



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

VLADIMIR BOMFIM PRIMO

**O VIOLÃO MICROTONAL SMETAKIANO E SEU PAPEL
SOCIAL SIMBÓLICO JUNTO AO CAMPO DE CRIAÇÃO DE
VANGUARDA NA ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA DA
DÉCADA DE 1970.**

Salvador
2024

VLADIMIR BOMFIM PRIMO

**O VIOLÃO MICROTONAL SMETAKIANO E SEU PAPEL
SOCIAL SIMBÓLICO JUNTO AO CAMPO DE CRIAÇÃO DE
VANGUARDA NA ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA DA
DÉCADA DE 1970.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito final para obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração Execução Musical, Linha de Pesquisa Processos e Práticas em Execução Musical.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto.
Coorientadora: Profa. Dra. Débora Previatti.

Salvador
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,
por qualquer meio convencional ou eletrônico,
para fins de estudo e pesquisa,
desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

B695 Bomfim Primo, Vladimir.
O Violão microtonal smetakiano e seu papel social simbólico
junto ao campo de criação de vanguarda na escola de música da
UFBA da década de 1970 / Vladimir Bomfim Primo. - Salvador, 2024.
162 f. : il.

Orientador (a): Prof. Dr. Lucas Robatto.
Coorientador (a): Prof^ª. Dr^ª. Débora Previatti.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia.. Programa
de Pós-graduação em Música. Escola de Música, 2024.

1. Violão. 2. Escola de música. 3. Instrumentos de corda. I.
Robatto, Lucas.II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 787.6

Bibliotecária: Vanessa Jamile Reis - CRB5/1767

ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

“O VIOLÃO MICROTONAL SMETAKIANO E SEU PAPEL SOCIAL
SIMBÓLICO JUNTO AO CAMPO DE CRIAÇÃO DE VANGUARDA NA
ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA DA DÉCADA DE 1970.”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal da Bahia como requisito
parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na
Área de Concentração Execução Musical, pelo doutorando
Vladimir Bomfim Primo, perante esta Banca Examinadora.



Documento assinado digitalmente
LUCAS ROBATTO
Data: 22/01/2025 11:57:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Aprovada em Salvador, 22 de agosto de 2024.

Lucas Robatto – Orientador
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Gilson Uehara Gimenes Antunes
Doutor em Música pela Universidade de São Paulo
Universidade Estadual de Campinas

Rodrigo Heringer Costa
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia



Documento assinado digitalmente
GUILHERME BERTISSOLO
Data: 21/01/2025 18:38:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Guilherme Bertissolo
Doutor em Composição pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Humberto Amorim Neto
Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

A Eduardo Fernández e Pablo Márquez
pelo forte estímulo aos temas contemporâneos do universo do violão.

AGRADECIMENTOS

A Ivã Magali pela extraordinária parceria do início ao fim de todos os caminhos

A Vanda Bomfim, Vicente Bomfim e Alê Estrela, pelo apoio e compreensão no todo dia.

A Rilton Bomfim pela fundamental parceria e revisão.

Ao PPGMUS e à Escola de Música da UFBA (EMUS), por acolher a pesquisa.

Ao meu orientador Lucas Robatto, pela imensa parceria e sensibilidade para além da função de orientador.

A Débora Previatti, pela vital coorientação e contribuições sociológicas.

Aos coordenadores do PPGMUS, Flávia Candusso e Alexandre Espinheira e secretários Maisa dos Santos, Anderson Fraga e Gustavo Carvalho.

A Uibitú Smetak, Bárbara Smetak e Ícaro Smetak, pelos diversos compartilhamentos que viabilizaram a pesquisa.

Aos músicos Mateus Dantas, Tuzé de Abreu e Heitor Dantas, pelos frutuozos diálogos, colaborações e inserção ao tema do instrumento.

A Elias Lins e Kedson Silva, pelo suporte na confecção de exemplos musicais.

A Albérico Neto, Mario Ulloa, Cristina Tourinho e Wlamira Albuquerque, pelo acompanhamento do trabalho.

Aos parceiros artísticos Gael le Billan, Nena Oliveira, Luc Joly, Duca Vasconcelos, Renata Campos, Gilson Antunes, Paula Sacur, Amine Barbuda, Guilherme Bertissolo, Mamadou Gaye, Anderson do Samba e Vanessa Melo.

A Paulo Costa Lima, Lia Robatto, Élcio de Sá e Pedro Robatto pelos compartilhamentos.

A Guillaume, Patrícia e Jean Lacoste, Philippe Mouratoglou, Valney Bomfim e Geoffrey Déconche pelo apoio de vida.

À CAPES e Governo Federal pelo apoio financeiro sem o qual a contribuição social desta pesquisa não poderia existir.

A todos os colegas professores, estudantes e amigos que de alguma forma contribuíram com este trabalho.

PRIMO, Vladimir Bomfim . **O Violão Microtonal Smetakiano e seu papel social simbólico junto ao campo de criação de vanguarda na escola de música da UFBA da década de 1970.** 2024. 119 f. il. (color.), Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada investiga o Violão Microtonal Smetakiano em seu papel social simbólico na relação com o campo de criação de vanguarda na Escola de Música da UFBA da década de 1970. Concebido pelo instrumentista, compositor, escritor e criador de instrumentos suíço Walter Smetak, e alvo de raros estudos até então, o instrumento foi inicialmente destinado a atender práticas experimentais de natureza improvisativa dos ateliers por ele dirigidos na instituição naquela década. Integra um conjunto maior de iniciativas tais como invenção de novos instrumentos, adoção da microtonalidade, adoção de metodologia oral ou diluição da tradicional fronteira compositor intérprete, situando-se no epicentro das iniciativas vanguardistas de maior relevância para a música experimental produzida na Bahia. A parte musical prática desta pesquisa investigou o instrumento em seu conceito, propriedades ergonômico-sonoras e métodos criacionais associados, realizando ensaios, workshops, espetáculos e produção de mídias, tendo em seu eixo as práticas performáticas improvisativas de criação em tempo real. Ações que permitiram entrever as condições instrumentais práticas às quais estavam sujeitos Smetak e grupos, revelando as implicações da operação matemática originária de sua concepção nas práticas e na distinção sonora por ele representada. A parte da análise sociológica apoiou sua metodologia em preceitos presentes na praxiologia proposta pelo sociólogo Pierre Bourdieu, utilizando como ferramentas a interpretação dos conceitos de campo, *habitus*, capital, poder simbólico e distinção, segundo o mesmo autor, do conceito de arte contemporânea segundo a socióloga Nathalie Heininck, e da teoria da vanguarda segundo o sociólogo Peter Burger. Foi tal análise que permitiu revelar como a distinção por ele representada, em sua concepção, práticas performáticas associadas, e simbologia cultural, atuou nas relações de força e exercício de poder simbólico no contexto da luta pelo monopólio da determinação de hierarquia de valores dentro de tal campo, fazendo transparecer seu duplo papel, de bem simbólico e instrumento de poder, do campo e de crítica pela revisão de seus ideais.

Palavras-chave: Walter Smetak; violão microtonal; Pierre Bourdieu; poder simbólico; vanguarda na UFBA.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **The Smetakian Microtonal Guitar and its symbolic social role in the field of avant-garde creation at the UFBA music school in the 1970s.** 2024. 119 f. ill. (color.), Thesis (Doctorate in Music) – Postgraduate Program in Music at the Federal University of Bahia, Salvador, 2024.

ABSTRACT

The research presented here investigates the Smetakian Microtonal Guitar in its symbolic social role in the relationship with the field of avant-garde creation at the UFBA School of Music in the 1970s. Conceived by the Swiss instrumentalist, composer, writer and instrument creator Walter Smetak, and the subject of rare studies until then, the instrument was initially intended to serve experimental practices of an improvisational nature in the workshops he directed at the institution in that decade. It integrates a larger set of initiatives such as the invention of new instruments, adoption of microtonality, adoption of oral methodology or dilution of the traditional composer-performer frontier, placing itself at the epicenter of the most relevant avant-garde initiatives for experimental music produced in Bahia. The practical musical part of this research investigated the instrument in its concept, ergonomic-sound properties and associated creational methods, carrying out rehearsals, workshops, shows and media production, with improvisational performance practices of creation in real time at its core. Actions that allowed us to glimpse the practical instrumental conditions to which Smetak and groups were subject, revealing the implications of the mathematical operation originating from his conception in the practices and in the sound distinction he represented. The sociological analysis part supported its methodology on precepts present in the praxiology proposed by sociologist Pierre Bourdieu, using as tools the interpretation of the concepts of field, habitus, capital, symbolic power and distinction, according to the same author, from the concept of art with -temporary according to sociologist Nathalie Heinich, and avant-garde theory according to sociologist Peter Burger. It was such an analysis that allowed us to reveal how the distinction represented by it, in its conception, associated performance practices, and cultural symbolism, acted in the relations of force and exercise of symbolic power in the context of the struggle for the monopoly of determining the hierarchy of values within such field, making its double role evident, as a symbolic asset and an instrument of power, of the field and of criticism through the review of its ideals.

Keywords: Walter Smetak; guitar microtonal; Pierre Bourdieu; symbolic power; avant-garde in UFBA.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Obras de referência da fase sociológica.	14
Figura 2:	Síntese dos aspectos em jogo nas práticas musicais dos <i>ateliers</i>	46
Figura 3:	Exemplo a partir do Mi agudo do violão (Mi β , primeira corda)	56
Figura 4:	Macro sistema de afinação do VMS.....	56
Figura 5:	Disposição dos sistemas microtonal e temperado no braço do instrumento	57
Figura 6:	Orientação das notas sucessivas ascendentes.....	58
Figura 7:	Relação entre modo diatônico utilizado na horizontalidade e a afinação.....	60
Figura 8:	Relação entre modo diatônico utilizado na horizontalidade e as afinações de 2 violões	61
Figura 9:	Desvinculação entre modo diatônico utilizado na horizontalidade e afinação	62
Figura 10:	Disposição do vocabulário de clusters a 3 notas proposto	63
Figura 11:	Disposição do vocabulário de clusters com pestanas	63
Figura 12:	Exemplo de secessão de notas melódicas sobre uma corda.	64
Figura 13:	Mesma ideia de secessão de notas melódicas sobre várias cordas.....	64
Figura 14:	Ilustração digital de motivo intervalar de referência	65
Figura 15:	Plano improvisativo Alvocadorada.....	67
Figura 16:	Plano improvisativo Valée des Couches	68
Figura 17:	Plano improvisativo Danse Oculte.	68
Figura 18:	Jogos e elementos constituintes de Danse Oculte.	69
Figura 19:	Plano improvisativo Habitus.....	69
Figura 20:	Ilustração de notação para escala cromática temperada na 6 ^a corda.....	71
Figura 21:	Ilustração de notação para escala cromática temperada na 5 ^a corda.....	72
Figura 22:	Ilustração de notação para clusters de notas verticalmente consecutivas.....	72
Figura 23:	Ilustração de notação para clusters de disposição transversal.	73
Figura 24:	Ilustração dos principais campos musicais e respectivos <i>habitus</i> relacionando-se com o VMS.....	93
Figura 25:	Exemplo com campo Arte/Música Experimental.	94
Figura 26:	Exemplo com campo Meio Acadêmico ou ensino musical tradicional erudito	95

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
GED	Grupo Experimental de Dança
SESC	Serviço Social do Comércio
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
VMS	Violão Microtonal Smetakiano

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	HISTÓRIA E MUSICOLOGIA: CONTEXTO DE CRIAÇÃO DO VMS.....	15
2.1	O pai do VMS: Smetak.....	15
2.2	Salvador e a vanguarda: ninho preparado.....	22
2.3	Campo de criação musical vanguardista da UFBA na década de 1970: ninho aquecido.....	31
2.4	<i>Ateliers</i> de Smetak: o nascimento	42
3	PESQUISA MUSICAL PRÁTICA	48
3.1	Os colaboradores: Mateus Dantas, Heitor Dantas e Tuzé de Abreu.....	48
3.2	Principais produções musicais e publicações	51
3.3	Violão de microtons: origens e conceito	54
3.4	Violão de microtons: propriedades ergonômico-sonoras	57
3.5	Modalidades exploratórias sobre o violão	59
3.6	Alguns jogos musicais e modalidades gráfico-improvisativas.....	66
3.7	Definindo uma proposta de grafia para o VMS.....	71
4	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA - AS FERRAMENTAS.....	74
4.1	Campo.....	74
4.2	Habitus.....	75
4.3	Capital	76
4.4	Poder simbólico	78
4.5	Distinção	79
4.6	Vanguarda	81
4.7	Praxiologia.....	84
5	SIGNIFICAÇÃO SOCIAL DOS DADOS: UM OLHAR PRAXIOLÓGICO ..	86
5.1	Sobre estruturas, capitais, habitus e visões condicionantes do VMS	86
5.2	VMS e outros habitus: matrimônio celebrado por Smetak	91
5.3	Bens, novas realidades e visões sob a influência do VMS	99
5.4	Frente ao campo de criação musical vanguardista da UFBA da década de 1970..	101
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
	REFERÊNCIAS	117
	APÊNDICE A — GAMBOA.....	121
	APÊNDICE B — STRASBOURG.....	123

APÊNDICE C — SUITE SMETAK.....	129
APÊNDICE D — GRAFIA PARA O VMS.	160

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investiga o Violão Microtonal Smetakiano em seu papel social simbólico na relação com o campo de criação de vanguarda na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia — UFBA — na década de 1970. Busca, através da análise de sua concepção, propriedades, práticas associadas e simbologias, revelar suas representatividades junto a tal campo, elucidando como o instrumento, enquanto signo distintivo, atuou nas relações de força e exercício de poder simbólico no âmbito da luta pelo monopólio da determinação de hierarquia de valores daquela vanguarda naquele período, sendo o instrumento, ao mesmo tempo, elemento integrante dela e símbolo da revisão crítica dos seus ideais.

A constatação da inexistência de repertórios a ele dedicado por autores que não do grupo mais próximo do seu inventor, Walter Smetak (1913-1984), a frequente ausência de menção ao instrumento em bibliografia especializada — seja em livros ou enciclopédias — e o fato da divulgação do instrumento na época de sua criação ter ocorrido fora da esfera acadêmica, transparecem aspectos relevantes sobre as relações de força e exercício de poder simbólico dentro deste campo. Paradoxalmente, declarações de membros dos grupos que vieram a se tornar hegemônicos na condução da vanguarda composicional acadêmica da UFBA transparecem uma alta valoração simbólica do instrumento.

Parte integrante de um conjunto de iniciativas experimentalistas de Smetak consideradas de relevância histórica para a música experimental produzida na Bahia, o Violão Microtonal Smetakiano — doravante VMS — surge no seio dos *ateliers* de improvisação coletiva conduzidos por Smetak na UFBA no início dos anos 70 e, desde a dissolução de tais *ateliers*, no início dos anos 80, foram apenas esporadicamente explorados, seja por artistas ou pesquisadores.

Estimulado pelo compositor e maestro Joaquin Koellreutter (1915-2005) — primeiro diretor dos Seminários Livres de Música em 1954 (BASTIANELLI, 2004, p. 1) — e posteriormente pelo compositor Ernest Widmer (1927-1990) — que o sucede na direção dos Seminários — Smetak vê seu extenso trabalho de pesquisa sonora atingir seu apogeu no decorrer dos anos 70, quando, após nove anos inventando novos instrumentos — trabalho iniciado em 1961 — passou a conduzir um *atelier* de improvisação coletiva a partir de 1971 e criar conjuntos musicais artisticamente capazes de levar tais ideias às práticas. Na busca por integrar, às suas libertárias experiências, simbologias culturais e tímbricas da música local, adotou o violão, o microtonalizando. A relevância musical, estética e social atribuída por Smetak a tal violão, está expressa no papel que lhe reservou nos *ateliers* e/ou registros fonográficos.

Ou seja, mesmo tendo Smetak inventado cerca de 150 novos instrumentos, inicialmente sob a encomenda de Koellreutter e aos quais deve parte substancial da notoriedade que ganhou mundo afora, ele adotou, para suas duas únicas formações instrumentais, o Grupo de Mendigos e o Conjunto de Microtom, uma formação variável na qual o elemento invariável era o violão microtonal ou, mais corretamente, os violões microtonais, em número de seis, sob um conceito de instrumento coletivo, e, ao que indicam diversos relatos e documentos, em volta dos quais se organizava o essencial das práticas.

No entanto, a natureza oral das práticas propostas em seus *ateliers*, ao não encontrar na escrita um imperativo, fez com que os traços restantes a respeito dos princípios que regiam a utilização deste instrumento, se restringissem essencialmente a relatos de membros remanescentes dos *ateliers* e registros fonográficos. Esta zona de mistério, todavia existente em volta da concepção, práticas relacionadas ao instrumento e suas representatividades junto ao universo de criação musical vanguardista da UFBA na década de 1970, foi a motivadora inicial desta pesquisa, permitindo constituir a questão que se torna a pergunta da mesma: qual o papel social simbólico do VMS na relação com o campo de criação musical vanguardista da UFBA na década de 1970?

No intuito de contribuir para o entendimento do papel deste instrumento neste contexto específico, esta tese procura investigar as naturezas das práticas musicais relacionadas ao instrumento, tal qual propostas nos *ateliers* de Smetak na década de 1970. Para tanto, parte das práticas performáticas associadas ao VMS, investigando suas propriedades ergonômicas, sonoras e estéticas, procurando associá-las às práticas musicais vigentes no campo de música de vanguarda produzida na Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA neste período. Esta associação espera possibilitar uma melhor compreensão das condições instrumentais às quais estavam sujeitos Smetak e grupos, e as representações sociais simbólicas deste instrumento no campo da música de vanguarda no contexto de então.

A fim de atender a tais objetivos, estabeleceu-se uma metodologia dividida em três fases:

- a) Produção de dados musicais práticos, musicológicos e historiográficos;
- b) Constituição de ferramentas analíticas;
- c) Análise dos dados levantados.

A produção dos dados musicais práticos ocorreu através da realização de ensaios e performances onde foram exploradas as propriedades instrumentais, experiências criacionais e gráficas do VMS, levando o autor a expandir sua prática instrumental habitual, acrescentando a esta uma

praxis composicional e improvisativa de criação em tempo real. Os dados musicológicos e historiográficos foram gerados através de entrevistas com artistas e pesquisadores dedicados à produção de Smetak — atuais e contemporâneos a este compositor — via pesquisa midiográfica e bibliográfica, levantando-se elementos para a compreensão do contexto histórico e social no qual se inseriram os fatos relacionados ao surgimento de VMS e suas práticas propostas.

A segunda fase foi de constituição de ferramentas analíticas — fundamentação teórica — através da eleição, revisão e interpretação de conceitos sociológicos pré-existentes capazes de parametrizar a análise — conceitos de campo, *habitus*, capital, poder simbólico, distinção, vanguarda e praxiologia — via revisão bibliográfica dos teóricos Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich e Peter Burger.

Figura 1 – Obras de referência da fase sociológica.

	SOCIOLOGIA GERAL	SOCIOLOGIA DA ARTE	TEORIA DA VANGUARDA
AUTOR	Pierre Bourdieu	Nathalie Heinich	Peter Burger
OBRA(S)	<ul style="list-style-type: none"> • Questões de Sociologia • Razões Práticas: sobre a teoria da ação • O Poder Simbólico • A Distinção: critério e bases sociais do gosto • As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário 	<ul style="list-style-type: none"> • Sociologia da Arte • O Paradigma da Arte Contemporânea 	<ul style="list-style-type: none"> • Teoria da Vanguarda

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

As principais obras de referência que embasaram esta fase da pesquisa se organizam conforme a Figura 1.

A terceira fase constitui na realização de uma análise dos dados, se servindo das ferramentas sociológicas constituídas e apoiando sua metodologia em preceitos presentes na praxiologia proposta pelo sociólogo Pierre Bourdieu — somar aspectos objetivos e subjetivos relacionados às práticas. Nesta fase se investigaram os fatos sociais na relação entre o VMS — conceito, práticas associadas e representação simbólica — e o universo de criação musical de vanguarda na UFBA da década de 1970, determinando a natureza desta relação e elucidando, por fim, o papel social simbólico do instrumento em tal campo.

A presente pesquisa procura contribuir para um maior reconhecimento da relevância histórica e continuidade da exploração do VMS no presente e futuro, apresentando, através do ponto de visão de um instrumentista do campo violonístico, algumas das relações de força e exercício de poder simbólico associadas a este instrumento no contexto de sua criação.

2 HISTÓRIA E MUSICOLOGIA: CONTEXTO DE CRIAÇÃO DO VMS

2.1 O pai do VMS: Smetak

Um homem chegado de terras longínquas,

aqui plantou raízes, a compor, a tocar, a inventar instrumentos, misto de músico, escultor, de filósofo e profeta, uma das figuras mais extraordinárias da arte brasileira: Smetak.

Jorge Amado - Retorno ao Futuro.

Ícone da música experimental produzida na Bahia entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1980, Smetak, que entre outras raízes foi estudante do violoncelista Pablo Casals (1876-1973), se tornou um dos mais influentes criadores e pensadores da *avant-garde* atuante na Bahia.

Sua biografia, que aqui será apresentada com ênfase em suas produções musicais, pode ser dividida em três grandes conjuntos, correspondendo às suas três principais fases de vida e atuação profissional: 1^a – do seu nascimento em 1913 até 1937, período europeu, representando o começo de sua vida e formação profissional entre a Suíça e a Áustria; 2^a – a partir da sua chegada e primeira fase de estadia no Brasil de 1937 a 1957, período no qual viveu e desenvolveu diversas atividades profissionais no Sul e Sudeste brasileiro; e 3^a – a da sua estadia na Bahia de 1957 a 1984, quando realizou o essencial das pesquisas que o tornaria uma notoriedade.

Filho mais velho de Friederike Wilhelmine Jäckel e Anton Walter Smetak, Smetak foi violoncelista, compositor, escritor, autor de peças de teatro, *luthier* e criador de instrumentos musicais. Nascido em Zurique, a 12 de fevereiro de 1913; falecido em Salvador, em 30 de maio de 1984 (PAOLI, 2013). Suas primeiras vivências musicais se deram com seu pai, professor de música:

Anton Walter Smetak dava aulas de música, tinha muitos alunos, e o filho, Walter Smetak, adorava acompanhá-lo quando ia ensinar. Uma relação que começou muito cedo, quando tinha pouco mais de três anos de idade. (PAOLI, 2013, p. 27).

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

e me diplomei como concertista em Viena junto com Pablo Casals, em 1935. (SMETAK, 1982).

Segundo Jéssica Smetak, seus primeiros estudos formais de música foram na Escola Profissional do Conservatório de Zurique — até 1930 — onde estudou violoncelo com Carl Hessel e Fritz Reitz, além de ter estudado Teoria Geral da Música, Harmonia, Morfologia, Prática de Orquestra e Piano. Paralelamente, frequentou os cursos de inverno da Escola Superior de Arte Teatral de Viena. Em 1931 integra a Escola de Arte Dramática — Mozarteum — de Salzbourg na Áustria, estudando Violoncelo, Piano, Harmonia, Morfologia, Áudio-Formação, Harmonia Prática, Música de Câmara e Orquestração, até 1934, quando retornou a Zurique.

Sua saída da Europa se dá em 1937, iniciando uma segunda fase de vida, quando seu professor de violoncelo em Salzbourg, Wolfgang Grunsky, recebe um convite para integrar a Orquestra Internacional Farroupilha — Porto Alegre, Brasil — convite que, ao declinar, repassa para Walter Smetak, então com 24 anos, o indicando para o cargo. Em sua chegada, no entanto, Smetak é surpreendido com a notícia de que a Orquestra havia sido dissolvida. Sua busca continuara e veio então o convite para integrar a Grande Orquestra Farroupilha, dirigida pelo italiano Salvador Campanella, seguida de sua contratação pela Rádio Sociedade Gaúcha, desencadeando-se, a partir daí, atividades que lhe garantiriam um primeiro exercício profissional no Brasil, sendo em 1939 convidado a lecionar no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, atuações docente, artística e de subsistência estas que são por ele assim descritas:

Para se criar alguma coisa, só com imensas dificuldades - e quase se morre de fome. Desde que vim para o Brasil, há 38 anos, tenho enfrentado grandes obstáculos. Quando cheguei, por exemplo, a orquestra sinfônica de Porto Alegre, que me havia contratado, se dissolvera. De qualquer forma, concluí que era preferível envolver-me com a desordem e a liberdade dos trópicos do que submeter-me às misérias europeias semeadas por Adolfo Hitler. (SMETAK, 1982).

Em 1941 casa-se com a pianista Maria Agnes Fausel e se muda para o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, iniciando um período que levaria duas marcas principais: a primeira sendo a do nascimento de uma nova fase de atividades profissionais, atividades que se veriam intensificadas pela atuação como músico de orquestra, rádio, camerista e solista. Entre 1941 e 1951, além da contratação pela Orquestra Sinfônica Nacional, seguiu-se a do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e das Rádios Tupi, Nacional e Guanabara, do Rio de Janeiro. Entre 1951 e 1957 é contratado pelo Teatro Municipal de São Paulo, Rádios Tupi, Bandeirantes e Sumaré, de São Paulo:

Ao chegar em solo carioca, casado, morou numa pensão com outros músicos. Logo reconheceram seu talento e Smetak foi convidado para integrar a Orquestra Sinfônica Nacional. (PAOLI, 2013, p. 37).

Para sobreviver no Rio e em São Paulo, tornei-me músico profissional: toquei em festas, cassinos, orquestras de Rádio; acompanhei cantoras estrangeiras e até Carmem Miranda. (SMETAK, 1982)

Uma segunda marca deste período é expressa pelo seu primeiro contato com a Teosofia, influenciando determinantemente as esferas pessoais e profissionais de sua vida que seguira:

Em contato com os amigos da pensão, conheceu o violinista Carlos Meireles Osório, amigo que o apresentou ao professor Henrique José de Souza - também chamado de José Henrique de Souza, ao qual Smetak se referiu pelas iniciais JHS -, o presidente da Sociedade Teosófica Brasileira, atual Sociedade Brasileira de Eubiose, por muito tempo chamada Teosofia. Em 1949, quando foi matriculado como sócio efetivo da instituição, Smetak pontuou o início de um rumo diferente na vida. Trilhou novos caminhos para a concepção de existência que perpassariam todo o seu trabalho e filosofia de vida. (PAOLI, 2013, p. 37-38).

A Eubiose operou transformações importantes nele. Desde a sua maneira de vestir, que ficou menos formal, até a maneira de se relacionar com a sua arte, a sua profissão, passando pela dissolução do seu primeiro casamento. A partir da Eubiose, ele passou a considerar que seu trabalho deveria ser dirigido para os objetivos da Sociedade. (DE ABREU, 2012, p. 56).

Em 1957 inicia o que aqui chamaremos de terceira fase de sua trajetória, quando recebe do maestro e compositor alemão Joachim Koellreutter, radicado na Bahia e cofundador dos Seminários Livres de Música da Bahia (1954), o convite para integrar os Seminários, inicialmente integrando a Orquestra Sinfônica, fato este que se revelou o mais marcante em sua vida profissional. Como sublinha Jéssica Smetak, referindo-se a sua chegada a Bahia: “Esse foi o principal marco da carreira musical de Walter Smetak.” (PAOLI, 2013, p 27).

Foi também marco de novos laços pessoais, conhecendo pouco tempo depois (1959) a Maria Julieta, que se tornaria a mãe dos seus 4 filhos biológicos, Jorgéa (1961), Tercio (1963), Honorato (1965) e Uibitú (1970), além de Bárbara, filha de Julieta fruto de relação anterior e que se tornaria sua filha de criação.

O ambiente encontrado em Salvador por Smetak, que será detalhado na seção seguinte, era de nascimento de uma efervescência cultural, em grande parte ligado à recente fundação da UFBA (1946) por Edgard Santos e, mais particularmente, à fundação das escolas de Dança, Teatro e Seminários de Música, sob um modelo de liberdades com forte influência das vanguardas europeias. Comprometido não só com a reprodução e transmissão de conhecimentos, mas sobretudo com a inovação, Koellreutter teria um papel decisivo no estímulo às pesquisas de Smetak, como atestam relatos se referindo a encomenda feita por Koellreutter a Smetak em 1961, de criação de novos instrumentos, após um concerto de música concreta no qual Smetak havia participado:

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 estreia da música concreta por H. J. Koellreutter na Bahia, surgiu a ideia 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 concreto.” (SMETAK apud SCARAS-SATTI, 2001. p. 20).

Encerrei minha carreira de violoncelista num concerto vanguardista do maestro Joachim Koellreutter, que me levou para o Seminário de Música da Bahia, onde iniciei propriamente minhas pesquisas. Na verdade, eu estava com novas preocupações na mente e havia consolidado a certeza de que o Brasil é a terra das impossibilidades possíveis, onde futuramente se materializará uma nova ordem e lógica, hoje considerada abstrata. (SMETAK, 1982).

Tal convite constituiu um marco daquela fase de atuação de Smetak, dando início a um longo e profundo período de investigação sonora e artística, refletido inicialmente na criação de cerca de 150 novos instrumentos que Smetak qualificou de “Plásticas Sonoras”. Seus conhecimentos de luteria ali seriam aplicados e desenvolvidos em larga escala e estendidos a outros projetos, no que podemos chamar de sua maior fase criativa:

Há uns quinze anos, não sei precisar ao certo, concluí que deviam ser fabricados instrumentos que pudessem representar o que a gente ouve internamente. Embora os instrumentos tradicionais tenham condições de produzir sons bastante estranhos e não rotineiros. Comecei então a construir na pequena oficina que montei na Escola de Música da Bahia, meus próprios instrumentos, dentro de novos conceitos de matéria e espaço. Tive que estudar muito, pois não encontrei quase ninguém que me explicasse as coisas. E as respostas às minhas indagações não estavam escritas em livros. Nos primeiros instrumentos utilizava cabaças como caixas acústicas, aquele fruto da cabaceira onde o nordestino come sua farinha e bebe água. Atava a elas um cabo de vassoura e uma corda de violão, e colocava uma casca de coco dentro. Trata-se da estrutura mais simples que existe, um monocórdio. Através dessa técnica aparentemente rudimentar, surgiu o esboço para uma pesquisa fundamental: tanto ouvir como ver o som, medi-lo em distâncias. Percebi que intuitivamente eu estava retomando princípios canônicos da Grécia Antiga - poucos se lembram das harpas eólicas que os gregos colocavam nos telhados das casas para que os ventos a tocassem. (SMETAK, 1982)

O reconhecimento por tal trabalho não tardaria e viria de esferas não só musicais. O ano em que nasce o mítico Grupo de Compositores da Bahia (1966) é também marcado pelo início do reconhecimento das “Plásticas Sonoras” recebendo o Prêmio de Pesquisa na “I Bienal de Artes Plásticas na Bahia”, representando uma abertura para novos rumos.

Ao final da mesma década, dois fenômenos decisivos se desencadearam: por um lado, com o surgimento das burocracias ligadas à institucionalização dos cursos na UFBA¹ e as tensões derivadas do golpe militar de 1964 no Brasil, Smetak assume a mudança de foco se distanciando

¹ Segundo Conceição Perrone (2008, p. 108-125), ocorre em 1968 a reforma universitária que se desdobra na criação da EMAC, com novas regras e enquadramento, e é em 1971 que seu regimento é aprovado.

gradualmente de suas funções iniciais a ele atribuída de professor de violoncelo e músico de orquestra, aumentando sua dedicação à oficina de criação de instrumentos e experimentações sonoras, e por outro, ocorre neste período determinantes encontros com artistas que influenciaram os rumos de seus trabalhos, como foi o caso com Gilberto Gil, Tuzé de Abreu, Caetano Veloso, Rogério Duarte e Gereba, entre outros, personagens que encarnariam o essencial do entusiasmo investigativo Smetak.

Recebe em 1968 a nacionalidade brasileira, e a profusão de ideias continuara, se refletindo no projeto do “Ovo”² (1970) que, se jamais foi executado por ausência de subvenção, apesar de inúmeras tentativas, ganhou um projeto arquitetônico assinado por Silvio Robatto³, que consistia numa tentativa de estruturar a UFBA de um laboratório de experimentações físicas do som, condiscente com as ambições de atualizações científico-artísticas expressas seja por Edgard Santos, seja pela vanguarda europeia por ele trazida.

É em 1970 que, junto aos músicos que havia encontrado nos anos precedentes, tendo aderido às suas investigações sonoras sobre seus novos instrumentos e improvisação coletiva, que Smetak forma, como extensão de um conjunto de investigações e em volta da novidade do Violão de Microtom, o primeiro dos que Tuzé de Abreu enumerará como “três grupos”. Período que converge com a abertura de uma disciplina universitária voltada para a improvisação coletiva na UFBA:

Foram muitos e com muitas mudanças de elementos os grupos liderados por Smetak. A partir, por exemplo, da transformação dos Seminários Livres de Música em Escola de Música, quando ele passou oficialmente a ensinar improvisação, a rotatividade tornou-se grande [...]. Destaco três grupos como pontos fortes do trabalho smetakiano. O primeiro Violão de Microtom, ao qual ele chamou de “Grupo dos Mendigos” em alusão à pobreza de conhecimentos eubióticos dos componentes (mais tarde Rogério Duarte e Gilberto Gil passaram a estudar Eubiose). [...]. Assim o primeiro violão [...] era tocado por Frederica, guitarrista que trabalhava com Gilberto Gil [...] o segundo [...] por Gereba [...] o terceiro [...] por Gilberto Gil; o quarto [...] por mim [...], o quinto [...] por Rogério Duarte [...] e o último [...] por Capenga, baixista que tocava com Gereba.” Este grupo não apenas trabalhou com improvisações, mas também criou peças, algumas escritas (que infelizmente), embora não lembre de ter havido apresentação pública [...]. O segundo grupo que destaco é o que gravou o primeiro disco, Banquete dos Mendigos (sei o nome do disco por tradição oral, pois o mesmo não está registrado em nenhuma parte da obra em questão). O formaram: Smetak, Gereba, Djalma Correia, Caetano Veloso, Capenga, Roberto Sant’Ana, Elena Rodrigues. Andréa Daltro, Heloísa, Jorge Ledzma Bradley, Ray, Maurice e eu. Os dois penúltimos, técnicos de som que vieram da Inglaterra com Gil e Caetano e trabalharam por alguns anos no Brasil. No disco, além de trabalharem como técnicos, participaram da sub-faixa Poluição Quebratória [...] . O terceiro grupo escolhido é o que gravou o segundo disco, Interregno. Com este grupo, com minha exceção por ter entrado mais tarde, Smetak trabalhou

² O Livro “O Enxerto de Takaká e Outros Textos” organizado por Edson Migraciolo (EDUFBA, 2019), apresenta todo o detalhamento do projeto do “Ovo” de Smetak pelo próprio Smetak.

³ Depoimento de Manuel Veiga no filme “Smetak”, de Mateus Dantas (2017), Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x2EsKL3Vuh4&t=1443s>. Acesso: 06 jul. 2024.

quase dois anos. Foram eles: Smetak, Thomas Gruetzmacher, Baltazar Schawabe, Hans Ludwig, Samuel da Mota, Élcio de Sá, Antônio Sarquis e eu (que participei apenas da gravação de duas faixas, sem ter trabalhado os dois anos (DE ABREU, 2012, p. 21-23).

Abria-se, no início desta década, um período mais intenso de produções artísticas e reconhecimentos. Em 1973, junto ao Grupo de Mendigos a graças à intervenção de Caetano Veloso, grava então pela gravadora *Phillips*, seu primeiro disco intitulado “Smetak”:

Caetano Veloso conseguiu que a então *Phillips* gravasse o primeiro disco de Smetak. Caetano já era famoso. Numa das principais reuniões para a produção do disco, foi decidido que Smetak teria toda a liberdade para gravar, mas que depois Caetano e Gil, devido às suas experiências com produtores e com o público, montariam (hoje se diria editariam) o material gravado em improvisações. (DE ABREU, 2012, p. 20).

Um LP a 11 faixas contendo essencialmente improvisações coletivas, tornando público e pela primeira vez as sonoridades de alguns dos instrumentos por ele criado, o violão eólico, Violão de Microtom, tudo mesclado a intervenções vocais e violoncelo. O grau de inovação atingida nos aspectos sonoro e estético, potencializado pela distribuição da *Phillips* e a notoriedade do então produtor Caetano, farão o conhecimento e reconhecimento do seu trabalho atingir esferas distintas do circuito acadêmico local, rendendo entre os primeiros impactos, o convite para intervir na Feira da Bahia - São Paulo, 1974 - o recebimento do prêmio de “Personalidade Global do Ano” de 1974, categoria música, pela Rede Globo de Televisão, o convite para Participar da XVI Bienal Internacional de São Paulo, e a atirar o interesse do cineasta Walter Lima que lança em 1977 o documentário “O Alquimista do Som”. Momento a partir do qual fecha-se o ciclo de primeiros desdobramentos da constituição do que Tuzé chamara de primeiro e segundo grupos, abrindo o ciclo do terceiro grupo, nomeado Conjunto de Microtons, que trará a marca de colocar o Violão de Microtom ao centro das dinâmicas e investigações.

O Conjunto de Microtons representou o ponto de maior desenvolvimento do fenômeno Violões de Microtom [...] o nível de complexidade conceitual/prático alcançado pelo grupo referido estabelece um campo ideal para uma investigação adentrada dos diversos processos envolvidos no fenômeno dos violões microtonais smetakianos. (DANTAS, 2010, p. 196).

Fase de aprofundamento do conhecimento das propriedades do instrumento, dos métodos de estruturação das improvisações, culminando no lançamento do seu segundo disco intitulado *Interregno*, gravado em 1979 sob a Direção e Produção de Carlos Pita, e lançado pela gravadora “Marcus Pereira” em 1980:

Este disco foi trabalhado por cerca de dois anos, ainda que o grupo sofresse algumas mudanças. Ele foi realizado basicamente por um grupo “Violão de Microtom” e um órgão elétrico. Outros instrumentos, sobretudo dentre os criados por Smetak, também

são usados, embora muito menos que no primeiro disco. Ainda que as sete peças deste disco sejam improvisadas, suas estruturas foram trabalhadas, o que é outra diferença deste para com o Banquete dos Mendigos. (DE ABREU, 2012, p. 28).

Neste, as 7 faixas, como sublinhava Tuzé, se tem em comum com o primeiro disco a natureza improvisativa experimental, difere do mesmo no que oferece maior protagonismo aos violões microtonais, e se apoia em planos improvisativos mais estruturados.

Em 1982 participa do Festival Horizonte 82 em Berlim, período no qual vê seus *ateliers* se diluírem, seja pela partida de alguns de seus principais membros para outros centros, seja por passar a apresentar consequentes problemas de saúde, contra os quais lutou até seu falecimento em 1984.

Seu acervo pessoal é atualmente mantido e conservado por sua família. Parte de suas “Plásticas Sonoras” é mantida em exposição permanente no Museu Solar do Ferrão no centro histórico de Salvador. O legado deixado através de suas obras⁴, abrangendo as esferas extramusicais, está expresso em produções de naturezas diversas, dentre as quais muitas não publicadas, incluindo 32 livros, cerca de 300 poemas, peças de teatro, além dos registros fonográficos de cerca de 40 horas de improvisações, entre outras.

Suas ideias, frequentemente vinculadas às ideias que deram origem ao Movimento Tropicalista Brasileiro de música popular, continuam sendo disseminadas em diversas esferas, sendo traço identitário do trabalho artístico dos remanescentes de seus grupos como no trabalho de Marco Antônio Guimarães, ao inspirar a fundação do grupo instrumental *Uakiti* sobre bases procedimentais smetakianas, no trabalho autoral de Tuzé de Abreu na esfera da canção popular com os discos “Tuzé de Abreu” (2002), *Lárralibus Escumálicus Cujolélibus* – e “Contraduzindo” (2018), *Sê-lo! Netlabel!* – sendo também objeto do interesse de autores e pesquisadores como Marco Scarassatti – dissertação “Retorno ao Futuro: Smetak e suas Plásticas Sonoras” (2001), e a fundação da *Omnikestra* (2015) – ou Mateus Dantas – dissertação “Walter Smetak e os Violões de Microtom”, 2010, seguida do filme “Smetak” (2017). Ilustram o recente interesse por suas ideias e produções, o interesse do DAAD (2017) através do “Programa Artistas em Berlim”, que, em colaboração com Goeth-Institut e o grupo alemão especializado em músicas atuais *Ensemble Modern*, sob a direção de *Vimbayl Kaziboni*, montaram, realizaram e documentaram um macro-projeto que incluía residência artística, exposições, workshops, encomenda e estreia de novas obras camerístico-orquestrais incluindo os instrumentos de Smetak, junto aos compositores *Arthur Kampela* – obra “Tak... Tak... Tak...” – *Liza Lim* – obra “The Spining World

⁴ A lista detalhada do conjunto de suas produções se encontra em “Walter Smetak”, de Jéssica Paoli Smetak, Coleção Gente da Bahia, (Salvador, 2013).

for 9 Musiciens” – Paulo Rios Filho – obra “Volvere” – e Daniel Moreira – obra “Instrumentarium for Ensemble & Video/Soundtrack” – culminando com a realização da turnê de espetáculos intitulada “Re-inventing Smetak” – Berlim, São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador – estreando tais obras. Ocasão na qual fica notório, pela dimensão e natureza expressa nos materiais e exposições produzidos, o desejo de tratar Smetak não como expoente regional, e sim – e talvez pela primeira vez com chancela estrangeira institucionalizada – no lugar de expoente da música experimental mundial. Tudo com a curadoria e participação de artistas como Tuzé de Abreu, Arthur Kampela, Sílvia Ocogne ou Paulo Costa Lima.

Todavia mais recentemente (2021) o selo musical peruano *Buh Records*, remasteriza e relança os dois LPs de Smetak, sob forma digital e em plataformas digitais de grande acessibilidade, iniciativa acompanhada do lançamento do documentário “Smetak: visionário”. No mesmo ano, a produtora cultural *Via Press*, lança o portal virtual “Poética de Smetak”⁵, registrando e publicando em audiovisual, poemas inéditos de Smetak, musicados ou declamados por artistas como Carlinhos Brown, Tuzé de Abreu, Adriana Calcanhoto, Jaques Morelenbaum, Marco Scarassatti, e o autor desta pesquisa.

2.2 Salvador e a vanguarda: ninho preparado

Chegar em Salvador no ano em que eu ia completar dezoito anos significou para mim a entrada no grande mundo das cidades. Nenhuma metrópole depois disso teve sobre mim sequer o décimo daquele impacto. O fato de a Universidade estar tão presente na vida da cidade, com seu programa de formação artística levado a cabo por criadores arrojados chamados à Bahia pelo improvável Edgard Santos, fazia de minha vida ali um deslumbramento.

VELOSO apud RISÉRIO (1995, p. 9).

