em São Paulo, o artista plástico argentino Eduardo Catinari, que conviveu por muitos anos com Smetak, foi batizado na Eubiose pelo mesmo e atualmente possui um trabalho muito voltado para a obra do referido compositor. Em 20 de maio, entrevistei, em São Paulo, o cineasta Luiz Carlos la Saigne, que produziu e dirigiu um documentário, em 1976, sobre o referido artista. Deste convívio nasceu uma grande amizade com uma troca de correspondência intensa. No dia 7 de junho, entrevistei o compositor Dércio Marques, na cidade de Campinas. Dércio participou do 5º festival de inverno de Ouro Preto, em 1971, onde foi aluno de Walter Smetak. E em 15 de junho entrevistei, em São Paulo, o músico Thomas Gruetzmacher, violonista do grupo dos violões microtonais de Smetak.

Todas estas entrevistas foram gravadas em vídeo, algumas em Super VHS Pro, outras em S- VHS industrial e outras em VHS convencional. As imagens captadas em vídeo poderão ser utilizadas posteriormente na produção de um vídeo documentário sobre o referido autor, ou mesmo em futuras pesquisas.

Após a constatação das condições de preservação da memória do compositor suíço o caminho percorrido foi: fazer o levantamento atual do acervo, tendo como referência o primeiro levantamento, feito por ocasião da inauguração da sala na Biblioteca Central do Campus de Ondina, na UFBA, em 1987, de maneira que se pudesse averiguar e atestar, as reais condições de preservação de sua memória, para em seguida organizar este material, coletar dados e analisar o conteúdo do corpo documental. O levantamento do acervo de Walter Smetak foi feito durante o período de viagem a Salvador, tempo este compreendido entre 15 e 25 de março de 1999.

Iniciei meus trabalhos no mesmo dia em que cheguei à cidade de Salvador (15 de março), com o objetivo, neste dia, de apenas visitar o acervo, na Biblioteca Central da UFBA, do campus Federação/Ondina.

Sabia, através de uma visita feita 12 meses antes, que os instrumentos estavam expostos, no saguão do terceiro andar da Biblioteca e que as caixas com documentos, correspondências, manuscritos, enfim toda a parte documental do acervo, encontrava-se empilhada em uma sala do 2º andar, junto com um material de microfilmagem (tudo isto está documentado em vídeo VHS).

Chegando ao saguão, deparei-me com um quadro difícil de descrever: caixas de madeira, caixas de papelão, instrumentos no chão, alguns em péssimo estado de conservação, etiquetas soltas, sem os instrumentos ou longe deles.

Após um ano, as condições apresentadas estavam bem piores. Procurei saber do restante do material. Perguntei a uma funcionária do setor de periódicos que mal sabia quem era Smetak, apesar de trabalhar em frente aos instrumentos. Logo em seguida, dirigi-me ao outro lado, onde funciona o Centro de Estudos baianos, antigo local onde se encontrava o acervo. O funcionário também não soube me informar. Procurei a diretoria da Biblioteca, identifiquei-me e fui informado do restante do material, só que eu não teria acesso à sala, tendo que esperar que todo o material fosse transferido para o Centro de Memória, também localizado no 3º andar.

No dia seguinte, iniciei a trabalho de levantamento do acervo. Todo o material estava bastante desorganizado e deteriorado, as pastas estavam comidas por traças, assim como muitos dos papéis.

Esta situação obrigou-me a um trabalho que não havia previsto, que se tornava, porém imprescindível para o levantamento. Este trabalho de organizar todo o material foi feito da seguinte forma: foram compradas pastas e etiquetas para substituir as antigas. Nas antigas pastas, encontravam-se misturados textos, programas, cartas, recortes de jornais e documentos.

Foram encontradas ainda diversas correspondências enviadas e recebidas e um número muito grande de recortes de jornais e revistas da época. Todos estes documentos, recortes e correspondências estão sendo analisados para que se possa recompor a trajetória do referido compositor, desde sua chegada ao Brasil, até o destino atual de seu acervo.

Foram encontradas ainda um total de 59 fitas de rolo todas salvo pouquíssimas exceções, em péssimo estado de conservação. São registros preciosos de ensaios, apresentações e experiências que necessitam urgentemente serem recuperados.

As partituras musicais para seus instrumentos não foram encontradas, tanto no acervo, quanto na Biblioteca da Escola de Música da UFBA. A própria família não sabe onde se encontram tais partituras.

No que se refere aos instrumentos, dos 176 instrumentos criados por Smetak, segundo os estatutos da Associação foram encontrados expostos apenas 40 instrumentos, sendo que, no fichamento feito por ocasião da inauguração da sala da Biblioteca Central do campus de Ondina, encontrava-se o número de 62 instrumentos. Hoje, alguns instrumentos estão quebrados, guardados ou simplesmente desaparecidos. Muitos dos instrumentos quebrados, segundo ex-alunos de Smetak, já estavam assim desde a época em que ele ainda estava vivo. Sobre os desaparecidos, encontrei uma correspondência de Julieta para Luiz Carlos la Saigne, logo após a morte do compositor, em que a viúva de Smetak queixava-se da falta de pelo menos oito instrumentos que deviam ter sido roubados da sala onde se encontravam. O próprio fichamento, feito em 1986, é bastante incompleto já que foi feito, segundo a museóloga Mirna Conceição, às pressas para a inauguração da sala.

Atualmente a situação é calamitosa. A recuperação dos instrumentos, até mesmo pelo tipo de material usado, não seria dispendiosa, porém o que este panorama deixa claro é o

quanto este acervo sofre não só com a ação do tempo, mas também, do esquecimento, do abandono e da falta de iniciativa para sua preservação.

Um aspecto positivo da minha visita ao acervo é que além da organização dos documentos, correspondências e manuscritos, todo este material foi deslocado para o Centro de Memória da Biblioteca Central da UFBA, onde está guardado adequadamente em um armário e disponível para consulta.

Terminada esta fase da pesquisa, debrucei-me na análise do material coletado na tentativa de recompor o percurso criativo desse extraordinário artista suíço naturalizado brasileiro, procurando revelar seu processo de criação interdisciplinar, dentro da perspectiva da escultura musical.

INTRODUÇÃO

AO TEMA

Decididamente, a arte no século XX foi e está sendo marcada não só pela ruptura, mas pela aproximação entre o fazer artístico e o conhecimento científico assim como pela reaproximação entre as linguagens artísticas: Música, Dança, Teatro, Artes plásticas, posteriormente a fotografia, o cinema, o vídeo, culminando hoje, após o advento e desenvolvimento do computador, na Multimídia. O processo de interação entre as linguagens expressivas esteve paralelo ao desenvolvimento tecnológico dos meios sociais de comunicação, ao esvaziamento das próprias linguagens à medida do seu desenvolvimento e esgotamento através dos tempos, bem como à busca do ideal da Arte total.

A natureza efêmera do fenômeno sonoro e sua resistência a uma representação visual sempre escondeu a possibilidade da vinculação da música a uma dimensão plástica e espacial pois, se nas artes visuais, os paralelos entre a estrutura interna da linguagem e a visão de mundo onde esta linguagem se acomoda são relativamente delineáveis, no caso da música, isto acontece de maneira mais sutil, subjetiva e individual, uma espécie de representação mental, do espaço real e temporal do mundo.

O luthier, ou construtor de instrumentos, na funcionalidade do seu trabalho em reproduzir e experimentar formas que obtenham as melhores possibilidades timbrísticas, partindo do artesanato na criação de instrumentos musicais, aproximaria esses dois potenciais de naturezas distintas, o plástico e o sonoro, porém dentro de um contexto de criação mais artesanal do que artística.

A partir do século XX, com a ruptura da base tonal, sustentáculo das grandes formas musicais do passado e, hoje em dia após o advento dos meios de manipulação eletrônicos, a incorporação sistemática do ruído à composição musical com a música concreta, a utilização,

nos últimos anos de aparelhos eletrônicos e digitais e, especialmente com o desenvolvimento realizado nas décadas de 60 e 70 nas áreas de síntese sonora e composição musical, o material musical utilizado pelo compositor foi consideravelmente ampliado, passando a sua escrita não somente a agir sobre as durações e as alturas mas também sobre o timbre, com a mesma importância.

A pesquisa e a criação de novos timbres, novos sons, muitas vezes conduz o compositor a trabalhar também na concepção de novos instrumentos ou extensão e desenvolvimento para os instrumentos musicais já existentes. Fernando Iazzeta defende a idéia de que cabe a quem produz música a aquisição “*de novos conhecimentos culturais: união entre músicos e engenheiros, artistas e técnicos, e uma aproximação entre arte e ciência*” (Iazzeta, 1993: 131). Neste contexto de criação artística insere-se a aproximação do músico ao artista plástico, na busca não somente de novos materiais sonoros ou plásticos, mas também na aquisição de conhecimentos que possibilitem a discussão sobre uma linguagem única que conjugue estas e demais linguagens expressivas. Esta idéia contemporânea, defendida por Iazzeta, encontra ressonância no Renascimento, por exemplo, onde a atividade intelectual, segundo Zilsel, dividia-se entre a escolástica, as ciências humanísticas e as atividades manuais (Zilsel, 1942: 544). Neste período cujas transformações desembocariam na ciência moderna, os construtores de instrumentos ao lado de pintores e escultores eram considerados como artistas-engenheiros.

Dentro deste novo universo artístico, apresentado no século XX, há de se destacar a importância do compositor suíço Walter Smetak, que a partir de pesquisas acústicas, chegou à concepção e criação de novos instrumentos musicais ou como ele próprio os denominava, “plásticas-sonoras” (Smetak, 1980: 21), objetos que agregavam duas linguagens expressivas.

Definir sua obra torna-se tão difícil quanto definir o próprio Smetak. Violoncelista, compositor, artista plástico, poeta, designer, filósofo, esotérico, um decompositor contemporâneo, como ele próprio se definia. Hoje, podemos arriscar chamá-lo de visionário, destes artistas à frente do seu tempo, ou como ele mesmo dizia, um alquimista não obedecendo a buscas impulsivas de sons ou variedades de formas, mas antes a princípios científicos e

filosóficos.¹ O faz coletando objetos, fragmentos de objetos, símbolos e conceitos de culturas orientais, mesclando-os e ressignificando-os num novo objeto, como um “bricoleur” contemporâneo.(Strauss, 1997, p.32)².

À PESQUISA

OBJETIVOS

O projeto procura, ao discutir no hibridismo e no empirismo da obra de Walter Smetak, a aquisição de ferramentas para a criação multi, inter e transdisciplinar dentro do contexto atual de reaproximação entre a arte e a ciência e também entre as artes de uma maneira geral. Vislumbra gerar, desta maneira, subsídios para pesquisas e discussões posteriores, que possibilitem, futuramente, a criação de um núcleo de pesquisa, experimentação e integração entre as artes.

Por outro lado, a ausência de estudos em torno do conjunto de sua obra dificulta a preservação do seu acervo, que atualmente sofre a dura ação do tempo, do abandono e do esquecimento, correndo sério risco de deterioração total, conforme pude constatar e registrar em vídeo, num levantamento inicial feito em Salvador no início do ano de 1998.

Diante destas perspectivas, o objetivo do projeto foi:

- Discutir o processo criativo de Walter Smetak, procurando enfatizar: a multidisciplinaridade de sua obra; o empirismo e o espírito científico de suas pesquisas; a simbologia e a utilização de materiais rústicos e precários em suas esculturas e a improvisação como sistema de composição. Para demonstrar, desta maneira, que a concepção e construção de um novo instrumento não é apenas um trabalho de busca de novas formas, de novos timbres, mas sim mera extensão do trabalho de criação e composição artística, fazendo da

¹ Entrevista à revista Veja, 5 de março de 1975.

² “..., em nossos dias, o bricoleur é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista”. Lévi-Strauss, associa este tipo de trabalho, característica do pensamento mitopoético, ao modo de atividade técnica primeira (termo que prefere ao primitivo).p.32

aproximação escultor-compositor ferramenta não só de composição musical, mas também, de criação artística multi, trans e interdisciplinar.

DISCUSSÃO METODOLÓGICA

Ao tomar a metodologia como sendo “(...) *a reflexão sobre o caminho, ou os caminhos seguidos pelo cientista em seu trabalho, nas diversas fases da proposição da pesquisa e de sua realização; em lugar de estar orientada por normas ou por valores ideais, estaria orientada pela própria praxis, pela ação do cientista sobre a realidade*” (Queiroz, 1983: 15), e também pela multiplicidade da obra a ser estudada, faz crer que esta reflexão sobre o caminho adotado não se deve ater a um ideal único e sim a um sistema múltiplo de possibilidades decorrentes das necessidades deste projeto. Devendo ser este um caminho amplo onde cada passo dado norteará o passo seguinte. Para a realização do plano de trabalho, bem como a obtenção dos objetivos, dividirei o projeto em dois eixos metodológicos integrados aos objetivos propostos:

A - Eixo histórico/descritivo:

O objetivo levantado para este eixo surgiu após a constatação *in loco* de premissas encontradas em artigos e em livros de história da música brasileira, aonde os autores atestam o fato de apesar do significado de Walter Smetak no contexto histórico brasileiro, sua obra e seu nome tendem à deterioração e ao esquecimento. Smetak deixou uma enorme quantidade de escritos, livros manuscritos, gravações, sem contar a quantidade de instrumentos - esculturas. Todo este acervo foi catalogado na ocasião de sua morte, em 1984.

Desta maneira, o caminho percorrido foi:

- Fazer o levantamento atual do acervo, tendo como referência o primeiro levantamento, feito por ocasião da inauguração da sala na Biblioteca Central do Campus de Ondina, na UFBA, em 1987, de maneira que se possa averiguar - atestar, as condições de preservação de sua memória, bem como, organizando este material, analisar o conteúdo das referidas publicações e os documentos encontrados;

- Fazer também dentro deste levantamento uma análise da produção literária, enfocando reflexões teóricas sobre seu próprio trabalho, bem como seus discos e gravações;
- Aproveitando o fato de muitas das pessoas que conheceram e trabalharam com Smetak estarem vivas e por ser esta pesquisa inédita, fez-se grande a necessidade de se levantar e registrar o depoimento destas fontes vivas de informação. Para tal, foram feitas entrevistas, em vídeo e áudio, com pessoas que, dentro dos objetivos delimitados pelo projeto, pudessem, através dos seus depoimentos, reconstituir a trajetória artística do compositor: suas indagações e influências, suas proposições, suas referências, seus métodos, enfim, seu processo criativo. Dentro deste objetivo, foram escolhidas pessoas que puderam contribuir nos seguintes pontos: o início das pesquisas de Walter Smetak em Salvador, sua ligação com a Teosofia e Eubiose, o trabalho em sua oficina, as improvisações, sua metodologia, os discos, as sementes deixadas para o futuro, o final de sua vida, a preservação do seu acervo e memória.
- Fazer um levantamento da obra documental sobre o referido compositor, analisando em artigos de jornais e revista, da mesma maneira que nos dois filmes documentários sobre ele, a formação de uma imagem da personagem Smetak entendendo que, deste modo, chegaremos a uma idéia desta imagem que Smetak representava, no meio artístico e jornalístico da época em que viveu.

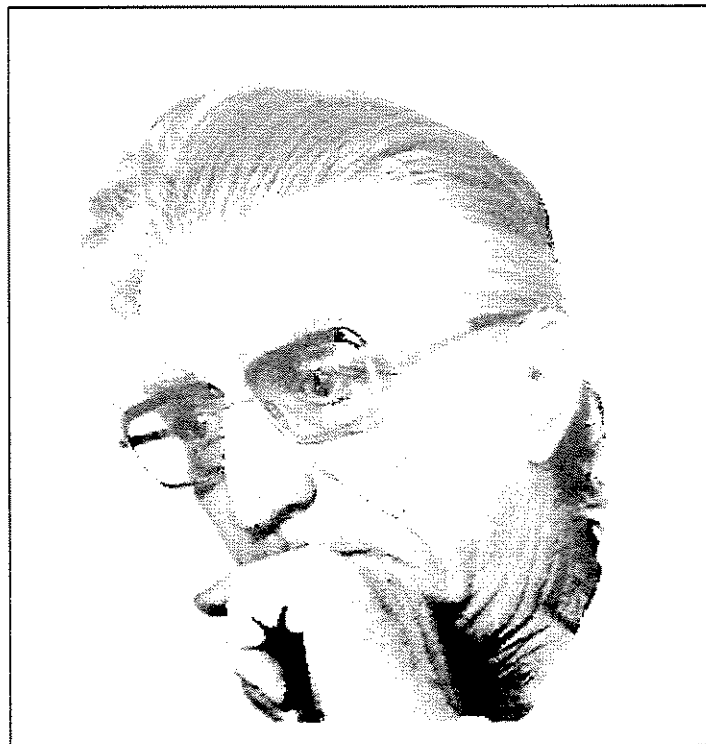
B - Eixo do processo criativo:

A reflexão sobre a multiplicidade da obra de Walter Smetak obriga um entendimento do seu próprio espírito, isto é, o que estava por traz de sua obra. Neste sentido, caminha este eixo concomitantemente ao primeiro, observando em cada depoimento, em cada linha escrita por Smetak, indícios de seu objetivo maior que, segundo o músico Carlos Carvalho (professor de oboé da UNICAMP), que conheceu o artista e foi levado a conhecer a Eubiose através dele, em depoimento já registrado em pesquisa preliminar, Smetak buscava traduzir plástica e sonoramente os conhecimentos e ensinamentos eubióticos.

Construiu sua poética a partir da crença num mundo novo, na transformação do homem num ser divino com novas faculdades mentais, despertada pela *conscientizassom*, como ele próprio dizia, calcadas, estas faculdades, na utilização da intuição como fonte

criadora, e de aquisição de conhecimento. Ele próprio era assim, um gênio criador impulsionando, dentro de si, o homem para a transformação. Segundo Ernest Widmer em depoimento para o documentário “Smetak”, de Luiz Carlos la Seigne, 1977, quando Smetak *não criava, estava na fossa*, criar era uma necessidade vital sem o status do qual a arte goza, era o caminho, o meio para esta transformação.

Plasticamente constituído pelos vestígios e resíduos do homem contemporâneo, musicalmente mirando o universo interno, microtonal, à procura de um Eu Divino, que pudesse ligar oriente ao ocidente, subjetivo ao objetivo, humano ao divino: neste eixo, procurei fazer a análise, de uma escultura sonora, representativa do conjunto da obra de Walter Smetak, a fim de identificar, no signo escolhido, as qualidades sensíveis e os aspectos inteligíveis que possam sintetizar o conjunto da obra do referido compositor, bem como seu processo criativo. E, do mesmo modo, procurei neste eixo identificar, no conjunto de sua obra, as linhas de pesquisa desenvolvidas pelo compositor.



PARTE I - A trajetória do artista

“Não sou mais arara. Sou homem,
Mas não sou homem público. Sou um ser enigmático,
Para os outros e para mim mesmo. Eu não sei,
O que posso ser amanhã (...)
Sendo EU o próprio esquecimento de mim mesmo
Eu vejo o meu universo e de todos,
Isto é, de um ponto ainda não fixo
onde estou com os outros Eus.”

Smetak

Introdução histórica

“Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos” (Kandinsky, 1996: 27). Partindo desta conclusão tirada por um artista como Wassily Kandinsky, a contextualização histórica do trabalho de Walter Smetak torna-se imprescindível não com o intuito, evidentemente, de encaixá-lo a nenhum movimento, mas antes de tudo identificando em Smetak alguns procedimentos, influências e, até mesmo, correspondência a alguns dos movimentos artísticos deste período que, acima de tudo, o encaixa não ao movimento, mas à sua época, ao século do qual sua obra fez e faz parte. E como coloca Augusto de Campos:

“... é impossível deixar de situá-lo no tempo histórico. E ao fazê-lo observamos que, à parte as características personalíssimas do seu trabalho, ele se insere num quadro de preocupações artísticas e espirituais comuns a outros mestres modernos que têm buscado, na pesquisa do microtom, ampliar o nosso horizonte de sensibilidade, rompendo com enraizados hábitos auditivos e aproximando a arte ocidental das práticas do Oriente” (Campos, 1998: 27)

O ambiente de modernidade no qual o mundo encontrava-se no início do século XX, pouco mais de cem anos após a revolução industrial, auge da era das máquinas, primeira guerra mundial, enfim, diversos fatores ecoaram no pensamento musical da época. A busca de uma música que retratasse este novo panorama levou alguns artistas à criação de novos meios de obtenção de som, novos instrumentos, novo instrumental musical. A começar pelo futurista italiano Luigi Russolo (1885-1947) e sua série de “intonarumori” (entoadores de ruídos), que na verdade não passavam de engenhocas mecânicas geradoras de zumbidos, estalos, roncões e outros ruídos. Apesar de não dar prosseguimento às suas pesquisas musicais, a sonoridade urbana de seu trabalho influenciou o compositor francês Edgar Varèse (1883-1965). Em sua obra não encontramos a construção de um novo instrumento, porém a sonoridade da instrumentação de suas composições conduz com refinamento, através de meticulosas combinações sonoras, à sonoridade urbana moderna. Obras como Hiperprisma, deixam-nos

claramente esta impressão. Da mesma maneira antevia, com este nome de obra, este século como o do ímpeto científico nas artes. Em 1915 emigrou para os Estados Unidos aonde realizou praticamente todo o conjunto de sua obra. O ambiente norte-americano era de total efervescência e desprendimento em relação à tradição da música européia. Isto contribuiu em muito para a inventividade do trabalho de compositores como Charles Ives (1874-1951) e Henry Cowell (1897-1965). Neste caso, a figura de Cowell torna-se central pela criação de novos instrumentos, utilização de improvisação em conjunto e a exploração dos instrumentos convencionais. Na mesma linha de pesquisa encontramos Harry Partch (1901-1974), que construía seus próprios instrumentos muitas vezes com o aproveitamento de objetos encontrados e pesquisa microtonal, chegando a construir instrumentos para tocar sua escala microtonal de 43 sons por oitava. Sua obra incluía ainda a dança e o drama, especialmente as composições da década de 50 e 60.

A procura da sistematização da microtonalidade (música feita com intervalos menores do que um semitom), aparece na obra de compositores como o tcheco Alois Hába (1893-1972), *“grande arauto do microtonalismo em nosso século”* (Campos, p.88, 1998), os russos Nikolai Obuhov, Ivan Vishniegradski e o mexicano Juan Carrillo (1875-1965), que desenvolveu também uma escala de 96 sons e instrumentos que produzissem estes intervalos.

Em 1954, os irmãos belgas Bernard, escultor, e François Baschet, engenheiro acústico, começaram a desenvolver e construir o que eles chamavam de esculturas sonoras, estruturas de metal, pesadas, que combinavam estética e funcionalidade na produção de sons acústicos.

Com o desenvolvimento dos meios eletrônicos, quase na metade do século, o compositor podia *“trabalhar diretamente seu material, como um pintor ou escultor; compunha os próprios sons da sua peça, ouvindo o resultado imediatamente”* (Griffiths, 1987:146), o que despertou o interesse de muitos músicos e técnicos em eletrônica. Experiências como as da música concreta, em Paris, realizadas por Pierre Schaffer (1910) e Pierre Henry (1927), que consistia basicamente em apropriar-se de sons naturais, ou mesmo não usuais, e a partir da manipulação da gravação destes sons, reorganizá-los num novo discurso musical, deram um impulso às experiências eletrônicas e eletroacústicas.

A influência oriental exercida na música ocidental, que se reflete inclusive na tentativa da produção de *srutis*³, encontra-se desde as composições como *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1894), de Debussy, passando por Ravel (*Shéhérazade*, 1903) e Puccini, (*Turandot*, 1924), sem no entanto um estudo efetivo da música oriental, apenas limitando-se cada compositor, como coloca Griffiths:

"...a introduzir elementos orientais em obras de forma e estilos ocidentais."
(Griffiths, 1987, p.115)

Contudo, a partir de John Cage, inicialmente influenciado pelos estudos de música balinense do compositor norte-americano Colin McPhee (1901 – 1964), é que ocorre uma incorporação da filosofia e música orientais ao processo de composição musical. Incorporação esta encontrada também em Harry Partch, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Steve Reich e Koellreutter.

Como dissemos anteriormente, Smetak foi um homem do seu tempo, a poética de sua escultura pode ser considerada como a do objeto encontrado (assemblagem, bricolagem), experiência oriunda do dadaísmo que utiliza *"peças tiradas de vários aparelhos, que originariamente tinham uma função, e insere-os numa nova estrutura, com um significado novo(...). É a máquina com peças de outras máquinas, utilizando velhos candeeiros, palitos, arames e parafusos que pertenciam a qualquer outra coisa."* (Umberto Eco, 1995: 205)

Além da característica bricolagem, que tem como precursor Kurt Schwitters (1887-1948), passando pelas esculturas de Picasso (1881-1973), algumas plásticas sonoras de Smetak parecem em alguns momentos, como coloca Azevedo, máquinas como aquelas pintadas pelo artista dadaísta Francis Picabia (1878-1953), no caso da plástica *Amém* (**Fig. 14**), ou mesmo em outros momentos parecem brincar, em três dimensões, com as telas de Juan Miró (1893-1983), como na plástica *Imprevisto* (**Fig. 26**) (Azevedo, 1989:102).

Ao construir, na forma e cor das suas plásticas, uma rede de significações referentes a mitos e símbolos de culturas diversas, intermediando-as, pela atuação performática, às possibilidades sonoras instrumentais, Smetak transpõe a condição do instrumento musical, pura e simples, para alcançar a condição de objetos de interação sonora.

³ Intervalos menores que o semitom, comuns na tradição hindu.

Hoje, com os grandes avanços tecnológicos em todas as áreas de conhecimento, um grande número de artistas dedica-se à construção de novos instrumentos musicais, plásticas e instalações sonoras. Um exemplo disso é o festival Sound Symposium, realizado bienalmente na cidade de Saint John's, Newfoundland, Canadá, que desde 1986 reúne construtores e instrumentistas de diversos países, promovendo o intercâmbio de idéias e experiências construtivas e de performance (Ribeiro, 2000: 250).

No Brasil, a maior representação desta tendência provém do grupo instrumental mineiro UAKTI, na pessoa de seu mentor e compositor Marco Antônio Guimarães. O grupo existe desde 1978, formado pelos músicos Paulo Sérgio dos Santos, Décio de Souza Ramos Filho, Artur Andrés Ribeiro, além do próprio Marco Antônio que é quem cria e constrói os instrumentos. Apesar de atuarem em uma linha musical distinta do que Smetak propunha, Ribeiro, flautista do UAKTI, pontua:

“Sem dúvida alguma, a busca de novos sons, por meio da criação de novos instrumentos, foi a mais marcante influência exercida por Smetak na obra de Marco Antônio Guimarães” (Ribeiro, 2000: p.252).

Essa influência expressa a importância do trabalho desenvolvido pelo compositor suíço. Em torno ao seu nome, sempre houve uma aura de mistério, excentricidade e loucura, o que talvez tenha camuflado a real importância das suas pesquisas no campo da acústica musical e a interação entre expressões distintas tais como a escultura e a música. Trabalhou ainda em pesquisas para produção de instrumentos cinéticos e produção de uma gama de ruídos com recursos elétricos e eletrônicos. No entanto, a preservação de sua memória e seu acervo ainda aguarda melhores dias.

Síntese biográfica

NASCIMENTO E FORMAÇÃO, DA EUROPA AO BRASIL, TOCANDO PELA SOBREVIVÊNCIA...

Anton Walter Smetak nasceu a 12 de fevereiro de 1913 em Zurique na Suíça, filho mais velho do músico Anton Smetak e da cigana tcheca naturalizada suíça Frederica Smetak. Seus pais ainda tiveram uma filha, mais nova, Leone Smetak.

Logo cedo recebeu do pai, um grande virtuose do Zitar⁴, estímulo para a iniciação musical. Costumava contar que seu primeiro contato com a música foi quando, ainda bem pequeno, encostava-se ao pé da mesa aonde seu pai lecionava aulas de música e escutava os sons de seu instrumento pela vibração da madeira da própria mesa.

“quando eu tinha 2 ou 3 anos, eu costumava ficar com o ouvido colado ao pé da mesa em que ele dava suas aulas intrigado com as dissonâncias que a madeira produzia nos sons emitidos pelo instrumento” (Smetak, 1975:4)

Porém, a atração causada pela obra de Johann Sebastian Bach o levou a abandonar os desejos do pai - que o queria como seu discípulo no zitar - e verter-se para o estudo do piano. Após um acidente com uma das mãos, a direita, trocou as teclas do piano pelo violoncelo.

Ingressou em 1929, na Escola Profissional do Conservatório de Zurique⁵, freqüentando o curso de violoncelo, além das matérias correlatas: teoria geral da música, harmonia, morfologia, prática de orquestra e piano. Nesta escola, onde estudou até 1930, teve como professores: Prof. Carl Hessel e Prof. Fritz Reitz.. Neste período freqüentou ainda os semestres de inverno dos anos 29 e 30 da Escola Superior de Música e Arte teatral de Viena.

Passou posteriormente para a Academia de Música e Arte dramática “Mozarteum” de Salzburg⁶ em 1931, aonde permaneceu até 1934, período este onde estudou violoncelo com o Prof. Grunsky que, conforme veremos adiante, mudou as perspectivas de vida do jovem discípulo. Neste conservatório freqüentou os seguintes cursos: piano, harmonia, morfologia,

⁴ Instrumento de cordas muito comum na região do Tirol.

⁵ Konservatorium und Muskhochschule Zürich.

audio-formação, harmonia prática, música de câmara e orquestração. Em junho de 1934 frequentou ainda, o Novo Conservatório Vienense⁷ onde obteve a revalidação do diploma de violoncelista.

Sua formação musical, como podemos ver acima, não deixa de ser a de um músico europeu tradicional. Smetak sempre mencionava em seus currículos que havia aprendido lutheria tradicional durante todo o seu estudo musical⁸. Em entrevista na publicação anexa ao seu primeiro LP, Smetak disse: “...na Europa eu fiz estudos musicais...eu frequentei muito as oficinas dos lutiers...não teve um dia que eu não estava lá fazendo alguma visita, pedindo explicações...e escutando, aprendendo...porque lá se via instrumentos maravilhosos, de grande valor...” (encarte da PHILLIPS,1974).

Sua carreira como violoncelista perpassa por participações em orquestras como a Orquestra de Câmara de Zurique, orquestras sinfônicas, pequenos conjuntos, quartetos e trios, além da atuação como solista em muitos concertos. Porém, numa Europa dominada por um clima hostil ao trabalho e à própria convivência entre as pessoas, ambiente potencializado pelos crescentes rumores de guerra, crise econômica, intolerância entre as diferenças estimuladas pela ascensão do nazismo, Anton Walter Smetak, resolve emigrar para o Brasil, já casado com a alemã Maria Agnez. A respeito do assunto, a jornalista Marisa Alvarez Lima em seu livro *Marginália*, relata que:

“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, desconfiavam 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 certa em sua cabeça. Correu pelas ruas apavorado e, chegando em casa, imaginou que este fato, em verdade, poderia ser apenas o começo”. (Alvarez Lima, 1996: p.68)

Carlos Carvalho, em seu depoimento, relata um outro fato por Smetak contado. Após uma briga com o maestro de uma orquestra da qual era integrante, Smetak decide sair da

⁶ Akademie für Musik und Darstellende Kunst “Mozarteum” in Salzburg.

⁷ Neues Wiener Konservatorium.

