

**Entre música e artes plásticas: as experiências de Walter Smetak
na Bahia de Todos os Santos**

Paula Silveira De Paoli

Arquiteta pelo Istituto Universitario di Architettura di Venezia
Mestre e Doutoranda em Urbanismo pelo PROURB / FAU / UFRJ
Técnica em História da Arte do IPHAN (Bahia)

pauladepaoli@ig.com.br

Entre música e artes plásticas: as experiências de Walter Smetak na Bahia de Todos os Santos

Resumo

Um dos personagens mais instigantes da cena cultural baiana nas décadas de 1960-70 foi Walter Smetak (1913-1984). Suíço, naturalizado brasileiro em 1968, Smetak veio para a Bahia em 1957, a convite de Hans Joachim Koellreutter, para lecionar nos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia. A mudança para a Bahia e o contato com o cenário cultural de vanguarda que ali se delineava constituíram uma virada na carreira de Smetak, pois é neste momento que sua obra distancia-se definitivamente da “grande tradição” européia na qual fora formado, para assumir a feição de experiência musical de vanguarda. Na Bahia, Smetak construiu uma obra extremamente peculiar, que conjugava a composição de música erudita de vanguarda, baseada no improviso e nas sonoridades indianas dos microtons, com a construção de instrumentos musicais experimentais, que apresentam uma hibridação com o campo das artes plásticas, numa criação multidisciplinar. A idéia de que “um mundo novo requer uma música nova, e para isso, instrumentos musicais diferentes”, permite colocar suas experiências no âmbito do Movimento Moderno. Para Smetak, a busca de novas sonoridades, que caracteriza a música de vanguarda, seria a porta para um novo mundo, a ser construído através da educação das mentes para uma nova estética.

Palavras-chave

Vanguarda – experimentação – hibridação

Between music and sculpture: the experiences of Walter Smetak in Bahia de Todos os Santos

Abstract

One of the most interesting characters in the Bahia cultural scenery in the years 1960-70 was Walter Smetak (1913-1984). Swiss-born, he took the Brazilian citizenship in 1968, and came to Bahia in 1957, when he was invited by Hans Joachim Koellreutter to teach at the Free Seminars of Music of the University of Bahia. His moving to Bahia and the contact with the avant-garde cultural scenery which was arising there in those years led to a rift in Smetak's career. At that moment, his work gets definitively away from the “great European tradition” in which he had been formed, to acquire the features of an avant-garde musical experience. In Bahia, Smetak has made an extremely peculiar work, which joined the composing of avant-garde music, based on improvising and Indian microtones, with the construction of experimental music instruments which present an hybridism with the field of sculpture, in a multidisciplinary creation. The idea that “a new world requires a new music, and for that, different music instruments” lets us place his experiences in the wide range of researches of the Modern Movement. For Smetak, the search for new sounds, which distinguishes the avant-garde music, would make the way to a new world, to be constructed by the education of the human minds for a new aesthetics.

Keywords

Avant-garde – experimentation – hybridism

Entre música e artes plásticas: as experiências de Walter Smetak na Bahia de Todos os Santos

Um dos personagens mais instigantes da cena cultural baiana nas décadas de 1960-70 foi Walter Smetak (1913-1984). Suíço, naturalizado brasileiro em 1968, Smetak veio para a Bahia em 1957, a convite de Hans-Joachim Koellreutter, para lecionar nos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia. A mudança para a Bahia e o contato com o cenário cultural de vanguarda que ali se delineava constituíram uma virada na carreira de Smetak, pois é neste momento que sua obra distancia-se definitivamente da “grande tradição” europeia na qual fora formado, para assumir a feição de experiência musical de vanguarda. Na Bahia, Smetak construiu uma obra extremamente peculiar, que conjugava a composição de música erudita de vanguarda, baseada no improviso e nas sonoridades indianas dos microtons, com a construção de instrumentos musicais experimentais, que apresentam uma hibridação com o campo das artes plásticas, numa criação multidisciplinar.

O início da carreira

Anton Walter Smetak nasceu em Zurique, na Suíça, em 12 de fevereiro de 1913, filho do músico Anton Smetak e da cigana Frederica Smetak. O pai, um virtuose do Zither, um instrumento da família da cítara muito popular na Baviera, desejava tê-lo como discípulo, e procedeu, desde cedo, à iniciação musical do filho. No entanto, o interesse pela música de Bach e Beethoven levou Smetak a abandonar o instrumento, optando por dedicar-se aos estudos de piano.

Após a iniciação musical recebida do pai na infância, Smetak teve a formação de um músico europeu tradicional. Um acidente com uma das mãos o obrigou a desistir do piano, trocando-o pelo violoncelo. Em 1929, ele ingressou na Escola Profissional do Conservatório de Zurique, onde freqüentou o curso de violoncelo, além das matérias correlatas: teoria geral da música, harmonia, morfologia, prática de orquestra e piano. De 1931 a 1934, estudou na Academia de Música e Arte Dramática “Mozarteum” de Salzburg, onde estudou violoncelo com o professor Grusnky, juntamente com outras disciplinas: piano, harmonia, morfologia, áudio-formação, harmonia prática, música de câmara e orquestração. Em 1934, diplomou-se com distinção em violoncelo e matérias correlatas, tendo seu diploma de violoncelista revalidado pelo Novo Conservatório Vienense em junho do mesmo ano.

A respeito de seu período de formação, Smetak escreveu em currículo datado de maio de 1980:

Recebeu do pai os primeiros ensinamentos musicais. Diversas tentativas de despolarizar o menino do campo musical – que não era considerado na Europa uma profissão digna – fracassaram. E assim, dedicou-se seriamente ao estudo da música tradicional, vendo que não prestava absolutamente para outra coisa melhor¹.

Além da formação de músico, Smetak afirma em currículo datado de novembro de 1977 ter aprendido lutheria tradicional durante todo o curso de seus estudos. Segundo Scarassatti, “este aprendizado certamente deveu-se a visitas não curriculares aos ateliês dos luthiers, pois não consta nos seus documentos escolares curso algum de lutheria”.²

¹ Foi encontrado no acervo de Walter Smetak um grande número de currículos datilografados, alguns sem data. O currículo mais detalhado data de novembro de 1977. Há outros dois breves currículos de 1980. É interessante notar que os currículos transformam-se em mais um veículo de expressão da visão de mundo de Smetak, misturando dados objetivos sobre sua formação e vida profissional com comentários que expressam seus sentimentos e expectativas acerca de suas atividades. Desta forma, os currículos funcionam quase como mini-memórias, revelando um pouco da personalidade de Smetak. É interessante notar também que, na descrição de suas atividades, mesmo no período baiano, ele atribui um peso muito maior à sua produção no campo da música. A circulação dos instrumentos construídos por ele no campo das artes plásticas, embora tenha ocorrido em ambientes de prestígio, como a I Bienal de Artes Plásticas na Bahia em 1966 e a exposição *Nova Objetividade Brasileira* em 1967, figura como uma questão secundária, longe do foco de suas atividades e aspirações.

² SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. *Retorno ao Futuro: Smetak e suas plásticas sonoras*. Campinas: UNICAMP, 2001. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Múltiplos Meios do Instituto de Artes. p.14.

Após o período de formação, Smetak começou sua carreira de músico profissional na Suíça, participando de pequenos conjuntos, quartetos e trios, de orquestras sinfônicas e da Orquestra de Câmara de Zurique, além da atuação como solista em vários concertos. Chegou a obter notoriedade na profissão, mas devido à ascensão do nazismo e aos crescentes rumores de guerra, decidiu emigrar para o Brasil. Em fevereiro de 1937, a convite de seu antigo professor Grunsky, foi para o Rio Grande do Sul, contratado pela orquestra internacional da Rádio Farrroupilha de Porto Alegre, onde permaneceu por dois anos.