O sentimento de deslumbramento evocado por Caetano Veloso neste depoimento em epígrafe, se referindo ao ambiente que encontrou em Salvador no ano de 1960, parece revelar o essencial das representatividades que a vanguarda baiana tinha ante à parcela da comunidade baiana que estivesse ao alcance do seu efeito. Sentimento possivelmente explicado pelas transformações ocorridas na organização cultural e educacional na Bahia e na cidade de Salvador nos anos e décadas que precedem 1960, fruto do entrelaçamento de diferentes fatores, dentre os quais se destaca pelo poder de impacto do nascimento e internacionalização de novos nichos intelectuais, a fundação da UFBA por Edgard Santos em 1946.

⁵ Disponível em: <http://poeticadesmetak.com.br/>. Acesso: 06 jul. 24.

Uma época de fortes transformações na cultura da Bahia e de Salvador, que atingiria seu clímax na década de 1970 sob o comando das artes e suas vanguardas, desdobrando-se em um espírito cosmopolita e no nascimento, entre outros, de movimentos transfronteiriços como o Cinema Novo ou a Tropicália.

Entre as décadas de 1950-60, a Cidade da Bahia, ancorada em práticas culturais tradicionais, achou-se de repente sob um forte influxo de informações internacionais. Parte substancial delas vinha das vanguardas estético-intelectuais europeias do período anterior à II Guerra Mundial, especialmente nas áreas de música, teatro, artes plásticas, arquitetura, dança e cinema. (RISÉRIO, 1995, p. 74).

No entanto, a fim de melhor evidenciar a representatividade da fundação da UFBA e atuação das vanguardas artísticas ante o cenário social baiano da época – em particular o Soteropolitano – nos permitamos um breve olhar sobre aspectos sociológicos e culturais da região que precediam os anos 1960.

Do Brasil pré-colonial à colonização, do império à república⁶, enraizou-se na Bahia e em Salvador a constituição da primeira essência identitária – civilizatória e cultural – do país. As marcas deixadas pela chegada dos europeus no ano de 1500 em terras baianas, sob a modalidade colonizadora de exploração, apoiadas na prática da escravidão, fazendo de Salvador seu porto principal e sede administrativa por 263 anos, do macro ao micro, da geopolítica à cultura, às artes, e mais particularmente à música, determinaram importantes realidades práticas na vida da cidade.

Entre os eventos históricos mais determinantes na composição do panorama social e cultural da Bahia e sua identidade, pelo poder de impacto em diversas esferas, lembremos aqui de cinco: a chegada dos Portugueses em 1500 – e com ela as consequências tanto do modo exploratório de colonização quanto da chegada massiva de negros escravizados; a transferência da capital administrativa brasileira de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763 – e com ela, a perda, por Salvador, do *status* de sede dos poderes políticos e seus benefícios; a instalação no Brasil da corte real portuguesa em 1808 – e com ela a flexibilização de leis ligadas ao controle de produção de bens culturais⁷ em solo brasileiro; a abolição da escravatura em 1888 – e com ela o nascimento de nova configuração nas relações trabalhistas e culturais; e a proclamação da República em 1889

⁶ Um maior detalhamento crítico dos fatos históricos aqui sugeridos se encontra em “Uma História da Cidade da Bahia” do historiador e antropólogo Antônio Risério, (RISÉRIO, 2004).

⁷ Em Decreto do 13 de maio de 1808 a Corte Portuguesa, recém-instalada no Brasil, autoriza pela primeira vez a atividade de impressão e publicação em solo brasileiro, fundando a Imprensa Regia no Rio de Janeiro. (ROSA, 2009, p. 82-83).

— e com ela o nascimento de uma estruturação política mais alinhada com as democracias ocidentais mais antigas, inspirando as primeiras manifestações de busca por uma identidade nacional, uma soberania também intelectual.

No final do século XIX, se a essência das manifestações culturais da cidade de Salvador ainda se encontrava ancorada nas culturas tradicionais populares (RISÉRIO, 1995, p. 74), expressa pelas festas tradicionais de rua⁸ ligadas a datas simbólicas e/ou religiosas, ou pelas atividades musicais de um emergente universo do samba local⁹, é no início do século XX que a constituição de um ambiente cultural mais diversificado e estruturado passa pouco a pouco a se efetivar.

Entre 1902, ano em que na Bahia, Xisto Bahia emplacava o marco histórico do primeiro registro fonográfico brasileiro com a gravação do Lundu “Isto é Bom”, e 1950, ano da invenção do “Pau Elétrico”, marco influente e não menos histórico da cultura carnavalesca da cidade, a morfologia do ambiente cultural da cidade acelerava sua transformação. Tal período é marcado pelo impacto direto ou indireto de eventos como: a fundação do primeiro jornal da região — “Jornal Atarde” (1912); o surgimento e atuação das rádios, sendo a primeira a “Rádio Sociedade da Bahia”¹⁰ (1924); a descoberta do primeiro poço de petróleo da região (1930) e seus desdobramentos na economia, comércio e indústria local, como a consequente substituição do comércio marítimo regional pela construção de novas estradas; a fundação da Secretaria de Educação do Estado da Bahia (1935) e posterior atuação de Anísio Teixeira (1947/1951) com seu programa de educação integral. Intervalo temporal no qual, paralelamente, o mundo se encontrava mergulhado entre as duas mais impactantes guerras de sua história, no eixo sudeste brasileiro uma intelectualidade começava a desenhar os traços do que se considera a primeira identidade cultural genuinamente brasileira através da Semana de Arte Moderna (1922) e o Movimento Antropofágico Brasileiro, e o Brasil vivia o efeito de um desenvolvimentismo inédito em sua história, ilustrado pela criação da Companhia Siderúrgica Nacional em 1941 e Consolidação das Leis do Trabalho em 1943. Como lembra Antônio Risério, na transição de século, o contexto mundial no qual se inserem tais transformações brasileiras e baianas, apresenta o seguinte traço:

Entre o final do século XIX e o início do século XX, o mundo passa a requerer, para a sua compreensão, a adoção de perspectivas realmente mundiais. Numa fórmula sintética, o planeta se planetariza. Os seres humanos começam a viver agora, de fato, num

⁸ Segundo Eduardo Davel e Marcelo Dantas, a tradição de festas populares na Bahia tem origem em 1549 com a procissão de natureza religiosa, Corpus Christi, se multiplicando e agregando o lado popular profano ao ponto de receber já entre os séculos XVIII e XIX duas vezes mais orçamento do que obras públicas. (DANTAS, 2020).

⁹ Segundo Silvano Fernandes Baia, é entre o final do século XIX e início de século XX que os gêneros musicais populares e urbanos, entres os quais o samba e o choro, se consolidam (BAIA, 2011, p. 92-100).

¹⁰ Segundo Nelson Cadena, em 24 de março de 1924 é fundada a Rádio Sociedade da Bahia, entrando em operação somente em 1925. (CADENA, 2024).

sistema internacional, construído através de um processo avassalador de *ocidentalização* do planeta Terra. Mas tal processo, ainda que assimétrico, não é de modo algum unilateral, ou melhor, tem uma contrapartida que os centros ocidentais de poder não conseguiram evitar: a universalização do Ocidente acarretou a universalização de matrizes e elementos de culturas extraocidentais, trazendo à luz do sol a esplêndida multiplicidade de focos de cultura, engendrados pela humanidade, em seu virtuoso e labiríntico arco de experiências sociais. (RISÉRIO, 1995, p. 73).

Se os ares do modernismo artístico já tomavam um certo circuito de Salvador através da atuação estética promovida por alguns autores, o ambiente cultural baiano entre os anos 1920 e 1940 ainda apresentava limitações assim descritas por Paulo Cesar Miguez de Oliveira em sua tese “A Organização da Cultura na Cidade da Bahia”:

Por exemplo, não dispunha, a Bahia, de um público consumidor de bens culturais cuja extensão e heterogeneidade pudesse garantir, a artistas e intelectuais, independência econômica e legitimidade cultural. O público existente, no caso, estava quase tão somente restrito a uma pequena elite, deixando de fora dessa condição a massa de escravos analfabeta pobre. (DE OLIVEIRA, 2002, p. 182).

O circuito cultural é reduzido. As instâncias de consagração de produção simbólica contam-se nos dedos de uma mão: a Faculdade de Medicina, a de Direito, a Escola de Belas Artes, o Instituto Geográfico e Histórico e a Academia de Letras da Bahia [...]. Quanto as instâncias de divulgação da produção simbólica, o panorama é também desolador. Como anota Selma Ludwig, a cidade tinha “apenas um museu (oriundo da pinacoteca Jonathas Abbott, criada no século XIX, não tinha galeria de arte (as exposições eram realizadas na Biblioteca Pública, no *Pálace Hotel*, no “*Hall*” do prédio do jornal *A Tarde*, na Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, no bairro das Mercês, e no Instituto Histórico Geográfico, não existiam tão pouco boas casas de espetáculo: teatros, cinemas, não ofereciam boas condições aos espectadores. (LUDWIG apud DE OLIVEIRA, 2002, p. 183).

Desse circuito específico de produção e distribuição cultural vigente no período pós 1940 em Salvador, Miguez destaca alguns marcos e personagens atuantes, que pouco a pouco, graças à natureza de seus propósitos, ajudariam a transformar o panorama cultural local, já caracterizado pelas manifestações populares, em mais heterogêneo:

Em 1944, realiza-se [...] a exposição-marco da arte moderna na Bahia. Do Museu do Estado, o jornalista e seu diretor, José do Prado Valladares, empresta apoio às primeiras tintas modernistas. Até pouco depois de 1947 funcionam os Salões de Ala, abrindo espaço para a nova geração de artistas plásticos baianos. Por toda década Alexandre Robatto Filho segue realizando seus curtas-metragens, registrando paisagens, costumes e festas da cidade, (Ludwig, 1982; Flexor, 1994). Começaram a chegar à Bahia “estrangeiros desgarrados e cultos”, como o antropólogo e fotógrafo francês Pierre Verger, o artista plástico argentino Carybé e a arquiteta italiana Lina Bo Bardi que, “encantados com a cultura local, confeccionam suas obras e reflexões e fazem os baianos atentar para uma riqueza que, muitas vezes, não parecia ter a dignidade de ser reconhecida como cultura. (Rubim, 200, p. 76). (DE OLIVEIRA, 2002, p. 187).

Tais realidades e atuações, no entanto, se constituíam ainda num contexto sociológico de desequilíbrios nos níveis de acesso à educação pela maior parte da população. Segundo dados estudo apresentado por Alceu Ravello Ferraro e Daniel Kreidlow (2004, p. 180-199), no qual

interpretam os dados de censos demográficos nacionais, em particular entre os anos 1920 e 1960, período que compreende os 30 anos que precedem a fundação da UFBA e os primeiros 10 anos de sua existência, os níveis de analfabetismo da população baiana eram de 75,8% em 1920 e 63,3% em 1960. No mesmo período, Salvador viu sua população mais que duplicada – 283.422 habitantes em 1920, seguido de 290.443 habitantes em 1940, e 655.735 habitantes em 1960, chegando a mais que triplicar com 1.007.195 habitantes em 1970. Além disso, como sublinha o mesmo estudo, o Brasil passava por um momento de aceleração das desigualdades regionais na matéria, ficando a Bahia e demais estados nordestinos, distanciados por outros estados em termos da velocidade da redução da taxa de analfabetismo.

[...] de 1920 a 1960 acelera-se a queda do analfabetismo. Para o conjunto do País, a taxa cai, no período de 71,2% para 46,7% entre as pessoas de 5 anos ou mais, uma redução de 24,5 pontos percentuais: [...] aprofunda-se ainda mais as desigualdades entre as Unidades da Federação [...]. Nas dez posições mais elevadas em termos de analfabetismo, continuam figurando todos os nove estados do Nordeste. A outra posição é ocupada pelo Acre em substituição ao Estado do Goiás. (KREIDLOW apud FERRARO, 2004, p. 179-200).

Quando confrontamos a velocidade de redução do analfabetismo do estado com a velocidade do crescimento populacional de Salvador, percebemos que a velocidade do crescimento populacional por década da cidade, era mais importante que a velocidade de resolução dos desníveis educacionais regionais, expressos pela redução de apenas 12,5 % da taxa de analfabetismo geral no estado.

Não menos esclarecedora é a proposta de Miguez (2002, p. 182) de relacionar o ano da já mencionada fundação do Jornal *A Tarde*, em 1912, jornal referência da região desde então, tanto com os índices de analfabetismo da região na época, que como já vimos beirava os 80%, como também com a data de fundação da Secretaria de Educação do Estado – 1935 – mais de vinte anos depois da fundação do jornal. Confrontação que parece revelar velocidades distintas na criação de estruturas de produção e difusão cultural, vendo privilegiada a classe dos letrados, historicamente proprietária dos meios e bens de produção ou bens simbólicos. Uma sociedade que, ao ter uma maioria absoluta de sua população, todavia não inserida no universo econômico ou dos letrados, ao que indicam tais relatos, se compunha fortemente segregada, vendo a estruturação dos organismos produtores de bens culturais e o conseqüente acesso à cultura pela população apresentar importantes limites.

São as realidades expressas por tais dados que oferecem parte importante do significado da atuação de Edgard Santos ao fundar a UFBA, evocada por Caetano. Por um lado vemos o quão tal atuação se apresentava no contrapé dos indicativos, das tendências nacionais e regionais, que praticamente condenavam a região a um insolúvel atraso educacional e cultural, e por outro,

entrevemos a qual parcela populacional se abrangia — ou se restringia — a atuação e interação dos movimentos culturais vinculados à UFBA — em particular à atuação das vanguardas artísticas — permitindo-nos desde já antecipar o empréstimo da expressão qualificativa de Risério destinada às vanguardas, um espécie de “tropa de elite” da intelectualidade local nascente. Vejamos como.

Ao unificar as antigas Faculdades da Bahia (1946) as ampliando com abertura de novos cursos e áreas de pesquisa, incluindo o pioneirismo nacional expresso, por exemplo, através da fundação das escolas superiores de dança e teatro, importando profissionais e conhecimentos vindos de outros mundos para a construção de ambiente intelectualmente vanguardista na região e no Brasil, Edgar torna-se, sobre uma contribuição já iniciada por Anísio Teixeira — na esfera da educação básica — pivô ele — na esfera do ensino superior e pesquisa — do que é considerada a mais importante transformação educacional e cultural de Salvador e da Bahia:

Em campo educacional, a Bahia assistiu, na primeira metade do século XX, a dois gestos fundamentais - revolucionários, até. De uma parte, com o desempenho de Anísio Teixeira; de outra, com o de Edgard Santos. Anísio liderou nacionalmente o movimento por uma escola nova. Espírito aceso, veemente e apaixonado, bateu-se vigorosamente em defesa de uma política e de um sistema educacionais abertos, de natureza popular e democrática, convertendo-se assim, segundo as palavras do seu discípulo Darcy Ribeiro, na “voz brasileira dos ideais de educação para a liberdade”. [...]. Do projeto de Anísio à criação da Universidade por Edgard Santos. Aquele foi sem dúvida um momento muito especial nas vidas do Brasil e da Bahia. Entre o final da década de 1940 e o início da de 1960, num país que velejava por mares democráticos, acelerando a sua marcha urbano-industrial, a Bahia se abriu a um considerável fluxo internacional de informações, que iria desembocar adiante, em movimentos que, como o Cinema Novo e a Tropicália, alterariam definitivamente o panorama cultural brasileiro. [...] aconteceu ali, no horizonte até então acanhado da província, a coincidência entre o desejo de fazer, a existência de condições objetivas para o trabalho e a presença de pessoas capazes de tocar o barco. Além disso, a movimentação mobilizava levadas geracionais diversas, do reitor Edgard Santos ao estudante Glauber Rocha, que então disparava: “está sendo derrotada na província a própria província”. *Derrotar a província na província* parece ter sido, de fato, a palavra-de-ordem geral. Este é o tempo em que a Cidade da Bahia é marcada, a fogo e brisa, pelas ideias e ações de Koellreutter, Lina Bo Bardi, Yanka Rudzka, Agostinho da Silva, Martins Golçalves, Pierre Verger, Diógenes Rebouças e outros. Menos imediata, pela distância geográfica, mas nem por isso menos intensamente, por Jorge Amado, Dorival Caymmi e João Gilberto. (RISÉRIO, 2004, p. 524-526).

A dimensão do impacto da atuação de Edgard Santos para o universo da ciência, educação e cultura na Bahia pode ser entrevista observando o conjunto de suas realizações organizadas por Risério em “Edgar Santos e a Reinvenção da Bahia” (2013, p. 462-465), abrangendo: a construção da estrutura física de campus universitários e seus respectivos prédios, sob financiamento público federal; fundação de cursos superiores até então inexistentes na Bahia com os de Arquitetura, Jornalismo, Teatro ou Dança, entre muitos outros, sob a modalidade de ensino público gratuito; a integração e federalização de cursos pré-existentes como o de Medicina, Direito e Belas Artes; a autonomização de faculdades como as de Odontologia e Farmácia; a criação de

mecanismos de interação com a comunidade, entre muitas outras medidas que colocaram a Bahia como uma das maiores e mais avançadas estruturas universitárias da América Latina em sua época.

Em particular na esfera das artes, ocorreu o que poderíamos chamar de revolução. Além da já mencionada integração da Escola de Belas Artes e as fundações de novas escolas, formando um núcleo que seria institucionalizado em 1971 sob o nome de Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC – incluindo Dança, Teatro e Música, Edgard Santos montou uma equipe de gestores e docentes convidando profissionais expoentes em suas áreas, vindo de outras regiões e países, cuja liberdade de atuação somada aos seus perfis, permitiram tornar tais escolas em referências de modernidade para o Brasil e América Latina.

Na Dança, a convidada foi a dançarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka (1919/2008) que fundou na UFBA a primeira Escola de Dança de nível superior do Brasil (1956) implantando na Bahia, ao lado de Rolf Gelewski (1930/1988) e outros, a dança moderna com raiz no expressionismo alemão.

Desde a sua concepção por Yanka Rudzka, e recebendo a influência de professores estrangeiros, a Escola de Dança une a vertente criativa da Dança Expressionista Alemã e da escola técnica da linha norte-americana desenvolvida por Martha Graham, que foi se mesclando ao longo do tempo com a pesquisa dos seus professores, adaptando à realidade local. [...]. A Escola de Dança da UFBA foi a única a oferecer curso superior na área, no Brasil, durante quase 30 anos, seguida pela Unicamp, em São Paulo, PUC, no Paraná, Faculdade da Cidade do Rio de Janeiro e UFU, em Uberlândia. (RODRIGUES apud RISÉRIO, 2013. p. 182).

Rudzka por sua vez, convidaria, entre suas assistentes, a então solista natural de São Paulo, Lia Robatto, que teria uma destacada atuação como dançarina, professora, coreógrafa e gestora, fundando, por exemplo, o GED – Grupo Experimental de Dança, 1965 – e a Escola de Dança da FUNCEB (1984) entre outras marcantes produções. É também relevante a atuação de Rudzka a dançarina Dulce Aquino, atuando na gestão e criação de núcleos de pesquisas avançadas do corpo e semiótica.

Também em 1956 o pernambucano Eros Martins Gonçalves é convidado a fundar na UFBA a primeira escola de ensino superior de Teatro do Brasil. Acompanhado pelo português George Agostinho da Silva e uma equipe de professores na qual figurava Lina Bo Bardi, Ana Edler, Gianni Ratto e a própria Yanka Rudzka, entre outros, fomentaram ali e pela primeira vez no Brasil, uma extensa literatura teatral:

Em setembro de 1956, aconteceu, ali, o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. E vieram as montagens, um rol bastante eclético de peças teatrais, indo de criações de Paul Claudel, Johan Strindberg, Ariano Suassuna e Anton Tchecov a criações

de Gil Vicente, Tennessee Williams, Edward Albee (com Direção de Luiz Carlos Macieli) e Bertolt Brecht. Clássicos e contemporâneos como se vê. (RISÉRIO, Antônio. *Edgard Santos e a Reinvenção da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2013. p. 178-179).

Por ali se formaram nomes como Antônio Pitanga, Carlos Petrovich, Mário Gusmão ou Mário Gadelha, entre outros, tendo a escola sido frequentada e influenciado personagens como Glauber Rocha e Caetano Veloso, que não tardariam a liderar movimentos artísticos de grande impacto nacional em suas respectivas áreas.

Em música, o convidado para fundar e organizar os Seminários Livres de Música – 1954 – foi o compositor e maestro alemão Hans Joachim Koellreutter, que implantaria o ensino de músicas seriais – dodecafônicas ou não – experimentais, concretas, e outras então difundidas na Europa. No mesmo período, dois outros europeus convidados por Koellreutter teriam atuação destacável na criação: o suíço Ernest Widmer, que além da intensa atuação como docente e gestor, fundará em 1966, junto a nove estudantes, o marcante Grupo de Compositores da Bahia, registrando suas produções em numerosos LPs, e o também suíço Walter Smetak, que fundará em 1961 as oficinas de invenção e construção de novos instrumentos – as “Plásticas Sonoras” – e os *ateliers* de práticas experimentais, que, como já vimos, também veriam suas produções registradas nos LPs “Smetak” – 1974 – e “Interregno” – 1982. A complementariedade de atuação dos três, reforçada pela fundação e atuação de conjuntos instrumentais como o Conjunto de Música Nova ou mais tarde o Bahia Ensemble, dedicados a execução de tais repertórios, ou pela atuação de *performers* como o maestro e violoncelista Piero Bastianelli, fariam a Bahia protagonizar nacionalmente o desenvolvimento do ensino, das práticas e da criação das mais contemporâneas linguagens musicais da época.

É este perfil de profissionais que operou o que é considerada a mais transformadora revolução cultural já ocorrida na região. Se, como vimos acima, o impacto quantitativo da atuação da academia na cidade se viu limitado por desestruturas e realidades sociais fortemente desiguais na matéria da acessibilidade cultural, Dulce Aquino, se referindo ao impacto de tal interação na constituição da natureza de tais escolas – ou inversamente, a influência que tais escolas teriam sobre esferas não acadêmicas – lembra:

A ideia de permeabilidade entre a cultura intra e extrauniversitárias parece ter sido forte elemento na criação das escolas de arte da Universidade Federal da Bahia no período de 1954 a 1956, na medida em que se proliferou em outras células não universitárias, a exemplo do cinema e música popular nos anos 1960 e 1970. (AQUINO, apud RISÉRIO, 2013. p. 182).

Segundo Risério, a qualificação dessa interação, em particular junto aos circuitos boêmios da cidade, cumpria um importante papel na desprovincialização:

A produção universitária, os ateliês, o cineclubismos, os suplementos jornalísticos, etc., configuravam uma teia elétrica de signos, injetando dados e ideias novas no espaço cultural da província. O que significa que a Universidade, embora fosse um *locus* fundamental, nada tinha de farol solitário, “ilha da fantasia” ou *bunker* laboratorial de importância duvidosa. Muito menos era o purgatório da pasmaceira, da preguiça mental mais remansosa, como nos dias de hoje, quando segue completamente alheia ao movimento da vida à sua volta. Pelo contrário, cidade e universidade não eram, naquele período, compartimentos estanques. (RISÉRIO, 1995. p. 75).

Penso que esta circunstância da história da cultura na Bahia, embora possa vir a ser apreendida de um golpe de vista rápido e sintético, não será devidamente mapeada se não levarmos em conta dois processos fundamentais - e simultâneos. De uma parte, aconteceu na Bahia, nos fifties baianos, algo que hoje em dia julgaríamos impossível, ou mesmo impensável: o entrelaçamento da cultura boêmia e da cultura universitária. [...]. É que não vigorava ali, naquele momento o decreto estúpido da “incompatibilidade de gênios” entre a vagabundagem intelectual - o nomadismo criativo da inteligência notívaga - e a prática acadêmica. A inexistência de um *cordon sanitaire* entre campus e a praça, a escola e a rua, a boate e o gabinete ou o ateliê e a praia, enriqueceu e vitalizou o circuito diário dos signos. Em resumo, nenhum apartheid simbólico atravancava a troca de experiências e a transfusão de discursos, para a fúria das sentinelas pré-mentais do reacionarismo, tão típicas do provincianismo da elite brancomestiça baiana. De outra parte, ocorreu na Bahia, nesses mesmos *fifties*, uma dialética entre a informação cosmopolita e a realidade antropológica local. Ideias vanguardistas, como as trazidas por Koellreutter e Lina Bardi, e teses excêntricas (no melhor sentido da expressão) como as de Augustinho da Silva, pensador que não deixava de estar ligado ao modernismo lusitano, desembarcavam então naquelas praias azuis, para circular entre as sombras do velho massapê escravista e o sol que faiscava na areia clara do litoral. [...]. Era a informação internacional de “primeiro grau”, informação *nova*, numa circunstância ecoantropológica concreta, específica, nitidamente distinta mesmo no âmbito do universo brasileiro de cultura. Daqui, dois outros processos se desdobraram. *Primo*: o repertório cosmopolita foi repassado para a juventude baiana, reforçando em alto grau o trabalho de baianos já sintonizados internacionalmente, a exemplo de Walter da Silveira, guru dos cineclubistas, *Secundo*: o olhar da vanguarda se encontrou com a realidade baiana, o que antropologizou ainda mais, até mesmo ao plano etnográfico, a postura vanguardista, incrementando a dialética dos dois polos no espírito da juventude da Bahia. Com isto - o entrelaçamento cultura boêmia/cultura universitária; a dialética entre o cosmopolita e o antropológico -, a cultura pública se fortaleceu. Experimentou um momento de desprovincianização e de desrecale. Ganhou riqueza e dinâmica. (RISÉRIO, 1995, p. 75-76).

Por fim, vale ainda ressaltar que, entre 1950 e 1970, paralelamente e para além do desenvolvimento das atividades da Academia na cidade - que além da busca por atualização e internacionalização também cuidou de aprofundar relações com as raízes culturais de seu e de outros povos através da fundação do CEAO, Centro de Estudos Afro-Orientais, 1959 - ocorria fenômenos extra acadêmicos com grande influência na composição do ambiente cultural da cidade. Entre os quais destacaríamos dois: por um lado, o crescimento do número de instituições produtoras ou promotoras de bens culturais como nos casos da fundação do Instituto Goeth - 1959 - do Museu de Arte Moderna - 1963 - do Teatro Villa-Velha - 1964 - ou do Teatro Castro Alves - 1967 - e por outro, os desdobramentos da invenção do “Pau Elétrico”, permitindo simbolicamente desencadear uma pujante cultura carnavalesca de rua que marcaria definitivamente a vida cultural da cidade:

É verdade que nem tudo o que ocorreu na Bahia culturalmente entre meados da década de 1940 e meados da década de 1960, dependeu de um gesto direto do reitor ou da Universidade. Carybé e Pierre Verger desembarcaram em Salvador por conta própria. Tinham lido o *Jubiabá* de Jorge Amado e, algo descrentes acerca da realidade baiana ali recirada, resolveram conferir as coisas com seus próprios olhos. Portador de uma carta de apresentação assinada por Rubem Braga, Carybé acabou contratado por Anísio Teixeira, então secretário estadual da Educação, para “desenhar a cidade”. Já Lina Bo Bardi se deslocou para a Bahia pela primeira vez em função de um convite de Diógenes Rebouças para ensinar Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Mas deu de volta em terras baianas por conta de um convite do governador Juracy Magalhães, que a convocou para a implantação do Museu de Arte Moderna. (RISÉRIO, 1995. p. 79).

Um outro movimento forte na Salvador da época era o dos Trios Elétricos, durante a época do carnaval. Na verdade desde os inícios dos anos 60 a Prefeitura de Salvador incentivava a apresentação de Trios Elétricos promovendo concursos. O primeiro dessas competições deu-se em 1962, quando se apresentaram diversos trios: Jacaré (depois Saborosa), Bahia, Rum Merino e Alvorada (GOES, 1982, p.61). Inúmeros outros trios foram fundados ao longo da história do carnaval baiano: Marajós, Tapajós, Traz a Massa, dentre outros. A música tocada por eles então, era instrumental: a atração era o guitarrista solista do trio, e a Bahia era um celeiro deles. Deu-se em virtude disso o aprimoramento do “pau elétrico”, culminando com a “guitarra baiana”, menor que a tradicional e que permitia maior agilidade aos solistas. [...]. A brincadeira iniciada pela dupla Dodô e Osmar Macedo iria se tornar uma poderosa indústria de entretenimento, e seu sentido inicial – de música instrumental – seria completamente modificado. (DE QUEIRÓZ, 2010, p. 68-69).

Revisados em síntese os componentes e as dinâmicas do cenário cultural da região – Salvador em particular – dos anos que precedem e anos de atuação das vanguardas artísticas dos anos 70, tendo seus significados revelados pela confrontação simples entre a atuação desta mesma vanguarda e o contexto no qual se insere, vejamos agora e mais especificamente, componentes, dinâmicas e significados da atuação das vanguardas musicais na mesma época.

2.3 Campo de criação musical vanguardista da UFBA na década de 1970: ninho aquecido

Nesta seção apresentaremos o campo de criação musical vanguardista da UFBA na década de 1970, através da apresentação de suas principais atividades, personagens e produções mais marcantes. Um período marcado pela afirmação da vocação criadora da EMAC, graças à associação entre intérpretes, grupos, criadores e pedagogos. Compreender tal período e universo, no entanto, é compreender inicialmente as bases deixadas nos 16 anos que o precedem desde a fundação dos Seminários Internacionais de Música em 1954. Período no qual, ao que indicam as fontes aqui encontradas¹¹, a atuação de Koellreutter (entre 1954 e 1962), Widmer (entre 1956 e 1990), Smetak (entre 1957 e 1984), Sebastian Benda (entre 1954 e 1961) e Piero Bastianelli

¹¹ Interpreta-se do cruzamento do conjunto fatos e atividades relacionadas à criação contemporânea na instituição precedendo 1970 presentes em Bastianelli (2004), Perrone (2008) e Nogueira (2014).

(entre 1961 e 2013) foram os fatores de maior influência na constituição do primeiro DNA de tal campo.

O contexto brasileiro do universo da criação de música de concerto, nas décadas que precedem a fundação dos Seminários Internacionais de Música, era essencialmente de afirmação de um nacionalismo¹², sob o efeito do marco da Semana de Arte Moderna de 1922. Tinha na figura de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) seu principal personagem musical (MARIZ, 2005) e no “Ensaio Sobre a Música Brasileira” de 1928, de Mário de Andrade (1893-1945), seu marco descritivo de intenções. Um contexto no qual as práticas vanguardistas em matéria de criação musical então vigentes no continente Europeu, em particular as atonais fundadas em técnicas seriais de origem germânica, representavam conteúdo recém-chegado, encontrando, todavia, poucos adeptos entre os quais: Guerra-Peixe (1914-1993), Edino Krieger (1928-2022), Claudio Santoro (1919-1989) e Eunice Catunda (1915-1990).

Ao chegar no Brasil em 1937 – atuando em sua primeira fase entre Belo Horizonte e São Paulo até 1953¹³ – Koellreutter propõe, fundando o grupo Música Viva (1939) e a Escola Livre de Música Pró-Arte, em São Paulo (1952) a inserção no Brasil de tais práticas composicionais no ensino. Mas não somente, protagoniza neste período, junto ao meio nacionalista brasileiro, um verdadeiro debate sobre o tema, lançado publicamente através do seu “Manifesto de 1946”, e respondido pelo compositor Camargo Guarnieri algum tempo depois, através da publicação da “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” em 1950:

Militando em São Paulo, Koellreuter e seu grupo, chamado “Música Viva”, deram início a uma série de programas na rádio Ministério da Educação, divulgando e defendendo a estética atonalista-dodecafônica. Suas ideias foram expostas de forma clara e sintética no chamado “Manifesto de 1946”, considerado hoje “um dos documentos mais expressivos da história da música brasileira”. O proselitismo da falange vanguardista provocou, como era esperável, a fúria do *establishment* nacionalista. E a polêmica recrudescceu, pegando fogo em 1950, com a publicação da “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, assinada por Camargo Guarnieri. Para se ter uma ideia dos termos em que a discussão estava colocada, do alto grau de inflamação dos ânimos, lembre-se que, o “Manifesto” exigia uma arte comprometida com “a expressão real da época e da sociedade” – e para isso atacava a “arte acadêmica, negação da própria arte” e apostava tudo no *novo*, “escolhendo a revolução e repelindo a reação” – a “Carta” de Guarnieri, denunciando a “nefanda infiltração formalista de antibrasileira”, definia a vanguarda como um método “de contorcionismo cerebral antiartístico, crime de lesa-pátria” e acusava o dodecafonismo, de ser “um refúgio de compositores medíocres”.....Como se pode ver, a rinha estava acesa e as esporas em riste. (RISÉRIO, 1995, p; 94)

¹² Uma compreensão mais ampla do fundamento que move os movimentos nacionalistas se encontra na obra “Comunidades Imaginárias: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo” de Benedict Anderson, publicada originalmente em 1983, e republicada pela Companhia das Letras (São Paulo, 2008), com tradução de Denise Bottman.

¹³ Carlos Kater no site da Fundação Koellreutter. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=8>, Acesso: 06 jul. 24.

Rinha esta que o compositor Paulo Costa Lima – formado pela UFBA e influente professor de composição da mesma – propõe observar da seguinte forma:

No *Ensaio sobre a música brasileira* (1972, p. 22), escrito em 1928, Mário de Andrade nos diz: “15 Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as ideias estéticas, senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. Nada pior que um preconceito. Nada melhor que um preconceito. Tudo depende da eficácia do preconceito.” Essa pérola de pensamento eclético é uma das evidências do gênio de Mário de Andrade, da agudeza de observação, da procura de uma brasilidade sem ingenuidades românticas. Logo a seguir, complementa, especificando: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.” (LIMA, 1999, p. 14-15)

A querela entre o *Manifesto Música Viva* – 1946 (Koellreutter, Guerra-Peixe, Eunice Catunda, Santoro, Edino Krieger) – e a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* – 1950 (Guarnieri) – se ressentia terrivelmente da ausência de Mário de Andrade. A crítica primária dirigida ao “dodecafonismo” por Guarnieri, não o qualifica como herdeiro do refinamento intelectual de Mário de Andrade, por mais que essa fosse sua intenção. Como acontece geralmente com as polarizações, a querela passou a impedir que cada lado absorvesse o que havia de positivo no outro. Isso fica bem claro no posicionamento subsequente de Guerra-Peixe, que se desliga “oficialmente” do Música Viva para poder cultivar uma relação com o nacionalismo musical. (LIMA, 1999, p.16).

Situa-se em tal marco a essência do que nos permitirá melhor compreender o contexto nacional do universo de criação de música de concerto, no qual se insere a chegada de Koellreutter na Bahia. A respeito de tal chegada, como revisávamos em seção anterior, é em 1953 a convite do então Reitor Edgard Santos que Koellreutter organiza, em colaboração com a Escola Livre de Música Pró-Arte de São Paulo – ainda que sem pretensão oficial de institucionalização – os primeiros Seminários Internacionais de Música na Bahia:

A convite do então Reitor Edgard Santos, implantou no seio da então “Universidade da Bahia” os “Seminários Internacionais de Música”, um evento de periodicidade anual, cujas duas primeiras edições tiveram a colaboração da “Escola Livre de Música Pró-Arte” de São Paulo. (NOGUEIRA, 2014, p. 26).

Evento este que se repetirá, portanto, em 1954, se convertendo na constituição dos Seminários enquanto marco fundador da Escola. Em sua conferência de abertura dos Seminários, Koellreutter já dava indícios do que viria a operar de forma prática, a disseminar enquanto *habitus* ou proposta de questionamento, transformação deles:

Sabemos que é necessário libertar a educação e o ensino artísticos de métodos obtusos, que ainda oprimem os jovens e esmagam neles o que possuem de melhor. A fadiga e a monotonia de exercícios conduzem à mecanização tanto dos professores quanto dos discípulos. Não é a rotina que governará os “Seminários”, mas sim o espírito de pesquisa e investigação, pois é indispensável que, em todo o ensino artístico, sintam-se o alento da criação.

Inútil a atividade daqueles professores de música que repetem doutoral e fastidiosamente a lição, já pronunciada no ano anterior. Não há normas, nem fórmulas, nem regras que possam salvar uma obra de arte, na qual não vive o poder de invenção. É necessário que o aluno compreenda a importância da personalidade e da formação do caráter para o valor da atuação artística e que na criação de novas ideias reside o valor do artista. (KOELLREUTTER apud DE BRITO, 2015, p. 11-23).

Graças à posição que ocupou de mentor de tal fundação sob a confiança conferida por Edgard, Koellreutter pôde escolher a equipe inicial de profissionais – entre os quais Widmer e o próprio Smetak – propondo através destas escolhas – se não uma ruptura – uma importante revisão do ensino musical tradicional, em particular o composicional, através do que ele mesmo chamou de “ensino prefigurativo” – e tudo, tendo na inovação¹⁴ um valor guia:

Ensinar a teoria musical, a harmonia e o contraponto como princípios de ordem indispensáveis e absolutos é pós-figurativo. Indicar caminhos para a invenção e a criação de novos princípios de ordem é pré-figurativo. Ensinar o que o aluno pode ler em livros ou enciclopédias é pós-figurativo. Levantar sempre novos problemas e levar o aluno à controvérsia e ao questionamento de tudo o que se ensina é pré-figurativo. Ensinar a história da música como consequência de fatos notáveis e obras-primas do passado é pós-figurativo. Ensiná-la interpretando e relacionando as obras primas do passado com o presente e com o desenvolvimento da sociedade é pré-figurativo. Ensinar composição fazendo o aluno imitar as formas tradicionais e reproduzir o estilo dos mestres do passado, mas, também, os dos mestres do presente, é pós-figurativo. Ensinar o aluno a criar novas formas e novos princípios de estruturação e forma é pré-figurativo. (KOELLREUTTER apud DE BRITO, 2015, 11-23).

É, portanto, em sua estadia baiana, fundando os Seminários e os dirigindo entre 1954 e 1962 nas favoráveis condições oferecidas por Edgard, que implanta na instituição as visões que constituirão o perfil inicial da Escola.

Como é possível entrever na lista de atividades, produções e programas de concertos detalhadas em “A Universidade e a Música - uma memória 1954-2004” (BASTIANELLI, 2004) e em “Música Contexto e Tradição: estudos sobre a criação de uma instituição de ensino” (PERRONE, 2008), enquanto fomentava a descoberta e difusão dos artistas, escolas e métodos vanguardistas – incluindo, entre os tantos gêneros atonais, os de natureza serialista, concreta ou experimental – Koellreutter promovia também, o ensino e execução de obras de autores como

¹⁴ Como lembrávamos em seção anterior sobre o posicionamento de Koellreutter: “Em primeiro lugar, é o conceito mais importante: é a raridade da obra que se produz, ou também da execução. Que seja raro, tudo que seja raro, tem mais valor do que aquilo que é comum, vulgar. Não? Quer dizer, informação que não é nova não é informação (KOELLREUTTER, 2003).

Schoenberg, Stockhausen ou Cage, jamais antes executadas na Bahia. É justamente nesse período, que ocorre a encomenda feita por Koellreutter em 1961 à Smetak, de construção de novos instrumentos — capazes de oferecer sons não produzíveis por instrumentos convencionais — medida que mais tarde se revelará de relevante impacto histórico para a instituição como um todo. Ou seja, ao passo que fomentava a criação sob “métodos não tradicionais”, estimulava o contato contínuo com culturas pré-existentes no campo da criação de vanguarda pelo mundo. E isso o fez até 1963, ano de sua partida da Bahia.

A partir de 1963, tal condução é confiada a Widmer, que assume tanto a Direção dos Seminários, quanto o comando dos destinos do ensino composicional na instituição. Transição que é marcada pela: emersão da primeira geração de compositores ali formados na década anterior, surgimento de novos grupos especializados na execução de repertórios contemporâneos e idealização de novos eventos vinculados à criação contemporânea, viabilizando um verdadeiro ambiente de fomento à criação com progressiva mescla sociológica entre os chegados de raiz essencialmente europeia e os estudantes.

Entre os marcos que sucedem a esta transição figura a fundação em 1964 do Grupo Experimental de Percussão da UFBA — que segundo a pianista e compositora Alda Oliveira, tem ligação com a futura fundação de outro grupo chave do qual trataremos adiante.

Podemos considerar o Grupo Experimental de Percussão, primeiro conjunto de percussão do país, criado em 1964, como o principal precursor do Grupo de Compositores da Bahia. Dele fizeram parte quase todos os membros fundadores do Grupo. (OLIVEIRA apud NOGUEIRA, 2014, p. 30).

Ano no qual ocorre no Brasil o golpe militar, trazendo, como revisávamos em seção anterior, um conjunto de desdobramentos objetivos expressos pelo controle e repressão das produções intelectuais em solo nacional, marcando a vida cotidiana¹⁵ também dos “Seminários”.

¹⁵ Como revisávamos em depoimento de Manuel Veiga: “Mares verdadeiramente sombrios, da Revolução de 1964, nos cercariam então de delações infames e de censura grotesca principalmente em torno de 1968 e 1969, já disse. Junto com Ernest Widmer e Piero Bastianelli, tentávamos os três planejar, ao fim da tarde, o que podia ser o dia seguinte. Não raro, viaturas militares eram prenúncio da entrada de oficiais e praças que saíam a abrir pianos e armários em busca de materiais subversivos que nunca tivemos. [...]. Mais tarde, o SNI teria um posto montado num dos Hospitais da Universidade. Se a censura já estava algo abrandada (programas de música de câmara já não tinham mais de ser liberados), a supervisão aumentara. [...] Não era possível trazer a delação à luz do dia. A cópia Termofax protegia o delator o azul da assinatura no original, nela desaparecia. Memórias de Smetak e de Nelson Araújo, perseguidos sem razão [...]. Denúncias, inquéritos [...]. Silêncio sobre os infames [...] Lembranças de gente nobre [...]. Tempos que não devem voltar.” (VEIGA apud PERRONE, 2008, p. 121).

O ano de 1965 é marcado pela criação do primeiro Concurso Nacional de Composição, do Conjunto de Sopros da UFBA (1965-1980), do Trio da Universidade da Bahia (1965-1971) – constituído por Moisés Mandel ao violino, Piero Bastianelli ao violoncelo, e Pierre Klose ao piano – culminando na premiação das “Plásticas Sonoras” de Smetak na I Bienal de Artes Plásticas na Bahia, em 1966, e na fundação do Grupo de Compositores da Bahia no mesmo ano. Grupo este que, pela intensa atividade exercida e rápida notoriedade atingida em esfera nacional - se desdobrando em execuções e publicações internacionais de obras de seus membros, entre outros feitos - passou a simbolizar o campo de criação de vanguarda da instituição:

A maioria dos membros do Grupo de Compositores foram alunos der Widmer [...]. Originalmente, o Grupo de Compositores da Bahia se constituiu de 10 membros: Antônio José Santana Martins (Tom Zé), Carlos Rodrigues de Carvalho, Carmem Mettig Rocha, Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jamily Oliveira, Lindembergue Cardoso, Milton Gomes, Nikolau Kokron Yoo, e Rinaldo Rossi. (NOGUEIRA, 2014 p. 26).