Europa, sorteando aleatoriamente num mapa mundi o local para onde emigraria. Seu dedo caiu na América do Sul, Brasil mais precisamente. Algumas semanas após a decisão do acaso, encontra numa estação ferroviária, seu antigo professor Grunsky. Este o convidou para emigrar para o Brasil com a perspectiva de contratação por uma orquestra no sul do país.

De qualquer modo, rumo para o Brasil em 1937, chegando no dia 8 de fevereiro de 1937, contratado pela orquestra da rádio Farroupilha, em Porto Alegre, permanecendo por dois anos nesta orquestra.

Dentro deste mesmo período, de 37 a 39, emprega-se também na orquestra da Rádio Sociedade Gaúcha. Além destas atividades orquestrais, Smetak participou do Trio Schubert, tendo sua estréia no concerto do dia 17 de abril de 1937, no teatro São Pedro⁸. Lecionou violoncelo no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (Porto Alegre) ainda durante este período.

A respeito de sua estréia como solista em solo brasileiro, encontrei em pesquisa no acervo de Smetak, a tradução de uma crítica do jornal *Deutsches Volksblatt*, de circulação para a colônia alemã e suíça:

“Prof. Peyser apresentou o jovem cellista suíço WALTER SMETAK.

O teatro esteve com boa assistência, notando-se muitos representantes da colônia suíça no local, sendo que este facto em si já demonstra o interesse que seus conterrâneos tiveram para com este hábil e competente patricio.

SMETAK escolheu para seu primeiro concerto em Porto Alegre uma composição de difícil execução, Suite n° 2 de J.S. Bach, para cello, que porém foi magnífica e magistralmente executada, como difficilmente ouviremos novamente aqui.

SMETAK é um jovem e magnífico artista, um extraordinário tecnico de seu instrumento, tendo á isto aliado uma sensibilidade e concepção magnífica.

O escritor destas linhas, como também todos os presentes, tanto quanto puderam acompanhar, tinham a impressão de estar na presença de Bach.

Todos nós agradecemos Walter Smetak de todo coração.

⁸ Conforme currículo de 1976, encontrado em seu acervo. Este aprendizado certamente deveu-se à visitas não curriculares aos ateliês dos luthiers, pois não consta nos seus documentos escolares curso algum de lutheria.

⁹ Conforme programa do concerto.

Ao final da segunda parte, ouvimos uma Toccata de Frescoaldi Cassado, Streghe de Paganini e Requiebro de Cassado. Depois de Bach tivemos nova impressão e notava-se que a assistência era acessível para música mais leviana. Paganini impressionou muito bem e depois de grande aplauso para a terceira apresentação, Prof. Smetak viu-se obrigado a dar um extra fóra do programma.”

Smetak permaneceu no Sul até a dissolução de ambas as orquestras. Em Porto Alegre, durante a Segunda Grande Guerra, confundido como alemão, diz ter sofrido perseguições e hostilidades¹⁰. Tais fatos obrigaram o músico a tocar pela vida¹¹, entre São Paulo e Rio de Janeiro. Neste período tocou em outras orquestras de rádio, cassinos e boates da época, chegando a tocar na orquestra que acompanhava a cantora Carmem Miranda. No período de 1941 a 1951 participou da Orquestra Sinfônica Brasileira, Rádio Nacional, Rádio Tupi, Rádio Guanabara e Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Durante este período, conheceu o violinista Carlos Meirelles Osório, em São Paulo. Osório participava das reuniões da Sociedade Teosófica Brasileira, cujo diretor era Henrique José de Souza, que mais tarde fundaria a Sociedade Brasileira de Eubiose.

A Sociedade Teosófica Brasileira foi fundada em 1924 pelo já citado Henrique José de Souza. Sua disposição básica era o estudo da ciência da vida, no sentido da cosmogênese, baseado nos ensinamentos secretos das escolas iniciáticas orientais, que foram divulgados para o mundo através, em parte, pelos livros de Helena Blavásky.¹²

Durante este período, além das atividades esotéricas e musicais, dedica-se a estudos eletrônicos, idealizando e criando um microfone de contato para o piano. Seu invento foi utilizado com um certo êxito em vários concertos públicos do pianista internacional Friedrich Gulda e em concertos sob a regência dos maestros Eleazar de Carvalho e Souza Lima. Este microfone, que denominou de Meta-som, também foi experimentado pela pianista Giomar Novais.

¹⁰ Entrevista para o Jornal do Brasil, 6 de maio de 1972.

¹¹ Como ele mesmo cita em uma síntese autobiográfica encontrada em seu acervo, sem data.

¹² A Doutrina Secreta, de Helena Blavásky, de 1888.

Entusiasmado com os resultados obtidos, dá entrada em 1951 ao processo de patente de invenção deste microfone no Ministério do trabalho, Indústria e Comércio, Delegacia Regional 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 idéia de industrializar este aparelho transformador de som.

Em 1954 foi aprovado no concurso para a orquestra sinfônica do IV Centenário da cidade de São Paulo, que se transformou na Orquestra Sinfônica do Estado, sob regência dos maestros Souza Lima (diretor artístico), Bernardo Federowski (diretor assistente) e Eleazar de Carvalho (maestro convidado). Dentro deste período ainda, trabalhou nas Rádios Record, Bandeirantes e Sumaré, em São Paulo.

Neste que considero o primeiro período de sua biografia, Smetak compôs 13 peças para piano e 3 para violoncello e orquestra de cordas. Essas peças foram executadas em programas de música brasileira na rádio Beromuenster, de Zurique.¹³ Além destas obras, ainda constam peças para violoncello solo, violoncello e piano, quarteto de cordas, quinteto de cordas e orquestra de cordas. Na publicação da associação Amigos de Walter Smetak de 1985, listam-se as seguintes obras deste período:

I. Obras para violoncello solo:

Capriccio und Suite – 7 páginas manuscritas, 1933

13 estudos técnicos – 13 páginas manuscritas, Rio de Janeiro, 26.2.43 a 25.4.45

II. Obras para piano solo:

13 peças para piano – 64 páginas manuscritas

1. Achei a Flor Azul no Mato – Intermezzo, Vila Romeo, São Paulo, 1.8.44
2. Ella era Tão Bonita, Tão Bonita – Introdução e Tango, V. Romeu, SP, 1.8.44
3. Criança Adormecida, Vila Romeo, SP, 2.8.44
4. Caminhos Cheios de Barro – Valsa Engraçada, Vila Romeo, SP, 3.8.44
5. Festa de Sant’Antonio, Vila Romeo, SP, 7.8.44
6. Luar Sobre a Serra (Pastorale), Vila Romeo, SP, 8.8.44

¹³ Segundo currículo da época.

7. Muito Longe Será a Cidade, Vila Romeo, 8.8.44
8. Muitos Pintos e Somente uma Galinha, Vila Romeo, SP, 9.8.44
9. Um Dia de Grande Alegria, Vila Romeo, 11.8.44
10. Conversa Fiada, Vila Romeo, 13.8.44
11. Lenda do Norte, Vila Romeo, SP, 19.8.44
12. Prelúdio e Dança, Vila Romeo, SP, 26.8.44
13. Lidechen Ohne Jede Bedeutung, (Modinha Brasileira). Zurique, Suíça, 10.5.56.

III. Obras para violoncello e piano

O Malandro Assobiando, 12 páginas manuscritas, Bento Figueiredo, Porto Alegre, RGS, 1.5.43

Em Homenagem a um Espírito Ausente, 6 páginas manuscritas, Bento Figueiredo, Rua das Misérias, Porto Alegre, RGS

Toada do Mar, O Fio de Aridne, 6 páginas manuscritas, Porto Alegre, RGS, 28.5.42

Insomnia (Cântico), 6 páginas manuscritas, São Paulo, 18.7.44

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, 3 páginas manuscritas, São Paulo, 9.2.48

IV. Obra para quarteto de cordas

Prelúdio e Dança, 16 páginas manuscritas, Rio de Janeiro, 23.5.45

V. Obra para quinteto de cordas

Toada do Mar, O Fio de Ariadne, 8 páginas manuscritas, 1943

VI. Obra para orquestra de cordas

O Fio de Ariadne (Toada), 6 páginas manuscritas por Piero Bastianelli (além de arranjos de “Tango, Criança Adormecida e A Flor Azul)

VII. Obras para violoncelo e orquestra de cordas

Espírito ausente (Homenagem a um Espírito Ausente) (Fusão/Confusão), 15 páginas manuscritas, sem data nem local

Cântico, 8 páginas manuscritas, Rio de Janeiro, 28.3.45

VIII. Obra para violoncelo e orquestra

O Malandro Assobiando, orquestração: J. Kaszás, cópia manuscrita, 37 páginas, São Paulo, 1956. Orquestra: flauta, oboé, clarineta, fagote; 2 trompas, 3 trompetes; piano; pandeiro, triângulo; cordas.

Estréia: Rádio Tupi, 1.8.56, programa Zé Kilowatt, solista: Walter Smetak.

Pela falta de acesso às partituras, tornou-se impossível fazer uma análise da sua obra deste período. Apenas num texto de Ernest Widmer, na ocasião da morte de Smetak, há uma referência à sua música nesta fase : *“Já tinha composto na Europa e numa 1ª fase no Brasil, obras tradicionais para violoncelo e para piano, entre as quais “Malandro Assobiando”, para celso e orquestra”*(Amigos de Smetak, 1985:5).

De qualquer modo, verifica-se pelo depoimento de Widmer e pelas formações instrumentais que neste período a obra de Smetak encontrava-se numa fase tradicional. Constata-se também, em alguns de seus títulos para as obras, o início da influência da Eubiose em seu trabalho, em especial “A Morte de M. Gandhi, com 20 páginas de texto: ‘A Música na Eubiose’”.

Em 1956, Smetak viaja para a Suíça onde tenta registrar a patente do microfone *Meta som* e também tenta sua fabricação pela TELADI¹⁴. Com a recusa da empresa, Smetak desiste definitivamente de tentar a fabricação do seu invento, faltava-lhe recursos e apoio para seu intuito. Durante a estadia na Europa compõe a modinha brasileira “Lidechen Ohne Jede Bedeutung”.

Frustrado com as negativas de patente do seu experimento Smetak retorna tocando e lecionando pela sobrevivência, até que um ano depois, em 1957, é convidado pelo maestro e

compositor Hans Joachim Koellreutter para lecionar violoncelo nos Seminários de Música e na Universidade Federal da Bahia. Sua sorte estava lançada.

...DA LUTHERIA À PLÁSTICA SONORA

A aleatoriedade na escolha do destino, quase como um sinal iniciático descrito por Carlos Carvalho no início do texto, sua vinda ao Brasil, a expectativa desse novo mundo, quase no sentido da Utopia de Thomas More (1516), ou mesmo do berço da nova civilização, como Sthephan Sweig, Agostino Silva ou do seu guru José Henrique de Souza discorrem sobre a futura nação brasileira, só toma sentido, pelo menos na vida de Smetak, quando o mesmo encontra seu destino na Bahia.

Em Salvador, Smetak produz toda a sua obra “Plástica sonora”, escreve seus livros, torna-se figura proeminente tanto do ponto de vista da Música e Arte brasileira, como da mística esotérica criada em torno da sua imagem.

Já separado de sua primeira esposa, que resolve ficar em São Paulo, durante uma viagem para um concerto da orquestra da UFBA em Aracaju por volta de 1959, Smetak conhece e apaixona-se por Julieta, que se tornaria sua companheira na eubiose, mãe de seus cinco filhos¹⁵, mulher e, principalmente amiga, até o último dia, mesmo após a separação.

Sem dúvida, a mudança para a capital baiana foi um marco para a vida do compositor, mesmo porque, neste final da década de 50, Salvador vivia sua “idade de ouro”, como bem disse Antônio Risério em seu livro “Avant-Garde na Bahia”, um período de intensa efervescência cultural, propiciada em muito pelo então reitor da UFBA, Edgar Santos que reuniu à sua volta artistas, pensadores e educadores como Koellreutter, Agostinho Silva e Yanka Rudska, transformando a até então pacata cidade numa “Província planetária” (Risério, 1995: 13).

¹⁴ Atesta-se o fato pelas correspondências trocadas com a empresa, com data de 1956 e endereço postado na Suíça.

¹⁵ Bárbara (18/06/59), Jórgea (23/04/61), Tércio (07/03/63), Honorato (26/01/65) e Uibitú (26/10/70)

Diante de todo este ambiente, Smetak toma contato de uma maneira incisiva com a música moderna, chegando a fazer a estréia no Brasil, como solista, da obra *Música de câmara n°3 para violoncelo solo e 10 instrumentos solistas – op. 36 n°2*, do compositor alemão Paul Hindemith. Foi sem dúvida o grande momento de sua carreira como instrumentista, o concerto deu-se no Teatro Municipal de São Paulo, no dia 19 de Setembro de 1961¹⁶. Tocou ainda a mesma obra em Salvador, Rio de Janeiro e na Bienal de Música.

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

“Na estréia da música concreta por H.J. Koellreutter na Bahia, surgiu a idéia de criar novos instrumentos. A mim coube a parte dos instrumentos de cordas, tanto os de arco como os de pizzicato. Naquela vez alguma coisa vindo do abstrato se fez de concreto.” (Smetak, 1980: 1).

Apesar dos instrumentos tradicionais permitirem sons não rotineiros, isto só não lhe bastava. Montou sua oficina. Descobriu a cabaça e a ela atava um cabo de vassoura e uma corda de violão, e colocava uma casca de coco dentro. Estava pronto um monocórdio, a que ele denominou Mundo (**Fig. 1**), com dois furos na cabaça que, segundo o autor simbolizavam os hemisférios Norte e o Sul. Através dessa técnica aparentemente simples, surgiu um esboço para posteriores pesquisas. Ouvir e ver o som.

No entanto, ouvir, ver, tocar o som, as esculturas, criar estes novos instrumentos, para Smetak não era somente uma questão estética ou acústica:

“esses instrumentos provém de um processo de pesquisa acústica, no qual foi examinado o ITINERÁRIO DO SOM, na sua origem espiritual, psíquica, e finalmente física. As formas em geral expressam um simbolismo, uma linguagem, que se aproxima de um mundo de formas estáticas” (Smetak, 1980 :15).

¹⁶ Conforme programa da época encontrado em seu acervo.

O princípio do monocórdio do Mundo o levou às pesquisas da fisiologia do som, como se produz e se propaga a onda sonora. Já a utilização da cabaça o remetia, graças à semelhança de seus objetos sonoros com os instrumentos hindus, africanos e do índio brasileiro, à toda a linguagem simbólica da forma destes objetos. Não obstante ainda, Smetak possuía uma preocupação, frente a pobreza do país, em fazer instrumentos baratos para que qualquer um pudesse reproduzir. Com este intuito cria a família dos Choris, instrumentos que surgem como um aperfeiçoamento dos recursos do instrumento Mundo.

Aliás, no início, quando possuíam apenas uma cabaça inferior e dentro de uma casca de coco, Smetak também deu a eles o nome de Mundo, pois vislumbrava o globo terrestre como um ovo, reproduzido na cabaça que possuía a forma oval.

Dessa cabaça inferior, parte um cabo de vassoura e por cima deste apoia-se o espelho do instrumento; na parte de cima encontram-se as cravelhas e mais tarde foram adicionadas as cabaças superiores para ajudarem na ressonância. Em geral possuem 4 cordas afinadas em quintas, como seus parentes da família dos instrumentos de cordas tradicionais. Da mesma maneira formam um grupo de quatro instrumentos: um representando o violino (**Fig. 5**), um a viola (**Fig. 4**), um o violoncelo (**Fig. 5**) e um o baixo. Todos são tocados apoiados entre os joelhos, exceção feita ao chori baixo que deve ser tocado em cima de uma caixa de isopor. No que se refere ao nome, disse Smetak: *“Quanto ao nome de Chori, nem chora, nem ri. Ele é equilibrado. Tem um som pequeno, mas rico de séries harmônicas, que repercutem lá em cima da cabaça. Sai às vezes um soluço maravilhos”* (Smetak, 1980:35). Mais adiante prossegue em relação aos custos do instrumento: *“Esses quatro instrumentos são a prova de que com poucos recursos podem ser feitos instrumentos baratos, de fácil empenho. Se alguém quiser construir futuramente um instrumento com cabaças, que plante as sementes e não as jogue fora, que coloque as sementes na terra”* (Smetak, 1980: p.39).

Nesta família dos choris, incluem-se também:

Chori Pagode (**Fig. 3**), com várias cabaças superiores lembra segundo o autor, um pagode indiano. Afinado em quintas, é o primeiro instrumento onde utiliza o registro que

permite acionar a Alma¹⁷ do instrumento, possibilitando desta maneira dois tipos de sons diferentes.

Chori Sol e Lua (**Fig. 2**), instrumento que, segundo o autor, liga-nos ao passado remoto da androgenia, onde macho e fêmea se dividirão em dois sexos “Adão e Eva”. Dizia isto pois o instrumento em questão, possui duas caixas acústicas unidas pelo braço: “*É a lua indo atrás do sol, sem nunca alcançá-lo...*” (Smetak, 1980:38)

Chori microtonizado (**Fig. 4**), diferente dos outros choris por não apresentar a cabaça superior.

Nesta família há ainda mais um chori, diferente dos demais por apresentar uma espécie de parede externa para apoio dos joelhos na cabaça inferior.

Dizia, ainda, ser o Brasil “*a terra das impossibilidades possíveis, onde futuramente se materializará uma nova ordem e lógica...*” (Smetak, 1985: 8). A busca pela simbologia das formas e cores em suas esculturas remete ao seu interesse e estudo da Teosofia e ao simbolismo dos instrumentos primitivos.

A identificação precisa das datas de seus primeiros instrumentos não foi possível ser feita; entretanto, Smetak inicia o livro “A Simbologia dos Instrumentos” afirmando ter ficado a cargo dele a criação de novos instrumentos de cordas e no período identificado até abril de 1967 quando expõe no MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, lista num prólogo à exposição, 18 instrumentos que são, por ordem:

1. Mundo (**Fig. 1**)
2. Reto na Curva (**Fig. 6**)
3. Bimono (**Fig. 5**)
4. Chori-soprano
5. Chori-mais soprano
6. Chori-alto
7. Chori-tenor

¹⁷ Os instrumentos de cordas, tais como o violino e a viola, dispõem de uma pequena madeira flexível que une o tampo superior ao inferior do instrumento, transmitindo a vibração das cordas para todo o instrumento.

8. Sol e Lua
9. Vina Itaparicanaã (Fig. 7)
10. Vida (Fig. 10)
11. Árvore (Fig. 16)
12. Barco (Fig. 15)
13. Andrógino
14. Vir a Ser (Fig. 19)
15. Vau (Fig. 17)
16. Enamorados Abstratos
17. Situação (Fig. 21)
18. Cravo (Fig. 20)

Destes, apenas o Andrógino, Enamorados Abstratos, Situação e Cravo, não são instrumentos musicais propriamente ditos e sim esculturas, os demais são instrumentos de cordas, realçando a menção feita sobre o início do trabalho por Smetak após o concerto realizado por Koellreutter em 1961, de que ficaria a seu cargo a construção de novos instrumentos de cordas.

De todo modo, em 1966 por insistência de um aluno inscreve-se na I Bienal de Artes Plásticas na Bahia. Seus trabalhos apresentados impressionaram desde o início, surgindo daí a denominação Plástica Sonora, utilizada pelo artista plástico Juarez Paraíso, um dos curadores da Bienal, denominação esta que Smetak incorporaria e usaria durante toda a sua carreira.

Sua pesquisa com as Plásticas Sonoras conquista o Prêmio de Pesquisa na I Bienal das Artes Plásticas na Bahia, em 1966. Num documento de 1º de janeiro de 1967, o secretário geral da Bienal, comunica o compositor nos seguintes termos:

“ A I Bienal Nacional de Artes Plásticas tem a grata satisfação de informar a V.S. que o Júri desta Bienal, constituído dos Srs. Mário Pedrosa, Mário Schemberg, Clarival Valladares, Wilson Rocha e Riolan Coutinho lhe conferiu o Prêmio de Aquisição de Pesquisa

*Norberto Odebrecht, no valor de Cr\$ 1.000.000 (Um milhão de cruzeiros), importância esta que se acha em nossa Secretaria, à sua disposição.”*¹⁸

Foi sem dúvida o início da projeção nacional de sua obra, recebendo convites para exposições posteriores no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro e em Brasília.

No MAM do Rio de Janeiro, em 1967 (de 6 a 30 de Abril), participa da exposição coletiva “Nova objetividade”, com curadoria de Hélio Oiticica. Desta exposição participaram nomes da arte brasileira tais como: Flávio Império, Ferreira Gullar, Waldemar Cordeiro, Lígia Clark e o próprio Hélio Oiticica. Esta exposição tinha o propósito de apontar novos rumos da arte brasileira. Em um prólogo à sua participação, Smetak vislumbra um caminho para a sua produção:

“Do instrumento - Veículo

Da doutrina - Conteúdo

Da improvisação - Aplicação

*Estes três elementos constituem na integração das PLÁSTICAS SONORAS, entrelaçando futuramente três componentes: Arte, Ciência e Filosofia, iniciando uma ARTE ESPIRITUAL. Esta deve penetrar totalmente na vida do homem, transformando-o num SER superior em quem se processará a criação artística espontânea e em qual a idéia será PERMANENTE. E se criarão, futuramente, escolas e universidades especializadas para este fim.”*¹⁹

Smetak parece encontrar em sua arte, o canal direto para a vazão e propagação dos ensinamentos vivenciados na Eubiose. Este encontro fortalece o propósito de sua obra, intensificando sua produção. Tanto o é que verifica-se que a maior parte de sua produção plástica sonora data deste período 1962 até 1974.

Aproveitando sua estadia na capital carioca, é convidado a expor suas esculturas em um desfile de moda organizado pela jornalista Maria Alvarez Lima, evento este de nome “Nob-Nob”.

¹⁸ Segundo documento encontrado no acervo

¹⁹ Smetak, Histórico sobre as plásticas sonoras, prólogo à exposição-MAM-RJ- Abril, 1967

Ainda em 1967, no mês de outubro, expõe no Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Nesta exposição apresenta sete novas plásticas sonoras:

- Gambus Orientalis (Fig. 25),
- Violoncello,
- Imprevisto (Fig. 26),
- Ronda (Fig. 27),
- Bis Nadinha
- Dança do Cotovelo ou Frevo (Fig. 22),
- M 2005 (Fig. 29).

Em dezembro do mesmo ano, expõe no Instituto Central de Artes, da Universidade de Brasília. A viagem à Brasília e Goiás expõe Smetak à um Brasil desconhecido, como relata em um de seus currículos²⁰ :

“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”.

Esta observação recorrente à toda obra de Smetak referindo-se ao Brasil como o berço de uma nova civilização nada mais é do que uma ressonância de sua crença na Eubiose de Henrique José de Souza, que acreditava ser nesta terra que floresceria a sétima sub-raça terrestre que se sobrepunha às demais num novo ciclo a começar. Para ilustrar esta afirmação, cito um trecho de um texto do “professor” fundador da Sociedade eubiótica brasileira:

“... E logo, raio maior de luz acabou de iluminar o nosso cérebro, tal a quietude mística em que vivíamos em tão sacrossantos lugares: - Este ordeiro, o AGNUS CASTUS ou cordeiro casto, virgem, tec,(...) está concorde com a missão grandiosa em que a STB

(Sociedade Teosófica Brasileira) se acha empenhada; o advento da sua sétima ou última subraça... que terá lugar nesta parte do globo. E daí a intuição daquele que lhe deu o nome de BRASIL,(...), como se já estivesse previsto que era nele onde deveriam ser mantidas –vivas e crepitantes – as brasas do fogo sagrado (Souza, 1982: 7)²¹

Depois dessa viagem a Brasília, Smetak passou a interessar-se pelas culturas e etnias do povo brasileiro, pesquisou os instrumentos musicais na sua origem, forma e simbolismo. Porém em texto de 1983, faz uma autocrítica deste seu período de trabalho:

“Ciente, pois, no decorrer do trabalho, de que o meu conhecimento histórico em matéria de instrumentos, era insuficiente, devido aos 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 a 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” (Smetak, 1983:4).

De qualquer maneira, o importante neste primeiro período de trabalho foi o impulso gerador de obras do imaginário de um artista na busca de uma possível história do instrumento. A partir daí surgiram os instrumentos cinéticos, coletivos e a redescoberta da harpa eólia, que acabou por direcionar sua pesquisa para o microtonalismo. Nesta busca de sons microtonais, podemos localizar uma muito citada influência na obra de Smetak: Juan Carrillo.

²⁰ Currículo enviado em Fevereiro de 1968, com uma proposição de trabalho ao reitor da Universidade Federal do Pará.

²¹ Henrique José de Souza, 25 de dezembro de 1931, publicado na Revista Aquarius, ano 8, nº26 1982. A antiga Sociedade Teosófica brasileira, como é citada no texto, transformou-se em Sociedade Brasileira da Eubiose.

Na verdade, o contato de Smetak com a obra de Carrillo dá-se somente em 1980, quando, após muitas correspondências trocadas, consegue o envio de uma fita e alguns trabalhos publicados do referido compositor mexicano²².

O ano de 1968 começa, para Smetak, com a oficialização de sua naturalização, segundo decreto de 22 de janeiro de 1968, publicado em diário oficial no dia 25 de janeiro do mesmo ano²³.

Durante o mês de fevereiro do mesmo ano, viaja a Belém do Pará, para lecionar na Universidade Federal do Pará, bem como prosseguir com suas pesquisas etnomusicológicas. Através de uma proposição de trabalho à Universidade, em 12 de Fevereiro de 1968, intenciona residir e lecionar em Belém, transferindo os seus então 35 instrumentos, plásticas sonoras e ferramentas.

No entanto, sua proposta não foi aceita e Smetak continua em sua oficina no porão da Faculdade de Música da Universidade Federal da Bahia. Interessante observar que as propostas de ensino musical do compositor sempre perpassam por uma formação espiritualizada do homem. Ainda na sua proposição ao reitor José da Silveira Neto da Universidade Federal do Pará, verificamos:

“Proponho-me a atuar nos seguintes setores:

FALAR - ensinar violoncelo, ensinar viola da gamba,

Preparar uma mentalidade construtiva nos alunos (...)

FORMAR - (...)Criação de um departamento de Plásticas Sonoras, a fim de provar a tese de que o som e a luz proveem do mesmo agente, o Pai Ether, segundo a Teogonia de Hesíodo. Daí a relação estreita entre forma geométrica e vibração, tanto física, como psíquica e espiritual”²⁴.

²² Em meio a seus documentos encontrei as correspondências trocadas e também alguns textos sobre Carrillo e , a publicação do Sonido 13 do referido compositor mexicano.

²³ Smetak cita em seu currículo, publicado após sua morte num encarte da associação amigos de Walter Smetak, uma data diferente desta: 19.03.68, porém como consegui uma cópia do Diário oficial, considerei apenas a data citada em referido diário.

²⁴ Currículo enviado ao reitor da UFBA, 1968.

Ainda no ano de 1968, Smetak conclui seu livro de poesia intitulado “Poesias”, com 333 páginas manuscritas, conclui também seu segundo livro “A Eubiose nos 3 M (música, medicina e matemática)”, com 128 páginas manuscritas. E inicia seu terceiro livro “O pavilhão dos Eus”, de 78 páginas manuscritas, que viria a concluir em 1969.

Altamente criativo e inquieto, não se distanciava da oficina, construindo durante o primeiro semestre de 1969, dezesseis novos instrumentos:

- 1- Mulher do vento, que viria a ser chamado mais tarde, Mulher Faladeira (**Fig. 34**),
- 2- Mircur (**Fig. 36**),
- 3- Arani, ou aranha,
- 4- Peixe (**Fig. 38**),
- 5- Constelação,
- 6- Três Sóis (**Fig. 31**),
- 7- Discos, que se tornaria, depois, Disco Voador (**Fig. 37**),
- 8- Baixo-mono
- 9- Êmbolo
- 10- Colóquio (**Fig. 18**)
- 11- Tímpanos (**Fig. 39**)
- 12- Sinos
- 13- Biflauta
- 14- Flauta selva
- 15- Pistão, que viria a ser chamado de Pistão Cretino. (**Fig. 42**)
- 16- I-e-a-o-u (**Fig. 28**)

Provavelmente desta época datam também os borés e as flautas aculturadas (**Fig. 41**).

Em julho de 1969, estréia durante o curso de música nova a composição M 2005 para vários de seus instrumentos, foi na verdade, a primeira partitura de Smetak para seus instrumentos. A peça musical era dividida em partes musicais e textos narrados, nesta disposição:

M 2005 - Mircur pitagórico

moturus –

texto
 concretismo absoluto
 texto
 o arara de matatuararacanga
 oração a JHS 2000 anos A.C.
 uibitu
 caijah (integração)

Os instrumentos utilizados nesta peça foram:

Biflauta, flauta selva, flauta êmbolo, pistão, choris, vina, ronda, mircur, i-e-a-o-u, 3 sóis, árvore, barco, vau, M 2005, sinos, peixe, constelações, aranha, vida, colóquio, monobaixo, discos, tímpanos.

Nesta audição, a regência foi de Ernest Widmer e os instrumentos foram tocados pelos alunos do curso de improvisação do I Festival Música Nova, realizado em Salvador, Bahia em julho de 1969.

Ainda no mesmo ano, Smetak estréia no dia 8 de novembro, durante a IIIª Apresentação de Jovens Compositores da Bahia a obra “Pesquisa (bárbaros antropófagos, barroco-árabe, ELMESMO)”, para instrumentos do autor. Durante o mesmo evento, porém no dia 12, Smetak apresenta a composição “Servir a ser”, para seus instrumentos, vozes e cordas.

Na mesma noite ocorre a estréia da composição “A Montanha Sagrada”, de Milton Gomes para conjunto de instrumentos de Walter Smetak. Esta obra seria posteriormente escolhida pela UNESCO para representar o Brasil na Tribuna de Paris, juntamente com obras de Marlos Nobre, José de Almeida Prado e Fernando Cerqueira.²⁵

Smetak, desde 1968, participava como compositor convidado do Grupo de Compositores da Bahia, dispondo seus instrumentos para a experimentação por parte dos compositores, como vemos em citação do 4º boletim do grupo:

²⁵ Segundo publicação do Grupo de Compositores da Bahia, Boletim nº4 de 1970.

“...distingue-se, além disso, o fato de Walter Smetak ter ultrapassado o número de 50 instrumentos novos, criados por ele, possibilitando composições para uma verdadeira orquestra “smetakiana”, o que foi amplamente explorado pelos compositores do grupo e pelo próprio autor.”²⁶

Apesar da citação acima, em publicação da Associação Amigos de Walter Smetak, verifica-se obras de somente dois compositores, além do próprio Smetak, utilizando as suas Plásticas Sonoras, são eles:

“Milton Gomes, 1916 – 1974

- *Montanha Sagrada* (1969) inclui, além de Flauta Block, Flauta êmbolo e Cello, Biflauta, Flauta Selva, Tímpanos vermelhos, azul e amarelo, 3 Sóis, Vau, M 2005, Choris, Gamba, Vina, Monobaixo e Ronda (disco: Compositores da Bahia-2)

- *Prólogo a Um Prelúdio do Homem Cósmico* (1970), utiliza, além de Piano, Cello e coro, Chori, Ronda, Tímpano, Apito, Boré, Vau, Sinos. Estréia 1970, Reitoria da UFBA.

Ernest Widmer, 1927 -

- *RUMOS, opus 72* (1970) composto para Narrador, Fita Magnética, Coro e Orquestra e Instrumentos de Smetak: Borel, 3 Sóis, Ronda e Baixo Mono. Estréia, julho de 1977, Festival de Inverno, Belo Horizonte, com a participação de Walter Smetak e regência de Ernest Widmer”²⁷.

