UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

César Guerra-Peixe:
A modernidade em busca de uma tradição

Versão Corrigida

FREDERICO MACHADO DE BARROS

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Leopoldo Garcia Pinto Waizbort

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

FREDERICO MACHADO DE BARROS

César Guerra-Peixe:
A modernidade em busca de uma tradição

Versão Corrigida

São Paulo

2013

A meus amigos

RESUMO

O trabalho consiste numa investigação sociológica sobre a música de concerto brasileira produzida entre os anos 40 e 50 do século XX. O ponto focal é a trajetória composicional de César Guerra-Peixe ao longo dessas duas décadas, que serve de guia para que se avance sobre a correspondência, textos, entrevistas e, mais fundamentalmente, a música composta por ele no período. Discutindo a relação de Guerra-Peixe com seus pares, o trabalho busca colocar em relevo como ele respondeu composicionalmente às questões e debates de seu tempo. Como ponto de apoio para a investigação, permanece a relação complexa entre modernidade e tradição em sua obra.

Palavras-chave: Música de concerto brasileira – César Guerra-Peixe – Modernismo – Sociologia da música

ABSTRACT

This thesis consists in a sociological investigation of the Brazilian concert music created during the 1940s and 50s. The focal point is Cesar Guerra-Peixe's compositional trajectory along these two decades, which serves as a guideline through his letters, writings, interviews and, above all, the music he composed during that period. Discussing Guerra-Peixe's relationship with his peers, the thesis strives to shed light on how he responded compositionally to the problems and debates of his time. The investigation is approached through the complex relationship between modernity and tradition in his works.

Keywords: Brazilian concert music – César Guerra-Peixe – Modernism – Sociology of music

ÍNDICE

<i>AGRADECIMENTOS</i>	7
<i>INTRODUÇÃO</i>	9
<i>CAPÍTULO 1 – Vinte maneiras de se começar uma briga</i>	29
<i>1.1 – Do academicismo às disputas</i>	40
<i>1.2 – Engajamentos: Guerra-Peixe e o Música Viva</i>	52
<i>1.3 – Dodecafonismo</i>	55
<i>1.4 – Expressionismo</i>	62
<i>1.5 – A situação do compositor brasileiro para além do dodecafonismo</i>	66
<i>1.6 – Engajamento dodecafonista</i>	69
<i>1.7 – O Música Viva racha</i>	75
<i>1.8 – Progressismo e vanguardismo</i>	79
<i>1.9 – Além do Música Viva</i>	88
<i>1.10 – Mais realistas que o rei</i>	92
<i>CAPÍTULO 2 – Princípios gerais, fenômenos particulares</i>	99
<i>2.1 – As bifurcações da tradição</i>	99
<i>2.2 – Três princípios para definir a tradição ocidental de concerto</i>	103
<i>2.3 – O problema da coerência</i>	117
<i>2.4 – “Constâncias da música brasileira”</i>	125
<i>2.5 – Harmonia e modos</i>	129
<i>2.6 – Politonalismo e atonalismo</i>	139
<i>2.7 – Diferentes formas de sobreposição</i>	142
<i>2.8 – Harmonia Acústica</i>	147
<i>2.9 – Uma tradição modernista</i>	155
<i>2.10 – Juntando elementos dispersos</i>	161
<i>2.11 – Entre a síntese e a colagem</i>	169
<i>2.12 – Universalismo e particularismo</i>	175

<i>CAPITULO 3 – Modernidade, tradição e técnica composicional nos anos 1950</i>	180
<i>3.1 – O folclorista-compositor e o compositor-folclorista</i>	180
<i>3.2 – O métier</i>	181
<i>3.3 – O métier do rádio</i>	190
<i>3.4 – da técnica ao folclore</i>	203
<i>3.5 – Os olhos voltados para o Nordeste</i>	205
<i>3.6 – Em busca de uma tradição</i>	215
<i>3.7 – O preço da diferenciação</i>	219
<i>3.8 – O significado de se diferenciar</i>	224
<i>3.9 – Folclore, estilização e música popular</i>	229
<i>3.10 – O que fazer com o folclore?</i>	243
<i>3.11 – Os maracatus do Recife</i>	252
<i>3.12 – Um outro tipo de maracatu de orquestra</i>	260
<i>3.13 – Ainda em busca de uma tradição</i>	274
 <i>CONCLUSÃO</i>	 282
 <i>BIBLIOGRAFIA</i>	 290

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus. Também a Fátima e Júlio, por serem, mesmo com as inevitáveis dificuldades inerentes à posição que ocupam, os melhores pais que alguém poderia esperar ter. Além deles, gostaria de agradecer a Renata Meirelles, que esteve próxima durante todo o tempo em que esta pesquisa se desenvolveu.

Agradeço também a meu orientador, Leopoldo Waizbort, por sua receptividade, inteligência, generosidade e respeito por minhas ideias às vezes um pouco extravagantes. Sua serenidade e orientação segura acabaram sempre me fazendo voltar, assim espero, a uma boa medida em meu trabalho.

À Fapesp e à Capes, pelas bolsas que proporcionaram a realização desta pesquisa.

Ainda a este respeito, devo agradecimentos especiais a Flávio Silva, Ana Claudia Assis, Jane Guerra-Peixe e Samuel Araújo, que forneceram documentos e informações fundamentais sem os quais esta tese não seria metade do que é. Além deles, agradeço a Antônio Guerreiro, Antônio Ribeiro, Edino Krieger, Elizabeth Travassos, Marcos Branda Lacerda, Paulo de Tarso Salles e Ruth Serrão, pelas entrevistas, sugestões no exame de qualificação e pelas conversas informais. A meu orientador estrangeiro, Antoine Hennion, e Denis Laborde, pela recepção e a estimulante troca de ideias durante minha temporada parisiense.

Na fronteira entre as relações acadêmicas e a amizade pessoal, gostaria de agradecer a Ivan Vilela, Marcos Veneu, Ricardo Benzaquen de Araújo, Rodrigo Cicchelli Velloso, novamente a Samuel Araújo e Santuza Naves, por terem apontado caminhos e me dado suporte em momentos-chave não só de minha pesquisa como de minha vida. Ainda nesta fronteira, a Avelino Romero, Claire Parot, Flavio Nery, Lina Maria, Marcia Tosta Dias, Rose Satiko e os colegas do PAM.

Numa outra dimensão, gostaria de agradecer a Barbara Monte-Mor, pela ajuda com o apartamento em Paris, e a José Paulo e Maria Cristina Kupfer, pela acolhida e o afeto em São Paulo. A meus tios, Sebastião e Neuza, meu primo Thiago e Audrey Landell, também pelo apoio em São Paulo. A Lida Reis, D. Lúcia e a José Meirelles, pela maneira como, cada um a seu modo, sempre me trataram tão bem, além de David Kupfer, por todas as conversas e sugestões a respeito de nossa frequentemente difícil, mas ao mesmo tempo gratificante, carreira acadêmica.

E já que falei nas relações pessoais, gostaria de agradecer a meus amigos. São tantas as facetas desse tipo de relação, onde se misturam sonhos, projetos, devaneios, música, trocas afetivas, apoio, implicações, tensões... que não sei nem por onde começar uma lista. Fico então com a impessoal porém justa ordem alfabética: Alejandro Druetta, Alexandre Pires, André Nahoum, André Silvestre, Andressa Siqueira (Dedê), Anna Cecília, Cristina Alexandre, Debora Baldelli, Diego Elias, Dmitri Fernandes, Eduardo Dimitrov, Eduardo Marchesan, Edward Abreu, Fabiana Costa, Fabio Bento, Felipe Reis, Gabriel Machado, Gilton de Mattos, Gustavo de Sá, Joana Adnet, Joana Saraiva, João Duarte, José Luiz Soares, Juliana Araújo, Leandro Soares, Letícia Persiles, Lúcia Campos, Luísa Gockel, Luiza Larangeira, Maira Abreu, Máira Volpe, Marcela Sander, Mariana Carpes, Mariane Moraes, Maurício Habert, Murilo Prates, Oto Ayres, Patrícia Lima, Paula Brandão, Pedro Rangel, Potiguara Menezes, Rafael Machado, Raquel Bento, Rudá Brauns, Sebastien Jacques, Shirley Torquato, Stella Sabbatini, Tatiana Bina e Valéria Bonafé.

INTRODUÇÃO

Em alguns casos, as ideias de tradição e modernidade não são mutuamente excludentes. Dentro do quadro do que chamamos “modernismo”, a arte identificada com seu ideário buscou muitas vezes se definir pela oposição ou ao menos o distanciamento da noção de tradição, tendo aí algo que chegava mesmo a lhe servir de ponto de referência nesse movimento de auto-definição. Afirmar-se como uma arte que se opunha às tradições significava estar livre dos grilhões que estas impunham a tudo que estivesse ligado a elas, criando uma arte livre de convenções, completamente aberta a todo tipo de experimentação, a ir até onde levassem a fantasia, a necessidade ou algum princípio estruturante que o artista elegeesse.

Teoricamente, seria preciso ao menos guardar uma relação de indiferença ou despreendimento em relação a tudo que parecesse alicerçado no passado. O historiador Peter Gay, na difícil tentativa de definir o modernismo, escreveu que “a única coisa que todos os modernistas inquestionavelmente tinham em comum era a convicção de que aquilo que não foi tentado era marcadamente superior ao que fosse familiar, o raro ao ordinário, o experimental ao rotineiro.”¹

Gay coloca em relevo exatamente o ponto que me interessa aqui: se tudo aquilo que ainda não foi tentado, que é raro ou experimental, é por si só superior ao conhecido, ao rotineiro e convencional, logo jaz na base do impulso modernista a ideia de que a modernidade, ao menos em arte, seria uma espécie de salto para o infinito, um lançar-se no espaço repetidas vezes tentado e nem sempre conseguido onde se flutuaria preso apenas àquilo que motivou o risco do salto: um princípio; uma curiosidade; uma ideia que frequentemente se crê não-histórica; uma ideia que pode ser política, estética, filosófica ou o que mais for. O problema é que esta ideia tem também laços e se torna como uma espécie de cordão umbilical que, ainda que seja o único vínculo, é um vínculo por onde passa tudo que alimenta aquele ser.

Para Gay, os dois atributos de que todos os modernistas partilhavam eram um fascínio pela heresia (“the lure of heresy” é o subtítulo de seu livro sobre o assunto) e uma espécie de “auto-escrutínio” por princípio. O primeiro é bastante simples de compreender com base no que já foi dito acima, e tem relação direta com a ideia de

¹ GAY, P. *Modernism – the lure of heresy*. New York: W.W. Norton & Company, 2008, p. 2: “The one thing that all modernists had indisputably in common was the conviction that the untried is markedly superior to the familiar, the rare to the ordinary, the experimental to the routine.”

evitar ou mesmo contrariar convenções – algo que se manifestava inclusive no comportamento “social” de muitos artistas ligados às vanguardas do início do século. Mas a busca pela libertação do jugo da tradição também se faz presente nesse segundo aspecto do modernismo. Como observou Gay, para os modernistas

self-scrutiny or scrutiny of their subjects became essential to their unorthodox enterprises. Beginning around the 1840s and more daringly as the decades went on – I am casting Charles Baudelaire, in preference to all other heretics, as modernism’s first hero – poets made esoteric departures in their disdain for traditional verse or decent subject matter as they rehearsed the expressive possibilities of language. Novelists began to investigate their characters’ thoughts and feelings as never before. Playwrights came to put the subtlest psychological conflicts on the stage. Painters started to turn their backs on art’s age-old privileged vehicle, nature, to seek nature in themselves. Music in its modernist guise grew for ordinary listeners more inward, less immediately rewarding, than ever.²

Poderíamos ir muito longe com Gay, especialmente se partirmos da observação que o autor faz a respeito da relação entre o “burguês” – como visto pelo artista modernista prototípico – e a inovação em arte buscada por esses artistas: “bourgeois did want to make things new, but not too new.”³ O tema é complexo e recebeu os mais variados encaminhamentos, mas pode-se dizer, de maneira geral, que com o avanço do processo de autonomização da arte na Europa, durante o século XIX, aumentava o risco potencial de uma obra desenvolvida somente segundo suas “necessidades internas” se “desencontrar” do gosto daqueles dispostos a pagar por ela. Esse processo atinge um paroxismo com o modernismo e as vanguardas, quando muitas vezes os artistas se voltaram deliberadamente contra o gosto do público. Mas, mesmo nos casos em que dominou a indiferença entre ambos, o conflito potencial entre o que o artista poderia aspirar a realizar e aquilo em que estava interessado o consumidor de arte – personificado na figura do “burguês” – fazia surgir um dos problemas fundamentais da arte moderna: a dificuldade de compreensão.

A música do início do século XX talvez tenha sido uma das formas artísticas que mais celeuma provocou,⁴ e neste sentido o que veremos ao longo deste trabalho é, entre

² *Id. Ibid.* p. 5.

³ *Id. Ibid.* p. 8.

⁴ ADORNO, T. W. “Why Is the New Art So Hard to Understand?” in: *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002; ROSEN, C. “Who’s Afraid of the Avant-Garde?” [1998] In: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1998/may/14/whos-afraid-of-the-avant-garde/?pagination=false> (acessado em 21/01/2012).

outras coisas, uma tentativa de encaminhamento para o mesmo problema mais geral que Peter Gay descreveu. Ao longo de sua vida, César Guerra-Peixe (1914-1993) passou por várias fases composicionais. Desde o fim dos anos 1940 ele começou a flexibilizar o dodecafonismo que praticara nos anos anteriores, de modo a torná-lo mais “compreensível para o auditório”.⁵ Ao longo deste trabalho veremos em maior detalhe em que consistia a composição dodecafônica, por ora importa apenas que se tratava de um método de composição em que não só todas as doze notas do sistema temperado têm a mesma importância como base organizacional da música – o que a faz potencialmente mais cromática que a maioria das músicas tonais –, mas também ao qual estavam associados, por razões históricas que investigaremos mais abaixo, princípios de ordem estética consideravelmente afastados daquilo a que o ouvinte de música de concerto mediano no Brasil da época estava habituado. Por isso, Guerra-Peixe talvez se sentisse distanciado do público, compondo quase que apenas para seus pares diretos.

A busca por “comunicabilidade”, que ele decide empreender a partir do momento em que entra em crise com a composição dodecafônica, é uma resposta a isso, e permite levantar uma série de problemas. A questão é que ganharíamos bem pouco em discutir o assunto em termos mais gerais agora – o que de certo modo implica que pouco ganharemos também em voltar mais adiante aos termos gerais em que vimos Gay falar acima. Reter o ponto é o que importa, pois trata-se não de discutir o caso geral, e sim de perceber Guerra-Peixe simultaneamente em relação com o modernismo – entendido seja como uma ideia, um movimento ou um simples rótulo – mas também com uma série de outras “tradições” que se faziam presentes para ele no período em torno dos anos 1950.

A questão é que muitas vezes o modernismo, em seu afã da ruptura, seu fascínio pela heresia, significou muito mais uma espécie de oposição, ainda que implícita, entre tradições diferentes. Em outras palavras, a modernidade em arte significou em alguns casos – e pretendo mostrar um deles – eleger outra ou outras tradições em que se iria apoiar, substituindo aquela tradição de que se faria parte mais diretamente por uma outra, ou ao menos fazendo-as conviver numa nova configuração de referenciais, frequentemente construindo ou recorrendo a argumentos que justificariam ou tornariam inteligível tal conexão com essas novas tradições.

Para empreender esse movimento de livrar-se dos laços com o passado,

⁵ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 02/07/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.

frequentemente recorreu-se a ideias de ordem não-histórica apoiadas sobre princípios estéticos, racionais ou políticos não necessariamente excludentes entre si. Por exemplo, como um representante extremo do modernismo, o chamado “serialismo integral” da metade do século XX visava a oferecer uma espécie de sistema universal de base para a composição musical, refundando a “linguagem” musical ocidental e mesmo as possibilidades de progresso dentro desta arte.⁶ Como se sabe, o serialismo funcionava com base na serialização⁷ não só das alturas mas potencialmente de todos os parâmetros do som musical, fazendo com que todas as dimensões da composição (olhando do ponto de vista daqueles envolvidos com o projeto) fossem rigorosamente estruturadas e deixando o mínimo de margem para a decisão do compositor. A princípio, isso garantiria ainda uma coerência fundamental à peça com base na série geradora, que deixaria de ser apenas uma série de alturas, como a série dodecafônica, para se tornar um conjunto de razões numéricas mais diretamente aplicáveis a cada uma das dimensões a ser serializada.⁸

Mais que descrever os procedimentos ou outros detalhes técnicos da música que os serialistas desenvolveram, importa lembrar que um dos argumentos a favor da adoção de uma tal disciplina composicional era o de que se deveria tentar fazer *tabula rasa* do código musical, criando a partir daí toda uma nova sintaxe. Para alcançar esses objetivos, seria preciso “retirar” tanto quanto possível a subjetividade do compositor do momento criador; no que havia de fundo a ideia de que essa subjetividade, construída durante séculos de tradição europeia, seria a mesma que havia levado ao Romantismo, aos nacionalismos e, por fim, às duas grandes guerras que arrasaram a Europa. Assim, – e esse é o ponto – se fosse deixado ao compositor decidir, por mais “avançado” que fosse seu senso estético, inevitavelmente seu ouvido o “trairia”, levando-o de volta, em algum grau, à velha tradição. Por isso serializar os parâmetros todos era uma maneira de

⁶ BORN, G. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 3.