A partir do concerto da Semana Santa de 1966, iniciamos uma série de projetos visando à execução e divulgação de nossa música, alguns com evidente sucesso e que sobreviveram à existência do Grupo, tais como as Apresentações de Compositores da Bahia e os Festivais de Música Nova. (OLIVEIRA, apud NOGUEIRA, 2014, p. 30).

Não esquecendo de que Tom Zé foi um dos membros fundadores do Grupo de Compositores da Bahia, e que Smeták (integrado ao movimento do Grupo desde 1967) foi uma das fontes de inspiração de Caetano Veloso e Gilberto Gil, não podemos deixar de notar que, assim como as bases estéticas do Grupo foram definidas pela interação de tradição e inovação, a Tropicália também se pautou na mistura de manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. (NOGUEIRA, 2014, p. 32-33).

Ou seja, pós partida de Koellreutter, é na fundação e atuação deste grupo, sob o comando de Widmer e a parceria de Smetak, que se situará um dos eixos das práticas vanguardistas de maior relevância para a construção do que caracterizará tal campo na década de 1970, posicionando esse grupo como importante símbolo.

Em 1967, através da criação da “Apresentação de Jovens Compositores” (1967-1980) o grupo cria também um campo de fomento à música popular de vanguarda. Mesmo ano em que dão início à produção de “Boletins”:

A singularidade da I Apresentação (Nov. de 1967) foi a união de dois concursos, um de música “erudita” e outro de música “popular”, tendo como consequência imediata um público único, o qual, vale salientar, desde então participou como um dos jurados. (NOGUEIRA, 2014, p. 33).

Foi também em 1967 que o Grupo instituiu seu “Boletim”, que se constituía, basicamente, de um relatório anual da produção do Grupo e das suas apresentações e atividades em função da música contemporânea. (NOGUEIRA, 2014, p. 33).

Como veremos, é nessa transição entre o final da década de 1960 e início da década de 1970 que, tudo se intensifica. Em 1968 ocorre a institucionalização da EMAC e o lançamento pelo selo UFBA do primeiro LP da série “Compositores da Bahia” gravado pelo Trio da Universidade da Bahia interpretando obras de Lindembergue Cardoso – “Trio” – e Jamary Oliveira – “Trio”:

Surge o primeiro LP do selo UFBA dedicado ao registro das obras dos compositores da Bahia, 18 com o Trio da Universidade (Moysés Mandel, Piero Bastianelli e Pierre Klose) tocando as obras de Lindembergue Cardoso e Jamary Oliveira premiadas na I Apresentação de Jovens Compositores (1967). (NOGUEIRA, 2014, p. 33).

Série que se estenderia chegando ao número de 6 LPs no decorrer dos anos 1970, representando marco histórico para diretores, *performers* e autores atuantes de tal campo na época:

Até cerca do início da década de 1980, foram realizadas as gravações da série Compositores da Bahia 2 até o número 6, tendo como regentes Ernest Widmer, Pino Onnis e Piero Bastianelli. Os compositores que tiveram suas obras gravadas foram: Fernando Cerqueira, Walter Smetak, Milton Gomes, Rufo Herrera, Lindembergue Cardoso, Damiano Barbosa de Araújo, Agnaldo Ribeiro, Jamary Oliveira, Paulo Costa Lima, Ernst Widmer, Hans Jurgen Ludwig e Alfredo Esteban Rey. (PERRONE, 2008, p.127).

Outro marco desta transição é o surgimento do I Curso e Festival de Música Nova (1969-1973), que, como sublinha Ilza Nogueira, se assumia também como ambiente ideal para promover uma atualização junto às novidades propostas pelos campos vanguardistas Europeus, busca que se expressava tanto pelos repertórios executados em concerto, quanto pelos debates sobre obras estreadas nos eixos Europeus de vanguarda, graças a atividades como projeção de filmes e escuta de gravações:

Em 1969 ocorrem as primeiras graduações em composição na UFBA (Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira), já no âmbito da nova “Escola de Música e Artes Cênicas”, resultante da departamentalização das três escolas de arte: Seminários de Música, Escola de Dança e Escola de Teatro.¹⁹ A partir desse ano, o perfil da apresentação de compositores passou corresponder à sua nova designação: “Apresentação de Compositores da Bahia”. Também em 1969 teve início a série de Festivais e Cursos de Música Nova, realizados desde então anualmente, no mês de julho, reunindo professores e estudantes de vários estados para um convívio intenso com a linguagem musical contemporânea. As cinco edições desses eventos (1969-1973), dirigidas por Ernst Widmer, promoviam o debate sobre obras contemporâneas recentemente estreadas nos festivais de Darmstadt e Donaueschingen, por meio de gravações e projeção de filmes. Os concertos, por sua vez, apresentavam obras de membros do Grupo e de compositores europeus e norte-americanos consagrados (Antheil, Berio, Cage, Feldman, Ives, Kagel, Riley, Stockhausen, etc.). (NOGUEIRA, 2014, p. 34).

Mesmo ano e período em que ocorrem os dois primeiros Festivais de Música da Guanabara – Rio de Janeiro, 1969-1970 – com a participação de numerosos compositores vinculados aos Seminários e cujos resultados da premiação parecem refletir a relevância do trabalho do ensino composicional plantado por Koellreutter e Widmer naqueles 15 primeiros anos:

Também em 1969, a participação do Grupo no I Festival de Música da Guanabara (de âmbito nacional) foi vitoriosa em termos de prêmio e crítica; as cinco obras inscritas foram às semifinais e três ficaram dentre as 5 primeiras colocadas: *Procissão das Carpidieiras* de L. Cardoso (3.º Prêmio), *Heterofonia do Tempo* de F. Cerqueira (4.º Prêmio) e *Primevos e Postrídio* de M. Gomes (5.º Prêmio). Em 1970 o feito se repetiu no II Festival de Música da Guanabara, dessa vez com repercussão internacional, em concurso aberto a compositores das três Américas. E. Widmer obteve o 1.º Prêmio com *Sinopse*; L. Cardoso, o 3.º Prêmio com *Espectros*; e F. Cerqueira, o Prêmio do Público com *Decantação*. (NOGUEIRA, 2014, p. 34).

Quinze anos que preparariam a chegada dos anos 1970, fundando na UFBA, em matéria musical, uma ainda que jovem tradição da inovação como jamais ocorrida na região. Mas vamos aos anos 1970.

Logo no início da década (1970-1971), Smetak - que desde 1961 já havia iniciado a criação de suas “Plásticas Sonoras” - cria seus *ateliers* - espaço destinado à pesquisa sonora, artística e musical de natureza experimentalista baseada na improvisação, situado no subsolo da Escola e remetendo os *habitus* relacionados à cultura gráfica à condição de dispensabilidade – cria o VMS – inserindo o violão e uma sistematizada e inovadora microtonalidade nos jogos de criação contemporânea da instituição – e cria seu primeiro grupo – Grupo de Mendigos, dedicado às práticas experimentalistas em questão. Tal núcleo, frequentado por um heterogêneo grupo no qual passaram entre outros, Tuzé de Abreu, Gilberto Gil, Rogério Duarte e Caetano Veloso, como veremos nas seções que seguem, irá representar o ápice das investigações de Smetak na instituição, estando no epicentro das experimentações vanguardistas também defendidas por Koellreutter na década anterior, constituindo possivelmente a ala mais radical do campo de vanguarda da instituição. Representatividade esta assim lembrada pelo antropólogo Antônio Risério, em um aspecto não menos importante:

É muito interessante, aliás, ouvir o juízo do jovem compositor Lívio Tragtenberg sobre os instrumentos smetakianos “contundentes reflexões em torno da materialidade primária do som”. “A música brasileira não tem nenhuma tradição de experimentação empírica e especulativa do material sonoro. A produção da música nova no Brasil nos últimos vinte anos foi dominada por ideias germânicas. Os compositores preferiram, na melhor das hipóteses, sintonizar com os procedimentos da vanguarda europeia. Smetak...caminhou no sentido oposto”. Das “ideias germânicas” para o pragmatismo tropical. Trocando símbolos em miúdos, o velho Tak Tak não só contribuiu para a mestiçagem cultural da Bahia - miscigenou-se também (RISÉRIO, 1995, p. 108).

A distinção evocada por Risério, apoiada na dimensão cultural da experiência, cruzando mundos, é assim evocada por Paulo Costa Lima, no que ela não se limita à integração de sinais da cultura brasileira ou baiana, e no que encontra em Widmer outro adepto:

Sua nota distintiva com relação à tradição vanguardista aparece com o que ele chama de “remotismo passado da Música”. A relação com sinais de diferentes culturas (Oriente-Occidente, índios brasileiros, ancestrais latino-americanos...) aparece intermediada

por essa premissa. Vale a pena lembrar que Widmer também caminha na direção de uma ressignificação do conceito de vanguarda, e que a dimensão cultural foi parte importante desse desvio (LIMA, 199, p. 88).

Tal miscigenação, portanto, no que mesclava práticas experimentais vigentes na Europa com simbologias da cultura oriental através da microtonalidade, e simbologias da música local através do violão, ainda que trouxera um diferencial – ou se preferirmos uma crítica¹⁶ – com relação às instrumentações mais comuns às práticas e obras dos autores deste campo na época, podiam também ser vistas sob o prisma da complementariedade junto ao campo, como lembra Paulo Costa Lima, definindo o que entende ser a representatividade dos instrumentos de Smetak junto ao campo:

Não é possível deixar de registrar a importância atribuída por Widmer e outros membros do Grupo de Compositores da Bahia aos instrumentos de Smetak, verdadeiros catalizadores de criações musicais que valorizavam o universo do timbre e da improvisação, principalmente até meados da década de 70. Os instrumentos de Smetak representavam, naquele período uma passagem garantida para um universo sonoro compatível com o ideal da vanguarda, onde a notação tradicional não fazia muito sentido, sendo, além de tudo isso, praticamente exclusivo dos baianos (LIMA, 1999, p. 89).

É essa relação que envolve noções de pertencimento, convergência de ideais ou significado crítico das práticas em suas simbologias, que trataremos mais detalhadamente adiante na análise. Vejamos outros marcos.

Ainda em 1970, o selo UFBA lança o segundo LP da série “Compositores da Bahia”, executado pela Orquestra Sinfônica da UFBA, sob a regência de Ernest Widmer e Henrique Morelembaum, interpretando obras de Fernando Cerqueira – “Contração” – Walter Smetak – “Redução” e “El Mesmo”, incluindo 16 de seus instrumentos” – e Milton Gomes – “A Montanha Sagrada”, também com a inclusão dos 16 instrumentos de Smetak. Lançamento este representando as primeiras publicações de registros dos sons dos instrumentos de Smetak, na qual fica evidenciada a inclusão das produções de seus *ateliers* enquanto parte integrante do movimento e campo.

¹⁶ Como lembra o próprio Risério ao comparar a miscigenação proposta por Smetak com a postura de Koellreutter, “Koellreutter, ao contrário, não parece ter sofrido nenhuma transformação estética especial ou mesmo ordinária, em seu contato com a realidade cultural da Bahia, pelo menos em termos razoavelmente visíveis ou localizáveis com alguma precisão. É como se o maestro-compositor serialista alemão tivesse se plantado, naquele recôncavo sedutor e extrovertido, como uma espécie de fortaleza formal inviolável, cujo sistema comunicativo se encontrasse destinado de antemão a operar com exclusividade dentro de seus propósitos e rigorosos limites. A música popular, o carnaval e o candomblé, para fazer referência a manifestações impositivas da vida baiana, não conseguiram perturbar sua norma pedagógica, nem interferir no tecido de suas composições musicais” (RISÉRIO, 1995, p. 105-106).

1971 é o ano da eleição de Manuel Veiga para Diretor – marco simbólico enquanto eleição do primeiro Diretor filho da instituição – como um bastão histórico sendo passado à sua própria cria, no ano não menos simbólico em que se formaliza a instalação do sistema de Vestibular para ingresso nas graduações:

Depois da aprovação definitiva do Regimento pela Congregação da Escola, em reunião de 30 de junho de 1971 e ratificada pelo Conselho Universitário, em sessão de 1º de julho do mesmo ano, com regime disciplinar definido, inicia-se a nova fase. A partir de agora só é permitindo o ingresso do alunado através do Sistema Vestibular promovido pela UFBA, tendo a necessidade de um Teste de Aptidão, que depois passou a denominar-se de Teste de Habilidade Específica. (PERRONE, 2008, p.131)

Em 1973, Piero Bastianelli e Ernest Widmer fundam o Conjunto Música Nova (1973-1983), uma orquestra de câmara dedicada a criação contemporânea que contribuirá de forma decisiva na materialização dos ideais do campo:

Em 1973, a criação do Conjunto Música Nova, sob a direção de Piero Bastianelli e Ernst Widmer, foi um dos principais artífices da política de projeção nacional e internacional do Grupo. Nesse mesmo ano, o Conjunto realizou a turnê de concertos Brasil-Paraguai-Uruguai (24.10 - 19.11),²² levando obras de Alda e Jamily Oliveira, Ernst Widmer, Lindemberg Cardoso e Rufo Herrera. (NOGUEIRA, 2014, p. 36).

Um ano depois, em 1974, é lançado pelo selo *Philips* e a Direção Geral de Caetano Veloso o primeiro LP de Smetak, intitulado “Smetak”, realizado por Smetak e o Grupo de Mendigos – Tuzé Abreu, Gereba, Kapenga, Roberto Santana, Djalma Correia, Caetano Veloso, Helena Rodrigues, Andrea Daltro, Heloísa, Jorge Bradley e Ray – apresentando ao mundo o som do VMS. Figuram nele, entre os instrumentos utilizados além do VMS: voz, violão e piano convencionais, Panelas, e seus instrumentos Choris, Sóis, Árvora, Colóquio, Peixe, Tambor de Sopro, Flautas, Assovio e Ronda – sem, no entanto, estar discriminado na ficha técnica qual dos músicos executou que instrumento. No mesmo ano, Smetak cria o agora Conjunto de Microtons – já sem remanescentes do Grupo de Mendigos – oferecendo protagonismo ao VMS, grupo com o qual no mesmo ano se apresenta na Feira da Bahia em São Paulo tendo como convidado Gilberto Gil, culminando no recebimento pela Rede Globo de Televisão, do prêmio de “Personalidade Global do Ano”. Uma simbólica consagração dele e do campo, desta vez bem além dos muros da academia.

Ainda em 1974, teve início o Festival de Arte da Bahia sob a coordenação de Widmer – Festival que ocorreu anualmente até 1982, catalizando parte importante das atividades e produções da EMAC vinculadas à música de vanguarda.

1975 é o ano de lançamento do terceiro LP da série “Compositores da Bahia” pelo selo UFBA, com obras de Damião Barbosa de Araújo – “Momento Baiano” – e Agnaldo Ribeiro – “Korpus-et-Antikorpus”. Ano também da realização da I Bienal de Música Contemporânea Brasileira – Rio de Janeiro – na qual foram executadas obras de Fernando Cerqueira – “Quanta” – Lindembergue Cardoso – “Pleorama Op. 19” – interpretadas pela “Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC sob a regência de Alceo Bocchino, e uma obra de Ernest Widmer – “La Belle se Siet Op. 25” – interpretada por Sonia Born, soprano, Vaclav Vinecky, oboé, Jean Pierre Berlioz, fagote, e Odette Ernest Dias, flauta, membros do Quinteto de Sopros da Universidade de Brasília.

Em 1976, Widmer se torna Diretor da EMAC pela segunda vez, e em 1977, a segunda edição da “Bienal de Música Contemporânea Brasileira” volta a fazer figurar autor vinculado à EMAC – Agnaldo Ribeiro com a obra “Korpus-et-Antikorpus” – desta vez com a performance de um grupo da EMAC, o Conjunto de Música Nova, sob a regência de Piero Bastianelli. Mesmo ano em que o cineasta Walter Lima lança seu filme “O Alquimista do Som”, documentário acerca da atuação de Walter Smetak.

Os últimos anos da década seriam marcados pela afirmação do Festival de Artes da Bahia enquanto atividade catalizadora, na qual incluíram o primeiro e segundo “Concurso Latino-Americano de Composição” – 1978 e 1979 – sob a batuta de Piero Bastianelli e execução do Conjunto de Música Nova – em 1978, a obra “Relax Op. 100” de Widmer, e em 1979, “Dwawa Tsawidi” de Maria Helena Rosas Fernandez, são as obras primeiras colocadas respectivamente.

Um período de transição de década que consagrou o Conjunto de Música Nova (1973-1983) e os grupos de Smetak - Grupo de Mendigos (1970-1974) e Conjunto de Microtons (1974-1982) - como grupos referência na matéria de criação contemporânea de vanguarda na EMAC. Piero Bastianelli enquanto principal *performer*, instigador eixo dos processos práticos, Widmer enquanto instigador eixo do pensar a criação, gestão e fomento, e o Grupo de Compositores da Bahia enquanto movimento símbolo do DNA criacional do campo. Culminando na eleição de Piero Bastianelli à Direção da Escola em 1980 (PERRONE, 2008, p. 126), e na produção do segundo LP de Smetak e Conjunto de Microtons – “Interregno”, 1982 – figurando entre os músicos Tuzé de Abreu, Thomas Gruetzmacher, Baltazar Schawabe, Hans Ludwig, Samuel da Mota, Élcio de Sá e Antônio Sarquis. LP que consagrará o multi-instrumentista e compositor Tuzé de Abreu – único participante dos 2 LPs de Smetak – enquanto personagem central desta ala radical do campo de criação de vanguarda da UFBA na década de 1970.

Os sistemas simbólicos¹⁷ que permitem significar os marcos acima evocados, enquanto marcos capazes de resignificar¹⁸ os atos anteriores e posteriores, dando unicidade ao campo, permitem entrever como ele se temporalizou. Como sua luta, sua causa de existir, seus capitais requisitados ou valorizados se relacionam com o meio social que o engloba e com os métodos adotados.

O legado deixado por Koellreutter, em seus ideais ligados à inovação, parece ter dado frutos concretos já na década de 1970. Frutos que não se resumem à produção de bens culturais, simbólicos ou à constituição capitais culturais objetivados. Ao que constatamos, vão além, no que se desdobram cultural e socialmente via transformação de *habitus*, gostos e valores de agentes e grupos, funcionando como uma “régua e compasso” para a arquitetura da autonomia, da soberania do pensar a *práxis* musical. O meio, enquanto campo, parecia estar duravelmente estabelecido e a tradição da inovação, dessa vez já não tão jovem, enfim, parecia estar instaurada.

É a unicidade presente dentro da heterogeneidade de tal campo, expressa pelos pontos comuns que unem o conjunto de práticas, pelas buscas que unem a diversidade de origens dos seus agentes — e *habitus* respectivos — capitais valorizados ou requeridos, que nos permitirá delinear seu perfil sociológico enquanto campo. Unicidade e heterogeneidade estas que, adiante nesta análise, trataremos de confrontar ao VMS na busca pela sua representação junto a tal campo, mas para tal, portemos, preliminar e mais especificamente, um olhar sobre como funcionavam os *ateliers* dirigidos por Smetak.

2.4 *Ateliers* de Smetak: o nascimento

Nesta seção proporemos um olhar sobre as práticas vigentes nos *ateliers* de Smetak - em alusão às atividades de práticas musicais por ele propostas e dirigidas entre aproximadamente 1970 e 1982. Atividades estas que, como já vimos, integram sua investigação sonora maior que

¹⁷ “O movimento pelo qual o campo de produção temporaliza-se contribui também para definir a temporalidade dos gostos (entendidos como sistemas de preferências concretamente manifestadas em escolhas de consumo). Pelo fato de que as diferentes posições do espaço hierarquizado de campo de produção (que são localizáveis, indiferentemente, por nomes de instituições, galerias, editoras, teatros, ou por nomes de artistas ou de escolas) correspondem a gostos socialmente hierarquizados, toda transformação da estrutura do campo acarreta uma translação da estrutura dos gostos, ou seja, do sistema das distinções simbólicas entre os grupos [...]. (BOURDIEU, 2017, p. 184).

¹⁸ “Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo. [...] cada ato artístico que marca época ao introduzir uma posição nova no campo “desloca” a série inteira de atos artísticos anteriores. Pelo fato de que toda série dos “golpes” pertinentes está presente praticamente no último, um ato estético é irreduzível a qualquer outro ato situado em outra posição na série e a própria série tende para unicidade e a irreversibilidade.” (BOURDIEU, 2017, p. 181-184).

se iniciou em 1961, da criação de novos instrumentos, entre eles o violão microtonal, e que, ao que indicam relatos e registros, atingiu no período dos *ateliers* o seu ápice processual prático.

Funda-se ali um núcleo de pesquisa sonora, criacional e artística que, ao contar com a adesão de um grupo de músicos com diferentes raízes culturais e dispostos a jogar os jogos, marcaria sua época atraindo olhares de outras áreas - antropologia, artes plásticas, cinema e outras. Processos que seriam assim descritos pelo então Diretor da EMAC, Ernest Widmer:

Então, nesse sentido aconteceu uma coisa muito curiosa porque Smetak é uma pessoa ultra-criativa, tem que criar. Quando não cria está na fossa. Pensa que não tem mais nada o que dizer, mas volta e meia começa a criar, então, o negócio vai além de qualquer coisa que a instituição possa prever. Portanto ele fez alguma coisa que é quase impossível de se prever. Ele conseguiu criar dentro de uma instituição acadêmica alguma coisa completamente não acadêmica. (WIDMER apud DANTAS, 2010, p. 129).

Em volta de tais práticas, frequentaram os *ateliers* no intervalo de pouco mais de uma década, um heterogêneo grupo entre os quais os membros dos grupos, Tuzé de Abreu, Gereba, Gilberto Gil, Rogério Duarte, Capenga, Frederica, Djalma Correia, Jorge Ledzma Bradley, Ray, Maurice, Thomas Gruetzmacher, Baltazar Schawabe, Hans Ludwig, Samuel da Mota, Elcio de Sá, Antônio Sarquis, Elena Rodrigues. Andréa Daltro, além de outros músicos que, se jamais compuseram oficialmente os grupos, frequentaram os *ateliers*, como Caetano Veloso, Toni Costa, Roberto Sant'Ana, Heloísa, Juraci Cardoso, Guilherme Maia, Thomaz Oswald, Dilson Peixoto, Ari Dias, Erasto Vasconcelos, Marco Antônio Guimarães e Sergio Souto. Mescla de estudantes de composição, músicos de orquestra, mas sobretudo, instrumentistas e cantores da música popular (DANTAS, 2010, p 171-201), que em muitos casos transitavam como membros de outros grupos como o “Sexteto do Beco” – Sergio Souto, Andréa Daltro, Sarquis, Tuzé de Abreu ou Samuel da Mota - grupo referência em matéria de música instrumental popular na Bahia.

Se alguma zona de mistério ainda existe a respeito de tais práticas, devido à natureza essencialmente oral delas, é o trabalho etnomusicológico do performer e compositor Mateus Dantas intitulado “O Violão de Microtom de Walter Smetak” - 2010 - que consiste até então na mais completa documentação de tais práticas. Tal trabalho permite revelar, em particular quando confrontado aos registros fonográficos dos dois LPs de Smetak, o essencial sobre natureza das práticas ali vigentes.

É precisamente nessa etapa investigativa que Smetak colocará em prática, não só as experimentações sonoras dos seus instrumentos criados, como também um conjunto de experimentações metodológicas em dinâmicas coletivas de criação. Algumas já relativamente em voga nos

meios experimentalistas eruditos¹⁹ da época como a improvisação coletiva - ou composição coletiva - o trato laboratorial do som, a mescla sonora entre o acústico e o elétrico, e outras menos comuns mesmo para tais meios, como a inclusão da microtonalidade ou a integração do conceito de instrumento musical coletivo, entre eles o violão microtonal.

O primeiro e talvez mais primordial traço de tais práticas evocado por Dantas, é a predominância do ato improvisativo - via oralidade e/ou via formatos gráficos livres - em substituição à determinação tradicionalmente característica da composição escrita e expressa sob forma de partitura convencional, e seus *habitus* respectivos. Sobre tal aspecto Smetak expressa:

Poderá então a improvisação substituir a composição? Não, ela é um gênero a parte. Os acontecimentos na improvisação são quase imprevisíveis, na composição são previstos, o improvisador não tem tempo suficiente para pensar, embora que ele sempre organiza. O compositor tem tempo, dias, meses e anos para completar sua obra. O sentido de tempo na improvisação é outro. Se ela acontece com felicidade não há percepção de tempo, explica isto, que o tempo do relógio foi bem consumido - não resta tempo. O astronauta sabe da anulação do tempo como o improvisador se ele se coloca em outro estado de consciência. O tempo torna-se volúvel. (SMETAK apud DANTAS, 2010, p. 138).

Na improvisação há um teste psicológico. Não seguimos nenhuma pauta, não há nada escrito, a base é a própria cultura, a carga cultural de cada um, o inconsciente. É beber que no fundo do poço há água, supondo que a água é boa, nós vamos bebendo. Mas tudo isso depende, e muito, da vivência: com que anda, o que come, o que pensa. (SMETAK apud DANTAS, 2010, p. 141).

No ato improvisativo, os intérpretes eram remetidos a tomada de decisões comumente reservadas aos compositores como a escolha de materiais - notas, timbres, etc. - ou disposições dos mesmos - alturas, texturas etc. - quebrando o paradigma de composição individual pré-formulada para assumir uma modalidade que poderíamos chamar de composição coletiva ou criação coletiva em tempo real. Características estas que possivelmente estão na origem da ausência de menção de autoria das obras no encarte dos LPs produzidos por tais grupos e Smetak.

É ao comentar em artigo publicado pelo “O Globo” em 1980, sobre os processos de gravação do LP *Interregno*, aquele que como já vimos na seção biográfica representou o ápice das investigações sobre o VMS, que Smetak descreve algumas metodologias empregadas em tais práticas:

Às vezes fazemos arquétipos, às vezes esquemas e às vezes temas sobrepostos. Trabalhamos para descobrir as relações dos sons entre si. Não interessa mais propriamente a nota, mas os intervalos, quer dizer, o alargamento dos intervalos na execução dos microtons. Isto significa que o tempo dos mesmos espaços ganha uma maior duração. (...) A gente parte, no disco *Interregno*, de um tema muito forte, que pode ser desenvolvido.

¹⁹ Como lembra Jonathan Xavier Andrade, se referindo aos trabalhos de Schaeffer, Stockhausen, John Cage e Grupo *Fluxus*, “Todos eles de alguma forma se relacionam com as seguintes qualidades que temos limitado em dois paradigmas inerentes à experimentação musical do pós-guerra. O paradigma do som como experimento (Objeto sonoro – sínteses sonoras, Schaeffer – Stockhausen), e o paradigma do experimentalismo musical (*Happening performance* – *Fluxus* – John Cage)”. (ANDRADE, 2015, p. 15).

Há necessidade de que os executantes estejam muito ligados à composição, para que o tema seja variado da maneira mais ampla, evitando que outras ideias atrapalhem seu desenvolvimento, e termine tudo como nesses pegs promovidos por automobilistas loucos, que se atrapalham mutuamente. (...) A tendência é sempre a de quebrar a disciplina, pois a individualização induz a um trabalho mais solístico do que unido. (SMETAK apud DANTAS, 2010, p. 151).

Em entrevistas concedidas a Dantas no mesmo trabalho, o membro dos grupos de Smetak, Elcio de Sá detalha:

Para mim esse é um dos temas mais importantes de todo esse assunto. Está ligado a todo o processo do trabalho realizado e tem muitos detalhes que as pessoas, fora daquele processo de investigação, desconhecem. Até mesmo a aparente “*caos sonância*” era um pseudo caos, muito trabalhado e, muitas vezes, pré organizado (SÁ apud DANTAS, 2010, p. 142).

Segundo Sá, ainda que se praticasse a improvisação livre, havia uma predominância de práticas dirigidas por algum planejamento via planos improvisativos:

Às vezes Smetak utilizava um quadro-negro e o dividia em zonas de ação diferentes, com material específico a utilizar em cada uma, como um gráfico que ou (leiamos), ou memorizávamos para (desenvolvê-lo). Essas zonas podiam conter informações desde tipos de escalas registros, tipos e combinações de instrumentos, grupos de articulações, texturas rítmicas, concentração - desconcentração de atividades, entre outras coisas. Também praticávamos a improvisação “totalmente livre”, ou seja, “começávamos a tocar e vemos como vamos solucionando as propostas sobre o caminho”. Mas essa não era a prática mais comum, como algumas pessoas pensavam. Chagamos a desenvolver uma linguagem, uma espécie de alfabeto sonoro que reconhecíamos e manipulávamos com bastante consciência. (SÁ apud DANTAS, 2010, p. 154).

Sá segue detalhando sobre as práticas musicais exploradas:

Às vezes Smetak apresentava um tema sobre o qual trabalhar. Uma das práticas era fazer o material circular de um para outro, individualmente, para ver como o tema se transformava, como cada um podia refletir sobre uma ideia determinada. Esse material podia ser tanto linear, como uma sequência de densidades verticais, uma combinação de ambos, ou até mesmo ritmos inusitados. Outra opção era que ele tocava a ideia original e o seguia tocando, transformando-o pouco a pouco, enquanto os demais íamos entrando pouco a pouco, tratando de apoiar o motivo original com material de suporte e, a certa altura, acrescentar material contrastante para passar a uma nova seção do trabalho, por exemplo. Algumas vezes, quando passava a confiar no rendimento dos demais músicos, escolhia a um de nós para iniciar o processo criativo da mesma maneira. A gente tinha que estar sempre preparado para uma dessas surpresas e até para uma explosão de frustração, da sua parte, quando as coisas não saíam como ele esperava.” (SÁ apud DANTAS, 2010, p. 153-154).

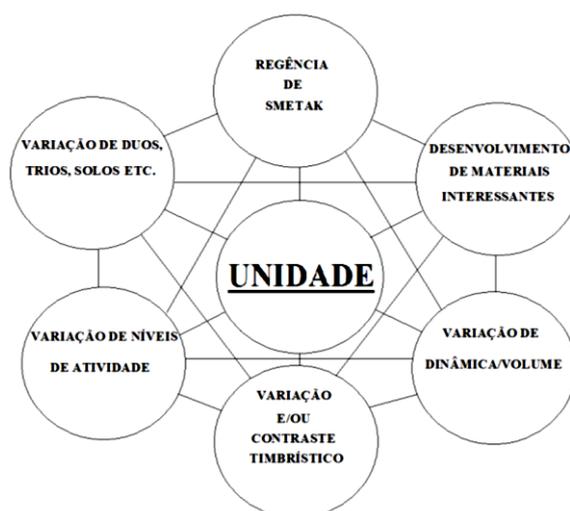
As liberdades metodológicas estão também expressas na utilização do que costumamos chamar de instrumento preparado — neste caso violão preparado — através da utilização de objetos na geração do som, estendendo a investigação sonora para além do que os dedos pudessem produzir:

Outra maneira de trabalhar era explorar ao máximo possível técnicas alternativas para produzir sons como, por exemplo, usar arcos para os violões – ou outros objetos menos convencionais ainda, tais como papel, lápis, moedas, copos, cordas soltas para raspar, etc. Depois selecionar o material sonoro para reutilizá-lo dentro de um processo de construção organizado, ou seja, com um objetivo estético. (SÁ apud DANTAS, 2010, p. 154).

[...] é verdade que através de anos de prática chegamos a alcançar fases de uma integração muito refinada dentro da complexidade de improvisar coletivamente. Posso afirmar que houve realizações onde um dos músicos tomava a iniciativa de solista principal e a maioria participava da criação ao mesmo tempo, e de maneira organizada, dentro do universo da música contemporânea, então; um criava uma linha de baixo, outros lhe faziam contraponto, outro acrescentava ciclos de interferência, ou contraste, e por aí vai. Alcançamos algo como uma capacidade para a criação coletiva instantânea, onde alternávamos as funções de cada um dentro da música, quase sem conflitos. E isso só era possível depois de passar por muita prática e estudos de estratégias, gestos, zonas de atividade, combinações timbrísticas, processos imitativos e de contrastes etc. (SÁ apud DANTAS, 2010, p. 145).

Ou seja, ao que indicam tais relatos, a insistência na experimentação de tais variantes metodológicas, exploração dos instrumentos e seus recursos sonoros próprios ou formas de manipulação dos mesmos, permitiu ao grupo maturar os jogos entrosando-se entre eles e fazendo cada participante se apropriar mais profundamente dos instrumentos. Sobre o conjunto de quesitos musicais em jogo e os métodos aplicáveis em tais *ateliers*, Dantas propõe uma síntese sob a forma do seguinte organograma:

Figura 2 - Síntese dos aspectos em jogo nas práticas musicais dos *ateliers*.



Fonte: Dantas (2010, p. 159).

Portanto, é observando a relação entre as metodologias que regiam tais práticas – trato laboratorial dos métodos – e o fato delas estarem associadas a investigações também laboratoriais do

som – construção das “Pláticas Sonoras” e conceitualização do VMS – que compreendemos melhor o papel prático dos *ateliers* em sua função musical e social.

Revisadas a contextualização histórica e social nas quais se derem o nascimento do VMS, vejamos nas seções que seguem, a apresentação da parte prática desta pesquisa, apresentando como se deram as investigações, suas naturezas, o instrumento em seu conceito e propriedades, e as propostas gráficas fruto da pesquisa.

3 PESQUISA MUSICAL PRÁTICA

3.1 Os colaboradores: Mateus Dantas, Heitor Dantas e Tuzé de Abreu

Nesta seção apresentaremos sinteticamente os três principais colaboradores da pesquisa acerca do VMS, cujo processo colaborativo interferiu direta e indiretamente nos caminhos práticos dela. Três artistas com produções criativas predominantemente expressas na vida extra acadêmica, mas com trajetórias vinculadas à Escola da Música da UFBA. Começaremos apresentando o compositor, produtor e *performer* Mateus Dantas, com quem os processos colaborativos desta pesquisa iniciaram.

Natural de Salvador (1978) formado em composição pela UFBA e mestre em etnomusicologia pela mesma, com atuação polivalente indo da música ao cinema, Mateus faz parte da linha de artistas da cena atual de Salvador conectada com o tema Smetakiano. Atua com a canção, direção musical, investigação sonora através da criação de instrumentos, experimentação da inserção de tais investigações em produções musicais ou audiovisuais, e composição de trilha para audiovisual. Entre seus trabalhos de destaque figuram: a dissertação de mestrado Walter Smetak e os Violões de Microtom (UFBA, 2010) sob orientação da Prof.(a) Dra. Ângela Lünning; a trilha sonora do curta-metragem Carreto (2010) recebendo o prêmio de melhor trilha sonora pelo Festival do Júri Popular (2011) curta-metragem vencedor do prêmio de melhor curta em diversos festivais (2010) inclusive do festival de cinema de Gramado do referido ano; a trilha sonora do longa metragem Depois da Chuva (2013) sendo premiado como melhor trilha sonora no 46º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e Melhor Canção no “9º Cine Música” – Conservatória, RJ (2015) foi premiado como “Melhor Direção Musical” no “Prêmio Caymmi de Música” (2015) com o espetáculo Novas Aventuras no País do Som, do artista Tuzé de Abreu – tendo o espetáculo recebido ainda o prêmio “Melhor Show” também no Prêmio Caymmi – (2015) foi codiretor do documentário longa metragem “*Smetak*” sobre o tema do VMS (2018) exibido nos festivais “Olhar de Cinema” – Curitiba (2018) “In-Edit” – São Paulo (2018) “BIS – Bienal de Cinema Sonoro”, Goiânia (2019).

Nesta pesquisa, Mateus transmite os primeiros conhecimentos sobre o VMS, através de encontros, ensaios, e diálogos que se desdobraram em realizações como: o workshop sobre o VMS no “3º Festival de Violão Cristina Tourinho” (2018) participação como coprodutor do espetáculo “Microcaos” no mesmo festival, atuando na formulação conceitual do espetáculo e na formulação de planos improvisativos para inclusão do VMS, estreando vários planos improvisativos neste espetáculo; participação no espetáculo “Avant-Garde Guitars” (2019) estreando o plano improvisativo para dois VMS e guitarra elétrica micotonal intitulado Alvocadorada em colaboração com

Heitor Dantas e o autor desta pesquisa; e a participação na produção do audiovisual “Suite Smetak”, audiovisual multilinguagens tendo o VMS como eixo, com a participação de 8 colaboradores de diversos países, entre os quais o autor desta pesquisa, vindo a receber o “Prêmio RespirArte” da FUNARTE – 2021. É com Mateus que se constitui o coletivo “Microcaos”, tendo inicialmente Heitor Dantas, Tuzé de Abreu, Greice Carvalho, Giulia Chaves e Lucas Robatto como principais colaboradores, encerrando prematuramente suas atividades ante a pandemia e sendo reformulado em volta de nova formação em 2022 com o coletivo “Os Prometidos”, tendo como membros Lucas Robatto, Duca Vasconcelos e o autor desta pesquisa.

O segundo colaborador foi o compositor, *performer* e produtor Heitor Dantas, outro conhecedor do VMS e do tema Smetakiano, cuja polivalência de atuação na cena de Salvador também envereda por várias áreas. Natural de Salvador (1983) e originalmente guitarrista do universo do rock, frequentou os cursos de composição da UFBA por 5 anos, tendo atualmente entre os campos de atuação o da canção autoral, trilha para audiovisual e teatro, construção de instrumentos elétricos e objetos sonoros, colagem e improvisação livre/planos improvisativos/partituras gráficas. Entre suas produções de destaque figuram: a trilha sonora de espetáculos de dança como Paula da Silva Selva, de Paula Carneiro Dias (2017) e Opera Nuda de Isaura Tupiniquim (Festival Junta - Teresina/PI, 2017); a trilha sonora de espetáculos de teatro como Criança Viada e Santa Maravilha, de Paula Lince (2018) Os Demônios de Daniel Guerra; teve duas músicas selecionadas na Mostra Sesc de Música Salvador (2013). Integrou a coletânea Mapa Musical da Bahia em 2014; foi finalista do Prêmio Deezer/ABMI. Participou do espetáculo Novas Aventuras no País do Som, de Tuzé de Abreu, ao lado de Mateus Dantas, como vimos, espetáculo premiado como melhor show do Prêmio Caymmi - 2015. É seu selo musical “Se-lo! Netlabel!”, que lança o CD “Contraduzindo” de Tuzé de Abreu - 2018 - no qual participa tocando guitarra na faixa “Línguas de Fogo”. Atualmente se dedica ao trio de música contemporânea Baby Lixo, ao duo minimalista Oco do Átomo, toca na banda de Tuzé de Abreu e de Nancy Viégas, além de dirigir e operar, desde 2014 o Menasnota Criação, estúdio musical e plataforma de arte contemporânea localizada na sede dos estúdios WR em Salvador.

Nesta pesquisa Heitor colabora com a investigação do VMS via ensaios, diálogos, reuniões e elaborando métodos musicais e diversos projetos gráficos, entre os quais o da proposta de grafia para o VMS aqui apresentada. Participa do espetáculo “Avant-Garde Guitars” (2019) formulando e tocando guitarra microtonal smetakiana no plano improvisativo Alvocadorada, de sua autoria com a colaboração de Mateus Dantas; participa da produção do audiovisual “Suite Smetak”, como vimos, premiada pela FUNARTE (2021) com mais 8 artistas dentre os quais o autor desta pesquisa, Mateus Dantas e Tuzé de Abreu.

Por fim, o terceiro colaborador foi Tuzé de Abreu. Incontornável músico da cena instrumental e canção baiana, Tuzé é multi-instrumentista — flauta, saxofone e violão — compositor e *performer* diplomado em flauta pela UFBA, tendo exercido também medicina, seu outro *métier* de ofício. Sua extensa atuação desde o final dos anos 1960 o fez transitar entre campos musicais diversos, tendo sido ao mesmo tempo músico da Orquestra Sinfônica da UFBA, e integrado banda ou gravado com artistas e grupos como os Novos Baianos, Riachão, Gal Costa, Caetano Veloso e o próprio Walter Smetak. Assíduo dos *ateliers* de Smetak, fez parte da primeira formação de seus grupos ao lado de Gilberto Gil, Gereba e Rogério Duarte, entre outros. Graças à íntima vinculação que entretteve com as investigações de Smetak, é considerado hoje, se não a principal, uma das principais referências na matéria Smetakiana, tendo sido o único músico a figurar nos 2 LPs — “Smetak”, 1974, e “Interregno, 1982” — sendo regularmente convidado pela “Associação Amigos de Smetak”, pela família Smetak e pela UFBA a intervir como curador e *performer* de diferentes projetos em sua memória. Figura entre suas marcantes produções: dois registros fonográficos com seu trabalho autoral, o LP “Tuzé de Abreu” — Lárralibus Escumálicus Cujolélibus (2002) e o CD “Contraduzindo” (2018), Sê-lo! Netlabel!; numerosas canções gravadas por artistas como Tom Zé — coautoria de Frevo (Pecadinho), LP “Se o Caso é Chorar” (1972), Gal Costa — canção Passarinho, LP “Índia” (1973) ou Caetano Veloso — Vivendo em Paz, LP “Velô” (1984); numerosas trilhas para espetáculos de dança, teatro e para cinema, como para o filme Gamal, o Delírio do Sexo, João Batista de Almeida (1969), A Lenda do Ubirajara — André Luís de Oliveira (1974) — e é sua canção Meteorango Kid que inspira o filme de nome homônimo — André Luís de Oliveira, 1969. É autor da dissertação Procedimentos Compositivos de Walter Smetak — UFBA (2012) sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Costa Lima, que se tornou importante documento histórico sobre o tema Smetakiano. O sucesso do seu trânsito entre as esferas populares e eruditas do universo musical baiano e a diversidade de naturezas de suas produções o faz hoje personagem central da música baiana.

Nesta pesquisa Tuzé participou compartilhando ensaios, entrevistas, imersão em processos criativos e uma produção audiovisual. Inicialmente participa de ensaios em volta os 6 violões microtonais - ao lado de Mateus Dantas, Greice Carvalho, Heitor Dantas, Giulia Chaves e o autor desta pesquisa. Em seguida participa de reuniões, debates e entrevistas online, produzidas pelo coletivo “Microcaos” durante a pandemia (2020-2021) e participa como *performer* e coautor do audiovisual “Nem Pense...”, musicado e dirigido pelo autor desta pesquisa em colaboração com Mateus Dantas e Heitor Dantas. É graças às vivências musicais com Tuzé, à escuta de seus relatos e aos debates compartilhados, que se estabelece um contato mais direto com fundamentos e métodos acerca do VMS estabelecidos por Smetak e grupos na década de 1970. .