Já durante o II Festival Música Nova, em julho de 1970, Smetak promove uma improvisação coletiva utilizando três novos instrumentos: A Grande Virgem, o Pindorama (Fig. 43) e Apitos. Era a primeira aparição pública de instrumentos coletivos²⁸, nos quais o compositor já estava trabalhando desde 1969. A composição apresentada, segundo consta em programa da época intitulava-se “Retalhos”. A unidade deveria nascer da diversidade.

²⁶ Idem

²⁷ Publicação da Associação Amigos de Smetak: “Retorno ao Futuro”, p.19, 1985.

²⁸ A descrição e análise destes instrumentos serem feitas adiante quando trataremos do processo criativo.

Mais uma vez o sentido do instrumento como veículo da transformação, do instrumento homem, dessa vez os egos pessoais, diante do objeto, funde-se no propósito da unicidade.

Até 1970, Smetak cria a grande parte de sua obra plástica sonora, verificada no livro “Simbologia dos Instrumentos” e que será descrita mais adiante, quando trataremos dos Instrumentos e das linhas de pesquisa do compositor.

...DO MICROTOM AO SILÊNCIO

Smetak vive, no ano de 1970, a experiência de fazer a música para uma montagem teatral. A primeira peça foi *Everyman*, com direção de Jesus Chediak, depois *Macbeth*, de William Shakespeare, com direção de Enrique Ariman e produção de Roberto Santana e Leonel Nunes. No mesmo período, muito provavelmente por influência desta experiência, escreve as peças de teatro “A Caverna” e “A Quadratura do Círculo – primeira peça abstrata”.

Durante a montagem de *Macbeth*, Smetak grava a trilha sonora, com seus instrumentos, dentro de uma caixa d’água, experimentando as diferenças de volumes de água na gravação. Este experimento realimentou uma obsessão do compositor, a construção de um estúdio em forma oval, de 22 metros de altura, com água em seu interior e vedado para que o som circulasse sem poder sair. Este projeto chamava-se *Ovo* (**Fig. 46**), e Smetak tentou em vida obter financiamento para realizá-lo, porém jamais obteve o apoio desejado.

Na verdade, a idéia central do projeto *Ovo* é a de um laboratório-estúdio, que simulasse acusticamente o ambiente de uma caixa de ressonância de um instrumento musical. Certa vez, ao envernizar um violão, deixou-o secando pendurado em um varal, com as cordas colocadas, porém um pouco frouxas. Quando ouviu o som produzido pelo tocar das cordas pelo vento, Smetak pensou em gravá-lo posicionando o microfone dentro do instrumento. Aquela sonoridade, se podemos assim dizer, enfeitiçou o compositor, tal foi a fixação pelo som interior que possuía. Desta experiência surgiram idéias para a pesquisa microtonal, como afirma no texto abaixo:

“Da experiência específica que eu tive com esta gravação nasceu a minha busca com os microtons. A gravação completa dura aproximadamente 20 minutos e tem uma estrutura musical evidente. Ao passar por esta incrível experiência, fiquei ciente da vida das frequências contida em intervalos mínimos”²⁹

Esta experiência com a antiga harpa eólia, como Smetak sempre mencionava, juntamente com os resultados das gravações no interior da caixa d’água, levaram-no à concepção do seu projeto, sem dúvida alguma mais ambicioso:

“...instrumento-laboratório de forma oval, com 22 metros de altura, síntese e complemento de todas as minhas pesquisas. Completamente vedado, com cordas simpáticas e microfones em seu interior, captadores de sons da atmosfera e água em sua parte inferior, “o ovo” permitirá revolucionárias experiências com o som obrigado a circular nos vários espaços internos sem que escape a sua reverberação. Isto é, não há mais defasagem entre instrumento e ambiente, como o som de um violão numa sala: o som de dentro da caixa do violão e o de sua repercussão pela sala.” (Smetak, 1975:3)

Neste depoimento fica clara a sua intenção de reproduzir o espaço interno do instrumento musical, numa proporção macroscópica do universo microscópico. No entanto, este projeto estava associado a um projeto maior do compositor. Smetak idealizou um modelo de universidade para uma formação, digamos holística (**Fig. 47**). Nesta Universidade livre e auto-suficiente, o aluno teria aulas de matemática, física nuclear, agricultura alternativa, cerâmica, luteria, literatura, história, eubiose, profilaxia das doenças, cinema, teatro, fotografia, som, artes plásticas sonoras, entre outras disciplinas. Plantaria e produziria seu alimento. Estaria, esta universidade, modelada como um sistema solar e seus planetas integrados. O estúdio Ovo, estaria em um destes planetas como um centro de gravações e pesquisas eletrônicas.

²⁹ Carta endereçada ao Sr. Jesse Navarro Jr., editor chefe da editora Abril, em 1979. Documento encontrado no acervo.

Para a realização deste estúdio Smetak idealizou a criação do Instituto de Pesquisas Acústicas Internacionais (IPAI), que reuniria diversos países com a finalidade da pesquisa acústica. Smetak dizia estar no IPAI a possibilidade das grandes nações discutirem pacificamente, em torno da questão do interior do instrumento. Num ambiente de corrida armamentista e guerra fria, Smetak quixotesca imaginava estar no som a possibilidade da paz e a canalização das pesquisas científicas.

No centro deste projeto estaria o Brasil, como a vanguarda neste tipo de pesquisa. Porém após muitas tentativas, inclusive com uma carta ao então presidente Ernesto Geisel³⁰, viu sua idéia ser ridicularizada e negada pelo orçamento gigantesco de que sua proposta necessitava. O projeto Universidade tentou veicular seu projeto junto à Universidade de Brasília e à Funarte porém, também não foi aprovado.

No mês de julho de 1971, ganha novamente grande espaço na mídia nacional, por conta do concerto de encerramento do 5º Festival de Inverno de Ouro Preto. Neste concerto, Smetak surpreende o público presente com uma série de sons gravados, captadores e imãs tocados num piano sem as teclas e ele próprio tocando um órgão elétrico. Seria mais um concerto de improvisação e música contemporânea. Porém, a frequência alcançada pelos sons produzidos, fez com que todo o prédio da Igreja de São Francisco de Assis vibrasse juntamente com os lustres e vitrais. Não demorou muito para que boa parte do público presente saísse em disparada para fora da igreja.

Este fato narrado por Smetak à revista Veja de 18 de agosto de 1971, contribuiu em muito para a mistificação em torno do seu nome. A mídia da época, em geral, sempre o classificara como bruxo, guru e mago. Smetak por sua vez sempre foi uma figura misteriosa e controversa. Promovia reuniões em sua casa para o estudo da Eubiose. Nas conversas, jamais dissimulava e não se importava em dizer o que quisesse a quem quisesse, causando indisposições pela sua franqueza. Quando perguntado sobre algo mais filosófico, assumia seu lado profético e até sábio. Esta observação foi muito recorrente em todas as entrevistas realizadas durante este trabalho.

³⁰ Carta enviada em 30 de agosto de 1978. Documento encontrado em seu acervo.

Outro fato que contribuiu em muito para a formação de uma personagem em torno e do compositor foi por ele, desde sua chegada à Bahia, ser identificado com sua moto, uma BMW Norton, que ele carinhosamente chamava de Prostituta da Babilônia, pois segundo depoimento de Luiz Carlos La Saigne, brincava ele ser a moto a reencarnação de uma antiga amante de vidas remotas³¹.

Voltando ao festival de Ouro Preto, Smetak apresenta uma relação de instrumentos disponíveis para a utilização dos alunos, entre os quais aparecem os seguintes instrumentos ainda não citados:

- boréis (que na verdade já haviam sido utilizados por Milton Gomes em 1970) **(Fig. 41)**
- 2 cítaras
- mister play-back **(Fig. 44)**,
- beija flor **(Fig. 8)**
- 2 violões com afinação alterada
- instrumento de silêncio (que não parece ser a Máquina do Silêncio, pois encontra-se listado entre os instrumentos de sopro)³²

Neste ano de 1971, escreve o livro “Contemporaneidade”, com 78 páginas manuscritas, além de participar, ainda no mês de julho do III Festival Música Nova em Salvador, Bahia.

Ao final deste ano recebe ainda o prêmio de mil cruzeiros pela terceira colocação no concurso de composição promovido pelo Instituto Goethe de Salvador – Bahia. A obra premiada foi “Alles was geschieht”, ficando atrás de Rufo Herera com “Canto Ints” que se classificou em segundo lugar e Lindemberg Cardoso com “Kyrie Christo” que foi a obra vencedora do concurso.³³

No início de 1972 viaja novamente para a região Norte do país, desta vez para Manaus, para ministrar um curso de Iniciação ao Som Contemporâneo. O curso iniciou-se

³¹ Entrevista realizada com Luiz Carlos La Saigne.

³² Lista encontrada no acervo do compositor.

³³ Conforme documento encontrado em seu acervo.

a 2 de fevereiro e encerrou-se no dia 22 do mesmo mês³⁴. Durante este período, escreveu o livro Amazonas - Versos e cursos, com 84 páginas manuscritas.

Esta nova viagem para o Norte influencia e impressiona o músico, como podemos ver em suas palavras publicadas no Jornal do Brasil, de 6 de maio de 1972:

*“Já tinha lido muito sobre o Amazonas e tinha há anos o desejo de confirmar um pressentimento de algo que poderia estar lá. Ler sobre o Amazonas não é a mesma coisa que ter estado no Amazonas. E hoje posso dizer que o Amazonas esteve em mim”*³⁵

Em outro trecho da reportagem, prossegue:

“Lá tive a confirmação do que sentia antes: de que no irracional, aquilo que a gente não compreende, esteja talvez depositado o nosso futuro. Mas para entender isso, precisamos de uma inteligência muito maior do que temos agora”

Esta esperança no futuro, verificamos como recorrente a todo o seu trabalho. Sua viagem à Belém e, principalmente a Manaus, canaliza seus preceitos eubióticos sobre a futura civilização brasileira, numa atitude de sublimação à vastidão da floresta, sua densidade e mistério.

No período entre 72 e 74, Smetak intensifica sua produção literária, o que evidencia, juntamente com a quase ausência de indícios de novas plásticas sonoras, um período de afastamento de sua produção como artista - luthier, ao mesmo tempo de uma necessidade de reflexão e comunicação de suas idéias através da escrita. Na mesma entrevista menciona o fato:

“No momento, acho maior expressão na letra do que no som”

Datam deste período, além de Amazonas – versos e cursos, os seguintes trabalhos:

- Overground, 1972 – 84 páginas manuscritas;

³⁴ Conforme certificado encontrado em seu acervo

- O Irracional, 1972 – 166 páginas manuscritas;
- Nhenhenhem (falatório interminável), 1973 – 92 páginas manuscritas;
- O Barco, 1973 – 61 páginas manuscritas;
- Nova Ordem Milenar, 1973 – 71 páginas manuscritas;
- Da Nossa Fossa, 1973 – 136 páginas manuscritas;
- Brededuras, 1973 – 173 páginas manuscritas;
- Transumé Jotaagãessendo, 1973 – 102 páginas manuscritas
- Hífens e Antimônios, 1974 – 34 páginas manuscritas;
- O Enxerto do Takaká, 1974 – 90 páginas manuscritas;
- Diversas Konkretas, 1974 – 248 páginas manuscritas;
- 04 (quatro) peças para dança, 1974,
 - 1) A Corrente
 - 2) Akwas
 - 3) Dos Mendigos
 - 4) A Sarabanda
- Síntese dos Diversos Konkretas.

Esta explosão literária não significa o abandono do seu trabalho anterior. Quando, a alguns momentos atrás, mencionei a quase total ausência de indícios de sua produção plástica sonora, o fiz por encontrar apenas o registro de um novo instrumento. Na reportagem acima citada do Jornal do Brasil, a jornalista³⁶ inicia seu texto descrevendo alguns de seus instrumentos expostos na oficina, entre os quais:

“.. um violão com dois braços em ângulo reto, apelidado de siamês.”

Ora, pela descrição da jornalista o violão de dois braços parece ser o que mais para frente passaria a chamar-se Bi-céfalo (**Fig. 48**).

³⁵ Jornal não identificado encontrado no acervo do compositor

³⁶ Symona Gropper

Este instrumento, muito semelhante a uma guitarra elétrica, teria sido inspirado ou mesmo sugerido pelo músico Gilberto Gil, que neste período era um freqüente visitante de sua oficina e também um freqüentador das reuniões promovidas pelo compositor suíço-bahiano em sua casa para estudos esotéricos, mais precisamente o estudo da Eubiose.

Na verdade, Gilberto Gil conhece Smetak pouco antes de ir para o exílio em Londres no ano de 1969, através de Rogério Duarte que, interessado pelas filosofias orientais, aproximase de Smetak que já nesta época era tido como uma figura emblemática e mística, um guru para muitos.

A respeito disso, Gil considera este encontro como a convergência de seus interesses intelectuais e espirituais para a sua criação artística. Fala isso ao relembrar o momento da composição da canção Alfômega, de 1969:

“A música (Alfômega) foi feita na Bahia quando encontro o Rogério Duarte e o Walter Smetak, e se dá a transposição desses interesses intelectuais e espirituais em minha música” (Gil, 1996)³⁷

Apesar desses primeiros contatos com Smetak, foi só quando voltou do exílio que realmente se aproximou de Tak, tak³⁸. E no momento em que isso acontece, estabelece-se uma grande relação de amizade e iniciação. Gil descreve o reencontro da seguinte maneira:

*“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, 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.”*³⁹

³⁷ Citação do livro Gilberto Gil, Todas as Letras, organização de Carlos Rennó, edição Companhia das Letras, 1996.

³⁸ Em Londres, Gil compõe a canção Língua do Pê (1970), em que brinca com a sonoridade do nome do compositor: “Smetak, tak, ...”

³⁹ Entrevista veiculada pela Internet no site oficial do cantor: www.gilbertogil.com.br/seiva/sei_01.htm

Esta descrição feita por Gilberto Gil, sem dúvida revela um aspecto já abordado da personalidade de Smetak, que é o comportamento transparente do compositor. Smetak transpirava sua obra o tempo todo, ou melhor, como nas palavras de Gil, Smetak seja na sua obra, no trabalho, no operar diário dele, era a confluência de todo o ensinamento iniciático recebido e lapidado na sua relação com o professor Henrique José de Souza. Essa transparência, ao mesmo tempo que afastava algumas pessoas que não suportavam suas conversas, sua franqueza, atraía muitos jovens artistas e estudantes interessados em seus experimentos e ensinamentos. Foi assim com Gilberto Gil, Rogério Duarte, Tuzé de Abreu, Caetano Veloso, Marco Antonio Guimarães, Dércio Marques, Eduardo Catinari entre outros. Acima de tudo, o experiente mentor das plásticas sonoras demonstrava aos poucos aceitar sua condição de guru para alguns, como podemos avaliar em sua resposta ao jornalista Renato de Moraes da revista Veja, que perguntou se ele sentia-se como um guru rodeado de acólitos:

“...Para ser sincero, eu realmente gosto de ensinar, é um complemento da minha existência. E vivemos numa época tão problemática, tão apocalíptica. É preciso uma orientação. Salve-se quem souber, porque poder, ninguém poderá mais.” (Smetak, 1975: 4)

Neste momento, Smetak encontrava-se envolvido com o desenvolvimento da experiência iniciada com o violão tocado pelo vento, a harpa eólia. Mergulhou no universo microtonal e, acreditando na possibilidade de popularização da microtonalidade musical, investiu na formação de um grupo de seis violões, cada um dos quais com seis cordas iguais, como se o conjunto representasse um violão com suas seis cordas, desmembradas em seis instrumentos. Reuniu à sua volta músicos como o próprio Gilberto Gil, Gereba, Tuzé de Abreu, Marco Guimarães, Rogério Duarte e o guitarrista Frederica e iniciou os ensaios. Nesta época recebeu a doação de um órgão elétrico feita por André Matarazzo. Ao grupo deu o nome de Conjunto dos Mendigos.

A originalidade de sua obra despertou o interesse de uma emissora de televisão alemã, o Canal ZDS que neste ano de 1972 enviou uma equipe para se juntar a profissionais brasileiros para a realização de um documentário a seu respeito para o programa: “Titel tese

temperamente”, com direção de Karl Bruger. Este programa, segundo consta em seu currículo, foi exibido na Suíça e na Alemanha⁴⁰.

Em Novembro de 1972, apresenta a música “Simquenão” para fita e vozes, na reitoria da UFBA, durante a VI Apresentação de Compositores da Bahia.

Muito ligado a Smetak, Gilberto Gil torna-se padrinho de seu filho mais novo, Uibitú nome surgido de neologismos incas tupis, segundo o compositor suíco. Dizia ser proveniente da frase sheakspeareana: To be or not to be, que na boca de Oswald de Andrade já transformara-se em Tupi or not Tupi, para finalmente virar Uibitú, nome também de uma de suas músicas.

O fascínio por sua obra faz Gil levar Caetano a conhecê-lo. Surge então a idéia de registrar de alguma maneira os sons e a música do compositor. Caetano objetiva a gravação de um LP e descreve sua intenção na contra-capa do LP lançado pela PHILLIPS, produzido por Caetano Veloso e Roberto Santana, que já o conhecia da época da montagem de Macbeth:

*“A idéia 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 da cabaça ao isopor, é um mundo tão grande de sugestões plásticas e sonoras, que me pareceu absolutamente necessário documentar o trabalho deste homem singular”*⁴¹

E assim, em 1973 iniciam a gravação do LP, feita no Teatro Castro Alves. A edição musical do LP foi feita por Gil e Caetano. O disco, no entanto, somente foi lançado em 1975, trazendo as seguintes músicas:

Lado 1

- 1- Tijolinhos, Material de Construção, Audição espontânea do silêncio, Violão Eólico
- 2- AKWAS
- 3- Dos Mendigos
- 4- Sarabanda, Projeção Improvisada

⁴⁰ Segundo consta em seu currículo. Publicação da Associação Amigos de Walter Smetak, de 1985.

5- DANSOM

Lado 2

1- MANTRAM

2- IÊÉAÓÔU

3- Música dos mendigos

4- Indiferenciações

5- Preludiando com JOSEBA

6- Uíbitus e Beija-Flores, Poluição Quebratória

Antes mesmo do seu lançamento, tanto o músico quanto o disco já eram famosos. Smetak em 1974 recebe das mãos do então Diretor –Presidente das Organizações Globo, o prêmio de personalidade Global 74 na área de música, prêmio este que no 22 de abril do ano de 74 contemplou também as seguintes personalidades:

Lúcio Costa, Armando de Moraes Sarmiento, Luiz Gonzaga do Nascimento e Silva, Carlos Chagas Filho, Augusto Rodrigues, Wolfgang Franz José, Jaime Gonzalez, Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, Octávio Gouveia de Bulhões e Nise da Silveira.

Foi convidado também a participar da Feira da Bahia no Anhembi, São Paulo, apresentando-se juntamente com seu amigo Gilberto Gil.

Às vésperas do lançamento do seu primeiro disco, concede uma entrevista à revista *Veja*, de grande circulação nacional, em suas páginas amarelas. Porém, evidentemente, apesar de todo o empenho em se divulgar seu nome, sua música não era para um grande público. A Phillips, então, preparou uma publicação em que Smetak falava de seu trabalho, suas idéias, seus ideais. Este encarte, que acompanhava o LP, certamente expressava a tentativa de preparar o público para a audição eminente.

Quando enfim foi lançado, dividiu a opinião dos críticos. Maurício Kubrusly, na época crítico musical do *Jornal da Tarde*, apesar de considerar louvável a iniciativa dos produtores em registrar e divulgar seu trabalho, não poupou críticas ao compositor e seu trabalho:

⁴¹ Encarte do LP “Smetak”, 1974, PHILLIPS

*“A Maioria não vai gostar desse disco. A minoria também não. Antes de ser lançado, o disco de Smetak ameaçava mudar nossos conceitos de música. Agora nas lojas, consegue ser apenas um divertido desfile de instrumentos forçadamente primitivos (...)”*⁴²

E prossegue sua crítica tentando construir a idéia da inadequação de seu trabalho tanto para a música popular quanto da música erudita:

“desprezando os limites tradicionais da música popular: tonalidade, andamento, harmonia, melodia e todos os parâmetros semelhantes.

*Ao mesmo tempo, esta colagem, embora sem preconceitos, não chega às exigências mais rigorosas de criação impostas pela música que ainda hoje chamamos de clássica”*⁴³.

O crítico ignora de todo a perspectiva plástica sonora da pesquisa de Smetak quando compara a “pobreza” dos sons do suíço, perto dos instrumentos do argentino Maurice Kagel, registrado em seu trabalho *Acustica*, de 1971.⁴⁴

Por outro lado o pesquisador da Música Popular brasileira J.R. Tinhorão, defende a obra do compositor:

“Viva Smetak que, como o povo, faz sua música com as mãos(...)

*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 inquieta tradição do gênio musical do povo brasileiro. Por isso merece todo o apoio, todo o respeito e todo o aplauso”*⁴⁵

O autor no caso tenta justificar o trabalho do compositor pela perspectiva da cultura artesanal no fabrico de instrumentos populares brasileiros, o que não deixa de ser em parte adequado pois Smetak, como já citamos anteriormente, tinha a preocupação de construir, no caso dos Choris, instrumentos baratos, de fácil aquisição de materiais. O que esquece na sua

⁴² Jornal da Tarde, 1974

⁴³ Idem

⁴⁴ Mauricio Kagel (1931) - Deutsche Grammophon, 2707059, 1971

crítica é que toda, ou boa parte da inspiração do trabalho de Smetak, perpassa pela sua busca espiritual, o que ao se analisar a obra do mesmo, jamais pode ser ignorado.

De fato, aos ouvidos desacostumados, o disco lançado pela Phillips poderia tornar-se indigesto. Como, também, a totalidade de sua obra dificilmente poderia ser apreendida numa simples gravação. No entanto, aquele disco registra parte de seu trabalho, revelando algumas de suas influências, como a de Bach nas faixas Sarabanda e Preludiando com Joseba, a transição do elo tradicional ocidental para o oriental, especialmente na faixa Mantram em que toca a Vina e as perspectivas futuras de sua obra como na faixa de abertura do LP, onde foi gravado o som de um violão sendo tocado pelo vento, e na Música dos Mendigos, ambas as faixas embrionárias de sua pesquisa microtonal.

Mais ou menos nesta época tenta criar o jornal *Overground*, cuja redação ficaria no andar de cima de sua casa, porém esta idéia não seguiu muito adiante.

Seu nome neste momento corre o país, entre os afixionados por música experimental. Luiz Carlos La Saigne conta que nesta época surge a idéia de se produzir um documentário sobre o original artista. Na verdade, Ricardo Guisburg, ex-aluno de Smetak e sócio de Luis Carlos, apresenta a proposta de se fazer um documentário sobre o compositor suíço. Concorrem a um financiamento pelo MEC (ministério da educação e cultura) e são contemplados com a verba. O filme inicia-se em 1975 e só fica pronto em 1976. Mais adiante trataremos mais especificamente deste filme.

Ainda em 1975, como indica em seu currículo, atua na pesquisa para produção de uma gama de ruídos com recursos elétricos e eletrônicos e instrumentos cinéticos.

No filme de Luís Carlos La Saigne, observa-se um instrumento cinético que pode datar deste período, o MIMENTO.

Mais uma vez expõe no MAM, no Rio de Janeiro, desta vez ministrando um curso de improvisação, tendo como artista convidada Diana Pereira.

Já nesta época, forma o conjunto dos violões microtonizados (**Fig. 49**), conjunto este formado por alunos da UFBA e que sofria constantes alterações na sua formação.

No que diz respeito à sua produção literária, escreve neste ano o livro :

⁴⁵ J.R.Tinhorão, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1975

O Imago, de 108 páginas manuscritas.

No início de 1976, recebe o comunicado da Superintendência Pessoal da UFBA, alterando seu cargo de professor para professor assistente.⁴⁶

No transcorrer deste ano, escreveria mais cinco livros:

- Mapani, 171 páginas
- O Toque, 110 páginas
- Dyâna, 79 páginas
- A caossonância Original, 157 páginas
- O Pingo Atômico, retrato de um filme (epílogo), 85 páginas.

Este último livro trata-se de um roteiro para cinema feito para que Luis Carlos rodasse.

Sua produção plástica sonora deste período, descrita em documento encontrado em seu acervo, atesta a produção de oito “trabalhos” entre plásticas e instrumentos:

- 1- Sons periféricos, produzidos na boca de uma cabaça
- 2- O bicho
- 3- Citaselva
- 4- O solitário
- 5- Inca (Fig. 35)
- 6- O mesmo princípio em miniatura do nº4 desta descrição.
- 7- Flautas
- 8- O chamador

Em 1977 separa-se de Julieta e inicia um novo relacionamento com a belga Cristine Forró, a quem dedica o livro:

- Ex-Sistere para Cristine, de 72 páginas

⁴⁶ Documento emitido no dia 15 de março de 1976, pelo então superintendente de pessoal, Hélio Augusto dos S.P. Ribeiro. Documento encontrado no acervo.

Neste mesmo ano, é produzido outro documentário sobre o compositor, desta vez uma produção bahiana, com direção de Walter Lima e fotografia de Mário Cravo Jr. Na trilha sonora deste filme foram utilizadas as faixas do disco produzido pela PHILLIPS em 1975.

Segue o ano e em julho, durante o Festival de Inverno em Belo Horizonte, Ernest Widmer estréia a obra “Rumos”, onde instrumentos de Smetak são utilizados. Esta apresentação conta com a presença tanto de Widmer, na regência, quanto de Smetak, tocando.

Ainda neste ano, recebe o convite para expor seu trabalho na XIV Bienal Internacional de São Paulo, dentro de uma das sete proposições contemporâneas⁴⁷. Envia a obra Caossonância (Fig. 50 e 51), para ser exposta do lado de fora do prédio, na categoria de poesia espacial. Tratava-se de uma série de cabaças cortadas e recortes de metais, suspensas por uma espiral de arames presos a uma grande flauta de bambú, soprada pelo vento. Smetak menciona em um texto da época, dirigido à montagem da obra em São Paulo, uma lenda xavante que o inspirara: *“se uma mulher visse as flautas sagradas se montará uma situação caótica, o céu, a terra e o mundo subterrâneo se unirão, findo o tempo humano, restabelecendo o caos do passado, sem limites no tempo, nem entre os mundos”*⁴⁸

Sua pesquisa plástica sonora vai cedendo espaço de uma maneira incisiva à pesquisa interacústica, isto é, ao comportamento do som dentro da caixa acústica. Na verdade, desde a peça a Caverna e do projeto Ovo, Smetak envereda-se neste sentido, fazendo algumas experiências. Contudo, a dificuldade material motivada pelas dificuldades financeiras, sempre apontadas pelo compositor, pouco a pouco afastaram de Smetak o ânimo para continuar suas pesquisas. O início de seu trabalho experimental, na Bahia, encontrou um ambiente outro, uma fase não institucional da Universidade, que então estava em formação. Tanto isto é verdade que, neste período mencionado, a escola chamava-se Seminários Livres de Música. Neste sentido, a presença de um artista que simplesmente criava, sem fazer uma pesquisa estritamente acadêmica, justificava-se pelo caráter até revolucionário dos Seminários. No entanto, a medida em que a Escola de Música foi se institucionalizando, o espaço e

⁴⁷ Segundo documento emitido pela curadoria da XIV Bienal Internacional de São Paulo, a mostra dividiu-se em três capítulos: A- Proposições contemporâneas, B- Exposições antológicas e C- Grandes confrontos. Dentro do capítulo das Proposições contemporâneas, as obras deveriam enquadrar-se em sete temas: Arqueologia do urbano, Recuperação da paisagem, Arte catastrófica, Video Arte, Poesia espacial, O Muro como suporte de obras e Arte não catalogada. (documento encontrado no acervo de Walter Smetak)

financiamento para um artista como Smetak foram tornando-se cada vez mais escassos. Uma alternativa foi colocá-lo como professor assistente adjunto e criar para ele uma cadeira de improvisação contemporânea. Mas de toda maneira, não era para o compositor uma situação confortável e, com isso, foi abandonando a criação das plásticas sonoras, as pesquisas acústicas e fixando-se cada dia mais na prática da improvisação coletiva, com seu grupo de violões microtonais. Neste período, até 1981, não há registros de sua atividade literária.

O conjunto dos violões microtonizados segue seus ensaios, com uma rotatividade alta dos componentes. Smetak procura, de alguma forma, a participação de alguma cantora no trabalho, mas após muitas tentativas, o grupo acaba por estabelecer-se com os seguintes músicos:

Thomas Gruetz, Baltazar Scwabe, Hans Ludwig, Samuel da Motta, Élcio Sá e Antônio Sarquis.

Em 1978, fazem algumas apresentações e no ano de 1980, com o patrocínio da Fundação Cultural do Estado da Bahia, com o selo Marcus Pereira, gravam o disco *Interregno*, com a participação ainda do flautista Tuzé de Abreu, remanescente do primeiro grupo de violões e ainda do primeiro disco. Neste LP, diferente do primeiro, a música à qual Smetak se propunha transparece a cada faixa, como analisa Augusto de Campos:

“...se no disco anterior duas faixas, Sarabanda e Preludiando com Joseba, retinham um elo ou um eco da tradição, neste novo LP Smetak parece direcionar ainda mais o seu trabalho para o “mistério do som”.

À atomização microtonal junta-se agora a pesquisa do “som prolongado”, que requereu a participação de um órgão eletrônico. Os macro-sons puxados pelo órgão misturam-se às fibrilações sonoras dos violões microtonizados e dos múltiplos artefatos instrumentais de Smetak. E confraternizam com as quase-vozes dos “boréis” (borés com vocal) e das flautas xavantinas, estabelecendo um nexos instigante com as culturas indígenas do Xingu, mais próximas do Oriente que do Ocidente”. (Campos, 1998: 88)

Sem dúvida neste segundo LP, sem o alarde e a divulgação do primeiro, transparecem ainda mais o sentido da improvisação, da intuição, da criação coletiva à procura da unidade, a

⁴⁸ Legenda da Caossonância, encontrado em seu acervo.

orientalização, a microtonização e o som contínuo. Não que no primeiro não haja estes elementos, porém estão diluídos num ainda presente elo com a tradição, além de funcionar como uma espécie de mostruário do seu trabalho.

Contam neste LP as seguintes faixas:

- Tendenciosa (7 minutos),
- Plágio (12:35)
- Espelhos (2:55)
- Trifase (6:50)
- Sementeira (5:58)
- Ofício (5:10)
- Convite (6:35)

Pouco depois do lançamento deste LP, o grupo dispersa-se e Smetak não consegue mais juntar um grupo à sua volta para o experimento da improvisação e passa, segundo ele, por um momento de silêncio.

Ainda no ano de 1978, mas em Minas Gerais, um grupo de instrumentistas reúne-se em torno de Marco Guimarães, ex-aluno dos Seminários Livres e assíduo frequentador da oficina de Smetak, e juntos formam o grupo UAKTI, que através da criação de instrumentos experimentais, mantém acesa a busca de Smetak por novos sons em novos instrumentos.

Em 1981, escreve a peça de teatro “Wellcome Neutron ou o Erotismo do Canhoto”, de 90 páginas.

Um ano depois juntamente com Lindenberg Cardoso, recebe o convite para participar como artista em Residência do Festival de Berlim, “Novos Horizontes”, esta temporada na Alemanha culmina com alguns concertos e a construção de sete grandes monocórdios.