Deste modo, a chegada de Smetak ao Brasil se deu pelo Sul, que era, naquele momento, um ambiente marcado pela forte presença da cultura germânica. A este respeito, Scarassatti cita a tradução de uma crítica publicada no jornal *Deutsches Volksblatt*, em língua alemã, relativa à estréia de Smetak como solista no Rio Grande do Sul:

*Smetak é um jovem e magnífico artista, um extraordinário técnico de seu instrumento, tendo à isso 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.*³

Também a este respeito, encontrei no acervo de Smetak o programa de um concerto realizado na igreja de São Leopoldo, integralmente escrito em alemão com letras góticas. Neste concerto, Smetak atuou como solista, executando um repertório tradicional, com músicas de Bach e Schüss, entre outros. Deste modo, podemos observar que, na primeira fase de sua estada no Brasil, foi grande a proximidade de Smetak em relação a sua formação cultural de origem, tanto sob o aspecto da língua quanto sob o aspecto musical. Sua aproximação da cultura brasileira e dos experimentos musicais de vanguarda que caracterizaram sua obra na fase baiana foi gradual.

De 1939 a 1941, Smetak foi professor de violoncelo no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Em 1941, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou, entre 1941 e 1952, como músico contratado na Orquestra Sinfônica Brasileira, além de atuar na Rádio Nacional, Rádio Tupi, Rádio Guanabara e no Teatro Municipal. Em São Paulo, para onde seguiu em 1952, trabalhou no Teatro Municipal e nas rádios Record, Bandeirantes e Sumaré. Também atuou como compositor, elaborando obras que, num currículo sem data, ele descreve da seguinte forma: “as primeiras peças, composta [sic] no âmbito tradicional, foram para [...] violoncelo e piano, dois destes orquestrados posteriormente para celo e cordas [...]”. A partir desta descrição, observa-se que sua atividade, tanto como músico profissional quanto como compositor, esteve, até este momento, bastante ligada à música erudita tradicional, de origem européia.

No final dos anos 1940, Smetak conheceu o violinista Carlos Meirelles Osório, que participava das reuniões da Sociedade Teosófica Brasileira, cujo diretor, Henrique José de Souza, fundaria mais tarde a Sociedade Brasileira de Eubiose, com o objetivo de estudar a ciência da vida, baseando-se nos ensinamentos secretos das escolas iniciáticas orientais⁴. A experiência com a Eubiose marcou profundamente a obra de Smetak na fase baiana, orientando seus experimentos musicais e o sentido de construção de um novo mundo que ele lhes conferia.

Naquele momento, começaram também os experimentos musicais de Smetak, associados ao uso de novas tecnologias. Ele idealizou e construiu um microfone de contato para o piano, denominado *Meta-som*, que chegou a ser utilizado em vários concertos públicos, por alguns pianistas. Em 1951, deu entrada ao processo de patente da invenção, junto ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, com a designação de “aparelho seletor de som”, mas não obteve sucesso. Em 1956, fez uma nova tentativa de patentear o aparelho, desta vez na Suíça, onde contactou também uma empresa para produzi-lo industrialmente. Porém, a falta de apoio e de recursos o levou a abandonar o projeto.

³ SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. op. cit. p. 14.

⁴ SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. op. cit. p. 15.

Em 1957, deu-se a grande reviravolta na vida de Smetak. Ainda em São Paulo, foi convidado pelo maestro alemão Hans-Joachim Koellreutter⁵ a participar como professor nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia. Numa Salvador então permeada por um clima de intensa efervescência cultural, Smetak encontrou o ambiente propício para desenvolver suas teorias e pesquisas. É neste momento que sua obra distancia-se decididamente da tradição européia, para assumir a feição de experiência musical de vanguarda, com um caráter muito peculiar. Num currículo sem data, ele descreve a mudança para Salvador da seguinte forma:

Veio no ano 1957 a chamada para os Seminários de Música em Salvador e esta marcou um porvir de grandes mudanças na estruturação e percepção musical. Em longos tempos de observação, seja em execução de peças contemporâneas ou em diálogos com os compositores, notificando sobretudo a história e vivência humana em relação ao SOM, resolveu então dar a sua participação neste problema de uma amplidão complexa, buscando uma nova inteligência para sua expressão.

Nesta trajetória, observamos que a “subida” de Smetak a partir sul do país, em direção à Bahia, aconteceu em paralelo às transformações de sua experiência como músico. Num breve currículo datado de maio de 1980, Smetak descreve da seguinte forma as fases de sua vida: até 1937, quando imigrou para o Brasil, esteve ligado à música *tonal* da tradição européia. No entanto, “a ‘melosidade’ da música que ouvia em casa criou talvez os primeiros conflitos para se entender com a chamada ‘música clássica’”. De sua chegada no Brasil até a ida para a Bahia, seguiu-se “a vida de um músico profissional através de orquestras sinfônicas, rádios, televisão, através dos quais teve a oportunidade de conhecer (principalmente no Rio) as obras standards da música sinfônica.” Smetak designa este período como *atonal*, referindo-se à incorporação de algumas pesquisas da vanguarda da música erudita européia, como o dodecafonismo e o atonalismo, onde não há uma nota dominante na composição. “Transferiu-se depois (1956 [sic]) para Salvador onde desenvolveu pesquisas acústicas das quais resultaram mais de 100 instrumentos. No princípio dos anos 1970, passou por uma experiência que orientou a futura pesquisa dos microtons: o violão eólico (tocado pelo vento).” Smetak designa este período como *microtonal*, referindo-se às sonoridades da música indiana, baseadas na subdivisão do espaço musical em intervalos menores do que um tom. Num currículo sem data, Smetak se refere a uma das principais tendências da música erudita de vanguarda – a *hibridação* com outras culturas:

A música contemporânea ocidental tende a identificar-se com a música oriental, seguindo esta princípios antiqüíssimos que vem sendo estudados por Koellreutter, que criou em Nova Delhi a primeira Escola de Música Ocidental.

Foi na Bahia, portanto, que a obra de Smetak aproximou-se definitivamente das experiências musicais de vanguarda, em função de sua colaboração com Koellreutter nos Seminários Livres de Música. Em 1961, atuou como solista na estréia brasileira da obra *Música de Câmara n.3 para violoncelo solo e 10 instrumentos solistas – op.36 n.2*, de Paul Hindemith, autor de vanguarda de quem Koellreutter havia sido aluno de composição durante sua formação na Alemanha. Em currículo de 1977, Smetak descreve este concerto como o “ponto mais alto de sua existência artística”. Ainda em 1961, após um concerto de música concreta realizado por Koellreutter na

⁵ Hans-Joachim Koellreutter nasceu em Freiburg, na Alemanha, em 1915. Foi discípulo das experiências da música erudita de vanguarda do século XX europeu, estudando composição com Paul Hindemith e regência com Hermann Scherchen. Ainda jovem, obteve grande notoriedade como flautista na Alemanha, mas, devido à ascensão do nazismo, mudou-se para o Brasil em 1937, tornando-se um dos nomes mais influentes na vida musical no país. Começou a ensinar música no Conservatório de Música do Rio de Janeiro em 1938, e, na década de 1940, ajudou a fundar a Orquestra Sinfônica Brasileira, da qual foi primeiro flautista. Naturalizou-se brasileiro em 1948. Participou da fundação da Escola Livre de Música de São Paulo (1952) e dos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia, em Salvador (1954). Dirigiu os Seminários Livres de Música da UFBA até 1963. Com o final da Segunda Guerra Mundial, pôde voltar à Europa, e ganhou o prêmio Ford em 1962. A convite do Instituto Goethe, trabalhou na Alemanha, Itália e Índia, onde viveu entre 1965 e 1969. Na Índia, fundou a Escola de Música de Nova Deli. Esteve ainda no Sri-Lanka, no Japão, Uruguai e Coréia do Sul. Retornou ao Brasil em 1975, fixando residência em São Paulo, onde foi diretor do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí e professor visitante do Instituto de Estudos Avançados da USP. Em 1981, a cidade do Rio de Janeiro lhe ofereceu o título de cidadão carioca. Morreu em São Paulo em 2005.