⁷ Serialização, como o nome sugere, significa colocar os elementos em série. Assim, tem-se um universo definido de elementos, um conjunto de notas (alturas) *dó-ré-mi-fá-sol*, por exemplo, e se estabelece para ele uma série, ou seja, uma ordem que deverá ser respeitada no desenrolar da música. Em geral, essa série é estabelecida pelo compositor – com base em critérios prévios ou não –, que pode definir, por exemplo, que sua série será *sol-ré-dó-fá-mi*. Em seguida, essa série servirá de base para a composição de uma determinada peça, sendo que existem diversos recursos e técnicas de manipulação para que se crie variedade a partir desse material restrito sem que, segundo os critérios de julgamento do compositor, perca-se a identidade do material original. Veremos em um pouco mais de detalhe algumas dessas técnicas de manipulação no capítulo 1, quando discutirmos o dodecafonismo, o principal ponto de partida do raciocínio serial.

⁸ Ver BOULEZ, P. *Penser La Musique Aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1987, principalmente as *Considérations générales*, e BRINDLE, R. S. *The New Music: The Avant-garde since 1945*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1987, caps. 4 e 5.

forçar a composição musical a se realizar com base em uma lógica em boa medida autônoma, evitando que o compositor fizesse escolhas e abrindo novas possibilidades às quais dificilmente se chegaria de outra maneira.⁹

Sendo um caso extremo, o serialismo torna especialmente visíveis alguns daqueles problemas que, como apontei acima, a arte moderna enfrentou ao longo do século passado, muitos dos quais giram em torno da alienação do público em relação a essa forma de composição. Coloca-se, por conseguinte, o problema do que garantiria a existência de uma música “séria” e “avançada” e da “pesquisa musical” que seria condição de possibilidade para uma tal música – os termos entre aspas já mostram ao mesmo tempo a agudeza do problema e o nível das ambições em jogo. Diante disso, basicamente duas posições opostas podem ser identificadas: de um lado, haveria aqueles para quem esse tipo de música deveria ser financiado pelo Estado, da mesma maneira que a pesquisa científica de ponta; do outro lado, estavam aqueles para quem uma música que não é escutada não comunica nada a ninguém, e essa música não seria escutada justamente pela distância em que se teria colocado dos interesses e dos referenciais de um suposto “público” geral, o que levaria ao seu desaparecimento.¹⁰

Embora essas duas posições sejam classicamente colocadas como extremos de um gradiente, uma terceira perspectiva pode ser discernida, uma posição que emergiu lentamente mas que oferece um outro ponto a ser considerado no debate, fazendo mais produtivo olhar o problema como um triângulo.¹¹ Talvez do ponto de vista desses dois polos, por demais preocupados com o *futuro* da música, não consigamos enxergar a situação da maneira como estou propondo, mas ao pensar na questão da *relação com o passado* – intrínseca à própria discussão em pauta – emerge um terceiro vértice com implicações próprias. Em vez de pensarmos simplesmente em um ultra-modernismo desenraizado oposto a uma espécie de tradicionalismo quase passadista, condenado a repetir eternamente, com pequenas variações, aquilo que seus predecessores fizeram, podemos enxergar no debate da primeira metade do século XX uma terceira posição, segundo a qual a própria condição de existência da arte moderna seria sua vinculação a uma tradição, ainda que não necessariamente a tradição dominante entre o grupo a que o artista pertenceria.

Só veremos concretamente em que se apoiou e o que dá sustentação a essa

⁹ BORN, G. *Op. Cit.* p. 50ss.

¹⁰ *Idem*, pp. 4-6.

¹¹ Embora não sugira explicitamente essa “triangulação”, Georgina Born oferece uma perspectiva similar a esta em *Idem*, pp. 48-50.

perspectiva mais à frente, ao longo do trabalho, mas mesmo considerando que aquele tradicionalismo que defini acima é quase uma caricatura – sendo sua aspiração apenas que a mudança artística aconteça “naturalmente”, e só neste sentido opondo-se a que ela se dê sob o impulso de ideias ou princípios supostamente externos à própria arte –, acredito ser possível enxergar nesse debate três – e não duas – posições distintas. O modernismo radical, que historicamente sofreu a oposição daqueles que não se identificavam com suas ideias de progresso artístico, também teve que se bater por vezes com as críticas daqueles que desejavam reforçar o enraizamento deste “progresso”. Por outro lado, a oposição igualmente ferrenha ao “tradicionalismo” puro e simples revela bem como não se trata de uma posição intermediária: emergindo em princípio como uma espécie de solução de compromisso entre os dois, essa terceira perspectiva correu quase que subterraneamente, tendendo a implicitamente colocar em questão as bases das outras duas – de um lado pela negação do “desenraizamento” absoluto, de outro por sua ligação forte com as mudanças pelas quais a linguagem artística vinha passando.

Embora essas três posições sejam uma simplificação, não é difícil pensar em diversos compositores cuja prática musical se poderia pensar nessa perspectiva, podendo ser claramente identificados com a música moderna, mas, ao mesmo tempo, procurando alguma forma de “enraizamento”. Em geral, essa “base” prévia seria obtida da arte de grupos específicos com os quais o artista haveria travado contato, tentando aproveitar elementos que ele julgasse fornecerem alguma forma de “sugestão” para sua própria criação artística.¹²

Nas páginas que se seguem, veremos Guerra-Peixe transitar por todas as três posições resenhadas acima, porém lidando com problemas estéticos e composicionais ligeiramente diferentes daqueles com que viriam a se bater os serialistas e seus opositores na Europa e nos Estados Unidos.¹³ Nesta oscilação, Guerra-Peixe parece ter se aproximado mais duradoura e consequentemente da terceira posição – aquela em que uma tradição pode servir de base para a criação de uma música entendida como moderna. A questão é que, como veremos concretamente, nenhuma dessas três posturas

¹² É o que interessante veremos Béla Bartók afirmar ao comentar que outros compositores de sua época teriam alcançado, por meio da especulação, resultados similares aos que ele teria obtido pela investigação da música camponesa. FRIGYESI, J. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 22-24. Ver também o capítulo 2 abaixo.

¹³ Ver BORN, G. *Op. Cit.*, 1995, p. 3.

é de fato inteiramente excludente em relação às outras, como era de se desconfiar, havendo combinações – talvez faça mais sentido dizer “dosagens” ou “proporções” – diversas de cada uma delas convivendo numa mesma obra num dado momento. Mas isso não significa que o objetivo deste trabalho seja realizar uma espécie de medição dessas “proporções”, tentando encontrar o lugar exato no espaço desenhado pelos três pontos que formam o triângulo que esbocei acima. Longe disso, esse problema permanece muito mais ao fundo na exposição, como algo que guia a investigação, mas que não figura como uma pergunta a ser respondida frontalmente. A ideia é mostrar a que Guerra-Peixe recorreu quando tentava encontrar formas de compor uma música que ele próprio entendesse como brasileira, e isso significa olhar, entre outras coisas, para o que estava por trás de seu entendimento sobre o tema, para os debates que alimentaram esse entendimento e, principalmente, para sua própria música, na medida em que esta era o principal “ato” realizado pelo compositor neste sentido, a razão de ser, o ponto de partida e de chegada de todo aquele envolvimento, de todas as alterações e dificuldades surgidas em torno ou em decorrência dela própria.

A questão é que não é possível entender a música de Guerra-Peixe sem ter em mente a música que ele tinha em torno de si. Vindo da “música popular urbana”, a formação de Guerra-Peixe foi direcionada para o estudo dentro da tradição de concerto ocidental, quando passou por uma série de fases como compositor até chegar ao ponto em que, preocupado em fazer aquela música brasileira tão almejada, ele chegou à conclusão de que deveria trazer para dentro de suas obras elementos retirados do que ele considerava o “folclore” brasileiro, conjugando-o com aquilo que Guerra-Peixe já possuía da tradição ocidental de concerto. Assim, esse movimento de aproximação e sua música de concerto do folclore significava simultaneamente um afastamento, ainda que parcial, da tradição principal de onde aquela forma de fazer música emanava.

Dentre as tradições que Guerra-Peixe fez conviverem em sua música, trabalhei principalmente com a música de concerto ocidental, de origem europeia mas cujo alcance transcende em muito o continente onde ela surgiu; as práticas musicais, coreográficas e visuais que ele encontrou em suas pesquisas de interesse folclorista dos anos 40 a 60 do século XX, práticas estas que ele erigiu também em tradições, entendidas até certo ponto como representações daquilo que o Brasil teria de mais propriamente seu; e, por fim, com a dita “música popular urbana”, ou seja, a música que era veiculada pelas rádios e com a qual Guerra-Peixe manteve contato diário a maior parte da vida pela própria natureza de seu trabalho como arranjador. Embora esta

terceira tradição tenha tido papel fundamental na formação de sua consciência musical, fui forçado a explorá-la menos aqui em virtude da dificuldade de acesso a materiais relacionados a ela e outras contingências de pesquisa.¹⁴

Ao pensar no contato entre essas três grandes tradições – repletas de ramificações internas, é claro – na elaboração da música de Guerra-Peixe, torna-se particularmente interessante a afirmação feita por Darius Milhaud segundo a qual “on ne s’invente pas une tradition, on la subit, et on la travaille.”¹⁵ Aparentemente, ao contrário da perspectiva dominante nas ciências sociais,¹⁶ Milhaud afirma que não se inventa uma tradição; mas é importante ver que ele por outro lado não afirma que ela tenha existido desde sempre ou que é mais real que qualquer outra coisa no mundo. Ele simplesmente diz “on la subit, et on la travaille”, ou seja, que sofremos sua influência, que nos submetemos a ela e trabalhamos a partir dela. A questão não é o fato de serem ou não inventadas as tradições, mas de chamar a atenção para o “peso” que as tradições exercem sobre nós, queiramos ou não. Embora dizer que sofremos a influência de uma tradição traga implícito que ela nos precede, isso não significa necessariamente reificá-la, já que todos conhecemos o efeito que têm as tradições, por mais inventadas que possam ter sido. Desse modo, o recurso à ideia de tradição aqui visa muito mais a fazer lembrar daquilo que é trazido para uma obra ao se incorporar um determinado elemento, seja ele um encadeamento de acordes, figura melódica ou rítmica, uma textura, um modo, uma forma, um instrumento, ou o que mais for.

É preciso proceder agora a uma explicação, ainda que breve, do uso que é feito da noção de tradição neste trabalho. Qualquer um dos elementos musicais enumerados acima, por exemplo, potencialmente pode ser compreendido de um ponto de vista *sociológico*. Tomando elementos que se sabe serem significativos para a maneira como o discurso musical é estruturado no contexto de origem da obra que se está analisando, pode-se partir daí para tentar saber como se tendia a perceber aqueles elementos, abrindo espaço para que se perceba como o que chamamos de dimensão puramente

¹⁴ Sobre o tema, um artigo de Samuel Araújo – que será abordado principalmente no terceiro capítulo – aponta caminhos e oferece sugestões para estudos posteriores que consigam distribuir e conjugar mais equanimente essas três tradições. ARAÚJO, S. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. In: *REVISTA USP*. São Paulo, n.87, p. 98-109, setembro/novembro 2010.

¹⁵ MILHAUD, D. “L’Évolution de La Musique à Paris et à Vienne”. In: *Notes sur La Musique: essais et chroniques*. Paris: Flammarion, 1982, p. 194.

¹⁶ A referência mais famosa é, evidentemente, HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (orgs.) *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, mas também ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

musical tem desdobramentos de muito maior alcance que o termo “interno” ou “imane” sugere num primeiro momento.

É difícil e arriscado tentar definir de antemão e de maneira geral o que podem ser os elementos úteis para uma análise como esta, já que a princípio qualquer traço de uma obra pode ser posto em relação com traços similares em outras obras. Não importa tanto se os elementos já conhecidos aos quais se vai relacionar aquele que se tem em mãos são os mais antigos ou mesmo os originais em determinada tradição; o que importa é tentar revelar, na análise, os diversos universos de referência contidos numa determinada obra. Mais que apontar uma suposta origem para o elemento que nos ocupa na análise, o que se está fazendo é apontar o pertencimento a um determinado conjunto de relações, como quem diz: isto pertence a um conjunto, o mesmo conjunto a que pertence um dado elemento específico que encontramos em uma outra peça específica.

Podemos assim extrair conhecimentos que nos servem para compreender melhor o fazer musical de um determinado músico e perceber implicações sociologicamente relevantes disso. Contrariando o senso comum, é importante perceber que, se queremos saber como ocorre a criação musical, como determinada obra veio à luz, precisamos justamente nos lembrar de que não existe a música de um lado e o público de outro, mas que, ao contrário, tudo se passa “no meio”, entre intérpretes, públicos, instrumentos, partituras, palcos, equipamentos de áudio, estações de rádio, mercado de discos e de concertos, gêneros e tradições musicais, ideias políticas, obras, entre outras coisas.¹⁷ Vê-se, desse modo, a criação artística no que ela tem de mais individual e intrínseco; tenta-se então enxergar como o mundo, com todas as suas cadeias de relações, participa da própria elaboração de uma obra quando seu autor “deita as notas no papel”, quando improvisa um tema ao piano ou quando acompanha um cantor durante um baile.

Como toda forma de análise, esta que proponho aqui também favorece determinados elementos em detrimento de outros. Desse modo, o que conseguimos através da observação de elementos específicos e delimitados é começar a estabelecer ligações entre uma obra e determinados conjuntos de práticas musicais que, na falta de termo melhor, optei por chamar de “tradições”. Estas poderiam abarcar desde modos de fazer, práticas e técnicas, até agrupamentos instrumentais, espaços onde se pratica música, preferências por determinadas sonoridades, entre muitos outros elementos. Assim, uma vez que se admite que as diversas tradições (não necessariamente musicais,

¹⁷ Ver HENNION, A. “The History of Art - Lessons in Mediation”. in: *Réseaux*, 1995, volume 3, n. 2. p. 239 e *Id. La Passion Musicale*. Paris: Métailié, 2007, p. 18

mas prioritariamente as dessa ordem) coexistentes numa determinada época e local possuem, cada uma, uma “carga”,¹⁸ torna-se possível buscar nos elementos musicais em questão indicações de como aquela música se estruturava, indistinguível e simultaneamente dos pontos de vista “social” e “musical”, a partir de configurações específicas e localizadas de elementos originados de tradições diferentes convivendo numa mesma obra musical.

Evidentemente, uma análise deste tipo tem o problema de tender a reforçar o caráter de coerência e homogeneidade dos contextos e das próprias tradições sobre que lançamos o olhar, uma limitação que demanda o cuidado contínuo de trabalhar tentando compensá-la. Em primeiro lugar, é preciso lidar não com uma única tradição ou um único cânone, mas sim com a convivência de diversas tradições, “subtradições” e até mesmo algo como “contra-tradições”. Em seguida, há que se ter em mente que uma tradição é uma maneira de fazer as coisas, uma maneira compartilhada por um grupo cujos limites são difíceis de estabelecer e que frequentemente depende daquela própria tradição em jogo para existir como grupo. Dito de outra forma, o grupo é simultaneamente resultado da tradição e é quem a produz e re-produz a cada momento. De qualquer forma, para o pesquisador que busca compreender quem faz parte de uma tradição e quem não faz, é importante perceber que, se podemos buscar definir a tradição a partir de um conjunto de práticas, não são apenas aqueles que “reproduzem” tais práticas que podem ser encaixados nessa tradição. Basta guardar com essas práticas alguma relação, seja ela de negação, de pertencimento, reprodução, transformação ou imitação e já se está de certo modo ligado à tradição de onde tais práticas emanam.

É importante então compreender a ideia de “tradição” de maneira histórica e sobretudo relacional, nunca como algo fixo ou essencializado. Logo, entender uma obra a partir da ideia de tradição é vê-la em certa medida como integrando um *corpus* que a antecedeu – caso em que a obra é como que uma “floração” – ou que a sucedeu – caso mais raro e difícil de delimitar em que a obra, em geral junto de algumas outras, é algo como o início de uma nova “ramificação”. Ao falar no início de uma nova ramificação, então, há que se atentar para o fato de que não se está postulando um início absoluto, mas sim algo como um novo braço de um tronco antigo: a tradição em questão sempre

¹⁸ Uma carga que certamente não é unívoca em absoluto, mas que ainda assim conta com um grau considerável de partilhamento, um pouco ao modo de “convenções”. Sobre convenções, ver McCLARY *Conventional Wisdom: the content of musical form*. Berkeley: University of California Press, 2001 e SKINNER, Q. *Visions of Politics – Volume 1: Regarding Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

pode ser parte de algo maior e nenhum tronco é um início absoluto, mas sim tem uma história em que, a partir de certo ponto de vista, faz sentido considerá-lo como uma nova ramificação. Quando se flexibiliza a ideia de tradição ao ponto de poder considerar que características suas vão por vezes ganhando distinção ou alcance ao ponto de bifurcar ou de transformar o “tronco original” – e mesmo assim isso sempre dependendo do grau de especificidade ou, ao contrário, de generalidade que cada análise concreta demanda –, aí se tem uma noção de tradição com utilidade analítica.

O passado – e as tradições muitas vezes são uma forma do passado existir – pesa sobre nós, e de um “período” ou “contexto” para o outro, muito permanece, não há ressignificação completa a não ser num espaço de tempo longo, e ainda assim dificilmente um dado elemento aceita absolutamente qualquer significação. Assim, o que importa na ideia de reportar determinados elementos postos em relevo na análise é que as coisas trazem marcas de suas origens. Por isso não só os pares de um compositor mas também ele próprio tendem a “se encontrar” no momento da audição e julgamento de uma determinada obra.