Neste mesmo ano conclui seu livro que viria a ser o único até então publicado:

O Retorno ao Futuro – O Retorno ao Espírito, de 204 páginas manuscritas.

Sua produção literária encerra-se com o livro que é a síntese do seu trabalho com as plásticas sonoras:

A Simbologia dos Instrumentos, de 148 páginas manuscritas, aonde com fotos, descrições e análises, Smetak percorre seu universo de criação plástico sonora.

Neste período, já separado de Cristine, mora com o músico João Santana Filho, o Patinhas como é chamado, que desempenharia um papel muito importante neste final de vida de Walter Smetak.

Já com tempo suficiente para a aposentadoria, porém com sua dificuldade de administrar as questões simples do dia a dia, Patinhas organiza seus documentos e garante a pensão à família quase que nos últimos momentos de vida do compositor.

Em 1984, adoece com efizema pulmonar. A colaboração dos amigos, principalmente Caetano Veloso, Gilberto Gil e João Santana Filho, foi de grande auxílio durante o período de internação porém Smetak não resistiu e faleceu no dia 30 de maio do mesmo ano.

PÓS- MORTE : A ASSOCIAÇÃO AMIGOS DE WALTER SMETAK, O ESTÁGIO ATUAL

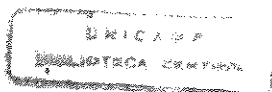
Com a morte de Walter Smetak, um período de atordoamento em torno ao destino de seu acervo proporcionou o sumiço de oito instrumentos criados pelo autor. Quem menciona isto é sua esposa, Julieta, em carta ao cineasta Luiz Carlos La Saigne ⁴⁹. Menciona e relaciona este fato ao arrombamento da porta da sala onde se encontrava a oficina do compositor.

João Santana Filho, que foi quem acolheu Smetak no seus últimos meses de vida, reuniu-se com a família e amigos do velho suíço na intenção de se criar um mecanismo possível para a manutenção da memória e do acervo deixado. Destas reuniões surgiu a idéia de criar-se a Associação Amigos de Walter Smetak, que reuniria amigos, intelectuais, artistas e familiares, com o intuito de gerenciar e incentivar a preservação da obra deixada.

E assim, no dia 20 de agosto de 1984, constitui-se, em assembléia geral, a associação que tinha por finalidade:

“ I – Preservar e reproduzir o elenco instrumental criado por Walter Smetak – um total de 176 instrumentos acústicos, cinéticos e percussivos, por ele denominado “Plásticas Sonoras”;

⁴⁹ Carta do arquivo pessoal de Luiz Carlos, conseguida junto ao próprio cineasta. Data provável da carta: Agosto de 1985.



II- *Preservar, editar e facultar consultas aos originais de livros inéditos de sua autoria, partituras musicais, fitas gravadas, teipes televisivos, ensaios teóricos e filosóficos;*

III- *Promover cursos, palestras, audições, seminários e exposições sobre a obra de Walter Smetak, bem como de outros autores que com ela tenham afinidade;*

IV- *Voltar-se, prioritariamente, para pesquisas inovadoras da linguagem musical, plástica e literária;*

V- *Promover o intercâmbio entre artistas brasileiros e estrangeiros voltados para o desenvolvimento de novas linguagens criativas;*

VI- *Instituir o “Prêmio Walter Smetak”, anual e de caráter nacional, como incentivo ao desenvolvimento de pesquisas na área da criação de instrumentos musicais;*

VII- *Estimular estudos para detalhamento do projeto da Escola Livre idealizada por Walter Smetak, mantendo as linhas básicas do modelo por ele proposto;*

VIII- *Estimular a execução do projeto de instrumento-laboratório por ele denominado “Ovo”, para funcionar como estúdio de gravação e núcleo de pesquisas musicais e eletrônicas;*

IX- *Criar cursos de iniciação musical com base nos ensinamentos e instrumentos de Walter Smetak.”* ⁵⁰

Desta associação, a primeira diretoria constituída foi:

“Presidente: Ernst Widmer, 1º Vice-presidente: Mario Cravo Junior, 2º vice-presidente: Geraldo Magalhães Machado, 1º Secretário: João Cerqueira Santana Filho, 2º Secretário: Myriam Fraga, 1º Tesoureiro: Bárbara Smetak, 2º Tesoureiro: Erthos Albino de Souza, Diretor de Patrimônio: Paulo Dourado e Diretor Cultural: Antonio Risério Leite Filho.” ⁵¹

Ainda da Associação faziam parte figuras como o violonista Gereba, Dona Helena Jefferson de Souza, da Eubiose, Marco Antonio Guimarães, Milton Nascimento, Rogério Duarte, Wagner Tiso, entre outros.

⁵⁰ Estatuto da Associação, de 20 de agosto de 1984, encontrado no acervo.

⁵¹ Conforme o mesmo estatuto.

Em seus primeiros momentos de vida, esta agremiação parece possuir um fôlego invejável, pela capacidade de adesões conseguidas (num total de 133 associados), pela realização de concertos, pela remontagem da peça “A Caverna” e talvez pelo mais importante, a publicação do livro “O Retorno ao Futuro”, cujo lançamento foi realizado no dia 29 de janeiro de 1986, na Reitoria da UFBA, com Uibitú Smetak tocando violino acompanhado pelo compositor Widmer, e também com uma improvisação coletiva envolvendo vários ex-alunos de Smetak, além de professores da UFBA e de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

A remontagem de “A Caverna” foi realizada sob direção de Paulo Dourado, ficando em cartaz de 5 a 16 de junho de 1985 no Teatro Santo Antonio, em Salvador⁵², é posteriormente encenada no Rio de Janeiro. Esta montagem ganha o prêmio Martins Gonçalves como a melhor peça teatral do ano em Salvador, voltando em cartaz no dia 5 de maio de 1986.

Em 2 de julho de 1986 é inaugurado o Acervo Walter Smetak, no terceiro andar da Biblioteca Central da UFBA, Campus de Ondina. Com 100m² de área, vive seu melhor momento, a memória de Smetak. Para a inauguração, é chamada às pressas a museóloga Mirna Conceição para, com a ajuda de Bárbara Smetak, e alguns ex-alunos, realizarem a catalogação da obra.

No entanto, ao longo dos anos a Associação não consegue manter o mesmo fôlego inicial e com isso cumprir muitas de suas metas, principalmente a conservação e restauração dos objetos. O acervo envelhece pouco a pouco. As reuniões tornam-se escassas, há um descontentamento, principalmente de Julieta, que se queixa-se do caráter político e *pro forma* da associação⁵³.

Julieta, aliás, interrompe sua luta pela memória de seu antigo companheiro em 19 de julho de 1990, quando morre vítima de um câncer no colo do útero. Deste momento em diante Bárbara, filha mais velha do casal, encabeça o trabalho da família, no sentido da divulgação do acervo.

A grande exposição de Smetak na Galeria São Paulo, em 1989, grande não só pela quantidade de plásticas sonoras expostas, mas também pela própria exposição do nome de

⁵² Conforme programa da época.

⁵³ Conforme correspondências trocadas entre Julieta e Luiz Carlos La Saigne, no período de 1985 à 1986.

Smetak na mídia nacional, não impede seu caminho rumo ao ostracismo e abandono que culmina em 1996, com o desalojamento do acervo.

Em junho desse ano, a Professora Dra. Alda Oliveira, então Diretora da Escola de Música da UFBA, recebe a comunicação da Reitoria da Universidade atestando a transferência do Centro de Estudos Baianos da UFBA para o local onde, naquele momento, encontrava-se o Acervo de Walter Smetak. Posteriormente, em 8 de agosto de 1996, recebe a seguinte notificação do Diretor do Centro de Estudos Baianos da UFBA, Fernando da Rocha Peres:

“O Centro de Estudos Baianos da UFBA vai iniciar a mudança dos seus acervos de Bibliotecas (...), para o terceiro andar da Biblioteca Central da UFBA.

Neste sentido solicitamos a obsequiosa de V.S. para entrar em entendimentos com a Direção da Biblioteca Central no sentido do deslocamento do acervo do Prof. Smetak para outra área, conforme contactos já mantidos neste sentido. (...)”⁵⁴

A fragilidade da Associação e a confusão em torno da responsabilidade pelo acervo, evidencia-se neste momento. Em silêncio, parte das obras transferem-se para o saguão do terceiro andar, os instrumentos quebrados são guardados numa sala, amontoados entre mesas, armários e microfimes. Bárbara e alguns músicos da cidade, num esforço de dignidade, tentam dispor as esculturas de uma maneira que evidencie menos a condição real do acontecido, o despejo.

Atualmente a maior parte de seu acervo mantém-se no hall do terceiro andar da Biblioteca Central da UFBA, aguardando melhor sorte. Há ainda duas de suas plásticas sonoras, a *Metástase* e a *Caossonância*, expostas na Casa da Música, localizada na lagoa do Abaeté.

⁵⁴ Conforme documento encontrado no acervo.



PARTE II - O processo criativo

“Plásticas sonoras

*Sinto estes corpos milenares
Com mil pregos furados em tábuas
Igual aos cristos nos calvários*

*Coladas as costuras e emendas
Tapadas com os dedos nove fendas
Para segurar as folhas tremendas*

*E se decompondo em fragmentos
Num buquê de flores e legendas
Em ritmos lentos aos quatro ventos”*

Smetak

O Processo criativo de Walter Smetak

Encerrado o levantamento biográfico, convém retornamos a discussão à pertinência do uso da biografia na compreensão da arte, ou mesmo dos métodos e do processo criativo de um autor. Luigi Pareyson, em seu livro “Os problemas da estética”, pondera a esse respeito, citando o pensamento de Croce:

“A personalidade artística e a personalidade humana de um autor são, diz ele (Croce), nitidamente distintas: a primeira coincide com a sua obra, e é a única que interessa no caso de um artista, porque representa verdadeiramente o seu valor e seu significado, enquanto a segunda é uma realidade puramente biográfica, uma instável e fluida sucessão de atos e paixões que, contendo os sentimentos vividos mas não o mundo fantástico de um autor, os “frêmitos e os tremores dos seus nervos” mais que as imagens por ele contempladas, não é de utilidade alguma para esclarecer e fazer compreender a obra.” (Pareyson, 1997: 91)

No entanto, como o próprio Pareyson indaga:

“ Não disse o próprio Goethe que as suas poesias não são senão os elementos de uma grande confissão?” (Pareyson, 1997: 90)

e continua:

“... é necessário reconhecer que muitos fatos da vida de um artista constituem uma contribuição direta e insubstituível para a compreensão da sua arte”. (Pareyson, 1997: 90)

Considerando o artista como quem, imerso num processo de vir a ser, dá origem a algo, a um fenômeno, que no caso é a obra de arte (Plaza, 1998: 65) e também que este fenômeno tem como causa a relação direta deste artista com a matéria, o conceito, a forma e o formar da

obra, não há como desprezar os conteúdos que nos informam a formação do artista, a técnica, as influências e o ambiente no qual está inserida sua produção.

No caso de Smetak, suas plásticas-sonoras evidentemente encerram em si, uma possível leitura do conjunto de significações impulsionadas pela hibridização forma-cor-som. Entretanto, estando imerso, como nos referimos acima, nesse processo de eterno vir a ser e considerando o aspecto da atitude de criação multi, inter e transdisciplinar do compositor, bem como suas declarações sobre a impulsão de sua criação em território baiano, torna-se impossível ignorar toda a fundamentação filosófica calcada numa trajetória pessoal, onde se interrelacionam vida, pensamento e produção deste referido autor.

Como já mencionamos antes, Smetak não esteve alheio ou à parte de toda a ebulição artística do século XX, tampouco frente à uma pulverização de poéticas, poderia alguém estar à frente do seu tempo.

Isto de maneira alguma diminui ou destitui a importância e a observação do processo criativo deste artista que, numa coleta de conceitos, experiências, materiais, técnicas e meios chegou ao novo, num movimento de colagem e ressignificação dos objetos encontrados.

Essa atitude criativa possivelmente não encontraria ressonância neste suíço de nascimento, músico de formação estritamente tradicional, não fosse o fato de a trajetória pessoal do artista enveredar-se para o continente sul americano, tangenciando experiências orientais (via Eubiose), afro-brasileiras e da arte contemporânea (via seminários livres de música da Bahia).

Julio Plaza aponta a doutrina das quatro causas para a explicação da obtenção dos fenômenos, a partir dos dois princípios aristotélicos correlativos que possibilitam explicar as diferentes categorias do devir, *hylé* (matéria) e *morphé* (forma):

“Segundo a doutrina aristotélica, para se obter a explicação dos fenômenos, deve-se conhecê-los mediante as suas causas. A primeira delas, a Material, designa a matéria de que uma coisa é feita,(...). A Formal refere-se à razão dos fenômenos, ao logos, ou seja, é a causa racional.(...)”

Com relação à causa Motriz, diz-se que, por sua ação física, produz o efeito;(...) Como causa Final, entende-se aquilo pelo qual o efeito é produzido.” (Plaza, 1998: 65)

Dentro desta perspectiva aristotélica das causas dos fenômenos, procuraremos fazer dialogar, no processo criativo de Smetak, representado pelas suas plásticas sonoras, a materialidade, a forma e intenção do artista, sua ação no operar e o efeito conseguido.

O reflexo primeiro frente à obra plástica sonora de Smetak dá-nos a sensação de estarmos frente a algo que transita entre o velho, quase milenar, o genuinamente novo, ou até mesmo o atemporal, mítico. Esta transitoriedade revela-se desde o aspecto da constituição material de suas esculturas, estando entre algo que nos reporta aos povos primeiros, pela utilização de materiais tais como a cabaça e o bambu, mas que se mistura à utilização de materiais residuais do homem contemporâneo, colados num contexto diferente dos desígnios originais destes objetos, formando um instrumento híbrido de contemplação plástica e sonora, numa proposição de uma arte una, que englobasse as demais.

Smetak colecionava objetos abandonados que coletava nas ruas, formando um banco de peças que aguardariam uma empreitada em que pudessem ser utilizadas. No tocante às suas plásticas sonoras, não havia um planejamento estrito da sua forma final, o que havia era progresso do projeto no decorrer do trabalho. Isto não exclui a sua intenção na forma, o conceito da sua plástica, mas evidenciava sua atitude na criação que encontra ressonância no que Claude Lévi-Strauss classifica como bricoleur.

“O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo (do bricoleur) instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores.” (Strauss, 1997: 33)

Na verdade, o trabalho de Smetak, em sua totalidade, ultrapassa o universo da bricolagem, ou da assemblagem, sua produção assim como transita entre o novo, o velho e o mítico, do ponto de vista do seu *modus operandi*, situa-se entre a reflexão mitopoética do bricoleur e a elaboração minuciosa, aliada à capacidade artesanal do artista engenheiro. Deste modo, planeja e executa projetos como é o caso do laboratório-instrumento Ovo (Fig. 46), do projeto de Universidade (Fig. 47) e ainda alguns de seus instrumentos.

Porém, a constituição material de sua obra plástica, como já frisamos anteriormente, fixada na utilização do material encontrado, mesmo com alguma pré-elaboração de um projeto, depende da ressignificação que seus utensílios lhe permitem:

“Observemo-lo no trabalho: mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer um inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. Ela interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado.” (Eco, 1995: 33-34)

Além da questão material, Smetak conceitua suas esculturas a partir de crenças e ensinamentos derivados das seitas secretas orientais, repassadas ao ocidente pela obra de Helena Blavatski, digeridas pela Eubiose de José Henrique de Souza. Em sua obra, o compositor refere-se aos preceitos eubióticos, que por sua vez também se constituem numa reflexão mítica, justamente por lidarem com conceitos já formulados por outras culturas, reorganizados dentro de uma estrutura de iniciação espiritual hierarquizada.

Nesse sentido, sua criação organiza-se num pensamento mitopoético. Julio Plaza coloca como característica do pensamento mitopoético,

“... elaborar conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de acontecimentos.” (Plaza, 1998: 112)

Dentro de uma perspectiva material, a bricolagem passa a ser um método de criação característica de um tipo de pensamento mitopoético. A respeito da bricolagem o autor desenvolve:

“No caso do bricolage, as criações sempre se organizam por um arranjo novo de elementos. Não se modifica a natureza de cada elemento, em razão da sua disposição final, adquirida no conjunto. Cada fragmento traz consigo um contexto sintomático, que, reunidos, reorganizam-se em uma narrativa” (Plaza, 1998: 112).

Esta narrativa desempenhada pela plástica sonora desenvolve-se na ação do signo que transita entre o conceito, a imagem e o som, onde cada elemento constituinte assume este trânsito entre suas representações múltiplas, compondo e encerrando em si esta estrutura narrativa.

E nesse trânsito, Smetak refere-se no mesmo tempo ao antigo, apropriando-se de objetos da cultura contemporânea, seja conceitos, seja materiais, garimpando-os e destituindo-os de seus significados primeiros. Com isso, propõe a desconstrução já que a retórica e lógica do seu pensamento não se constitui através da linha de desenvolvimento da música e pensamento ocidental, desmantela-o e constrói seu imaginário colando os cacos na formação de um conceito novo. Sua origem suíça nada tem a ver com isso, seu gesto parece muito mais transitar entre um antropofagismo religioso e um resgate de uma ponta dionisíaca perdida no novelo da cultura ocidental, para uma reaproximação e diálogo com o espírito apolíneo.

Conforme Nietzsche⁵⁵, que defende o ganho a favor da ciência estética quando aproximarmos a inteligência lógica (Apolíneo) à certeza imediata da intuição (Dionísio), estes impulsos tão diversos da cultura helênica, contrapõem-se,

“... quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não-figurada da música, a de Dionísio” (Nietzsche, 1992: 27)

⁵⁵ Nietzsche, Friedrich . O nascimento de tragédia ou Helenismo e Pessimismo.

Mas chegar à natureza dionisíaca demandaria “*demolir pedra após pedra, por assim dizer, o artístico edifício da cultura apolínea, até vislumbrarmos os fundamentos nos quais se assenta*”. (Nietzche, 1992: 35).

Com suas plásticas sonoras, Smetak aproxima as duas entidades, de um lado a plasticidade material associada ao deus Apolo, de outro uma música absolutamente não figurativa, não melódica, não consonante. Propõe inclusive uma música intuitiva, onde o *imprevisto é irmão da improvisação*.

Seu pensamento muitas vezes parece embebido do espírito da contradoutrina dionisíaca defendida por Nietzche⁵⁶; como vemos no texto abaixo até mesmo extrapola este parentesco:

*“ Eu sou um decompositor contemporâneo;
Eu sou o antiequilíbrio; a assimetria
A reação; eu sou a guerra para nunca
haver paz nenhuma; Eu me dedico ao caos
para haver num dia o grande caos dos
caos provocado da natureza humana; apocalíptica
e cruel.
Deus se desmaterializou; existe na desexistência;
Sou o ateísta que no fundo chamo
Deus. Porque sendo eu contra a tradição
Do pensamento sou um antecristo.
Harampálaga;
Está tudo acabado;
O resto é silêncioooooo.”*

(In. Galeria São Paulo, Smetak, 1989: 6).

⁵⁶ P. 20 “o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contradoutrina e uma contravaloração da vida, puramente artística, anticristã. Como denominá-la? Na qualidade de filólogo e homem das palavras eu a batizei, não sem alguma liberdade – pois quem conheceria o verdadeiro nome do Anticristo? – com o nome de um deus grego: eu a chamei de dionisíaca”.

Sua idéia da decomposição, contrária à tradição do pensamento, como escreve na poesia acima citada, não obstante a possível leitura referente à idéia da desconstrução do filósofo francês Jacques Derrida (1930 -), assemelha-se sobretudo ao impulso dadaísta, do começo do século, de subversão do sentido da criação artística na busca de uma arte que pudesse, livre da tradição e dogmatismo poético, ser abrangente, ampla, no sentido de intermediar as fronteiras entre as diferentes artes.

Em textos como este Smetak procurava dismantelar o pensamento tonal tradicional, alertar para a chegada de um novo tempo em que o homem precisaria libertar-se das amarras ultrapassadas do racionalismo para desenvolver a intuição.

No tocante à sua ação no trabalho, provém sua capacidade motora de uma habilidade desenvolvida na infância, no manuseio com ferramentas para práticas manuais. Smetak realça isto mencionando que durante o inverno em sua casa ficava envolvido nestas atividades⁵⁷. Entretanto, foi possivelmente sua ligação com a música erudita, através de sua sólida formação em conservatórios, que o possibilitou tomar contato com o artesanato da luteria. Isto fica identificado, em seus currículos, quando menciona ter freqüentado oficinas de luthiers aprendendo este ofício.

Em sua obra plástica esse indício é muito forte, mesmo sob a alegação do compositor de que seu trabalho era de anti-luteria. Seu ponto de partida foi o impulso em se produzir novos sons e sua referência, para tal, era o instrumento musical nas suas qualidades e características de produção sonora. O interessante é observar a trajetória desse autor, visto que sua investigação sonora passa a transitar do instrumento musical, como é o caso dos Choris, do Fidle (**Fig. 24**), do Gambus orientalis (**Fig. 25**), no violoncelo cristal, para deste ponto alcançar como limite a escultura, como por exemplo a Metástase (**Fig. 54**), a Caossonância (**Fig. 50**), o Imprevisto (**Fig. 26**) e nas máscaras o Guerreiro (**Fig. 52**) e o Anjo Soprador (**Fig. 53**), passando pelo que tornou-se o mais latente em sua obra, que justamente é o híbrido estado entre a plasticidade e o som. O faz num intenso processo de absorção pelo trabalho, recriando em cada instrumento um universo mítico, no qual acreditava e que o deixava permanentemente num estado de eterno vir a ser.

⁵⁷ Conforme depoimento a Luiz Carlos la Saigne

Seu trabalho de luthier alternava-se, a partir da composição de materiais prontos, com a escultura (anti-luteria), que só foi alcançada com a descoberta da perspectiva plástica do objeto sonoro; com a possibilidade de brincar com a simetria do instrumento convencional, como é o caso do Fiddle; com a referência e contemporaneização de instrumentos milenares, como é o caso da Vina e até mesmo com a transcendência da forma e intenção do instrumento, como é o caso da Metástase. Acima de tudo, a ação no material feita por Smetak é a da experimentação, a partir da colagem de fragmentos, e do artesanato, no fabrico de instrumentos musicais.

Assim chega a objetos plásticos de interatividade sonora, onde o executante é quem primeiro encerra sua significação, para depois torná-la novamente aberta para outro executante. Este não precisa necessariamente de um sólido conhecimento musical, o instrumento não exige isso, mas como veremos adiante na análise da vina, outros quesitos devem ser preenchidos para essa interação.

Dentro disso, Smetak propõe o caos, deixa-se impulsionar pelo imprevisto, acredita na improvisação como criação, uma improvisação, aparentemente sem o estabelecimento de parâmetros. Avança no experimentalismo, porém ainda encharcado pelo pensamento mítico. Os parâmetros ainda sim existem, pede aos seus músicos atenção às dinâmicas, mas propõe isto preocupado com a transparência da dualidade luz e sombra que persegue o espírito humano⁵⁸. Acredita na intuição como uma faculdade que sobrepujará a razão, neste novo ciclo que se anuncia. Deixa isto transparecer na sua obra, embarca numa viagem messiânica e profética, tanto que sua obra Vina (Fig. 7), era chamada, no início, de Vina Itaparicanaã, uma referência ao instrumento milenar hindu, que ressurgiu na terra prometida da nova era. Talvez isto explique também a preocupação com a performance no instrumento. Somente o novo homem, dotado de uma nova percepção, sensibilizado pela influência da platéia, porém de costas para ela, para não ser estimulado pela ditadura da imagem que impera sobre os outros sentidos, apenas este sacerdote (como ele se referia) poderia fazer soar o que é a extensão e

⁵⁸ Em trecho gravado de um ensaio, Smetak discute com seus músicos, após uma passagem da improvisação em que não concorda com a falta de dinâmica do grupo. Gravação feita para o documentário de Luiz Carlos La Saigne.

projeção deste novo indivíduo, o instrumento musical. Neste caso uma mistura de instrumento, templo e escultura.

Um objeto múltiplo, como também deveria o ser seu intérprete, com muitas qualidades e nenhuma especificidade que domine as demais. Mesmo como instrumento musical, reúne em si demais instrumentos. As caixas de ressonância aludem os instrumentos hindus. Combina sinos chineses, uma espécie de cítara de mesa, um violoncelo, um gongo, o sopro em seu interior através de uma mangueira e sua corda simpática.

Para a compreensão e análise do processo criativo de Smetak, na totalidade de suas implicações conceituais, sonoras, plásticas e materiais, tomaremos, como signo de sua obra, esta escultura musical a qual refiro-me acima, analisando suas qualidades sensíveis e os aspectos inteligíveis, tomando-a como representação da trajetória criativa do compositor, que em alguns casos não é exatamente uma trajetória linear, mas sim dinâmica.

A Divina Vina como síntese de um procedimento criativo

Este instrumento/escultura sintetiza não só todo o conjunto de instrumentos de cordas criados pelo artista⁵⁹, como também o próprio conjunto de sua obra. É também, assim considero, a intermediação, hibridismo e transformação do instrumento para a escultura, além de guardar ainda fortes indícios da lutheria tradicional ocidental, numa linha de transformação encontrada no Fiddle (Fig. 24) e Gambus orientallis (Fig. 25). Se nestes instrumentos vê-se claramente o instrumento ocidental tradicional, vislumbra-se também a técnica de construção oriental, em sua experiência na re-leitura de instrumentos indianos, como acontece na própria Vina de duas cabaças (Fig. 55), inspirada no instrumento homônimo hindu, característico do norte da Índia (Fig. 56).

A escolha da Divina Vina como signo analisado, deu-se por ser a Vina, síntese e símbolo da obra de Walter Smetak, sendo nela encontrada procedimentos e pensamentos que se tornam recorrentes nos seus demais instrumentos. Da mesma maneira, a Vina é de um hibridismo latente, abrindo a possibilidade da leitura e apreciação plástica e sonora ao mesmo tempo.

O procedimento de assemblagem fica muito nítido no caso da Vina: molas de relógio, sinos e arames, tirados do seu contexto original, para ganhar vida e significados na intermediação entre a fronteira plástica e a musical.

O entender da obra de Smetak, na sua poética, sua proposição artística e filosófica, passa necessariamente por entender todo o ambiente moderno que precede seu período de produção, sua ligação com a filosofia oriental, sua percepção da necessidade de mudança frente a um novo ciclo que se aproxima. O conjunto de sua obra explicita suas influências e

⁵⁹ Smetak em seu manuscrito "A simbologia dos Instrumentos", menciona a Vina como sendo a síntese de todos os instrumentos de cordas.

sua posição de que o som era apenas um meio de transformação e preparação para esse novo mundo.

Nesse sentido, a idéia básica da Vina reside na contemplação “*do passado e do futuro, num espaço plástico-sonoro atemporal, um “templo aonde o sacerdote (o executante), improvisa captando as energias da platéia e da divindade e comunicando as duas partes através da música por ele tocada”* (Smetak, 1980: 62)

O conjunto de significados possíveis que habitam o signo em questão é constituído pela disposição das formas, a cor, as inter-relações e intenções simbólicas arranjadas pelo artista, como veremos na análise a seguir. A grande ferramenta para essa análise é o livro manuscrito do próprio compositor “A simbologia dos instrumentos”, de 1980, onde descreve e analisa sua obra instrumental.

A escultura-sonora tem 140 cm de altura, com três cabaças unidas por um tubo ressonador de bambu oco, com uma corda esticada em seu interior (**Fig. 7b**). A primeira cabaça encontra-se embaixo, cortada ao meio com um tampo a fechando, a segunda é a menor e encontra-se atrás do braço, encaixada na terceira, situada no extremo superior e desproporcionalmente maior, como uma catedral gótica com sua nave suspensa. Assim como a primeira, também é cortada ao meio, porém aberta, pintada de dourado e com um mecanismo que faz tocar uma mola de relógio (**Fig. 7a**). No tubo, encaixa-se de um lado o braço e o espelho e do outro lado, uma pequena harpa e dois sinos chineses dentro de um triângulo. Há ainda uma mangueira para soprar e ativar um tipo de vibrafone elétrico.

A afinação das três cordas postas em cima do espelho é E(mi) B(si) E(mi), um intervalo de quinta e uma quarta. (*ilustração abaixo*)



Por outro lado, a afinação da harpa é composta, de um lado, já que é tocada pelos dois lados, por uma escala derivada da série harmônica: C, D, E, F, F#, G,A, Bb, B, C. Do outro lado, a afinação é escolhida arbitrariamente pelo executante.

A variedade de formas, instrumentos e afinações, no mesmo objeto, bem como a utilização do dourado dentro da cabeça-cabaça, organizam a sintaxe sonoro-visual desta escultura. Fundamentando-se, justamente nesta multiplicidade no mesmo objeto, nesta *qualidade* híbrida para dela abrir-se uma nova perspectiva, a escultura-musical, uma síntese de formas e sons que dá origem a um e a todos os demais instrumentos, a contemplação do passado e do futuro ao mesmo tempo.

Como escultura, a Vina mostra-se singular, tanto nas formas individuais já que uma cabaça nunca será igual à outra, quanto nas formas já existentes. A utilização dos sinos chineses, das molas, cravelhas, cavalete, etc, está fora dos contextos originais, assumindo na escultura novos significados num processo de assemblagem,

Já em sua causa material encontramos uma potencialidade múltipla, por ser totalmente montada com fragmentos e materiais oriundos das mais diversas fontes: desde os naturais como o bambu e as já citadas cabaças, até os fragmentos de relógios, instrumentos musicais e a própria mangueira. Toda esta variedade opera num sentido de ressignificação parecido ao do “*ready made*” dadaísta. A esse respeito, Umberto Eco coloca:

“Havia na base destas operações (ready made) figurativas um projeto assaz subtil: cada objecto traz consigo uma carga de significados, quase constitui um termo de vocabulário, com as suas referências bem precisas, como se tratasse de uma palavra: isolemos o objecto, afastemo-lo do seu contexto habitual para o inserirmos num outro contexto; ele ganhará outro significado, ganhará um halo de referências insuspeitadas, dirá algo que até ao momento não tinha dito...” (Eco,1995 :204)

Essa natureza material diversa aponta para Smetak caminhos diversos tanto plasticamente, quanto às implicações sonoras distintas. Temos na Vina uma sonoridade de violoncelo, misturada a um som de uma quase cítara hindu e também ao som de um cravo. Ao mesmo tempo, uma pequena harpa e, juntando-se a isso, os sinos chineses e um gongo. Não bastasse esta multiplicidade sonora, com a mesma força somos impulsionados a uma contemplação plástica de algo monumental, embora miniaturizado.

A desproporcionalidade da cabeça-cabaça, sugere, segundo o autor, um impulso gótico, ligando o objetivo, o eu pessoal e o subjetivo, o eu divino. A Vina pode ser vista também, como o próprio Smetak dizia, como um templo em miniatura.

Na disposição dos objetos, há uma intenção simbólica sugerida. Toda a representação está permeada pela idéia de tricotomia: Shiva-Vishnu-Brahma, transformação-superação-metástase, instrumento-improvisação-doutrina, veículo-aplicação-conteúdo, tese, antítese, síntese⁶⁰. Toda esta tricotomia encontra-se nas formas triangulares, as três cordas dedilhadas, as três cabaças, o triângulo em torno aos sinos, a própria forma do instrumento como dois triângulos unindo-se por um vértice.