Bahia, começou a pesquisar sons e construir novos instrumentos musicais⁶. Era o início da grande aventura criativa de Walter Smetak.

Avant-garde na Bahia: o cenário cultural baiano (1946-1961)

A vinda de Smetak para a Bahia ocorreu num momento extremamente peculiar na vida cultural de Salvador. No livro *Avant-garde na Bahia* (1995), Antônio Risério descreve as décadas de 1950-60 como um período de excepcionais fermentos culturais no cenário baiano, tendo como foco a recém-criada Universidade da Bahia, sob o comando do reitor Edgard Santos⁷. Membro da elite local, Edgard Santos vira na criação da Universidade a possibilidade de reinserir a Bahia no panorama cultural nacional, e mesmo internacional, após um longo período de ostracismo:

Desde a transferência da capital para o Rio de Janeiro, com a vinda de um D. João VI em fuga ao cerco napoleônico, a Bahia – a Cidade da Bahia e seu Recôncavo – ingressou num longo período de declínio. Foram mais de cem anos de solidão, de relativo isolamento, antes que a região fosse alcançada pela expansão nordestina do capitalismo brasileiro. Durante este século e meio insular, consolidou-se ali uma cultura própria, formada basicamente pelo encontro assimétrico de experiências históricas de lusos, bantos, jejes e iorubanos, com um remoto substrato ameríndio. [...] Veio então a modernização do Brasil Meridional, especialmente após a Revolução de 1930, e a Bahia permaneceu marginalizada. O projeto de Vargas ficou fora de seu alcance. Mas agora as coisas poderiam mudar. [...] Uma elite modernizante – que vai de Clemente Mariani a Rômulo Almeida, passando por Edgard Santos – se mostra disposta a balançar o coreto provinciano, remansoso, slow motion.⁸

Edgard pertence justamente, repito, a uma nova elite modernizante que vai tentar reverter o quadro de estagnação econômica, desprestígio político e marginalização cultural. [...] É aqui que se funda, com todo o vigor, sua compreensão da universidade enquanto instituição vanguardista, inaugural, verdadeira ponta-de-lança da sociedade; o seu entendimento da necessidade de uma vida universitária livre e criativa acoplando-se ao desenvolvimento econômico regional.⁹

A criação da Universidade veio congrega várias faculdades dispersas, inclusive algumas muito tradicionais, como a Escola de Medicina da Bahia, a primeira do Brasil, fundada por D. João VI em 1808, quando de sua passagem pela Bahia a caminho do Rio de Janeiro, ou ainda a Escola de Belas Artes, a segunda do Brasil, fundada em 1877. Motivou também a abertura de novos cursos e centros de estudos, de caráter abertamente experimental. Este foi o caso do Centro de Estudos Afro-Orientais, e também das outras faculdades da área de artes, como as escolas de Dança e de Teatro, e os Seminários Livres de Música.

Mas a inovação não ficou restrita aos cursos recém-criados. A trajetória da Escola de Belas Artes também é emblemática desta revolução no campo das artes na Bahia, que foi desencadeada pela criação da Universidade. A Escola de Belas Artes foi constituída, no século XIX, segundo os moldes do ensino acadêmico, com uma pedagogia voltada para a reprodução fiel da natureza, dentro dos cânones da arte clássica. A didática estava baseada na cópia de modelos em gesso de esculturas provenientes da Antiguidade e em minuciosos estudos da figura humana, que determinavam a aproximação entre a Escola e a Faculdade de Medicina, cujos professores

⁶ “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, Walter. *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: Omar G., 2001. p.41.

⁷ Utilizei como recorte temporal para esta seção do trabalho o período que vai de 1946, quando foi fundada a Universidade da Bahia, tendo como primeiro reitor Edgard Santos, até 1961, quando ele deixou a reitoria. Segundo Risério, a criação da Universidade da Bahia por Edgard Santos foi movida pela “necessidade de promover uma espécie de atualização histórica da concepção geral de instituição universitária na Bahia e no Brasil” RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. p.31. Os fermentos culturais lançados naquele momento estenderam-se ao longo das décadas de 1960 e 70, dando origem a movimentos como o Cinema Novo e a Tropicália. As décadas de 1960 e 70 foram também o período de maior intensidade criativa de Walter Smetak.

⁸ RISÉRIO, Antônio. op. cit. pp.21-22.

⁹ RISÉRIO, Antônio. op. cit. p.36.

ministravam aulas de anatomia artística. Ao longo dos anos, devido à atuação das vanguardas artísticas, tanto na Europa quanto no Brasil, os padrões estéticos foram se modificando, mas estas transformações não atingiram de imediato a didática da Escola. Seus alunos buscavam informações sobre as mais recentes tendências da arte em livros e revistas, enquanto o ensino permanecia pautado na tradição acadêmica. Durante as décadas 1950 e 60, quando a Escola já estava inserida na Universidade, vieram as grandes mudanças pedagógicas, com o abandono da didática acadêmica em favor da introdução das teorias modernas no ensino, e a defesa da liberdade criativa dos alunos. Neste período, quando o curso de arquitetura ainda estava vinculado à EBA, Lina Bo Bardi foi convidada por Diógenes Rebouças para ensinar *Filosofia e teoria da arquitetura*. Em 1960, o professor Juarez Paraíso apresentou uma proposta de renovação do ensino em sua tese de livre docência, intitulada *Escola de Belas Artes: desenho de modelo vivo*.

Esta mudança na didática da Escola de Belas Artes assinala um marco fundamental na difusão e legitimação da arte moderna na Bahia, pois uma coisa era a arte de vanguarda praticada em ateliês de artistas que haviam recebido, na escola, uma formação acadêmica. Outra coisa, bem diferente, era a arte de vanguarda como balizadora da formação de novos artistas, dentro de uma instituição de ensino *oficial*. Este segundo passo, representado pelas transformações do *ensino* das artes, nem sempre foi fácil. Pensemos, por exemplo, na experiência frustrada de Lúcio Costa na direção da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1930/31, experiência esta que durou pouco mais de um ano e foi marcada pelos embates com os críticos e professores mais antigos, defensores da visão de arte “tradicional”, de matriz acadêmica.

Por este motivo, a incorporação dos métodos da arte moderna na didática – e não sem embates – no âmbito de uma instituição oficial, é muito representativo das mudanças que Edgard Santos desejava para o campo cultural da Bahia¹⁰. Assinala também a abertura da Universidade às teorias modernas, a ponto de se tornar o seu principal difusor. Segundo Juarez Paraíso, “na década de 60, a escola passa a ter uma indiscutível hegemonia no processo de ‘internacionalização da Arte Moderna’ na Bahia, pela ativa participação do seu quadro docente renovado”¹¹. Para Risério, esta busca da inserção das teorias modernas no ensino mostraria que Edgard Santos viu na *cultura* a

*possibilidade de recolocar a Cidade da Bahia no mapa do Brasil. [...] No âmago do Poder Cultural, deveria estar a Universidade – pólo de informação nova. De fato, [...] Edgard vai se concentrar na instituição universitária, dela fazendo o centro mesmo da agitação cultural, numa época de múltiplas iniciativas no campo da produção estético-intelectual.*¹²

A estratégia utilizada pelo reitor para este fim foi a criação de uma série de cursos experimentais, e a contratação de professores estrangeiros sabidamente filiados às vanguardas, para coordená-los. Os estrangeiros, além da informação nova em primeira mão que traziam na bagagem, pronta a frutificar no novo solo, de certa forma legitimavam o processo cultural baiano, conferindo-lhe visibilidade nacional e internacional, numa estratégia semelhante à vinda de Le Corbusier para a elaboração do projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro. Também de forma análoga ao caso carioca, a eles misturavam-se artistas e intelectuais baianos, num verdadeiro turbilhão:

¹⁰ Já no campo da música, não houve embate com os professores mais antigos, uma vez que os Seminários Livres de Música, recém-criados, foram desde o princípio uma fórmula inovadora. Quando da criação da Escola de Belas Artes, em 1877, esta compreendia também um curso de música, dentro de uma visão das categorias artísticas pautada na tradição grega, onde a arte tinha quatro musas – pintura, escultura, poesia e música. O curso de música separou-se da EBA em 1917, e deu origem ao Conservatório de Música de Salvador. Os Seminários Livres de Música foram criados, já no seio da Universidade, como um campo de música experimental, ao passo que o Conservatório (o campo “tradicional”) manteve-se independente da Universidade.