De fundo nesta forma de interpretar a criação musical está a ideia de que, ao menos no que diz respeito às tradições com que Guerra-Peixe estava envolvido, o ouvido do músico seria seu critério final na composição musical. Embora especialmente no caso da música moderna muitas vezes se chegue próximo de uma espécie de “linguagem privada”, pelo menos no que diz respeito aos mecanismos e procedimentos de estruturação e construção a permanência de práticas conhecidas no repertório da primeira metade do século levou alguns autores a falarem mesmo em uma “prática comum estendida”.¹⁹ No entanto, quando se percebe que no próprio aparato perceptivo do artista já está embutida a dimensão que tradicionalmente se vê como “externa” ou “social” – na medida em que ele próprio faz esse movimento de associação e estabelecimento de linhagens em relação aos elementos que integram uma dada obra²⁰ –, chega-se por consequência a uma curiosa e até salutar indistinção onde de fato não

¹⁹ A referência aqui é a noção de “período da prática comum” avançada por Walter Piston em seu livro de Harmonia. O assunto será tratado mais adiante, mas aqui importa comentar que autores como Dmitri Tymoczko, Joseph Natan Straus, Elliot Antokoletz e muitos outros vêm já há alguns anos colocando ênfase na linguagem comum dos compositores do período. TYMOCKO, D. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2011; STRAUS, J. N. *Remaking the Past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990; STRAUS, J. N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Nova Jersey: Prentice Hall, 2000; ANTOKOLETZ, E. *Twentieth-Century Music*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1992.

²⁰ É o que veremos diversas vezes ao longo deste texto quando, por exemplo, Guerra-Peixe julga a obra de seus pares segundo a maior ou menor brasilidade apresentada, sua contemporaneidade etc.

importa tanto saber se algo foi feito intencionalmente ou não. É a relação entre o ouvido e os elementos pertencentes às tradições a que o compositor está ligado que garante essa indistinção, e que também traz implicada a possibilidade de considerar a música, ao menos em certa medida, como um ato de comunicação.

Quando um compositor designa os metais para tocarem em fortíssimo o primeiro tema do último movimento de uma sinfonia que está compondo, tema este numa tonalidade maior, baseado num arpejo de tônica, é difícil não considerar que ele quis dar um caráter heroico, triunfal, de fanfarra ou sugerir ao menos algo grandioso. Isso acontece porque, *conscientemente ou não*, ele está mobilizando algo convencional no contexto amplo da música de concerto ocidental. E é importante perceber a ênfase no fato de que ele pode não ter feito isso de maneira totalmente consciente. Nosso compositor hipotético não precisa necessariamente ter chegado a um nível de racionalização do tipo “quero criar um clima heroico, logo vou escrever um tema em tom maior, baseado em tríades, e vou dá-lo aos trombones” para conseguir criar algo que soe assim. Ele pode até ter agido com um grau maior ou menor de consciência, mas o que importa é que ele também poderia ter chegado ao mesmo resultado simplesmente imaginando uma determinada situação ou “clima” e experimentando combinações de notas e de instrumentos até obter o que lhe parecesse mais adequado ao que tinha em mente. E isso funciona porque o que os músicos costumam chamar de “ouvido”, que é formado historicamente, serve de critério para julgar o que estão fazendo.

Precisamente por essa via um caráter que se pode dizer “convencional” pode chegar em alguns casos a tomar a maior parte da obra. Mesmo naquelas obras que visam deliberadamente a romper com um código estabelecido há preferências por determinadas formas de realizar tal ruptura que tendem a ser partilhadas por grupos que trabalham juntos ou que se ligam por relações de influência ou afinidade. Além disso, pode-se ainda argumentar que em alguns momentos da história talvez haja por parte dos agentes envolvidos uma consciência mais clara dessas convenções – sendo a “Modernidade” talvez o exemplo mais típico disso²¹ –, o que ao mesmo tempo em que favorece a existência de movimentos de ruptura com tradições e práticas estabelecidas, permite ao pesquisador estabelecer até com mais segurança essa espécie de “ponte” entre intenções e criação. Assim, naquelas obras que vão deliberada e individualmente contra convenções e práticas já estabelecidas em seu contexto, essa autoconsciência

²¹ Ver acima, mas também STRAUS, J. N. *Remaking*.

pode se tornar bastante perceptível uma vez que se conhece as características daquilo contra que essas obras se voltam.

No que concerne à tradição de concerto, poucos textos que conheço mostram com maior clareza o que está sendo discutido aqui do que o parágrafo a seguir, tirado do *Doutor Fausto* de Thomas Mann. Naquela altura do livro, o personagem principal, Adrian Leverkühn, discute sua escolha entre a Teologia e a Música, tendo ocasião de fazer uma série de comentários sobre sua própria personalidade, sobre as carreiras pretendidas e sobre a “situação” social e histórica de cada uma delas. O personagem fala, mostrando uma espécie de autoconsciência um pouco cínica que parece ter se tornado bastante aguda ao longo do século XX:

Eis o que sucede, quando as coisas são belas: os violoncelos entoam sozinhos um tema melancólico, pensativo, que questiona de modo solidamente filosófico e sumamente expressivo os desvarios do mundo e os porquês de todas as precipitações, azáfamas e mágoas recíprocas. Durante algum tempo, as cordas, comiserando-se e meneando sabiamente as cabeças, discutem esse enigma, e em determinado, bem preparado ponto de seu discurso, intervêm vigorosamente, com intenso fôlego, que ergue e baixa os ombros, o coro dos sopros, com um hino coral comoventemente solene, suntuosamente harmonizado e executado com toda a dignidade dos metais surdinados e meigamente amansados. Assim progride a melodia sonora até às proximidades de um clímax, porém, por enquanto, ainda o evita, segundo as leis da economia; recua dele; poupadamente, mantém-no em reserva; submerge, mas ainda assim continua belíssima; arreda-se, no entanto, ainda mais, para dar lugar a outro assunto singelo que nem uma canção popular, folclórica, jovialmente comedido, aparentemente de índole rústica, mas, na realidade, ardiloso, e que, devido a certa perícia nas técnicas de análise e coloração orquestrais, manifesta-se espantosamente capaz de ser interpretado e sublimado. Por algum tempo, desenvolve-se hábil e graciosamente esse pequeno *lied*, que é dissecado, contemplado em seus detalhes e em seguida alterado; uma de suas frases encantadoras será então tirada do registro médio, para ser levada às mais mágicas alturas das esferas de violinos e flautas, onde ainda se rebole um pouco; mas, quando se apresenta de seu lado mais atraente, os brandos metais, com o hino coral, voltam a falar, pondo-se em primeiro plano; com menos vigor do que da primeira vez, reiniciam sua intervenção, como se sua melodia estivesse presente havia muito, e, a passo cerimonioso, encaminham-se àquele clímax do qual antes se tinham abtido judiciosamente, para que a sensação provocadora do “ah!” e a intensificação dos sentimentos se tornem mais irresistíveis nesse momento em que de modo glorioso alcançam a culminância, poderosamente apoiadas por harmoniosas passagens da tuba; finalmente, como que olhando com merecida satisfação a obra

realizada, terminam honrosamente o seu canto.²²

Leverkühn diz tudo isso para, algumas linhas abaixo, arrematar perguntando retoricamente, como ele mesmo se apressa em admitir: “Por que sucede que quase todos os assuntos se me afigurem sua própria paródia? Por que me parece inelutavelmente que quase todos, não, que todos os recursos e convenções da Arte *hoje só prestem para paródias?*”

A bela paráfrase de música em palavras que Mann realiza no trecho mostra bem a relação quase “incestuosa” entre convenção, autoconsciência e criação artística. E aqui importa pouco se estamos falando do personagem ou do próprio Thomas Mann: ao dizer clara e cinicamente “deixe me descrever como se passam as coisas quando elas são belas”, Leverkühn/Mann mostra como tem consciência do efeito que determinado trecho de música, realizado de uma maneira específica, terá sobre aqueles que o ouvem. Ele sabe *como*, em geral, as coisas devem ser para serem belas e é precisamente isso que o enfastia. Quando fala da paródia, só faz confirmar isso. Estamos ali diante de um indivíduo que chega a ser capaz de descrever quase como uma fórmula os efeitos tidos como mais belos dentro da tradição de que fazia parte dado o nível de consciência da própria tradição que possui, como se já houvesse visto tanto daquilo que lhe fosse possível enxergar padrões claros ali. Daí para a paródia há talvez quase que somente uma diferença de grau; um exacerbamento dessa percepção ao ponto do personagem sentir que não seria mais possível fazer algo similar sem que se parecesse com uma imitação zombeteira. O ponto é que a simples possibilidade de algum indivíduo falar daquela maneira, de dar uma descrição tão completa e ao mesmo tempo tão geral sobre uma forma de construir a música que aparece difusa em várias obras musicais daquela tradição, isso já é um indício forte dessa autoconsciência que nos interessa – e aqui é que vemos que não importa se quem fala é o personagem ou Mann, pois qualquer ouvinte familiarizado com a música de concerto ocidental do século XIX é capaz de compreender e reconhecer aquilo que foi descrito.²³

²² MANN, T. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, pp. 187-188.

²³ Apesar de tudo isso, um compositor pode chegar a pretender se colocar completamente alheio ao que há de “externo” ou de “social”, contrariando ou simplesmente ignorando toda espécie de convenção. No limite, um compositor talvez se interessasse em criar uma obra sem nem mesmo avaliar como ela soa, seguindo algum outro método ou critério, e na verdade já vimos o melhor exemplo disso no “serialismo integral” do segundo pós-Guerra. Mas justamente a maneira como alguns dos músicos envolvidos em tais pesquisas composicionais procederam para chegar a esses objetivos é bastante reveladora quanto ao que está sendo discutido aqui.

O compositor ouve o que compõe e escolhe entre apagar e começar de novo ou insistir no que escreveu se aquilo lhe parece aceitável. E aquilo lhe parece aceitável na medida em que seus “ouvidos” – repletos de associações que se poderia sentir tentado a chamar de “extramusicais” – aceitam aquilo. O que temos aqui é uma espécie de “quase-modelo” que nos permite evitar fechar questão *de antemão* quanto ao problema da intencionalidade, da ação consciente; poupando-nos de ter que escolher previamente se aqueles que temos sob investigação são simplesmente oportunistas ou ingênuos influenciáveis, se suas obras falam de si, da família nuclear burguesa, do mundo ou daquilo que está para além de todos os homens... Ao contrário, essa perspectiva permite-nos simplesmente “pular” essas questões e começar a entender sua arte como *parte do* mundo em que eles viviam, o que corresponde mais ou menos à já clássica formulação de entender a música *como* cultura,²⁴ mostrando, por exemplo, como a procura de Guerra-Peixe por um determinado som significa simultaneamente a procura por uma determinada sugestão sonora de nacionalidade que lhe soasse moderna e tecnicamente bem realizada, mais próxima da música de alguns de seus pares, mais distante da de outros.

Tudo isso será visto com vagar ao longo do texto, ainda que muitas vezes, devido à própria natureza de uma pesquisa histórica e sociológica e às diversas limitações a que ela está sujeita, não se conseguirá montar um quadro tão completo de tradições e elementos pertinentes à compreensão de uma obra quanto seria desejável. Em termos de documentação, trabalhei basicamente com a correspondência entre Guerra-Peixe e Francisco Curt Lange,²⁵ com as cartas enviadas por Guerra-Peixe a Mozart de Araújo e com aquelas que estão disponíveis para consulta na Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, onde encontrei a maior parte das

²⁴ Ver o prefácio em SEEGER, A. *Why Suyá Sing*. Illinois: Illinois University Press, 2004, mas também a introdução em BORN, G. & HESMONDHALGH, D. (eds.) *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press, 2000; HENNION, A. “Pragmatics of Taste” In: JACOBS, M. e HANRAHAN, N. (eds.) *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford: Blackwell, 2004: 131-144; SWIDLER, A. “Culture in Action: Symbols and Strategies” in: *American Sociological Review*, Vol. 51, No. 2. (Abr., 1986), pp. 273-286.

²⁵ Musicólogo alemão que migrou para o Uruguai em 1923, vindo a falecer em Montevideu em 3 de maio de 1997. Desempenhou papel fundamental no desenvolvimento da musicologia latino-americana por meio de suas pesquisas e do *Americanismo Musical*, movimento que visava ao intercâmbio entre músicos do continente, principalmente com a publicação do *Boletim Latino-Americano de Música*. ACERVO CURT LANGE. *Nota Biográfica sobre Francisco Curt Lange*. Disponível em: http://www.curtlange.bu.ufmg.br/pguia_pgs/pguia03.htm. Último acesso em 16/01/2013.

cartas que não somente Araújo mas diversos outros interlocutores lhe haviam enviado. Além da correspondência, uma série de entrevistas concedidas pelo compositor ao longo da vida, matérias e artigos de jornal escritos sobre e por Guerra-Peixe foram materiais preciosos, bem como anotações suas feitas ao longo dos anos, dentre os quais os diversos currículos e apontamentos sobre sua própria “evolução estilística”.

Por fim, um material importante de pesquisa – talvez o foco principal do trabalho – foram as obras do compositor, onde se trabalhou conjugando a consulta de gravações, especialmente aquelas com que Guerra-Peixe teve algum envolvimento, e a análise de música escrita. As peças escolhidas respeitam o recorte temporal da pesquisa, que vai do fim da fase dodecafônica, em 1949, até a composição do segundo *Quarteto de Cordas*, em 1958, quando Guerra-Peixe afirma ter encontrado a forma que julgava adequada para trabalhar o material “folclórico”, avançado ainda um pouco até 1960 e permitindo conhecer melhor os procedimentos composicionais então desenvolvidos. De qualquer forma, o estudo não tem qualquer pretensão à exaustividade nem ao estabelecimento de algum conjunto privilegiado de obras: trabalhei com as peças que, dentre aquelas que estavam ao alcance, pareceram-me mais características, numa escolha inteiramente dependente de meu próprio arbítrio.

Apesar de todas as problematizações já levantadas em relação ao *grafocentrismo* da musicologia tradicional, penso que essa importância dada à partitura – certamente exagerada em muitos casos – se explica pelo fato da própria disciplina musicológica ter se originado na tradição de concerto, onde a presença da música escrita é quase um dos definidores da prática musical.²⁶ Assim, aceitando-se que o próprio Guerra-Peixe estava ancorado nessa tradição – e o desenvolvimento deste trabalho vai mostrar isso, embora mostre também como esta tradição está longe de ser a única presente em seu fazer musical – e escrevia suas obras segundo o mesmo sistema de notação praticado em toda música de concerto ocidental, é até mesmo importante levar em conta essa dimensão, pois muitas vezes o papel e a caneta chegam a apontar direções e dar sugestões para o trabalho composicional, como veremos no capítulo três ao discutir o tratamento de células rítmicas dado por Guerra-Peixe ao folclore. Além disso, a grafia ocidental é uma solução prática para representar música ligada a essa tradição sem lhes fazer excessiva violência, ao mesmo tempo em que, como trabalhei aqui basicamente com as anotações do próprio Guerra-Peixe sobre o “folclore”, o acesso a

²⁶ Ver, por exemplo, MONELLE, R. *The Sense of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 2000, p. 10-11 e BORN, G; HESMONDHALGH, D. *Op. Cit.* p. 42ss.

esses elementos unicamente através da mediação do próprio compositor só torna mais consistente a investigação.²⁷

O trabalho se organiza em três capítulos relativamente longos, que são desenvolvidos de maneira até certo ponto independente e que abordam uma série de problemas recorrentes, porém com um acentuado deslocamento de ênfase. Apesar da quantidade considerável de referências cruzadas, os capítulos funcionam em boa medida como entidades autônomas no sentido de que não há uma continuidade entre eles e, por mais que o terceiro capítulo dependa significativamente do que foi exposto nos anteriores, nenhum deles propriamente “desenvolve” algo que foi iniciado antes. São discussões paralelas que mostram lados diferentes de um mesmo tema e que guardam por isso um enraizamento fundamental, uma unidade que é reforçada pela ideia-mestra que serve de fio condutor da investigação e que dá nome ao trabalho: a modernidade em busca de uma tradição.

Haveria muito que falar sobre isso, mas julgo ser mais interessante deixar que o tema vá se mostrando conforme o trabalho se desdobra, pois qualquer definição prévia vai servir muito mais para reduzir o problema do que propriamente auxiliar na compreensão do mesmo. Pode ser que algum leitor julgue faltarem temas mais propriamente sociológicos, já que há muito poucas informações “contextuais” prévias; a noção de campo se faz presente de maneira muito difusa; não há poder nem legitimação emanando de algum centro – embora ambos apareçam fragmentados logo abaixo da superfície em cada pequeno gesto de Guerra-Peixe –; e não há, por fim, propriamente uma preocupação em desenhar um “grande quadro” dentro do qual tudo se passa e que tornaria tudo compreensível.

Embora essas opções decorram de escolhas teóricas mais gerais, acredito que nada do que possa argumentar aqui de um ponto de vista teórico vá convencer o leitor inclinado a adotar outra abordagem em relação ao problema. Logo, esperando que as páginas a seguir sejam capazes de provar ou, ao menos, legitimar por si só meu ponto, limito-me por ora a afirmar que parte dessas ausências justifica-se pelo fato de que este é um trabalho de sociologia interessado na música de um compositor, e não exatamente nesse compositor. Neste momento, evito conscientemente as designações problemáticas “sociologia da música”, “sociologia musical” etc., pois julgo que não será na

²⁷ Discutirei isso com mais vagar no momento oportuno.

denominação e na consequente mudança de abordagem que o problema vai se resolver. Embora seja o primeiro a admitir que haja mudanças de abordagem, a questão aqui é anterior: em boa medida, não me parece haver diferença qualitativa entre uma “sociologia focada *num compositor*” e uma “sociologia focada *numa composição*”. Apesar dos itálicos, o que há, parece-me, é uma diferença de foco, no sentido mais rigoroso que a metáfora visual pode oferecer. No limite, sempre se trata de uma cadeia de elementos interligados – uma cadeia (ou “rede”) de “mediações” – cujos limites são, por definição, impossíveis de estabelecer.²⁸ Da mesma maneira que acontece com o foco de uma câmera, aquilo que está em torno vai se tornando menos visível conforme se afasta do ponto focal, e o quanto e a que distância as coisas que estão em volta se desfocam varia, é claro, mas o fenômeno é de certo modo inevitável. Assim, se diversas vezes falta qualquer informação sobre quem era o prefeito da cidade em que Guerra-Peixe vivia em dada época ou mesmo sobre a “política cultural” – categoria até certo ponto anacrônica para o período, diga-se de passagem – dos governos de Dutra, Vargas ou Café Filho, por exemplo, isso se dá pela distância entre os problemas concernentes à música que Guerra-Peixe vinha compondo e essas dimensões da vida. Neste sentido, cabe perguntar em que medida é possível sustentar que, para dar um exemplo tomado aleatoriamente, a mudança de *Ministério da Educação e Saúde* para *Ministério da Educação e Cultura* em 1953 teria a princípio importância para entendermos a manipulação de motivos rítmicos dos cabocolinhos na *Suíte no. 2, para piano “Nordestina”*, de Guerra-Peixe, composta no ano seguinte. De nenhuma maneira estou argumentando aqui em favor de uma análise “puramente musicológica”, “internalista”, “imanente” ou o que for. Apenas cabe perguntar até que ponto estabelecemos ligações *a priori* entre elementos cuja inter-relação é muito mais distante ou mediada do que nossos vícios disciplinares nos levam a crer. Toda vez que alguns elementos que poderíamos pensar como propriamente sociológicos pareceram-me ter importância para o que estava sendo tratado, lá estavam eles, mas a não ser quando foi possível identificar Guerra-Peixe ou alguém próximo a ele vincular eventos que a princípio só estavam relacionados pelo fato de ocorrerem no mesmo tempo e local, renunciei a estabelecer a ligação. Nos momentos em que isso inevitavelmente aconteceu – e as seções dedicadas à análise musical estão cheias deles –, busquei apoio nas práticas identificáveis com alguma das tradições a que me fosse possível reportar em cada caso

²⁸ A referência é HENNION, A. *La Passion*.

específico.