Na utilização da cabaça atrás do braço, vislumbra-se todos os instrumentos de cordas indianos, tais como a cítara e a própria Sarawasti Vina (**Fig.9**), instrumento milenar hindu tomado, por Smetak no sentido, como já anteriormente mencionamos, de um templo em miniatura, origem dos instrumentos de cordas e ao mesmo tempo instrumento, ou veículo, do equilíbrio entre forças. Encontramos, também na vina de Smetak, outras características das vinas hindus, a cabaça como caixa de ressonância, o tubo oco. Da mesma maneira, encontramos aspectos semelhantes aos demais instrumentos de cordas ocidentais, tais como o violoncelo e a harpa.

De uma maneira geral, a Vina segue princípios acústicos orientais e ocidentais diversos, tais como ressonância por simpatia, posição do cavalete, espelho, há ainda a invenção de uma chave de registro que aciona a alma⁶¹. Quando não acionada, torna o timbre do instrumento mais próximo aos sons dos instrumentos de cordas orientais. Desse modo, a divina vina sintetiza, de alguma maneira, o funcionamento dos instrumentos de cordas de uma maneira geral.

No que se refere ao nome, faz referência ao instrumento hindu milenar, associado a Sarawasti, deusa da sabedoria hindu, representada nas pinturas que ornamentam as vinas mais

⁶⁰ Segundo o compositor

⁶¹ Pequena madeira característica aos instrumentos de cordas ocidentais que une o tampo e o fundo de um instrumento de cordas, aumentando a vibração da caixa acústica.

antigas⁶². Este instrumento, não mais encontrado no seu aspecto primeiro, hoje refere-se a um instrumento hindu de 7 cordas, característico do Sul da Índia.

Segundo Heinrich Zimmer:

“Cada profissão tem sua divindade tutelar especial, que encarna e personifica a própria habilidade do ofício, e maneja suas ferramentas como atributos distintivos” (Zimmer, 1997 :118)

No que se refere à deusa Sarawasti, Zimmer coloca:

“A divindade tutelar dos escritores, poetas, intelectuais e sacerdotes, por exemplo, é a deusa Sarasvati: a deusa do discurso fluente e loquaz.” (Zimmer, 1997: 118)

Junto a essa clara referência à cultura indiana, ascende novamente a esperança no Brasil como a terra prometida, ou quem sabe a Utopia de Thomas More, ou o Brasil terra do futuro de Stephan Sweig, tendo como localização exata esta Canaã em Itaparica, ou Itaparicanaã como designava seu instrumento. Esta designação não aparece na Simbologia dos instrumentos, porém ao encontrar programas de exposição das plásticas sonoras da década de 70, pude constatar esta denominação.

Smetak dizia que este misterioso instrumento milenar renasceu nas plagas do extremo ocidente, no Brasil, em Salvador e no qual se achavam ocultos os demais instrumentos de cordas. Por isso representou-a com inúmeras possibilidades formais e timbrísticas. Era movido pela idéia de um novo mundo e dizia, ainda, ser o Brasil a terra onde se materializaria esta nova civilização, com novos homens, nova ordem e lógica, e esta nova ordem era ditada pela intuição, a improvisação, o imprevisto. Na Vina encontram-se indícios destes dizeres, acreditava que seu executante não poderia ser uma pessoa comum e sim:

⁶² Segundo Ravi Shankar em seu livro: “Musique ma vie”, p.51, ED. Stock Musique, Paris, 1980.

“uma pessoa de grande cultura, de saber universal e integral, e de uma inteligência vivente. Só assim ele se identificará com a simbologia da VINA. Esta deve devolver ao homem a improvisação. O instrumento é templário, um templo em miniatura e expressa uma doutrina. Não traz consigo apenas o método de escalas, arpejos e exercícios. A improvisação é um reflexo da existência. Esta se expressa no monólogo, na voz do silêncio.” (Smetak, 1980: 54)

Este vínculo estabelecido com o nome, no caso da VINA, demonstra o desejo do autor de representar a atemporalidade do instrumento como um templo em miniatura oriundo da idade de ouro da cultura hindu e que ressurge em território brasileiro onde uma nova cultura iniciará um novo ciclo.

“Em tempos remotos, DEUS falou ao homem através das nuvens, da sarça ardente, do espaço. A voz se calou. Vieram os Avataras. E Ele falou através dos Avataras... E hoje, ele fala pela voz do silêncio ou da própria consciência... Jamais foi vista a face D’Aquele que falou através do espaço. Ouviu-se apenas a voz de Alguém. E chamaram-no Deus. E Ele falou através do trovão, da pedra e da árvore. Mas, jamais foi visto. E os homens, ainda frágeis nas suas estruturas mentais, ergueram totens, monumentos e objetos para que a divindade se manifestasse mais objetiva, através desses artificios. Estabeleceram cultos e rituais, mas os totens, usando só um atributo do acasha, por ter sido construídos pelos homens, apenas restaram no seu mutismo. Veio o sacerdote, e o artista que os tocou e os usou como instrumentos da divindade.

Apareceu o instrumento, uma plástica sonora de grandes dimensões. Veio o templo, para proteger Deus do tempo. E assim, esse deus entrou na casa da gente, vieram os instrumentos menores e portáteis para serem tocados dentro de casa. Uma parcela do infinito chegava ao finito.”(Smetak,1980:23)

Smetak acreditava ser a VINA um desses instrumentos, feita na medida correspondente ao tamanho humano e como um templo, repleta de símbolos que evocam o religar à divindade.

Smetak concebeu a VINA para ser tocada de costas para a platéia:

“com o intuito, simbolicamente falando, da busca de fora para dentro. Mas com gesto. As antenas estão dirigidas para o fim subjetivo, e não para o fim objetivo. O recitante assimila o magnetismo dos presentes, para ultrapassar os limites.”(Smetak,1980:48)

Nesse sentido, a performance na Vina assemelha-se mais uma vez com a estética indiana, como podemos observar na referência sobre a Arte Hindu de Umberto Eco:

“Na arte indiana, uma tal adesão às forças naturais obtém-se por via de ascese e refinamento das capacidades operativas; Lacombe recorda ainda que os vários tratados de estética, ao fornecerem aos artistas as regras canônicas aptas a realizar o fim artístico, recordam continuamente que o artista deve aplicar os métodos de concentração de ioga, para que no espírito purificado e retificado se possa produzir essa intuição geradora sem a qual a habilidade técnica permaneceria estéril”(Eco, 1995: 65)

Este recitante para Smetak, representa um sacerdote que reza a missa de costas para o público, transmitindo em vibrações aquilo que viu e ouviu. Deveria ainda usar uma capa branca envolvendo-o e uma máscara colocada na parte detrás da cabeça, com um reflexo desta, abaixo nas costas da capa. **(Fig. 8)**

A cabaça inferior, segundo o autor, significa Shiva, o transformador do universo, quem governa a natureza, mas também o deus da destruição; a menor, encaixada na extremidade superior, significa Vishnu o conservador, o sustentáculo do universo; e a maior, Brahma, o criador do Universo.

É interessante observar que esta disposição, com a cabaça inferior referindo-se a Shiva, a do meio Vishnu e a superior Brahma, perfaz a trindade divina hindu, em sua disposição hierárquica e num sentido de ascendência. Na trindade indiana, o primeiro aspecto da trindade é Brahma, o segundo é Vishnu e o terceiro é Shiva. Na Vina esta ordem, numa leitura de baixo para cima, está invertida, porém nos dá a impressão que Smetak as coloca

assim, numa leitura verticalizada de uma ascensão ao criador, reproduzindo a tríade eubiótica: Transformação, Superação e Metástase.

O conjunto das trinta cordas da harpa, assim como os bordões e os sinos, representam para o autor um conjunto separado, são os jovens e os velhos ao mesmo tempo.

“Juventude que anuncia pedindo os seus direitos. Juventude que anuncia uma nova tônica, exclama novas idéias coletivas. Ao seu lado a velhice, cheia de sabedoria, cingida de uma coroa de espinhos, talvez os anéis de Saturno, simbolismo que o Cristo teve de suportar.” (Smetak,1980: 53)

As cordas colocadas em cima do espelho expressam uma relação do homem para com o instrumento. Em número de três, figuram como tríade: tese, antítese, síntese.

A chave de registro simboliza a passagem do mundo oriental para o ocidental. Cabe ao intérprete fazer a fusão mental entre os dois. Esta chave de registro, encontrada em outros instrumentos de Smetak, aciona a alma do instrumento, aumentando a ressonância do instrumento. Nos instrumentos orientais, esta pequena madeira não é encontrada, sendo mais encontrado, por exemplo, o uso de cordas simpáticas. As cordas simpáticas, comuns aos instrumentos hindus principalmente, são também encontrados em alguns instrumentos antigos europeus. Sua função não é de ser tocada com as mãos, mas sim, através da ressonância com a corda tocada, essa corda vibra produzindo uma sonoridade de prolongamento do som executado.

O interior da cabaça superior, é todo pintado de cor dourada - Smetak faz uso desta cor para significar a anunciação de uma idade de ouro, Satya Yuga, bem como as forças da natureza, deste ciclo de ressurgimento. A teoria das quatro idades do mundo é uma teoria cíclica, composta pelas idades do ouro, da prata, do bronze e do ferro, sendo esta última chamada pelos hindus de Kali Yuga, um tempo de destruição dos valores éticos, guerras, tragédias e morte. Nossa época atual seria essa última, quando em breve, anunciar-se-ia a chegada da renovação, a idade do ouro, um recomeço para a humanidade.

O tubo ressonador de bambu diz significar “antakarana”, aquele que estabelece comunicação entre o Eu divino (parte superior), com o eu pessoal (parte inferior).

Mais uma vez em sua criação o autor trabalha com mitos estabelecidos por outra cultura, no caso, mais uma vez a indiana; articula-as no sentido de compor a sintaxe visual da escultura, atribuindo-lhe uma condição mística de uma superação e transcendência para o religar com o divino.

De acordo com a psicologia clássica hindu, conforme observa Zimmer:

“... o homem tem cinco faculdades de percepção (audição, tato, visão, paladar e olfato), cinco órgãos de ação (fala, apreensão, locomoção, evacuação e procriação) e um órgão interno (antahkarana) de controle que se manifesta como ego (ahankara), memória (cittam), compreensão (buddhi) e pensamento (manas).” (Zimmer, 1997: 51)

Por outro lado, a serpente do Kundalini é representada pela corda de aço esticada no interior desse tubo de comunicação do ego humano ao eu divino. Para a filosofia hindu, o poder divino, acessível a qualquer ser humano comum, está adormecida em seu próprio corpo, com sua atividade retraída, enrolada pela serpente dormente que é o kundalini. (Zimmer, 1997: 401). Quando despertada a serpente do kundalini, o iogue pode experimentar a purificação do corpo e o poder divino.

Nitidamente Smetak propõe que o executante, através da sua execução, faça vibrar a corda simpática (kundalini), interna ao tubo ressonador (antakarana), para atingir a divindade brahmica com a ressonância da cabaça superior.

Tomando a corda simpática como sendo o kundalini, metaforiza o princípio tântrico de que através da recitação de fórmulas de encantamento saturadas com o poder da Deusa em forma de som, o mantra, juntamente com a meditação, postura das mãos e dedos, a serpente será despertada. É interessante apontar que Smetak compõe uma música e a toca em sua Vina, e esta música, não é a toa, chama-se Mantra, um tema modal belíssimo tocado no espelho de violoncelo do instrumento, com a introdução na pequena harpa e conclusão da música nos sinos e no gongo. Deste modo, faz vibrar intensamente todo o instrumento completando, na performance desta música, todo o jogo de significações do instrumento em questão. Nesta música, não encontramos o amorfismo que predominaria sua música posterior. Há, ainda, um forte traço de ligação com a tradição de uma raiz barroca.

Na Vina ainda estão contidos os embriões das futuras pesquisas de Smetak, ao mesmo tempo em que sintetiza seu percurso até ali. A utilização da caixa superior, cabeça-cabaça, traço referente aos instrumentos hindus, liga-a a outros instrumentos como os choris (Fig. 3) e a árvore (Fig. 16). A chave de registro da alma foi ainda utilizada no fiddle (Fig. 24), por exemplo. A corda de ressonância, outra influência hindu, podemos dizer que faz derivar o pensamento do som gerador, que substituiria a tônica, e que levou desde aos instrumentos cinéticos, até o pensamento microtonal. A harpa, saindo do lado do tubo, associa-se às cítaras de mesa européias, ou zitar, instrumento tocado por seu pai. Essa influência é explorada ainda em instrumentos como o Peixe (Fig. 38), a Constelação e Arani. O gongo, os sinos e principalmente a mangueira soprada no interior do tubo, refletem-se nos seus instrumentos de percussão. No tímpanos (Fig.39 e 40), por exemplo, utilizava estas mangueiras para alterar a pressão da pele do instrumento, modificando seu som. Como instrumento múltiplo, inaugura a idéia que viria a ser expandida na concepção dos instrumentos coletivos (Fig.43 e 44).

Seu aspecto plástico traduz-se na multiplicidade de fragmentos de diversos objetos num sentido novo, traço marcante de toda a sua obra, do mesmo modo que a contemplação vertical ascendente e transcendente, no sentido triádico da transformação, superação e metástase.

Sendo assim a Vina delimita em si mesma, qualitativamente, a informação nela veiculada, estando associada ao seu objeto apenas por relações de similaridade. O que comunica, o faz de forma polissêmica, até mesmo pelo fato de situar-se hibridamente entre a escultura e o instrumento musical. Atua como informação estética acerca dos objetos e das idéias que busca representar e o faz não tendo semelhança significativa com estes objetos, sendo unidade singular, dirigida a seus objetos através de compulsão cega, não possibilitando uma mera redução ou adequação a algum código ou lei pré-estabelecida.

A sua leitura como símbolo se completa com a apreciação plástica, acústica e performática, simbolizando assim o conjunto da obra de Walter Smetak, na busca de uma Arte que conjugasse, em si, filosofia, música e artes plásticas, num sentido amplo, como veículo de transformação e transcendência do homem, sua arte, seu mundo.

Os instrumentos e as linhas de pesquisa

Acreditando como o ponto de partida da sua produção ser o instrumento musical, levanta-se uma questão pertinente à necessidade da investigação de novos sons, através da construção de novos instrumentos. Sobre este assunto, Artur Andrés Ribeiro analisa a produção de Marco Antônio Guimarães, discípulo de Walter Smetak, e conclui que o “*impulso gerador do seu trabalho de construção de novos instrumentos origina-se a partir de um dos sete diferentes fatores básicos*” abaixo listados:

- *A descoberta e pesquisa sonora de novos materiais;*
- *A pesquisa feita a partir de uma necessidade musical do compositor ou do grupo;*
- *A pesquisa feita a partir de um resultado sonoro pré-selecionado, mediante a observação de fenômenos físicos naturais;*
- *A pesquisa feita a partir do mecanismo básico de emissão sonora;*
- *A projeção de seu desenho ou planta;*
- *A pesquisa a partir da modificação ou releitura dos instrumentos tradicionais e de suas técnicas de performance;*
- *A pesquisa feita a partir da reciclagem de materiais do cotidiano.*(Ribeiro, 2000 : 254)

Nesse sentido, encontramos na obra de Smetak ressonância a cada um destes fatores:

- Encontramos, por exemplo, na descoberta da sonoridade da cabaça como caixa de ressonância, toda a motivação da maioria dos instrumentos criados pelo autor;
- a criação do instrumento Bi-céfalo (**Fig. 48**), por sugestão de Gilberto Gil, adequada ao segundo fator descrito por Artur ;
- a observação do resultado sonoro do violão tocado pelo vento fez originar um estudo e preocupação do compositor em relação aos som interno do instrumento, os sons contínuos e o som gerador;

- o desenvolvimento dos instrumentos cinéticos como a Ronda (**Fig. 27**) alinha-se ao quarto fator apontado;
- do mesmo modo, apesar de na maior parte da produção de Smetak não encontrarmos muitos indícios de uma projeção de um instrumento a partir de um desenho, temos o exemplo do estúdio/instrumento/laboratório Ovo, que na verdade é um projeto ainda não realizado;
- os exemplos mais latentes de releitura de instrumentos tradicionais, são: a Vina, o fiddle, o Gambus orientallis e o violoncelo cristal;
- por fim, para ilustrar o último dos fatores, toda a pesquisa de Smetak acaba por utilizar-se da reciclagem de materiais do cotidiano, seja de uma maneira fragmentada, mesclando vários objetos num contexto de ressignificação, seja aproveitando a própria sonoridade do objeto como unidade musical do instrumento.

O conjunto da obra instrumental desse suíço compreende uma enorme variedade de objetos musicais, sob o ponto de vista da característica da produção do som. Numa qualificação simples, poderíamos adequá-los à classificação a partir da produção do som dos instrumentos musicais, de Hornbostel e Sachs:

- *“Idiofones – o som é produzido pelo próprio corpo do instrumento, feito de materiais elásticos naturalmente sonoros, sem estarem submetidos a tensão;*
- *Membranofones – o som é produzido por uma membrana esticada;*
- *Cordofones – o som é produzido por uma corda tensa;*
- *Aerofones - o som é produzido pela vibração de uma massa de ar esticada no (ou pelo) instrumento;”* (Henrique,1994: 23)

Porém se nosso pressuposto for o de que além destas características, transitam seus trabalhos entre duas polaridades já muito mencionadas: de um lado o instrumento musical como um ponto de partida e, do outro, a escultura como um ponto de chegada, tendo a performance como a estrada que liga estes pólos, esta tipologia, embora precisa, não abarcaria questões relativas à totalidade do trabalho do artista, o que acabaria por restringir sua obra à

questão da produção sonora apenas, ignorando aspectos determinantes do conjunto de sua obra.

Por outro lado, a multiplicidade destes objetos, como vimos na análise da Vina, demanda a necessidade de uma classificação mista, que abranja tanto as características da produção sonora, quanto as ações performáticas, do mesmo modo que as relações das formas plásticas. No manuscrito “A simbologia dos instrumentos”, o próprio compositor lista seus instrumentos, sob uma classificação mista que incorpora aspectos da produção sonora, interação performática, considerando ainda a forma do objeto em sua função plástica. Optamos pela citação na íntegra desta, ainda que seja longa, pois trata-se de um inventário da produção do artista:

“SOPROS:

Diversas flautas block com material plástico, cano de água, marca Tigre.

- *Bi-flauta*
- *Flauta selva embolos*
- *Flauta Borés*
- *Flauta de cabeça*
- *Piston cretino*
- *Pistão modular*
- *Corno-chifre, sistema block com corda e arco*
- *Borés de diversos tamanhos*
- *Agolé (uma plástica sonora)*
- *Flauta interiorana (cana e cabaça)*
- *Flauta de dois sons*
- *Pássaro mamífero (Fig. 30)*
- *Apitos agudos e apitos gravíssimos*
- *Flautas que imitam pássaros*
- *Flautas aculturadas*

PERCUTIDOS

- *Violão eólico*

- *Violão da crise*
 - *Violão de dois braços (Bicéfalo – com amplificação)*
 - *Vina indiana contemporânea*
- (Estes instrumentos formam uma unidade)*
- *Constelação e Peixe: experiência de tangências geometrizadas*
 - *Vida, monocórdio com duas caixas de ressonância (I, II, III)*
 - *Árvore (deste surgiu o ditado “A improvisação é irmã do imprevisto”)*
 - *Vau (Anjo de guarda-palavra)*
 - *Disco voador*
 - *Mulher faladora, movida pelo vento (sons percutidos)*
 - *Ronda*
 - *Máquina do silêncio*
 - *Barco*
 - *Sinos 1 ou antigo arani litúrgico*
 - *Sinos 2 ou antigo arani litúrgico*
 - *M2005*
 - *3 Sóis*
 - *Mimento*
 - *Mircur*
 - *Inca*
 - *Vidrofone (garrafas penduradas)*
 - *Colóquio*
 - *Transplante*
 - *Duas cítaras (percutidas e a arco)*
 - *Vir a ser*
 - *Bandoneon*
 - *Baixo-mono (também a arco)*
 - *Pêndulo acústico – Quebra galho – Chicote*
 - *Selvadura*

PERCUSSÃO

- 3 tímpanos grandes, funcionando a sopro e são flexíveis
- 4 tímpanos menores do mesmo sistema
- Aranha, ligado a um microfone captador de som
- *Quadratura mágica*
- *Bis-nadinha, produz um som tétrico*
- *Imprevisto – som mudo*
- *Potes de água (caixa subterrânea)*
- *Quaternário de tubos plásticos de diversos tamanhos, dentro de um tubo de isopor*

INSTRUMENTO A ARCO:

- *Andarilho*
- *Mundo*
- *Reta na curva*
- *4 choris populares em diversas afinações (quarteto)*
- *Chori pagode (porque a caixa superior acústica é “pagódica”)*
- *2 choris de coco dentro de uma cabaça*
- *1 chori de duas cordas (yang e yin): Bimono*
- *1 chori tenor*
- *1 chori duplo: Sol e Lua*
- *Vina 1 a arco e cordas percutidas (4 pernas, com afinação de violão)*
- *Gambus Orientalis, com registro para duas tonalidades de som*
- *Fidle – assimétrico, com registro para duas tonalidades*
- *Violoncelo com arco gótico e romano: “Cristal”*
- *Ieaou*
- *Beija Flor (colocado entre os dentes e usado o crânio como caixa acústica)*
- *Instrumentos simbólicos: 3 máscaras para indicar atmosfera: “Capta-Mente”, “Anjo Soprador”, “Guerreiro”.*
- *Amém – S. Jorge Tibetano*

PLÁSTICAS SONORAS

- *S.O.S. Situação*
- *Andrógino*
- *Frevo*
- *Namorados Abstratos*
- *Cravo da Bahia*
- *Fecundação Cósmica*
- *Olho Público*
- *Metástase*
- *Divisor*

PLÁSTICAS

- *Interregno*
- *Ax-ela*
- *Zé Toca.*

INSTRUMENTOS COLETIVOS:

- *A grande Virgem (flauta de bambu para 22 pessoas: 11 homens e 11 mulheres. Daí o nome de WHOMAN)*
- *Pindorama*
- *Sextante (recordação dos velhos navegantes, compreende um conjunto de 12 cordas percutidas, 14 flautas harmônicas, 14 borés e 20 chocalhos, assume a quantidade de 60 pessoas)*
- *Mister play-back, corda percutida e borel. É também um instrumento de dança. (destinado a diversas pessoas ou diversas funções)*

Este último grupo traz uma nova compreensão: O RITUAL.

DIVERSOS:

- *O Bicho (eletrônico)*
- *Magnetos elétricos*

- *Um piano com teclas arrancadas*
- *Amplificadores, captadores de som*
- *Duas metades de uma pequena cabaça, vendo-ouvindo, conexão na glândula pineal*
- *Gravadores, daonde surgiu a idéia do "OVO". Este Ovo existe apenas em maquete. Um estúdio, em parte subterrâneo. Se ele existir um dia, tudo recomeçará de novo...*
- *Ovinhos (2)*
- *Quadro "Espaço e Nuvens"*
- *Desenhos: +++ cruces. " (Smetak, 1980 :29)*

Esta classificação feita pelo compositor no entanto, apesar de tentar mesclar diferentes aspectos de seus objetos, é bastante confusa e restritiva. Cabe aqui salientar que quando o autor da classificação refere-se a "instrumentos percutidos", trata dos instrumentos de cordas percutidas e ainda os de percussão com altura definida. Ora, os instrumentos de cordas, dentro de sua característica de produção sonora, podem ser tocados a arco ou também serem pinçados e percutidos, sem que sua produção de som seja feita senão pela vibração da corda, sendo esta diferença de produção uma subclassificação dos instrumentos de cordas.

De igual maneira, ao restringir à categoria de plástica sonora apenas nove esculturas, Smetak deixa de lado todo o potencial de apreciação plástica do conjunto de sua obra, sendo que mais à frente, quando descreve e analisa a Vina, o próprio compositor menciona ter este instrumento aberto a possibilidade da escultura musical (Smetak, 1980 : 46)

Ainda que a tentativa de uma classificação intermediária considerando os modos de produção do som, como aponta Hornbostel e Sachs, adicionando categorias ligadas à ação do intérprete em relação à essa produção, no nível da performance, possa constituir-se em uma qualificação válida no sentido de integrar a obra do compositor, nesse trabalho que aqui segue, procurarei apenas apontar as linhas de pesquisa que o compositor desenvolveu através da sua produção artesanal, pois acredito que para a compreensão da atitude criativa do artista num sentido total de suas ações, o apontamento das diretrizes da investigação plástica sonora que estimulou o compositor se faz mais oportuna. Dessa maneira considerarei o conjunto dessa sua produção artesanal sob a perspectiva da plástica sonora de um modo amplo.

Em um texto de 27 de julho de 1983, fazendo uma reflexão autocrítica sobre sua carreira, Smetak aponta experiências determinantes da sua produção. A partir deste documento, bem como através da análise de sua biografia e de outros textos do autor, pude refazer parte de sua trajetória criativa, lembro não tratar-se de uma cronologia de criação, mas sim apontamentos de vertentes do seu trabalho.

PRIMEIRA FASE DA PESQUISA - INSTRUMENTOS DE INSPIRAÇÃO DENTRO DO PRIMITIVO, DO MILENAR, EM BUSCA DO NOVO.

No primeiro momento, a vontade de contribuir com a música contemporânea, levou-o ao desenvolvimento de novas fontes sonoras, tomando como referência a história do desenvolvimento dos instrumentos musicais, desde um passado remoto e remetente à outras culturas e civilizações, até o desenvolvimento dos instrumentos tradicionais ocidentais. Nesse período encontra-se a grande parte de suas plásticas sonoras e instrumentos, acomodando os instrumentos de sopros de inspiração xavante, boréis (**Fig. 41**), as releituras de instrumentos de outras culturas como as Vinas indianas, ou mesmo numa leitura livre e imaginativa, a *Árvore* (**Fig. 16**), os instrumentos de percussão tais como os *Tímpanos* (**Fig. 39**) e *Sinos* e os instrumentos de inspiração na luteria tradicional, como, por exemplo, o *Fidle* e o *Gambus orientalis*, e ainda a família dos *choris*, por exemplo.

Aqui o embrião de sua obra toma forma e som. O potencial plástico e simbólico de sua pesquisa começa a escapar da fronteira das formas da luteria convencional, para atingir a partir dele outras significações. No *Fidle* (**Fig. 24**), por exemplo, subverte a simetria de uma rabeça ou de um violino convencional. Chega também à experiências de forma e som como no caso do *Disco Voador* (**Fig. 37**), o *Vir a Ser* (**Fig. 19**), o *M2005* (**Fig. 29**) e o *Reta na Curva* (**Fig. 6**).

Misturava com seus neologismos conceitos e culturas diversas, como, por exemplo, tomando a palavra *Música* na sua forma inversa, *AK – IS – UM*, dizia revelar assim a consciência da palavra original:

“Dar prova concreta do abstrato compete à música, AK-ISUM, lido anagramaticamente. AK: abreviação de Akasha, o éter, o velho Pai Zeus dos gregos. IS: ou Isis: deusa da lua dos egípcios. E o terceiro componente, UM ou Alef: a primeira letra do alfabeto hebraico; dela emanam as diversidades contidas nos vinte e dois arcanos maiores, que tem a sua continuação nos cinquenta e seis arcanos menores” (Smetak, 1982:15).

Do mesmo modo que o compositor russo Skriabin⁶³ ou mesmo o francês Olivier Messiaen⁶⁴, associa o som às cores, só que o faz por influência à associação aos planetas, dias da semana, metais, partes do corpo e cores, feito por Helena Blavátsky na “Doutrina secreta” e às teorias cabalísticas em torno do número sete defendidas por Henrique José de Souza. Daí associa princípios espiritualistas da divisão do corpo, com as cores, as notas musicais, os números e os estados da matéria.

O princípio Châya, sombra ou duplo astral, está associado à cor violeta, à nota si, ao número sete e ao éter. Manas Superior, ou a Inteligência espiritual, ligado ao anil, ao lá ao número seis e ao estado crítico, ar, em ocultismo. Corpo Áurico ao Azul, à nota sol, número 5 e ao vapor. Manas Inferior, ou alma animal, ao verde, à nota fá, ao quatro e ao estado crítico. Buddhi ou alma espiritual, ao amarelo, à nota mi, ao três e à água. Prâna ou princípio vital ao alaranjado, à nota ré, ao dois e ao estado crítico novamente. Kâma Rûpa ou sede da vida animal, ao vermelho, à nota dó, ao número um e ao gelo (Smetak, 1982:22).

Acreditando que o som e a luz teriam a mesma natureza, começou a utilizar as cores em seus objetos.

Surgem também instrumentos múltiplos que desembocariam mais à frente na idéia do instrumento coletivo.

A plástica sonora que melhor representaria esta fase de sua pesquisa é, na verdade, a que tomamos como sendo a síntese de todo o seu trabalho, embrião de suas pesquisas, a já analisada Vina de Itaparicanaã (**Fig.7**).

⁶³ Compositor russo, Aleksandr Skriabin (1872-1915), possuía preocupações místicas que o levaram a propor a execução de sua obra Prometeus, um piano de luzes que derramariam cores ligadas às notas, durante sua execução.

⁶⁴ Compositor francês (1908-1992), correspondia cores aos sons como em sua obra para orquestra “Chronochromie”.

INSTRUMENTOS CINÉTICOS

A partir da idéia do som gerador como uma frequência contínua, interna ao instrumento, que deveria ser atingida para efetuar-se a transformação, muito provavelmente derivada da concepção da ressonância simpática, surgem os instrumentos cinéticos tais como a Ronda (Fig. 27), os 3 Sóis (Fig. 31), Mulher Faladeira (Fig. 34), Mimento (Fig. 33) e a Máquina do silêncio (Fig. 32). Nestes instrumentos geralmente de cordas, o compositor evidencia sua preocupação com os sons contínuos. A rotatividade e a repetição do ciclo das notas dá uma sensação hipnótica e onírica de um realejo interminável.

A Ronda pode ser tomada como o grande exemplo desta sua pesquisa. O interessante neste caso é analisar a concepção do tempo e movimento do artista. A unidade musical (ritmo, melodia, harmonia) dependem de velocidade de rotação.

A Ronda, instrumento cinético com 22 cordas, certamente mais uma referência ao 22 arcanos maiores, construído por Walter Smetak no ano de 1967, traduz a idéia do som gerador, contínuo, bem como a concepção de tempo e movimento do compositor.

O instrumento em questão quando colocado na posição horizontal, lembra o símbolo do infinito, ∞ e na posição vertical sua aparência é a de uma ampulheta. Nele encontramos características que o liga a instrumentos tais como a viela, pela utilização de uma manivela e pela sonoridade contínua. De cada uma das cabaças, apóia-se um disco de madeira, de onde partem as cordas e a manivela. Na parte mais alta das cabaças encontram-se os cavaletes, cada qual em uma delas.

Sua sonoridade contínua com uma afinação aleatória das 22 cordas, bem como sua referência no que tange à forma, à ampulheta e ao infinito, delimita neste objeto uma idéia temporal musical, que mais tarde Smetak, observando o próprio instrumento, concluiu:

“Quando ficou pronto, fiquei sabendo de coisas que antes não sabia. Vemos aqui mais ou menos a forma da ampulheta do tempo. Se isto já está ligado ao tempo, também deve estar ligado ao movimento e ao espaço, pois existe esta fórmula matemática que a ciência associou

tantas vezes: movimento-tempo-espaço... Concluímos então que o ritmo, a melodia e a harmonia dependem de velocidade de giro.” (Smetak, 1980 : p.93-94)

Esta fórmula movimento-tempo-espaço estaria diretamente ligada ao despertar da consciência através do som, já que para Smetak, o movimento tornar-se-ia espaço e movimento dentro de um tempo: A duração do som:

“O SOM não representa consciência, mas pode despertar ela. Entretanto a consciência não necessita de espaço, nem de tempo e muito menos de movimentação, de forma ou de corpos.” (Smetak s/d, Ensaio para o Artesanato da improvisação: 2)

Esta crença o induz no sentido da improvisação através dessa fórmula. A improvisação funcionaria como um ritual obedecendo a estes cânones (movimento/tempo/espaço, ritmo/melodia/harmonia), para atingir um estado novo que dispensaria o processo de obtenção do mesmo. A Ronda era usada com um ou mais executantes, tocada atrás do cavalete, em cima ou a frente dele.