¹¹ PARAÍSO, Juarez. *A importância da Escola de Belas Artes*. *Correio da Bahia*. Salvador, 15 de dezembro de 2002. Repórter. p.7.

¹² RISÉRIO, Antônio. op. cit. p.22.

Este é o tempo em que a vida baiana está marcada pelas idéias e pela ação de Koellreutter, Lina Bo Bardi, Yanka Rudzka, Ernst Widmer, Martim Gonçalves, Carybé, Agostinho da Silva, Mário Cravo, Nelson Rossi, Machado Neto, Milton Santos, Walter da Silveira, Pierre Verger, Clarival Valladares, Diógenes Rebouças, Vivaldo da Costa Lima, Anton Walter Smetak. [...] Este é também o período em que principia a luzir a constelação de Glauber Rocha, Waly Salomão, Caetano Veloso, Carlos Nelson Coutinho, Duda Machado, João Ubaldo Ribeiro, Rogério Duarte, Roberto Pinto, José Carlos Capinan, Gilberto Gil.¹³

Desta forma, a “atualização” da cultura baiana através da arte moderna das vanguardas internacionais, matizada com tintas locais extremamente vivas, foi uma das táticas utilizadas pela intelectualidade baiana para sair do ostracismo e reconquistar um lugar ao sol no panorama nacional. Estes estrangeiros, alguns fixados na Bahia apenas temporariamente, como Lina Bo Bardi, outros pelo resto da vida, como foi o caso de Smetak, amalgamados a uma cultura local com brilho próprio, produziram, naquele momento específico, uma grande agitação, e deram frutos que marcaram profundamente a vida cultural do país:

Bossa Nova, Cinema Novo, Tropicália e mais um ou outro lance de dados e/ou de búzios. Impossível pensar na nova cultura brasileira sem pensar na Bahia. Dessa região geocultural [...] partiu, de forma concentrada e num período historicamente estreito, uma notável série de intervenções revolucionárias na vida cultural do país.¹⁴

No campo da música, estes fermentos foram lançados pela contratação pela Universidade, em 1954, do maestro alemão Hans-Joachim Koellreutter, discípulo das novas experiências da música erudita européia do século XX, para dirigir os Seminários Livres de Música. Além de Smetak, Koellreutter promoveu a vinda para a Bahia de outro suíço, Ernst Widmer¹⁵, que o sucedeu na direção dos Seminários, em 1963. A colaboração entre Smetak e Widmer foi intensa, e neste universo, Smetak encontrou espaço para fundar e ensinar novos conceitos musicais, intensificando a produção de instrumentos e as experiências com a Eubiose.

O mundo novo de Walter Smetak

No ensaio intitulado *O “grau zero” da escritura arquitetônica*, Bruno Zevi se refere à noção de “grau zero” da seguinte forma:

[...] “grau zero” é uma noção bem conhecida em história da arte. Pode ser denominado primitivismo, dissolução dos aparatos gramaticais e sintáticos, desintegração de um código, ou de outras maneiras. Fenômeno sintomático recorrente: em certos períodos, quando prevalece o formalismo e os dogmas lingüísticos excluem uma verdadeira evolução, sente-se a urgência de reconquistar a especificidade semântica das palavras para combater o mau-costume das frases feitas; o “grau zero” oferece um instrumento essencial para injetar sangue novo e vitalidade numa língua exausta.¹⁶

¹³ RISÉRIO, Antônio. op. cit. p.15.

¹⁴ RISÉRIO, Antônio. op. cit. p.13.

¹⁵ Ernst Widmer nasceu em Aarau, na Suíça, em 1927. Sua formação musical – em instrumento (piano), composição e licenciatura em teoria da música – foi realizada no Conservatório de Zurique, no período de 1947 a 1950. Nesse período, a obra recente de Bartók exerceu sobre ele uma forte impressão, que se traduziu em várias de suas composições. Em 1956, veio para o Brasil a convite de Koellreutter, para lecionar nos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia. Entusiasmado com a “extraordinária potencialidade dos brasileiros” e com a flexibilidade do programa de ensino musical que se propunha na Universidade, Widmer radicou-se na Bahia, naturalizando-se brasileiro em 1967. A abertura a todo e qualquer tipo de pensamento criativo e a rebeldia frente aos princípios estabelecidos foram os trilhos da conduta pedagógica e composicional de Widmer, expressa na declaração de princípios do Grupo de Compositores da Bahia (1966), do qual foi membro fundador: “estamos contra todo e qualquer princípio declarado”. Widmer sucedeu Koellreutter na direção dos Seminários Livres de Música, em 1963, e permaneceu na Bahia até sua aposentadoria, em 1987. Em 1988, o valor de sua obra artística e pedagógica, nacionalmente reconhecido, conduziu-o à cadeira nº 31 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono foi o musicólogo baiano Guilherme de Mello. Depois da aposentadoria, os laços com a terra natal se estreitaram, e em 27 de junho de 1987, foi organizado pela administração do Cantão de Aarau um concerto comemorativo do seu 60º aniversário. No ano seguinte, fundava-se em Aarau a Sociedade Ernst Widmer, com o objetivo de fomentar e promover sua obra. Widmer morreu em Aarau em 1990.

¹⁶ ZEVI, Bruno. *Pretesti di critica architettonica*. Torino: Einaudi, 1983. p.273.

Foi esta a atitude intelectual dos artistas do Movimento Moderno. O uso da palavra *moderno* e de seu sinônimo – a palavra *novo* – traduz o desejo de uma reforma profunda das condições existentes. O Movimento Moderno, nas artes em geral, tem como base a idéia de uma *ruptura* em relação ao passado. A idéia de produzir o *novo*, diferente do que já havia sido produzido antes, encontrou expressão em todos os campos da arte. Na arquitetura, a meta do Movimento Moderno foi a eliminação da *ornamentação aplicada*, numa crítica aberta à arquitetura historicista do século XIX. Nas artes plásticas, o Movimento Moderno operou uma desconstrução dos sistemas de representação “tradicionais”, voltados para a reprodução fiel do mundo “real”. O Movimento começa com o impressionismo em meados do século XIX, passa pelo cubismo e culmina no abstracionismo, quando a arte abandona todas as referências à representação do “real” para construir um novo mundo, auto-referente. Na poesia, o Movimento Moderno se traduz na desconstrução da forma do verso em favor da poesia concreta, assim descrita no *plano-piloto para poesia concreta*, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear.
*poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.*¹⁷

Na música, o Movimento Moderno consistiu na ruptura da base tonal que orientara as grandes composições do passado, com a exploração de novos esquemas composicionais, como o dodecafonsimo e o atonalismo, e a incorporação de outros sons e ruídos à composição. Este é o caso da música concreta, que reproduz, por exemplo, os sons da cidade. E apesar dos instrumentos musicais “tradicionais” permitirem a produção de sons diferentes, os músicos modernos dedicaram-se, com alguma freqüência, à construção de instrumentos experimentais, que permitissem explorar ainda mais as possibilidades dos sons¹⁸.