É nesse sentido que as relações de concorrência entre pares – e aqui encontramos um tema classicamente sociológico – desempenham um papel fundamental neste trabalho. Como veremos logo no primeiro capítulo, principalmente entre as décadas de 1940 e 50, Guerra-Peixe criticava e se comparava a seus pares quase obsessivamente, muitas vezes oscilando entre o ressentimento, a insegurança pura e simples e a afirmação convicta do próprio valor, mas sempre oferecendo material rico para a investigação de sua própria música ao emitir opinião sobre a prática composicional de seus colegas. Aqui é posta em marcha uma hipótese mais geral que serve de *base* para a investigação. Essa “base”, no entanto, é tratada aqui mais uma vez de maneira um pouco mais fiel à metáfora do que em geral se faz: a ideia é que ela estabeleça um terreno plano em cima do qual, aí sim, serão trazidos os elementos que dão nitidez à prática composicional de Guerra-Peixe. Afinal, afirmar que ele estava em disputa com seus pares, que se opunha a eles por meio da tentativa de marcar uma diferença como dodecafônista e que depois, com a “virada da maré” para o lado do nacionalismo, juntou-se àqueles a quem antes se opunha, além de equivocado – pelo menos tal como vejo a situação –, é antes de tudo geral demais para oferecer qualquer informação relevante sobre a música em que estou interessado.

Embora não haja qualquer preocupação em narrar uma história passo a passo, como disse, o trabalho todo gira em torno do período entre 1948 e o início dos anos 1960, embora documentos de outras épocas tenham servido em alguns momentos como única referência disponível, o que foi evitado tanto quanto possível e, ainda assim, usado com cautela. O primeiro capítulo trata então principalmente do fim da fase dodecafônica, buscando compreender a passagem de Guerra-Peixe pelo grupo *Música Viva* e explorando sua atuação diante de seus colegas já estabelecidos.

Desde o início do texto percebe-se também um uso até indiscriminado dos termos “folclore”, “música popular urbana”, “povo” etc. De fato, a única expressão que foi consistentemente usada é “música de concerto”, que visa a identificar a música composta para a sala de concertos, diferenciando-a, por exemplo, da música orquestral que Guerra-Peixe por vezes criava para o rádio – uma diferença que ele próprio percebia, como veremos mais à frente. De resto, termos como “folclore” ou “música popular”, embora evitados quando necessário e possível, entram muito mais como categorias nativas que não faria sentido desconstruir pois eram organizadoras da própria perspectiva de Guerra-Peixe a respeito dos fenômenos com que ele lidava, ou seja,

exatamente o centro de meus interesses aqui.

No segundo capítulo é desenvolvida uma discussão que se poderia dizer mais “técnica”, baseada na tradição de concerto ocidental e as alternativas construídas dentro e à margem dessa tradição para o que se sentia na época como impasses técnicos próprios à música daquele tempo, mas terminaram por ganhar uma dimensão que vai consideravelmente além das notas a serem escritas no papel – um pressuposto deste trabalho como um todo, aliás. Assim, abordam-se principalmente a dimensão harmônica e de construção melódica das obras de Guerra-Peixe a partir de sua apostila *Melos e Harmonia Acústica*.²⁹

Por fim, no terceiro capítulo, muito do que foi discutido anteriormente vai se encontrar, não para ser desenvolvido, mas como acúmulo que torna possível um avanço maior na música de Guerra-Peixe, permitindo então que enxerguemos melhor alguns dos principais elementos a que ele recorreu para dar sustentação a sua música, fazendo com que ela cumprisse suas próprias exigências de brasilidade e modernidade simultaneamente. Por meio da aproximação com alguns outros compositores do período, em especial Villa-Lobos e Guarnieri, mas também Debussy, Hindemith, Santoro, Bartók, Schönberg, Berg e Stravinsky – muitos deles já presentes ao longo dos outros capítulos –, torna-se possível entender melhor a que aspirava Guerra-Peixe enquanto compositor brasileiro cujos principais esforços estavam voltados para a criação de uma música para a sala de concertos na metade do século XX.

Diante do que é discutido no último capítulo, desenha-se um fenômeno curioso: lembrando aquela perspectiva da relação entre modernismo e tradição esboçada no início desta introdução, vemos que, conforme entram mais elementos na equação, fica aos poucos mais claro que, em vez de se reduzirem à base do triângulo, ficando entre, de um lado, o tradicionalismo absoluto e, do outro, o ultra-modernismo, a maioria dos compositores tende a se espalhar também para cima, mostrando que temos muito mais um espaço a ser preenchido com virtualmente infinitos pontos mapeáveis entre esses três vértices. Este trabalho não é senão uma investigação sobre um desses pontos.

²⁹ GUERRA-PEIXE, C. *Melos e Harmonia Acústica*. São Paulo: Vitale, 1988.

CAPÍTULO 1 - Vinte maneiras de se começar uma briga

Não gostei do meu Quarteto. Perto da Sinfonia ele é uma droga. Creio estar muito carregado. Penso que perdi muito de expressão, por causa da mania de querer escrever de um modo mais fácil para o público entender. Neste sentido consegui alguma coisa, creio. Mas perdi de expressão. A parte de RITMO, que certa vez falei, foi resolvida, no quarteto, como pensei. Mas não foi difícil porque tem muitos motivos rítmicos repetidos. O mais interessante é que já estão vendo “nacionalismo” em demasia na minha música. Não é nada disso. E o pior é que, justamente, o pessoal “sente” o “nacionalismo” onde não cuidei disto: nos IIº e IV movimentos! O quarteto agradou (o que é muito mau sinal), assim como já me falaram de ser proposto para IMORTAL da Academia B. de Música. Veja, Dr. Lange, a que ponto chegou a minha decadência em 1.947!... Será que me tornarei compositor “oficial”? Vejo que preciso começar de novo, e deixar de lado estas ideias de “cor” nacional, assim como a tal de simplificação. Eu certo que o melhor caminho é o da SINFONIA e o do IIº DIVERTIMENTO, depois de ter perdido tempo com música... para facilitar!.... Qual a sua opinião a respeito?¹

Em 1960, César Guerra-Peixe submetia um *Trio para violino, violoncelo e piano* a um concurso, no caso, o *II Concurso de Composição Música e Músicos do Brasil* da Rádio MEC. Era a segunda obra do compositor para esta formação e a primeira audição da mesma ocorreu ainda no ano de sua composição, ao que tudo indica no desenrolar do próprio concurso, em concerto no auditório do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Os intérpretes foram Anselmo Zlatopolski, ao violino, Iberê Gomes Grosso, ao violoncelo, e no piano estava Alceu Bocchino,² que também era um dos jurados, junto com Camargo Guarnieri.³

Em diversos sentidos, o *Trio* permite entender o posicionamento de Guerra-Peixe na época em relação ao debate sobre a música de concerto brasileira. Desde a organização formal até o trabalho temático, passando principalmente pelo modalismo, percebem-se no *Trio* as feições específicas que o problema de uma música nacional assumiu no caso desse compositor, especialmente naquele período de sua produção. Olhando para o primeiro movimento, notam-se, na própria estruturação do discurso, na

¹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta Curt Lange*. Rio de Janeiro: 12/12/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

² NOBRE, M. Entrevista. In: www.soarmec.com.br/marlosnobre.htm, [2005], entrevista concedida a Adriana Ribeiro (último acesso em 01/12/2012).

³ GUERRA -PEIXE, C. “Principais Traços Evolutivos da Produção Musical”. In: www.guerrapeixe.com/texto01.html, 1971 (último acesso em 21/01/2013).

textura predominantemente homofônica e no modalismo mais ou menos claro da obra, sugestões até mesmo de uma ligação com certo nacionalismo um tanto estereotipado, e de fato o próprio Guerra-Peixe afirmou mais tarde que, por ter sido escrita para o referido concurso, a peça era deliberadamente acadêmica e que

uma vez que a obra se destinava a um concurso realizado naquela época (hoje os critérios costumam ser mais abertos), [o primeiro] movimento está restrito formalmente ao tradicional *allegro de sonata* muito embora apareçam aqui elementos derivados do toque do berimbau, assim como da modinha e da inúbia (flautinha) dos “cabocolinhos” do Recife.⁴

Os meios de construção e organização que encontramos neste movimento, onde se percebem facilmente os mecanismos de derivação e os esquemas de inter-relação entre os temas, que por sua vez são quase que escolarmente apresentados, não estão exatamente entre as práticas rotineiras do compositor, preocupado que estava em encontrar substitutos para a forma sonata e em ostentar as especificidades de seu nacionalismo. A partir disso, para além da caracterização que se possa fazer de Guerra-Peixe como compositor, o *Trio* em questão indiretamente também nos oferece a percepção que seu autor tinha do cenário da música de concerto brasileira: se a peça foi composta pensando num concurso, adotando uma linguagem mais “acadêmica” de modo a tentar agradar ou convencer um júri, há aí uma pressuposição por parte do compositor sobre as preferências daquele júri.

O *Allegro de sonata* se inicia com o violino tocando o trecho transcrito na *Figura 1*, dobrado pelo violoncelo duas oitavas abaixo e sobre uma figura de acompanhamento bastante característica realizada pelo piano. Como se pode perceber já pelo próprio material melódico, o trecho delineia claramente o modo *lídio* em Ré, apesar do *dó natural* no último tempo do compasso 7.

⁴ Texto do próprio compositor para a contracapa do LP *Documentos da Música Brasileira*, v.12, LP 356-404-203, MEC/Secretaria de Cultura/Funarte.

Figura 1: GUERRA-PEIXE - Trio para violino, violoncelo e piano, 1º mov., compassos 1 a 11.

O período só vai repousar no *ré* do compasso 10, tendo partido do *lá* inicial e indo até o *ré* do compasso 6, que introduz uma ideia contrastante (c) em relação ao claro paralelismo que o primeiro e o segundo membros de frase guardam entre si (compassos 1 a 5). A nota mais alta do período é o *mi* da bordadura *ré-mi-ré*, no segundo tempo do compasso 7, e a nota mais grave é justamente o *ré* sobre o qual todo o trecho vai repousar no compasso 10, o que nos dá um âmbito de nona dividido simetricamente em duas quintas justas pelo *lá* inicial. Além disso, o baixo que acompanha o trecho, tocado pela mão esquerda do piano, movimenta-se por saltos de quinta durante todo o trecho citado – que equivale à primeira exposição do tema A1 – desenhando *ré-lá-mi-la, sol-ré-lá-ré* etc., o que cria exatamente a mesma relação de um âmbito total de nona dividido por quintas justas.

Um análise mais “microscópica” mostra todo um conjunto de relações que sugere também uma estruturação cuidadosa. Trata-se, porém, de um tipo de estruturação específico. Sem pretender levar longe demais a análise, percebe-se claramente que a célula *a* explora e põe em relevo justamente a nota característica do modo *lídio* (a 4ª aumentada, no caso, *sol#*) e é retrogradada para levar ao *lá* do compasso 3. Ainda que a bordadura de colcheia pontuada seguida de duas fusas vá se revelar um elemento recorrente ao longo do movimento, a abstração de *a* como apenas o movimento descendente de semitom e tom, no caso *lá-sol#-fá#*, retirando a bordadura, é confirmada pelo fato de que, ao repeti-la no compasso 3, o compositor trocou a bordadura *sol#-lá-sol#* pela antecipação do *fá#* na última colcheia do compasso. Em seguida, parece-me seguro afirmar que uma pequena célula formada pelo retrógrado de *a* (*ra*) é transposta duas vezes (*ra'13* e *ra15*), chegando ao *si* natural do compasso 5 e levando a harmonia por *Sol* lídio, para chegar, no compasso 6, à célula *c*, que servirá para formar o tema A2 (o segundo tema do primeiro grupo temático, que não aparece escrito no trecho acima, mas que será discutido mais adiante). A partir do compasso 7, as células *a* e *b* vão sofrendo um processo de diminuição em que são justapostas e sobrepostas, havendo aí uma

rápida inclinação para o modo *lídio com o sétimo grau abaixado*⁵, indicado pelo *dó natural* do fim do compasso 7, até chegar ao *Lá mixolídio* do compasso 8, onde a harmonia desenha uma cadência plagal (bVI-i) sobre *si* menor com a melodia repousando sobre a nota *ré* (compasso 10) e, por fim, a harmonia repousa em um acorde de Ré suspenso sobre o qual voltarei no momento oportuno.

Talvez o leitor desconfie de uma descrição como esta, perguntando-se até que ponto um compositor manipulava pequenos elementos dessa maneira ou se, ao contrário, não é muito mais provável que ele simplesmente tenha criado uma melodia inteira, pronta. *Em princípio*, estamos desamparados numa situação como esta, já que não há muito que fazer a não ser buscar relações plausíveis no trecho, mas gostaria de argumentar que são justamente as referências composicionais, a técnica, a escola de composição em que Guerra-Peixe se formou que em certo sentido medeiam a relação dele próprio com suas criações e que também nos servirão de mediação para evitar olhar para tais criações diretamente. Mais que tudo isso, o fato da peça se propor acadêmica, ou seja, ser uma peça composta para um concurso onde ele sabia que ela seria *analisada* por alguns de seus pares e julgada em boa medida a partir dessa análise, pode com grande probabilidade tê-lo feito aumentar a “carga analítica” no próprio ato de composição.

Todo esse trabalho de construção melódica a partir de pequenas células motivicas faz pensar nas ocasiões em que Guerra-Peixe foi explícito ao afirmar que, mesmo tendo abandonado o dodecafonismo, este lhe teria dado um domínio técnico que seria útil mesmo posteriormente, em sua fase nacionalista.⁶ No entanto, ironicamente, é

⁵ É questionável a importância de se falar nesse “cromatismo” como uma inclinação para outro modo, já que, como se verificará ao longo da obra, “cromatizações” deste tipo são recorrentes e mesmo parte importante da construção e do desenvolvimento da forma. No entanto, vale a menção aqui, pois a famosa “escala da série harmônica”, como alguns o chamam, é parte importante de uma série de caracterizações, digamos, idiomáticas da música do Nordeste brasileiro entre nossos compositores nacionalistas. Visto pela teoria jazzística como o quarto modo da escala menor melódica e chamado de “*lídio dominante*” por ter o quarto grau aumentado, típico do lídio, e o sétimo grau abaixado, típico do mixolídio, principalmente a partir dos anos 1970, esse modo passou a ser um dos preferidos de músicos brasileiros que buscavam praticar uma espécie de “jazz brasileiro” (embora muitos reneguem esse rótulo), servindo para dar um “sabor nordestino” aos temas e terminando por virar um clichê também nesse campo.

⁶ Entre outros, ver entrevista de GUERRA-PEIXE, C. “Entrevista a Claudio Tavares”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*. Salvador: 07/05/1951. Ver também GUERRA-PEIXE, C. “O Dodecafonismo no Brasil I”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 02/09/1951:

Há entre nós, iniciado em minhas obras dodecafônicas, o esforço de pouco resultado no sentido de nacionalizar a linguagem dodecafônica. Entretanto, isto é quase que somente percebido pelos que leem as partituras. Não basta haver pequeníssimos sinais de uma pseudo-nacionalização, porque o problema da música brasileira é bem mais complicado. Todavia, como fonte de sugestões, para extrair dele soluções contemporâneas, eu acho o

difícil não observar que os dodecafonistas vienenses não perdiam oportunidade de afirmar que sua técnica estava ancorada na tradição da música alemã.⁷ Então o que Guerra-Peixe pode ter extraído do dodecafonismo para suas peças posteriores? É difícil saber com segurança, mas alguma prática na manipulação dos motivos certamente resultou de seus tempos de dodecafonista. Embora mesmo isso possa ter raízes mais profundas, das aulas com Newton Pádua ou de seus estudos no Conservatório Brasileiro de Música, quando se formou em Fuga e Contraponto “nos moldes do Conservatório de Paris”,⁸ o dodecafonismo lhe deu uma liberdade maior no tratamento, como ele próprio veio a afirmar,⁹ especialmente no que diz respeito ao uso do cromatismo. Além disso, uma característica interessante da peça é que, por mais acadêmica que ela se pretendesse, por mais comunicabilidade que Guerra-Peixe buscasse em sua fase nacionalista, algo do chamado “princípio da variação contínua”¹⁰ permaneceu em sua prática musical, o que teremos a oportunidade de ver em diversas peças, mas já se pode verificar nesse primeiro movimento do *Trio*, onde praticamente não se encontra repetição literal. É evidente desde a primeira audição, no entanto, que se existe algum resquício da variação contínua schönberguiana, ele está muito diluído, a variação sendo realizada muito mais por meio de mudanças na instrumentação e na textura do que por variações rítmicas ou melódicas nos motivos, sendo ainda que as variações que ocorrem têm papel estrutural bastante restrito, servindo mais para diferenciar uma seção repetida do que para criar um desenvolvimento na forma. No entanto lá estão, por exemplo, a repetição de A1 em outro modo (compassos 13 a 25) ou toda a primeira parte da reexposição feita com uma instrumentação diferente do que havia sido feito na exposição (compasso 137 em diante).