3.2 Principais produções musicais e publicações

a) Espetáculos:

“Microcaos” — 06-12-18

- Local: Museu de Arte Sacra da Bahia
- Integrantes do espetáculo: Mateus Dantas (violão microtonal em Ré-Réb c/ arco, violão eólico pré-gravado, carpa), Vladimir Bomfim (violão microtonal em Sol-Solb, violão convencional), Lucas Robatto (flauta em Sol) e Leo Serrano (guitarra elétrica e pedais).
- Programa: Áudios Violões Eólicos (Mateus Dantas); Lydia (Vladimir Bomfim); Carpa (Mateus Dantas); *Valée des Couches* (Vladimir Bomfim); Pavilhão dos Eus (Mateus Dantas); *Danse Oculte* (Vladimir Bomfim); *Toward the Sea - The Night* (Toru Takemitsu); Ronda (Mateus Dantas).
- Descrição: o espetáculo integrou o “III Festival de Violão Cristina Tourinho” - projeto de extensão da Escola de Música da UFBA - e foi precedido de um Workshop - 05-12-18 - sobre o VMS, realizado na UFBA por- Mateus Dantas e mediação do autor desta pesquisa. Fundou-se na ocasião o coletivo Microcaos, sob o conceito de geometria variável em torno de Mateus Dantas, Lucas Robatto e o autor desta pesquisa.

“Avant-Garde Guitars” — 17-06-19

- Local: Museu de Arte Sacra da Bahia
- Integrantes do espetáculo: Vladimir Bomfim (violão microtonal em Sol-Solb, violão convencional), Mateus Dantas (violão microtonal em Ré-Réb c/ arco), Heitor Dantas (guitarra elétrica microtonal em Si-Sib e pedais), e Paula Sacur (dança).
- Programa: *La Espiral Eterna* (Leo Brouwer); *Paisaje Cubano con Campanas* (Leo Brouwer); Estudos N° 1, 8, 7 e 10 (H. Villa-Lobos); Dança Percussiva N° 1 (Arthur Kampela); Alvocasorada (Heitor Dantas/Mateus Dantas).
- Descrição: Coletivo “Microcaos” incorpora o *performer* Heitor Dantas ao “núcleo” investigativo e colaboração multilinguagem inicia com a dançarina chilena e mestranda da UFBA, Paula Sacur.

“Aos Mendigos e Microtons” — 12-08-22

- Local: ABOCA Centro de Artes

- Integrantes do espetáculo: Lucas Robatto (flautas), Mamadou Gaye (voz, leituras), Duca Vasconcelos (guitarra elétrica c/ pedais) e Vladimir Bomfim (violão microtonal em Eb-E, violão convencional)
- Programa: Mirante (Vladimir Bomfim/Gaël le Billan); Albatroz (Vladimir Bomfim); Quoi Que... (Vladimir Bomfim/Gaël le Billan); Gamboa (Vladimir Bomfim); *Gnossienne N° 1* (Erik Satie); Dança Percussiva N° 1 (Arthur Kampela); Saldo Positivo (Vladimir Bomfim sobre texto de Smetak); Strasbourg (Vladimir Bomfim); *Gnossiennes N° 3* (Erik Satie); Aos Mendigos (Vladimir Bomfim); *Quoi Que...* (Vladimir Bomfim).
- Descrição: estreia do espetáculo e fundação do coletivo “Os Prometidos”

“Aos Mendigos e Microtons” — 26-07-23

- Local: Museu de Arte da Bahia
- Integrantes do espetáculo: Vanessa Melo (clarineta, flauta), Duca Vasconcelos (guitarra elétrica c/ pedais), Anderson do Samba (percussão) e Vladimir Bomfim (violão microtonal em Eb-E, violão convencional).
- Programa: Mirante (Vladimir Bomfim/Gaël le Billan); Albatroz (Vladimir Bomfim); Quoi Que... (Vladimir Bomfim/Gaël le Billan); Gamboa (Vladimir Bomfim); *Gnossienne N° 1* (Erik Satie); Dança Percussiva N° 1 (Arthur Kampela); Saldo Positivo (Vladimir Bomfim sobre texto de Smetak); Strasbourg (Vladimir Bomfim); *Gnossiennes N° 3* (Erik Satie); Aos Mendigos (Vladimir Bomfim); *Quoi Que...* (Vladimir Bomfim).
- Descrição: espetáculo integrou o “IV Festival de Violão Cristina Tourinho”.

“Aos Mendigos e Microtons” — 10-08-23

- Local: O Portal Bar
- Integrantes de espetáculo: Lucas Robatto (flautas), Duca Vasconcelos (guitarra elétrica c/ pedais) e Vladimir Bomfim (violão microtonal em Eb-E, violão convencional).
- Programa: Mirante (Vladimir Bomfim/Gaël le Billan); Albatroz (Vladimir Bomfim); Quoi Que... (Vladimir Bomfim/Gaël le Billan); Gamboa (Vladimir Bomfim); *Gnossienne N° 1* (Erik Satie); Dança Percussiva N° 1 (Arthur Kampela); Saldo Positivo (Vladimir Bomfim sobre texto de Smetak); Strasbourg (Vladimir Bomfim); *Gnossiennes N° 3* (Erik Satie); Aos Mendigos (Vladimir Bomfim); *Quoi Que...* (Vladimir Bomfim).
- Descrição: produção do coletivo “Os Prometidos” em parceria com “O Portal Bar”.

b) Mídias publicadas:

“Suite Smetak” - 10-02-21- (PRIMO, 2021a).

- Descritivo: audiovisual de autoria do autor desta pesquisa em colaboração com o coletivo “Microcaos”, contemplado com o Prêmio “RespirArte” pela FUNARTE (2021).
- Integrantes: Amine Barbuda (desenho - Salvador), Gaël le Billan (sintetizador/coautor - França), Renata Campos (dançarina - São Paulo), Guilherme Bertissolo (eletrônica/Pure Data - Salvador), Luc Joly (saxofone/flauta - Ilha da Reunião/África), Tuzé de Abreu (voz/coautor - Salvador), Heitor Dantas (violão microtonal preparado - Salvador), Mateus Dantas (percussão - Salvador) e Vladimir Bomfim (violão microtonal Eb-E, direção geral, autor).
- Live de lançamento: (PRIMO, 2021b).
- Outras publicações vinculadas:
(PRIMO, 2020a);
(PRIMO, 2020b);
(PRIMO, 2020c);
(PRIMO, 2020d).

“Saldo Positivo” - 30-04-2021 - (PRIMO apud HAZIN, 2020).

Descritivo: Composição, execução, produção e gravação sobre o poema “Saldo Positivo” de Walter Smetak, para o projeto “Poéticas de Smetak” da produtora “Via Press”, seguido da publicação da mesma música para audiovisual com coreografia e performance da dançarina Paula Sacur (Chile)

- Publicações vinculadas:
(PRIMO, 2021c);
(PRIMO, 2021d).

Outras publicações:

- “Valée des Couches” - 07-01-22 - (PRIMO, 2022a);
- “Danse Oculte” - 11-04-21 - (PRIMO, 2021e);
- “Ronda” (M. Dantas) - 25-03-21 - (PRIMO, 2021f);
- “Mecânica I - 06-12-22 - (PRIMO, 2022b);

- “Strasbourg” - 09-09-23 - (PRIMO, 2023a);
- “Mirante” - 16-12-23 - (PRIMO, 2023b).

3.3 Violão de microtons: origens e conceito

O que se chama de violão de microtom, segundo a concepção de Walter Smetak, é um instrumento coletivo - neste caso, conjunto de câmara²⁰ - constituído de seis violões afinados microtonalmente a décimos de tom. Foi concebido entre o final dos anos 1960 e início dos anos 70, inicialmente a fim de atender a experimentações sonoras e criativas dos *ateliers* de improvisação coletiva conduzidos pelo próprio Smetak no seio da UFBA. Se insere no contexto de variadas experimentações de Smetak, incluindo a criação de instrumentos, criação musical, e desde a dissolução de tais *ateliers*, apenas recentemente voltou a ser alvo de exploração ou estudos, sejam de natureza artística ou acadêmica.

Três circunstâncias cruzadas – duas práticas e uma cultural-simbólica – parecem constituir a gênese mais direta da necessidade-ideia deste instrumento. Uma primeira foi o convite (1961) feito pelo então professor e cofundador dos Seminários Livres de Música, Hans-Joachim Koellreutter, a Walter Smetak, para a concepção e construção de novos instrumentos musicais:

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 estreia da música concreta por H. J. Koellreutter na Bahia, surgiu a ideia 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 concreto. (SMETAK apud SCARASSATTI, 2001, p. 20).

Uma segunda foi o início da relação entre Smetak e os microtons, através de uma experiência que o próprio Smetak chamou de Violão Eólico:

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. (SCARASSATTI, 2001, p. 31).

Da experiência 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

²⁰ Há instrumentos coletivos concebidos sobre um só instrumento físico, como no caso do “Pindorama”, do próprio Walter Smetak.

evidente. Ao passar por esta incrível experiência, fiquei ciente da vida das frequências contida em intervalos mínimos” (SMETAK apud SCARASSATTI. 2001, p.32).

Uma terceira, aqui atribuiremos à simbologia cultural do violão em suas propriedades físicas e tímbricas, relações culturais essas que são assim descritas por Dantas e Tuzé de Abreu:

Além do microtonalismo, alguns fatores podem se enumerados como influências cabais desta obra: a ideia de coletividade, estabelecida a partir dos seus instrumentos coletivos e a associação deste princípio à improvisação musical; o intenso diálogo com as músicas e com os (as) musicistas populares, indo buscar no violão a grande chave para ampliar os horizontes do seu público, ou seja uma identificação afetivo-estratégica. (DANTAS, 2010, p. 130).

Smetak sempre ficava impressionado com a força que tinha o violão aqui no Brasil, na nossa comunidade, na própria Escola de Música. Tanto que ele era *luthier* também, ele além de grande músico, um criador, um artista, poeta, artista plástico etc., ele tinha formação de *luthier*, e era uma grande quantidade de violões que traziam para ele consertar, e ele ficava impressionado. Queria fazer alguma coisa, ele achava que aquilo representava mesmo, e representa mesmo uma coisa importante da cultura brasileira. (DE ABREU, 2021).

E são esses dois últimos autores citados, pela investigação prática e musicológica já avançadas sobre o instrumento, que estarão norteados esta discussão. Em trabalho intitulado “Processos Compositivos de Walter Smetak” (UFBA, 2012), o multi-instrumentista e compositor Tuzé de Abreu, contemporâneo de Smetak e integrante dos *ateliers* de Smetak por cerca de dez anos, traz a seguinte definição:

Um violão de microtom é formado por seis violões, cada um representando uma corda de um violão afinado tradicionalmente repetida seis vezes, ficando a mais grave, a sexta corda, meio tom abaixo da mais aguda, a primeira corda, esta tendo a mesma da afinação tradicional do violão. As quatro intermediárias são afinadas em progressão microtonal descendente, da primeira para a sexta (de baixo para cima, como no violão tradicional) entre uma e outra. (DE ABREU. 2012, p. 22).

Ou seja, a unidade é constituída de seis violões fisicamente separados e convencionais, porém, com afinação não convencional e concebidos, os seis, para serem tratados como um só instrumento, seguindo ao conceito de instrumento coletivo, já existente na elaboração de outros instrumentos pelo próprio Smetak.

Vejamos na Figura 3 a ilustração do microssistema que rege a afinação interna de cada um dos seis violões, partindo do princípio da disposição intervalar microtonal descrito acima por Tuzé de Abreu, princípio este que deve ser adotado para cada um dos seis violões, bastando adaptá-lo à corda em questão:

Figura 3 - Exemplo a partir do Mi agudo do violão (Mi3, primeira corda)

	6ª CORDA	5ª CORDA	4ª CORDA	3ª CORDA	2ª CORDA	1ª CORDA
AFINAÇÃO MICROTONAL POR CORDA	Mib	Mi + 1/10 de Tom	Mi + 2/10 de Tom	Mi + 3/10 de Tom	Mi + 4/10 de Tom	Mi

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Vejamos na Figura 4 a ilustração do macrosistema gerador de tal conceito:

Figura 4 - Macro sistema de afinação do VMS.

UM VIOLÃO MICROTONAL = 6 VIOLÕES

	VIOLÃO 1	VIOLÃO 2	VIOLÃO 3	VIOLÃO 4	VIOLÃO 5	VIOLÃO 6
CORDAS	6 Cordas Mi	6 Cordas Lá	6 Cordas Ré	6 Cordas Sol	6 Cordas Si	6 cordas Mi
AFINAÇÃO	Entre Mib-Mi	Entre Lab-Lá	Entre Réb-Ré	Entre Solb-Sol	Entre Sib-Si	Entre Mib-Mi

Grave -----> Agudo

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

O compositor e etnomusicólogo Mateus Dantas, em seu trabalho intitulado “Walter Smetak e os Violões de Microtom” (UFBA, 2010), mais completa investigação exclusivamente dedicada a tais violões, define:

A ideia de multiplicar um violão em seis instrumentos, através da utilização de um só tipo de corda, seis vezes repetida, em cada instrumento, estabeleceu uma perspectiva ampliada que parte do individual ao coletivo, na direção do funcionamento do grupo como um só organismo. (DANTAS, 2010, p. 137-138).

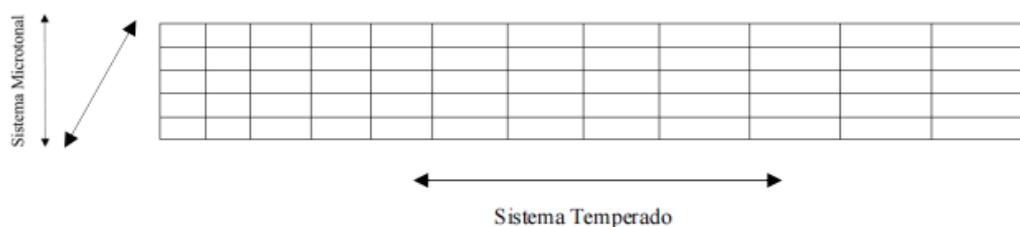
Ora, se sistemas já existentes em conjuntos de câmara ou orquestra, já iam na direção do funcionamento do grupo como um só organismo, resta a discernir quais as peculiaridades do sistema proposto por Smetak. Um primeiro aspecto é que, ainda que submetidos a um princípio comum de afinação – princípio já unificador do sistema de afinação de uma orquestra de cordas

tradicional, por exemplo – a microtonalidade se expressa como uma peculiaridade. Um segundo aspecto é que a forma de distribuição das cordas entre os seis violões implica numa relocação tímbrica por instrumentista. Se em um violão submetido à afinação convencional cada uma das seis cordas porta um timbre próprio²¹, permitindo um só executante obter os 6 timbres em questão, no violão microtonal, ao portar o mesmo instrumento seis vezes a mesma corda, tal sistema remete cada um dos seis instrumentistas a lidar com apenas um dos seis timbres já existentes num violão convencional. Tal proposta condiciona a obtenção da completa diversidade tímbrica de um violão convencional à atuação complementar de seis instrumentistas sobre seis violões fisicamente separados. Reside possivelmente neste aspecto a razão da adoção por Smetak do conceito de instrumento coletivo, mais que do conceito de conjunto de câmara, já justificado pelo número de instrumentistas.

3.4 Violão de microtons: propriedades ergonômico-sonoras

Nesta seção apresentaremos a relação entre suas propriedades básicas, o som e a ergonomia. Se trata de um instrumento sonoramente híbrido. Sua afinação permite extrair sonoridades microtonais ou temperadas²². Vejamos na Figura 5 como o sistema de afinação já apresentado na Figura 3 determina a disposição dos sistemas temperado e microtonal no braço do instrumento:

Figura 5 - Disposição dos sistemas microtonal e temperado no braço do instrumento



Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Melodicamente, toda sequência de notas executadas na vertical ou diagonal gera microtonalidade, enquanto, na horizontalidade, gera temperamento. Harmonicamente, toda combinação

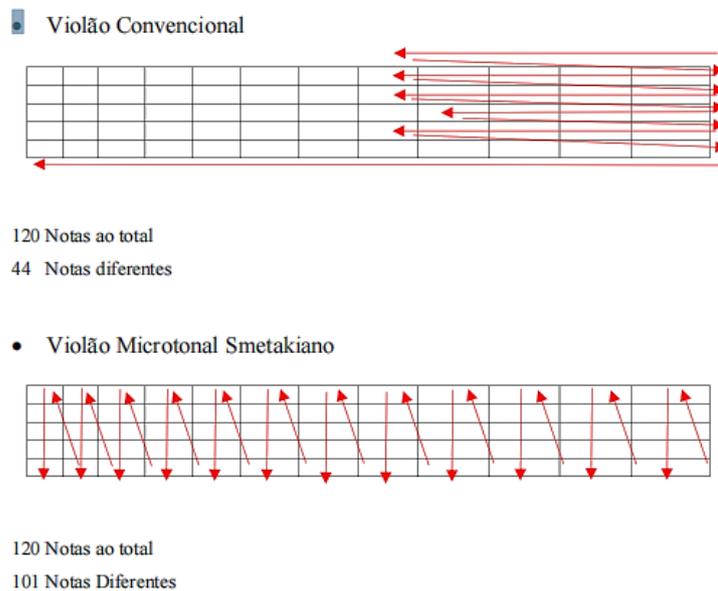
²¹ As diferenças de materiais constitutivos, diâmetro e revestimento das seis cordas, as permite produzir, quando tocadas pelos dedos ou unhas do executante, timbres distintos, singulares a cada uma delas.

²² Neste caso, temperamento igual. Sistema de afinação baseado na divisão da 8ª em 12 semitons iguais. (SADIE, 1994, p. 239).

simultânea de sons é microtonal, à exceção de combinações de notas simultâneas entre a 6^a e 1^a cordas.

Se fisicamente o instrumento conserva a mesma quantidade de trastes e cordas, sua mudança de afinação porta implicações ergonômicas consideráveis. Para termos uma ideia de rearrumação mental que o novo sistema impõe ao músico, ilustraremos abaixo com flechas vermelhas o sentido de orientação das notas conjuntas — por vizinhança ascendente — quando em direção aos agudos:

Figura 6 - Orientação das notas sucessivas ascendentes.



Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Considerando a totalidade das notas dos seis violões microtonais, temos 720 décimos de tom no total, sendo 120 para cada violão — mesmo número de notas, coletivamente ou individualmente, que para o instrumento em sua afinação convencional. No entanto, descartando as notas repetidas, num violão microtonal, cada instrumento possui 101 microtons diferentes enquanto o convencional apenas 44 notas diferentes, representando um maior aproveitamento quantitativo do braço de um só instrumento, chegando a 226 microtons diferentes se somados os seis instrumentos microtonizados.

Tais propriedades ergonômico-sonoras e suas implicações — seja a hibridez entre o temperado e microtonal, as representatividades culturais de tal hibridez entre o genuinamente ocidental ou oriental, as propriedades objetivas absolutas expressas pela reorientação e aproveitamento do

braço do instrumento, ou os capitais culturais delas derivados ou requeridos — se revelam componentes essenciais que permitirão a compreensão da identidade social do instrumento.

3.5 Modalidades exploratórias sobre o violão

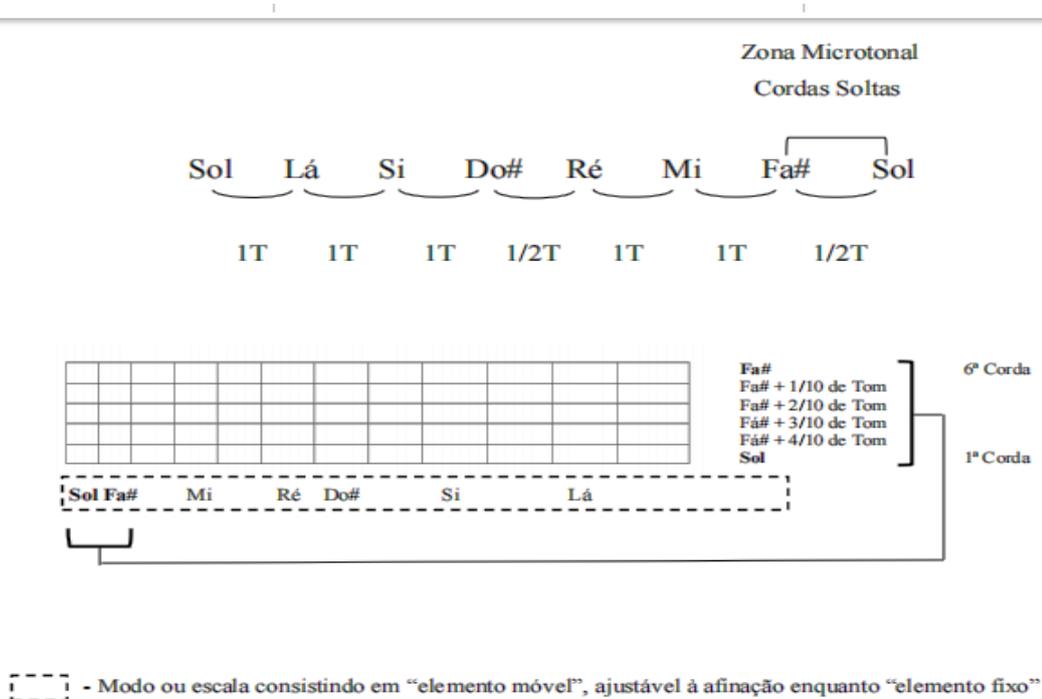
Nesta seção apresentaremos as principais experimentações musicais práticas executadas nesta pesquisa sobre o instrumento. Experimentações estas que, na modalidade de práticas colaborativas junto aos músicos Tuzé de Abreu, Heitor Dantas e Mateus Dantas — conhecedores do VMS — por um lado permitiram melhor entender as restrições impostas pelas propriedades do instrumento — sua ergonomia, capitais culturais musicais exploráveis, determinantes na natureza das práticas — e por outro, tornando possível melhor entrever as restrições objetivas às quais estavam condicionadas as decisões musicais da exploração do instrumento por Smetak e grupos — permitindo melhor discriminar o que havia de “escolha” no resultado sonoro ou estético por eles atingidos. Afinal, em se tratando de um instrumento híbrido, como já vimos, conciliando temperamento e microtonalidade, a distinção sonora da microtonalidade - estética e por consequente a representação social dela - depende do planejamento de manipulações práticas sob o efeito de tais propriedades. Vejamos como.

A primeira e mais espontânea modalidade exploratória experimentada sobre o instrumento, que aqui chamaremos de exploração “a”, se deu pela improvisação melódica na horizontalidade do braço do instrumento - sonoridade temperada - sob a harmonia — *cluster*- pedal e microtonal das cordas soltas. Tal modalidade, que cruza os dois sistemas sonoros do instrumento, temperado e microtonal, promovia fluência e espontaneidade ao tocar, favorecendo o primeiro contato com a estética e vibração dos microtons, no que evitava maiores entraves ergonômicos. Nela, o sentimento de satisfação sonora, ergonômica e estética, orientavam o conjunto de outras decisões - conscientes ou inconscientes, práticas ou teóricas — como uma brincadeira livre sobre um instrumento “monocórdico” — em alusão ao fato da improvisação melódica se dar inicialmente tendo apenas uma das cordas como eixo - acrescida de harmonia pedal do *cluster* das cordas soltas, que mais cumpria o papel de gerar atmosferas sonoras, cama estética de tal prática.

Em tal modalidade, a primeira constatação foi a de que se podia relacionar de forma prática — compatibilizando ou não — o *cluster* pedal das cordas soltas — e seus microtons contidos em um semitom — com os modos ou escalas temperadas pentatônicas, octatônicas etc. — podendo-se ajustar a escolha da escala — enquanto elemento móvel - à presença ou não na própria escala, do intervalo de semitom já contido no *cluster* pedal das cordas soltas. Percebeu-se aí que a diferença no efeito das diferentes combinações entre escalas e o *cluster* pedal das cordas soltas, não

se manifestava apenas sobre o plano estético, mas também no plano vibratório físico do instrumento, que fazia, através do favorecimento ou não de suas ressonâncias pela combinação escolhida, reagir as madeiras e projeção sonora de forma diferente. Foi ao perceber que a utilização de escalas que não contivessem o semitom pedal das cordas soltas costumava reduzir a vibração – ressonância - do instrumento, e que, das escalas que continham tal semitom, o modo lídio em particular proporcionava diferenciada vibração e beleza, que se elaborou o primeiro plano improvisativo, intitulado inicialmente “Lydia”, e posteriormente desenvolvido e intitulado enquanto “Mirante”: Vejamos abaixo a relação entre a afinação e o modo, tal qual propusemos em tal experiência:

Figura 7 - Relação entre modo diatônico utilizado na horizontalidade e a afinação



Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Observamos na ilustração a forma como tal experiência compatibiliza a escolha do modo às propriedades da afinação, pondo em relação o semitom Sol-Fá#, enquadrante da afinação das cordas soltas, com a escala do modo lídio – demonstrada em sua disposição sobre a primeira corda – contendo tal intervalo em sua disposição intervalar característica. Ora, como não se poderia alterar a afinação com facilidade no decorrer de uma música ou no decorrer de um espetáculo em caso de necessidade, o elemento variável, no caso desta experiência que versava sobre

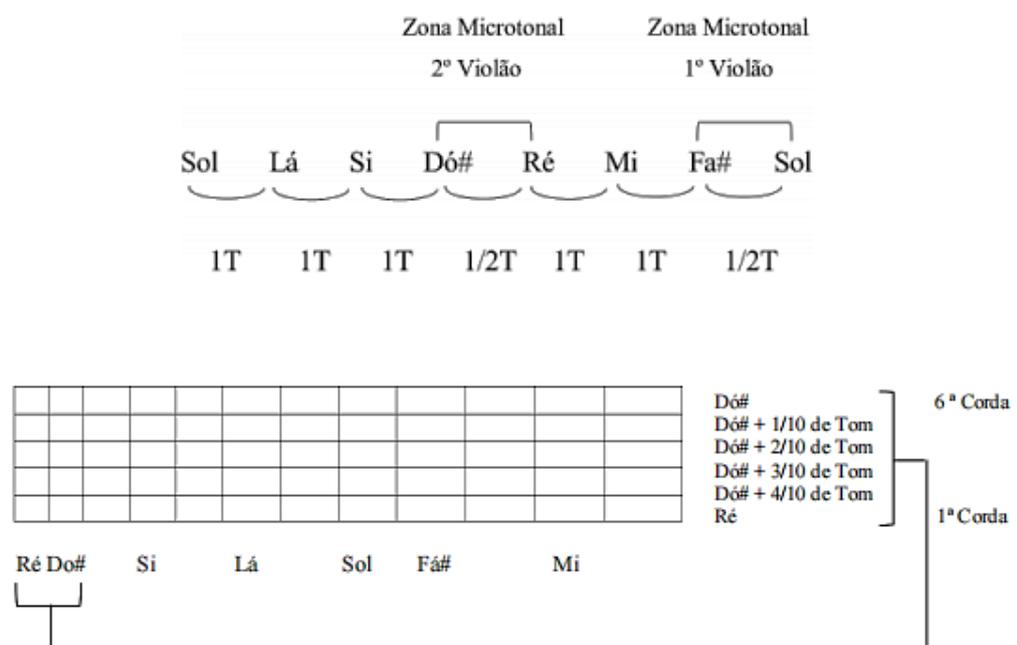
improvisações melódicas baseadas na primeira corda, eram as escalas ou modos que pudéssemos utilizar, variar sobre a mesma.

Desdobram-se desta primeira experiência acima relatada, outras modalidades exploratórias, dentre as quais destacaremos quatro:

- a' - Exploração coletiva de tais princípios.
- a'' - Desvincular eventuais semitons contidos no modo - ou escala adotados - do *cluster* pedal das cordas soltas - o uso do capotraste podendo viabilizar a mobilidade do *cluster* pedal, antes considerado “elemento fixo”.
- a''' - Extensão dos princípios a explorações harmônicas.
- a'''' - Adoção gradual de notas melódicas contidas em cordas vizinhas à corda sobre a qual se improvisava.

Na modalidade a' , ao abordarmos tais jogos coletivamente — mantendo o mesmo modo lídio em Sol — incluímos mais um violão microtonal - este segundo afinado entre Do#-Ré - outro semitom contido na estrutura intervalar que caracteriza o modo - de forma a garantir, mesmo com dois violões, o mesmo jogo de relações, no qual os semitons das respectivas afinações em cordas soltas, estejam compreendidos no modo.

Figura 8 - Relação entre modo diatônico utilizado na horizontalidade e as afinações de 2 violões

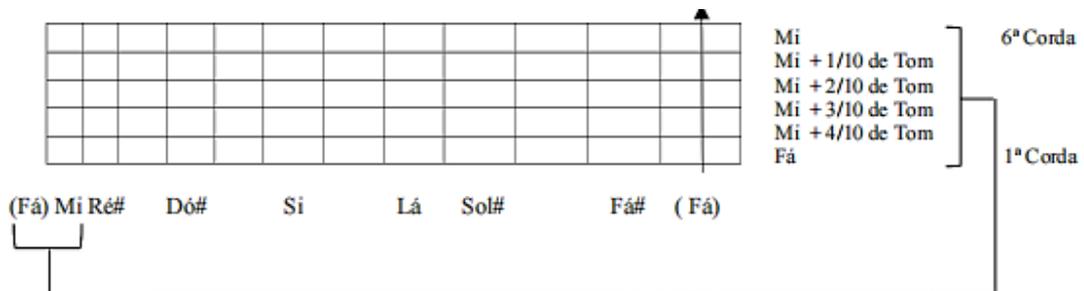


Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Ou seja, a combinação entre os *clusters* pedais, compreendido nas cordas soltas dos dois violões se relacionavam com o modo de maneira a ocupar as zonas de semitons já previstos na estrutura intervalar que caracteriza o modo.

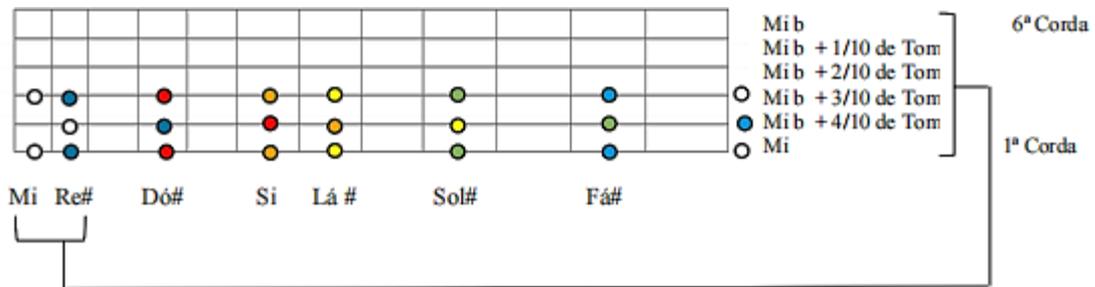
A segunda modalidade derivada, *a''*, correspondendo a desvincular o *cluster* pedal das cordas soltas dos intervalos característicos dos modos utilizados, pode ser atingida pela utilização de modos que não contenham o semitom do *cluster* pedal enquadrante das cordas soltas, ou via utilização de capotraste que altere o semitom das cordas soltas – agora presas pelo capotraste. Exemplifica tal exploração o plano improvisativo que intitulamos “Albatroz”. Nele, adotamos melodicamente o modo “jônio” em Mi, confrontando-o a *cluster* pedal “Mi-Fá” – preso via capotraste – contendo, portanto o *cluster*, a nota “Fá”, diversa à estrutura que caracteriza o modo. Vejamos abaixo a relação entre o *cluster* pedal das cordas presas pelo capotraste e o modo escolhido:

Figura 9 - Desvinculação entre modo diatônico utilizado na horizontalidade e afinação



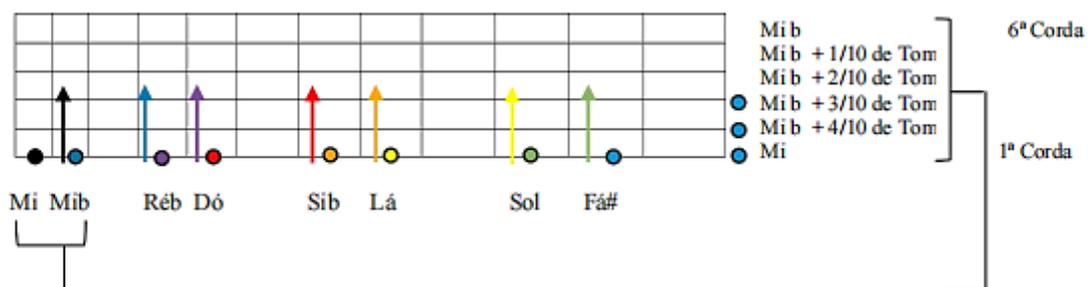
Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Na terceira modalidade, *a'''*, vemos os princípios exemplificados na Figura 6, de compatibilização entre o semitom do *cluster* pedal das cordas soltas e a escolha de modo que contenha tal semitom em sua disposição característica, ser aplicada a situações harmônicas. Abaixo vemos no plano improvisativo intitulado “Mirante”, também sobre o modo lídio, como blocos de acordes ou *clusters* podem ser regidos pelo mesmo princípio. Na representação gráfica proposta, cada posição possível – com 3 notas cada – é representada por uma cor diferente:

Figura 10 - Disposição do vocabulário de *clusters* a 3 notas proposto

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Ou ainda, no plano improvisativo intitulado “Strasbourg” o mesmo jogo é proposto com outra natureza de *cluster* – cada posição também correspondendo a uma cor – e outro modo, no caso aqui octatônico – escala diminuta em Mi:

Figura 11 - Disposição do vocabulário de *clusters* com pestanas

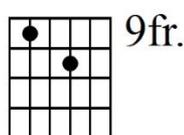
Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

A quarta modalidade derivada, a''' , correspondendo à exploração melódica que gradualmente utilizasse notas sobre cordas vizinhas à corda escolhida para improvisar, desenvolveu-se também sobre o “Albatroz”. Tal título faz alusão à relação entre a natureza migratória do pássaro e o ato migratório da improvisação que se daria tanto com a mobilidade do *cluster* pedal via utilização do capotraste, quanto com a mobilidade garantida pela transversalidade da sucessão de notas melódicas. Vejamos abaixo a ilustração comparativa entre uma dada ideia horizontal de base – melódica – sua sucessão de notas expressa pela numeração sobre a primeira corda e a sua realização transversal na segunda ilustração:

desta vez privilegiasse uma sonoridade predominantemente microtonal. O sistema de tocar encontrado se expressa pela interdição de repetir duas notas seguidas numa mesma corda ou permutar notas sucessivas entre a 1^a e 6^a cordas – ação sinônima de temperamento.

A primeira forma encontrada para viabilizar tal prática foi de natureza motívica, partindo da eleição de duas notas tocadas sucessivamente em cordas diferentes – no caso, um motivo baseado no intervalo de $7/5$ de semitom e ilustrado abaixo – motivo este que será explorado em sua rítmica, dilatação intervalar, melódica e harmonicamente sobre o braço do instrumento.

Figura 14 - Ilustração digital de motivo intervalar de referência



Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Ou seja, é na obrigatoriedade de caminhar melódica e harmonicamente regido pelo princípio de permuta entre notas de cordas diferentes que se evita – se retarda ou se camufla – a sensação de sonoridade temperada. Tal sistema de tocar, foi uma das mais gratas descobertas da parte prática desta pesquisa, com implicações estéticas consideráveis, ampliando o repertório de modalidades exploratórias práticas e, por conseqüente, estéticas.

Desdobram-se de tal modalidade, as que aumentam o número de notas do motivo, as que submetem tais notas a princípios combinatórios já presentes na música serial temperada - podendo-se chegar inclusive a aquele intitulado dodecafonista - porém, neste caso, microtonizado. Tais variantes foram exploradas individual e coletivamente, multiplicando-se via possibilidades combinatórias a uma grande quantidade de jogos musicais microtonais que, além de ampliar o vocabulário sonoro e estético, não inibiam a espontaneidade dos praticantes que desse jogo se apropriasse.

Ainda no sentido de privilegiar a sonoridade microtonal restava então incluir nos jogos experimentados, medidas ainda mais radicais expressas pela recusa da utilização dos trastes do instrumento – sinônimo de temperamento – procedendo com *slide* – ao invés de prender as cordas com dedos, pestanas etc., glissar objetos, colheres, lápis etc. sobre a corda, com apoio leve – obtendo sonoridade similar a instrumentos conhecidos como *fretless* – sem trastes ou casas. Experiência esta explorada no plano improvisativo intitulado “Gamboa”, no qual um lápis é utilizado entrepassando as cordas do instrumento – algo semelhante ao que chamamos de violão

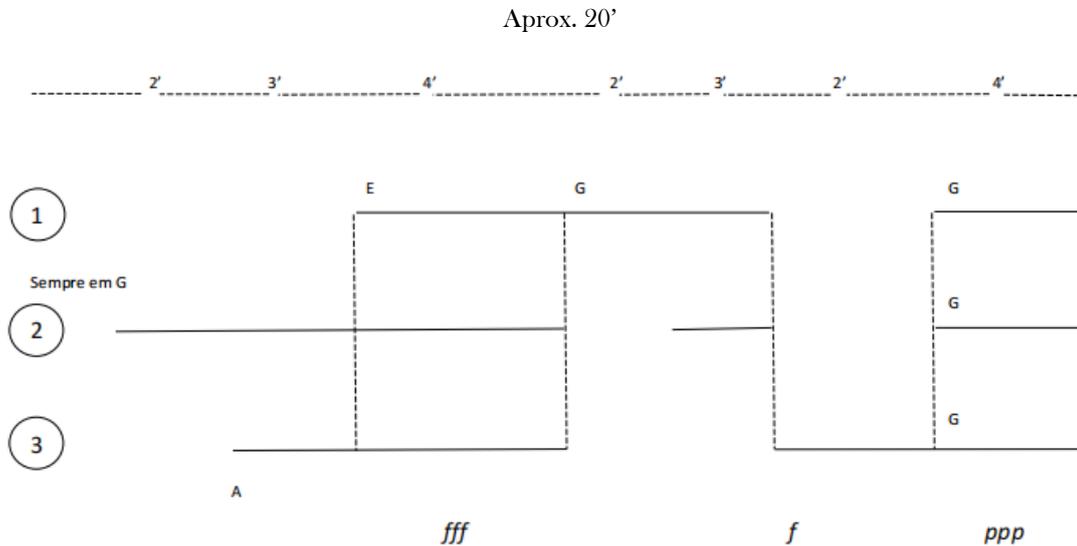
preparado – podendo ser deslocado durante a ação musical como uma espécie de válvula microtonal, sobre a qual se pode sobrepor ações com outro objeto que glisse as cordas como um *slide* – num conjunto de procedimentos que tecnicamente poderia ser chamado de técnicas expandidas.

Conclui-se das experiências acima relatadas que, a afinação por si revelou-se um determinante prático, um parâmetro chave. Permitiu uma cadeia de descobertas dela derivadas e a ela condicionadas como atestam as 4 derivações da modalidade exploratória “a” acima detalhadas. As aparentes restrições impostas pela afinação que pudessem se impor a questões de gêneros musicais, se viram, se não extintas, compensadas pela multiplicidade de gêneros possíveis de se desenvolver também sobre este instrumento. Mas também, o conjunto de questionamentos necessários à apropriação do instrumento e mapeamento de suas possibilidades, permitiu entrever os potenciais e restrições do instrumento aos quais estavam submetidos também Smetak e membros de seus grupos. São as experiências práticas propostas através desta pesquisa nos tempos atuais que permitiram, por um lado pressupor e identificar as realidades musicais do instrumento às quais Smetak e grupos estavam confrontados antes de lhe oferecer representação social, e por outro pressupor o componente social por trás da operação matemática para o estabelecimento do sistema microtonal a décimos de tom. Foi também o mapeamento de suas possibilidades que permitiu ativar novas percepções – níveis de consciência – sobre as propriedades do violão em sua afinação convencional. Se tornando tal compreensão do sistema convencional, também um novo capital cultural encarnado por si – assim como analogamente a aprendizagem de uma nova língua, dotada de novo vocabulário e nova gramática – em sua sintaxe ou semântica – pode trazer benefícios ao abrir um novo ponto de olhar sobre a estrutura e funcionamento de sua língua maternal.

3.6 Alguns jogos musicais e modalidades gráfico-improvisativas

Vejam aqui quatro exemplos de planos improvisativos ilustrando as 3 principais famílias de planos experimentados nesta pesquisa - por natureza - da indeterminação à determinação e tipos de jogos. Começando pela natureza mais livre a grande indeterminação, ilustrada pelo plano improvisativo intitulado *Alvocosorada* – para dois violões microtonais e uma guitarra microtonal, respectivamente afinados em Fá#-Sol, Dó#-Ré e Lá#-Si – de autoria de Heitor Dantas em colaboração com Mateus Dantas e confecção gráfica do autor desta pesquisa.

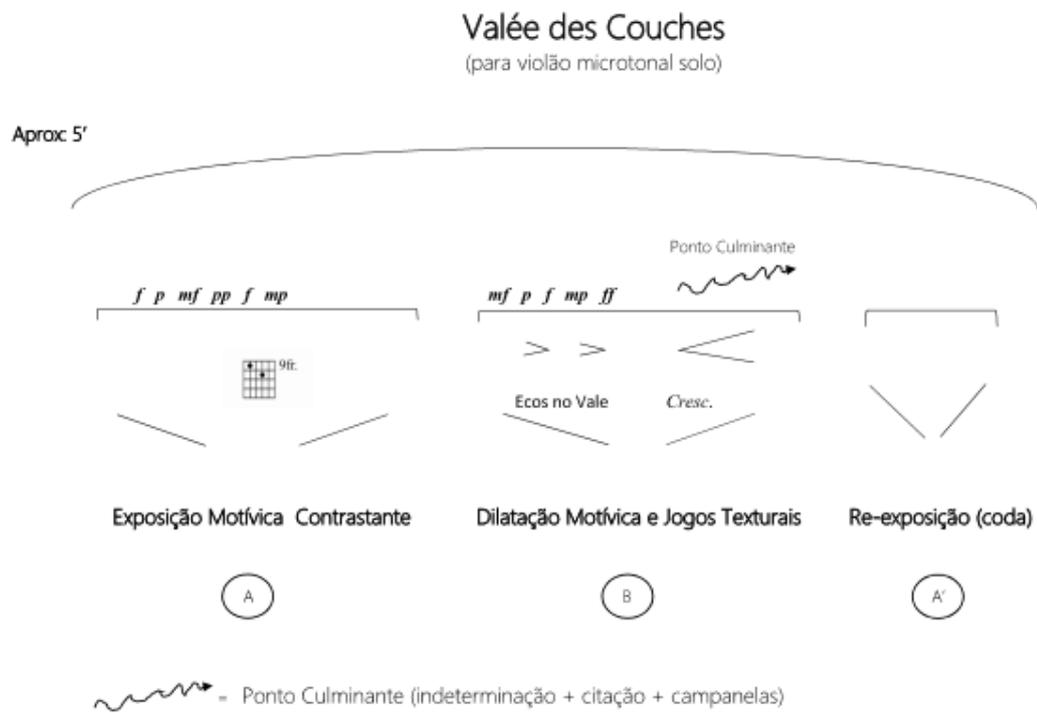
Figura 15 - Plano improvisativo Alvocadorada



Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

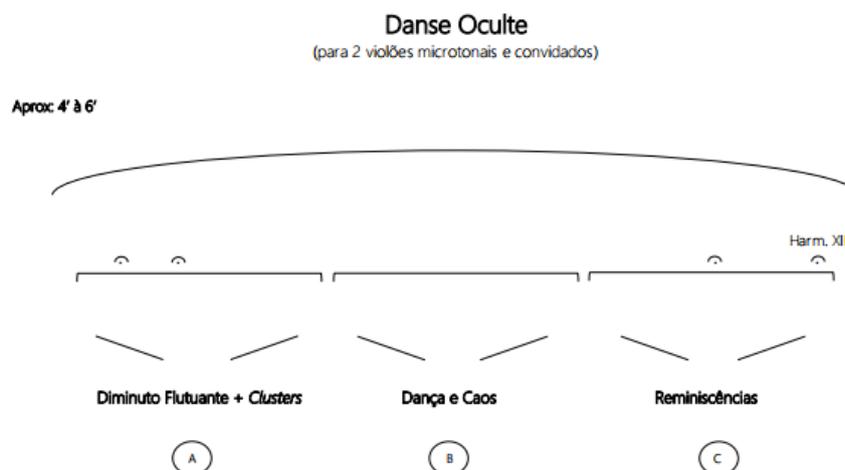
Tal plano determinava a estimativa de tempo – total e das seções – a quantidade de músicos, a ordem de entrada e saída dos instrumentos – determinado os momentos de solo, duos e trios – afinação dos instrumentos – “E” leia-se afinação entre Re#-Mi, “G” leia-se afinação entre Fá#-Sol e “A” leia-se afinação entre Sol#-Lá – momentos de mudança de afinação pela utilização do capotraste – com todos terminando em “G” – e a dinâmica global das seções. Cabendo ao músico a liberdade de escolha, em tempo real da *performance*, dos materiais, suas disposições – alturas, ritmos, texturas, etc. – e caráter desejado – agitado, calmo, *legatto*, *stacatto* etc. Sem compromisso com noções tradicionais de forma – binárias, ternárias etc.