Mas o Movimento Moderno não visava apenas a transformações estéticas. Estas transformações estavam associadas às *preocupações sociais*, que conduziram ao engajamento político, mais ou menos direto de seus representantes nos movimentos socialistas. As reformas no campo das artes eram vistas pelos artistas como a possibilidade de construir um *novo mundo*, não apenas do ponto de vista da percepção estética, mas do ponto de vista social. Como se as mudanças estéticas, ao transformarem a forma de se perceber o mundo, em sua constituição física, tivessem também o poder de alterar-lhe a substância, construindo novos valores sociais. Desta forma, os artistas modernos se acreditavam arautos de um novo mundo, para o qual a arte seria a principal porta de entrada. Por este motivo, o Movimento Moderno teria um forte caráter didático, visando *educar* os cidadãos para a nova estética, através da qual chegaria o novo mundo.

Outro traço essencial do Movimento Moderno seria a apropriação de elementos provenientes de outras culturas. Os artistas modernos iriam buscar inspiração em culturas primitivas e extra-européias, buscando ali os fermentos para oxigenar a linguagem da arte européia, que julgavam exausta (pensemos nas referências à arte africana por Picasso, por exemplo).

No Brasil, as questões da arte moderna levantadas pelas vanguardas européias iriam adquirir outras tintas, como a possibilidade de reverter o atraso e a subserviência cultural em relação à

¹⁷ In *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

¹⁸ Scarassatti descreve da seguinte forma as experiências da música moderna: “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.” SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. op. cit. pp.1-2.

Europa, para construir uma linguagem artística eminentemente pautada na cultura nacional. Sua busca seria pela *cultura popular*. Esta intenção fica evidente neste trecho escrito por Lúcio Costa:

*Em 22, Mário, Tarsila, Oswald e Cia., enquanto atualizavam internacionalmente a nossa defasada cultura, também percorriam as cidades antigas de Minas e do norte, na busca 'antropofágica' das nossas raízes [...].*¹⁹

É neste caldo cultural que a obra de Smetak ingressa após sua vinda para a Bahia. A idéia de que “um mundo novo requer uma música nova, e para isso, instrumentos musicais diferentes”²⁰ permite situar suas experiências no âmago do Movimento Moderno. A busca de uma nova estética sonora, através da construção de instrumentos musicais experimentais e da pesquisa de novos sons, abriria para ele um novo mundo, balizado pelos ensinamentos da Eubiose – a doutrina da *verdadeira vida*. Neste sentido, sua produção musical, na fase baiana, foi acompanhada por uma intensa produção teórica de cunho místico-filosófico, constituída por quase 30 livros, além de peças de teatro, como *Vir a Ser*, encenada na UFBA, e *A Caverna*, encenada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1976²¹. Escreveu também outras peças de teatro, nunca encenadas – *A Quadratura do Círculo*, *O Erotismo do Canhoto* – e quatro peças para dança, denominadas *A Corrente*, *Akwá*, *Dos Mendigos* e *Sarabanda*. Deste modo, sua produção se deu sob dois aspectos bastante distintos, mas complementares. De um lado, os instrumentos e a música experimental. De outro, uma longa seqüência de escritos, que falavam diretamente do novo mundo que ele desejava. Para Smetak, toda esta produção tinha um significado único, voltado para o aprimoramento do homem:

*As artes, a música, a literatura, são intermediários para estados da consciência superior.*²²

Quanto à busca por elementos de outras culturas, seria possível observar na obra de Smetak um dúplice olhar estrangeiro. Se um suíço radicado na Bahia já representava um distanciamento considerável de sua matriz cultural de origem, Smetak voltou-se ainda para o Oriente, em especial para a Índia, de onde partem suas referências para a pesquisa com os microtons.

*O Oriente deixou o total de sua herança espiritual para o Ocidente. Isto significa que nós começamos onde outros terminaram. A sabedoria do oriente é trazida em semente e a nova árvore está plantada em terra vermelha. O Egito denominado Pai da humanidade, a Índia, como sua Mãe. Então, Américas, o Brasil são o Filho ou Espírito Santo. E aqui se prepara uma nova civilização, e no Oriente terminam uma velhíssima civilização e cultura.*²³

Deste desenraizamento – desta dúplice experiência de estranhamento que permite ao artista colocar em discussão sua própria cultura – derivariam alguns aspectos da produção de Smetak. Por um lado, o desejo de tornar sua produção acessível, num país pobre como o Brasil, o levou à utilização de materiais simples, quase sucatas, na construção de seus instrumentos. Este é o caso da família dos *Choris*, instrumentos de corda da família do violoncelo, onde o braço é feito de um cabo de vassoura, e a caixa de ressonância, de uma cabaça. Ou ainda, das flautas feitas com bambus, tubos de PVC ou cabaças. Por outro lado, observa-se nos instrumentos uma busca

¹⁹ COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997. p.437. Esta intenção era evidente também na visão de universidade de Edgard Santos. Segundo Risério, “a Bahia precisava de uma produção estética de primeira linha, mas necessitava também de meios, instrumentos que permitissem a generalização do processo de cultura. Acontece que sua realidade estava marcada pelo atraso. Era preciso mobilizar então a energia baiana, para superar o estado de ignorância e retardamento.” RISÉRIO, Antônio. op. cit. p.35. Diante deste desejo de desconstruir o “velho”, que condenava a Bahia ao atraso, apresentava-se a escolha do “novo” – da arte e do pensamento de vanguarda.

²⁰ Smetak. In SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. op. cit. p.XI.

²¹ Smetak não foi o único artista moderno a conferir às suas pesquisas um caráter místico. Outros artistas o fizeram, como Johannes Itten, criador do *Vorkurs* do Bauhaus, ao qual conferia a conotação de um percurso iniciatório.

²² SMETAK, Walter. *O retorno ao futuro, (ao espírito)*. Salvador: Associação dos Amigos de Walter Smetak, 1985. p.13.

²³ SMETAK, Walter. *Simbologia dos instrumentos*. op. cit. p.37.

constante pela simbologia das formas e das cores, decorrente da ligação de Smetak com a Eubiose e do desejo de aludir ao simbolismo dos instrumentos primitivos²⁴.

A ligação com a Eubiose fez também com que toda a produção de Smetak, tanto musical quanto plástica e literária, assumisse, para ele, o caráter de uma *doutrina*²⁵. Por este motivo, um aspecto fundamental de sua obra foi a feição didática que ele lhe conferiu, atribuindo à palavra *instrumento* a etimologia “instru-mentes” – instruir mentes:

*Em Simbologia dos instrumentos levei a proposta de devolver ao instrumento a sua real dignidade [...] e a sua verdadeira missão, que é a de instruir mentes.*²⁶

*Realmente não é fácil criar instrumentos novos. Analisemos em primeiro lugar, ou procuremos dar sentido à palavra “instrumento”. Cortamo-la ao meio e surgem duas palavras: Instru e Mentis. Sim, instruir mentes. E chegamos bem depressa ao único sentido da música e de todas as artes na sua síntese: instruir mentes. E, em consequência, a formação da voz e da fala.*²⁷

Neste sentido, sua atividade essencial foi a de *professor*, sempre em busca de maneiras para multiplicar seus ensinamentos. Ministrou cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e também em Manaus, onde aprofundou seus estudos da região amazônica. Idealizou um modelo de universidade “para uma formação, digamos, holística. 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.”²⁸ Smetak estava sinceramente convencido de que sua idéia poderia contribuir para o bem-estar social, e chegou a enviar uma carta ao então presidente da república, Ernesto Geisel, para viabilizar o projeto.