O *Trio* começa direto com a exposição do tema A1 em *Ré* lídio que vimos na figura 1. Guerra-Peixe utiliza fragmentos melódicos ligados à música do Nordeste brasileiro, talvez o mais característico sendo *lá-sol#-fá#-ré-fá#*, junção das células *a* e *b*, que abre a peça e dá o forte caráter *lídio* do trecho pelo mecanismo específico de

Dodecafonismo uma linguagem riquíssima. Abundantemente farta, para falar propositadamente com certa redundância! Seria mesmo aconselhável que cada compositor brasileiro deixasse de lado os seus prejudiciais preconceitos estéticos e se dedicasse a compor uma ou outra obra, pelo menos dodecafonizada.

⁷ Veremos isso com mais detalhe no próximo capítulo.

⁸ FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007, p. 132.

⁹ cf. GUERRA-PEIXE, C. Depoimento. [1992] Acervo MIS-SP. Entrevistadores não identificados.

¹⁰ Ver abaixo.

acrescentar uma quarta aumentada à tríade maior de tônica, apoiando-se sobre ela em movimento descendente por grau conjunto.¹¹ O tema é reexposto (A1'), desta vez pelo piano e no modo dórico em *ré*, havendo um aumento considerável no “cromatismo” tanto na melodia como na harmonia,¹² estendendo-se até o compasso 25. Antes, no compasso 20, a melodia é passada para o violino, havendo ainda maior intensificação da atividade polifônica, com os “contracantos” construídos a basicamente a partir da célula *a* de A1.

Vejamos ainda um pouco como se desenvolve a forma no caso desse primeiro movimento: após a exposição de A1 seguido de sua repetição variada no modo dórico (A1'), chega-se a A2, em *Fá#*, de caráter ainda mais afirmativo que A1, mas que é claramente derivado da célula *c* deste, como se vê na figura 2 (ao transcrever A2 optei por incluir o impulso – as colcheias *si-mi* – que leva ao tema propriamente de modo a mostrar como até essa relação foi mantida):

Figura 2: Relação entre a célula *c* (de A1) e A2: no alto, fragmento de A1 com a célula *c* em destaque; embaixo, primeiro membro de frase de A2.

A célula *c* é desenvolvida através de sequências e a textura vai se tornando mais densa, com imitações entre o violino e o violoncelo e a subida gradual pelas diversas transposições do primeiro membro de frase até chegar ao clímax do primeiro grupo temático, em torno do compasso 35, quando há um rápido afrouxamento e uma sequência de acordes no piano prepara a entrada do primeiro tema do segundo grupo temático (B1), que dá início à segunda parte da exposição. Neste ponto a harmonia já foi do *Fá#*, onde A2 claramente começou, a *Dó#*, que é o centro em torno do qual a

¹¹ Ver, por exemplo, GUERRA-PEIXE, C. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, especialmente os três artigos para a *Revista Brasileira de Folclore*. O assunto será tratado com mais vagar no próximo capítulo, quando veremos a significação vertical de estruturas com segundas acrescentadas como esta.

¹² Ver Capítulo 2.

transição do piano se organiza para levar a B1, que começa em *si* dórico. É difícil acompanhar a flutuação modal, e só ao chegar ao compasso 37, onde começa a transição do piano, é que conseguimos perceber a trajetória do discurso.

Analiticamente falando, haveria muito que dizer sobre B1, a seção mais longa da exposição e que marca claramente um contraste com o primeiro grupo temático por não haver derivação explícita em relação aos elementos que a antecederam. Além disso, como tradicionalmente, escolarmente quase, acontece na forma sonata, tem-se no segundo grupo uma estrutura mais regular (sem que as estruturas do primeiro grupo temático fossem tão irregulares assim), construindo-se por um período inicial de oito compassos que é transposto e modificado de acordo com o percurso tonal que é desenhado. É assim que finalmente, ao término de B2, chega-se ao auge da tensão criada pelo desenrolar do discurso musical e alcança-se a dominante da dominante – afinal de contas, se o *Trio* é deliberadamente acadêmico, se começamos em *Ré* e estamos no segundo grupo temático, já passa da hora de chegarmos a *Lá* maior, quando B2 será finalmente apresentado. Ao mesmo tempo em que é derivado de A1, o material a partir do qual o tema é construído e o registro agudo apontam claramente para a música dos cabocolinhos,¹³ cuja inúbia, uma espécie de flauta, alcança, segundo anotações do próprio Guerra-Peixe, uma oitava acima do flautim de orquestra¹⁴ e cujas figurações melódicas são muito similares ao que vemos em B2, com amplo uso de quartas aumentadas e sétimas abaixadas.¹⁵

¹³ FARIA, A. G. “Guerra-Peixe e a estilização do folclore.” In: *Latin American Music Review*. vol. 21, no. 2, 2000.

¹⁴ GUERRA-PEIXE, C. *Op. Cit.* pp. 35ss.

¹⁵ Para uma discussão mais detalhada do ponto, cf. FARIA, A. G. *Op. Cit.* A questão da derivação dos cabocolinhos será discutida no capítulo 3.

Figura 3: GUERRA-PEIXE - *Trio para violino, violoncelo e piano, I mov., segundo tema do segundo grupo (B2)*

Como bem observou Faria, B2 é uma derivação de A1:¹⁶

Figura 4: comparação entre B2 e A1

Desse modo, Faria argumenta que B2 teria sido escrito baseado nos cabocolinhos do Recife, mostrando como a figura de acompanhamento é uma “estilização” através de retrogradação (ver compasso 69 em diante). Além disso, não é difícil perceber a relação direta entre a ideia contrastante do período, onde o compasso muda para 6/4, e A2, que por sua vez já era uma derivação da célula *c* contida em A1, como vimos mais acima.

Como se sabe, na tradição de concerto, especialmente em seu veio alemão, a noção de que tudo derivaria de um só elemento, de uma ideia geradora, tem raízes

¹⁶ *Idem.*

profundas cujo ponto de referência mais forte é a obra de Bach, com toda a importância simbólica que ela assumiu.¹⁷ A ideia de *coerência*, particularmente importante, como veremos no capítulo seguinte, depende disso. A noção de organicidade, relacionada diretamente à de coerência, vai ser apoiada, por exemplo, em Goethe, como vemos Webern fazer, e Schönberg com frequência falou de se conceber a obra inteira de uma vez ou de como tudo derivava da *Idea* inicial, noção ambígua e difícil de traduzir.¹⁸

Faria observa que, em seu trabalho de “estilização do folclore”, em A1 Guerra-Peixe “emprega uma melodia que contém elementos modais do nordeste em um folguedo paulista, com esquema rítmico provavelmente de origem africana”.¹⁹ Apesar da formulação de Faria ser acertada na medida em que leva em conta a ideia de estilização, colocando em relevo que é através deste mecanismo que Guerra-Peixe alcança juntar, no caso, São Paulo e Pernambuco, é importante ter em mente que esses *não são* nem os cabocolinhos nem o tambu. Dito assim, soa quase como uma banalidade, mas isso implica uma mudança de ênfase que me parece fundamental se este estudo pretende dizer algo sobre o mundo em que Guerra-Peixe vivia. É fácil perder de vista sua música ao afirmar que ele juntou duas manifestações populares diferentes no primeiro tema do primeiro grupo de seu *Trio* de 1960, acreditando que se explicou tudo ao mostrar de onde vêm os elementos em que ele se “inspirou”. Ali não temos nem o tambu nem os cabocolinhos não só porque eles estão misturados, sobrepostos, mas porque não são mesmo nem um, nem outro, nem os dois! Guerra-Peixe junta numa mesma peça e até num mesmo trecho elementos *que ele próprio constrói*, ainda que com base em materiais de diversas origens e regiões do país, ao que parece tentando submetê-los a uma organização mais geral da peça. Sim, de certo modo, é isso que Faria chama, junto com o próprio Guerra-Peixe, de “estilizar o folclore”. Mas ao focar na estilização do elemento x ou y, perdemos de vista que o principal ainda está por ser explicado, que é *como* ele faz música²⁰, colocando isso em perspectiva no

¹⁷ FAUQUET, J.-M. ; HENNION, A. *La grandeur de Bach*. Paris: Fayard, 2000.

¹⁸ A noção era muito disseminada no debate alemão da época, e para ficar só na teoria musical, podemos ver em Schenker, por exemplo, noções que partilham do mesmo universo semântico. Ver RIGAUDIÈRE, M. *La Théorie musicale germanique du XIXe siècle et l'idée de cohérence*. Paris: Société Française de Musicologie, 2009 e BENT, I.; W. DRABKIN. *Analysis*. New York: W.W. Norton & Co, 1987.

¹⁹ FARIA, A. G. *Op. Cit.* p. 179.

²⁰ Para ser justo, Faria realizou outros trabalhos onde seu ponto principal não é a estilização propriamente. Cf. FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. *Op. Cit.* e FARIA Jr., A. E. G. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, 1997.

cenário em que ele produziu essa música. E isso significa mostrar, sim, o que ele junta, porque junta e como junta, mas também significa buscar compreender a organização geral que a tudo submete, tentar saber o que ele quer fazer com isso, que visão ou que proposta de Brasil está sendo produzida aí, porque ele dá importância à estruturação geral e que forma de estruturação geral ele tenta dar a suas peças. Significa tentar ver o que ele naturaliza, tanto deliberada quanto inadvertidamente, trazendo ou deixando entrar pela porta dos fundos elementos que constituem sua própria visão do que era e do que deveria ser uma música de concerto brasileira.

Além disso, é difícil saber, simplesmente pela análise das peças, se a convivência de elementos de origens distintas nas obras de Guerra-Peixe é parte de um “programa” ou se é uma consequência da “internalização” daquela “cultura brasileira”, que ele tanto tentou capturar através de suas pesquisas e que faria com que ele simplesmente produzisse “naturalmente” obras que juntam elementos diversos de um todo que seria nossa nação brasileira.²¹ Se lembramos, no entanto, como sugere ainda Faria, a importância dos escritos de Mário de Andrade para Guerra-Peixe e observamos que, ao escrever *Macunaíma*, Mário era animado pela ideia de “desregionalizar” o país, de “tirar a geografia do livro”, colocando lendas, expressões, animais e plantas de um canto do país no outro para tentar fazer um livro “tendenciosamente brasileiro”,²² podemos ter aí uma chave de leitura do ponto.

Nos textos de Faria e de Schönberg há uma sobreposição da questão da criação de material temático próprio com o problema da organicidade da obra. Como veremos mais abaixo, ainda em seus tempos de dodecafonista, Guerra-Peixe já havia criticado os nacionalistas brasileiros afirmando que suas obras careciam de organicidade,²³ mas não chegou a discutir a criação de temas próprios. No entanto, ao se tornar nacionalista ele passa a criar seus temas em vez de usar “temas folclóricos” em suas peças. Daí, se formos seguir a argumentação de Schönberg/Faria, nossa conclusão será que Guerra-Peixe, preocupado com a organicidade de suas obras, passa a criar seus temas de modo a poder ter material passível de ser trabalhado de acordo com suas necessidades composicionais, dando margem a desenvolvimentos como se faz na tradição de concerto. No *Trio*, como se pode ver bastante claramente no caso das relações entre os

²¹ A referência aqui, como não poderia deixar de ser, é o *Ensaio sobre a Música Brasileira* e as famosas três fases da criação de uma música brasileira: *Tese, Sentimento e Inconsciência Nacionais*. ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p. 34.

²² ANDRADE apud FARIA, A. G. *Guerra-Peixe e a Estilização*, p. 181.

²³ EGG, A. A. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História - UFPR, 200444ss

materiais obtidos de A₁ e o que mostrei em A₂ e B₂, parece ter havido derivação mesmo entre os temas, seguindo a tradição europeia – e especialmente alemã – em um de seus pressupostos mais caros. O próprio trabalho de análise dentro da tradição é feito por meio da busca de inter-relações entre os materiais de uma dada peça, o que foi bastante criticado pela chamada “musicologia pós-moderna” devido à naturalização implícita aí de que uma boa obra precisa ser coerente, e coerente neste sentido preciso,²⁴ mas a questão é que, se faz parte da tradição – e sabemos que faz, como testemunhos de época nos mostram²⁵ – não há porque duvidar de que as coisas se passem dessa maneira para aqueles indivíduos. Compositores foram formados com base nesses princípios, e por mais que se possa argumentar que às vezes a teoria musical tenha tendência a suprir falhas do fazer musical que ela tenta explicar,²⁶ pode-se supor com certa segurança que existe considerável convergência no pensamento musical de compositores e musicólogos numa dada época.

Não se trata nem de seguir acriticamente os vieses disciplinares da musicologia nem de negar teoricamente algo que a mais simples análise seria capaz de demonstrar, bancando o relativista militante ou tentando reduzir tudo à realidade última das relações de poder, merecendo então ouvir em resposta a observação de Adorno de que “a irracionalidade das obras de arte é, de um modo geral, enunciada pelas pessoas estranhas à arte de um modo muito mais altissonante do que por aqueles que se entregam à disciplina das próprias obras e entendem algo do assunto”.²⁷ A questão é que um estudo como este, que trata de um compositor trabalhando numa encruzilhada de tradições, beneficia-se simultaneamente da relativização da própria ideia – pressuposta na noção de organicidade – de que se deve atender às necessidades do material no trabalho de composição e também da observação das diferentes formas de se atender a tais necessidades. Por conseguinte, se a necessidade do material faz parte de uma das tradições a que Guerra-Peixe estava ligado, ela pode estar presente em suas criações, mas em que medida sua realização concreta segue os métodos e o senso de forma de Beethoven ou Schönberg é algo para que não há resposta definida de antemão. Se for possível oferecer aqui ao menos alguma pista em relação a isso, parte dos objetivos deste trabalho já terá sido alcançada.

²⁴ Cf. MONELLE, R. *The Sense of Music*. New Jersey: Princeton, 2000, capítulo 1.

²⁵ Ver, entre muitos exemplos possíveis, o artigo *Brahms the Progressive* em SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984.

²⁶ Cf. MONELLE, R. *Op. Cit.*

²⁷ ADORNO, T. W. “Teses sobre Sociologia da Arte”. In: Cohn, G. (org.) *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986, p. 111

Os elementos do primeiro movimento do *Trio* mostrados acima são todos bastante típicos da tradição europeia de concerto, tal como se apresentava entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do XX, servindo muitas vezes de indicador da qualidade de uma composição, do rigor construtivo. Neste sentido, seria a princípio arriscado atribuir sua presença aqui ao academicismo deliberado que Guerra-Peixe afirmou ter guiado a composição da peça. No entanto a maneira mais sutil, menos explícita com que aparecem em outras peças do compositor – o que teremos a oportunidade de ver ao longo deste texto – parece-me indicar que Guerra-Peixe via os jurados do concurso em que inscreveu seu *Trio* como detentores de um gosto convencional e claramente filiado à estética nacionalista dominante na época. O que vemos a partir do *Trio* é que do ponto de vista de seu autor tratava-se de um nacionalismo específico, que dependia de critérios provindos diretamente da tradição europeia, nomeadamente, a unidade estrutural; a busca de uma lógica na organização formal;²⁸ a construção com base no princípio da derivação por variação e pela abstração de caracteres mais importantes que são mantidos enquanto outros, secundários, são variados.

1.1 - Do academicismo às disputas

Independente do fato de que Guerra-Peixe talvez tenha errado em sua avaliação – afinal, ele tirou o segundo lugar, enquanto o Trio de Marlos Nobre, que ficou com o primeiro prêmio, não é uma peça que chegue a chamar a atenção pelo tradicionalismo –, pode ser que sua posição naquele momento, conjugada com o que estamos vendo no *Trio*, ofereça uma perspectiva interessante sobre a música de concerto brasileira da primeira metade do século. Nascido em 1914,²⁹ seus anos de formação foram justamente aqueles em que a primeira geração modernista – a de Villa-Lobos e Mário de Andrade – caminhou significativamente no sentido de realizar alguns dos principais ideais do movimento a que pertenciam. Assim, foi a época em que aqueles artistas tentaram – e em boa medida conseguiram – empreender uma renovação dos meios de expressão artística, de início a partir das pesquisas das vanguardas europeias e, em seguida, com base na incorporação de elementos vistos por eles como “nacionais”.

²⁸ Veremos isso no próximo capítulo, ao discutir o plano tonal da obra.

²⁹ Só para se ter uma referência, Guarnieri é de 1907, Mignone e Lorenzo Fernandes de 1897, Marlos Nobre de 1939, Santoro de 1919 e Villa-Lobos de 1887.