Uma segunda natureza de planos é ilustrada pelo plano *Valée des Couches*, no qual algumas determinações musicais estão mais presentes como a previsão de forma, a determinação de materiais, suas dilatações ou contrações intervalares, jogos de contrastes dinâmicos, exploração das alturas pelo estabelecimento de um ponto culminante ou tipos de efeitos como ecos.

Figura 16 - Plano improvisativo *Valée des Couches*

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

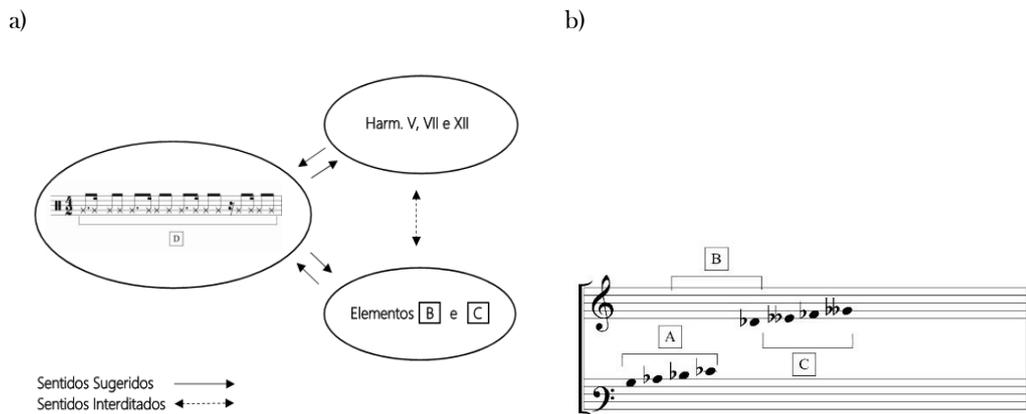
Ou *Danse Oculte*, fazendo parte da mesma família na qual a forma também vem prevista, porém novas determinações surgem.

Figura 17 - Plano improvisativo *Danse Oculte*.

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Nela, a parte “C”, intitulada “Reminiscências”, prevê que o violão responsável pelo ritmo dançante obedeça a uma permuta entre elementos – ritmo, harmônicos e fragmentos da escala diminuta – com sentidos sugeridos e interditados de permuta. Estrutura e jogo em volta do qual os outros músicos deviam interagir livremente.

Figura 18 - Jogos e elementos constituintes de *Danse Oculte*.

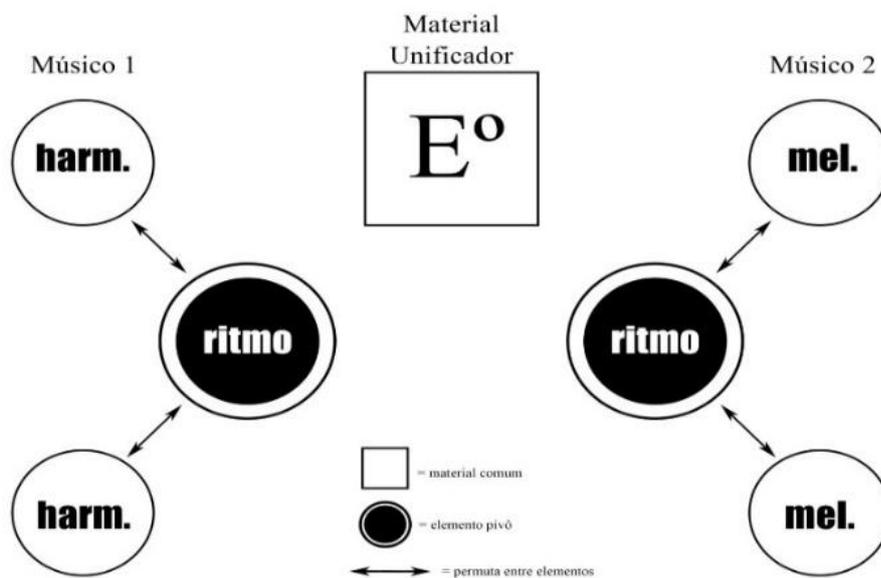


Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

É tal jogo de permuta que faz nascer uma terceira família de planos, aqui ilustrada pelo plano intitulado *Habitus*, que põe tal permuta como centro da experiência, fazendo 2 músicos funcionarem sob permuta.

Figura 19 - Plano improvisativo *Habitus*

Aprox. 8' com um músico assumindo a função do outro a partir de 4'



Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa e digitalização de Heitor Dantas.

Nela, os dois músicos têm um material comum – dentro do quadrado – podendo ser um acorde ou escala convencional do universo da harmonia funcional temperada a ser explorado harmônica ou melodicamente e tendo como objetivo “deformá-lo” o microtonizando. Nos círculos, os elementos rítmicos, harmônicos ou melódicos são distribuídos ao gosto, em função do objetivo da improvisação, sendo as duas únicas regras as de que o escuro seja o elemento pivô de cada músico – aquele que o músico deve sempre passar por ele antes de passar a um elemento de círculo branco – e de que a velocidade de mudança entre os elementos seja livremente irregular. Os elementos dos círculos brancos podendo funcionar por pares para cada músico, como na ilustração, ou não. E os elementos dos círculos pretos podendo ser comum aos dois músicos ou não. Nesta natureza de plano, a indeterminação e originalidade das combinações texturais e tímbricas – melodia acompanhada de harmonia, melodia frente a elemento rítmico, elemento rítmico frente a harmonias – são garantidas e podem ser multiplicadas graças a três fatores: a aleatoriedade da velocidade de mudança entre os elementos, a criatividade individual de cada músico podendo escolher a disposição dos materiais – graves, agudos, harmonias em bloco ou arpejadas, etc. – e pela possibilidade da adoção da eletrônica – ou inclusão de ruídos via técnicas expandidas – para um dos músicos.

3.7 Definindo uma proposta de grafia para o VMS

Nesta seção será apresentada uma proposta de grafia para o VMS realizada em colaboração com Heitor Dantas. Proposta que concilia as linguagens gráficas pré-existentes da tablatura espanhola²³, cifra e partitura, porém, agregando códigos à escrita da partitura que permitam discriminar os eventos microtonais. Tal notação se inspira de uma sugestão de Heitor Dantas - de pensar o instrumento e sua notação como um instrumento monocórdico.

Consiste em eleger uma corda de referência — no caso a 6^a corda — e considerar que qualquer evento musical que ocorra em outras cordas deve ser considerado derivação microtonal da 6^a corda. Sendo sempre conservada na grafia para todas as cordas, a notação das notas tais quais escritas para a 6^a corda, porém, utilizando números sobre as notas que não sejam na 6^a, como forma de indicar que a nota deve ser executada em outra corda. Vejamos nos dois exemplos que seguem, a comparação entre a notação da escala cromática temperada sobre a 6^a e 5^a cordas até a décima segunda casa, com o suporte da grafia em tablatura na parte inferior, detalhando a localização espacial de cada nota sobre o braço do instrumento. Enquanto os números na tablatura — assim como os algarismos romanos na partitura — servirão a indicar as casas onde devem ser executadas as notas, os números na partitura servirão a indicar a inflexão microtonal — corda — de cada nota:

Figura 20 - Ilustração de notação para escala cromática temperada na 6^a corda.

The figure shows a musical staff with a bass clef and a circled '6' above it, indicating the 6th string. The notes are: B \flat , B, C, C \sharp , D, D \sharp , E, F, F \sharp , G, G \sharp , A, A \flat . Roman numerals I through XII are placed below the notes. Below the staff is a tablature line with numbers 0 through 12. The letters T, A, and B are stacked vertically on the left side of the tablature line.

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa e digitalização de Kedson Silva.

Acima vemos na pauta em clave de fá, as notas cromáticas da 6^a corda até décima segunda casa, servindo os algarismos romanos a indicar a casa — traste — na qual é executada cada nota. Nela, enquanto corda de referência, como, todavia, não há microtonalidade em jogo, não há

²³ Aquela na qual a última linha superior do hexagrama corresponde à sexta corda do instrumento. Suas origens estão ligadas à notação renascentista para a família das cordas dedilhadas - em particular a *vihuela* - instrumento do qual o violão moderno é historicamente filho. Um maior detalhamento em português das diferentes tablaturas existentes e suas origens é encontrado no livro “História do Violão” do autor Norton Dudgeon publicado pela UFPR em 1994.

necessidade de numeração sobre as notas. Já no exemplo que segue, se referindo à escala cromática sobre a 5ª corda – 1/10 de tom acima da cromática da 6ª corda – conservamos as notas tal qual grafadas na 6ª corda, porém com o número 2 sobre as notas, como código significando 1/10 de tom acima da nota homônima de referência na 6ª corda, porém aqui executada espacialemente na 5ª corda.

Figura 21 - Ilustração de notação para escala cromática temperada na 5ª corda.

The figure shows a musical staff with a bass clef and a circled '5' above it, indicating the 5th string. The notes are: Bb, B, C, C#, D, D#, E, E#, F, F#, G, G#, A, Ab. Below the notes are fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Below the fingerings are Roman numerals: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII. At the bottom is a TAB line with fret numbers 0 through 12.

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa e digitalização de Kedson Silva.

Outra solução gráfica surge em resposta à necessidade de grafar notas realizadas simultaneamente na mesma casa em cordas soltas ou em pestana²⁴. Situação recorrente cuja solução constitui parte fundamental da técnica violonística, porém, em termos de notação, provocaria saturação visual na escrita por aglutinação de informações em reduzido espaço, graças à propriedade do instrumento, que, como vimos, verticalmente gera microtonalidade. A solução proposta recorre a letras minúsculas correspondendo cada letra à quantidade de notas abrangidas, sendo: “a” para acordes de 6 notas conjuntas na mesma casa – dispostas verticalmente nas 6 cordas – sejam em cordas soltas ou pestana; “b” para acordes de 5 notas conjuntas na mesma casa – dispostas verticalmente em 5 cordas a partir da 5ª; e assim sucessivamente até a letra “e”, correspondendo a 2 notas conjuntas na mesma casa – dispostas verticalmente em 2 cordas. Assim temos a garantia de redução de informações gráficas, mesmo num contexto de sobreposição quantitativa sons. Vejamos como:

²⁴ Quando ao invés de se usar a ponta do dedo para tocar notas sobre o braço do instrumento, se deita o dedo para prender várias notas ao mesmo tempo.

Figura 22 - Ilustração de notação para *clusters* de notas verticalmente consecutivas.

a) b)

0
0
0
0
0

0
0
0
0
0

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa e digitalização de Kedson Silva.

Em seguida vejamos soluções para outras situações de densidade textural, provocando, pela aglutinação das notas, aglutinação também de informações visuais para a grafia. Situações que propomos de resolver pela abertura de sistema para duas pautas em clave de fá.

Figura 23 - Ilustração de notação para *clusters* de disposição transversal.

a) b) c)

1
1
1
1
2

0
4
3
1
1
1

0
0
1
2
3
4

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa e digitalização de Kedson Silva.

Toda outra situação textural – de arpejo ou melódica – pode ser geralmente resolvida em uma só clave, sem oferecer risco de saturação visual maior que as situações já previstas nos exemplos acima. Não tendo sido encontrado outro obstáculo gráfico que as saturações visuais, a proposta acima, conciliando tablatura, partitura e linguagem de cifra em casos de necessidade, foi a mais otimizada encontrada por esta pesquisa, permitindo detalhar músicas ou trechos musicais a determinação, estando ao alcance cultural de músicos conhecedores de diferentes linguagens.

Concluída a apresentação da pesquisa musical prática, passemos à segunda fase da pesquisa, a de constituição das ferramentas analíticas pela revisão e interpretação de conceitos sociológicos.

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA - AS FERRAMENTAS

Nesta seção serão apresentadas interpretações da parte do autor desta pesquisa sobre conceitos sociológicos pré-existentes. Conceitos estes que fundamentarão teoricamente a seção analítica. No que não pretende constituir uma revisão conceitual *stricto sensu*, ainda que consista numa revisão, se assume sobretudo enquanto leitura pessoal e objetivada, pretendendo, ao personalizar o entendimento de tais conceitos, integrar o ponto de visão do autor desta pesquisa à constituição de ferramentas analíticas. A seleção dos conceitos deriva do objetivo de analisar práticas humanas no campo artístico, em particular aquelas podendo ser tipificadas enquanto vanguardistas ou transgressivas na sua relação com os meios sociais que as engloba.

4.1 Campo

Conceito já existente na área das ciências exatas servindo a explicar pelo eletromagnetismo as relações existentes entre o campo físico e a matéria, o conceito de campo, tal qual percebemos proposto por Pierre Bourdieu, busca alicerçar o entendimento das relações sociais entre os indivíduos, seu meio social, ou outros meios sociais que não o seu. Vejamos a definição de Bourdieu:

[...] espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem de suas posições nos espaços e que podem ser analisados independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinados por elas) [...] um campo se define entre outras coisas em se definindo os desafios e interesses específicos, que são irreduzíveis aos desafios e interesses próprios a outros campos (a gente não poderá fazer correr um filósofo com os desafios de um geógrafo) e que não são percebidos de alguém que não foi construído para entrar neste campo (cada categoria de interesses implica na indiferença por outros interesses, outros investimentos, então condenados a serem percebidos como absurdos, insensatos, sublime, desinteressantes). Para que um campo funcione, ele precisa estar constituído desses jogos e de pessoas prontas a jogá-los, dotadas de *habitus* implicando o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes ao jogo, aos desafios, etc. (BOURDIEU, 1984/2002. p. 113-114, tradução do autor).

Sobre o peso que a realidade social englobando um indivíduo exerce, Bourdieu afirma:

O espaço social me engloba como um ponto. Mas esse ponto é um ponto de vista, princípio de uma visão assumida a partir de um ponto situado no espaço social, de uma perspectiva definida em sua forma e em seu conteúdo pela posição objetiva a partir da qual é assumida. O espaço social é a realidade primeira e última já que comanda até as representações que os agentes sociais podem ter dele. (BOURDIEU, 2008. p. 27).

Confrontando tais proposições, poderíamos interpretar campo como um termo pretendendo designar uma estrutura teórica, destinada a viabilizar um olhar sobre o indivíduo ou ação enquanto objeto de estudo não isolado e sim relacional, condicionado pelo meio social, mas também condicionante de novas realidades sociais. Um espaço simbólico, ainda que invisível, real, cujas fronteiras que o delimitam, não menos invisíveis ou reais, só podem ser estabelecidas ou

enxergadas à condição da identificação de um certo conjunto de fenômenos relacionais entre os indivíduos ou grupos. Indivíduos ou grupos estes autores de ações, fazendo parte de um jogo numa relação de forças, seja na busca existencial por espaço, distinção, dominação ou monopólio, e tudo através do exercício de poder pela acumulação de bens simbólicos, capital simbólico. Designa, portanto, micro espaços sociais inter-relacionáveis, que constituem o macro espaço chamado sociedade, estando subordinados a ela, assimilando regras e modos comportamentais da mesma, porém, graças às suas especificidades de campo, sua causa de existir, lutas e interesses intrínsecos, desenvolve leis e modos próprios de funcionamento com relativa autonomia.

Sobre a função da luta de um campo ante o espaço social que a engloba Bourdieu lembra:

Não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. (BOURDIEU, 1996, p. 181. Trad. Maria Lúcia Machado).

Poderíamos dizer, portanto, que a luta, ou causa de existir de um campo, constitui um ou o elemento identitário principal do campo.

4.2 Habitus

Atrelado ao conceito de campo está o conceito de *habitus*, constituindo ferramenta analítica destinada ao estudo dos sistemas ou princípios geradores da ação humana – ou disposição a agir – no que socialmente condicionada e capazes por sua vez de condicionar, interferir o meio social. Segundo Bourdieu *habitus* é um:

[...] sistema de disposições duráveis transponíveis, estruturas estruturadas pré-dispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja enquanto princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas a seus objetivos sem supor a percepção consciente de fins e domínio expresso das operações necessárias para as atingir, objetivamente “ajustadas” e “regulares” sem ser em nada produto da obediência a regras, e, sendo tudo isso coletivamente orquestrado sem ser o produto de uma ação organizadora de um regente de orquestra. (BOURDIEU, 1980. p. 88-89).

Está na essência deste conceito a via de compreensão dos aspectos subjetivos das ações praticadas pelos indivíduos dentro do quadro das relações sociais, ou seja, da viabilização de um olhar relativo ao ponto de observação e representatividades das ações segundo suas relações com os campos. Sobre a função de tal conceito Bourdieu afirma:

Uma das funções da noção de *habitus* é a de dar conta da unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes [...]. O *habitus*

é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um espaço de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas. (BOURDIEU, 2008. p. 21-22).

Sobre como a estrutura de um campo se encontra na gênese da estruturação de um conjunto sistemático de *habitus* ou bens por parte dos indivíduos que o integra, Bourdieu lembra:

[...] o espaço social de posições se retraduz em um espaço de tomadas de posição pela intermediação do espaço de disposições (ou do *habitus*); ou, em outros termos, ao sistema de separações diferenciais, que definem as diferentes posições nos dois sistemas principais do espaço social, corresponde um sistema de separações diferenciais nas propriedades dos agentes (ou de classes construídas como agentes), isto é, em suas práticas e nos bens que possuem. A cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus* (ou de gostos) produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente e, pela intermediação desses *habitus* e de suas capacidades geradoras, um conjunto sistemático de bens e de propriedades, vinculadas entre si por uma afinidade de estilo. ” (BOURDIEU, 2008. p. 21-22).

Ou seja, poderíamos dizer que os desafios ou regras de um dado campo, suas leis próprias de funcionamento, condicionam a estruturação de *habitus* nos indivíduos que os constituem, ainda que outros *habitus* do mesmo indivíduo possam ter origem em outros campos. *Habitus*, portanto, constituindo, assim como a luta própria ao campo, elemento identitário do campo que o condicionou.

4.3 Capital

Originalmente empregado no âmbito das ciências econômicas, o conceito de capital foi posteriormente ampliado, tendo encontrado em Pierre Bourdieu ou James Coleman, os primeiros fundadores desta ampliação.

A classificação aqui adotada, oriunda das teorias de Pierre Bourdieu, discrimina quatro tipos de capitais que poderíamos assim sintetizar: o capital econômico, consistindo na renda ou bens materiais sob forma monetária ou de propriedade; o capital cultural, este dividido por Bourdieu em três formas — o encarnado, correspondendo às disposições da mente e corpo; o objetivado, correspondendo a bens como livros, obras de arte etc.; e o institucionalizado, correspondendo às titulações ou diplomas; o capital social, constituindo a rede de relações sociais do indivíduo - e o capital simbólico consistindo na conversão dos demais capitais em prestígio ou reconhecimento. Podendo eles, sob algumas condições, serem reconvertíveis entre si. Sobre as três primeiras categorias Bourdieu lembra:

Dependendo do campo no qual atua, e mais ou menos ao custo caro das transformações que são a pré-condição para sua eficiência no campo em questão, o capital pode apresentar-se em três formas fundamentais: como capital econômico, que é imediata e diretamente conversível em dinheiro e pode ser institucionalizado na forma de direitos

de propriedade; como capital cultural, que é conversível, em certas condições, em capital econômico e pode ser institucionalizado na forma de qualificações educacionais; e como capital social, formado por obrigações sociais (“conexões”), que é conversível, em certas condições, em capital econômico e pode ser institucionalizado na forma de título de nobreza. (BOURDIEU, 1986. p. 241-258).

Estando no eixo das diferentes dimensões organizacionais do mundo social, consistindo praticamente nas suas principais peças de funcionamento, as diferentes formas de capitais parecem atuar analogamente na sociedade como o óleo para uma máquina, lubrificando as diferentes cadeias ou sistemas relacionais sociais, mas não somente, determinando também suas hierarquias no que condicionam — ou limitam — a subsistência e as ações dos indivíduos à sua aquisição ou acumulação, viabilizando ou motivando as lutas, servindo de grande estruturador das relações de força. Sobre a estrutura de distribuição do capital Bourdieu sublinha:

[...] a estrutura de distribuição dos diferentes tipos e subtipos de capital, num dado momento no tempo, representa a estrutura imanente do mundo social, isto é, o conjunto de restrições, inscritas na própria realidade do mundo social, isto é, o conjunto de restrições, inscritas na própria realidade desse mundo, que regem o seu funcionamento de forma durável, determinando as chances de sucesso das práticas. É de fato impossível explicar a estrutura e o funcionamento do mundo social a não ser que se reintroduza o capital em todas as suas formas e não apenas na forma reconhecida pela teoria econômica. (BOURDIEU, 1986. p. 241-258).

Compreender a função dos capitais, portanto, passa pela compreensão de uma cadeia que engloba os conceitos de campo e *habitus* em suas funcionalidades práticas. Da luta de um campo e seus interesses derivam as propriedades do mesmo, suas estruturas internas ou estruturas de poder — tipos de bens ou capitais valorizados ou valorizantes, hierarquias, divisões do poder via instituições, titulações, cargos, etc. — mas não somente, derivam também suas lógicas de funcionamento, seus jogos, regras ou leis próprias, configurando um verdadeiro sistema de relativa autonomia do qual derivam *habitus* específicos, identitários de campo.

Sobre o papel do capital nessa estruturação Bourdieu diz:

A estrutura de um campo é um estado de relações de força entre os agentes ou as instituições engajadas na luta ou, se a gente preferir, da distribuição do capital específico que, acumulado durante as lutas anteriores, orienta as estratégias das lutas posteriores (BOURDIEU, 1984/2002. p. 114, tradução do autor).

Sobre as relações de força estruturantes de um campo, Bourdieu indica o papel dos capitais nas lutas internas e as consequências do questionamento do valor desses capitais ou questionamento das estruturas de poder montadas em volta deles dentro de um campo:

O campo de poder (que não deve ser confundido com o campo político) não é um campo como os outros: ele é o espaço de relações de força entre os diferentes tipos de capital ou mais precisamente, entre os agentes suficientemente providos de um dos diferentes tipos de capital para poderem dominar o campo correspondente e cujas lutas

se intensificam sempre que o valor relativo dos diferentes tipos de capital é posto em questão (por exemplo, a “taxa do câmbio” entre o capital cultural e o capital econômico); isto é, especialmente quando os equilíbrios estabelecidos no interior do campo, entre instâncias especificamente encarregadas da reprodução do campo de poder (no caso francês, o campo das grandes escolas), são ameaçados. (BOURDIEU, 2008. p. 52).

Ou seja, seria ao se encontrar em relação com esses sistemas de logicas próprias que o indivíduo mais ou menos disposto a jogar os jogos, desenvolveria seu modo de relacionar-se com o campo: uns a integrar o modo de funcionamento do campo, legitimando o papel e valor dos capitais ali requisitados, cuja acumulação eleva o poder simbólico ou *status* do agente dentro do campo em questão, e outros a contestá-lo, não reconhecendo o valor destes capitais específicos e, junto com eles, o sistema hierárquico construído em volta e graças a eles.

Esses que, em um estado determinado de relações de força monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico, fundamento do poder ou da autoridade específica característica de um campo, são inclinados a estratégias de conservação – aquelas que, nos campos de produções de bens culturais, tendem à defesa da ortodoxia – enquanto os menos providos de capital (que são também frequentemente os recém-chegados, portanto, na maior parte do tempo os mais jovens) são inclinados as estratégias de subversão – aquelas da heresia. (BOURDIEU, 1984/2002. p. 115, tradução do autor).

Esses que participam da luta contribuem para a reprodução do jogo ao contribuir, mais ou menos completamente segundo os campos, a produzir a crença no valor dos jogos. Os recém-chegados devem pagar um direito de entrada que consiste no reconhecimento do valor do jogo (a seleção e a cooptação dão sempre muita atenção aos índices de adesão ao jogo, ao investimento) e no reconhecimento (prático) dos princípios de funcionamento do jogo. [...]. (Um dos fatores que coloca os diferentes jogos ao abrigo das revoluções totais, de natureza a destruir não somente os dominantes e a dominação, mas o jogo em si mesmo, é precisamente a importância mesma do investimento, em tempo, em esforço etc., que supõe a entrada no jogo e que, como em provas de rituais de entrada, contribuem a fazer praticamente impensável a destruição pura e simples do jogo. É dessa forma que setores inteiros de cultura – diante dos filólogos, eu não posso não pensar na filologia – são salvos pelo custo que supõe a aquisição dos conhecimentos necessários para os destruir na forma). (BOURDIEU, 1984/2002. p. 116, tradução do autor).

4.4 Poder simbólico

Da acumulação do capital simbólico – prestígio fruto da conversão de outras formas de capital – brota o poder simbólico. Sobre a definição Bourdieu diz:

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação de diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz

de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia (BOURDIEU, 1989. p. 15).

Sobre os requisitos para o seu exercício Bourdieu alerta:

[...] o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. (BOURDIEU, 1989. p. 7-8).

Percebemos que tal conceito parece ser atribuído a um poder ativo sem depender da sensação de que alguma ação esteja sendo praticada no intuito de exercê-lo. É o somatório das diversas formas de poder e pode ser exercido sem estar condicionado a um esforço, podendo bastar que o indivíduo ou grupo que esteja sujeito a tal exercício de poder, reconheça - ou esteja condicionado a reconhecer, crer, pela sua posição no campo - valor nos capitais simbólicos acumulados pelo indivíduo que o está exercendo, numa relação hierarquizada pela diferença na quantidade deste acúmulo. Ou seja, é no efeito que a valorização do capital simbólico faz sobre aquele que o possui em menor quantidade ou não o possui — capital este valorizante para melhor posicionar-se no campo em questão — que surgem as condições indispensáveis — dentre elas as crenças — ao exercício do poder simbólico.

O que faz o poder das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é competência das palavras. (BOURDIEU, 1989. p. 15).

4.5 Distinção

É se referindo à manifestação de distinções entre as classes dominante e operária que Bourdieu introduz o que chamará de três formas de distinguir-se:

A principal oposição entre os gostos de luxo e os gostos pela necessidade se especifica em tantas oposições quanto maneiras diferentes de afirmar sua distinção com respeito à classe operária e suas necessidades primárias, ou, o que vem a ser o mesmo, quantos poderes permitem manter à distância a necessidade. Assim, na classe dominante se pode, para simplificar, distinguir três estruturas de consumos distribuídas em três categorias principais: alimentação, cultura e gastos com aparência pessoal e representação da mesma (vestidos, cuidados com a beleza, artigos de higiene, *personal* de serviços). Estas estruturas tomam formas estritamente inversas - como as estruturas de seus capitais - em professores e em industriários ou grandes comerciantes [...]. (BOURDIEU, 1998 p. 182).

Na esfera dos assuntos que estarão em foco nas seções que seguem — vanguarda e seus fundamentos, VMS e suas práticas — são principalmente as distinções pela cultura ou bens culturais — capitais culturais — que parecem entrar em jogo, podendo se converter em linguagem, capital simbólico e, por consequente, poder simbólico. Como veremos de forma mais detalhada na

próxima seção destinada à vanguarda, é nas características das correntes vanguardistas ligadas à experiência dos limites ou transgressões, acarretando numa transformação de *habitus* e campo, que se manifesta o estabelecimento das diferenças entre práticas e posições de agentes autores de ações transgressivas e práticas de agentes que lutam pela conservação tanto dos *habitus* quanto do campo em questão. Diferenças estas que se revelam signos distintivos e são assim definidas por Bourdieu:

[...] ao serem percebidas por meio dessas categorias sociais de percepção, desses princípios de visão e divisão, as diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas tornam-se diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira linguagem. As diferenças associadas a posições diferentes, isto é, os bens, as práticas e sobretudo as *maneiras*, funcionam em cada sociedade, como as diferenças constitutivas de sistemas simbólicos, como o conjunto de fonemas de uma língua ou o conjunto de traços distintivos e separações diferenciais constitutivas de um sistema mítico, isto é, signos distintivos. (BOURDIEU, 2008. p. 22).

Sobre a relação entre a transformação da estrutura do campo e a distinção simbólica Bourdieu lembra:

O movimento pelo qual o campo de produção temporaliza-se contribui também para definir a temporalidade dos gostos (entendidos como sistemas de preferências concretamente manifestadas em escolhas de consumo). Pelo fato de que as diferentes posições do espaço hierarquizado de campo de produção (que são localizáveis, indiferentemente, por nomes de instituições, galerias, editoras, teatros, ou por nomes de artistas ou de escolas) correspondem a gostos socialmente hierarquizados, toda transformação da estrutura do campo acarreta uma translação da estrutura dos gostos, ou seja, do sistema das distinções simbólicas entre os grupos [...]. (BOURDIEU, 2017, p. 184).

Percebemos que, no entrelaçamento entre os fundamentos das práticas e a distinção, está também o aspecto estético, que é assim lembrado por Antônio Risério:

[...] vanguarda artística designa um grupo autoconsciente, programaticamente empenhado na renovação sistemática dos procedimentos estéticos. (RISÉRIO, 1995. p. 69).

Ora, todas estas formas de busca por distinguir-se remetem novamente à relação de forças que define o conceito de campo, tendo o poder de tornarem-se marcos, ressignificando, ré-situando os atos anteriores, como lembra Bourdieu indicando as consequências:

Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo. (BOURDIEU, 2017, p. 181).

[...] cada ato artístico que marca época ao introduzir uma posição nova no campo “desloca” a série inteira de atos artísticos anteriores. Pelo fato de que toda série dos “golpes” pertinentes está presente praticamente no último, um ato estético é irredutível a qualquer outro ato situado em outra posição na série e a própria série tende para unicidade e a irreversibilidade. (BOURDIEU, 2017, p. 184).

Distinção, portanto, quando vista sob o efeito do conjunto de conceitos revisados acima, além de constituir uma linguagem, revela-se capaz de representar por si um capital simbólico e, por conseqüente, viabilizar o exercício do poder simbólico.

4.6 Vanguarda

Antes de nos remeter à teoria de Peter Burger revisemos brevemente as origens do termo, lembrada por Antônio Risério:

Dicionariamente, o primeiro sentido do vocábulo “vanguarda” remete diretamente à esfera da organização militar. Vanguarda é a linha de frente, a dianteira do exército ou de um determinado regimento. Analogicamente, fala-se de “vanguarda” a propósito de outros tipos de organização e ação encontráveis na vida social. Mas aqui já estamos no espaço da metáfora – e de uma metáfora enriquecida com um sentido que se aproxima do de “tropa de elite”. (RISÉRIO, 1995, p. 69).

O conceito original, oriundo da esfera da organização militar e referenciado por Risério, encontra-se na obra intitulada “Da Guerra”, de autoria do militar Carl Von Clausewitz, publicada originalmente em 1830, e diz:

As guardas e os postos avançados pertencem à categoria de medidas em que os fios da estratégia estão entrelaçados. [...]. Qualquer força que não esteja totalmente pronta para a batalha precisa de uma guarda avançada para detectar e reconhecer a aproximação do inimigo antes que ele possa ser avistado. Afinal de contas, o alcance da visão de um soldado não vai normalmente além do alcance do fogo. [...]. Tem sido dito que os postos avançados são os olhos do exército. (CLAUSEWITZ, 2010, 347-348).

Na esfera artística, segundo Peter Burger, a aplicação do termo vanguardismo se destina a designar um movimento cuja primeira característica é buscar reconduzir a arte à sua essência enquanto *praxis* vital do homem:

Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. Não impugnam uma expressão artística precedente (um estilo), mas a instituição arte na sua separação da *praxis* vital dos homens. [...]. Os vanguardistas veem como rasgo dominante da arte na sociedade burguesa a sua separação da *praxis* vital. (BURGER, 1993, p. 90).

Os movimentos históricos de vanguarda negam, em resumo, as características essenciais da arte autônoma: a separação da arte em relação à *praxis* vital, a produção individual e a conseqüente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autônoma no sentido de uma recondução da arte em direção à *praxis* vital. (BURGER, 1993, p. 96).

Ao compararmos o conceito militar com o proposto por Burger, poderíamos interpretar que o objeto alvo desta “guarda avançada”, representando o “inimigo” no contexto artístico, é a arte esteticista praticada, reproduzida e difundida na e pela sociedade burguesa, marcada por um

afastamento da sua essência funcional enquanto arte, tanto para quem a pratica quanto para a quem se destina. Se Burger alerta para a conexão existente entre os princípios vanguardistas e *práxis* vital do homem, Risério, por sua vez, lembra da fonte:

[...] a vanguarda estética surge com um olhar atento para o conhecimento antropológico. Ela é, num certo sentido, filha da antropologia. Percorre e alarga caminhos abertos pela investigação e pelo estudo dos diversos sistemas culturais. (RISÉRIO, 1995. p. 73).

Culturas arcaicas e distantes alimentarão a vanguarda não apenas formalmente, mas também em seu questionamento da sociedade burguesa e do mundo ocidental em seu conjunto, como se viu entre nós com o abaporu Oswald de Andrade e seus companheiros antropófagos, ala radical do Modernismo de 22. (RISÉRIO, 1995. p. 74).

Vanguarda ou vanguardismo, portanto, consistindo em expressões destinadas a classificar certos tipos de práticas e seus princípios geradores, práticas e princípios estes cujos bens culturais ou simbólicos por eles (as) gerados (as) no universo artístico, são comumente chamados de arte contemporânea. Vejamos então como se entrelaçam a primeira definição de Burger e a definição que a socióloga Nathalie Heinich reserva à expressão arte contemporânea:

[...] a arte contemporânea funciona como um paradigma, dotado de suas características próprias, tão radicalmente em ruptura com os outros paradigmas artísticos – e antes de tudo o paradigma moderno – que nenhuma coexistência pacífica aparenta poder se sustentar. É então uma verdadeira “revolução artística” que se produziu sob nossos olhos faz aproximadamente cinquenta anos – e entenda-se por esta “revolução” uma constatação, sem estar acompanhada de conotação positiva ou negativa. (HEINICH, 2014. p. 35).

O que aqui é tratado por Heinich nos termos ruptura ou revolução, que como ela sublinha, se assume como tal no pós-segunda guerra mundial²⁵, ao que tudo indica, pode ser interpretado como mesmo objeto de Peter Burger, tanto quando ele chama de “ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa”, quanto quando ele evoca o que chama de sua segunda tese sobre vanguardismo, o definindo como “autocrítica artística”.

A minha segunda tese afirma que o subsistema artístico atinge, com os movimentos da vanguarda europeia, o estágio da autocrítica. O dadaísmo, o mais radical dos movimentos de vanguarda europeia, já não critica as tendências artísticas precedentes, mas a instituição arte tal como se formou na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte, refiro-me tanto ao aparelho de produção e distribuição da arte quanto às ideias

²⁵ Como lembrava Risério acerca do contexto que precede os movimentos pós Segunda Guerra: “Mas há ainda uma outra dimensão em jogo. Entre o final do século XIX e o início do século XX, o mundo passa a requerer, para a sua compreensão, a adoção de perspectivas realmente mundiais. Numa fórmula sintética, o planeta se planetariza. Os seres humanos começam a viver agora, de fato, num sistema internacional, construído através de um processo avassalador de ocidentalização do planeta Terra. Mas tal processo ainda que assimétrico, não é de forma alguma unilateral. Ou melhor, tem uma contrapartida que os centros ocidentais de poder não conseguiram evitar: a universalização do Ocidente acarretou a universalização de matrizes e elementos de culturas extraocidentais, trazendo à luz do sol a esplêndida multiplicidade de focos de cultura engendrados pela humanidade, em seu vistoso e labiríntico arco de experiências sociais. (RISÉRIO, 1995. p. 73).

dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. A vanguarda dirige-se contra ambos os momentos: contra o aparelho de submissão a que está submetida a obra de arte e contra o status da arte na sociedade burguesa descrita pelo conceito de autonomia. Só depois da arte, com o esteticismo, se haver desligado por completo de qualquer relação com a vida prática, pôde espriar-se o estético em toda a sua “pureza”, embora assim tornasse manifesta a outra face da autonomia, que é a carência de função social. (BURGER, 1993. p. 51-52).

Ou seja, vanguardismo — ou seu bem cultural ou simbólico produzido, a arte contemporânea — podendo ser abordado enquanto ruptura e revolução, se enxergados sobretudo do ponto de vista de quem a pratica, contra uma estrutura pré-existente do meio artístico, atacando os *habitus* e por consequente as próprias estruturas de campo pré-existentes; ou enquanto autocrítica — no que seu “auto” denota — colocando o praticante enquanto parte integrante do “subsistema artístico” ao qual endereça a crítica e não como externo a ele. Ao invés de representar contradição com a noção de ruptura, resulta apenas de uma ótica que permitiu englobar o autor da ação ao subsistema, como um olhar externo que, somado ao olhar do autor, abrange a compreensão das representações.

A consideração das diferentes óticas, proposta por Burger, converge com um preceito que trataremos mais adiante, presente na teoria praxiológica de Bourdieu, que condiciona sua aplicação à consideração das subjetividades, à integração dos diferentes pontos de visão na análise. Burger completa, detalhando a função desta autocrítica, seus benefícios e requisitos para a eficácia da mesma:

A importância metodológica da categoria de autocrítica consiste em que também apresenta a possibilidade de “compreensões objetivas” de estádios anteriores ao desenvolvimento dos subsistemas sociais. Isto significa que só quando a arte alcança o estádio da autocrítica é possível a “compreensão objetiva” das épocas anteriores no desenvolvimento artístico. (BURGER, 1993. p. 51).

Para descobrir as causas da possibilidade da autocrítica do subsistema artístico é preciso construir a história desse subsistema. Não pode levar-se a cabo semelhante tarefa transformando a história da sociedade burguesa no alicerce da arte que se pretende edificar. (BURGER, 1993. p. 53).

Para construir a história do subsistema artístico parece-me necessário distinguir a instituição arte (que funciona segundo o princípio de autonomia) do conteúdo das obras concretas. Só esta distinção permite compreender a história da arte na sociedade burguesa como história da superação da divergência entre a instituição e o conteúdo. (BURGER, 1993. p. 54).

Vejamos como Heinich define o que funda a arte contemporânea e o tipo de “paradoxo” fruto do papel institucional:

[...] a arte contemporânea repousa sobre a transgressão de fronteiras da arte tal qual a percebe o senso comum: e as instituições, ao aceitar ver encorajando essas transgressões, estão no princípio de um “paradoxo permissivo” resultando numa radicalização

das propostas artísticas numa “partida de mão quente” que não cessa de enlarguecer os limites dados a arte. (HEINICH, 2014, p. 39).

Mas, melhor que falar de “transgressão de fronteiras”, que remeteria ao ponto de vista dos atores externos ao mundo da arte contemporânea, falemos aqui de “experiência dos limites”, para nos aproximar do ponto de vista dos atores diretamente implicados (artistas e especialistas em arte). Pois, estes, estão mal posicionados para perceber o caráter transgressivo de suas proposições quase normalizadas na gramática que é a deles: em outras palavras, a noção de “fronteira” entre a arte e a não-arte é provavelmente, aos olhos deles, muito detentora de marcadores convencionais para colar à natureza frequentemente lúdica e flutuante de suas proposições. (HEINICH, 2014, p. 39).

Ao evocar o caráter transgressivo, em alusão à superação ou enlarguecimento das fronteiras, dos limites de um campo e seus *habitus*, Heinich traz à tona uma das principais características da arte contemporânea enquanto produto do vanguardismo, e é ao alertar para importância das diferenças entre o ponto de vista do autor da ação e do observador que Heinich atende, como veremos adiante, a um preceito metodológico da praxiologia proposta por Bourdieu, permitindo relativizar a noção de transgressão, contemplando as subjetividades presentes nas relações, percepções e representatividades, tão fundamentais às análises sociológicas das práticas.

4.7 Praxiologia

Formulação teórica da sociologia destinada à análise das práticas ou ações dos indivíduos, a praxiologia tal qual proposta por Bourdieu, se difere, segundo ele mesmo, das abordagens que a precedem – chamadas por ele de fenomenológica e a objetivista – por intentar superar a dicotomia objetivismo-subjetivismo, somando a subjetividade à objetividade ao invés de opô-las.

O mundo social pode formar o objeto de três modos de conhecimento teórico, que implicam em cada caso um conjunto de teses antropológicas [...]. O conhecimento fenomenológico (ou, se se quiser falar em termos de escolas actualmente existentes, “interacionista” ou “etnometodológico”) explicita a verdade da experiência primeira do mundo social, quer dizer, a relação de familiaridade com o ambiente familiar, apreensão do mundo social como natural e óbvio, que por definição, não se reflete e que exclui a questão das suas próprias condições de possibilidade. O conhecimento a que podemos chamar Objectivista (e do qual a hermenêutica estruturalista é um caso particular) constrói as relações objetivas (e. g. econômicas e linguísticas) que estruturam as práticas e as representações das práticas [...] o conhecimento a que podemos chamar *praxiológico* tem por objeto não só o sistema das relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói, mas também as relações *dialécticas* entre essas estruturas objetivas e as *disposições* estruturadas nas quais elas se actualizam e que tendem a reproduzi-las, ou seja o duplo processo de interiorização da externalidade e de exteriorização da interioridade [...]. (BOURDIEU, 2002, p. 145).