Um programa de trabalho enviado ao reitor da Universidade Federal do Pará em 1968, através do qual Smetak se oferecia para ministrar um curso de longa duração naquela universidade, ilustra bem o caráter que ele conferia à sua atividade didática:

FALAR – Preparar uma mentalidade construtiva nos alunos. Dar um curso de História dos Instrumentos, incluindo as razões filosóficas e psicológicas da criação do instrumental. Transformação de pensamentos em frases musicais. [...]

FORMAR – Criação de instrumentos que correspondam a expressões amazônicas, conforme a região em que a Universidade se encontra. [...] Criação de um Departamento de Plásticas Sonoras, a fim de provar a tese de que o Som e a Luz provêm do mesmo

²⁴ A respeito do sentido dos instrumentos, dois trechos do livro de Artur Andrés Ribeiro sobre a obra de Marco Antônio Guimarães, discípulo de Smetak na criação de instrumentos musicais e fundador do grupo mineiro *Uakti*, são ilustrativos: “Marco Antônio Guimarães descreve seus primeiros contatos com Smetak, que aceitou suas visitas diárias ao porão do velho prédio da Universidade da Bahia, o qual lhe servia de oficina: ‘Em Salvador eu descobri que no porão da Escola de Música tinha um cara construindo instrumentos e fui lá saber o que era. Fiquei atordoado: era o violoncelista Walter Smetak, cercado por centenas de instrumentos esquisitos, extremamente coloridos. A minha vida mudou quando entrei naquele porão’.” RIBEIRO, Artur Andrés. *UAKTI. Um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2004. p.41. ; “Na Bahia havia um trabalho muito intenso de música contemporânea. Além de Ernst Widmer, outra influência grande que tive lá foi o trabalho com Smetak [...]. Nessa época ele estava desenvolvendo uma série de instrumentos que eu pude acompanhar, muito interessantes, eram os instrumentos coletivos. Ele estava desenvolvendo instrumentos que funcionavam com vários executantes, inclusive instrumentos que não funcionavam se fosse uma só pessoa para tocar. Como exemplo, posso citar ‘A Grande Virgem’, uma flauta gigante para 22 pessoas: um bambu inteiro, gigantesco, vinte e dois gomos, e um furo em cada gomo. Inclusive, ele colocava 11 mulheres de um lado e 11 homens do outro, tinha que haver todo este ritual.” Marco Antônio Guimarães. In RIBEIRO, Artur Andrés. op. cit. p.41.

²⁵ A este respeito, Scarassatti escreve: “A mídia da época, em geral, sempre o classifica 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 por 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.” SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. op. cit. p.33.

²⁶ SMETAK, Walter. *Simbologia dos instrumentos*. op. cit. p.29.

²⁷ SMETAK, Walter. *Simbologia dos instrumentos*. op. cit. p.41.

²⁸ SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. op. cit. p.32.

agente, o Pai Ether, segundo a Teogonia de Hesíodo. Daí a relação estreita entre forma geométrica e vibração, tanto física quanto psíquica e espiritual.

PESQUISAR – Sobre a analogia do pensamento musical com as formas psico-mentais, as quais expressam por sua vez o pensamento humano do passado, do presente e dos futuros. Considerar e estudar os meios técnicos atuais, criando a vivência temática de uma filosofia que valoriza o homem como instrumento máximo, verdadeiramente o mediador entre o Céu e a Terra.

Nas pesquisas de Smetak, observa-se uma forte interação com o campo das artes plásticas, que ele via como complementar na expressão de sua linguagem. Esta questão aparece num histórico sobre seus instrumentos, denominados “plásticas sonoras”, que Smetak escreveu como prólogo à exposição de suas obras realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967:

Provêm estes instrumentos de um processo de pesquisa acústica em que foi examinado o INTINERÁRIO DO SOM, em sua origem espiritual, psíquica, e, finalmente, física. Foram examinadas à miúdo as formas e firmou-se a seguinte verdade: AS FORMAS EM GERAL EXPRESSAM UM SIMBOLISMO EM UMA LINGUAGEM, e esta se aproxima em si de um mundo de formas estáticas, mas emanando em si uma vida de vibrações intensas. A identidade entre forma e estrutura simbólica se fez evidente para aquele que começou a raciocinar dentro da lógica que age através da ARTE, e chega ao ponto em que anuncia na sua fala de SOM a mesma coisa que ela como forma estética revela.

Embora o principal foco de sua produção fossem os instrumentos musicais, Smetak construiu também esculturas – objetos “mudos” onde a presença do som é apenas aludida. Da interação com as artes plásticas decorreu sua inscrição na I Bienal de Artes Plásticas na Bahia, realizada em 1966. Ali nasceu a denominação *plástica sonora*, utilizada pelo artista plástico Juarez Paraíso para designar suas obras. Seus trabalhos impressionaram a crítica, e o júri da Bienal, composto por Mário Pedrosa, Mário Schemberg, Clarival Valladares, Wilson Rocha e Riolan Coutinho, conferiu-lhe o 1º Prêmio de Pesquisa.

A premiação na Bienal abriu as portas para a circulação da obra de Smetak no campo das artes plásticas. Ele participou de coletivas importantes, como a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, ao lado de artistas como Anna Maiolino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Ligia Pape e Ivan Serpa, dentre outros. Expôs mais de uma vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e ainda em Brasília, além de integrar a representação brasileira na XIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1977. Mas apesar desta participação ativa no campo das artes plásticas, Smetak se definia como um *músico*, entendendo a música como uma atividade abrangente, que englobava as demais:

Sou simplesmente um violoncelista, professor de música, pesquisador e compositor. Tenho mil funções que estão mais ou menos dentro da música. Mas a música abre campos tão vastos que, se a gente quer satisfazer toda a curiosidade, conhecê-la em toda a sua profundidade, tudo o que eu consegui praticamente nada significa.²⁹

Por este motivo, embora tenha ocorrido em ambientes de prestígio, a circulação de suas obras no campo das artes plásticas parecia a Smetak limitadora das possibilidades de leitura de seu trabalho. Num currículo sem data, ele escreve, com certa amargura: “Seus trabalhos nem sempre foram entendidos em relação aos sons, em si mesmos, limitando-se a conceitos de ‘plástica sonora’.” Como se os instrumentos, esvaziados da música, se transformassem em meros objetos de fruição visual.

²⁹ Entrevista à Revista Veja, publicada originalmente em 05 de março de 1985, e reproduzida no catálogo *Smetak: Retorno ao Futuro*, publicado pela Associação de Amigos de Walter Smetak em 1985, quando do lançamento do último livro de Smetak, *Retorno ao Futuro*.

Epílogo

*Não sou mais arara. Sou homem.
Mas não sou homem público. Sou um ser enigmático.*
Smetak³⁰

O caráter “didático” do Movimento Moderno – aquele desejo de instruir as mentes para o novo mundo do qual os artistas se julgavam os arautos – constituiu ao mesmo tempo sua força e sua fraqueza. Sua força residia na ausência de comprometimento com qualquer idéia contrária às suas, que acreditavam sinceramente concorressem para o bem da humanidade como um todo, decorrente de uma confiança inabalável nas próprias convicções³¹. Sua fraqueza decorreria do mesmo motivo. Ao não abrir mão das próprias convicções, os artistas seriam incapazes de dialogar com os anseios do público, e assim, não conseguiriam conferir uma *dimensão pública* às próprias ações.