Em outros dos seus instrumentos cinéticos, excetuando a máquina do silêncio, não há o auxílio de manivela, devendo o impulso giratório ser feito no próprio corpo do instrumento. No caso dos 3 Sóis (**Fig. 31**), três discos de madeira pintados de amarelo, azul, vermelho e branco, possuem cordas esticadas em suas superfícies; quando se impulsiona o disco, elas são tocadas como que por pinças, fixadas também na superfície dos discos e suas cores misturam-se no giro. Utiliza como caixa acústica, um isopor fixado ao instrumento. Tanto este quanto o Mimento (**Fig. 33**), que mistura a roda, disco a um quadrado, que também pode ser girado, possuem um caráter de objetos de interatividade sonora, bem mais do que de um instrumento musical. Smetak ainda brinca com a sociedade industrial, criando e denominando um objeto de Máquina do Silêncio (**Fig. 32**). Seria a contrapartida aos intonarumoris de Luigi Russolo, que eram máquinas de produção de ruídos, mas Smetak pontua que o silêncio, como ausência de som, nem sempre é aplicável nas situações interiores de estados psíquicos:

“Movimentos mecânicos ilustram diversos atritos eletronicamente amplificados, como podem ser ouvidos interiormente os electrons em volta do seu núcleo : o átomo permanente.”
(Smetak, 1980: 119)

Embora o compositor trabalhe quase sempre com símbolos prontos, normalmente conceitos de outras culturas e religiões, um traço recorrente em sua obra é um certo deslumbre com a ciência, na perspectiva muito clara de junção com a arte e a religião. No entanto toma-a como símbolo pronto e associa-a a conceitos da eubiose, sempre repetindo a idéia de uma transformação pela experiência sonora. Talvez por isso tenha aceitado a denominação de “Alquimista dos sons”, nome inclusive de um documentário sobre ele.

INSTRUMENTOS COLETIVOS

Surgem instrumentos, onde as possibilidades sonoras dos mesmos só são alcançadas quando tocados por diversas pessoas. Nesse sentido, o Pindorama (Fig. 43), assim como a Grande Virgem, o Sextante e o Mister Play-Back (Fig. 44), são instrumentos coletivos que obrigam os executantes a uma correspondência, diálogo e sintonia muito grandes. Esta idéia do coletivo tomado em um só instrumento encontra ressonância na própria improvisação proposta por Smetak no “Ensaio para uma improvisação artesanal”, onde sugere que na improvisação coletiva os integrantes devem comportar-se como se o todo fosse um instrumento só. O Pindorama possui 2,20 metros de altura, percorridos por um eixo vertical de bambu. Neste eixo, destaca-se uma cabaça central que dela, partem seis pequenos eixos em seis direções distintas. Smetak faz uma alusão ao sextante, instrumento de localização utilizado por navegantes anteriormente ao uso da bússola. Em cada extremidade desses eixos, há uma cabaça e dela partem três mangueiras com um apito na ponta. As direções apontadas, sugere o compositor, são: “Norte, Sul, Leste, Oeste, Nadir e Zênite”. Completa sua descrição explanando sobre as outras possibilidades do objeto:

“Uma corda, em volta horizontal e vertical, dá a possibilidade do contraste sonoro entre uma série de flautas harmônicas, uma série de chocalhos. O seu aspecto exterior monstruoso, de uma ameiba em constante divisão e desdobramento, dá a possibilidade de 60 pessoas se ativarem musicalmente” (Smetak, 1980: p.126).

A possibilidade do instrumento múltiplo, já havia sido utilizada na Vina, porém deste embrião surgiu a possibilidade de multiplicar não só as possibilidades instrumentais, mas sim estendeu a interatividade do objeto múltiplo ao um número maior de pessoas. Se a Vina não comportava muitas pessoas a tocando ao mesmo tempo, o Pindorama, até pelas suas proporções, para sair de uma condição inercial de silêncio precisa de um número grande de executantes à sua volta. O sentido da improvisação coletiva reúne-se em um único objeto, *“um por todos e todos por um”*, parafraseia Smetak. Sua idéia da criação do individual para o coletivo, a partir da improvisação, expressa-se do seguinte modo:

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

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

Nestes instrumentos não encontramos recursos que impliquem num virtuosismo técnico do executante, são objetos de poucas possibilidades sonoras, o que aumenta a necessidade de interação do grupo para alcançar o sentido da unidade. Na Grande Virgem, 11 homens de um lado, 11 mulheres de outro, tocam o tubo de 5 metros de bambu, com 22 gomos onde cada um produz apenas uma nota ou seus harmônicos. A possibilidade da criação depende do jogo entre estes 22 participantes. De igual maneira, isto acontece nos demais instrumentos coletivos.

OS MICROTONS

O espírito artístico/científico de Smetak, com um propósito mediador da transformação da pessoa-instrumento, volta-se para o universo microtonal, após formular a tríade movimento tempo espaço na direção de multissons nos instrumentos cinéticos. Som e vida se escondem nos objetos, *“instrumentos em estado de repouso. Apareceu a continuidade do som e com ela a continuidade da imagem do objeto em questão.”* (Smetak, 1977 : 12) Afirma isto referindo-se à descoberta dos sons internos da caixa acústica de um violão recém envernizado, pendurado num varal e tocado pelo vento, numa audição espontânea. Surgiu em Smetak a idéia da sonorização do interior do instrumento acústico. Gravou este fenômeno, incluído em seu primeiro LP. Sua idéia de microtonal encontrou uma influência marcante ao tomar contato com o pensamento de Juan Carrillo.

“Conforme Carrillo a afinação temperada é falsa, a afinação reconstruída das séries harmônicas é falsa também, só existe a afinação natural que é simétrica e não é feita por subdivisões de metades (...)O Juan Carrillo – que chamarei futuramente pelas siglas J.C., uma espécie de Jesus Cristo (!) da música – me leva da afinação temperada, o nosso calvário, para a afinação natural, que significa a libertação de uma escravidão de séculos.” (Smetak, 1982 : 46)

Smetak toma contato com a obra Sonido 13 de Juan Carrillo em 1980 e, antes desse contato, interessa-se mais pelo efeito microscópico desta viagem pelo interior do intervalo musical do que na divisão e sistematização a escala microtonal. Afirma:

“No sistema microtonal não há o critério da afinação.” (Smetak, 1978: 7)

Após a descoberta da obra do mexicano, passa a preocupar-se com esta sistematização e, em sua estada em Berlim, precisa a divisão de uma escala em 49 sons.

Durante o período microtonal, vivencia também sua maior experiência com um grupo fixo de músicos dirigidos por ele próprio, o Conjunto de Microtons, e desenvolve intensamente sua criação a partir da improvisação. Para o suíço a improvisação,

“é uma forma livre de composição, a diferença é só que não há um autor, há muitos autores cujas mentes tem que funcionar simultaneamente.” (Smetak, 1978: 8)

Defende também que ela deva:

“... correr como as águas de um rio, as águas sempre são novas, embora que o rio é o mesmo. As águas conservam o rio, o seu nome e o batizam constantemente...” (Smetak. S/d. Ensaio para o artesanato da improvisação: 3)

O aspecto livre e descentralizado da prática em grupo porém, guia-se pela sombra do próprio compositor. Estimulava o conjunto, propondo uma pedra como partitura⁶⁵ ou explanando sobre um assunto antes da prática. Interrompia às vezes as sessões, quando percebia que os músicos estavam trilhando um caminho equivocado. O resultado da prática contínua do grupo, mesmo com algumas pequenas modificações, ao longo dos anos, proporcionou um entrosamento que levou à criação de muitas músicas que acabaram por ser registradas em LP. Não que elas já existissem daquele modo, mas a correspondência entre Smetak e os músicos levava a um tipo de condução musical de acordo com o transcorrer da improvisação. É como se houvesse um banco de idéias já experienciadas, armazenadas na memória individual e coletiva; e quando uma situação semelhante acontecia durante uma apresentação, o reflexo era o de buscar, na experiência e memória do coletivo, o norte de condução musical.

Musicalmente estas experiências possuíam ritmo e melodias amorfas, resultando apenas numa textura harmônica de contraste timbrístico e de dinâmica. Normalmente Smetak utilizava um órgão elétrico para as notas longas que davam suporte e condução para a intervenção microtonal dos violões.

Se pensarmos no todo da investigação microtonal de Smetak, vemos que aponta para três caminhos:

- Primeiro, na busca dos sons interiores do instrumento musical, com a idéia do som gerador, que vem de dentro da caixa de ressonância deste instrumento em repouso. Este caminho desembocaria mais adiante no projeto do laboratório/instrumento OVO (Fig. 45 e 46).
- Segundo, na dissolução do temperamento a partir de uma divisão da escala musical em intervalos menores que o semitom. Seu encantamento com o interior do som da caixa acústica direcionou-o para estes microtons. Encontrou no violão uma possibilidade barata de divulgação desta idéia (Fig. 49). No caso destes violões, trocava-lhes as afinações, colocando em cada violão seis cordas iguais, num grupo de seis instrumentos no total. Cada violão representaria uma corda do instrumento (E, A, D, G, B, E). Um violão com as seis cordas E grave, outro com as seis cordas A, outro D, outro G, outro B, outro E aguda. A afinação entre a primeira e a última corda de cada instrumento era de um semitom, e o objetivo era que os seis instrumentos tocassem como se fossem um só. Mais uma vez realça sua idéia de criação coletiva a partir da improvisação. Neste caso o grupo, com os seis violões, era um grande instrumento coletivo, desmembrado nos seus aspectos individuais. Em 1981 grava um disco, pelo selo Marcus Pereira, onde se verificam estas sonoridades. Esta fase, considerada a mais produtiva pelo próprio compositor, culmina em 1982 em Berlim, com a construção de sete monocórdios e uma oitava de microtons com 49 notas por oitava.
- A terceira vertente na pesquisa microtonal, na verdade, se dá num sentido de conscientização do indivíduo do microtonalismo. Associa-se às suas idéias apocalípticas de uma transformação mundial próxima, fim de ciclo, onde novas faculdades deveriam ser despertadas. Observamos claramente isto no poema Microtonização:

⁶⁵ Em seu depoimento, Thomas Grueth..., lembra o fato de Smetak durante um ensaio, ter levado uma pedra que havia achado no caminho e sugerir que o grupo a tomasse como partitura.

“Microtoniza-te, para nunca mais se exaltar com as harmonias pitagóricas. Onde estava o grande carrussel celeste está agora a mortalha. As feras apocalípticas rangem as dentaduras; O filho de Deus vem por aí. Ele tem por nome: Kilato. Ou Quilato: mas melhor Kilato mesmo. Porque nenhuma novidade vossa pode destruir à arcáica ordem do Nosso Senhor do Bonfim.

Tomei o xarope antiemocional. Desintoxica-te. Dissolve os seus tártaros. Purgei-vos em vida. E não no purgatório dos cafundós. Ficam por lá mesmo. Não escutei a fala dos falsos profetas que querem vos seduzir os abismos. Sejam despertos e alertos.

Quilato vem já já, trazendo consigo uma nova ordem em medidas estratoféricas. Ele falará para os únicos sobreviventes da sua corte que sois vós. Talvez no dia breve em que o Sol e a Lua se encontrarão para uma união similar dos tempos em cujas vésperas foram escritas estas palavras com o sangue do dragão que vinha se arrastando dos ocultos abismos dos vossos mundos.

Preparam-se para não acontecer que tombeis mortos das paredes como lagartixas. Enxerga-te a si mesmo, como se fosse através de outros olhos.

Oxalá, Oxalá, Oxalá, Kilato-Oxalá. Microtoniza-te.”⁶⁶

PLÁSTICAS SONORAS SILENCIOSAS:

O percurso criativo de Smetak, que partiu do instrumento musical para a escultura, alcança aqui, embora não cronologicamente, seu último estágio. Digo não à cronologia, pois historicamente não são seus últimos objetos. Ao longo de todo seu percurso criativo, alguns objetos atingiram a peculiaridade de serem simplesmente formas plásticas, porém Smetak

⁶⁶ Texto sem data, que provavelmente seja de 1974. Os erros ortográficos e gramaticais não foram corrigidos, para manter a escrita original do compositor.

refere-se, numa reflexão sobre o período da sua produção, a algumas dessas esculturas como provenientes de um processo em que o som expressava-se pela forma simplesmente:

“Atingem os últimos trabalhos formas silenciosas da Plástica sonora, nas quais o espectador pode se libertar de todo quanto possível ao que ele se prende ainda, para criar seu “status quo”. Assim terminaria o preconceito do estado ditatório da moda de uma época para a liberdade absoluta e responsável pelo pensamento artístico. E a civilização deixará uma Obra, uma Cultura na face da Terra.” (Smetak, 1977:12)

Smetak fala ainda que o homem deve ser reeducado para poder ver em formas concretas que agem nas três dimensões, uma quarta dimensão que seria o Som. Chega assim às Plásticas sonoras silenciosas. Smetak dizia ainda *“Tanto o espaço exterior como o espaço interior de uma escultura (instrumento) expressa SOM, ...”* (Smetak, 1977:13).

No momento em que reflete sobre isto, parte do instrumento tradicional, adentra no seu interior, descobrindo os mistérios do som, num foco microscópico, expande e explode a forma, para depois nesse estágio voltar à tona revelando não mais a forma do instrumento, mas sim a do som. A interatividade é subjetiva, onde cada um, com sua experiência interioriza a própria música: ouvir e ver o som, através de uma experiência silenciosa.

O grande exemplo destas plásticas sonoras silenciosas é a Metástase (**Fig. 54**), obra que se refere diretamente aos princípios da Eubiose. Com mais ou menos 2,50 metros, um vergalhão de ferro parte de uma pedra verticalmente, iniciando um percurso em direção à Metástase, é tomado pela cor vermelha de onde sai uma lua e uma espiral cônica num sentido crescente até atingir o azul.

Estas três etapas cumpridas na aplicação da espiral simbolizam a evolução transcendental, para Henrique José de Souza: Transformação, Superação e Metástase.

A primeira espiral (**Fig. 54a**) indica ser a do crescimento físico até o rompimento da vida num mergulho nas profundidades do não ser, numa nova forma de existência. Imagina o percurso do átomo vindo do reino mineral, a pedra, conscientizando-se no vermelho em direção a primeira espiral, sobe como chama sagrada até que se apaga na morte, para despertar num mergulho ao subconsciente, levantando-se sob a influência da lua que parte antes da

primeira espiral. Esta primeira fase seria, segundo o autor, mais dedicada ao crescimento físico e intelectual, e ao desenvolvimento da razão.

Lança-se vertiginosamente à espiral do som, a voluta do violino, da cor azul. (Fig. 54b)

“Aprofundar-se, recolher-se interiormente, separar-se temporariamente, para novamente se dilatar na massa cósmica. Reviver as experiências do amor em todas suas manifestações “ (Smetak, 1980: 100)”.

Smetak coloca esta fase como sendo a da preparação da evolução espiritual, para chegar-se ao último estágio (Fig. 54c), a cor amarela, onde o átomo funde-se com os outros átomos na formação de um Deus único. Mais uma vez, o compositor refere-se à fórmula Movimento-Tempo-Espaço, desta vez, a solidão inicial do átomo é representada pelo ritmo, que ao atingir a próxima fase, mistura-se a outras unidades formando a melodia, que na transcendência, funde-se a elas, formando a harmonia. Esta recorrência, desta vez, não é impulsionada pelo giro de uma manivela, as próprias espirais impulsionam o movimento, num sentido ascendente, como encontramos em outras obras do compositor.

Cabe-nos ainda mencionar outras as incursões do trabalho do compositor suíço, a significativa produção escrita e as plásticas de barro. Por fim retornou ao seu instrumento de formação do qual havia se distanciado por 15 anos, o violoncelo. Durante as gravações do LP Interregno, gravou duas músicas intituladas “Fachos de Luz”, que por um descuido da produção, não foram incluídas no disco. Esta *“síntese de todas as experiências adquiridas no trabalho anterior”* (Smetak, 1983:3)⁶⁷, deste modo, ficou guardada silenciosamente, anônima para o público.

Já no final de sua vida, a pouco menos de um ano de sua morte, Smetak silencia, meditativo. Parece mesmo que seu intenso período de criação nos anos de sua passagem por Salvador foi uma janela aberta, um portal adentrado no território da transcendência. Retorna à vida, contemplando-a como um visitante, desfrutando a plenitude de cada micro-intervalo da

⁶⁷ Smetak. *Em potencial, sem realidade porém...*, 27 de julho de 1983. in.ref.digital www.gilbertogil.com.br/smetak/takgil.htm

existência, esperando o momento de sua passagem, com a lembrança quase onírica de uma fase de intensa produção...

“...Será que tocar significa viver com intensidade artisticamente, ou é uma falsa projeção entre o não ser das artes e a vida?”

Esta pergunta não me foi respondida até hoje. Senti uma força desconhecida chegar com tanta veemência, não era eu, virei público ouvindo alguém. A música era um ser bem superior a mim, entretanto tomou conta de mim integralmente, como se fosse eu mesmo. Mas ao terminar, voltei a ser um homem comum como qualquer outro, sem poder me manter neste alto nível anterior. Tive a nítida noção de que era necessário fazer aquilo, pouco importando quem servia de instrumento. Vivi daí adiante como espectador, observando as emoções, vibrando às vezes, ouvindo música como se fosse minha. Soube finalmente apreciar tudo que era nobre e raro, e senti de fato um gênio dirigindo as coisas belas que acontecem no palco da vida. Embora me sentindo um miserável mortal, senti a celebração da imortalidade (...).

Vi com toda a clareza que nada de novo tinha sido criado, apenas redescoberto por iniciativa própria, com a única pretensão de conquistar e descobrir sozinho os novos continentes, tateando do conhecido para o desconhecido. Este caminho traz muitas felicidades, muitas angústias também, porque, como foi dito anteriormente, a realidade não corresponde ao potencial, mas o Som, também invertido em Luz, pode levar o homem a Ter um vislumbre da Existência” (Smetak, 1983: 4).

CONCLUSÃO

O projeto de pesquisa sobre o artista Walter Smetak, com enfoque em seu processo criativo, apontou caminhos diversos no sentido da compreensão da obra plástica e sonora do compositor, bem como os caminhos de continuidade e possíveis desmembramentos da pesquisa. A princípio, é evidente a necessidade de preservação da sua memória e acervo, já que o trabalho de análise documental e artística da sua obra esbarrou na ausência de estudos em torno à sua obra e na dificuldade de manejo com os documentos do acervo devido às suas péssimas condições de conservação.

A pesquisa desenvolvida no eixo histórico levantou dados acerca de sua biografia, levando em conta sua formação como músico, sua mudança para o Brasil, sua trajetória até chegar a cidade de Salvador, aonde inicia a construção de uma obra plástica e sonora, bem como literária e religiosa. Nesse sentido, pudemos observar seus períodos de intensa produção de esculturas sonoras, a partir da idéia da chegada de um novo tempo, uma transformação no mundo, onde o homem deveria ser no seu íntimo o principal elemento a ser mudado. Acreditava para isso que, através do som de um novo instrumento, o instrumento homem seria modificado. A partir disso pesquisou instrumentos de outras culturas, descobrindo neles também uma perspectiva plástica. O sentido religioso de sua pesquisa, influenciado por seu envolvimento com a Eubiose, desempenha o papel catalisador de sua necessidade criativa, alternando-se entre a criação de plásticas sonoras, textos literários, dramáticos além das poesias, não deixando de lado a experimentação na performance musical.

Essa alternância de atividades, pudemos observar, esteve em muito associada às condições de trabalho possibilitadas pela Universidade da Bahia. Seu período de criação mais ativa nas plásticas sonoras coincide com a época em que a escola de artes e música da Universidade funcionava como seminários livres e, à medida que essa foi se institucionalizando, Smetak teve dificuldade na sua adequação como um artista dentro da universidade. Encontra vazão para sua necessidade criativa na literatura, na poesia e na dramaturgia, intensificando-se sua atividade nesse sentido.

Sua projeção nacional, principalmente após a produção de seu primeiro disco por Caetano Veloso, dá novo impulso à sua busca pelos mistérios do som. Trabalhou ainda na pesquisa dos instrumentos cinéticos coletivos e verteu-se na atomização do som através da microtonalidade.

No entanto o hibridismo latente de sua obra colocou-o entre a música e as artes plásticas, sem conseguir um espaço ideal de trabalho tanto em uma quanto em outra área. Conseguiu, sim, a esteriotipação de sua imagem como a de um guru, um louco, um bruxo velando, deste modo, o real sentido e êxito de suas experiências.

Ainda neste eixo, vimos que influenciou muitos músicos e artistas, mas, apesar de se preocupar com o destino de sua obra após a sua morte, não conseguiu efetivamente preparar o terreno para a continuidade ou mesmo a conservação de sua obra. Na maior parte de sua vida na Bahia, deixou sua família, mulher e filhos, alheios ao seu trabalho e quando estes se viram sem o patriarca sentiram-se, num primeiro momento, despreparados para uma ação organizada na preservação de sua memória. No instante seguinte, a reunião da família aos amigos e apreciadores de suas idéias possibilitou a formação da Associação Amigos de Walter Smetak, que ainda hoje trabalha pela preservação de sua memória.

A semente plantada pelo compositor floresceu nas mãos do brilhante compositor mineiro Marco Antônio Guimarães, fundador do grupo UAKTI, evidenciando ainda mais a importância do artista suíço no panorama da música brasileira.

Este primeiro eixo desemboca diretamente no segundo onde, verificada a trajetória do artista, procuramos a partir dela focar os aspectos que influenciaram o seu processo criativo. Smetak como homem do seu tempo, sujeito às rupturas e mudanças dos paradigmas artísticos, traço marcante da arte no século XX, bem como também possuindo habilidades diversas desenvolvidas durante seu período de formação artístico e musical, evidencia em sua obra aspectos constituintes de sua trajetória pessoal inserida neste período de intensas transformações.

Os espíritos apolíneos e dionisíacos complementam-se em sua obra plástica sonora, intermediando-se num contexto mítico de criação, onde o autor coleta símbolos e fragmentos materiais, ressignificando-os num novo objeto. Pudemos identificar isso na análise da escultura musical Vina, tomada como síntese de seu procedimento criativo. Nela Smetak

conjuga sua habilidade de luthier – extrapolando o artesanato na confecção do instrumento musical para alcançar o potencial plástico espacial da escultura – com seu conhecimento e vivência da filosofia tântrica hindu e outras filosofias orientais e sua sólida formação musical, para criar não apenas um objeto de interação musical, mas através da performance, um veículo para uma experiência transcendental onde os conteúdos musicais ou escultóricos não mais interessam como finalidade artística e sim como meio de transformação do instrumento homem.

Finalizando este eixo procuramos identificar as fases da pesquisa do compositor na construção desses novos instrumentos, verificamos que Smetak transitou muitas vezes não cronologicamente entre essas fases, embora o movimento de sua produção apresente um claro fluxo partindo do instrumento musical, até chegar na plástica sonora silenciosa, passando pelos instrumentos cinéticos, coletivos e mergulhando ainda na sua experiência microtonal.

Este trabalho, que aqui se apresenta, procurou traçar a trajetória pessoal e criativa do compositor Walter Smetak, na tentativa de identificar o processo criativo, desse que intermediava meios e expressões diversas na composição de uma obra de arte híbrida. Seu pensamento, desse modo, não deixa de ser um pensamento multimidiático, mas seu objetivo principal não era a arte em si, mas o caminho que ela proporcionaria no sentido da transformação do homem através dela.

O pequeno ponto de partida na compreensão do conjunto da obra de Smetak, que acredito ser este trabalho, levanta a possibilidades de futuras pesquisas em torno ao pensamento e obra do compositor, como, por exemplo, o estudo minucioso de sua produção musical, tendo em vista a sua pesquisa microtonal e sua composição a partir da improvisação coletiva, a análise também minuciosa da totalidade das suas plásticas sonoras, a possibilidade do museu virtual na preservação de sua memória e sua produção literária, entre outros temas passíveis de serem abordados no tocante à produção do artista. Enfim, esse trabalho procurou ser a introdução de uma pesquisa sobre Smetak, levantando dados, documentos e abordando assuntos que podem ser desenvolvidos numa posterior pesquisa.

No entanto, a urgência na preservação do acervo do compositor é a condição básica para a viabilidade de outras pesquisas. Após quase dezesseis anos de morte do compositor, nas condições atuais seguramente o acervo não durará outros dezesseis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DE SMETAK. *Informativo*. Salvador, 1985.
- AZEVEDO, Wilton. "Smetak e suas esculturas sonoras". In. *Design de Interiores*, ano 2 nº13, São Paulo 1989. p.100 –105.
- BACKUS, J., *The Accustical foundations of Music*. New York, W. W. Norton & Company, Inc, 1969.
- BIRIOTTI, Leon. Grupo de Compositores da Bahía – "Reseña de un movimiento contemporaneo". *Publicaciones del Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileiro*, nº19, Montevideo - Uruguay, setembro de 1971
- CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Lisboa, Editorial Presença, 1986.
- CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.
- CARRILLO, Juan. *Sonido 13. Fundamento científico e histórico*. Cidade do México, 1948.
- CARVALHO, Hélio. "Tatlin em casa; análise semiótica de uma colagem". Texto divulgado no curso "Estética e semiótica nas Artes", Unicamp, Campinas, 2º semestre, 1998.
- DANIELOU, Alain. *Indian Music*. Unesco Publication, Paris, 1959.
- DAVIS, Flora. *A comunicação não verbal*. São Paulo, Summus Editorial, 1979.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e as Ciências da Arte*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1982.
- ECO, Umberto. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Rio de Janeiro, Elfos Ed.; Lisboa: Edições 70, 1995.

- ECO, Umberto. *A estrutura ausente. Introdução à pesquisa semiológica*. 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
- GALERIA SÃO PAULO. *Catálogo da exposição: Smetak, eu sou um decompositor contemporâneo*. São Paulo, Galeria São Paulo, 1989.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.
- HENRIQUE, Luís. “Instrumentos musicais” 2ªed. Serviço de educação - Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1994.
- IAZZETTA, Fernando, *Música: Processo e dinâmica*. São Paulo, Annablume, 1993.
- KANDINSKY, Wassily, *Do espiritual na arte*. São Paulo, Martins Fonte, 1996.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália: Arte e Cultura na Idade da Pedrada*. Rio de Janeiro, Editora Salamandra, 1996.
- KRAUSS, Rosalind E. , *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- Lévi-Strauss, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas-SP, Papirus, 1997.
- LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e Estilos de Pesquisa na História Oral Contemporânea. In: AMADO, Janáina, FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e Abusos da História Oral*. R.J.: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- MARIZ, Vasco, *Historia da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.
- MORAES, J.J. de, *Música da Modernidade, origens da música de nosso tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- MORAES, Renato de, *O Alquimista de sons*. In: ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DE SMETAK. *Informativo*. Salvador, 1985.

- NEVES, J. M., *Música Contemporânea brasileira*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OTAKE, Ricardo. *Instrumentos musicais brasileiros*. São Paulo, Rhodia, 1991.
- OSTROWER, Fayga, *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- PAREYSON, Luigi. *Problemas de estética*. São Paulo, Martins, 1994.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Rio de Janeiro, Vozes, 1993.
- PAZ, J.C., *Introdução à Música de nosso tempo*. São Paulo, Duas cidades, 1976.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1972.
- PEIRCE, "Escritos Coligidos", in *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, Col, Estudos, 1980.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- PLAZA, Julio. *Análise da Pintura Guernica*. Texto divulgado no curso "Estética e semiótica nas Artes", Unicamp, Campinas, 2º semestre, 1998.
- PLAZA, Julio & Mônica Tavares. *Processos criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo, Ed.Hucitec, 1998.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo, CERU e FFLCH/USP, 1983.

- RIBEIRO, Artur Andrés. “UAKTI”. *Estudos Avançados/Universidade de São Paulo*. São Paulo vol.14, nº39 –IEA, 2000, p. 249 – 272.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- SCOVILLE, Jon. “Instrument Innovations: Brazil’s Walter Smetak: An Introduction”. *Percussive Notes*. vol. 25 nº1, ano 1986.
- SHANKAR, Ravi. “*Musique ma vie*”, Ed. Stock Musique, Paris, 1980.
- SMETAK, Walter. *Ensaio para o artesanato da improvisação – da pequena ciência do homem*. Manuscrito, 12 páginas, s/d.
- SMETAK, Walter. *A arte transcendental da improvisação*. Manuscrito, Bahia, Curitiba, Vila Velha, 1978.
- SMETAK, Walter. Entrevista à Renato Moraes, In: Revista Veja, São Paulo, 1975.
- SMETAK, Walter. “Entrevista à VEJA”. In: ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DE SMETAK. *Informativo*. Salvador, 1985. Pp. 6-10.
- SMETAK, Walter. *O retorno ao Futuro*. Salvador, Associação dos amigos de Smetak, 1982.
- SMETAK, Walter. *Simbologia dos instrumentos*. Salvador, 1980 - *manuscrito*.
- SMETAK, Walter. *Ante Projeto Projeção: O som da música não programado por meios naturais*, Manuscrito. Salvador, 1977.
- SMETAK, Walter. *Em potencial sem realidade porém....* , 1983 .In. Referência digital
- TRAGTENBERG, Lívio, *Artigos musicais*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- TRANCHEFORT, F. R. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1985.
- TISDALL, Caroline - BOZZOLA, Angelo. Londres, *Futurism*. Thames and Hudson, 1977.

ZILSEL, Edgar, *The Sociological Roots of Science*, in American Journal of Sociology, 1942, 42: 544-562.

ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

ZIMMER, Heinrich, *Filosofias da Índia*. São Paulo, Editora Palas Athena, 1997.

Referência digital: [http : // www.gilbertogil.com.br/smetak/takgil.htm](http://www.gilbertogil.com.br/smetak/takgil.htm)

DISCOGRAFIA

Compositores da Bahia 2 – UFBA 1001-1970

Smetak, PHILLIPS, 1974.

Interregno, Walter Smetak & Conjunto de Microtons, 1979. Fundação Cultural do Estado da Bahia.

FILMOGRAFIA

Filme: “Smetak”

Diretor: Luiz Carlos la Saigne

Fotografia: Luiz Carlos Saldanha

Montagem: Eunice Gutman

Produtor: OAC/MEC

Cor, 16mm, 16 minutos, 1976

Filme: “ O Alquimista dos Sons”

Diretor: José Valter Lima

Fotografia: Mário Cravo Neto

Montagem: Ricardo Miranda

Produtor: Fundação Cultural do Estado da Bahia

Cor, 16mm, 17 minutos, 1977

Ambos os filmes estão copiados em VHS.

Foram encontradas também 15 fitas do áudio do filme de Luiz Carlos la Saigne, contendo depoimentos de Smetak, de Ernest Widmer, sons de alguns de seus instrumentos, além de 3 sessões de improvisação musical, realizadas por Smetak e seus alunos, durante as filmagens e

mais 68 fotos preto e branco, dos instrumentos de Walter Smetak, tiradas em 1976, além das 78 fotos tiradas por mim em duas viagens a Salvador.