O conhecimento praxiológico não anula as aquisições do conhecimento objetivista, mas conserva-as e supera-as, integrando aquilo que esse conhecimento tivera que excluir para as obter. (BOURDIEU, 2002, p. 146).

Ou seja, na praxiologia, soma-se à análise das estruturas objetivas que condicionam as práticas – requisitos objetivos como as condições materiais ou bens requisitados, ainda que imateriais – a subjetividade, aqui representando o conjunto de percepções individuais do mundo social, pontos de visão indicando a representatividade que o mundo social tem para aquele indivíduo, e cuja utilização do conceito de *habitus* – enquanto disposições estruturadas estruturantes - permite revelar o essencial destas representatividades. No entanto, para integrar as subjetividades, os pontos de visão, e constituir esse olhar praxiológico, Boudieu lembra da condição:

[...] temos o direito de nos recusarmos a reduzir a ciência social ao trazer à luz estruturas objetivas, mas à condição de nunca perdermos de vista que a verdade das experiências reside, contudo, nas estruturas que as determinam. De fato, a construção das estruturas objetivas (curvas de pressões, probabilidades de acesso ao ensino superior ou leis de mercado matrimonial) é que permite pôr a questão dos mecanismos através dos quais se estabelece a relação entre as estruturas e as práticas ou as representações que as acompanham [...]. (BOURDIEU, 2002. p. 147).

Apresentadas a revisão e interpretação dos conceitos sociológicos, nossas ferramentas analíticas, passemos à terceira e última fase da pesquisa, a de análise, significando socialmente os dados produzidos na primeira fase.

5 SIGNIFICAÇÃO SOCIAL DOS DADOS: UM OLHAR PRAXIOLÓGICO

5.1 Sobre estruturas, capitais, habitus e visões condicionantes do VMS

Como vimos na seção biográfica destinada a Smetak, é graças às consequências econômicas e sociais objetivas²⁶ do período entre a primeira e segunda guerras mundiais na Europa Central – desestrutura objetiva expressa pela crise econômica e desemprego massivo – que a chegada de Smetak ao Brasil – assim como a dos seus incentivadores diretos H. J. Koellreutter e Ernest Widmer – se tornou realidade, e é graças a realidades objetivas brasileiras e baianas – em particular a da fundação da UFBA – que a sua vinda à Bahia se tornou estruturalmente possível.

A vinculação entre a atuação de Edgard Santos e o VMS, ainda que indireta, é mais que estreita. Ao fundar a UFBA e as escolas de artes sob um modelo ambicioso que aliava liberdades e financiamento público²⁷ para ensino e pesquisa em artes, Edgard Santos viabilizou o conjunto de condições objetivas e subjetivas tornando possível a pesquisa que gerou o violão microtonal proposto por Smetak. A UFBA, assim como todas as unidades nacionais de universidades públicas federais, suas estruturas físicas e seus profissionais remunerados, era (e é) uma instituição subvencionada por políticas e verbas públicas destinadas ao Ministério da Educação, ao qual é subordinada cumprindo um papel estratégico estruturante no plano nacional de educação.

Tal capital econômico público, na origem deste financiamento, destinado a subvencionar atividades sociais regidas por lógicas inversas às mercadológicas, visa garantir a conversão do capital econômico em capital cultural, uma lógica de produções de capitais ou bens culturais que ultrapassa qualquer estrutura prevista pelo mercado em sua indissociável lógica de conversão de outras formas de capital em capital econômico, tendo na constituição do lucro monetário uma condição existencial, de preferência imediata.

Idealizador e condutor de tais processos vinculados ao VMS, Smetak, enquanto professor e músico assalariado de uma Universidade Pública Federal, era regido por tal enquadramento institucional e de financiamento. Vínculo este que, mesmo tendo como modalidade de processo

²⁶ “[...] temos o direito de nos recusarmos a reduzir a ciência social ao trazer à luz estruturas objetivas, mas à condição de nunca perdermos de vista que a verdade das experiências reside, contudo, nas estruturas que as determinam. De fato, a construção das estruturas objetivas (curvas de pressões, probabilidades de acesso ao ensino superior ou leis de mercado matrimonial) é que permite pôr a questão dos mecanismos através dos quais se estabelece a relação entre as estruturas e as práticas ou as representações que as acompanham [...]” (BOURDIEU, 2002, p. 147).

²⁷ “[...] a estrutura de distribuição dos diferentes tipos e subtipos de capital, num dado momento no tempo, representa a estrutura imanente do mundo social, isto é, o conjunto de restrições, inscritas na própria realidade do mundo social, isto é, o conjunto de restrições, inscritas na própria realidade desse mundo, que regem o seu funcionamento de forma durável, determinando as chances de sucesso das práticas. (BOURDIEU, 1986, p. 241-258).

seletivo na época o convite — não havia, todavia, concurso público como nos tempos atuais — estava condicionado à comprovação do que Bourdieu categoriza como capital cultural encarnado, ou seja, competências expressas por habilidades musicais.

A partir de 1971, regras que condicionariam o acesso formal²⁸ dos estudantes surgiram e exigiram comprovação da aquisição de capital cultural encarnado, sob forma de exame de aptidão em música e vestibular²⁹, e comprovação da aquisição de capital cultural institucionalizado, sob forma de diploma conclusão do que hoje se chama ensino médio. Estudantes estes que, além de portadores de tais capitais, chegavam — como lembrava Bourdieu se referindo às condições indispensáveis à integração de um agente a um dado campo — dotados de disposição a jogar os jogos³⁰, representando peças indispensáveis ao bom funcionamento dessas estruturas objetivas.

O enquadramento das práticas se dava via disciplina universitária, fazendo parte de uma grade curricular formulada por agentes, educadores na maior parte oriundos da Europa Central. Agentes estes que, ao serem estrategicamente escolhidos para pensar e fundar a universidade, importaram o (s) modelo (s) de estruturação de ensino, em suas qualidades e limites, com liberdades para inovar, mas também com transferência metodológica, de conteúdos e *habitus*, representando, junto com a importação dos benefícios estruturantes objetivos, a importação de problemáticas subjetivas de campo e inter-campos vigentes na Europa Central.

Sobre as lógicas e estruturas que acima relatamos, correspondendo às lógicas e estruturas que poderíamos chamar de ordinárias nas relações objetivas entre a instituição e a sociedade, atuavam lógicas e estruturas extraordinárias não menos objetivas, como as expressas através da censura e perseguições impostas pelo regime militar, como relata o então Diretor da Escola de Música da UFBA, Manoel Veiga³¹.

²⁸ “Depois da aprovação definitiva do Regimento pela Congregação da Escola, em reunião de 30 de junho de 1971 e ratificada pelo Conselho Universitário, em sessão de 1º de julho do mesmo ano, com regime disciplinar definido, inicia-se uma nova fase. A partir de agora só é permitido o ingresso do alunado através do Sistema de Vestibular promovido pela UFBA, tendo a necessidade de um Teste de Aptidão, que depois passou a denominar-se de Teste de Habilidade Específica.” (VEIGA apud PERRONE, 2008, p. 131).

²⁹ “Esses que participam da luta contribuem para a reprodução do jogo ao contribuir, mais ou menos completamente segundo os campos, a produzir a crença no valor dos jogos. Os recém-chegados devem pagar um direito de entrada que consiste no reconhecimento do valor do jogo (a seleção e a cooptação dão sempre muita atenção aos índices de adesão ao jogo, ao investimento) e no reconhecimento (prático) dos princípios de funcionamento do jogo.” (BOURDIEU, 1984/2002, p. 116).

³⁰ “Para que um campo funcione, ele precisa estar constituído desses jogos e de pessoas prontas a jogá-los, dotadas de *habitus* implicando o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes ao jogo, aos desafios, etc.” (BOURDIEU, 1984/2002, p. 113-114).

³¹ “Mares verdadeiramente sombrios, da Revolução de 1964, nos cercariam então de delações infames e de censura grotesca principalmente em torno de 1968 e 1969, já disse. Junto com Ernest Widmer e Piero Bastianelli, tentávamos os três planejar, ao fim da tarde, o que podia ser o dia seguinte. Não raro, viaturas militares eram prenúncio da entrada de oficiais e praças que saíam a abrir pianos e armários em busca de materiais subversivos que nunca tivemos. [...]. Mais tarde, o SNI teria um posto montado num dos Hospitais

Ou seja, não era só o enquadramento institucional enquanto Universidade Federal que derivava de realidades governamentais nacionais, eram também oriundas de realidades nacionais as rigorosas regras políticas e militares de uma agressiva ditadura. A censura, como podemos entrever no depoimento Manoel Veiga, além de submeter os conteúdos das produções da instituição a uma autorização e poder de veto militar politicamente orientados, também fazia de Smetak e suas práticas, alvo de regular controle e investigação. Para além da objetividade expressa pelo poder simbólico que as fardas militares por si só já representavam para professores ou estudantes em um ambiente de pesquisa e ensino, havia também a objetividade do poder efetivo de ordem de prisão, exílio, tortura moral e física.

Se numa esfera estética a flagrante abstração presente na natureza das produções de Smetak, como já vimos, possivelmente não é filha — ao menos não exclusivamente filha — da relação com tais restrições e ameaças impostas pelo regime militar, parece evidente a relação entre a natureza das transgressões presentes em suas propostas artísticas e a ausência de matéria que se desalinhe de tais censuras em suas produções. Ora, quando e se, a natureza das transgressões permitidas não é fruto exclusivo de critérios artísticos, a censura, no que interfere de forma objetiva e subjetiva no resultado bruto do produto artístico, independentemente do desejo do artista, orienta os processos criativos e ideias de forma a se tornar ela mesma “coautora” do produto artístico em sua natureza, e por consequente da natureza das práticas.

Além da compreensão dessas realidades extraordinárias, para uma análise ainda mais ampla das realidades ou estruturas objetivas condicionantes, se faz também importante perceber as restrições impostas pelas desestruturas — escassez ou ausência de estruturas. Apesar do real impacto objetivo representado pela criação dos cursos, contratação de professores, construção de locais físicos, e garantia de financiamento federal quando da fundação da UFBA, havia também limitações orçamentárias que, ao que atesta a simbólica não execução do projeto do Ovo e relatos do próprio Smetak sobre pesquisas não executadas ou continuadas por ausência de estrutura, condicionaram tais investigações também de forma objetiva:

Como se não bastasse o reduzido espaço de que dispomos para o desenvolvimento de nossas atividades, alguns de nossos integrantes do conjunto, talvez os mais imprescindíveis, estão nos deixando (para) ir para outros centros, como são os casos de Thomas e

da Universidade. Se a censura já estava algo abrandada (programas de música de câmara já não tinham mais de ser liberados), a supervisão aumentara. [...] Não era possível trazer a delação à luz do dia. A cópia Termofax protegia o delator; o azul da assinatura no original, nela desaparecia. Memórias de Smetak e de Nelson Araújo, perseguidos sem razão [...]. Denúncias, inquéritos [...]. Silêncio sobre os infames [...]. Lembraças de gente nobre [...]. Tempos que não devem voltar.” (VEIGA apud PERRONE, 2008, p. 121).

Baltazar. Existem alguns outros alunos dispostos, mas necessitam de um longo preparo. O trabalho só poderia continuar se houvesse melhores condições (SMETAK apud DANTAS, 2010, p. 201).

Assim como para muitos instrumentos criados por Smetak, a relação entre a concepção do instrumento e a escassez material - desestrutura objetiva – é mais do que íntima. Uma relação que, como lembra Giuliano Lamberti Obici em sua tese “Gambiarra e Experimentalismo Sonoro” – 2014 – permite, por um lado enxergar Smetak como um *bricoleur*³² – segundo a formulação conceitual proposta pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss – e por outro, enxergar o VMS como solução imediata³³, inovadora e simbólica³⁴, em adequação prática com as condições materiais disponíveis e/ou em resposta à ausência de condições materiais.

Interagem com as estruturas condicionantes acima relatadas, as visões de mundo, pontos de visão, disposições a agir, gostos ou *habitus*, tanto do indivíduo que criou, quanto do meio social que enquadrou, promoveu e, em alguns casos até protegeu³⁵ o VMS e suas práticas.

São tais visões que, condicionadas pelas estruturas – ou desestruturas – objetivas acima revisadas, orientam as ações, as decisões dos agentes – gestores, professores etc. – num sistema de relações sociais, jogos e lutas permeadas pela conversão e distribuição contínua de capitais e poderes, englobando por fim as condições do surgimento do instrumento e das práticas a ele relacionadas.

Ilustram a influência de tais visões, do macro ao micro, do indireto ao direto, a visão de Koellreutter ao intuir pertinência em convidar Smetak, tanto em 1957 para integrar a equipe de professores da UFBA, quanto em 1961 para desenvolver pesquisas sonoras no campo de uma

³² Segundo Lévi-Strauss (1962, pág. 32), “Ao mesmo tempo, o *bricoleur* se difere do engenheiro por seu conjunto de meios não se basear em um projeto, seguindo o princípio de que “algo sempre pode servir para algo”, sua instrumentabilidade parte de elementos escolhidos e/ou achados. Sem um planejamento preconcebido, afastado dos processos e normas adotados pelo pensamento técnico instrumental, o *bricoleur* se vale de materiais fragmentários pré-elaborados. Suas soluções beiram a categoria de criação e/ou invenção, dado que a operação do *bricoleur* tende, por princípio, a resultar em um novo arranjo dos elementos cuja natureza só é modificada na medida em que figurem no conjunto ou na disposição final. (OBICI, 2014, p. 26-27).

³³ “A gambiarra tende a se configurar como uma elaboração improvisada que evidencia um desafio no sentido de encontrar soluções para um problema imediato, seja ele relacionado a aspectos do cotidiano e de sobrevivência primária frente às condições precárias de recursos. [...]. A atividade da gambiarra é guiada pela urgência do momento, pelas necessidades e escassez das circunstâncias de recurso da sobrevivência [...].” (OBICI, 2014, p. 25).

³⁴ Segundo Lévi-Strauss (1962, p. 18) “Na bricolagem há uma dinâmica em que o significado se transforma em significante e vice-versa; essa seria a fórmula da bricolagem, que implica em uma capacidade inventiva do signo, aproximando-se do pensamento mítico.” (OBICI, 2014, p. 27).

³⁵ O então diretor da Escola de Música e Artes Cênicas, Ernest Widmer defendia: “A UFBA através dos Seminários de Música e, posteriormente, do Departamento de Composição Literatura e Estruturação Musical e, depois, do Departamento de Música e Artes Cênicas sempre se sentiu constrangida de não poder dar melhores condições ao professor Smetak, embora o aprovasse sistematicamente na medida que os poucos recursos o permitiam. Smetak é hoje um “artista em residência”, ou seja, à UFBA interessa que ele possa produzir sossegadamente.” (WIDMER apud DANTAS, 2010, Anexo IV).

luteria específica, inovadora e fundadora. Ao que indica o conjunto de fatos aqui abordados, relacionando a influência de Koellreutter no estímulo de Smetak, podemos considerar que o valor atribuído por Koellreutter à inovação³⁶ é elemento subjetivo constitutivo das condições estruturantes para as experiências que levaram ao VMS e suas práticas³⁷.

Outra ilustração de visão de mundo que interferiu na constituição das condições objetivas para as experiências que levaram ao surgimento do VMS e suas práticas foi a proteção exercida pelo então Diretor da EMAC, Ernest Widmer, às investigações de Smetak. É ao conferir à Smetak tanto a reserva de um espaço físico dentro da instituição para abrigar sua oficina, quanto uma condição semelhante à de um residente artístico, ainda que não conforme às suas atribuições oficiais de professor de violoncelo e músico da orquestra, que Widmer outorga de maneira informal a garantia de estruturas objetivas para o desenvolvimento das práticas que levaram ao surgimento do VMS e suas práticas.

Os *habitus* identitários e respectivos capitais valorizados, relacionados às escolas europeias de composição e práticas musicais contemporâneas, expressos neste caso através dos valores transmitidos, importados e defendidos por Widmer e Koellreutter, se revelam então uma raiz sociológica e cultural que se somará às visões de mundo de Edgard Santos, que como vimos nas seções anteriores, ofereceu as primeiras estruturas objetivas.

Por fim, são as visões de mundo de Smetak ele mesmo, no que privilegia tais investigações, em detrimento das funções originalmente a ele atribuídas pelo cargo, que indicam os valores, capitais ou *habitus* por ele priorizados, defendidos ou questionados. Aquilo que se distingue pela raridade e inovação, explorando os limites, transgredindo campos e propondo a constituição de um espaço propício ao pensamento crítico, representando a autocrítica do sistema que rege os campos musicais e artísticos de vanguarda evocada por Burger como característica primordial dos movimentos europeus de vanguarda, se revela traço presente nas visões de mundo de Smetak.

Relegou radicalmente a sonoridade dos instrumentos convencionais ou a cultura grafocêntrica erudita - enquanto estruturas objetivas pré-existentes e disponíveis - à condição de dispensabilidade, objetivando e priorizando o desenvolvimento, por exemplo, de um novo estado de

³⁶ Como se referia Koellreutter “Em primeiro lugar, é o conceito mais importante: é a raridade da obra que se produz, ou também da execução. Que seja raro, tudo que seja raro, tem mais valor do que aquilo que é comum, vulgar. Não? Quer dizer, informação que não é nova não é informação” (KOELLREUTTER, 2003).

³⁷ Ao que indica a publicação “Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea”, contendo apontamentos retirados de aulas de Koellreutter, organizados por Bernadete Zagonel e Salete M. la Chamulera (Porto Alegre: 1985, Editora Movimento), e no qual consta uma importante e terminal seção sobre o tema da improvisação coletiva em música contemporânea, as práticas improvisativas propostas por Smetak eram práticas e traços metodológicos também importantes na abordagem pedagógica de Koellreutter.

consciência, como uma recondução à *praxis* vital do homem, também evocada por Burger como característica primordial dos movimentos europeus de vanguarda. Ao ponto de, para atingir tais propósitos ante às restrições materiais, não recuar e colocar toda a sua criatividade à disposição de soluções imediatas como já vimos, como um *bricoleur*. Afinal, é na relação entre tal determinação ideológica e os campos e *habitus* pré-existentes, em particular aquele de maior proximidade, o acadêmico, que a própria condição sociológica que define o vanguardismo em Smetak se evidencia³⁸.

É também componente da visão de mundo de Smetak, constitutivo da concepção deste instrumento, a percepção que Smetak tinha da função social e simbologia cultural do violão³⁹ na sociedade brasileira em particular.

Portanto, é a soma das subjetividades expressas pelas visões de mundo dos agentes com as estruturas objetivas à disposição – preceito praxiológico sublinhado por Bourdieu e aqui adotado como metodologia analítica - que expressa preliminarmente o condicionamento da existência do VMS ou de suas práticas, sua gestação social.

5.2 VMS e outros habitus: matrimônio celebrado por Smetak

Os aspectos objetivos relacionados ao VMS, sintetizados nas seções 3.3 e 3.4 deste trabalho, serão aqui somados aos aspectos subjetivos, expressos pelo que as visões de mundo, valores, cultura e *habitus* dos seus praticantes, interferindo na natureza das práticas sobre o VMS. Lembremos das objetividades.

³⁸ Originalmente solista, camerista e músico de orquestra, antes de insubordinar-se, Smetak se submeteu por anos às estruturas hierarquizantes de seu meio musical. Ao adentrar o universo criacional sem portar diploma ou ter se submetido à formação de regente ou compositor, propondo práticas que destituíam o poder simbólico da figura do compositor se posicionava enquanto um “recém-chegado” insubordinado. Como lembra Bourdieu a respeito “Os recém-chegados devem pagar um direito de entrada que consiste no reconhecimento do valor do jogo (a seleção e a cooptação dão sempre muita atenção aos índices de adesão ao jogo, ao investimento) e no reconhecimento (prático) dos princípios de funcionamento do jogo. [...]. Esses que, em um estado determinado de relações de força monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico, fundamento do poder ou da autoridade específica característica de um campo, são inclinados a estratégias de conservação – aquelas que, nos campos de produções de bens culturais, tendem à defesa da ortodoxia – enquanto os menos providos de capital (que são também frequentemente os recém chegados, portanto, na maior parte do tempo os mais jovens) são inclinados as estratégias de subversão – aquelas da heresia [...]” (BOURDIEU, 1984/2002. p. 115-116, tradução do autor).

³⁹ “Ele era impressionado com a força que tinha o violão em nossa cultura. Ele ficou impressionado quando chegou na Escola de Música, todo mundo dando violão, tocando violão, levando violão para ele consertar. Ele disse “poxa, isso é da alma brasileira, isso é desse povo, eu tenho que fazer alguma coisa com isso. (DE ABREU, 2021).

Um instrumento que, como já vimos, se por um lado reaproveita tecnologias pré-existentes expressas pela luteria violonística, mecânicas e cordas respectivas⁴⁰, no que rearruma a relação entre as cordas e o instrumento, altera, junto com a afinação, propriedades físico-sonoras do instrumento. Ou seja, antes mesmo de gerar alterações ou novas realidades subjetivas – nas relações culturais ou de *habitus*, para os instrumentistas ou receptores, o que analisaremos a seguir – graças às dissonâncias inerentes à microtonalidade proposta, altera objetivamente a relação entre a vibração das cordas e a vibração das madeiras, estimulando uma nova realidade vibratória concreta de todo o instrumento.

Ao ponto dessa relação objetiva entre essa nova realidade vibratória e um praticante ou receptor, a resultante física dela, ser assim tratada por Tuzé de Abreu:

Quando eu era jovem, eu li todos os livros de Carlos Castanheira, maluquice. E aí tinha um negócio que você fazia uma coisa que pegava no ombro esquerdo, não me lembro como era, e você saía, se afastava um pouco dessa dimensão convencional. Pois bem, todas as vezes que eu toco violão de micros assim, as cordas soltas, eu vou um pouco fora da dimensão convencional. Eu desloco um pouco a minha percepção convencional, todas as vezes infalivelmente. [...]. Nas cordas soltas, claro que você pode fazer com as cordas presas milhares de coisas, mas eu estou falando das cordas soltas. E não é uma experiência subjetiva. Eu bato o pé firme, quando você faz “blommm”, acontece uma coisa objetiva na sua percepção, que ela dá uma deslocadinha de uns dois milímetros, com certeza. Isso para mim é ponto pacífico. (DE ABREU, 2021).

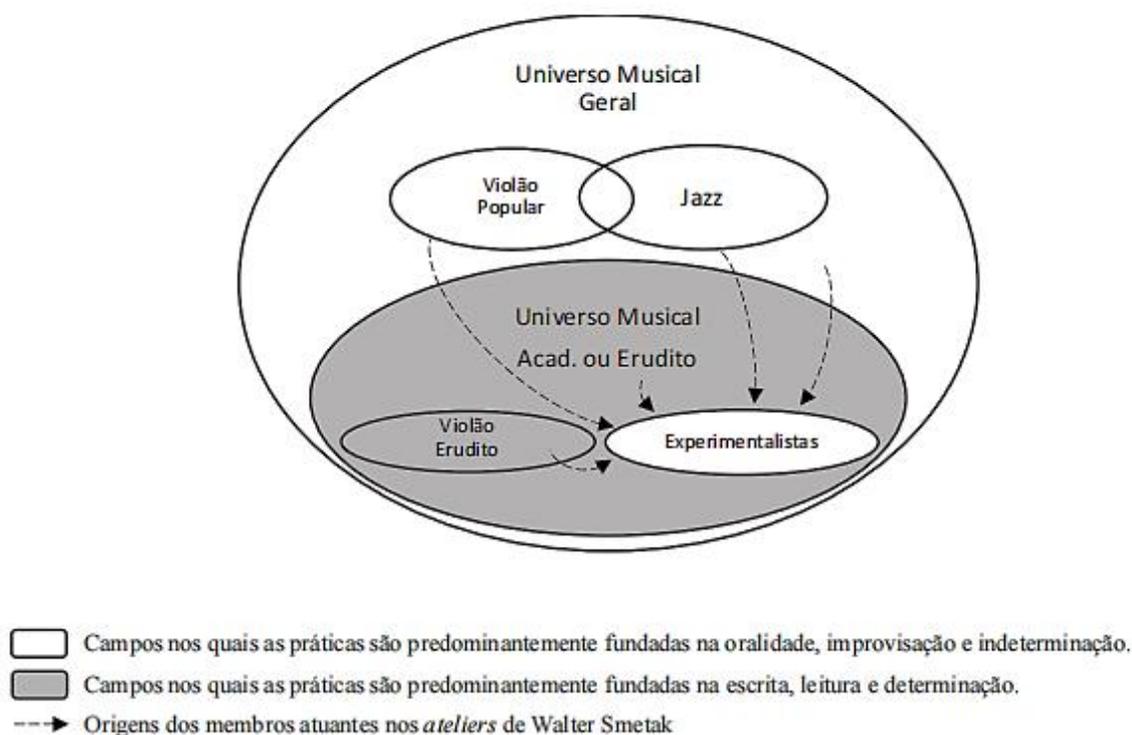
Relação que resta a ser investigada e cujo interesse, diverso aos objetivos da investigação aqui proposta e demandando maior aprofundamento, requereria uma tese a si própria. Atemo-nos então às objetividades já averiguadas na relação com seus praticantes.

O VMS é também portador de realidades subjetivas expressas pela relação entre a cultura - ou *habitus* - dos praticantes e o instrumento em suas propriedades. Serão justamente os *habitus* vinculados às origens dos praticantes, no que condicionam a representatividade que o instrumento terá para cada praticante, condicionando por consequente uma personalização da forma de perceber e utilizar o instrumento, que revelarão o que aqui estamos chamando de parte subjetiva do instrumento. Afinal, é ao ser tocado, ao entrar em relação com um praticante, que o instrumento passa a poder sair do plano da ideia para o plano da realidade, de uma vivência e de uma existência social.

⁴⁰ À exceção do avanço tecnológico proposto pelas marcas de cordas de violão, disponíveis nos tempos atuais e do qual pudemos beneficiar, por exemplo, nas experimentações desta pesquisa - tecnologias não existentes no mesmo nível de elaboração na época das experimentações práticas de Smetak e grupos - não foi possível detectar qualquer outra singularidade físico-sonora do instrumento, fruto da realidade temporal da década de 1970.

Para tal, proporemos a seleção dos principais campos tendo apresentado uma relação social mais direta com as práticas do instrumento aqui analisadas, identificando as práticas predominantes ou *habitus* característicos de cada campo, e buscando ilustrar como a natureza de tais *habitus* ou práticas predominantes pode interferir na adaptabilidade - ou receptividade - de um agente quando do transito entre campos, determinando, por fim, a natureza das próprias práticas e resultados estéticos:

Figura 24 - Ilustração dos principais campos musicais e respectivos *habitus* relacionando-se com o VMS.



Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Levando em consideração a diferença na natureza das práticas, expressa pela coloração dos campos, podemos aqui entrever como os *ateliers* dirigidos por Smetak, e por consequente as práticas relacionadas ao VMS, apresentavam mais afinidade de natureza com práticas vigentes em campos extra acadêmicos. Nasceram e atuaram no seio do campo acadêmico⁴¹, cujas práticas que estruturavam seus *habitus* identitários estavam fundadas predominantemente na escrita e na leitura, enquanto as práticas vigentes nos *ateliers* de Smetak se fundavam em princípios mais

⁴¹ “[...] a arte contemporânea repousa sobre a transgressão de fronteiras da arte tal qual a percebe o senso comum: e as instituições, ao aceitar ver encorajando essas transgressões, estão no princípio de um “paradoxo permissivo” resultando numa radicalização das propostas artísticas numa ‘partida de mão quente’ que não cessa de enlarguecer os limites dados a arte.” (HEINICH, 2014. p. 39).

comumente vigentes no campo da música popular, como a oralidade e a improvisação, campo este que, naquela época⁴², todavia não integravam o quadro de ensino acadêmico.

Em seguida, vejamos abaixo a representação permitindo ilustrar o significado relativo das transgressões de campo, confrontando os *habitus* identitários de um dado campo e *habitus* próprios às origens dos agentes, começando, a título de exemplo, pela confrontação entre a origem dos praticantes do VMS com o campo experimentalista atuante no seio da UFBA:

Figura 25 - Exemplo com campo Arte/Música Experimental.

VARIANTE 1				VARIANTE 2		
Objeto Temporalidade de	Ambiente-Atuação	Aspecto Analisado	Campo	Habitus 1	Agentes-Origens	Habitus 2
Violão Microtonal "Smetakiano" 1970-80	Instituição Pública de Ensino de Nível Superior	Transgressão de Campo	Arte/Música Experimental	Próprio ao Campo Experimental Transgredir Inovar Provocar Reconceituar-Questionar Oralidade Indeterminação.-Improvi.	Oriundos do Campo Erudito-Acadêmico	Próprio ao Campo Determinação-Leitura Partitura Acústico
				Transgressão de Campo Determinar Conservar	Oriundos do Campo da Música Popular	Próprio ao Campo Oralidade Indeterminação-Improvisação Electroacústico

VARIANTE 1 – Campo ou grupo referenciador da análise, cabendo ser alterado em função dos objetivos. Variante determinada pelo objetivo da busca.

VARIANTE 2 – Origens sociais e culturais dos agentes em trânsito entrecampos, enquanto referenciais de percepção - espaço ocupado por um agente lhe confere ponto de vista próprio - variante determinada pelo objetivo da busca.

---> Relação da origem os agentes com o Campo de referência

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

Vejamos na Figura 26, com alteração do campo de referência para meio acadêmico e dentro do mesmo quadro dos *ateliers* de Smetak, as implicações na relação do campo de referência com os *habitus* dos agentes segundo suas origens. Aí se manifesta a relatividade da noção - ou sensação - de transgressão:

⁴² Segundo Davi Santana de Cerqueira em seu trabalho “O Fórum da Proposta do Curso de Música Popular da EMUS-UFBA: entre o popular e discurso acadêmico de música”, (UFBA, 2014, p. 54) os cursos de música popular da Universidade Federal da Bahia só viriam a ser fundados em 2008.

Figura 26 - Exemplo com campo Meio Acadêmico ou ensino musical tradicional erudito

VARIANTE 1				VARIANTE 2		
Objeto	Ambiente-Atuação	Aspecto Analisado	Campo	Habitus 1	Agentes-Origens	Habitus 2
Violão Microtonal "Smetakiano"	Instituições Públicas de Ensino - Acadêmico Superior/Conservatórios	Transgressão de Campo	Meio Acadêmico e/ou ensino musical tradicional erudito	Próprio ao Campo Conservar Determinar-Leitura-Partit. Tradição escrita Transmissão escrita	Oriundos do Campo Erudito-Acadêmico Oriundos do Campo da Música Popular	Próprio ao Campo Determinação-Leitura Partitura Acústico Etc.
				Transgressão de Campo Experimentar Transgredir Inovar Provocar Reconceituar-Questionar Oralidade Indeterminação.-Improvi		Próprio ao Campo Oralidade Indeterminação-Improvisação Eletroacústico Etc.



Campo de referência alterado

→ Implicações da alteração de Campo de referência em relação à tabela precedente

---> Relação da origem os agentes com o Campo de referência

Fonte: Elaboração do autor desta pesquisa.

É ao começarmos a entrever tais aspectos que passamos à compreensão mais plena do porquê a exploração dos limites de um campo ou a transgressão às suas regras, hierarquias ou *habitus* vigentes, pode representar de forma objetiva uma aproximação sociológica com outros campos de lutas distintas, encontrando em seus agentes, aliados demonstrando grande interesse em que sua luta obtenha êxito, o que parece ser conteúdo implícito das palavras de Smetak, se referindo à relação entre seus *ateliers* e a origem dos membros atuantes nos mesmos:

O LP não foi gravado apenas com intenção artística. É o início de um grande trabalho secular aqui no Brasil. E todos se aproveitarão desta escola. Acho que esta é a diretriz básica do produtor Caetano Veloso e dos amigos íntimos Gilberto Gil e Rogério Duarte. São três dos que vieram do outro lado. Isto é, da música popular, e entenderam as coisas melhor que os eruditos. Mas esse novo gênero que surge é uma fusão do Oriente com o Ocidente. Não é erudito nem popular. Deus não divide as pessoas em pobres ou ricos, mas em inteligências ativas. E por isso criei o grupo dos mendigos, falando, tocando e conversando com todos. Vieram do Oriente para o Ocidente. De pés descalços, rachados de tantas andanças pelo mundo afora". (SMETAK, 1975).

É na utilização do termo "outro lado", em se referindo aos músicos da área de música popular, predominantes em seus *ateliers* e produtores do LP, que Smetak parece revelar o lado no qual se identificava ele mesmo. Mas não somente, revela sua percepção sobre a existência em si de campos culturalmente distintos, e para além de um mero propósito discriminatório de posições ou campos, insinua e existência de impacto desse aspecto sociológico, expresso na origem dos agentes — em suas bagagens culturais e musicais — na constituição do gênero musical fruto

de tais práticas. Após discriminar a hibridez do gênero em “não é erudito nem popular”, a frase “e por isso criei o grupo de mendigos, falando, tocando e conversando com todos”, indica que a finalidade não se resumia ao gênero produzido, mas que a natureza dos processos representava em si uma finalidade, passando pela improvisação coletiva como meio para uma finalidade maior:

Cada objeto sonoro era um veículo para alcançar um novo plano de consciência. Nesta briga nos planos, concluí que não existem planos mas sim dimensões entrelaçadas, por razão que a consciência não ocupa espaços mas justamente dimensões que o espaço oculta. Fiquei ciente do que significa o ditado científico, porém, movimento, tempo e espaço. Senti a responsabilidade que alguma coisa em mim deveria se expandir. Surgiram assim os primeiros instrumentos, qual batizei como nome de Choris Isso é, não chora nem ri. A improvisação um dia necessária para substituir a composição escrita. A ideia de um universo se aperfeiçoando se aprimorando com a interferência das artes e as ciências em todos os setores. Efetuaram-se vários instrumentos de sons percutidos, os últimos com molas de cordas de aço amplificadas eletronicamente estourando-se na esfera da caossonância que nos levou a múltiplas novas observações, mas levando sempre em consideração os citados dos sábios: “Que não há nada de novo embaixo do sol”. (SMETAK apud LIMA, José Valter, 1977)

Se tais reconhecimentos de campo expressos por Smetak parecem não deixar equívoco, outros são manifestados por Ernest Widmer⁴³. Ao identificar a natureza das práticas propostas por Smetak como “completamente não acadêmica”, ainda que ocorridas dentro da academia⁴⁴, Widmer indica, por um lado, sua percepção naquele momento do que lhe parecia próprio ou menos próprio ao universo acadêmico — ou do que pudesse vir a parecer aos seus olhos ou aos olhos do mundo — e por outro, a existência de previsões institucionais distintas às propostas de Smetak, possivelmente em alusão à estrutura mais tradicional expressa pelas grades curriculares, ementas e conteúdos predominantes na proposta de ensino e pesquisa da UFBA na época.

As representações do VMS acima analisadas, já parecem nos permitir designar uma primeira identidade social ao VMS, a de um bem simbólico. Possui identidades sociais, correspondendo cada identidade à representatividade do instrumento quando em relação com algum agente —

⁴³ Como lembrávamos sobre depoimento de Widmer, “então, nesse sentido aconteceu uma coisa muito curiosa porque Smetak é uma pessoa ultra-criativa, tem que criar. Quando não cria está na fossa. Pensa que não tem mais nada o que dizer, mas volta e meia começa a criar, então, o negócio vai além de qualquer coisa que a instituição possa prever. Portanto ele fez alguma coisa que é quase impossível de se prever. Ele conseguiu criar dentro de uma instituição acadêmica alguma coisa completamente não acadêmica.” (WIDMER, 1975).

⁴⁴ “[...] a arte contemporânea repousa sobre a transgressão de fronteiras da arte tal qual a percebe o senso comum: e as instituições, ao aceitar ver encorajando essas transgressões, estão no princípio de um “paradoxo permissivo” resultando numa radicalização das propostas artísticas numa “partida de mão quente” que não cessa de enlargecer os limites dados a arte.” (HEINICH, 2014. p. 39).

praticante ou receptor — alguma ação, *habitus*, ou um dado campo de referência, em função dos capitais ali valorizados, numa abordagem que, se porta do absoluto, é essencialmente relativa.

Sua raiz social o remete à condição antropológica da solução imediata e inovadora de uma gambiarra sonora, filha de um *bricoleur*. É também filho do que pode ser classificado pela sociologia da arte como paradoxo permissivo institucional. Sua raiz musical, no que adota um sistema de distribuição funcional pré-existente na família das cordas friccionadas, assim como a distribuição de um sistema comum de afinação para cada instrumento, o categoriza na dimensão micro sociológica do conceito de conjunto camerístico a cordas. Sua afinação pode ser procedimentalmente classificada como uma *scordatura* microtonal, implicando na ressignificação funcional, cultural e, portanto social dele.

Tal DNA social é fruto direto do impacto das diferentes lutas, tanto de campo quanto entre campos. Impactos produzidos pelo que a simbologia cultural do violão no Brasil representou às lutas que Smetak propôs de travar, pelo que a luta dos experimentalistas inicialmente os induziu a enxergar — vendo neste instrumento um meio para finalidades distanciadas do registro escrito, mesmo a escrita não lhe sendo incompatível — e pela desvalorização dos capitais requeridos para suas práticas dentro do seu campo de nascimento — adoção e atuação até tempos atuais - o acadêmico.

No que violão, filho de um não violonista e nascido em nicho não violonístico, sem desejá-lo, condicionou sua adoção por tal meio — assim como para o autor desta pesquisa — à condição de um bastardo, cujas funções que lhe foram historicamente reservadas, no que se vincula a lutas de um campo autorregulado e ligado a metodologias fundadas essencialmente na oralidade, o remetam à condição da invisibilidade junto a meios grafocêntricos, dentre os quais o do próprio violão erudito. Sua não adoção por enciclopédias ou livros de história do violão até aqui, ante a sua relevância histórica e após 54 anos de seu surgimento, é talvez o mais simbólico indicador desta condição.

São suas propriedades físico-sonoras de natureza híbrida, conciliando temperamento e microtonalidade, que determinam de forma direta sua representatividade cultural híbrida — entre o ocidental e o oriental. Mas não somente, determina também seus potenciais candidatos a praticantes — e suas respectivas práticas — e seus potenciais campos de atuação. É na microtonalidade que se expressa sua maior distinção junto aos campos musicais ocidentais tradicionais ou vanguardistas, eruditos ou populares. Distinções sonoras e culturais estas que resultam em distinção social aos seus praticantes. Não se trata aqui de desejar atribuir qualificação positiva ou negativa

a tal distinção, ou buscar identificar o que há de voluntário ou involuntário nela, mas de reconhecer objetivamente que não há traço histórico de agentes - instrumentistas, compositores ou outros – que tenham se interessado às práticas de tal instrumento sem ter ele desejado, ou efetivamente feito parte – ou se considerado parte - de algum movimento, intenção ou campo autointitulado vanguardista. Campo este que, historicamente, atribui à novidade ou inovação um grande valor, e cuja transformação da distinção em linguagem lhe é ferramenta indispensável à luta para exercício de poder simbólico. Único em seu gênero, o VMS consiste, portanto, na ferramenta ideal para atingir tal distinção e permitir ao instrumentista constituir uma relação de pertencimento junto a campos vanguardistas.

No entanto, invariavelmente, agirá sobre a relação entre o praticante e o instrumento, as visões de mundo, *habitus*, capitais culturais e gostos, social e previamente adquiridos pelo praticante. Caso necessite, deseje ou seja de alguma forma levado a se deixar influenciar por práticas já propostas pelos seus predecessores – Smetak, grupos, ou o autor desta pesquisa, por exemplo – o praticante subordinará suas ações, ainda que de forma indireta, à internalização de estruturas estruturantes, ou seja, de *habitus* exteriorizados por tais predecessores – expressa pelos métodos propostos e “impetrados” nos bens culturais por eles produzidos seja em registros fonográficos, bibliográficos ou outros.

Ao se tratar, mesmo nos tempos atuais, de um instrumento “virgem” pela quase ausência de repertório escrito a ele dedicado, remeterá o praticante à condição de personalizar tanto sua relação processual com o instrumento, como, por conseqüente, os bens a serem produzidos através dele. Ao instrumentista caberá imergir em processos criativos específicos, seja via improvisação ou constituição de novas obras musicais, a explorar os limites de seu campo enquanto intérprete ou, se preferirmos, a transgredir seu campo. Ora, tais práticas não fazendo parte dos *habitus* identitários predominantes, por exemplo do meio erudito – cujas experiências com a indeterminação se restringem quase que exclusivamente a repertórios experimentais não predominantes – tal instrumento continua podendo ser explorado com maior facilidade, ou por instrumentistas com alguma vivência na matéria da improvisação – ou criação musical em tempo real – ou por instrumentistas portadores de alguma disposição a jogar um novo jogo, a transpor seus supostos limites e, com eles, transpor as fronteiras do campo da interpretação.

Se por um lado, os sons por ele possíveis de serem produzidos condicionam linguagens e orientam gêneros por ele possíveis de serem abordados, por outro, não impediram(dem) de pô-lo em diálogo com instrumentos convencionais temperados, eletrônicos ou outros, tendo sido possível praticar distintos gêneros, com instrumentistas de campos como o “Pop”, o “Jazz”, e outros. As soluções criativas, de natureza objetivas ou subjetivas, é que entraram(rão) em jogo

na busca por tal compatibilização. A diversidade de gêneros possíveis de se praticar através dele, ao que indicam os processos aqui experimentados, o permite ultrapassar inclusive a classificação de instrumento destinado à música experimental, à condição que os sistemas que adotemos para organizar a gestão prática de tal microtonalidade, possam permitir um afastamento estético do que consideremos experimental. Afinal, o que faz tal dissociação estética possível é o fato de nem toda música considerada experimental se basear na microtonalidade, e nem toda música microtonal ser considerada experimental.

5.3 Bens, novas realidades e visões sob a influência do VMS

Derivam do VMS e suas práticas, algumas naturezas diferentes de realidades objetivas e subjetivas, dentre as quais elencaríamos inicialmente as objetivas, expressas pela produção de bens culturais como: os registros fonográficos publicados e distribuídos dos dois LPs produzidos por Smetak e seus grupos; a dissertação “Walter Smetak e os Violões de Microtom” – 2010 – e o filme “Smetak” – 2017 – produzidos pelo *performer*, musicólogo, compositor e pesquisador Mateus Dantas, dedicado ao tema do VMS e suas práticas; a produção do programa “Instrumental Sesc Brasil” pela TV SESC – 2018 – sobre um show do “Trio Sonax” liderado pelo *performer*, musicólogo e pesquisador Marco Scarassatti, com inclusão do VMS; os registros e publicações fonográficas e audiovisuais produzidos no âmbito desta pesquisa como os da “Suite Smetak” – 2020, Prêmio Respirarte da FUNART – ou “Saldo Positivo” – 2021, publicado pela agência *Via Press* no portal “Poética de Smetak” – audiovisuais baseados na utilização de tal instrumento, entre outros.