Esta seria a principal crítica que os artistas norte-americanos da geração 1960 fizeram ao Movimento Moderno. Esta geração constatou que as metas sociais da arte moderna nunca foram alcançadas. A tentativa de creditar às reformas no campo da percepção estética a capacidade de transformar a sociedade, que era a meta mais ambiciosa dos artistas modernos, fracassou. As obras modernas foram o que podiam ser – apenas *obras de arte*, com uma circulação e fruição restritas ao campo da arte. Além disso, para esta geração, a linguagem formal ascética elaborada pelos artistas modernos se distanciaria do público por sua frieza. Desta crítica, derivariam novos movimentos na arte, como a *Pop Art* e os *ready-mades*, que tinham o intuito de “popularizar” a arte, trazendo a obra de arte para o campo do cotidiano, fazendo-a sair do museu e perder seu caráter erudito.

Os discursos elaborados pela geração 1960 colocariam em evidência um embate entre a “cultura erudita” dos artistas e a “cultura popular” (notar aí o caráter binário com que foi elaborada a discussão), questionando a capacidade dos artistas modernos em “instruir mentes”, isto é, em educar o público para seu próprio gosto estético. Porque no âmbito da visão de arte dos artistas modernos, a cultura erudita permanecia tal. Se ela alcançou uma fruição ampla junto ao público, foi porque o público se educou para aquela linguagem (como ocorreu em relação ao campo das artes plásticas, por exemplo). A arte moderna não fez concessões para se “popularizar”, não fez o movimento em direção ao público. Seu objetivo foi educar o público, para que este, uma vez educado, pudesse fazer o movimento em direção à arte *erudita*, e apreciá-la como tal. Este movimento (que parte do público em direção à arte) esteve implícito nas metas da arte moderna.

Aquilo que foi visto como a fraqueza do Movimento Moderno pelos artistas da geração 1960 norte-americana seria particularmente evidente no campo da música erudita de vanguarda, no qual Smetak atuou. O drama da arte de Smetak, e da música erudita do século XX em geral, é que o público jamais se educou para ouvi-la. Neste sentido, a obra de Smetak pode ser vista sob dois aspectos distintos. Ao mesmo tempo em que ele utiliza materiais locais como as cabaças na produção dos instrumentos, do ponto de vista musical suas composições nada têm de “nativas”. Isto é, do ponto de vista da *visualidade*, dos instrumentos enquanto objetos de arte, a Bahia está presente em sua obra, que possui referências à “cultura popular”. Do ponto de vista musical não – embora ele afirme o contrário. Deste modo, a produção que Smetak via como uma “obra de arte total” termina sendo entendida dentro de uma *dualidade* – entre os instrumentos como *objetos plásticos*, e a música, os sons que produzem. Tratava-se de música experimental, que manteve, porém, seu caráter erudito, derivado da sólida formação acadêmica de Smetak. E como toda a música erudita de vanguarda do século XX, sua música teve uma circulação restrita junto ao público, e foi mal recebida pela crítica³².

³⁰ In SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. op. cit. p.7.

³¹ A este respeito, Smetak seria descrito pelos que o conheceram com uma personalidade forte, que dizia o que pensava em qualquer circunstância e causa indisposições pela franqueza.

³² O episódio do lançamento do primeiro LP de Smetak foi narrado na dissertação de mestrado de Scarassatti (pp.39-42). O disco foi produzido por Caetano Veloso e Roberto Santana, e lançado pela Phillips em 1975, com título *Smetak*. Segundo Scarassatti, Maurício Kubrusly, na época crítico musical do jornal A Tarde, não poupou críticas ao trabalho de Smetak: “A maioria não vai gostar deste disco. A minoria também não. Antes de ser lançado, o disco de Smetak

A principal diferença entre as artes plásticas e a música de vanguarda, no século XX, é que enquanto as artes plásticas modernas tiveram uma boa circulação e aceitação junto ao grande público, e seus artistas – como Picasso, Monet, Matisse, Van Gogh – vieram integrar a galeria dos “clássicos”, a música erudita moderna – composta por dissonâncias e fugindo das harmonias “tradicionais” – distanciou-se do público, e ficou relegada a círculos muito restritos³³.

Neste sentido, a obra de Smetak não alcançou o objetivo de educar os cidadãos para a *nova música*. Sua circulação mais ampla se deu no campo das artes plásticas. Foi uma circulação bastante extensa, em ambientes de prestígio e ao lado dos artistas mais proeminentes do período. No entanto, o *objeto de arte* não era o único foco do trabalho de Smetak, e como sua produção não se esgota no campo das artes plásticas, a recepção de sua mensagem ficou *incompleta*. Este fato constituiu uma fonte de desgosto para Smetak, já que ele era um *músico*, e suas obras eram, sobretudo, *instrumentos musicais*, que tinham na música que ele produzia seu complemento necessário e fundamental³⁴.

Talvez por este motivo, a obra de Smetak, apesar de seu grande interesse plástico, caiu no esquecimento, e após sua morte, os instrumentos tiveram um destino incerto, jogados para lá e para cá em porões de museus. Mas os motivos para este ostracismo também poderiam ser outros. Nos últimos dez anos de sua vida, Smetak quase não escrevia partituras, “almejando a improvisação em grupo, sobretudo com o Conjunto de Violões Microtonizados”³⁵. Estes experimentos dependiam, para sua concretização, do clima de efervescência cultural e de colaboração entre os artistas que existiu na Bahia durante certo período, mas que se esgotou ao longo dos anos 1970. Smetak foi um fruto dos Seminários Livres de Música da UFBA, e sua obra encontrou condições de existência apenas naquele universo determinado³⁶. Além disso, baseada no improviso, a obra de Smetak foi, em muitos sentidos, *efêmera*, pois o improviso depende do músico para existir. Quando o artista morre, sua música morre junto, e a razão de ser dos instrumentos se esvai³⁷. Restam apenas os objetos...

ameaçava mudar nossos conceitos de música. Agora nas lojas, consegue ser apenas um divertido desfile de instrumentos forçadamente primitivos. [...] 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.” O próprio Scarassatti escreve a respeito do disco: “Às vésperas do lançamento do seu primeiro disco [Smetak] 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.” (p.40). Scarassatti escreve ainda: “De fato, aos ouvidos desacostumados, o disco lançado pela Phillips poderia tornar-se indigesto.” SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. op. cit. p.42.

³³ A questão do público foi assinalada nas considerações finais do livro de Artur Andrés Ribeiro sobre o *Uakti*: “Como único discípulo de Walter Smetak a dar continuidade ao trabalho de criação de novos instrumentos musicais, Marco Antônio Guimarães diferencia-se de seu mestre por ter conseguido consolidá-los no tempo, alimentando e fazendo parte de um processo contínuo e interdependente entre os instrumentos, o repertório, público e *performers* do UAKTI [...]. Finalmente, a música, produto final do grupo UAKTI, encontra o *público*, que a assimila em diversos níveis, realimenta e serve de termômetro para todo o processo.” (pp.229-230) A este respeito, observa-se que os discípulos de Smetak, como Marco Antônio Guimarães e Gilberto Gil, atuam no campo da música popular, incorporando algumas das reflexões de Smetak ao seu trabalho, mas dentro de um outro registro musical, mais “palatável” ao público.

³⁴ A este respeito, observa-se que todos os discípulos de Smetak citados nas fontes são *músicos*, cuja obra pode ser colocada no campo estrito da música, sem qualquer interação com as artes plásticas. Ele não deixou “descendentes” no campo das artes plásticas.

³⁵ RIBEIRO, Artur Andrés. op. cit. p.36.