Consta ainda um documentário para uma TV alemã e apesar de não conseguir uma cópia deste, obtive os seus dados:

Programa: "Titel tese temperamente"

Canal: ZDS

Direção: Karl Bruger

Ano de produção: 1972

OBRAS DE OUTROS COMPOSITORES UTILIZANDO AS PLÁSTICAS SONORAS

Milton Gomes, 1916 –1974

- Montanha Sagrada (1969) inclui, além de Flauta Block, Flauta êmbolo e cello, Biflauta, Flauta Selva, Tímpanos vermelhos, azul e amarelo, 3 Sóis, Vau, Sinos, M2005, Choris, Gamba, Vina, Monobaixo e Ronda (LP: Compositores da Bahia vol.2)
- Prólogo a Um Prelúdio do Homem Cósmico (1970), utiliza, além de Piano, Cello e coro, Choris, Ronda, Tímpano, Apito, Boré, Vau, Sinos. Estréia 1970, Reitoria da UFBA.

Ernest Widmer, 1927 – 1988

- RUMOS, opus 72 (1970) composto para Narrador, Fita Magnética, Coro e Orquestra e Instrumentos Smetak: 3 sóis, Ronda e Baixo Mono. Estréia, julho de 1977, Festival de Inverno, Belo Horizonte, com a participação de Walter Smetak e regência de Ernest Widmer.

Figuras

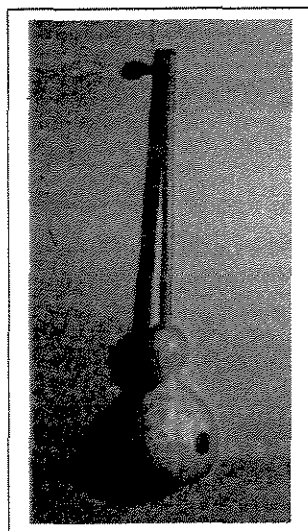


Fig. 1 Mundo

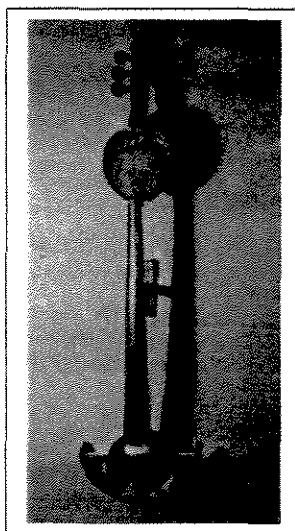


Fig. 2 Chori Sol e Lua

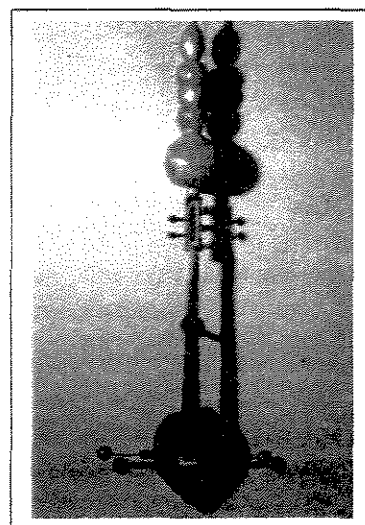


Fig. 3 Chori Pagode

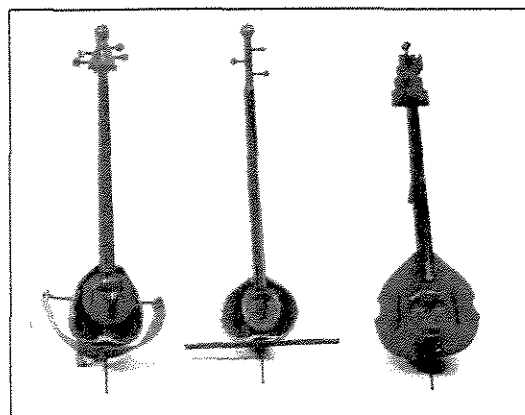


Fig. 4 Chori c/ caixa de cabaça e coco
Chori alto
Chori microtonizado

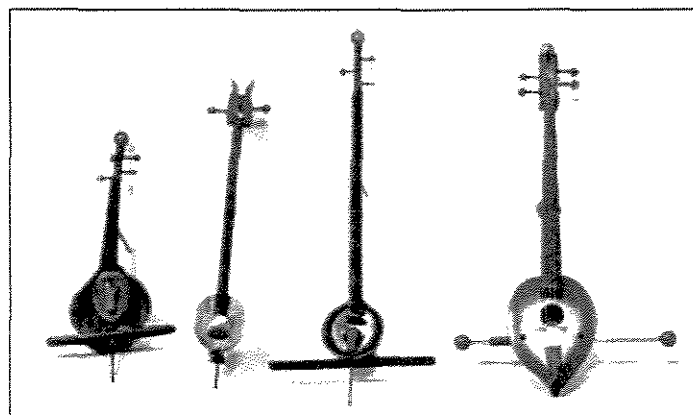


Fig. 5 Chori soprano
Bimono
Chori tenor
Chori pagode (sem as cabaças superiores)