Aqui, a temporalidade coloca esta pesquisa, no que cronologicamente posterior às de Smetak e grupos, como uma soma quantitativa às produções por eles deixadas. Além dos já mencionados bens culturais expressos pelas produções audiovisuais, são também contribuições propostas por esta pesquisa: um novo repertório grafado para o instrumento, representando, ao que se tem registro, o primeiro repertório escrito para o instrumento; a geração de uma proposta de grafia específica e inédita para o instrumento, através da qual autores e instrumentistas poderão se apoiar para viabilizar eventuais futuros trabalhos; e esta tese, consistindo em inédito trabalho portando o olhar de um instrumentista sobre tal instrumento, repensando sociologicamente o instrumento em sua relação prática com os campos e suas lutas, ante a perspectivas futuras.

Em cadeia, derivam de tais bens, por exemplo, a conversão dos capitais culturais e sociais por eles gerados, em capitais simbólicos⁴⁵ – prestígio – se reconvertendo por sua vez, entre outras objetividades, em convites, agenda artística, prêmios, interesse de outros artistas e pesquisadores, por sua vez se convertendo na produção de novos bens culturais. Mas não somente, tais desdobramentos retroalimentam a cadeia em sua base no que tais realidades objetivas derivadas das práticas passam a ter o poder de influenciar a família das realidades objetivas condicionantes no que contribuem para a constituição de novas visões de mundo por parte dos agentes - artistas, pesquisadores ou gestores, com poder de intervenção nas realidades objetivas estruturantes - que, através deste novo olhar crítico sobre a constituição dos campos, *habitus*, lutas e valorização dos capitais, ganham poder de influenciar, orientar a constituição, por exemplo, de novas realidades objetivas como as regras e enquadramentos institucionais, redistribuição ou conversão de capitais, entre outros.

Por fim, investiguemos as realidades subjetivas derivadas das práticas do instrumento – novas visões de mundo, novas relações sociais e culturais possibilitadas – entre as quais se incluirá mais especificamente a representação do VMS junto ao universo de criação contemporânea da UFBA na década de 1970, interesse final desta análise.

Entendamos aqui por realidades subjetivas derivadas das práticas, as representatividades que cada prática ou bem cultural por ela produzido possa vir a ter para os indivíduos, grupos ou campos. Representatividades estas que, como já vimos, se manifestarão diferentemente em cada indivíduo, grupo ou campo, em função de suas posições, capitais valorizados, gostos ou *habitus* socialmente adquiridos. Portemos inicialmente um olhar sobre as representações derivadas das práticas ou bens junto a universos extra acadêmicos.

É fruto da influência que a natureza de tais práticas exerceu sobre os campos extra acadêmicos, a frequente vinculação que se faz entre o movimento tropicalista e as visões de mundo expressas por tais práticas. Ilustra a influência dos jogos experimentais sobre tais campos o lançamento do LP “Araçá Azul” – *Philips*, 1973 – por Caetano Veloso. Mas não somente.

Ao atrair praticantes – aliados – externos ao campo, a natureza das práticas, por afinidade com o campo da música popular, permitiu constituir capital simbólico – prestígio – junto a mem-

⁴⁵ Apesar de ter visto suas “Plásticas Sonoras” serem contempladas pelo prêmio da “Bienal de Artes Plásticas” em 1966, não há traços de qualquer reconhecimento de sua atividade musical que precedam a produção do seu primeiro LP por Caetano Veloso e consequente distribuição pela *Philips* em 1974. O que entendemos, posiciona a produção de tal bem cultural como uma realidade objetiva mãe das que a sucedem, sejam objetivas ou subjetivas, e cujo mérito não pode ser dissociado da atuação do Grupo de Mendigos e por consequente do VMS,

bros de tal campo popular - a exemplo de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Membros estes detentores de capital social e cultural convertidos em simbólico ante a universos habitualmente extra acadêmicos — como o mercadológico das gravadoras e difusoras — desdobrando de tal prestígio: o exercício de poder simbólico que levaria Caetano a convencer a *Philips* a gravar e distribuir o primeiro LP de Smetak e grupo — capital simbólico convertido em capital econômico, expresso pelo investimento financeiro da *Philips*; desdobrando-se em cadeia, o exercício de poder simbólico por parte de Smetak e Grupo junto a outros campos extra acadêmicos, atraindo como já vimos, o interesse do cinema ou televisão nos anos que seguiram.

Ante ao meio acadêmico tradicional grafocêntrico, se cada procedimento individualmente — adoção da oralidade e improvisação coletiva, inserção da microtonalidade em meio praticante do temperamento, etc. — já nos permite, sob o prisma praxiológico, enxergar o que há de crítica em cada prática vinculada ao VMS, a arquitetura que os cruza, unificando as práticas em uma condensada crítica, parece nos remeter ao que Peter Burger identifica como próprio aos movimentos europeus de vanguarda, a autocrítica do sistema artístico. Autocrítica esta que, sob o prisma da busca por um “novo estado de consciência”, motivador tão sublinhado por Smetak, nos remete a outra característica indicada por Peter Burger como própria a tais movimentos, a de recondução da arte à sua condição de *praxis* vital do homem. A natureza das práticas vinculadas ao VMS, portanto, representava junto a tal campo um genuíno ato vanguardista, uma distinção tornada linguagem, numa luta pela aquisição de capital simbólico e exercício de poder simbólico. Mas tal campo era também composto por um universo de criação vanguardista bastante atuante e com convergência de propósitos com relação às práticas vinculadas ao VMS.

5.4 Frente ao campo de criação musical vanguardista da UFBA da década de 1970.

Por fim, dediquemo-nos às representações sociais simbólicas do VMS junto ao campo de criação musical de vanguarda da UFBA na década de 1970, representações estas que proporemos de analisar partindo da revisão da estruturação do campo — seus principais *habitus*, hierarquia de valores, ideais, estruturas de poder estabelecidas e funcionamento — para em seguida, levantar e responder questões acerca do pertencimento ou não do VMS aos ideais do campo.

Lembremo-nos, enquanto partes de um mesmo meio e mesmo entorno social, o VMS e o campo de criação musical vanguardista da UFBA estavam submetidos às mesmas condições objetivas de enquadramento social e institucional — desde a geopolítica ao financiamento, estruturas físicas, regras de acesso etc. Condições estas analisadas na seção 5.1 e intitulada “Sobre estruturas, capitais, hábitos e visões condicionantes do VMS”, indicando que a principal diferença objetiva

entre as condições de acesso às práticas vinculadas ao VMS e às do campo, se expressa respectivamente pelo preço monetário pressuposto para a aquisição de violões e piano — ou instrumentos de orquestra — determinando, se não a exclusão, uma menor acessibilidade às práticas do campo para os que detivessem menor capital econômico.

Tais condições se veem completadas pelas condições subjetivas — algumas delas também comuns ao campo e ao VMS — como as expressas pelas visões de mundo de Edgard Santos ou Koellreutter que, no gozo da utilização das estruturas objetivas pela posição que ocupavam, orientaram a distribuição e conversão dos capitais em direção à produção de capitais culturais — encarnados, institucionalizados e objetivados — fundamentados na valorização da inovação - principal ponto de interseção, enquanto valor, entre o campo e o VMS. A autoproclamada causa de existir do campo, sua luta comum, identitária do campo⁴⁶, e que trataremos mais adiante.

As práticas vigentes no campo — do ensino, atividades formativas, eventos, concursos, até os atos musicais performáticos — eram predominantemente de natureza camerístico-orquestral, girando em volta delas e em prol delas. Tal eixo, de tradição pré-existente com origens na Europa Central, determina um conjunto de valores e *habitus* vinculados à grafia via partitura — e sua decodificação — e ao temperamento igual enquanto sistema sonoro de adoção. O fato da integração dos indivíduos a grupos camerísticos e orquestrais - assim como o sucesso de suas práticas — estar condicionado ao investimento de horas, dias, meses e anos na busca pelo desenvolvimento de automatismos na decodificação de partitura, aquisição de justeza na afinação ou aquisição de teoria musical vinculada, permite entrever como a natureza dos próprios jogos influenciava na constituição — ou reprodução — de valores, hierarquia de capitais valorizados, e natureza das práticas — *habitus*. Tais *habitus* e valores, vinculados ao temperamento e práticas camerístico-orquestrais, já sendo traço do campo erudito tradicional, posiciona a expressão do vanguardismo proposto pelo campo no lugar preciso da adoção de técnicas composicionais não tradicionais — atonalismo com serialismo ao centro — e na estética delas derivadas.

Segundo os dados aqui levantados, as estruturas de poder estabelecidas no campo - ou nas quais ele se insere - se definem pelo cruzamento de diversas estruturas de poder hierarquizadas, entre as quais destacaríamos: as estruturas de poderes administrativos, musicais e intelectuais simbólicos.

A estrutura de poderes administrativos — expressas pela distribuição funcional de atribuições hierarquizadas através de cargos como Diretor, postos colegiados e outras, geralmente garantidas

⁴⁶ Não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. (BOURDIEU, 1996, p. 181. Trad. Maria Lúcia Machado).

por estatutos ou regimentos institucionais que abrangem o conjunto de unidades acadêmicas — determina as estratégias de distribuição e valorização dos capitais, a eleição e ênfase dada às práticas, ensinamentos ou transferência de conteúdos e *habitus*. Se vê transparecida, entre outros, ao observarmos o impacto na construção identitária de toda a Escola do fato do cargo máximo da instituição — sua Direção Geral — ter sido ocupada majoritariamente por dois compositores do campo vanguardista, Koellreutter (1954-1962) e Widmer (1963-1964, 1966-1970 e 1976-1980)⁴⁷. Por um lado, garantindo o fomento e exercício das práticas vanguardistas — entre as quais as de Smetak que fizeram surgir o VMS — e por outro, determinando a hierarquia interna de valores da vanguarda, segundo suas próprias visões de vanguarda.

A estrutura de poderes musicais — expressas pela distribuição das funções musicais nas quais os compositores e regentes acumulam relevantes poderes — se vê transparecida, entre outros: pelos ritos existentes nas práticas camerístico-orquestrais, nos quais há sempre a previsão de um comando das ações, determinada hierarquicamente — regente, *spalla*, chefes de naipe, etc. — se refletindo em ritos de ordem para entrada e agradecimentos pós performance; pelo valor comumente atribuído a um intérprete — ou editor — que se mostre inquieto de associar o resultado final de uma dada produção à ideia original do compositor; ou através da constatação desta pesquisa não ter encontrado qualquer bibliografia produzida por músicos sobre o tema que atribua relevância histórica maior a personagens da época que não tenham sido compositores ou regentes — de preferência que acumulem as duas funções. Outra estrutura reproduzida da tradição pré-existente com origens na Europa Central.

A estrutura de poderes intelectuais simbólicos — expressa através do prestígio atingido pelos indivíduos graças à acumulação de capitais culturais encarnados, institucionalizados e objetivados ali valorizados — coloca o indivíduo que os acumula numa posição de força no que o reserva um poder de intervenção sobre a hierarquia de valores e orientação das prioridades em matéria de produções e difusões bibliográficas ou fonográficas. Poder de intervenção e orientação de prioridades estes, transparecidos pelo fato da bibliografia especializada aqui encontrada — tratando de detalhar os marcos da vanguarda musical da UFBA — se abster parcial ou totalmente de incluir menção às produções e reconhecimentos ligados ao VMS, os rendendo mais que “subterrâneos”⁴⁸, invisíveis. E isso, ainda que Smetak e grupos tenham conseguido tornar um trabalho

⁴⁷ (BASTIANELLI, 2004, p. XIX).

⁴⁸ Como lembra o compositor Lindembergue Cardoso, membro da primeira formação do Grupo de Compositores da Bahia, “Smetak sempre desenvolveu uma atividade subterrânea, a começar pela localização de sua oficina, no subsolo da Escola de Música. Ele não se adaptou jamais à burocracia da Universidade, e era até constrangedor vê-lo com uma caderneta de frequência de alunos de baixo do braço. Na Escola de Música ele era adorado por uns; desprezado por outros, e nem era notado por alguns outros, por não estar engajado na arte tida como oficial” (CARDOSO, Smetak Retorno ao Futuro, 1982).

academicamente “subterrâneo” em reconhecido por esferas extra acadêmicas de grande visibilidade - como através da gravação de dois LPs pela *Phillips* em 1974 e 1982, ou através do prêmio de “Personalidade Global do Ano” em 1974, recebido da Rede Globo de Televisão. Afinal, a distinção representada por tais feitos é reforçada pelo fato de não haver traços de uma tradição do mercado fonográfico ou de redes nacionais de tele difusores, em contemplar ou premiar professores universitários — muito menos lhe dando com matéria artística vanguardista — e por outro, de não haver traços de uma tradição do campo vanguardista musical da UFBA em atrair ou atingir reconhecimento junto a tais esferas.

Mas não somente, constatamos que, em matéria de prioridades, são realidades não só simbólicas: o fato do primeiro e possivelmente o maior pesquisador de Smetak na esfera acadêmica, o Marco Scarassatti — Prof. da UFMG e de carreira acadêmica vinculada à UNICAMP — ter sido o primeiro a se preocupar em documentar as origens do VMS, não pertencendo à filiação da vanguarda baiana; o fato de ter sido um selo peruano — *Buh Records* — o responsável por garantir, apenas em 2021, a distribuição digital dos LPs de Smetak — LPs que se encontravam indisponíveis em plataformas digitais de grande acesso — e o fato de não termos encontrado traços de ex-membros dos grupos de Smetak vendo seus trabalhos alcançarem posição de destaque junto ao campo composicional acadêmico da UFBA, ocupando cargo docente ou administrativo dentro da mesma — ainda que muitos deles tenham atingido incontestemente destaque em esferas extra acadêmicas como no caso de Gilberto Gil, Toni Costa ou Tuzé de Abreu, e outros tenham atingido destaque acadêmico em outros ares como no caso de Élcio de Sá, atualmente professor da *Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá*.

Transparece o estado das relações de força por trás destas realidades objetivas, a não menos simbólica manifestação do historiador Vasco Mariz em “História da Música no Brasil” se referindo ao trabalho de Smetak, “Recomendo a leitura de seus trabalhos escritos: Simbologia dos Instrumentos e Retorno ao Futuro, que estariam sofrendo bloqueio da “censura acadêmica”” (MARIZ, 2005, p. 492-494). Em tal livro, Mariz apresenta 113 autores, do Brasil Colônia ao século XX, sendo que somente referindo-se a Smetak se permitiu um comentário dessa natureza.

É ao somarmos as realidades objetivas e subjetivas condicionantes das práticas acima revisadas, regidas pelas estruturas de poder hierarquizadas ali constituídas, que entrevemos os mecanismos criados pelo campo para garantir⁴⁹ o exercício do Bourdieu chama de “monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas” (BOURDIEU, 1996, p. 181),

⁴⁹ “[...] o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. (BOURDIEU, 1989. p. 7-8).

determinando as chances de êxito de uma dada prática⁵⁰, de reconhecimento do valor de um dado capital, de uma dada produção.

Mas vamos às questões de pertencimento, levantando a seguinte questão: no que o VMS é parte integrante dos ideais do campo e em que ele representa distinção, crítica ou luta pela quebra do monopólio da determinação da hierarquia de valores do campo? Posição a dupla representação simbólica que, como veremos, apesar de aparência paradoxal, é apenas fruto de dois pontos de visão.

Como revisávamos nas seções historiográficas, é graças e através da confrontação entre as simbólicas observações do antropólogo e historiador Antônio Risério⁵¹ – enquanto observador externo ao campo musical em questão – e observações do compositor e educador Paulo Costa Lima⁵² – enquanto filho de tal campo, tendo compartilhado vivências práticas tanto com o campo quanto com Smetak e o VMS – que percebemos que o VMS porta, junto a tal campo, essas duas representatividades principais, fruto desses dois pontos de visão: a do pertencimento⁵³, representando uma extensão, materialização de ideais do campo vinculados ao princípio mestre da inovação, sendo símbolo dele; e a de distinção, no que representa uma crítica ao campo – ou autocrítica⁵⁴ – priorizando o trato laboratorial do som e promovendo uma fricção social entre

⁵⁰ “[...] a estrutura de distribuição dos diferentes tipos e subtipos de capital, num dado momento no tempo, representa a estrutura imanente do mundo social, isto é, o conjunto de restrições, inscritas na própria realidade do mundo social, isto é, o conjunto de restrições, inscritas na própria realidade desse mundo, que regem o seu funcionamento de forma durável, determinando as chances de sucesso das práticas. É de fato impossível explicar a estrutura e o funcionamento do mundo social a não ser que reintroduza-se o capital em todas as suas formas e não apenas na forma reconhecida pela teoria econômica. (BOURDIEU, 1986. p. 241-258).

⁵¹ “É muito interessante, aliás, ouvir o juízo do jovem compositor Lívio Tragtenberg sobre os instrumentos smetakianos “contundentes reflexões em torno da materialidade primária do som”. “A música brasileira não tem nenhuma tradição de experimentação empírica e especulativa do material sonoro. A produção da música nova no Brasil nos últimos vinte anos foi dominada por ideias germânicas. Os compositores preferiram, na melhor das hipóteses, sintonizar com os procedimentos da vanguarda europeia. Smetak...caminhou no sentido oposto”. Das “ideias germânicas” para o pragmatismo tropical. Trocando símbolos em miúdos, o velho Tak Tak não só contribuiu para a mestiçagem cultural da Bahia – miscigenou-se também” (RISÉRIO, 1995, p. 108).

⁵² “Por mais que Smetak queira criar um traço distintivo, e mesmo conseguindo, é em nome da própria vanguarda que faz isso” (LIMA, 1999, p. 89)

⁵³ “[...] Não é possível deixar de registrar a importância atribuída por Widmer e outros membros do Grupo de Compositores da Bahia aos instrumentos de Smetak, verdadeiros catalizadores de criações musicais que valorizavam o universo do timbre e da improvisação, principalmente até meados da década de 70. Os instrumentos de Smetak representavam, naquele período uma passagem garantida para um universo sonoro compatível com o ideal da vanguarda, onde a notação tradicional não fazia muito sentido, sendo, além de tudo isso, praticamente exclusivo dos baianos” (LIMA, 1999, p. 89).

⁵⁴ “[...] A importância metodológica da categoria de autocrítica consiste em que também apresenta a possibilidade de ‘compreensões objetivas’ de estádios anteriores ao desenvolvimento dos subsistemas sociais. Isto significa que só quando a arte alcança o estádio da autocrítica é possível a “compreensão objetiva” das épocas

mundos de lutas distintas, através da fricção entre *habitus* e simbologias culturais oriundas de mundos externos⁵⁵ ao campo e o próprio campo. Ou se preferirmos, o reconhecimento e inclusão do que o mundo externo pudera contribuir, ampliando e fortalecendo os próprios ideais do campo, representando uma revisão⁵⁶ do que havia de hermético⁵⁷ naquela proposta vanguardista⁵⁸, justificando a fórmula que soma os dois pontos de visão, “miscigenando-a em nome dela”. Vejamos como e em que se expressa tal pertencimento.

Une o VMS e o campo, a causa comum da inovação⁵⁹. Fundamento eixo entre os dois. Seguindo os dados levantados por esta pesquisa, não há traços da existência de outros grupos ou campo que tenham atuado sob o princípio da inovação no cenário musical de Salvador que tenha precedido a constituição de campo de vanguarda da UFBA, que o tenha englobado ou atuado em paralelo a ele na década de 1970 — em todo caso não enquanto operação sistematizada e institucionalizada. É a partir da constituição deste campo vanguardista da UFBA que o signo distintivo, fruto do princípio da inovação, será posto ante as realidades musicais locais⁶⁰, constru-

anteriores no desenvolvimento artístico. [...] Para descobrir as causas da possibilidade da autocrítica do subsistema artístico é preciso construir a história desse subsistema. Não pode levar-se a cabo semelhante tarefa transformando a história da sociedade burguesa no alicerce da arte que se pretende edificar.” (BURGER, 1993, p. 51-53).

⁵⁵ Afinal, é na previsão de rota denotada através da expressão “desvio” empregada por Lima (LIMA, 1999, p. 88), que entrevemos o significado da “miscigenação” citada por Risério (RISÉRIO, 1995, p. 108).

⁵⁶ “[...] Sua nota distintiva com relação à tradição vanguardista aparece com o que ele chama de “remotismo passado da Música”. A relação com sinais de diferentes culturas (Oriente-Occidente, índios brasileiros, ancestrais latino-americanos...) aparece intermediada por essa premissa. Vale a pena lembrar que Widmer também caminha na direção de uma ressignificação do conceito de vanguarda, e que a dimensão cultural foi parte importante desse desvio, como, aliás, já tivemos oportunidade de apontar em diversas situações (LIMA, 1999, p. 88).

⁵⁷ “[...] Koellreutter, ao contrário, não parece ter sofrido nenhuma transformação estética especial ou mesmo ordinária, em seu contato com a realidade cultural da Bahia, pelo menos em termos razoavelmente visíveis ou localizáveis com alguma precisão. É como se o maestro-compositor serialista alemão tivesse se plantado, naquele recôncavo sedutor e extrovertido, como uma espécie de fortaleza formal inviolável, cujo sistema comunicativo se encontrasse destinado de antemão a operar com exclusividade dentro de seus propósitos e rigorosos limites. A música popular, o carnaval e o candomblé, para fazer referência a manifestações impositivas da vida baiana, não conseguiam perturbar sua norma pedagógica, nem interferir no tecido de suas composições musicais.” (RISÉRIO, 1995, p. 105-106).

⁵⁸ A transferência de *habitus* e distribuição dos capitais culturais privilegiados pelo meio, estão expressos em aspectos como a instrumentação, o temperamento, conteúdos teóricos, estéticos e culturais difundidos. Através dos quais é possível identificar a hierarquia de valores ali vigente. Hierarquia cuja abertura para o questionamento dela não se dava sem luta pela quebra do monopólio de quem as determinava, e luta esta transparecida, entre outros, pela natureza contrastante de práticas propostas por Smetak e a constatada busca por aliados e reconhecimento fora do meio.

⁵⁹ Aquela expressa por Koellreutter, “Em primeiro lugar, é o conceito mais importante: é a raridade da obra que se produz, ou também da execução. Que seja raro, tudo que seja raro, tem mais valor do que aquilo que é comum, vulgar. Não? Quer dizer, informação que não é nova não é informação (KOELLREUTTER, 2003).

⁶⁰ A simbólica escolha do nome do principal grupo atuante com músicas de vanguarda na época, o Conjunto de Música Nova (1973-1983), formaliza sem complexo a oposição ao que considerassem “velho”.

indo um campo até então inexistente, no qual, em seu funcionamento interno, a moeda da inovação consistirá em seu capital cultural hierarquizante, conversível em capital simbólico — prestígio. Capital este cuja obtenção e acumulação condicionará a posição dos agentes⁶¹ e as diferentes formas de exercício de poder simbólico.

É neste lugar que o VMS, enquanto representatividade simbólica da inovação, se revela manifestação integrante e estendida dos ideais do campo. Fortalece o campo ante a outros campos, no que oferece à vanguarda baiana o que Paulo Costa Lima chama de “praticamente exclusivo dos baianos” (LIMA, 1999, p. 89), signo distintivo do campo, conversível em prestígio e exercício de poder simbólico frente a outros campos, em especial os campos regidos pelos mesmos valores. Posiciona, portanto o VMS, por um lado enquanto bem simbólico do campo — como lembra Lima, representando uma “passagem garantida para um universo sonoro compatível com o ideal da vanguarda” (LIMA, 1999, p. 89) — e por outro, enquanto instrumento de poder, no que, além de permitir o exercício de poder simbólico do campo junto a outros campos, permite também o exercício de poder simbólico de Smetak junto ao campo. Mas tal pertencimento sob o eixo comum da inovação, os unindo enquanto causa, não é sua única representação simbólica.

Segundo os dados aqui levantados, situa-se no fato de ser violão, no conceito de instrumento coletivo, na microtonalidade e no ato improvisativo as quatro principais distinções⁶² representadas pelo VMS na relação com o campo de criação de vanguarda da UFBA na década 1970. Traduzindo em termos praxiológicos, nas práticas em si desta inclusão e destas adoções, somando seus aspectos objetivos e subjetivos. Vejamos alguns aspectos começando pela inclusão do violão.

⁶¹ Obtenção, acumulação e posicionamento estes transparecidos, entre outros, pela própria estrutura hierarquizante criada através da organização de concursos, e a cadeia sociológica que se constitui em volta de sua organização. Pressupondo o estabelecimento de pessoas suficientemente bem posicionadas — detentoras do capital específico - para eleger quem comporá a banca, que por sua vez deve ser capaz de julgar o nível de adesão dos candidatos ao ideal, candidatos estes que receberão uma recompensa pelo seu grau de adesão, recompensa esta que terá o papel de promover o reposicionamento do candidato no campo hierarquizado de posições.

⁶² “[...] ao serem percebidas por meio dessas categorias sociais de percepção, desses princípios de visão e divisão, as diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas tornam-se diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira linguagem. As diferenças associadas a posições diferentes, isto é, os bens, as práticas e sobretudo as *maneiras*, funcionam em cada sociedade, como as diferenças constitutivas de sistemas simbólicos, como o conjunto de fonemas de uma língua ou o conjunto de traços distintivos e separações diferenciais constitutivas de um sistema mítico, isto é, signos distintivos.” (BOURDIEU, 2008. p. 22).

Enquanto distinção, a inclusão do violão porta dois aspectos principais: o da simbologia cultural expressa através de suas propriedades, entre elas o sinal sonoro do seu timbre, e o de instrumento facilitador⁶³ de cooptação de praticantes dispostos a jogar os jogos, servindo de elo com universos musicais extra acadêmicos.

Segundo os dados aqui levantados, dos traços de inclusão do violão em repertórios criados por outros autores do campo de criação musical de vanguarda da UFBA, sejam eles solísticos, camerísticos ou orquestrais, apenas a obra “Impressão de Samba” – 1964 – de Fernando Cerqueira precede a iniciativa de Smetak. Sob o subtítulo “micro-estudo para violão solo”, a página composta por Cerqueira, vem até aqui representando o simbólico lugar de registro mais antigo de obra escrita para violão por compositores ligados à vanguarda da UFBA, não tendo sido encontrada outra escrita durante o período⁶⁴. O aspecto quantitativo de tal dado, representado por uma página, parece revelar o essencial sobre o grau de penetração do violão no campo na época.

No caso da década de 1970, tais traços se restringem a planos improvisativos – na maior parte transmitidos na oralidade – produzidos em geral por estudantes de composição da UFBA dentro do quadro dos próprios *ateliers* de Smetak, tendo esta pesquisa encontrado o plano improvisativo “Planicotó”, de autoria de Smetak – possivelmente escrito entre 1974 e 1976, para o VMS, fazendo parte do acervo pessoal da família sem que a assinatura permita determinar a data – e dois planos também grafados para o VMS e sem data, de autoria de Tuzé de Abreu, fazendo parte de seu acervo pessoal.

Mesmo em se tratando de um período no qual já havia avanços em matéria de publicações de repertórios de vanguarda para violão mundo a fora, num país no qual o violão é parte central da cultura, constatamos que era traço dominante de tal campo, enquanto exterioridades internalizadas ou das interioridades externalizadas – *habitus* – instrumentalizar seus repertórios com os mesmos instrumentos que dominavam o universo musical erudito da Europa Central entre classicismo ao romantismo – voz, piano e instrumentos de orquestra, aproximadamente entre séculos XVIII e XIX. Tal campo, portanto, reconhecia o valor da inovação, fundava nela princípios que guiavam as ações, reconhecia como legítimo o jogo de conversões de capitais nos quais a inovação consistia numa via certa para a obtenção de capital simbólico junto a seus pares – prestígio – fazendo da distinção uma linguagem, numa luta e exercício de poder simbólico, mas, sem que

⁶³ Aspectos objetivos e subjetivos estão intimamente ligados, ou seja, a acessibilidade do instrumento pelo custo monetário de aquisição condiciona a quantidade de praticantes, sua popularidade e o vínculo com as culturas populares.

⁶⁴ O trabalho de pesquisa “Catalogação e Difusão das Produções Violonísticas da EMUS/UFBA com ênfase em compositores baianos” (UFBA, 2014), do autor desta pesquisa, apresenta o panorama histórico catalogado de tais repertórios, apesar de nele ainda não figurar a referida obra de Fernando Cerqueira, encontrada posteriormente à publicação.

tal inovação precisasse se manifestar pela via da instrumentação. Ao menos não em prioridade. E quando o fazia - e a obra “A Montanha Sagrada” (1969) de Milton Gomes, incluindo 16 instrumentos de Smetak e registrada pelo selo UFBA no segundo LP dos Compositores da Bahia (1970) é prova de que o faziam - jamais cogitavam o violão. A suficiência do *instrumentarium* camerístico orquestral tradicional para o campo, se apreciava por vezes práticas mais radicais em matéria de instrumentação, não as tomava como indispensáveis, contrastando com a inquietude do trato laboratorial do som presente em Smetak, que, salvo raríssimas exceções - e suas intervenções de violoncelo dentro das improvisações atestam delas - fazia questão de relegar o som dos instrumentos tradicionais à condição de dispensabilidade.

Outro aspecto ligado à inclusão do violão é a cooptação de praticantes. Como vimos em seções anteriores, a auto declaração de Smetak, ao justificar o interesse na inclusão do instrumento pela representatividade cultural do mesmo no Brasil, no que revela atenção à simbologia instrumental enquanto elemento “cultural-afetivo”, permitiu, entre outros fatores, favorecer a cooptação de aderentes ao jogo, possibilitando em cadeia a conversão de capitais culturais⁶⁵, sociais⁶⁶ e simbólicos em capital econômico - expresso pelo investimento da *Philips* em seus LPs - que, por sua vez, se reconverteu em forma de prestígio - capital simbólico - junto ao campo⁶⁷.

Portanto, enquanto prática em si, a inclusão do violão por parte de Smetak, em jogos e meio social no qual o violão não costumava ser incluído - todavia não na vanguarda atuante na Bahia - se difere das práticas de instrumentação vigentes no campo em questão, consistindo numa linguagem através de símbolos, representando uma primeira distinção. Um enfrentamento à estrutura de valores ali constituída⁶⁸ enquanto legítima até então⁶⁹.

⁶⁵ Tais aderentes, como vimos, em boa parte oriundos de meios musicais populares da cidade, portadores de cultura e *habitus* vinculados aos seus campos de origem, ao participar dos processos criativos, importavam jeitos, gostos e *habitus* ao próprio campo. A miscigenação.

⁶⁶ Explícitado, entre outros, pela presença de Gilberto Gil na primeira formação do Grupo de Mendigos, e a posterior “atração” de Caetano Veloso que viria a intermediar e produzir o LP “Smetak” junto à *Philips*.

⁶⁷ Esta pesquisa não encontrou traços de registros fonográficos do meio vanguarda musical da época, distribuído por selo do universo fonográfico extra acadêmico antes do LP “Smetak” - 1974 - pela *Philips*.

⁶⁸ “[...] Pelo fato de que as diferentes posições do espaço hierarquizado de campo de produção (que são localizáveis, indiferentemente, por nomes de instituições, galerias, editoras, teatros, ou por nomes de artistas ou de escolas) correspondem a gostos socialmente hierarquizados, toda transformação da estrutura do campo acarreta uma translação da estrutura dos gostos, ou seja, do sistema das distinções simbólicas entre os grupos [...]” (BOURDIEU, 2017, p. 184).

⁶⁹ “[...] Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo.” (BOURDIEU, 2017, p. 181).

A segunda distinção representada pelo VMS é a do conceito de instrumento coletivo⁷⁰. Todos os traços encontrados por esta pesquisa, referentes à adoção do conceito de instrumento coletivo pelo universo de criação musical de vanguarda da UFBA na época⁷¹ são sobre instrumentos de Smetak. E ao que indicam os registros encontrados, nenhum outro foi tão praticado, investigado e registrado como o VMS. No entanto, neste caso – contrariamente ao caso “Pindorama”, cujo instrumento era fisicamente um só, em volta do qual se debruçavam os executantes – com os violões separados fisicamente no número de seis, a semelhança do VMS com o conceito de formação camerísticas pré-existentes no universo – por exemplo das cordas friccionadas – entendemos, faz desta distinção menor ante ao campo.

Uma terceira distinção está expressa pela adoção da microtonalidade⁷², que, ao que tudo indica, é fruto do cruzamento entre a priorização do trato laboratorial do som⁷³ e a miscigenação com culturas do oriente. Os dados levantados nesta pesquisa não encontraram sinais, dentro do repertório produzido por tal campo, que indiquem a exploração de microtonalidade que precedam a iniciativa de Smetak. Aliás, nem mesmo depois. Em tal campo, os *habitus* vinculados às práticas musicais baseadas no temperamento musical, em toda a sua cadeia - envolvendo a sua sistematização e ensino, passando pela cultura gráfica e editorial, até o fazer musical prático do ato performático – são predominantemente vinculados e dependentes do temperamento. Tal constatação confere, portanto, ao VMS, outra distinção. Outro enfrentamento através de símbolos, da estrutura de valores ali estabelecida enquanto legítimas.

O quarto traço distintivo é expresso pelas práticas de natureza improvisativas. Por um lado, constatamos que não há qualquer traço de práticas baseadas na determinação via partitura convencional dentro do quadro dos *ateliers* dirigidos por Smetak através do VMS, e por outro, se tomamos por referência a discografia disponível e o detalhamento das atividades do campo pre-

⁷⁰ Se esta pesquisa não encontrou eventuais registros de práticas similares em outros meios vanguardistas pelo mundo, Mateus Dantas (DANTAS, 2010, p. 140-141), lembra da existência de tal prática e conceito em outras culturas.

⁷¹ Outros instrumentos de autoria do próprio Smetak, como no caso do “Pindorama”, foram concebidos e explorados sob este conceito antes do VMS.

⁷² Conhecedor da existência de Julian Carrillo (1875-1965) e de sua investigação sobre a microtonalidade, Smetak costumava se referir a Carrillo enquanto “o J. C. da música”, possivelmente num trocadilho significando “o Jesus Cristo da música”. Apesar deste trato admirativo expresso por Smetak a Carrillo, o detalhamento dos sistemas de afinação propostos por Carrillo sobre violões, presente no trabalho de José Luis Navarro intitulado “Nuevos aportes a la música para guitarra de Julián Carrillo” (NAVARRO, 2011, p. 37-68), permite constatar que a microtonalidade proposta por Smetak não adota nem se assemelha às propostas de Carrillo.

⁷³ O título em si de “Alquimista do Som”, atribuído pelo cineasta Walter Lima em seu documentário de 1977, parece ilustrar o essencial sobre a representação que a trato laboratorial do som proposta por Smetak podia ter, como isso o posicionava simbolicamente.

sente na bibliografia aqui revisada - em particular de atividades dirigidas ou organizadas por Koellreutter, Widmer ou Grupo de Compositores da Bahia, ligadas à criação de vanguarda – as práticas vigentes no campo eram majoritariamente baseadas na determinação via partitura. Data de 1970 o primeiro registro formal de práticas improvisativas a indeterminação dentro de tal campo – segundo LP do selo UFBA destinado aos Compositores da Bahia com obras ou planos improvisativos do próprio Smetak, “Redução” e “El Mesmo”, e de Milton Gomes, “A Montanha Sagrada”. Se há indícios de que as práticas improvisativas na instituição e no campo, já vinham ocorrendo um pouco antes de 1969 – pela postura educacional de Koellreutter até 1963 e pela relação de colaboração estabelecida entre Widmer, Grupo de Compositores da Bahia e Smetak, em particular a partir da fundação do grupo em 1966 – as evidências de que elas eram minoritárias se encontram na abundância de programas e produções ligadas às práticas via partitura documentadas na bibliografia aqui consultada. Portanto, o aprofundamento e sistematização da investigação metodológica do improvisado eram inéditos para o campo e instituição, mesmo sendo minoritários e “subterrâneos” na relação de forças ante a um campo que avançava a todo vapor no fomento das práticas ligadas à grafia a determinação.

Tal ineditismo trazia inclusa, uma realidade expressa pela diluição da tradicional fronteira compositor-intérprete. Redistribuindo as cartas nas relações de força no que dilui junto com a fronteira, qualquer possibilidade da reprodução das hierarquias próprias ao campo, nas quais os compositores monopolizavam o poder de determinação dos materiais e roteiro previsto para a obra musical. Nas práticas propostas através do VMS, intérpretes tomavam decisões comumente reservadas a compositores – escolhas dos materiais, disposições, texturas, timbres etc. – e os estudantes de composição que ali se aventurassem, eram remetidos a decisões performáticas e interpretativas, dentro de um processo único que aliava criação e execução. Ou seja, ainda que no campo, haja traços de compositores atuando⁷⁴ como regentes, cameristas, músicos de orquestra ou solista, e intérpretes desses grupos atuando como compositores na mesma época, ao que atestam os documentos aqui encontrados, era quantitativamente predominante no campo⁷⁵ que

⁷⁴ A exemplo da atuação de Widmer como regente de boa parte das produções e grupos, de Lindembergue Cardoso – saxofone, regência - ou Paulo Costa Lima – violoncelo - figurarem como integrantes de várias práticas ou grupos (BASTIANELI, 2004, p. 451-690) e do próprio Grupo de Compositores da Bahia, em sua primeira formação, ter sido constituído de membros do pré-existente Grupo de Percussão Experimental da UFBA.

⁷⁵ A lista de atividades e o detalhamento dos membros de grupos da UFBA praticantes de repertórios de vanguarda e atuantes na década de 1970 (BASTIANELI, 2004, p. 451-690) faz transparecer, por um lado que a maioria absoluta dos integrantes dos grupos era de não compositores, e por outro, que os atos performáticos nos quais o compositor era intérprete e criador no mesmo ato, eram minoritários no meio na época – cabendo a Widmer a posição de principal caso de executor de suas próprias obras na época com certa regularidade.

tal atuação não prevesse a mescla da função de intérprete com a de criador no mesmo ato, predominando uma estruturação tradicional de práticas - em sua distribuição funcional - definida por uma atuação dos intérpretes e grupos sem os implicá-los em processos criativos e interpretativos em um só ato.

Portanto, o ato improvisativo, expresso pelo VMS e suas práticas, se constituía enquanto luta pela integração de *habitus* oriundos de outros campos, posicionando o praticante ou grupo praticante, ainda que integrante do campo, enquanto uma frente de questionamento das estruturas hierarquizadas de poder ali estabelecidas, dos *habitus* predominantemente cultivados e, por consequente, questionamento do estabelecimento do monopólio, novamente aquele definido por Bourdieu enquanto “monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas”.

Se a soma destas condições - de pertencimento e distinção - como vimos, posiciona o VMS enquanto bem simbólico do campo - posicionando suas práticas associadas enquanto o que a socióloga Nathalie Heinich chama de “experiência dos limites” (HEINICH, 2014. p. 39), seus praticantes enquanto o que Carl Von Clausewitz chama de “guarda avançada” (CLAUSEWITZ, 2010, p. 347-348), ou o que o antropólogo Antônio Risério chama metaforicamente de “linha de frente” ou “tropa de elite” do campo (RISÉRIO, 1995. p. 69) — está mais particularmente em suas distinções o que o posiciona como instrumento de luta pela revisão da hierarquia de valores vigentes no campo. É a relação entre tais signos distintivos e as *praxis* predominantes do campo que faz transparecer como se davam as relações de força ali vigentes, e o que há de real ou onírico nessas relações, permitindo compreender por fim o contraste entre o “subterrâneo” e o “exclusivo dos baianos”, entre a invisibilidade a qual se encontra sujeito e sua real relevância histórica para o campo. A síntese simbólica de tais distinções se expressa pela escolha em si do nome Grupo de Mendigos, cuja compreensão possivelmente não se completa simplesmente na comparação direta com a simbologia da escolha do nome Conjunto de Música Nova — como vimos, grupo catalizador de parte importante das atividades do campo na época — sendo necessário se perguntar o que a palavra “mendigos” estava fazendo num meio social onde não havia mendigos de fato, se não pelo sentido figurado, implicando na dedução de que se enxergava também “ricos” no sentido figurado, numa relação portanto de forças a qual pretendiam figurativamente denunciar, justamente pelo que não havia de figurativo nela.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa constata que o VMS tem um papel duplo no campo de criação vanguardista da UFBA na década de 1970, atuando simultaneamente enquanto instrumento de afirmação e de contestação de valores deste campo. Pertencia ao campo enquanto bem simbólico e instrumento de poder, mas era também instrumento de luta contra o que havia de hermético nele.

O duplo papel social simbólico por ele representado, se manifesta graças ao que ele porta de pertencimento e de distinção no campo. Condição cuja aparência paradoxal é apenas fruto de dois pontos de visão: um externo que permite entrever o VMS e o campo como um todo, tendo na inovação o elo conector, e um interno que permite fazer transparecer as relações de força dentro do próprio campo, relações nas quais a distinção constitui linguagem indispensável ao exercício de poder simbólico e questionamento ou imposição do monopólio de determinação dos valores.

O aspecto inovação se revelou o ponto comum entre o ideal expresso pelo VMS e os ideais do campo, posicionando o VMS enquanto bem simbólico e instrumento de poder do campo ante a outros campos — em particular aqueles nos quais a inovação represente capital valorizado, conversível em capital simbólico — prestígio. O centro desta inovação é a operação, por parte de Smetak, do cálculo necessário ao estabelecimento de um sistema microtonal a décimos de tom, motivado pela busca por uma distinção sonora com significado social. Este componente de inovação reaproveita e ressignifica as tecnologias das mecânicas, cordas e luteria tradicionais do violão, em um trabalho exploratório onde os conhecimentos de física do som e teoria musical, banhados na matemática e na acústica, contribuem para a ressignificação do instrumento.

Suas distinções junto ao campo — ser violão, ser instrumento coletivo, adotar microtonalidade e práticas improvisativas — representam crítica ao campo do qual pertence — a autocrítica — o posicionando enquanto bem simbólico e instrumento de poder de Smetak e grupos contra a legitimação do monopólio da imposição de valores no campo — herdados do campo erudito tradicional. Estes mecanismos de diferenciação apontam para a constituição de um “subcampo Smetakiano,” pertencente ao campo da criação vanguardista da UFBA, subcampo que pretendia representar a vanguarda da vanguarda. Tal frente, ao encontrar aliados externos ao campo, miscigenou-o e fortaleceu-o, sem que a estrutura hierarquizante prevista pelo campo para o próprio campo, estivesse completamente pronta, disposta a reconhecer nem intelectual nem socialmente tal contribuição. O fato de que o maior reconhecimento das produções ligadas ao VMS se origina de universos externos ao campo da criação de vanguarda da UFBA evidencia como o próprio

campo criou mecanismo para se proteger das práticas, produções e indivíduos que usassem a linguagem da inovação — aquela reconhecida pelo campo — para questionar a rigidez musical e social das estruturas de poder hierarquizadas do próprio campo. Foi o componente social da busca pela distinção e exercício de poder simbólico, ante às estruturas de poder hierarquizadas estabelecidas no campo, que levou Smetak à operação do cálculo gerador do sistema de afinação microtonal a décimos de tom do VMS. Uma previsão matemática com significados sociais, pré-disposta a interagir com os *habitus* de praticantes e receptores das produções do campo, mas que entrava em choque com as estruturas de poder do campo.