Logo, tanto no sentido da renovação dos meios de expressão como em relação a uma maior radicalização do nacionalismo que essa renovação possibilitava, o grupo que ficou conhecido como “modernista” se opunha ao que lhes parecia um “academicismo europeizado” que marcava as atividades de boa parte dos artistas brasileiros que os precederam, considerando-os “tradicionalistas”.³⁰

Isso, porém, ocorreu principalmente nos anos 1920, havendo nas duas décadas seguintes um deslocamento de posições que será central para a compreensão do que está em jogo aqui. O grupo modernista, identificado com aquela renovação dos meios de expressão nas artes, assumiu por um tempo a posição de vanguarda. Em seguida, conforme entramos no período varguista, os modernistas vão se aproximando cada vez mais da problemática de uma cultura brasileira, havendo mesmo uma espécie de “virada nacionalista” no movimento que terminou por afastá-los da vanguarda artística. Embora seja uma simplificação, essa perspectiva serve aqui para esboçar esquematicamente como Guerra-Peixe via o cenário da música de concerto brasileira na época em que iniciava sua carreira.³¹ Na verdade, o maior problema de descrever o campo da música de concerto da época nesses termos é nublar seu caráter processual, visto que não só já havia um nacionalismo musical, ainda que incipiente, antes de Villa-Lobos, mas principalmente porque os alinhamentos não se deram de maneira tão simples e definitiva, como é de desconfiar, além do fato de que os modernistas foram vanguarda por um tempo. Como fator complicador, com o surgimento dos modernistas, os compositores que já estavam estabelecidos – em sua maioria professores das principais instituições de ensino de música do país – foram praticamente todos enquadrados sob a rubrica de “tradicionalistas”, mesmo havendo aqueles que praticavam certo nacionalismo de caráter romântico. Desse ponto de vista, junto deles era alocada também a maior parte da crítica especializada, embora esta muitas vezes se colocasse em posição de antagonismo em relação ao que professores do Instituto Nacional de Música, por exemplo, defendiam³² ambos defendendo a tradição europeia de concerto como a “grande tradição” da qual não nos deveríamos afastar. Os espaços de que dispunham serviam então como uma espécie de tribuna a partir de onde era possível

³⁰ Ver, entre outros, TRAVASSOS, E. *Os Mandarins Milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997 e WISNIK, J. M. “Getúlio da Paixão Cearense” in: *Música – o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004. Voltarei ao tema com mais vagar no capítulo 2, ao tratar da maneira como se estabeleceu a relação com o folclore.

³¹ Veremos isso em maior detalhe abaixo, na discussão referente ao Música Viva.

³² Ver a polêmica entre Oscar Guanabara e Alberto Nepomuceno em Pereira, A. R. *Música, Sociedade e Política – Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. 111ss.

manifestar e dar força a suas concepções e visões sobre a arte e mesmo sobre a cultura e a sociedade brasileiras. Figuras como os críticos Andrade Muricy e Oscar Guanabara ou músicos como Francisco Braga, Henrique Oswald e muitos outros representavam as preferências vistas como atrasadas contra a qual se insurgiram não só aqueles que entendemos hoje como “modernistas” num sentido mais estrito, mas já antes Alberto Nepomuceno ou Leopoldo Miguez, engajados que estavam na modernização das instituições chave na vida musical da cidade, como o Instituto Nacional de Música.³³ Para que se veja a dimensão que isso tinha, basta ver que em 1949 Guerra-Peixe ainda descrevia um evento ocorrido no Instituto, então Escola Nacional de Música, nos seguintes termos:

A nossa famosa Escola Nacional de M.... faz uma exposição de Música Erudita e Folclórica... Tirando-se os antigos, que temos que respeitar pelo valor histórico, o resto é de doer... Si fôssemos barbeiros ficaríamos riquíssimos de fazer a barba a tanta gente... Qualquer rapazinho que fez um Minueto na Escola está lá representado!!!! Vila, Guarnieri, Gnattali, Santoro e eu não comparecemos com coisa nenhuma.³⁴

Além disso, havia toda uma geração de compositores um pouco mais novos que Villa-Lobos (nascido em 1887) que provavelmente não enxergavam a si próprios como figuras inevitavelmente à sombra do mais velho. Porém a História é cruel, e mais ainda o foi nossa crítica musical posterior, em geral obcecada com os problemas de uma música nacional. Assim, da maneira como foi narrado, ao longo do tempo foi-se formando uma espécie de “escola nacionalista” que, embora no que tinha de existência concreta devesse mais a Guarnieri que a qualquer outro, acabou tendo em Villa-Lobos sua grande figura e mesmo principal fonte de inspiração.³⁵

Muitos modernistas, principalmente do campo das letras, conseguiram inserção junto ao governo de Getúlio Vargas, que se iniciou em 1930 e se tornou uma ditadura a partir de 1937, com seu projeto de unidade nacional e modernização do país pela via “de cima”. Esquemáticamente, ter intelectuais em sua órbita ajudaria Vargas a formatar e dar respaldo a seu projeto de nação e de poder, o que acabou acontecendo numa espécie

³³ Ver *Idem*, 111ss, FARIA, A. M. *Koellreutter e a Crítica de Andrade Muricy (1939-1951)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música Brasileira do Centro de Letras e Artes – UNI-RIO, 2004.

³⁴ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*, Rio de Janeiro: 28/4/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.

³⁵ Sobre todo o trecho, ver KATER, C. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001 e EGG, A. A. *Op. Cit.*, cap. 1.

de negociação tácita que, em contrapartida, criava para esses intelectuais e artistas oportunidades de trabalho não só junto ao aparato burocrático – o que ao menos lhes garantiria uma subsistência confortável – como também boas possibilidades de obter visibilidade e continuarem produzindo. Desse modo, a atuação de artistas e intelectuais junto ao governo Vargas respondia em boa parte às necessidades deste em constituir a nação, ao mesmo tempo em que significava uma oportunidade de realização dos projetos de tais artistas de criação de uma arte que se propunha brasileira.³⁶

Na verdade, a importância em se criar uma arte ancorada na brasilidade tinha raízes profundas que vão bem mais longe que o projeto modernizador de Vargas. Se de início nosso Modernismo esforçava-se pela renovação dos meios de expressão por meio da busca de algo “mais fundamental” escondido dentro do indivíduo, sob as camadas de sociabilidade e civilização, aos poucos a ênfase de suas preocupações vai se deslocando para o problema da brasilidade e da existência ou criação de uma cultura que se pudesse dizer brasileira. Com a publicação em 1924 de *A Estética da Vida*, de Graça Aranha, o debate nos meios modernistas vai passando aos poucos para uma compreensão da aspiração à universalidade como necessariamente ligada ao nacional e mesmo o regional,³⁷ produzindo um corte a partir da divergência quanto à maneira de se chegar até essa brasilidade. De um lado, temos uma corrente mais “doutora”, para usar a expressão de Eduardo Jardim de Moraes, partindo de Sílvio Romero e Mário de Andrade e mais próxima das Ciências Sociais, pregando o estudo e o conhecimento aprofundado das diversas manifestações culturais do país através de intensa pesquisa,³⁸ de outro, havia a corrente que, partindo de Graça Aranha, tomava a *intuição* como a forma privilegiada de se alcançar a nacionalidade através também do elemento “popular”.

Apesar dessa divergência, a ideia de que as parcelas “rústicas” e “incultas” da população seriam como que portadoras de uma cultura brasileira mais autêntica tem uma raiz comum nas próprias noções de *expressão* e *sensibilidade*, bastante caras aos modernistas de ambos os lados. Com aquele “deslizamento” de perspectivas em nosso Modernismo a partir da publicação de *A Estética da Vida*, a renovação da expressão e a ruptura com o passado foi dando lugar à problemática da *brasilidade* como foco das preocupações modernistas: a busca por uma forma de expressão *individual* “pura”

³⁶ WISNIK, *Op. Cit.*

³⁷ Ver MORAES, E. J. *A Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

³⁸ *Idem*. p. 124.

empreendida pelos artistas dos anos 1920 vai perdendo importância em detrimento da procura da expressão “pura” *de uma cultura* junto aos homens “primitivos” ou “selvagens”. Se no início de nosso Modernismo a renovação dos meios de expressão era obtida por meio da busca de uma suposta expressão “espontânea” que tendia a ser identificada com uma forma de primitivismo, de retorno a algo fundamental *dentro* do homem, com o tempo esse primitivismo foi sendo deslocado para uma unidade mais geral, o “povo” ou a “nação”, que passam a ser vistos até certo ponto como homólogos ao indivíduo. Foi precisamente com o estabelecimento dessa homologia entre indivíduo e nação que se saltou da reflexão sobre a criação artística individual para a consideração da “cultura popular” como uma espécie de “fonte” da nacionalidade.³⁹

Como lembra Travassos, para Mário de Andrade a poesia parnasiana teria se afastado das fontes vitais da criação e, por isso, esses “mestres do passado” deveriam ser enterrados, quando então “a arte poética conheceria um novo princípio e voltaria à sua razão de ser, àquilo que a justifica entre ‘selvagens’, representantes contemporâneos do homem tal como era na aurora dos tempos”. Como se pode ver, trata-se exatamente da questão da arte como *expressão*. Não é possível ignorar que o tema guarda uma importante relação com um movimento mais geral nas artes do período, ligado especialmente às *vanguardas* da virada do século XIX para o XX, quando imperava uma forte sensação de que a vida na sociedade da época estava orientada talvez de maneira equivocada, possivelmente sufocando grande parte do potencial que o ser humano poderia desenvolver.⁴⁰ Mas, além disso, com o deslocamento da problemática da expressão e da ruptura com o passado dando lugar à problemática da *brasilidade* como foco das preocupações modernistas, vão se estabelecendo formas novas de se relacionar com a tradição, ou talvez seja mais adequado dizer que foi surgindo a perspectiva de que haveriam diversos “focos” de uma tradição brasileira mais ampla

³⁹ TRAVASSOS, *Op. Cit.* p. 157.

⁴⁰ Para uma discussão mais aprofundada do tema, ver Travassos, capítulo 1, mas há um pequeno trecho que pode mostrar com considerável clareza do que se trata aqui - Travassos, 1997, p.157-8. Segundo a autora, os artistas modernistas

buscaram as fontes da criação artística ora nas profundezas da mente ou nas regiões da subjetividade associadas às emoções, ora nas expressões de indivíduos postos à margem da sociedade, supostamente livres das convenções sociais, ora entre crianças, provisoriamente livres das convenções. Tendia-se a identificar norma social e norma acadêmica, de sorte que libertar-se de uma era libertar-se da outra. Os modos de vida boêmios constituíram, para alguns artistas, experiência necessária à conquista da autenticidade na expressão. Não surpreende que as expedições de coleta de música em áreas rurais tenham sido consideradas um sintoma da aversão de alguns artistas à vida “normal”.

com que estabelecer uma relação fertilizadora para a produção artística e, por consequência, para contribuir para a cultura brasileira.⁴¹

O ponto talvez possa ser resumido por um trecho do trabalho de Travassos em que a autora trata de como a homologia entre indivíduo e nação permitiu, no pensamento marioandradeano, que se saltasse da reflexão sobre a criação artística individual para considerar a “cultura popular” como uma espécie de “fonte” da nacionalidade, da brasilidade “em estado bruto”:

Nas chamadas estéticas da juventude, o retorno às fontes vitais da criação e a recuperação da expressão espontânea eram reconhecidos como uma forma de primitivismo. [...] O primitivismo investido num estrato do indivíduo psicofísico foi deslocado para o povo, estrato impreciso da sociedade. A unidade de raciocínio, neste caso, será frequentemente a nação, concebida como homóloga ao indivíduo, numa redução do coletivo ao individual ou da sociologia à psicologia.⁴²

Seria justamente a pressuposta inconsciência do “povo” que garantiria a expressão do que há de mais fundamentalmente nacional. Caberia aos artistas – não aos artistas “populares”, mas aos artistas “cultos” ou “eruditos” – dar ao mundo aquela arte moderna e nacional por que ansiavam. Seria então justamente o fato de se originar de um suposto “fundo vital” da nação, do inconsciente do “indivíduo grande”, nos termos de Travassos, que garantiria esse status de “erudita e nacional” a tal arte.

A inconsciência do povo forneceria a expressão imediata da entidade nacional, como o sub-eu os impulsos líricos da poesia... Assim, a fórmula “lirismo + arte = poesia” teria correspondência em outra, válida para a nação: expressão instintiva do povo + trabalho consciente dos artistas = arte moderna nacional.⁴³

Diante desta pequena digressão, o que se pode ver é que houve no período uma convergência de proposições entre aquilo que Vargas buscava realizar e os caminhos a que aspiravam nossos modernistas. Isso na verdade não tem nada de fortuito nem necessariamente aparecia como promissor no momento. Ao contrário, faz mais sentido observar como a pujança dessas ideias naquele momento – e mesmo antes – fez com que aqueles engajados no governo Vargas, ao pensarem o problema da unificação e da

⁴¹ Ver MORAES, E. J. *Op. Cit.*

⁴² TRAVASSOS, E. *Op. Cit.* p. 157

⁴³ TRAVASSOS, E. *Op. Cit.* p. 158.

modernização do país, já o pensassem nesses termos. Eram soluções que estavam à mão, que tinham raízes mais profundas e que faziam parte da consciência daqueles atores, e é precisamente isso que se pode ler – embora nem sempre esteja na superfície – nas partes II e III do livro de Schwartzman, Bomeny e Costa sobre a atuação do ministro Gustavo Capanema junto a Vargas ou em muitos dos ensaios contidos no trabalho organizado por Botelho, Bastos e Villas Bôas.⁴⁴

Apesar das especificidades de cada caso, o exemplo de Villa-Lobos serve bem aqui. A área cultural aparecia como estratégica para Vargas na medida em que se buscava constituir a identidade da nação através justamente do conhecimento e da incorporação de elementos da cultura “popular”. Neste sentido é que Villa-Lobos veio a se engajar num projeto de canto orfeônico nas escolas que visava tanto a “despertar a juventude para a música” quanto despertar nessa mesma juventude sentimentos cívicos e patrióticos. Ele então não só compôs, baseado em “temas populares brasileiros”, quase todo o repertório de canto orfeônico adotado nas escolas como elaborou uma metodologia de ensino e regeu em estádios lotados enormes massas corais de crianças que cantavam hinos cívicos e exaltações a Vargas, que de início era simpatizante do fascismo, como se sabe. Por outro lado, Villa-Lobos ganhou projeção nacional sem precedentes como compositor e, quando Vargas finalmente se juntou aos aliados durante a Segunda Guerra, foi um dos grandes privilegiados com a chamada “política de boa vizinhança” dos Estados Unidos, viajando para lá diversas vezes e recebendo várias encomendas de obras.⁴⁵

Em grandes traços, a história se desenrolou da seguinte maneira: foi Villa-Lobos quem procurou Getúlio em busca de apoio para o projeto que já vinha colocando em prática por iniciativa própria em colégios da rede pública do Rio de Janeiro, angariando aos poucos apoio institucional cada vez maior para seu plano de “colaborar com os educadores para obter a disciplina espontânea e voluntária dos alunos, despertando, ao

⁴⁴ SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000; BOTELHO, A.; BASTOS, E. R.; VILLAS BÔAS, G. *O Moderno em Questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

⁴⁵ Para uma boa ideia do ponto, ver GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Parabolé, 2009, principalmente o capítulo 5, e WISNIK, *Op. Cit.*, mas tem-se também uma excelente noção de como as coisas se davam na época lendo o capítulo 4 de EGG, A. A. *Fazer-se Compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese (Doutorado). Departamento de História – USP, 2010, onde o autor aborda a trajetória de Guarnieri durante o período. O interesse de consultar esse trabalho está em que Guarnieri não conseguiu uma posição tão boa junto ao governo Vargas, em parte porque, sendo paulista, tinha boa parte de seus “contatos” ligados à Revolução Constitucionalista. Ainda assim, Guarnieri teve importantes oportunidades nos EUA, chegando a publicar diversas de suas obras junto a editoras norte-americanas, realizando concertos naquele país etc.

mesmo tempo, na mocidade um sadio interesse pelas artes em geral e pelos grandes artistas nacionais e estrangeiros”.⁴⁶ A ideia era, como um documento publicado pelo DIP foi claro em afirmar, “aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional”. Como se não bastasse, o mesmo trecho ainda fechava dizendo: “eis o milagre realizado em dez anos pelo governo do presidente Getúlio Vargas!”⁴⁷ Por outro lado, tendo em vista o argumento resenhado acima sobre a relação entre o inconsciente da nação e a “cultura do povo”, percebe-se que a tentativa de produzir a unidade nacional por meio de canções populares, apoiada em ideias sobre a educação da população, tinha alcance considerável no período, desempenhando papel particularmente importante no “instrumental de pensamento” mais geral de nossos modernistas.

Já em 1931 ocorria a primeira manifestação coral, em São Paulo, quando Villa-Lobos regeu 12.000 vozes que cantavam o hino nacional, com direito a panfletos exortativos despejados por aviões e distribuídos em escolas e até esquema especial de transportes, com desvio do tráfego etc. Os resultados daí colhidos levaram a que no ano seguinte fosse criado no Distrito Federal um curso de *Pedagogia da Música e Canto Orfeônico* em que tomaram parte nada menos que 250 figuras recrutadas entre professores da Escola Nacional de Música e “artistas de renome no cenário brasileiro”, dentre os quais Roquette Pinto, seu presidente honorário. Tudo isso culminou com a criação de uma Superintendência de Educação Musical e Artística – a famosa SEMA –, tornando o ensino de canto orfeônico obrigatório nas escolas primárias, secundárias e de ensino profissional, e, por fim, com a escolha de Villa-Lobos para secretário da recém-criada Secretaria de Educação Musical do governo Vargas.⁴⁸

Para que se tenha ideia melhor da dimensão que Villa-Lobos foi assumindo ao longo da história de nossa música de concerto, marcando o debate todo sobre a música produzida na primeira metade do século XX, cerca de 50 anos depois José Miguel Wisnik resumiria bem o ponto ao escrever:

A música de Villa-Lobos busca officiar o rito de passagem da *nação-caos* (território *potencial* da natureza bruta e do povo *inculto*, tidos como forças indômitas do “feroz instinto de uma raça em pleno desenvolvimento”) à *nação-cosmos* (território *simbólico* da natureza e

⁴⁶ As palavras citadas são do próprio compositor em relatório sobre o programa de implantação nacional do ensino de canto orfeônico nas escolas, ver WISNIK, *Op. Cit.* p. 179.

⁴⁷ Apud *Idem*.