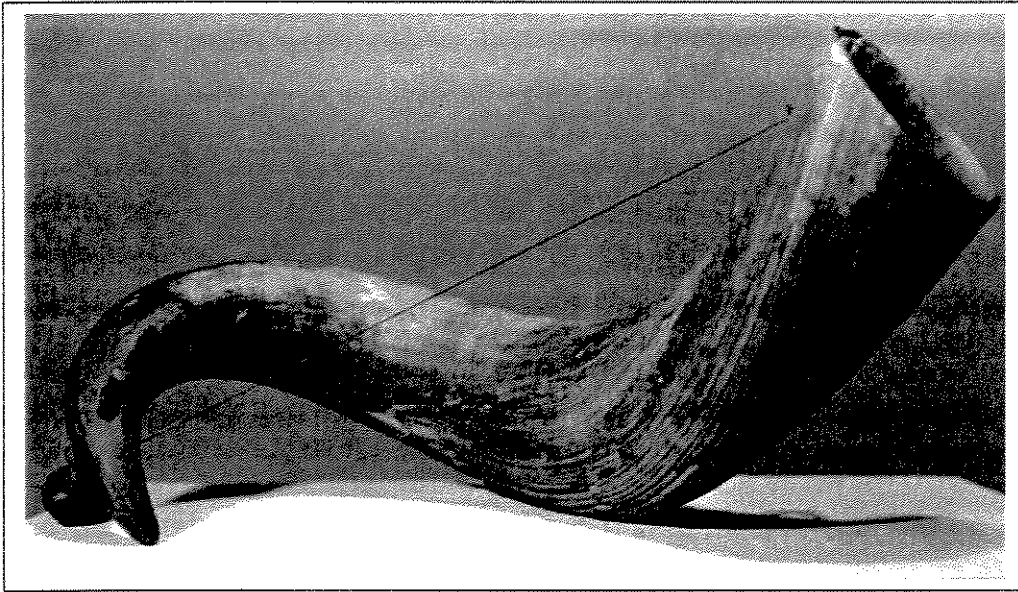


Fig.6 Reta na Curva: O Boi está rindo



Fig. 7 Vina Itaparicanaã



Fig. 8: Capa sugerida para performance da Vina



Fig. 7a Detalhe da Cabaça superior

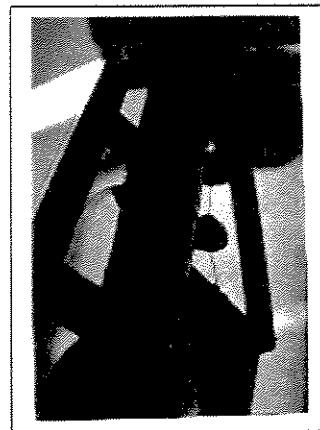


Fig. 7b Detalhe tubo ressonador

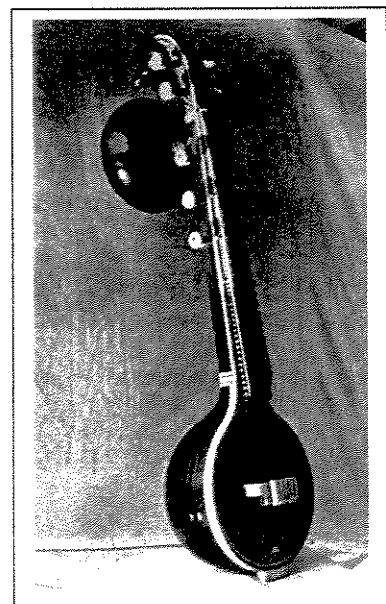


Fig. 9: Vina hindu

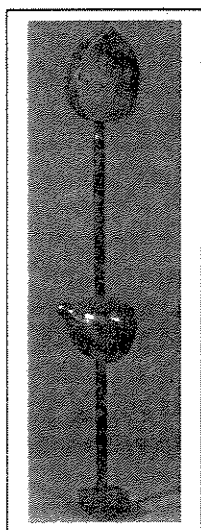


Fig. 10 Vida I

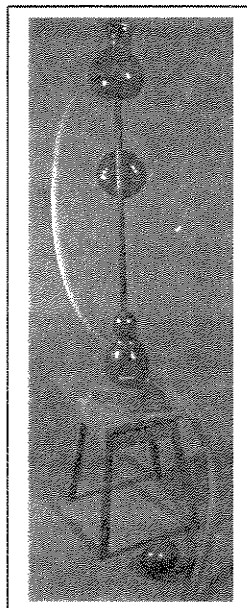


Fig. 11 Vida II

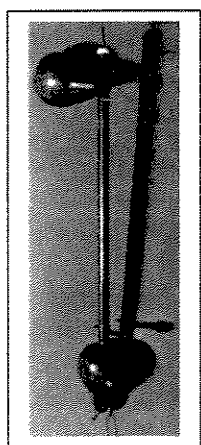


Fig. 12 Beija-Flor

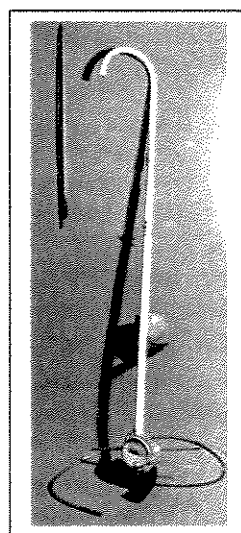


Fig. 13 Andarilho

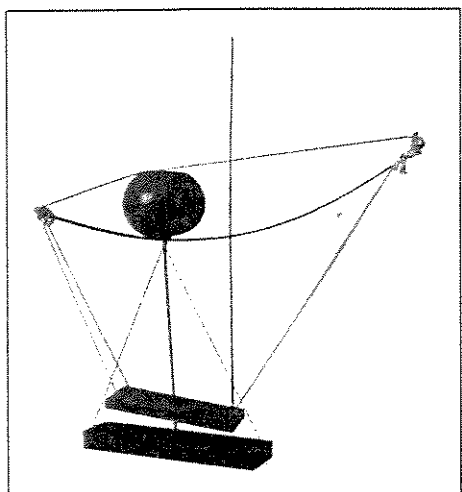


Fig. 14 Amém



Fig. 15 Barco

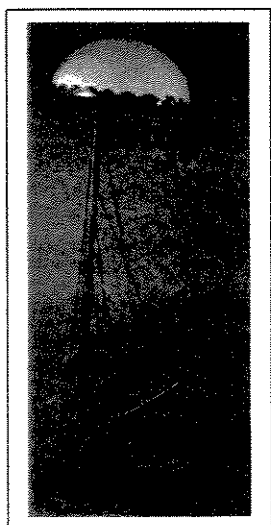


Fig. 16 Árvore

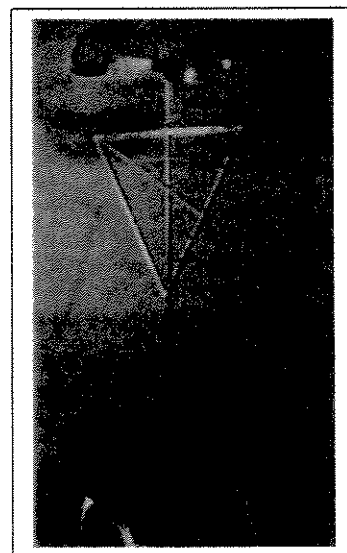


Fig. 17 Vau

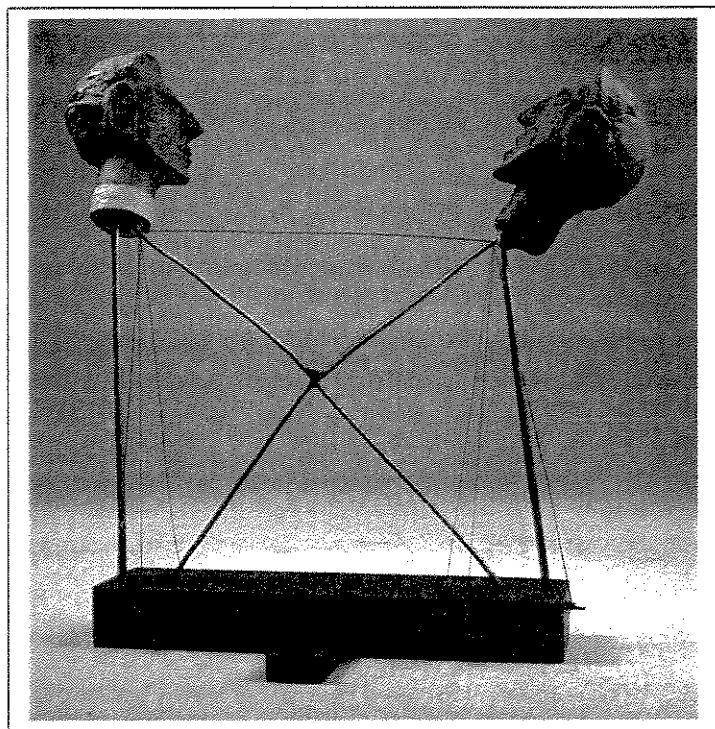


Fig. 18 Colóquio

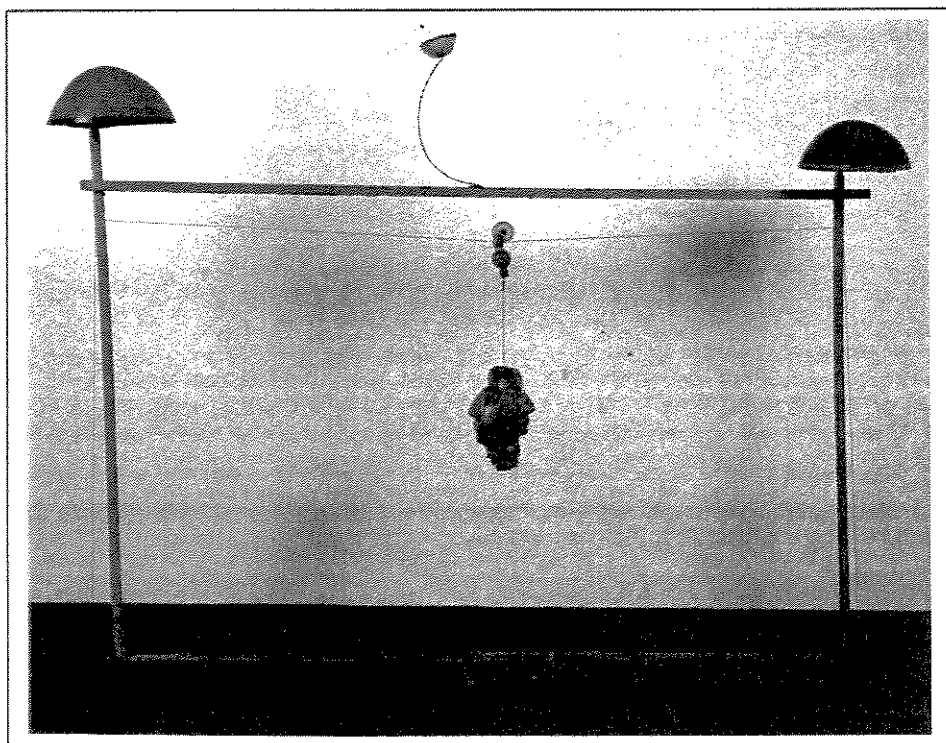


Fig. 19 Vir a Ser

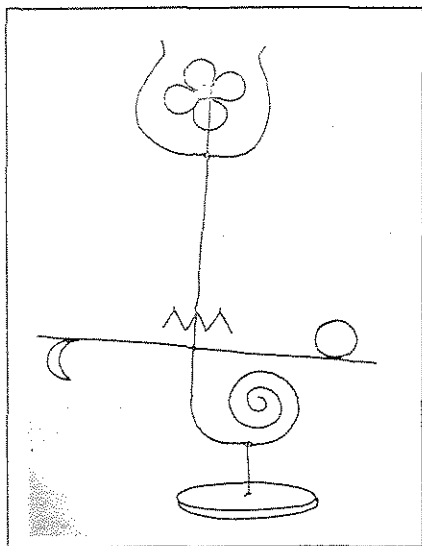


Fig. 20 Cravo da Bahia

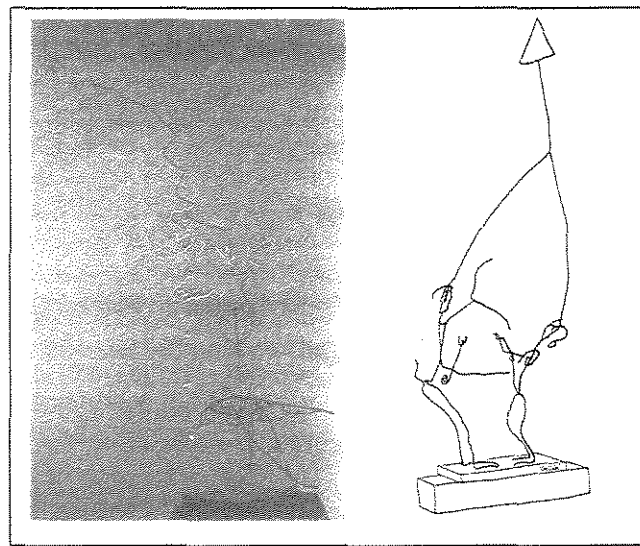


Fig. 21 Situação/ Namorados Abstratos

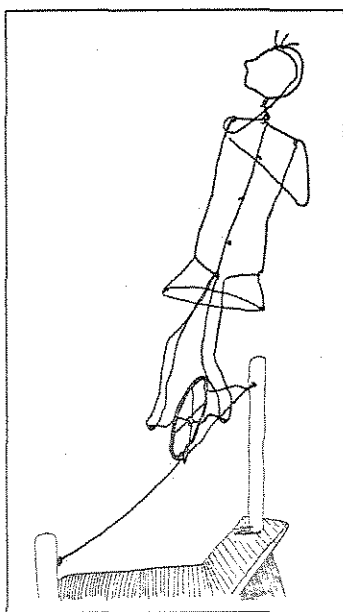


Fig. 22 Frevo

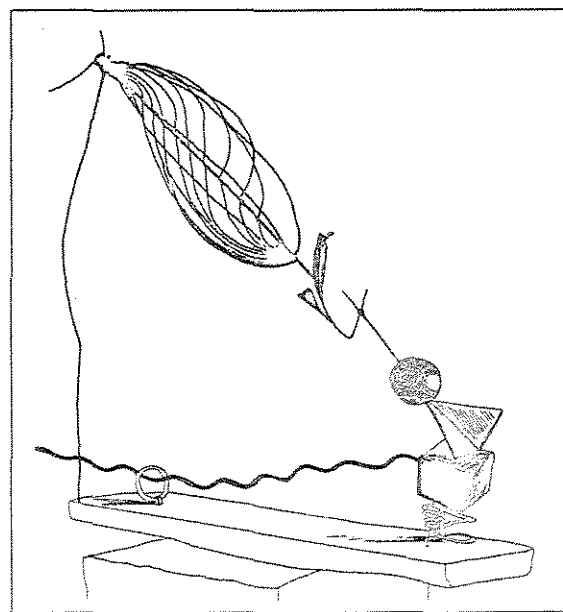


Fig. 23 Fecundação Cósmica

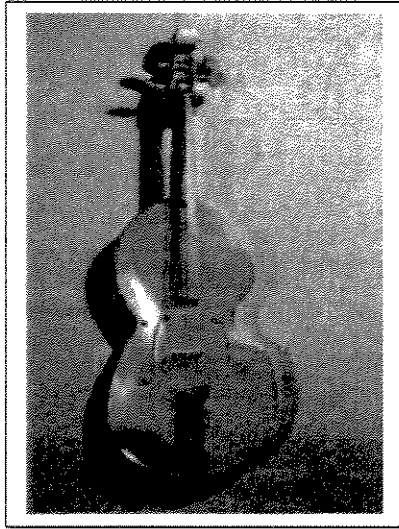


Fig. 24 Fidle



Fig. 25 Gambus

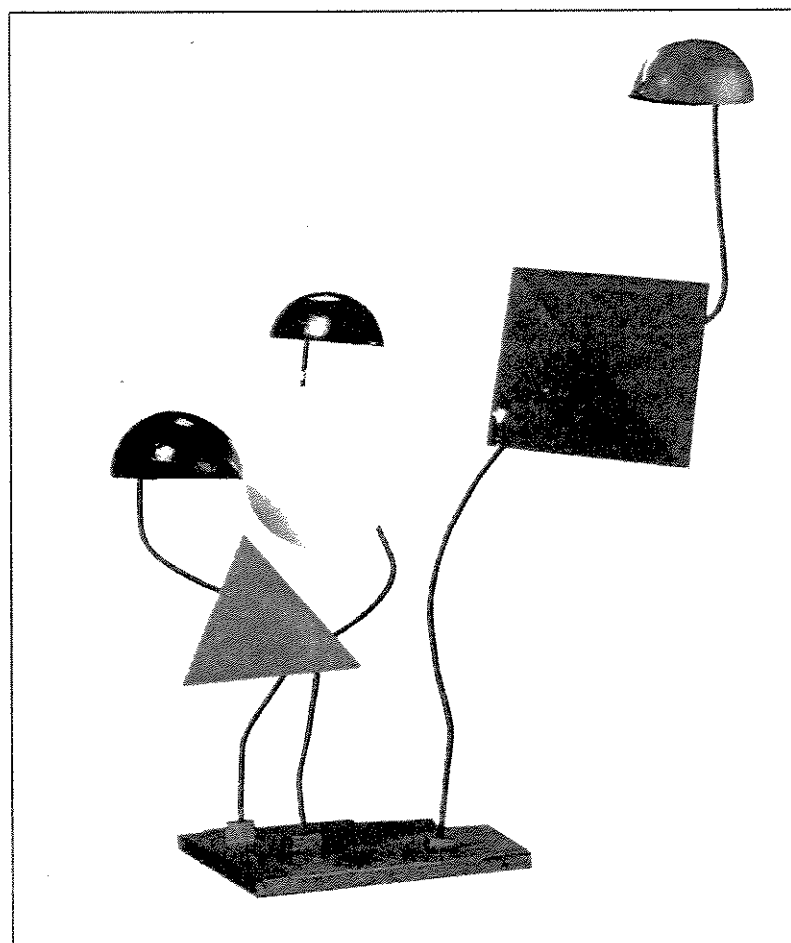


Fig. 26 Imprevisto

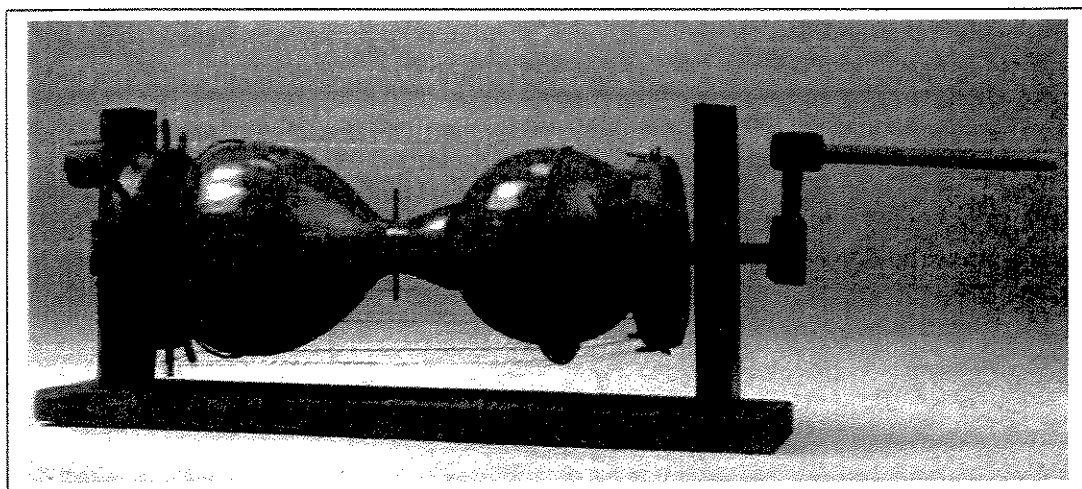


Fig. 27 Ronda

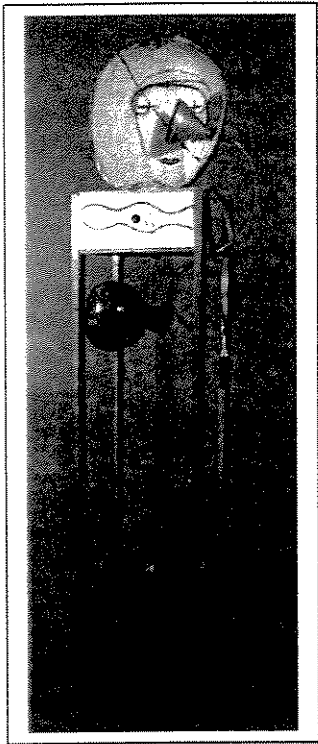


Fig. 28 Ieaou



Fig. 29 M 2005

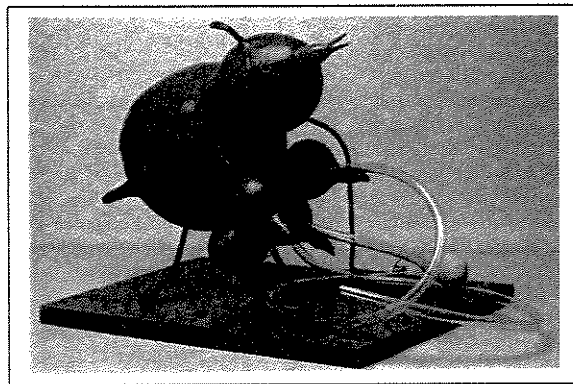


Fig. 30 Pássaro mamífero

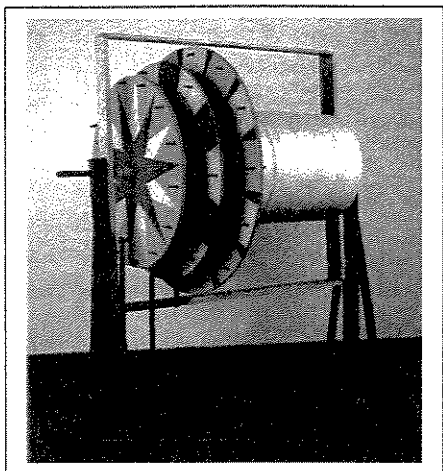


Fig. 31 Três Sóis

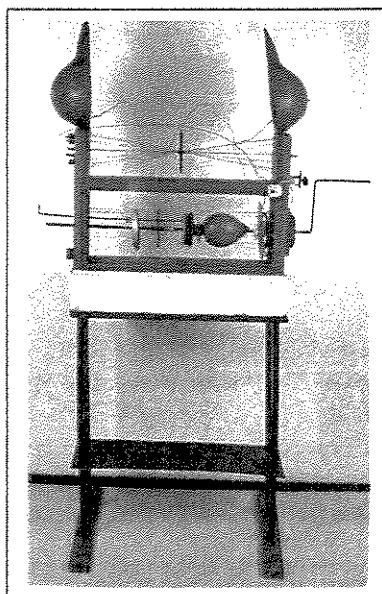


Fig. 32 Máquina do silêncio

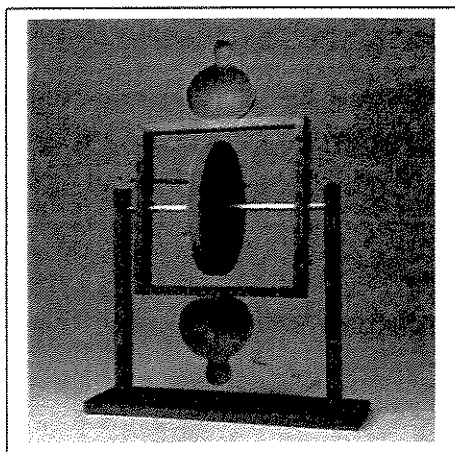


Fig. 33 Mimento

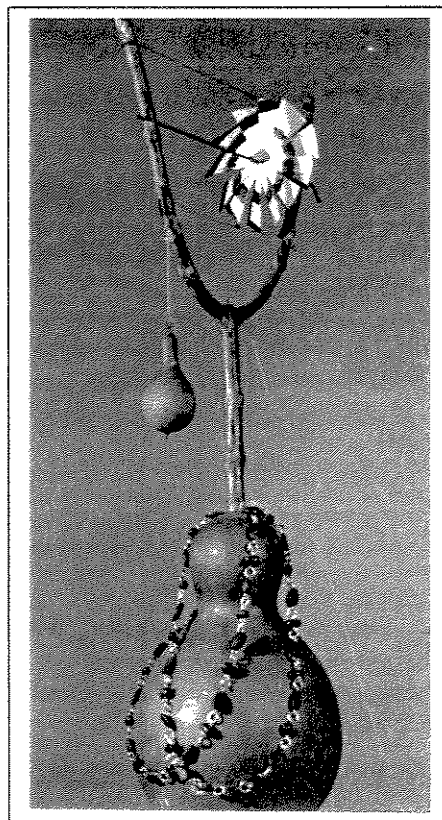


Fig. 34 Mulher faladeira

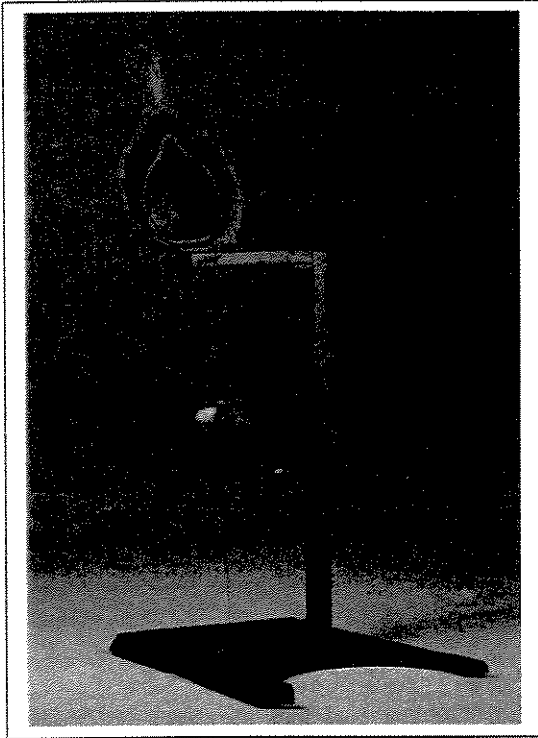


Fig. 35 Inca

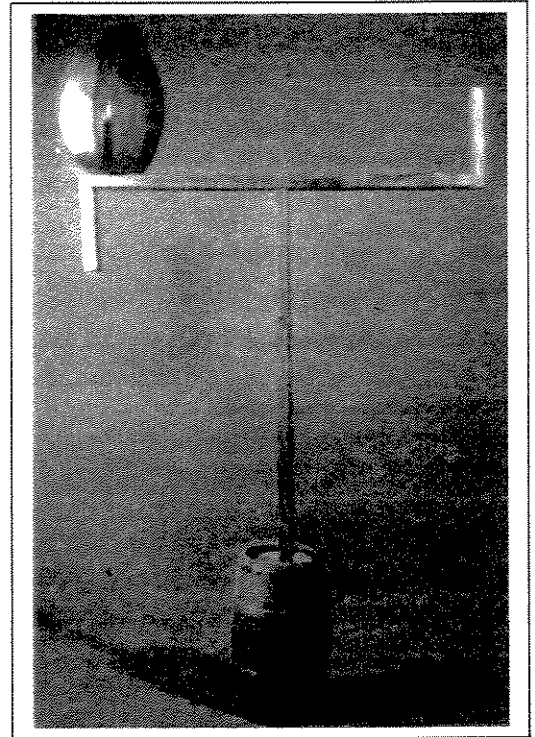


Fig. 36 Mircur

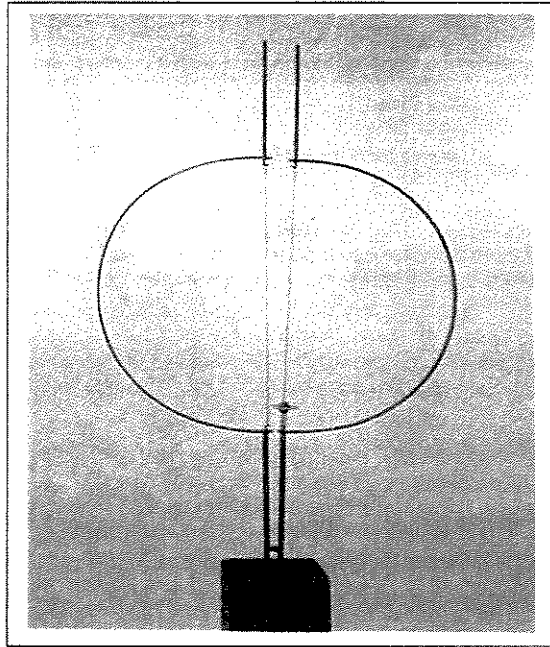


Fig. 37 Disco Voador

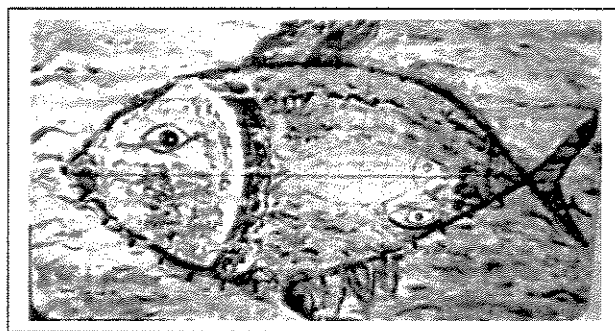


Fig. 38 Peixe

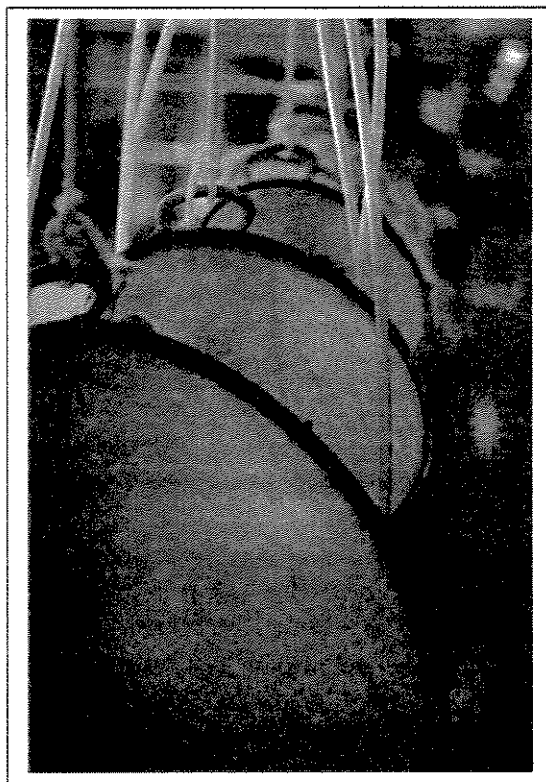


Fig. 39 Tímpanos

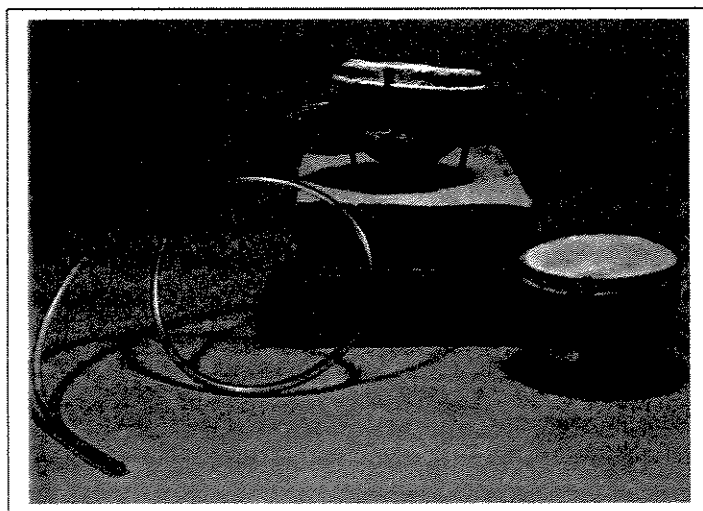


Fig.40 Potes d'água

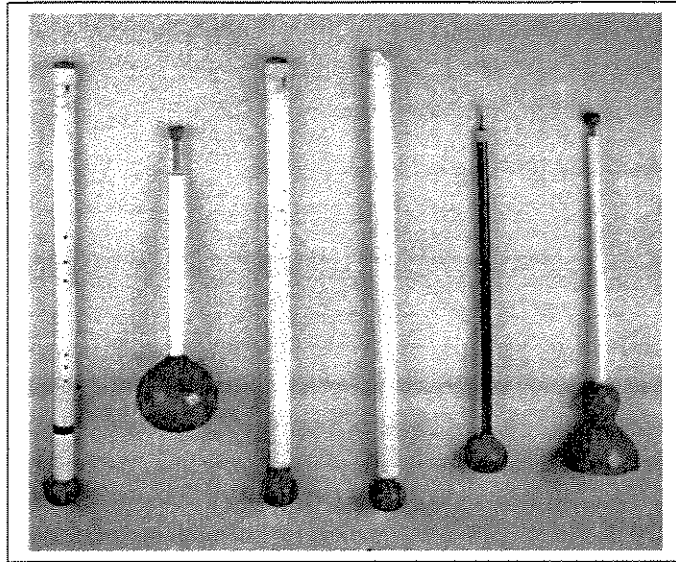


Fig. 41 Borés e flautas aculturadas

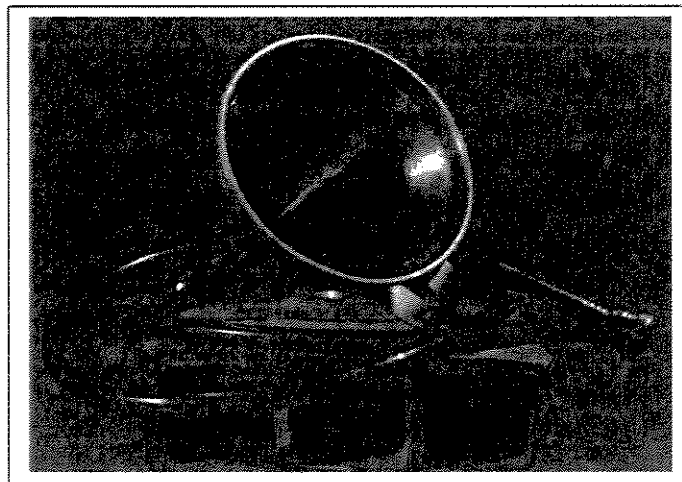


Fig.42 Piston Cretino

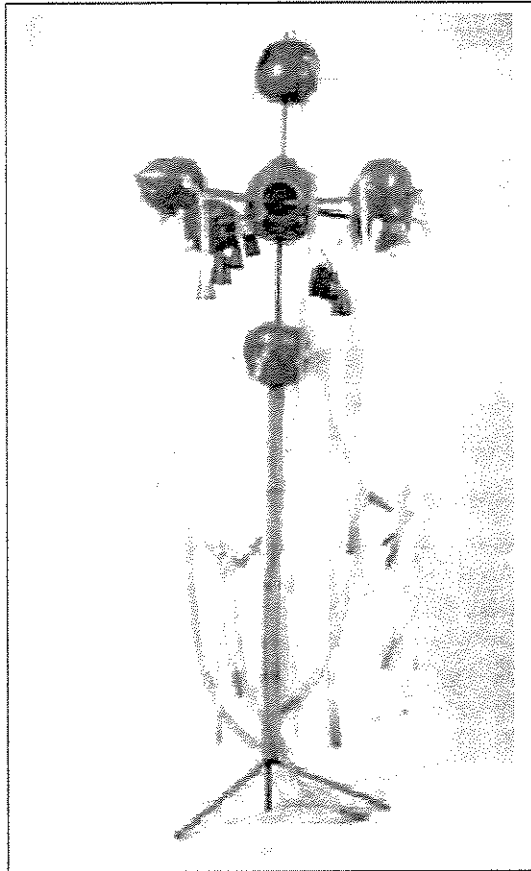


Fig. 43 Pindorama

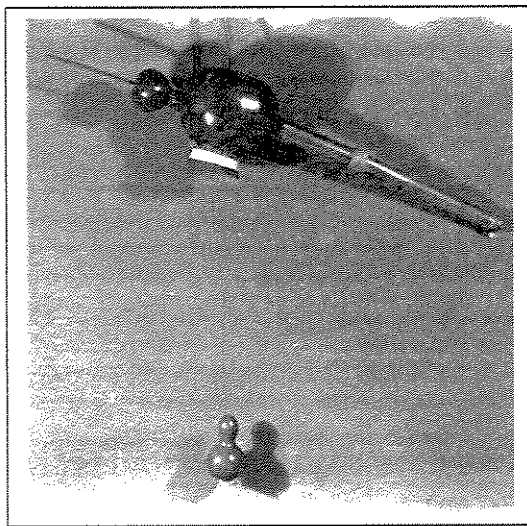


Fig.44 Mister Play-back



Fig. 45 Ovinho

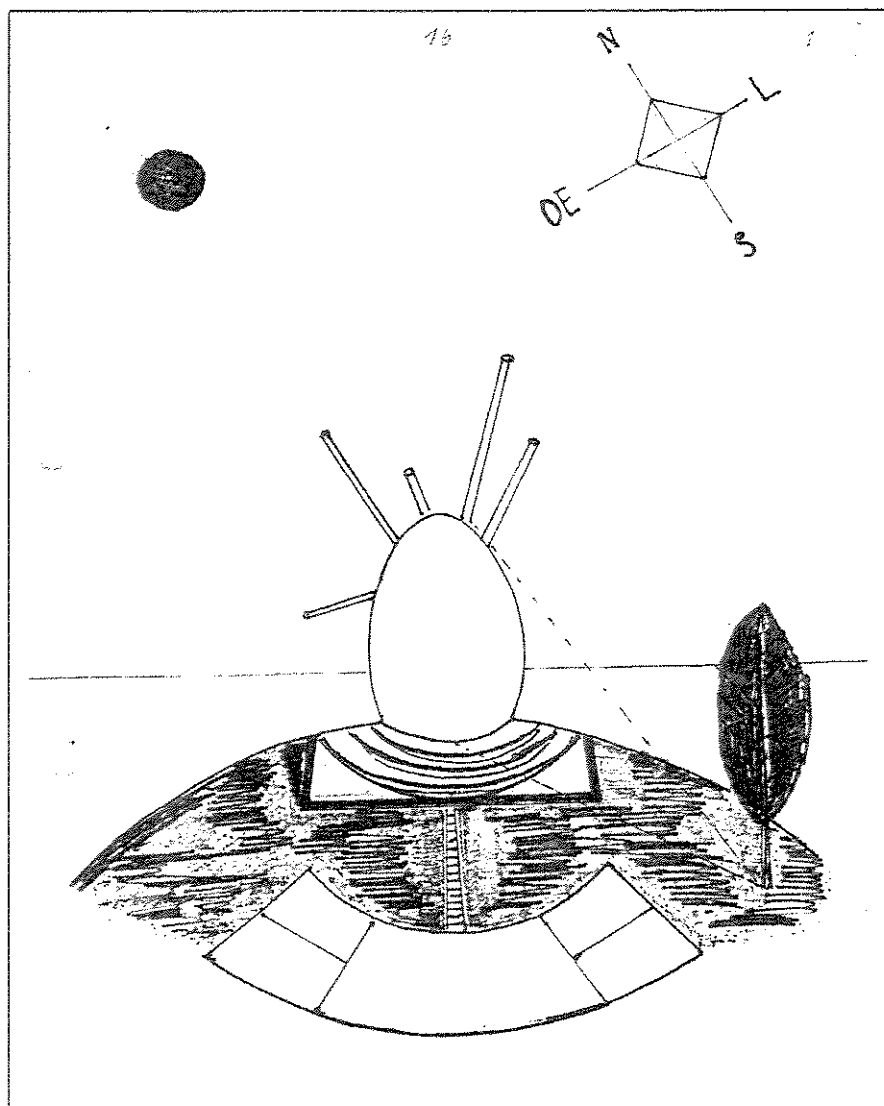


Fig. 46 Projeto Ovo

MODELO DE UMA FUTURA UNIVERSIDADE

— FUNDAÇÃO —

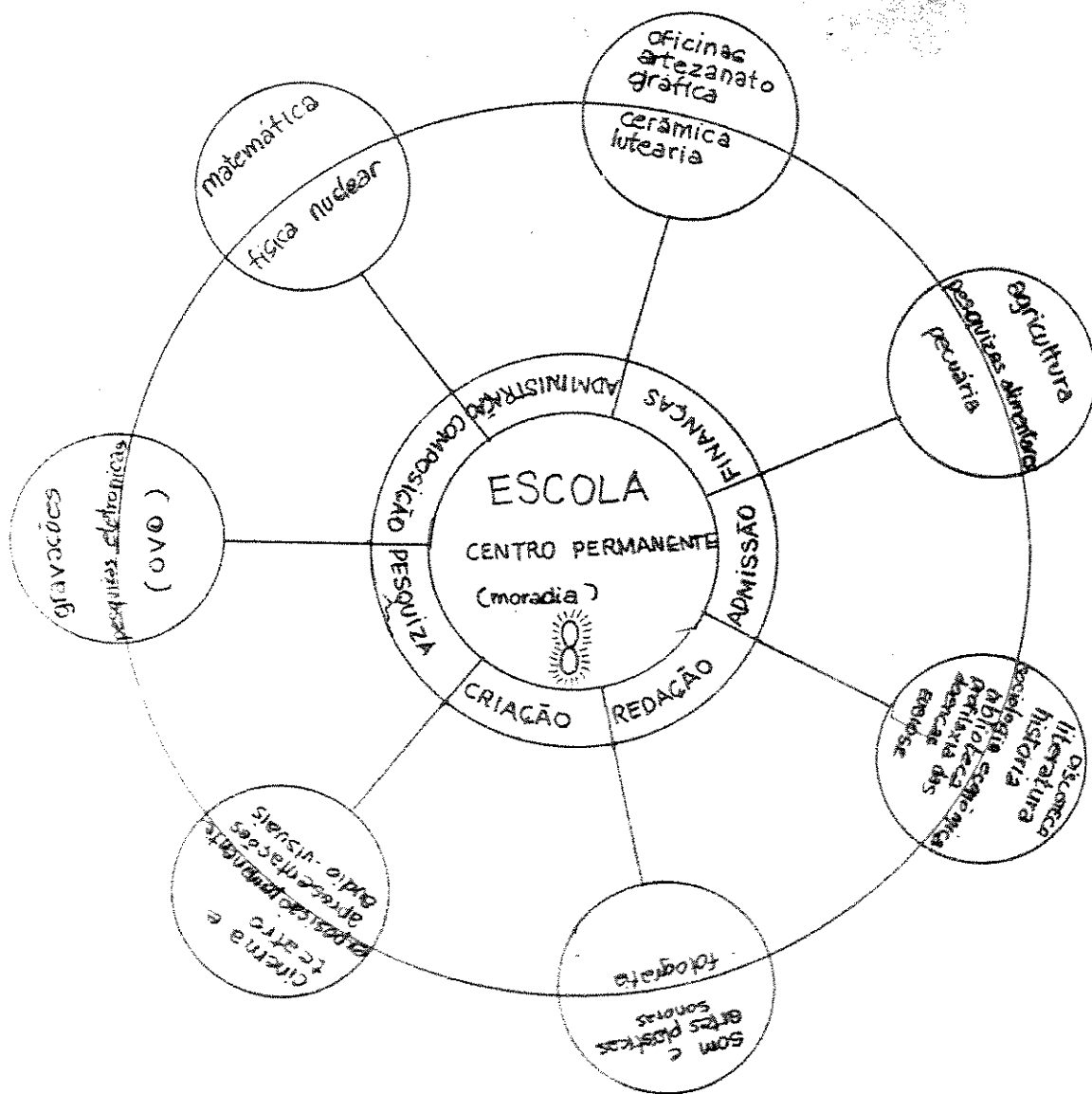


Fig. 47 Projeto de Universidade

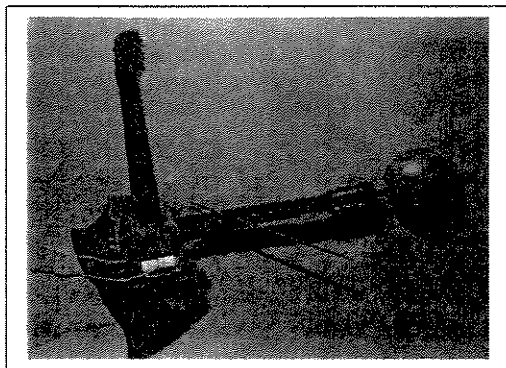


Fig. 48 Bicefalo



Fig. 49 violões microtonais

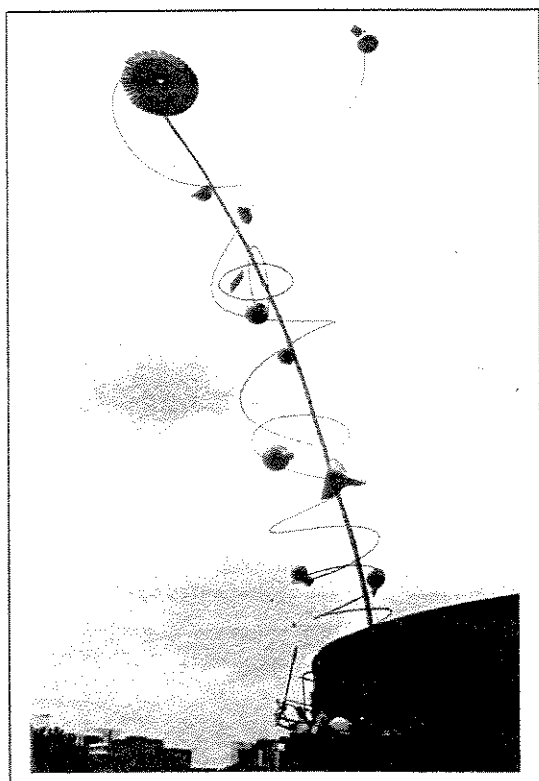


Fig.50 visão da Caossonância durante a XIV Bienal Internacional de São Paulo

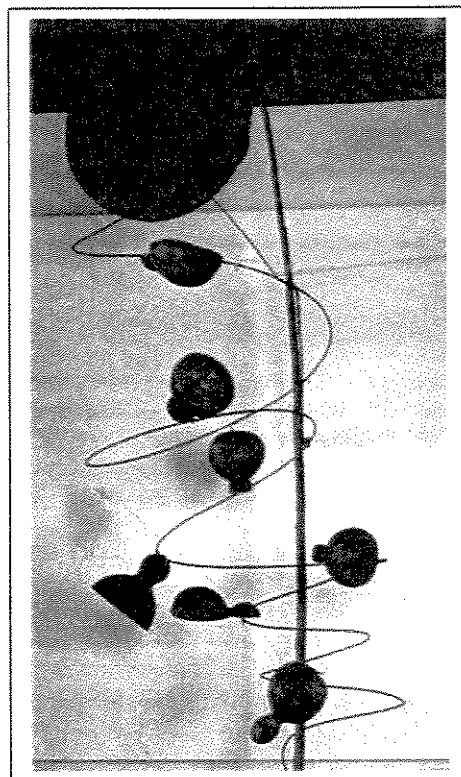


Fig.51 versão da Caossonância encontrada na Casa da Música, na lagoa do Abaeté.

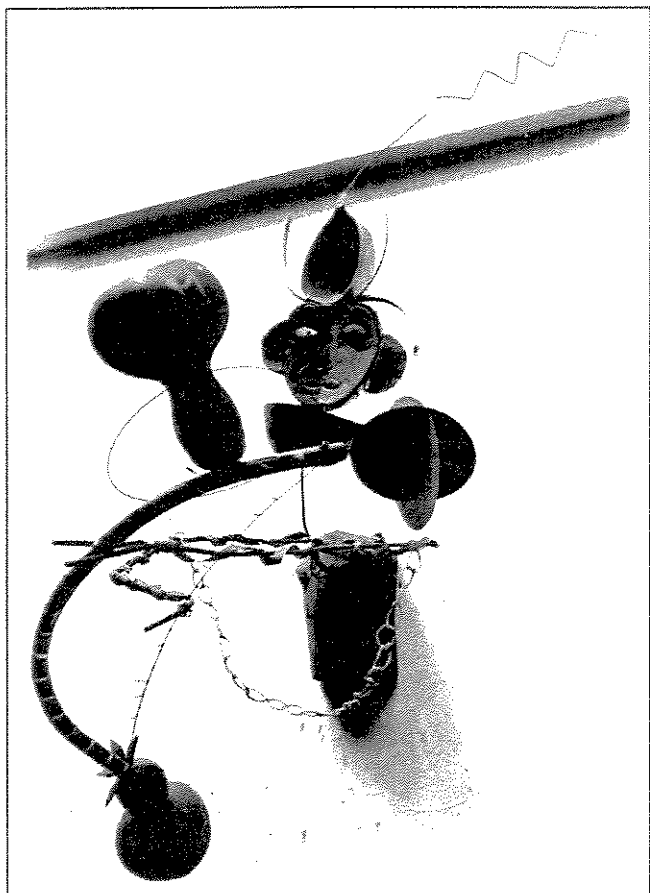


Fig. 52 Guerreiro

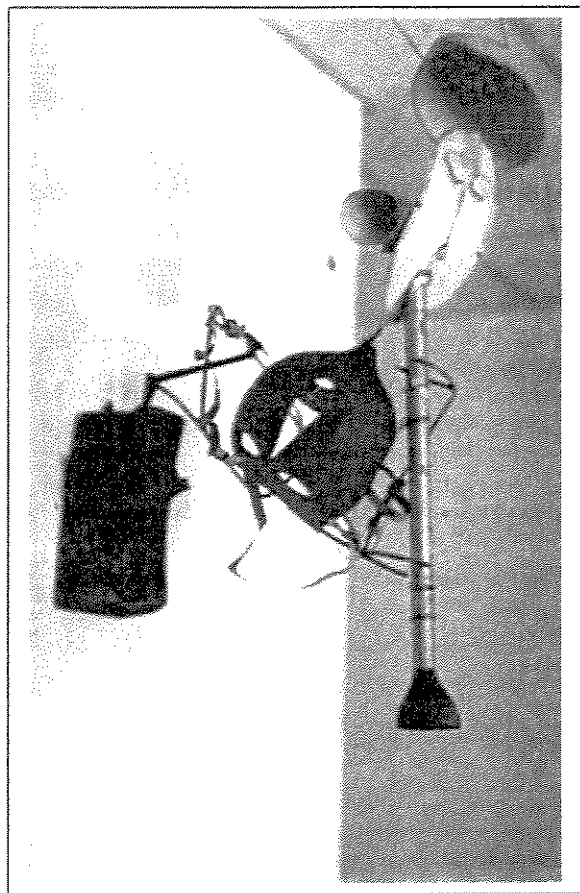


Fig.53 Anjo Soprador

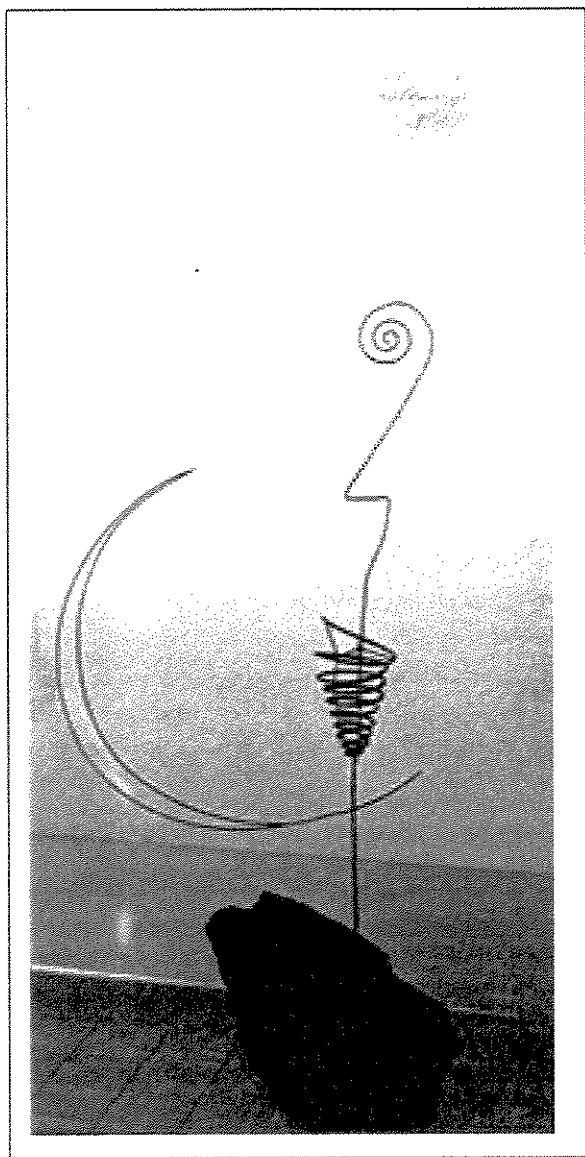


Fig. 54 Metástase

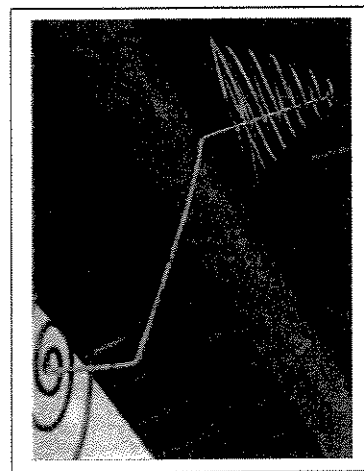


Fig.54c 3ª espiral, amarela

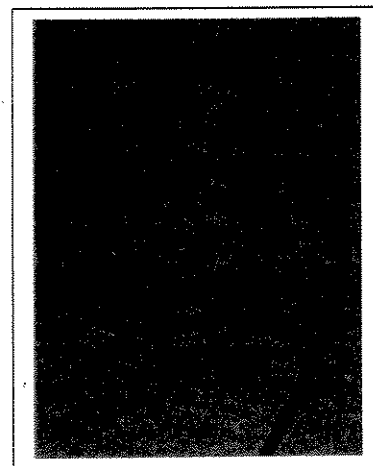


Fig. 54b 2ª espiral, azul

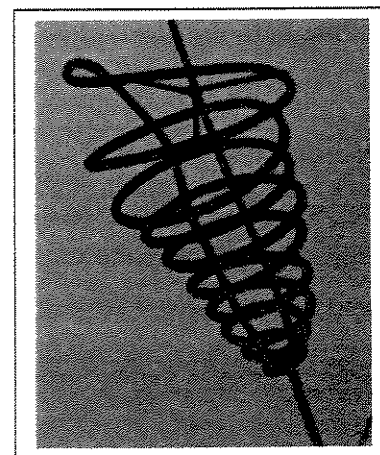


Fig.54a 1ªespiral, vermelha

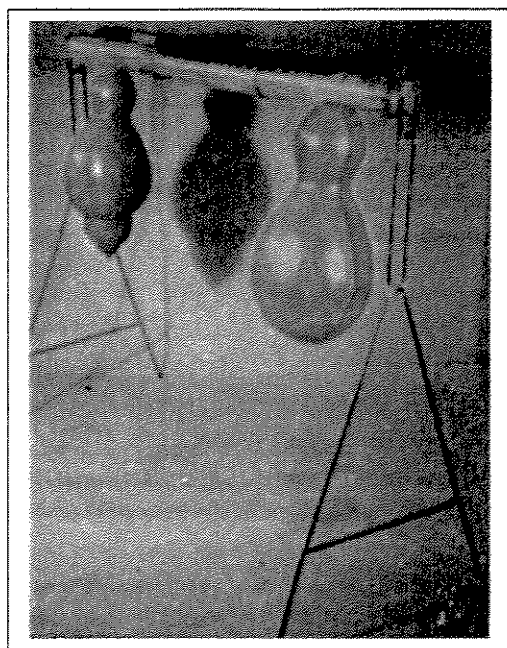


Fig.55 Vina de 2 cabaças

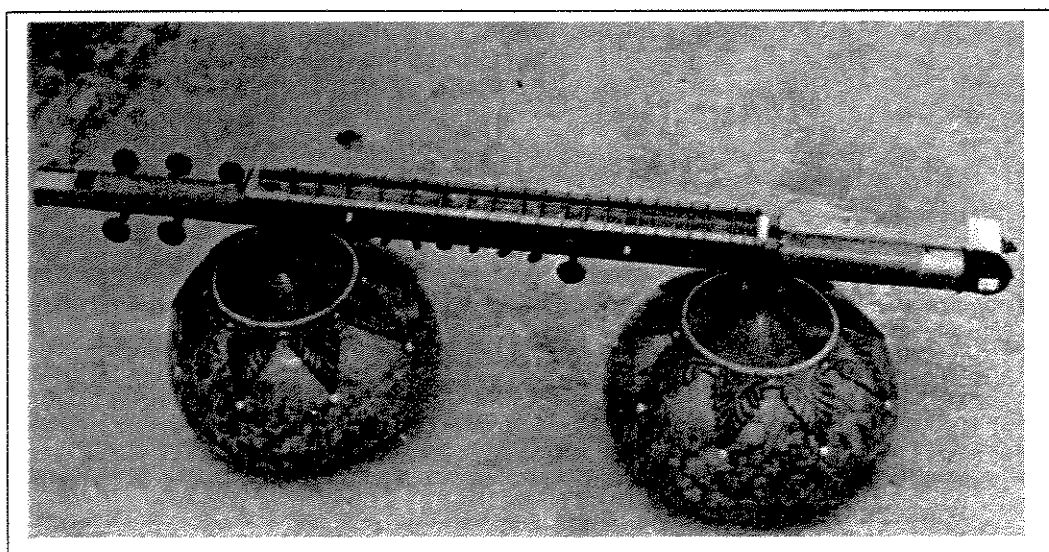


Fig.56 Vina do Norte da Índia