O real vanguardismo de Smetak e do VMS se evidenciam graças ao entendimento dos fatos sociais a eles associados, tal qual compreendido pelas teses do teórico Peter Burger. A definição do genuíno ato vanguardista enquanto “recondução da arte à sua condição de *praxis* vital do homem” (BURGER, 1993. p. 96), transparece a busca de Smetak por “alcançar um novo estado de consciência” (SMETAK apud LIMA, José Valter, 1977). Já a “autocrítica do subsistema artístico” (BURGER, 1993. p. 51-52) se evidencia quando o VMS condensa numerosas críticas aos valores, *habitus* e estruturas de poder estabelecidas no campo da criação vanguardista da UFBA. Estas constatações permitem posicionar o VMS enquanto bem simbólico da vanguarda, e a estrita fidelidade a tais princípios o caracterizam enquanto bem simbólico de uma vanguarda dentro da vanguarda.

A presente pesquisa constata que as práticas — em particular a musical e social performática sobre o instrumento — estão ao centro do conjunto de realidades aqui analisadas. Tais práticas são socialmente adquiridas e estruturam o eixo da cadeia das realidades em que se inserem, incluindo aqui as suas representações sociais simbólicas. Esta pesquisa não encontrou qualquer representação que não tivesse o tocar do instrumento ao seu centro. Nem mesmo os componentes sociais presentes na necessidade-ideia de conceituar tal instrumento por parte de Smetak se encontram isentos da perspectiva da manipulação prática do instrumento, da previsão de um ato social performático através do qual se pode passar à efetivação dos outros fatos sociais e seus significados.

Nesse sentido, as práticas musicais performáticas realizadas pelo autor desta pesquisa, enquanto parte dela, também confirmaram seu papel. Se não foram elas que permitiram epistemologicamente confirmar as condições musicais e sociais do instrumento no passado — tendo sido necessário elaborar a metodologia aqui proposta através de ferramentas sociológicas — foram elas que permitiram pressupô-las. Por um lado, evidenciando o papel que as práticas ocupavam na significação social simbólica do instrumento no passado, por outro revelando as relações de força, estruturas e *habitus* constitutivos de relações sociais passadas. As práticas realizadas no âmbito

desta pesquisa permitiram confirmar que, graças à hibridez do instrumento — conciliando temperamento e microtonalidade — há um conjunto importante de procedimentos no VMS que não geram microtonalidade, e que, conseqüentemente, não se diferenciam musicalmente e socialmente das práticas de campos musicais apoiados no temperamento. A microtonalidade não lhe é inerente sem o planejamento de um conjunto de operações relacionando o manusear e a teoria. Smetak e grupos estavam sujeitos às mesmas realidades físicas e ergonômicas do instrumento antes de lhe oferecer representações sociais simbólicas.

O VMS nasce sob uma condição social análoga a de um bastardo: fruto do que a sociologia da arte pode chamar de “paradoxo institucional”, sob a condição antropológica de uma “gambiarrá sonora”, é filho de um não violonista *bricoleur*. Não é produção do campo violonístico, sendo adotado por pai e grupo social não violonísticos, dentro de um ambiente vanguardista cuja penetração do instrumento era pouco legitimada. Mesmo assim o VMS vai alcançar relevância histórica para este desinserido — ou inserido “sem aviso” — campo violonístico. Enquanto instrumentista não tendo se submetido a formação específica de compositor ou regente, Smetak se submeteu durante anos e com rigor, à toda hierarquia existente no campo de produção tradicional da música erudita que, como vimos, reservava maior poder musical e simbólico aos compositores e regentes e menor aos instrumentistas. Tal posição, apesar de seus capitais encarnados acumulados - conhecimentos em teoria musical, práticas performáticas, acústica do som ou luteria - não o habilitou favoravelmente a ter seus processos criativos musicais reconhecidos como “arte oficial” dentro do campo. Ainda menos ao defender modalidades de criação musical que destituíam o poder simbólico da figura do compositor dentro das práticas — em particular as que não passassem pelo registro grafado, sistema temperado ou sistemas tradicionais de estruturação musicais como formas binárias, ternárias, etc.

É justamente a condição de instrumentista prático de Smetak que propicia a consciência da amplitude funcional do praticista enquanto eixo dos sistemas musicais que se organizam em volta dele. Smetak, o VMS e as práticas a eles associadas quebram o *habitus* musical e social tradicional da subordinação intérprete-compositor. Smetak, sem diploma de compositor ou de regente, insubordina-se a esta estrutura conferindo poder e protagonismo às práticas e praticistas, quebrando a estrutura tradicional de forças dos campos onde originalmente atuava, estimulando assim um maior potencial criador nos intérpretes. Mas não somente isto, esta insubordinação, que reconhecia os praticistas e os tornava visíveis, alcança um reconhecimento e visibilidade nos meios externos à academia maiores do que aquele alcançado por representantes “legítimos” do meio acadêmico.

A reinserção do VMS em práticas, produções fonográficas e bibliográficas nos tempos atuais, reforçam a relevância histórica não só de Smetak, garantindo também que o campo de vanguarda musical da UFBA se diferencie historicamente de outros campos similares. Aquilo que Paulo Costa Lima chama de “passagem garantida para um universo sonoro compatível com o ideal da vanguarda” ou “exclusivo dos baianos” (LIMA, 1999, p. 89). Miscigena o campo da vanguarda da UFBA lhe rendendo a “orientalidade sonora” que lhe faltara e lhe completara, distinguindo-o, através da microtonalidade, dos universos sonoros ocidentais baseados no temperamento. Miscigena o campo incluindo o som e a cultura do violão, um elo cultural com grupos e públicos sociais menos restritos, fortalecendo o campo. Uma ideia, visão de mundo, operação matemática com características sociais pela miscigenação não só do campo, mas de todo bem-aventurado que deseje praticá-lo ou escutá-lo.

No contexto do resgate, exploração e reinserção do VMS, os passos iniciais dados por Caetano Veloso e Gilberto Gil ao garantir os primeiros registros, seguidos das iniciativas de exploração e reinserção por Marcos Scarassatti ou Mateus Dantas nos tempos atuais, encontram nesta pesquisa, no que traz o ponto de visão de um instrumentista do campo violonístico através de olhar sociológico, a contribuição de inserir no debate um campo historicamente ausente dele. Através dos processos e resultados aqui propostos, a presente pesquisa apresenta um novo passo em direção ao resgate, exploração e reinserção do VMS, tanto no seu ambiente de origem, como em outros campos, abrindo assim possibilidades para que possa ser explorado em novos espaços musicais e sociais, no presente e futuro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Jonathan Xavier. **Música Experimental e seus Contatos com a Cosmologia Nativo-Ancestral da América do Sul**. São Paulo: Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes, 2015.
- AQUINO, Dulce apud RISÉRIO, Antônio. **Edgard Santos e a Reinvenção da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2013.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A Historiografia da Música Popular no Brasil**. São Paulo: USP, 2011.
- BASTIANELLI, Piero. **A Universidade e a Música: uma memória 1954-2004**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. Edição Eletrônica: Companhia das Letras, 1996. Trad. Maria Lúcia Machado.
- BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma Teoria da Prática**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **La Distinction: criterio y bases sociales del gusto**. Tradução: autor. Madrid: Editora Taurus, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **Le Sens Pratique**. Paris: Les Editions de Mennuit, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. **Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **Questions de Sociologie**. Paris: Les Editions de Mennuit, 1984/2002.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria das ações**. São Paulo: Papiros Editora, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **The Forms of Capital**. New York: J. Richardson, 1986.
- BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução: Ernesto Sampaio. Lisboa: Veja/Universidade, 1993.
- CADENA, Nelson. **As Origens da Rádio Sociedade da Bahia**. Salvador: Jornal Correio da Bahia online. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/colunistas/nelson-cadena/as-origens-da-radio-sociedade-da-bahia-0224> . Acesso: 24 fev. 2024.
- CLAUSEWITZ, Carl Von. **Da Guerra**. Tradução: Luiz Carlos Nascimento e Silva do Valle. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DANTAS, Marcelo. DAVEL, Eduardo. **Festas Populares na Bahia: gestão e dinâmica identitária**. *Revista Sul-Americana de Estudos em Cultura*, 2020. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/pragmatizes> . Acesso: 24 fev. 2024.
- DANTAS, Mateus. **Walter Smetak e os Violões de Microtom**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

- DE ABREU, Alberto José Simões. **Depoimento em “live” de lançamento da “Suite Smetak”**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YQrHZCtlevY&t=3536s> . Acesso: 09 mar. 2024.
- DE ABREU, Alberto José Simões. **Procedimentos Compositivos de Walter Smetak**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.
- DE BRITO, Teca Alencar. **Hans-Joachim Koellreutter: músico e educador musical menor**. Londrina, *Revista da ABEM* n° 35, 2015.
- DE OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez. **A Organização da Cultura na “Cidade da Bahia”**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.
- DE QUEIRÓZ, Flávio José Gomes. **Caminhos da Música Instrumental em Salvador**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.
- FERRARO, Alceu Ravanello, KREIDLOW, Daniel. **Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais**. São Paulo: Educação e Realidade, 2004.
- HAZIN, Elaine (dir.). **Poética de Smetak**. Salvador, 30 abr. 2020. Disponível em: <http://poeticadesmetak.com.br/>. Acesso: 22 jul. 2024.
- HEINICH, Nathalie. **Le Paradigme de l’Art Contemporain**. Edição eletrônica: Editions Gallimard, 2014.
- JUNQUEIRA, Gilberto Rezende. **O Ensino Pé-Figurativo de Hans-Joachim Koellreutter na Visão de Cinco de Seus Alunos**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- KOELLREUTTER, Hans Joachin. **Depoimento no documentário Informação: J. Koellreutter**. 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UsTmp_1hO0o&t=17s . Acesso: 01 out. 23.
- LIMA, José Valter. **O Alquimista do Som**. Salvador: 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mWOXHNUzMaI> . Acesso: 03 jun. 24.
- LIMA, Paulo Costa. **Ernest Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia**. Salvador: Copene, 1999.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- NOGUEIRA, Ilza. **A Universidade Federal da Bahia e a Composição Musical do Século XX: marcos históricos**. Salvador: Atas do 1º Colóquio/Encontro de Musicologia Histórica Brasileira, 2014. Disponível em: <http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CNM/I-CENoMH-Bra/paper/viewFile/41/4> . Acesso: 03 maio 2024.
- OBICI, Giuliano Lamberti. **Gambiarra e Experimentalismo Sonoro**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.
- PAOLI, Jéssica Smetak. **Walter Smetak**. Salvador: Edições ALBA, Coleção Gente da Bahia, 2013.
- PERRONE, Maria da Conceição Costa. **Música Contexto e Tradição: estudos sobre a criação de uma instituição de ensino**. Salvador: UFBA, 2008.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **...NEM PENSE - Tuzé de Abreu and Microcaos Ensemble**. Salvador, 14 ago. 2020c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YUZRXjv3aus&t=14s> Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **ALBATROZ - Vladimir Bomfim and Renata Campos**. Salvador, 6 jul. 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hEJHCzffuJI> Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **DANSE OCULTE - Vladimir BOMFIM - Microcaos Ensemble**. Salvador, 11 abr. 2021e. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7MDk5k3_Z4U. Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **MECÂNICA I - Os Prometidos - Lucas Robatto, Vladimir Bomfim e Duca Vasconcelos**. Salvador, 6 dez. 2022b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3FcgYZK97-k>. Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **MIRANTE - Vladimir Bomfim par Os Prometidos**. Salvador, 16 dez. 2023b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hS3SBojJi0g>. Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **MIRANTE - Vladimir Bomfim**. Salvador, 12 ago. 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8e-U0r62pC4> Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **QUOI QUE ... - Renata Campos and Vladimir Bomfim**. Salvador, 12 ago. 2020d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bmBXtfElrxw> Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **RONDA - Mateus Dantas - Microcaos Ensemble**. Salvador, 25 mar. 2021f. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8JCe0hhoy1A>. Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **SALDO POSITIVO - Vladimir Bomfim (Text Walter Smetak)**. Salvador, 18 maio 2021d. Disponível em: https://soundcloud.com/vladimir-bomfim/saldo-positivo-vladimir-bomfim-text-walter-smetak?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing. Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **SALDO POSITIVO - W. Smetak by Paula Sacur and Microcaos ENSEMBLE**. Salvador, 29. abr. 2021c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3YNtBWzCz8A>. Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. Salvador, 27 mar. 2021b. **Mar 27, 2021 Lançamento Suite Smetak - Live**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YQrHZCtleY&t=2762s> Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **STRASBOURG - Vladimir Bomfim par Os Prometidos**. Salvador, 9 set. 2023a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dOFZgD6I7X8>. Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **SUITE SMETAK - Microcaos Ensemble - Prêmio Funarte Respirarte**. Salvador, 10 fev. 2021a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u5xfP_8CMxk. Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. **VALLÉE DES COUCHES - Vladimir Bomfim - Microcaos Ensemble**. Salvador, 7 jan. 2022a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iqn-bxvwZ1SE>. Acesso: 22 jul. 2024.

PRIMO, Vladimir Bomfim. Vladimir Bomfim – Saldo Positivo: do livro "Para Crianças Grandes e Adultos Pequenos. Letra/poema: Walter Smetak. Voz, 2 Violões Microtonais, edição, mixagem e masterização: Vladimir Bomfim. *In.*: HAZIN, Elaine (dir.). **Poética de Smetak**. Poética musicada. Salvador, 30 abr. 2020. Disponível em: <http://poeticadesmetak.com.br/>. Acesso: 22 jul. 2024.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antônio. **Edgard Santos e a Reinvenção da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2013.

RISÉRIO, Antônio. **Uma História da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.

RODRIGUES, Eliana apud RISÉRIO, Antônio. **Edgard Santos e a Reinvenção da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2013

ROSA, Flávia Goulart Mota Garcia. **Os Primórdios da Inserção do Livro no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SCARASSATTI, Marco. **Retorno ao Futuro**: Smetak e suas plásticas sonoras. Campinas: Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, 2001.

SMETAK, Walter. **O Retorno ao Futuro**. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak, 1982.

SMETAK, Walter apud DANTAS, Mateus. **Ensaio para o Artesanato da Improvisação**: da Pequena Ciência do Homem. Manuscrito, 1977. Salvador, 2010, pág. 138.

SMETAK, Walter, do artigo **O Baiano Smetak**. São Paulo: 19 de abril de 1975.

SMETAK, Walter, 1980: 1 apud SCARASSATTI, Marco. **Retorno ao Futuro**: Smetak e suas plásticas sonoras. Campinas: Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, 2001.

WIDMER, Ernest apud DANTAS, Mateus. **Depoimento de Ernest no vídeo Smetak**. 2010. Direção de Luiz Carlos La Saigne. Salvador, 1975.

APÊNDICE A — Gamboa.

GAMBOA

MECÂNICA I

PARA VIOLÃO MICROTONAL SNETAKIANO
EM "Mis" GRAVES E CONSUNTO COM
ELETRÔNICA LIVRE

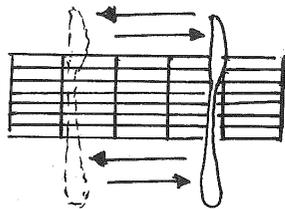
AGOSTO, 2022

GAMBOA-MECÂNICA I

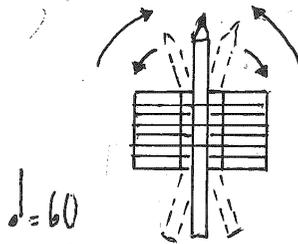
VLADIMIR BOMEIUS

SOLIST IMPROV. COM GLISSANDOS
LIVRE - 1' 20"

ELET

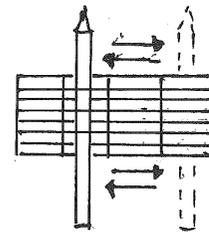
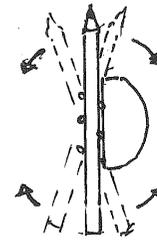


[y] GLISSAR - ARRANHAR - SLIDE TÉCNICA
 AO GOSTO COM COLHER SOLTA



$\text{♩} = 60$

[z] IMPROV. 2'
 ROTACÃO - INCLINAÇÃO - DESLOCAMENTO - LÁPIS PRESO - SAMBA MÃO DIREITA



VM5



COM ENERGIA

APÊNDICE B — Strasbourg.

STRASBOURG

PARA VIOLÃO MICROTÔNAL SOMETRIANO EM
"MIS" GRAVES E CONJUNTO COM ELETRÔNICA LIVRE

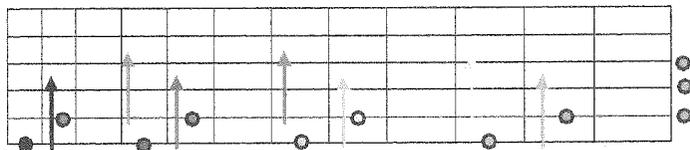
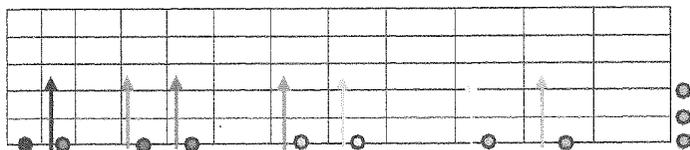
JUNHO, 2023

BULA - STRASBOURG

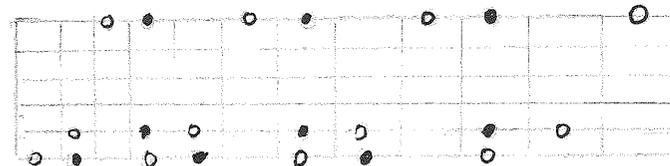
a ACENTUAR APENAS 1² E 7² TEMPOS, MUDAR DE ACORDES INICIALMENTE SOMENTE ENTRE 1² E 7² TEMPOS, POR ACORDES CONJUNTOS EM "BORDADOURAS" OU "NOTAS PASSAGENS" HARMÔNICAS

a' LIBERDADE DE ACENTOS, INSERÇÃO DE BAIXOS, SÍNCOPES, TUDO SEMPRE EM 7/4 PORÉM CAMUFLANDO ELE

y VOCABULÁRIO DE ACORDES POR COR PODENDO TRANSITAR EM DIAGONAL OU HORIZONTAL AO GOSTO - ASCENDENTE/DESC.



z VOCABULÁRIO DE ARPEJOS POR COR PODENDO PARTIR DA 6^a OU PRIMEIRA CORDA ANSC. OU DESCENDENTE MENTE



STRASBOURG

VLADIMIR BOMFIM

SOLIST 2'

IRREGULAR SEM CÉLULA
TIMBRE - RUIDOS - RITMOS

ppp p pp pppp pp

ELET 2'

CAMA ELETR. E°
SOM ESPECTRAL

ppp pp pp pp

y 30" IMPROV. w y 10" IMPROV.

VMS

mf

5

mp

pp

sf

z

z' INVERTIDO

y 10" IMPROV.

w

V

5 6 # 5 6 # 5 6

6 5 # 6 5 # 6 5

3 4

4 3 4

2 3 3 4 5 6

6 5 5 3 3 2

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is divided into two systems. The top system is for strings (S and E) and includes sketches of a building and a landscape. The bottom system is for woodwinds (V) and includes a box labeled '20" IMPROV.' and various musical notations.

String System (S and E):

- S (Soprano):** Starts with a sketch of a building. Dynamics include *ppp* at the end.
- E (E-flat):** Starts with a sketch of a landscape. Dynamics include *p*, *mp*, and *ppp*.

Woodwind System (V):

- Flute:** Notation includes b° and b . Dynamics include *mp* and *pp*.
- Clarinet:** Notation includes \sharp , b , a , and d . Dynamics include *mp* and *pp*.
- Other Woodwinds:** Notation includes b , a , and d . Dynamics include *pp*.

Annotations:

- 20" IMPROV.:** A box containing the text "20" IMPROV." is located above the woodwind staves.
- Sketches:** A building sketch is above the S staff, and a landscape sketch is above the E staff.

APÊNDICE C — Suite Smetak.



SALVADOR, 2020

PARA VIOLÃO MICROTONAL EM "MIS" GRAVES
E CONJUNTO LIVRE COM ELETRÔNICA AO

GOSTO 

- I- MIRANTE
- II- ALBATROZ
- III- ... NEM PENSE
- IV- QUOI QUE ...

BULA

VMS

VIOLÃO MICROTONAL SMETAKIANO

ELET

ELETRÔNICA LIVRE POR PEDAIS, PROGRAMAÇÃO, SINTETIZADOR OU OUTROS

SOLIST

SEGUNDO SOLISTA PODENDO SER DA PERCUSSÃO, SOPRO, VOZ OU OUTRO, COM JOGOS DE TIMBRE, RUIDOS OU RITMOS EM PRIORIDADE, PODENDO SER MELÓDICO MAS SEMPRE DENTRO DAS RESSONÂNCIAS.



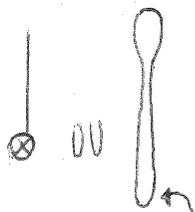
MICRO ESTRUTURAS PODENDO SER VARIADAS AO GOSTO MANTENDO-SE SUA POSIÇÃO



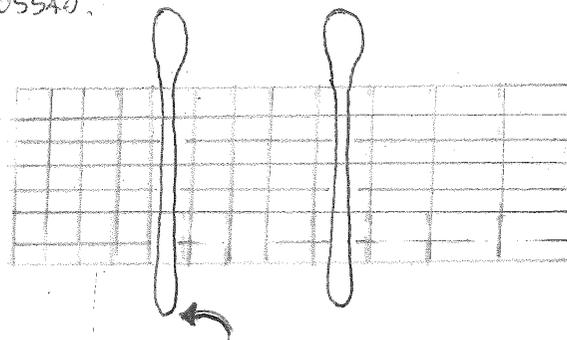
MICRO ESTRUTURAS PODENDO SE VARIAR TAMBÉM A POSIÇÃO A RECOLANDO OU PERMUTANDO COM OUTRAS ESTRUTURAS AO GOSTO DO INTERPRETE



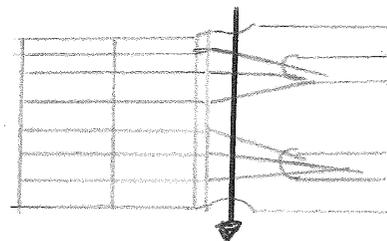
MICRO ESTRUTURAS COM CONTEÚDOS A SEREM PRESERVADOS



PERCUSSÃO COM MÃO ESQUERDA NA BASE DA COLHER. PRENDER COLHER NA VIII POSIÇÃO, ENTRELAÇADA PELAS CORDAS (CORDA POR CIMA, CORDA POR BAIXO). ACRES-CENTAR UMA SEGUNDA COLHER NA ALTURA DA IV CASA PARA MULTIPLICAR O EFEITO VIBRATÓRIO DA PERCUSSÃO.

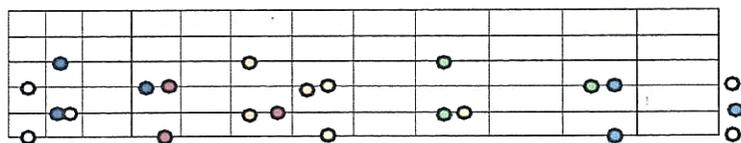
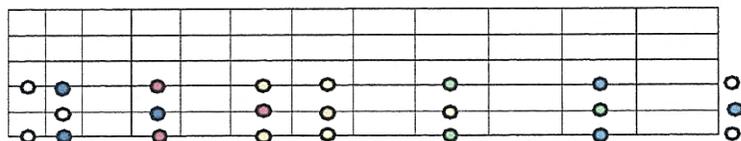


PERCUSSÃO COM MÃO ESQUERDA NO RASTILHO
EXTRAINDO SOMS AGUDOS



BULA MIRANTE

a IMPADUISO DE ARPEJOS EM QUIÁCTEGAS SOBRE O VOCABULÁRIO DE ACORDES MAIÃO POR COR,
DESLOCANDO OS ACORDES EM DIAGONAL OU HORIZONTAL - ASCEDENTE OU DESCEDENTE MENTE.



MIRANTE

À MAU BRASIL

GAËL LE BILLAN / VLADIMIR BOMFIM

IMPROV. SOBRE "MI" LYDIO $E/B\Delta$ VOICINGS - RUIDOS

SOLIST

FUNDO RUIDO MAR OU ELETRÔNICA -- OSCILAÇÕES BRANDAS - REAGIR À NARRATIVA

ELET

pp

SONORO E EXPRESSIVO

HARM XII

HARM XII

Y

VM5

The musical score is written on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes several chords and melodic lines. Above the staff, there are two instances of "HARM XII" with curved lines underneath. Below the staff, there are dynamic markings: "zf" (very soft) and "f sub p" (soft). A box containing the letter "Y" is placed above the staff. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains chords and melodic lines. The second measure contains a sequence of chords: $\#6$, $\#5$, $\#4$, $\#3$, $\#2$, and $\#3$. There are also some notes and rests in the second measure.

This page contains a handwritten musical score for strings and woodwinds. At the top, two staves are labeled 'S' and 'E', representing strings and woodwinds respectively. These staves are mostly empty, with double slashes indicating rests. Below these are two staves for woodwinds, labeled 'V'. The first woodwind staff has a treble clef and contains notes with fingerings: 3 4 0 0, #0 2 6, 6 2, 6 2, and #0 3. The second woodwind staff has a bass clef and contains notes with fingerings: 5 #0 6 0, #0 4, #0 2, #0 2, #0, and #0 2. Below the woodwind staves are three staves for strings, labeled 'T', 'A', and 'D'. The string parts consist of circles representing notes, with fingerings: 0 0 5 4 6, 0 0 4 4, 0 0 0 2, and 0 0 0 0. A large, multi-lined trapezoidal shape is drawn over the woodwind staves, with a vertical line extending down to the string staves. To the right of this shape is the text 'HARM V'. At the bottom, there are dynamic markings: 'f sub p' with a wedge-shaped hairpin, and 'f' with a curved hairpin. There are also some handwritten annotations like 'w' and 'y' in boxes, and a 'V' on the left margin.

Handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The top two staves are labeled '5' and 'E' on the left. The bottom three staves are labeled 'V', 'A', and 'B' on the left. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A box containing the letter 'Z' is followed by the text 'MUITO EXPRES.' with a slur above it. Another box containing the Greek letter 'gamma' (γ) is also present. The notation includes sixteenth notes, eighth notes, and chords with fingerings like '6 5', '6 #5', and '6'. There are also some handwritten annotations like 'HARM V' and '6' above notes.

5

E

HARM V

Z MUITO EXPRES.

γ

V

A

B

S

F

≡ MUITO EXPRESSIVO

The musical score consists of three staves. The top two staves are labeled 'S' and 'F', representing vocal lines, and are currently empty with a double bar line indicating a section break. The third staff is for guitar, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The guitar part is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a melodic line with a slur over a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Below this line are fingerings: 6, #5, 6, #5, 6, #5, 6, #5, 6, #5, 6, #5, 6. The second measure contains a similar melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Below this line are fingerings: 6, #5, 6, #5, 6, #5, 6, #5, 6, #5, 6, #5, 6. The bass line consists of two staves. The first staff has a key signature of one sharp and contains a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second staff contains chords with fingerings: 2, 4, 6, 7, 7, 6, 4, 6, 6, 7, 9, 9, 7, 6, 7, 6, 7. The instruction 'MUITO EXPRESSIVO' is written in a box above the first measure of the guitar part.

SEMPRE "MI" LYDIO - MELÓDICO ATIVO

1'30" E/BΔ

The musical score is written on five staves. The top staff is labeled 'S', the second 'E', the third 'V', and the bottom two are unlabeled. The melody is on the third staff, starting with a long slur over the first six measures. A tempo marking of quarter note = 80 is present. A performance instruction 'ATEMPO-COMO UM(A) VASSI VIBRANTE' is written in a box. Fingering numbers (1-4) and fret numbers (7, 9, 11, 12) are indicated throughout the score.

5

E

$\text{♩} = 80$

a 1:20" IMPROV. ARPEJOS LIVRES SOBRE ACORDES **a** - COMO UM(A) VASSI

a' 20"-30" REDUZINDO ATIVIDADE MAS SEMPRE A TEMPO

Handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The top two staves are labeled '5' and 'E'. The bottom three staves are labeled 'V', 'T', and 'B'. The score includes a tempo marking of quarter note = 80, two boxed annotations 'a' and 'a'', and dynamic markings mf, pp, p, and mp. The music features arpeggiated chords with fingerings and a fretboard diagram.

mf

pp

p

mp

S

E

CORTAR JUNTOS

INSERIR [w] EM [a] ATEMPO - QUASE SEM ATIVIDADE

[w] FRAGMENTOS AO GOSTO

HARM. XII

z f

ALBATROZ

À MARIO ULLOA

VLADIMIR BONFIM

IMPROV. "VOICING" OU MELODIAS - "MI" JÔNIO, PENTATÔNICO OU OUTRO ATÉ [a]

SOLIST

O MAIS AGUDO POSSÍVEL - ESPECTROS DISSONANTES DO "MI"

ELET

pp

pp

[y] LENTO EXPRESSIVO

VM5

The musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'SOLIST' and is currently empty. The second staff is labeled 'ELET' and contains a wavy line representing a spectrum, with two 'pp' (pianissimo) markings. The bottom three staves are labeled 'VM5' and contain a guitar arrangement. The first staff of the VM5 part has a key signature of one flat and a common time signature. It features four measures of music with notes on the 5th, 6th, and 2nd strings, and fingerings such as 5, 6, 2, 5, 5, 2, 5, 6, 5, 5, 2, 5, 2. The second staff shows fretting on the 4th and 3rd strings with fingerings 4, 3, 4, 4, 4. The third staff shows fretting on the 6th, 3rd, and 5th strings with fingerings 6, 3, 3, 6, 3, 3, 6, 3, 3, 6, 3, 4. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) at the beginning and 'pp' (pianissimo) at the end of the piece. A box containing the letter 'y' is marked as 'LENTO EXPRESSIVO'.

VOICING - MELÓDICO - "MI" JÔNIO, PENTA OU OUTRO

A TEMPO

ESCUTAR a

5

E

SEMPRE P^o É O MAIS AGUDO POSSÍVEL

V

a ♩ = 70

mp mf

SEMPRE VOICING-MELODIC.

A TEMPO

ESCUJAR a'

Handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The top staff is a blank treble clef staff with a double bar line and a vertical bar. The second staff is a blank bass clef staff with a wavy line. The third staff is a treble clef staff with a melodic line and fingerings (5, 2, 5, 2, 5, 2, 5, 2, 5, 2, 2). The fourth staff is a bass clef staff with chords and fingerings (4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4). The fifth staff is a bass clef staff with chords and fingerings (6, 6, 8, 6, 4, 8, 6, 6). A tempo change box 'a' and a tempo marking '♩ = 70' are present. Dynamics 'mp' and 'mf' are written at the bottom.

A TEMPO

The image shows a handwritten musical score for guitar. It consists of several staves:

- Staff 1 (Guitar):** A single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 5/4 time signature. It contains a few notes and a double bar line with two slanted lines indicating a break in the music.
- Staff 2 (Guitar):** A single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features a wavy line representing a vibrato effect.
- Staff 3 (Vocal):** A single staff with a soprano clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with notes and rests, and a box containing the letter 'a' followed by a quarter note and the tempo marking '= 70'.
- Staff 4 (Guitar):** A single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with notes and rests, and a box containing the text '5"-7" IMPROV.'.
- Staff 5 (Guitar):** A single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with notes and rests, and a box containing the letter 'a'.
- Staff 6 (Guitar):** A single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with notes and rests, and a box containing the text 'mp'.

Additional markings include a large 'V' on the left side, a box with 'a' and '= 70', a box with '5"-7" IMPROV.', and a box with 'a'. There are also various musical symbols like slurs, accents, and a double bar line with two slanted lines.

ATEMPO

Handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The top two staves are labeled 'S' and 'E'. The bottom three staves are labeled 'V' and two unlabeled staves. The score includes a tempo marking 'ATEMPO' and a metronome marking '♩ = 70'. A boxed instruction reads 'a 5-7" IMPROV.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'mf' and 'mp'. The score is divided into two measures by a double bar line.

co

PENSAR PESA

NÃO PENSAR ...

NEM PENSE 99

TUZÉ DE ABREU

... NEM PENSE

AO BAHIA ENSEMBLE

TUZÉ DE ABREU / VUDIMIR BOMEIM

Y 7"-10" CADA UM
FORMAR ANTECEDENTES-CONSEQUENTES
COM AS SÍLABAS - SPRECHGESANG

SOLIST

ANT.

CONS.

2 0 0 3 x

ELET

se
PENSAR
nem pensar
os

mp

mf

2 0 0 3 x

VM5

zf

zf

zf

♩ = 108

50"

SCHERZO SOBRE FRAGMENTOS SILÁBICOS SEM AS VOGAIS

S
-NS- -M- -M~ -Sj -P- -N~ -M-

E
IMPROV. LIVRE

V
OSTINATO TODA A SEÇÃO

CONTINUAR

IMPROV. SOBRE AS HARMONIAS SEM PERDER O OSTINATO

INCLUIR PERC.

z f

40"

⊗ RECITAR-DECLAMAR - COM AUTORIDADE

"PENSAR" PESA NÃO PENSAR NEM PENSE"

SUSPIROS - GEMIDOS - FIND OUT

2x

S

Handwritten musical staff for Soprano (S). It contains the lyrics "PENSAR" PESA NÃO PENSAR NEM PENSE" with a large accent mark (>) over "PENSAR". To the right of the staff, there are performance instructions: "SUSPIROS - GEMIDOS - FIND OUT" and "2x". The staff ends with a double bar line and repeat dots.

E

Handwritten musical staff for Alto (E). It contains musical notation including a quarter note, a half note, and a quarter note with a fermata. There are also some scribbles and a double bar line with repeat dots.

α SAMBA ESTRAITO 30"

FIND OUT

APAGANDO O SAMBA

Handwritten musical notation for the Samba section. It consists of a series of rhythmic patterns represented by vertical lines with accents (>) above them. There are two circled 'X' marks below the notation.

V

Handwritten musical staff for Violoncello (V). It contains musical notation including a half note and a quarter note. There are circled 'X' marks below the notation.

Handwritten musical staff for Violino (V). It contains musical notation including a half note and a quarter note.

Handwritten musical staff for Trompa (T) and Bateria (B). It contains musical notation including a half note and a quarter note.

mf

Handwritten musical notation at the bottom right.

QUOI QUE . . .

Gaël Le Billan / Vladimir Bouffier

À NELSON VERAS

7" A TEMPO - SEM ACENTO ♩ = 72

2'30" SEMPRE A TEMPO - SEM ACENTO

SOLIST
(MET&SONNO)
OU
SYNTHETIZ.

Handwritten musical notation for the Solist part, consisting of rhythmic patterns with vertical stems and horizontal lines, indicating specific rhythmic values and phrasing.

IMPROV. LIVRE - LÉPDA E VIVA

ELET

Handwritten musical notation for the ELET part, showing a single horizontal line with a vertical bar, likely indicating a specific event or timing.

EXPRESSIVO - PIZZ.



VM5

Handwritten musical notation for the VM5 part, including bass clefs, a long slur, and a sequence of notes with fingerings (2, 3, 4, 5, 6).

T
A
B

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of three staves and a tablature section. The top two staves are labeled 'S' and 'E' on the left. The third staff is labeled 'V' on the left. The score is divided into two measures by double bar lines. The first measure is marked 'Pizz' and 'MUITO VIBRATO' with a vibrato symbol. The second measure is marked 'Pizz' and 'VIB.' with a vibrato symbol. The 'V' staff contains a melodic line with a slur over it, starting on the 6th fret and ending on the 6th fret. The tablature section below the 'V' staff shows fret numbers for each string: strings 2, 3, 4, and 5 have fret numbers 2, 3, 4, and 5 respectively; strings 1 and 6 have fret numbers 6 and 6 respectively. The tablature section is labeled 'T', 'A', and 'B' on the left.

S

E

SEMPRE PIZZ.

VIB.

VIB.

VIB.

V

b → b → b → b → b →
2 3 4 5

b → b → b → b → b →
2 3 4 5

b → b → b → b → b →
2 3 4 5

5 4 2

5

3

The image shows a handwritten musical score for Violin (V), Viola (V), and guitar. The Violin and Viola parts are written on a grand staff with a treble clef. The guitar part is written on a six-string staff with a treble clef. The score is divided into three measures by double bar lines. The first measure features a violin melody with a slur and a fermata, and a viola accompaniment with a slur and a fermata. The second measure continues the violin melody with a slur and a fermata, and the viola accompaniment with a slur and a fermata. The third measure shows the violin melody with a slur and a fermata, and the viola accompaniment with a slur and a fermata. The guitar part consists of a sequence of notes with fingerings (2, 3, 4, 5) and a final note with a finger (2). The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The guitar part is written in a style that suggests a specific fingering for each note.

rall . . .

$\text{♩} = \text{♩}$

Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems: S (Soprano), E (Alto), and V (Vocal).

System S: A single staff with a treble clef. It begins with a bracketed section containing four measures of dense sixteenth-note patterns. The numbers 12 and 8 are written above and below the staff respectively. The rest of the system is marked with double slashes (//) indicating a break in the music.

System E: A single staff with a treble clef. It contains three measures, each marked with double slashes (//) indicating a break in the music. The numbers 12 and 8 are written above and below the staff respectively.

System V: A multi-staff system with a vocal line and guitar accompaniment.

- Vocal Line:** A single staff with a treble clef. It contains a series of notes with stems, some of which are grouped by brackets. Above the staff, the text "SOM ORD." is written in a box. Below the staff, there are labels for harmonies: "HARM. XII", "HARM. IX", "HARM. XII", "HARM. IX", "HARM. VII", "HARM. VIII", "HARM. VIII", "HARM. VIII", "HARM. VI", "HARM. VII", "HARM. VII", "HARM. VII".
- Guitar Line:** A multi-staff system with a bass clef. It includes a standard five-line staff with notes and stems, and a tablature staff below it with numbers 0-6. The numbers 12 and 8 are written above and below the staff respectively.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The top two staves are labeled 'S' and 'E' and contain double slashes (//) indicating muted strings. The third staff is labeled 'V' and contains a melodic line with notes and stems. The fourth staff is labeled 'TAB' and contains guitar tablature with fret numbers and accidentals. The bottom staff is labeled 'B' and contains a bass line with fret numbers. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Measure	S	E	V	TAB	B
1	//	//	Notes		
2	//	//	Notes		
3	//	//	Notes	6 b+ 4 b+ b+ 4	4 5 5 5
4	//	//	Notes	6 b+ 4 b+ b+ 4	2 4 4 4

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The top two staves are labeled 'S' and 'E' and are empty, with double slashes indicating a break in the line. The third staff, labeled 'V', contains a melody line with notes and stems. The bottom two staves are labeled 'TAB' and are empty. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

The melody in the 'V' staff is as follows:

- Measure 1: A quarter note G₂ (marked with a flat), followed by a quarter rest, then a pair of beamed eighth notes (F₂ and G₂), a quarter rest, and a quarter note G₂.
- Measure 2: A quarter note B₁ (marked with a flat), followed by a quarter rest, then a pair of beamed eighth notes (A₁ and B₁), a quarter rest, and a quarter note B₁.
- Measure 3: A quarter note G₂ (marked with a flat), followed by a quarter rest, then a pair of beamed eighth notes (F₂ and G₂), a quarter rest, and a quarter note G₂.
- Measure 4: A quarter note B₁ (marked with a flat), followed by a quarter rest, then a pair of beamed eighth notes (A₁ and B₁), a quarter rest, and a quarter note B₁.

Handwritten musical score for guitar, featuring three staves: two for strings (S and E) and one for fretting (V). The score includes various musical notations such as slurs, repeat signs, and dynamic markings.

Annotations and instructions:

- S** and **E** staves: *CORTAR JUNTOS* (written above the staves).
- V** staff: *a'* (boxed), *a'' REPETIR [a] OU PROLONGAR [a']* (boxed), and *CORTAR JUNTOS SUBTAMENTE* (written to the right).

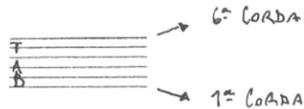
The V staff contains a sequence of fret numbers: $b \rightarrow 5$, $b \rightarrow 6$, $b \rightarrow 4$, $b \rightarrow 6$, $b \rightarrow 4$. Below these are two lines of circles representing fret positions on the strings.

CAMP. 2020 EDIC. 2024

APÊNDICE D — Grafia para o VMS.

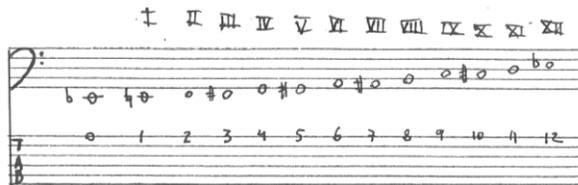
GRAFIA DO VMS

A TABLATURA UTILIZADA É A DE TRADIÇÃO ESPANHOLA DO SÉCULO XVI PROPOSTA POR LUIS MILÁN, NA QUAL OS NÚMEROS CORRESPONDEM ÀS CASAS NAS QUAS AS NOTAS SÃO EXECUTADAS E A 6ª CORDA DO INSTRUMENTO CORRESPONDE À LINHA SUPERIOR DO DESENHO

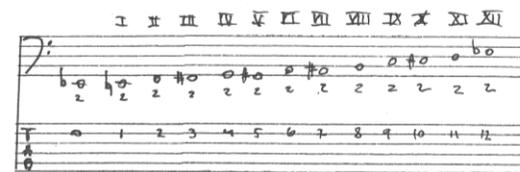


AS NOTAS DA SEXTA CORDA DO INSTRUMENTO SÃO A REFERÊNCIA PARA A ANOTAÇÃO DE TODAS AS NOTAS DO INSTRUMENTO, BASTANDO NUMERAR AS NOTAS EXECUTADAS EM OUTRAS CORDAS COM A MESMA GRAFIA DA SUA HOMÔNIMA DA MESMA CASA NA SEXTA CORDA ACRESCENTANDO A NUMERAÇÃO QUE A IDENTIFIQUE.

ESCALA CROMÁTICA NA 6ª CORDA



ESCALA CROMÁTICA NA 5ª CORDA



etc...

AS LETRAS MINÚSCULAS CORRESPONDEM A POSIÇÕES VERTICAIS EM PESTANAS OU CORDAS SOLTAS