⁴⁸ Para todo o trecho acima, ver WISNIK, *Op. Cit.* pp. 175-183.

do povo *potenciados*).

A música, que será tomada como a mediadora pedagógica dessa passagem, quando do programa do canto orfeônico, já tem a charada resolvida de antemão na obra sinfônica: dar ordem ao caos através de um movimento de espelhamento entre povo e nação, graças ao qual a sociedade surge como conflituosa (dilacerada pelos interesses conflitantes que a dividem) e harmoniosa (resgatada pelo sentimento pátrio). Da trama desse movimento de postulação da gênese da nação (fazendo-a falar através do povo e fazendo-o calar em seus “excessos”) é que salta em refração acima dos conflitos a *alma brasileira*, o *Rasga o coração*, espécie de *estado* lírico e feminino, emulação utópica do Estado político masculino.⁴⁹

O que Wisnik está dizendo, está claro, é que desde a música dos anos 1920 (“Alma brasileira” e “Rasga o coração” são os nomes dos *Choros* números 5 e 10, respectivamente) Villa-Lobos já vinha articulando esse projeto de pacificação da nação que, no fim dos anos 1930, junto à ditadura de Getúlio Vargas, seria posto em funcionamento através das manifestações cívicas do canto orfeônico. Desse modo, “a pacificação prefigurada no *Choros* [no. 10] estabiliza-se na obra musical a partir da década de 30, através do neoclassicismo das *Bachianas brasileiras*, como que a augurar o desejado equilíbrio da nação ‘madura’, que soube disciplinar sua rica ‘seiva’.”⁵⁰

Wisnik termina por fazer uma leitura um pouco teleológica e arriscada da trajetória do autor dos *Choros*, mas o interesse aqui é muito menos criticar ou mesmo discutir com essa ou outras interpretações e mais mostrar a perenidade dessa chave de leitura. Diante de um quadro como esse, em que Villa-Lobos foi ganhando progressiva importância no cenário brasileiro, é interessante perceber que em mais de um momento vemos Guerra-Peixe manifestar opiniões que de certa forma sugerem que o compositor mais velho teria acabado por exercer uma espécie de efeito “polarizador” sobre praticamente todos os compositores brasileiros posteriores que se engajaram em alguma medida que fosse no projeto modernização de nossas artes, quase que os forçando a se posicionarem em relação a ele de uma maneira ou de outra.

Em carta a Curt Lange de 31 de dezembro de 1948, vemo-lo escrever que

A Orquestra Sinfônica Brasileira funcionou este ano com uma verba de Cr\$3.000.000,00 (verba Federal) e outra menor (esta, Municipal). O Eleazar de Carvalho regeu uma série de concertos incluindo muitas obras brasileiras. Mas... só de gente da panelinha do Villa.

⁴⁹ WISNIK, *Op. Cit.* p. 173.

⁵⁰ WISNIK, *Op. Cit.* p. 174

E ainda, na mesma carta:

Meu nome foi proposto para a Academia Brasileira de Música, e parece que serei aceito. Não gosto disso, mas preciso dar um rumo mais firme à minha vida futura. Isto, pelo menos, é uma aproximaçãozinha da panelinha dominante.⁵¹

O que teve o seguinte desdobramento em carta posterior, enviada do Recife em 27 de abril de 1950:

Este Vila, depois de ter me proposto para Membro da Academia Bras. de Música, em seção, com o apoio de todos, tem feito (presumo) tudo para que eu não entre lá. Pois, só toma parte nela os que costumam “render homenagens” ao Vila ou... mediocridades.

No limite, era como se restasse apenas escolha entre fazer parte do “time” de Villa-Lobos – e assim estar, de certo modo, tanto no melhor quanto no pior dos sentidos, sob sua sombra – ou deliberadamente opor-se a ele. É verdade que no primeiro caso não se tratava propriamente de uma filiação a uma suposta “escola villalobiana”, já que além do fato amplamente conhecido de que, como Stravinsky, Villa-Lobos não deixou alunos, Guerra-Peixe não parecia considerá-lo propriamente um compositor de grandes atributos técnicos para formar uma escola, como teremos a oportunidade de ver mais à frente, mas o peso de sua personalidade, sempre identificada com o nacionalismo tanto no cenário brasileiro quanto internacional, parece ter sido fundamental para alimentar essa percepção do campo da música de concerto brasileira *que se propunha moderna* como mais ou menos dividido entre nacionalistas e seus opositores, os vanguardistas – isso pelo menos até a década de 1960.

É claro que as coisas não se dão de maneira tão direta, que decisões individuais não são tomadas visando tão diretamente a fins distantes, mas, para meus propósitos aqui, essa caracterização esquemática da percepção de Guerra-Peixe sobre o cenário que tinha a sua frente serve para reforçar e matizar a percepção dominante de que o nacionalismo nas artes brasileiras do período – especialmente a música – era uma tendência que já estava presente e que se exacerbou, assumindo feições específicas a partir daí, o que pareceu aos olhos de muitos uma espécie de desradicalização e mesmo

⁵¹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 31/12/1948. Acervo Curt Lange – UFMG.

cooptação daqueles artistas.⁵² Como era de se esperar, mais uma vez Villa-Lobos serviu de alvo. Desta vez para aqueles que percebiam a situação como um esmorecimento do impulso artístico em detrimento de necessidades “extramusicais”.⁵³ Em linhas gerais, a narrativa mais comum ia no seguinte sentido: se nos anos 1920 Villa-Lobos teria chegado de Paris apresentando obras vanguardistas como os *Choros*, que do ponto de vista da linguagem composicional dialogavam com o Stravinsky da *Sagração da Primavera*, Varèse ou Florent Schmitt, nos anos 30 ele se aproximaria de Vargas, iniciaria a composição de suas neoclássicas *Bachianas Brasileiras* e, por fim, se voltaria para os Estados Unidos como um “mercado” de oportunidades.⁵⁴

VILLA LOBOS: Também veio dirigir um concerto. Que obras apresentou!!! Ouviu-se [sic] composições que nem para o rádio eu teria coragem de assiná-las... Foi chamado de gênio, de o maior músico das Américas, maior que Stravinsky, maior que Carlos Gomes, compositor moderno, anti-acadêmico, enfim: tudo pelo avesso!!!!....⁵⁵

Ao mesmo tempo, entre os anos 40 e 50 assistia-se o crescimento no Brasil de tendências à esquerda do espectro político, sendo seu principal aglutinador o PCB, fundado em 1922 e desde então vivendo numa espécie de ilegalidade intermitente, mas detendo a hegemonia entre intelectuais e artistas – mesmo aqueles que foram absorvidos pelo regime de Vargas, criando quase que uma frente com graus variáveis de organização em torno de ideias como a transformação social pela via da nacionalidade.⁵⁶ Além disso, ainda no campo das esquerdas, o Grupo Música Viva, de que Guerra-Peixe fazia parte, tinha ligações fortes com o movimento comunista internacional há algum tempo já, especialmente por meio da atuação de dois de seus

⁵² Ver EGG, *O Debate*, 152ss, KATER, C. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001 e SILVA, F. (org.) *Camargo Guarnieri – o Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001, especialmente a seção denominada “Abrindo uma Carta Aberta”.

⁵³ O exemplo mais direto disso é o de Willy Correa de Oliveira, que publicou em 2007 um ensaio em que revisita sua relação com o “Mestre”. Ver OLIVEIRA, W. C. “Com Villa-Lobos” in: *Estadao.com.br*. 2007 <http://www.estadao.com.br/especiais/reencontro-com-villa-lobos,14614.htm> (último acesso em 21/01/2012).

⁵⁴ Para uma visão mais matizada dessa trajetória, ver GUÉRIOS, *Op. Cit.* e para uma revisão da produção de Villa-Lobos, colocando em relevo a continuidade de determinados procedimentos composicionais ao longo de sua trajetória, ver SALLES, P. T. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

⁵⁵ GUERRA-PEIXE, C. Carta a Curt Lange. Recife: 06/07/1950. Acervo Curt Lange, UFMG – sublinhados do autor.

⁵⁶ Ver RIDENTI, M. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Unesp, 2010.

principais integrantes, H. J. Koellreutter e Claudio Santoro.⁵⁷

Diante desse quadro resumido, conseguimos ter maior clareza sobre as possibilidades de inserção profissional para um artista nascido nos anos 10. De um ponto de vista mais concreto e individual, segundo relataram o próprio Guerra-Peixe e outros artistas da época, havia a percepção de que a música tal como ensinada nas instituições tradicionais era por demais voltada para o século XIX.⁵⁸ Ao mesmo tempo, como foi dito, os modernistas pareciam praticar uma arte excessivamente ligada aos ideais do governo Vargas, o que para um artista mais jovem, de tendências vanguardistas, simpatizante do PCB⁵⁹ e em busca de se estabelecer profissionalmente, acabava provavelmente inspirando antipatia tanto no sentido de que, por um lado, uma música como aquela remetia a um universo de ideias com o qual ele não se identificava e a um governo que não lhe oferecia grandes oportunidades – a não ser que se colocasse sob a esfera de influência de algum dos artistas já estabelecidos – quanto, por outro, no sentido de que talvez parecesse um certo retrocesso em termos de linguagem artística. Um trecho que deixa bastante claro esse estado de coisas pode ser encontrado na carta enviada do Recife por Guerra-Peixe ao musicólogo Mozart de Araújo, que estava no Rio de Janeiro e acompanhava o pleito do compositor por uma vaga na Academia Brasileira de Música:

...O negócio é como eu estou vendo há muito tempo: o que o Vila disse é o que se faz. Do jeito que ele pensar os outros pensam. Que gente sem personalidade!!! Como há de florescer a música brasileira se toda essa gente reza pelo mesmo terço, com as mesmas palavras, tal como ordena o “papa” – que é obedecido religiosamente????⁶⁰

A carta foi escrita já no período em que Guerra-Peixe havia optado por abandonar o dodecafonismo e abraçar a “música brasileira”, por cujo florescimento ele

⁵⁷ Cf. KATER, *Eunice*, caps. 2 e 3, SCHWARTZMAN et al., *Op. Cit.* pp. 155ss, RIDENTI, *Op. Cit.* pp. 57ss e “Brasilidade vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950”, artigo de RIDENTI em BOTELHO et al. *Op. Cit.*

⁵⁸ Ver ASSIS, A. C. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 - 1954)*. Tese (Doutorado) Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2006, cap. 2 e EGG, *O Debate*, cap. 1.

⁵⁹ Há considerável divergência na bibliografia sobre a relação de Guerra-Peixe com o PCB, mas em geral tende-se a considerar que havia uma simpatia sem engajamento em questões propriamente políticas (ver ARAÚJO, S. “Introdução”. In: Guerra-Peixe, C. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 20). Sabe-se no entanto que Santoro foi de fato membro do Partido, sendo inclusive impedido de receber uma bolsa da Fundação Guggenheim para estudar nos Estados Unidos devido a suas “atividades subversivas” (MARIZ, V. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 25).

⁶⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 06/02/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

afirma temer no trecho acima. Entre os anos 1940 e a criação do *Trio*, em 1960, Guerra-Peixe passou por ainda por uma fase dodecafônica antinacional e em seguida tentou nacionalizar seu dodecafonismo. Todavia, apesar da aparente distância entre essas diferentes “propostas” de se fazer música, alguns argumentos e questões que o ocuparam antes de se tornar nacionalista podem nos ajudar a compreender melhor seus posicionamentos em relação à música de seus colegas no campo nacionalista no período subsequente a sua “virada estilística”.

Essa visão de que Villa-Lobos era o “manda-chuva” da música no Brasil e que, mais que isso, fazia o possível para bloquear os caminhos daqueles que não gozavam de sua simpatia, perpassa a correspondência de Guerra-Peixe, onde sobram comentários como os que vimos há pouco ou apelidos irônicos do tipo de “Villa-Lobos virgulino capitão”⁶¹, e isso parece indicar que até certo momento Guerra-Peixe o tomou como símbolo de toda aquela realidade musical. Único compositor brasileiro a participar de fato da primeira Semana de Arte Moderna, em 1922, obtendo toda a legitimação que seu período em Paris lhe proporcionou⁶² e, além disso, com o desaparecimento prematuro de Glauco Velásquez e Luciano Gallet, a posição de Villa-Lobos como pioneiro de nosso Modernismo acabou por se sedimentar. Unindo-se a isso o bom posicionamento obtido por ele junto ao Estado Novo, sua enorme produtividade e, evidentemente, o interesse de sua obra num contexto de busca de uma arte elaborada a partir de fontes nacionais,⁶³ na visão de Guerra-Peixe não restava senão a escolha entre fazer parte da “panelinha” ou se opor abertamente a Villa-Lobos, caso em que haveria um preço a pagar, como veremos.

1.2 - Engajamentos: Guerra-Peixe e o Música Viva

Penso que Guerra-Peixe e alguns de seus colegas de geração tinham uma percepção da situação similar à que esbocei acima e, se estou certo, isso pode ter sido fundamental para a maneira como eles tentaram sua inserção profissional e artística. Tendo em vista a oposição entre o grupo dos modernistas/nacionalistas, que se consolidava junto ao aparelho estatal, e os professores, regentes e críticos tradicionais,

⁶¹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 25/05/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁶² Não é nenhuma novidade assinalar a importância que o sucesso na capital francesa tinha naquela época para que um artista fosse reconhecido no Brasil.

⁶³ Para uma apreciação mais completa da trajetória de Villa-Lobos, ver GUÉRIOS, *Op. Cit.* Sobre o projeto getulista de “modernização” e “civilização” do país e o papel de Villa-Lobos nele, ver WISNIK, *Op. Cit.*, especialmente a partir da p. 174.

que defendiam a tradição europeia e ocupavam a maior parte dos lugares em instituições de ensino e na imprensa, criava-se uma espécie de barreira para a ascensão de compositores mais jovens, principalmente para aqueles que não se alinhassem em suas fileiras, visto que tanto os modernistas quanto os tradicionalistas disputavam as já exíguas posições no cenário da música de concerto brasileira da época.⁶⁴ Para um compositor que iniciava sua carreira, uma boa alternativa seria então a abertura de novos espaços, algo difícil de se fazer sozinho, logicamente. Foi exatamente esta a importância do grupo *Música Viva* naquele momento, no qual Guerra-Peixe se engajou ao ir tomar aulas de composição com o alemão Hans-Joachim Koellreutter.⁶⁵

O *Música Viva* foi um grupo fundado por Koellreutter em 1938 com base em sua experiência vivida ainda na Europa, quando foi aluno de Hermann Scherchen. Este último foi um dos mais importantes regentes empenhados na causa da “música nova” durante a primeira metade do século XX e exerceu profunda influência sobre Koellreutter, tendo sido responsável pela primeira audição de várias obras fundamentais da música do século XX.⁶⁶ Scherchen havia ainda fundado um movimento e um periódico que foi editado em Bruxelas de 1933 a 1936 com o nome *Musica Viva*. Assim, o movimento europeu organizado em torno de Scherchen foi a inspiração de boa parte do que Koellreutter realizou no Brasil⁶⁷, que acabou por se tornar o principal foco de irradiação de propostas modernizadoras em nossa música de concerto na década de 1940. Para se ter ideia da importância do movimento brasileiro, fizeram parte dele ou ao menos foram alunos de Koellreutter, dentre outros, Cláudio Santoro, Eunice Katunda, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Edino Krieger, Roberto Schnorrenberg, Guerra-Peixe e mesmo Camargo Guarnieri, que publicaria depois, em 1950, a famosa *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*.

O *Música Viva* brasileiro (dessa vez escrito em português, com acento) foi fundado por Koellreutter a partir do contato, principalmente por intermédio de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, com músicos e intelectuais cariocas da época, dentre os quais estavam Brasília Itiberê (compositor e professor do Conservatório Brasileiro), Andrade Muricy (que era crítico musical do Jornal do Commercio), o pianista Egydio de Castro e Silva, entre outros. Foram estes os que deram início ao grupo que,

⁶⁴ Para se ter uma ideia disso, ver PEREIRA, *Op. Cit.* e WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

⁶⁵ KATER, *Música Viva*, pp. 16-18. Para o que segue, a referência é o capítulo 2 da mesma obra.

⁶⁶ Ver KATER, *Música Viva*, cap. 2.

⁶⁷ Um detalhe interessante é que Scherchen foi quem apresentou o jovem Adorno a Alban Berg em Frankfurt em 1924. ADORNO, T. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Unesp, 2010, p. 55.

organizado em torno do alemão, tinha por objetivo declarado “dinamizar e renovar” o ambiente musical brasileiro da época em três frentes de ação: formação, criação e divulgação.

Como se vê, essa fase inicial do *Música Viva* foi muito mais integradora, ainda mais que muitos dos que o formaram e tomaram parte nesse primeiro momento já eram pessoas formadas e estabelecidas profissionalmente no campo da música. Começando de fato suas atividades mais significativas em 1939, nessa primeira fase o grupo guardava fortes ligações com o nacionalismo que dominava a música de concerto do país na época, como se pode ver pelos integrantes mencionados há pouco, e percebe-se a intenção mais conciliadora em relação a tendências estéticas e ideológicas bastante discrepantes: é sintomático que Villa-Lobos tenha sido escolhido presidente honorário da seção brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, criada no seio do *Música Viva* ainda em 1939, ou que as obras escolhidas para integrar os programas de concertos promovidos pelo grupo no período⁶⁸ incluíssem tanto peças do próprio Villa-Lobos ou de Guarnieri – os principais compositores do lado do nacionalismo/modernismo – quanto de Santoro e Koellreutter, que já vinham começando a trabalhar a partir da polêmica técnica dodecafônica.

Aos poucos, porém, o grupo foi abrindo mais espaço para a chamada “música nova”, promovendo concertos e estimulando debates em torno de temas correlatos, o que só tomou impulso de fato a partir do momento em que Koellreutter se viu com um grupo mais forte e coeso em termos de ideais, principalmente com a entrada de alguns novos alunos – Cláudio Santoro, Eunice Catunda e César Guerra-Peixe –, interessados que estavam em aprender as técnicas que os compositores europeus de vanguarda vinham utilizando em suas obras.