³⁶ A este respeito, Scarassatti escreve: “O início de seu trabalho experimental, na Bahia, encontrou um ambiente outro, uma fase não institucional da Universidade, que então estava em formação. Tanto isso é verdade que, neste período mencionado, a escola chamava-se Seminários Livres de Música. Neste sentido, a presença de uma 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 [inclusive com a mudança do nome da escola], o espaço e 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 posição confortável e, com isso, foi abandonando a criação de plásticas sonoras, as pesquisas acústicas e fixando-se cada dia mais na prática da improvisação coletiva, com seu grupo de violões microtonais.” SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. op. cit. pp.44-45.

³⁷ Neste sentido, observa-se que todas as exposições póstumas de sua obra se deram no campo das artes plásticas, como a exposição *Anton Walter Smetak. Plásticas sonoras*, realizada na Galeria São Paulo, em São Paulo, entre 30 de janeiro e 06 de março de 1989.

Bibliografia

- BANHAM, Reyner. *Theory and design in the first machine age*. London: Architectural Press; New York: Praeger, 1960. trad. it. *Architettura della prima età della macchina*. Bologna: Calderini, 1970.
- BEHNE, Adolf. *Der moderne Zweckbau*. München: Drei Masken Verlag, 1926.
- BUENO, Guilherme. *GUILIO CARLO ARGAN, CLEMENT GREENBERG. A teoria para a arte moderna como projeto*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: EBA/URFJ, 2001.
- _____. *Henry-Russell Hitchcock e o conceito de Estilo Internacional. Estilo, formalismo e a construção do discurso historiográfico na modernidade*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. Tese de doutorado.
- _____. *A teoria como projeto. Argan, Greenberg Hitchcock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CHOAY, Françoise. *L'urbanisme. Utopies et réalités*. Paris: Seuil, 1965. trad. it. *La città. Utopie e realtà*. Torino: Einaudi, 1973.
- COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- DE BENEDETTI, Mara (org.). *Antologia dell'Architettura Moderna*. Bologna: Zanichelli, 1988.
- DE PAOLI, Paula. *Uma construção do Movimento Moderno. A historiografia e a crítica da arquitetura moderna entre 1960 e 1980*. Rio de Janeiro: PROURB/FAU/UFRJ, 2005. Dissertação de mestrado.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: a critical History*. London: Thames & Hudson, 1980; 1985; 1992. trad. it. *Storia dell'architettura moderna*. Bologna: Zanichelli, 1982; 1986; 1993.
- GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture. The growth of a new Tradition*. 1941. Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press, 1967.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1990.
- MALDONADO, Tomás (org.). *Tecnica e Cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*. Milano: Feltrinelli, 1979.
- PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber, 1936. 3^a ed. revista e ampliada. *Pioneers of the Modern Design from William Morris to Walter Gropius*. (1960) Harmondsworth: Penguin Books, 1974. trad. bras. *Pioneiros do desenho moderno de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames & Hudson, 1968. trad. bras. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- RIBEIRO, Artur Andrés. *UAKTI. Um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2004.
- RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- _____. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.
- SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. *Retorno ao Futuro: Smetak e suas plásticas sonoras*. Campinas: UNICAMP, 2001. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Múltiplos do Instituto de Artes.
- SCHLÄPFER, Beat (org.). *Swiss, made. La Suisse em dialogue avec le monde*. Genève: Editions Zoé, 1998.
- SMETAK, Walter. *O retorno ao futuro, (ao espírito)*. Salvador: Associação dos Amigos de Walter Smetak, 1985.
- _____. *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: Omar G., 2001.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. *Architettura contemporanea*. Milano: Electa, 1976.

TAUT, Bruno. *Modern Architecture*. London: The Studio, 1929.

_____. *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1929.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 1999.

WAGNER, Otto. *Modern Architecture. A Guidebook for His Students to This Field of Art*. Trad. Harry F. Mallgrave. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1988. (1ª ed. 1896)

ZEVI, Bruno. *Pretesti di critica architettonica*. Torino: Einaudi, 1983.

Catálogos

Catálogo da exposição coletiva *Nova objetividade brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 06 a 30 de abril de 1967.

Catálogo da exposição individual *Anton Walter Smetak. Plásticas sonoras*, realizada na Galeria São Paulo, em São Paulo, de 30 de janeiro a 06 de março de 1989.

Catálogo da exposição coletiva *Caminhos Contemporâneos. 1952/2002*, organizado por Lauro Cavalcanti. A exposição foi realizada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, de julho a outubro de 2002.

Documentos

Opúsculo de concerto realizado na igreja de São Leopoldo em 28 de novembro de 1937, no qual Walter Smetak atuou como solista de violoncelo – impresso.

Carta enviada a Walter Smetak pelo secretário geral da I Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1967, informando que o júri da Bienal lhe conferira o Prêmio de Aquisição de Pesquisa Norberto Odebrecht – datilografado.

Histórico sobre as plásticas sonoras, escrito por Walter Smetak como prólogo à exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967 – datilografado.

Carta de Walter Smetak dirigida ao Reitor da Universidade Federal do Pará, apresentando-lhe seu currículo e um programa de trabalho a ser desenvolvido naquela universidade, datada de 12 de fevereiro de 1968 – datilografado.

Programa do *Concerto de Música de Vanguarda e Afro-brasileria*, organizado pelos Seminários de Música da UFBA. Realizado no dia 14 de novembro de 1968 com atuação da Orquestra Sinfônica da UFBA, dos professores e estudantes dos Seminários de Música e do Conjunto de Candomblé de Olga de Alaketu, sob direção de José Maceda. Alguns dos instrumentos usados no concerto foram criação de Walter Smetak – impresso.

Programa do *Curso de Música Nova* realizado na UFBA entre 1º e 13 de julho de 1969, tendo como professores Ernst Widmer e Ernst Huber-Contwig, com a participação de Walter Smetak, apresentado como “criador de instrumentos” – datilografado.

Currículo de Walter Smetak, sem data – datilografado.

Boletim n. 4 do Grupo de Compositores da Bahia. Salvador: UFBA / Escola de Música e Artes Cênicas / Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical, 1970. – impresso.

Curso de iniciação ao som contemporâneo – projeto de curso elaborado por Walter Smetak, a ser desenvolvido na Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA no primeiro semestre de 1972. Datado de 16 de dezembro de 1971. – datilografado.

Ficha de pesquisa elaborada por Walter Smetak, a ser desenvolvida na Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA a partir de 1962. – datilografado.

Carta enviada a Walter Smetak pelo coordenador da Sala Corpo/Som do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, datada de 11 de março de 1976, formalizando o convite para realização de um trabalho didático e para a participação de Smetak no espetáculo “A Caverna”, se sua autoria, entre os dias de 06 e 18 de abril de 1976. – datilografado.

Programa do curso e ficha técnica do espetáculo “A Caverna”, realizados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1976 – datilografado.

Currículo de Walter Smetak, sem data – datilografado.

Escrito *Atividades Musicais*, de Walter Smetak, sem data – datilografado.

Carta-consulta enviada a Walter Smetak pelo vice-presidente do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo, datada de 01 de março de 1977, convidando Smetak a integrar a representação brasileira na XIV Bienal Internacional de São Paulo, realizada entre os dias 01 de outubro e 18 de dezembro de 1977 – datilografado.

Carta enviada a Walter Smetak pelo vice-presidente do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo, datada de 02 de junho de 1977, confirmando sua presença na representação brasileira na XIV Bienal Internacional de São Paulo – datilografado.

Currículo de Walter Smetak, datado de novembro de 1977 – datilografado.

Convite para a abertura do *Festival de Arte da Bahia* de 1978, organizado pela UFBA e pela Fundação Cultural do Estado da Bahia – impresso.

Currículos de Walter Smetak, datados de maio de 1980 – datilografados.

Currículo de Walter Smetak, sem data – datilografado.

Artigo sobre a obra de Walter Smetak, intitulado *Smetak fala do seu som prepara apresentação para o Anhembi dia 27*, sem autor / sem data – datilografado.