Assim, em 1944, após ter se formado no Conservatório Brasileiro de Música, Guerra-Peixe foi buscar nas aulas de Koellreutter conhecimentos “mais atualizados”, mais próximos do que vinham fazendo os compositores europeus da época. É importante lembrar que tais conhecimentos não eram ensinados no conservatório, onde os professores eram justamente aqueles músicos tradicionalistas já mencionados, muito ligados à estética romântica do século XIX. Logo, o contato com Koellreutter era visto como uma oportunidade – talvez a única no Brasil da época – de aproximar-se do que se

⁶⁸ Sobre os compositores apresentados, ver o anexo 13 em KATER, *Música Viva*, onde há detalhes sobre os programas de rádio realizados pelo grupo.

fazia de mais avançado na música de concerto de então.⁶⁹ Foi nesse momento que se deu a virada definitiva na orientação do *Música Viva*, com a saída dos membros mais alinhados com o nacionalismo/modernismo e a consolidação de um perfil mais vanguardista para o grupo, preocupado com a defesa do que chamavam de música moderna e agora em franca oposição à estética nacionalista dominante na época

1.3 - Dodecafonismo

Quais eram, então, as técnicas que Guerra-Peixe e os demais colegas desejavam aprender de Koellreutter? O *Música Viva* entrou para a história como o foco de surgimento do dodecafonismo no Brasil, mas nos cursos do alemão havia ainda outras “disciplinas”, como estética, análise, uma forma especial de harmonia chamada “harmonia acústica” ou técnicas de microfonação. Isso será discutido no momento oportuno, mas por ora, tendo em vista sua importância no debate da época, é importante concentrar a atenção no dodecafonismo, cujo significado preciso para os alunos de Koellreutter não é fácil de mapear.

A chamada *Segunda Escola de Viena*, formada por Arnold Schönberg e seus dois alunos mais famosos, Alban Berg e Anton Webern, embora tivesse algum impacto na Europa, permanecia em geral restrita ainda aos meios musicais onde se buscava “música nova” e aparentemente não teve grande força na França de início, o que explica em boa parte que não tenha tido também no Brasil. Apesar da importância que tiveram para os caminhos que a música de concerto tomou no século XX, sendo frequentemente vistos como estando entre os principais artífices da ruptura com a tradição realizada na época, Schönberg e seus alunos faziam questão de afirmar a continuidade direta entre suas obras e aquela mesma tradição. Após um período em geral chamado de “atonal” ou “atonal livre”, associado ao *Expressionismo* e tendo lugar aproximadamente entre 1908 e 1923,⁷⁰ aqueles compositores começaram a trabalhar a partir de um método de composição que recebeu o nome de dodecafonismo. Na verdade, Schönberg acreditava tê-lo *descoberto* e tentava demonstrar seu vínculo com a tradição alemã afirmando que ele não passava de um resultado da exploração consistente de alguns procedimentos já presentes na prática dos compositores que o antecederam. Além disso, segundo

⁶⁹ Na verdade, não se pode dizer que naquela época o dodecafonismo fosse o que se fazia de mais avançado na Europa, mas provavelmente assim parecia para aqueles que olhavam daqui.

⁷⁰ ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*. Chicago: Chicago University Press, 1996.

Schönberg, a nova técnica de composição seria uma forma necessária de sistematizar o atonalismo de modo a lhe dar consistência e coerência. Mas a questão é que, sem uma discussão mais detalhada do tema, é difícil saber exatamente a que estas duas palavras, “consistência” e “coerência”, se referem. Longe de ser um artifício retórico para abordar o assunto aqui, a forma específica de coerência que Schönberg tinha em mente é fundamental para que entendamos o desenvolvimento de sua música.

Da maneira como Schönberg o compreendia, o dodecafonismo, ou “*método de composição com doze sons relacionados somente entre si*”, como ele preferia chamá-lo, baseava-se no seguinte: desde a segunda metade do século XIX, Wagner, Brahms, Mahler e outros compositores da tradição austro-alemã vinham expandindo o universo das relações tonais, que, como se sabe, serviam em grande parte para estruturar o discurso. Na virada do século XIX para o XX essas explorações das possibilidades da tonalidade, indo a regiões cada vez mais distantes em espaços de tempo progressivamente mais curtos e, conjuntamente, certa sensação de esgotamento das possibilidades combinatórias do tonalismo – o que Charles Rosen propõe compreender como uma espécie de “intolerância” ao uso de material visto como convencional⁷¹ –, levaram a um progressivo enfraquecimento da sensação de tonalidade em detrimento de fenômenos de menor alcance. Para garantir então alguma coerência ao discurso, a solução adotada naquela tradição tendeu a ser o encadeamento dos diferentes fenômenos com base em suas características “locais”. Neste sentido, deu-se particular importância ao elemento melódico, mas para que isso fosse eficaz era necessário que esses elementos melódicos possuísem algum caráter distintivo, o que evidentemente se coadunava bem com a preocupação em evitar a convencionalidade do material usado na composição. Assim, o *motivo*, ou seja, uma célula melódica que serve como material básico do processo composicional, foi erigido em peça fundamental na organização do discurso, sendo em boa medida o que possibilitava o trânsito pelas diversas tonalidades mantendo a coerência do discurso. Foi justamente a isso que Schönberg se ateu ao romper com a tonalidade e, mais ainda, ao desenvolver o dodecafonismo.

Joseph N. Straus, tratando de como os compositores do início do século XX “releram” a tradição, mostra como o caráter motivico era importante para a música daqueles vienenses:

⁷¹ *Idem.*

In the “free atonal” music written by Schoenberg, Webern, and Berg during the second decade of the century, the last vestiges of tonal harmony fall away, leaving the structure resting entirely on a foundation of contextually established motivic associations. Schoenberg disliked the designation “atonal” for the music of this period and preferred to think of it as “working with tones of the motif”.⁷²

Ou então, para tomarmos o ponto de vista “nativo”, um trecho bastante eloquente nesse sentido se encontra no livro de contraponto de Ernst Krenek:

When key consciousness vanished completely and music became “atonal”, technical unity could no longer emerge from a solid harmonic groundwork. Quite logically, the attention was focused on the motif-relationships. Whereas they had formerly been a superstructure erected above the harmonic groundwork, they now became responsible for the consistency of the whole edifice... Thus the primary function of the series is that of a sort of “store of motifs” out of which all the individual elements of the composition are to be developed.⁷³

Krenek já está falando aqui no dodecafonismo, pois comenta sobre o sentido da *série*, mas temos exemplos da importância do motivo enquanto pilar de sustentação da estrutura musical em peças anteriores daqueles compositores. Um caso extremo disso, dentre muitos existentes, pode ser visto na introdução de *Nacht*, uma das peças que compõem o *Pierrot Lunaire* de Schönberg (ver figura 5, abaixo). O motivo principal da peça, *mi-sol-mi*, é usado para criar um efeito de saturação extrema na textura, bastando observar as relações entre as linhas: no piano temos o próprio motivo, mas a segunda nota do motivo, *sol*, serve de ponto de partida para outra apresentação do mesmo (completado na mão direita do piano), desta vez transposto uma terça menor acima (*sol-si-sol*). E aqui também a segunda nota do motivo, no caso *si*, se torna a primeira nota de mais uma apresentação transposta do mesmo motivo, desta vez *si-ré-lá*, e assim por diante.⁷⁴

⁷² STRAUS, J. N. *Remaking the Past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990, p. 23.

⁷³ Krenek apud STRAUS, *Op. Cit.* p. 26. É importante observar que Krenek não foi aluno de Schönberg, embora participasse do mesmo contexto na época. Tendo começado seus estudos em Berlim, ficou lotado em Viena durante a Primeira Guerra, dando continuidade a seus estudos musicais lá. Foi o primeiro compositor que não foi diretamente aluno de Schönberg a adotar o método dodecafônico (para mais informações, ver ANTOKOLETZ, E. *Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1992, cap. 14).

⁷⁴ STRAUS, *Op. Cit.* p. 29.

Figura 5: Saturação motívica em SCHÖNBERG, *Nacht*, compassos 1 a 3.

Schönberg escreveu em 1941 que lhes era difícil compor formas longas ou de organização complicada sem recorrer às funções estruturantes da tonalidade e, diante dessa situação, textos foram frequentemente usados como base: as diferenças e a forma das partes e as mudanças no caráter ou no clima eram refletidas na forma e no tamanho da composição, em suas dinâmicas e tempo, figuração e acentuação, instrumentação e orquestração, explicou ele. Desse modo, afirmava, obtinha-se uma diferenciação tão clara quanto a que as funções estruturais e tonais da harmonia haviam antes garantido.⁷⁵ Isso, porém, parecia não ser suficiente, pois para Schönberg as possibilidades de criar grandes formas que fossem musicalmente autônomas continuava vedada devido à própria natureza dos materiais sobre os quais estava trabalhando.⁷⁶ Assim, certo de que as “novas sonoridades” que vinha explorando obedeciam a leis naturais e convicto de que ordem, lógica, compreensibilidade e forma não são possíveis sem a obediência àquelas leis, Schönberg lançou-se à busca do que chamou de “um controle consciente dos novos meios e formas”.⁷⁷

Ainda que o dodecafonismo seja de fato o desenvolvimento de tendências já “inscritas no material”, qualquer sistema musical é evidentemente resultado de uma seleção por vezes mais, por vezes menos consciente de alguns dentre os diversos elementos que compõem a realidade diante da qual se está trabalhando. Assim, a ideia de emancipação da dissonância; uma espécie de necessidade sentida de sempre completar o total cromático para obter “equilíbrio” harmônico e, por conseguinte, a

⁷⁵ SCHOENBERG, *Op. Cit.* pp. 217-218.

⁷⁶ Este não é o lugar para discutir em detalhes como se chegou a este estado de coisas. Remeto então o leitor ao texto de Schönberg, *Composition with Twelve Tones* (SCHOENBERG, *Op. Cit.* pp. 214-245), bem como aos demais textos da coletânea relativos ao tema contidos na coletânea. Além deste, os trabalhos de Dahlhaus, *Tonality: structure or process?* (DAHLHAUS, C. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 62-72), e de Rosen (*Op. Cit.*, especialmente o primeiro e o segundo capítulos) são bastante esclarecedores, principalmente no sentido de historicizar tais percepções, mostrando como alguns dos envolvidos viam sua situação como resultado de uma necessidade histórica que talvez não fosse tão “necessária” assim.

⁷⁷ SCHOENBERG, *Op. Cit.* p. 218.

sensação de que, uma vez apresentado o total cromático, a peça estaria concluída;⁷⁸ e, por fim, uma exacerbação do tematismo a ponto de se chegar a derivar todos os elementos da composição de uma única ideia musical⁷⁹ foram talvez os principais pontos de apoio e tendências que se conjugaram no método dodecafônico.⁸⁰

Concretamente, este consistia no estabelecimento de uma *série* – uma ordem mesmo – para as doze notas de que dispõe o sistema temperado ocidental, e na extração de todos os materiais da peça dessa mesma *série*.⁸¹ O uso de todas as doze notas se justificaria pela necessidade de evitar qualquer forma de polarização, de destaque de uma delas sobre as outras, mas, como Krenek já adiantou acima, a série como princípio construtivo funcionava principalmente uma forma de restringir complexidade ao permanecer atado a um material básico único enquanto, ao menos teoricamente, garantia-se uma coerência profunda à obra, uma vez que tudo era derivado dela. Havia, portanto, uma espécie de “ultra tematização” na qual esse motivo ou tema que é a própria série está por toda parte, o que tem seu ancoramento, segundo afirmavam os atonalistas vienenses, na já mencionada proliferação do trabalho motivico realizada desde antes do período atonal, mas que atingiu novos patamares ali, quando começaram a trabalhar seus motivos tanto vertical quanto horizontalmente.⁸²

Evidentemente, a série de cada obra é escolhida com base em suas propriedades, e para obter variedade a partir deste material limitado toda uma gama de técnicas de construção e procedimentos de transformação pode ser empregada, sendo de especial importância os mecanismos de manipulação praticados pelos polifonistas do século XVII, os “mestres neerlandeses” por quem Webern manifesta tanta admiração em suas

⁷⁸ Ver DAHLHAUS, *Op. Cit.* pp. 69-70. Como o próprio Webern narrou (WEBERN, A. *O Caminho para a Música Nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984, pp. 133-134), durante aquele período em que se buscava máxima expressividade conjugada com a máxima brevidade e concisão das peças, ele se viu escrevendo o total cromático numa folha de papel e riscando nota por nota conforme elas apareciam na peça, até que, ao usar todas as notas, percebeu que a obra estava concluída.

⁷⁹ Na verdade, isso tem uma implicação mais profunda cuja importância para o desenvolvimento do estilo em pauta é difícil de superestimar, uma vez que leva até o ponto em que a apresentação de uma ideia pode se dar tanto de maneira totalmente vertical, ou seja, como um aglomerado sonoro, quanto linearmente. Sobre isso, ver SCHOENBERG, *Op. Cit.* pp. 209-210 e 214-245, DAHLHAUS, C. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: California University Press, 1989, p. 40ss, e o capítulo relativo a dodecafonismo em STRAUS, J. N. *Introduction to Post-Tonal Theory*, New Jersey: Prentice Hall, 2000.

⁸⁰ Para uma discussão mais detalhada, ver ROSEN, *Op. Cit.*, capítulo 4, BENT & DRABKIN, *Op. Cit.* e STRAUS, *Introduction*.

⁸¹ Eis porque o método por vezes também é chamado de serialismo, embora o termo seja usado preferivelmente para designar o serialismo posterior, ainda que decorrente do dodecafonismo.

⁸² Cf. WEBERN, *Op. Cit.*

palestras sobre a “Música Nova”.⁸³ Pode-se tomar uma série e utilizá-la em sua ordem direta, chamada *original* (“O”); em seu *retrógrado* (“R”), que seria a série de trás para frente; seu *inverso* (“I”), que significa uma espécie de espelhamento vertical onde cada distância percorrida numa direção na forma *original* é percorrida na direção contrária; e, por fim, o *retrógrado do inverso* (“RI”), que consiste na conjugação de ambos os procedimentos:

Figura 6: Representação gráfica das quatro formas seriais básicas⁸⁴

Como se pode ver, a série é tratada quase como um objeto,⁸⁵ e por isso pode ser colocada em “posições” diferentes. Se mudar o objeto de lugar não muda o próprio objeto, além dessas quatro formas básicas há ainda a possibilidade de transpor cada uma delas para qualquer uma das alturas da escala cromática, o que nos dá um total de 48 formas da mesma série⁸⁶ que podem ser empregadas conforme as necessidades do

⁸³ Aliás, é digno de nota que, apesar do esforço discursivo empreendido por eles para ligar sua música à tradição, o termo adotado pelos próprios vienenses para designar seu trabalho seja *Neue Musik*, o que evidentemente põe ênfase na dimensão de apartamento em relação ao que os antecedeu.

⁸⁴ Partindo da associação que a teoria musical ocidental faz entre “agudo” e uma posição mais alta e entre “grave” e uma posição mais abaixo, representa-se o trajeto de uma nota mais grave para uma nota mais aguda como uma linha ascendente, e vice-versa. Eis um exemplo musical concreto, caso o leitor tenha a curiosidade de ver como isso acontece em “notas musicais”:

(No exemplo, o perfil “visual” da série não se mantém exatamente igual devido às transposições de oitava para facilitar a leitura, mas observando as relações intervalares pode-se notar que o procedimento inversional – o retrógrado nada mais é que um espelhamento a partir do eixo vertical – foi consistentemente mantido.)

⁸⁵ É bom frisar que minha intenção aqui *não* é associar a série à noção de objeto sonoro.

⁸⁶ O que gera uma matriz serial que é em geral usada como material pré-composicional e serve de apoio ao colocar à disposição do compositor (e do analista) todas as formas da série. A matriz da série apresentada na nota 89 (tirada de uma obra de Anton Webern) seria a seguinte:

compositor: em contraponto, em forma de “acordes”, combinando melodia e acompanhamento dentro da mesma série ou juntando mais de uma, interpolando-as etc.⁸⁷

Embora tenhamos visto que para esses compositores o dodecafonismo podia ser considerado uma decorrência “natural” – e mesmo necessária – da tradição, o método acabou entrando para a história como a mais radical das inovações da linguagem musical até então, isso em boa parte devido à sensação de distância que as obras dodecafônicas causavam em relação à música tonal, mas também porque o princípio da série, ao se generalizar e autonomizar como meio construtivo, parecia a muitos uma forma absolutamente estranha e por vezes arbitrária de se fazer música.⁸⁸ E foi justamente este um dos principais argumentos mobilizado pelos nacionalistas brasileiros – do que a famosa *Carta Aberta* de Guarnieri não é muito mais que apenas um exemplo que se celebrizou – no debate contra o dodecafonismo.⁸⁹ Assim, além da posterior acusação jdanovista de música burguesa-decadente, a principal crítica que o

F#	G	G#	F	E	D#	B	A#	A	C	C#	D
F	F#	G	E	D#	D	A#	A	G#	B	C	C#
E	F	F#	D#	D	C#	A	G#	G	A#	B	C
G	G#	A	F#	F	E	C	B	A#	C#	D	D#
G#	A	A#	G	F#	F	C#	C	B	D	D#	E
A	A#	B	G#	G	F#	D	C#	C	D#	E	F
C#	D	D#	C	B	A#	F#	F	E	G	G#	A
D	D#	E	C#	C	B	G	F#	F	G#	A	A#
D#	E	F	D	C#	C	G#	G	F#	A	A#	B
C	C#	D	B	A#	A	F	E	D#	F#	G	G#
B	C	C#	A#	A	G#	E	D#	D	F	F#	G
A#	B	C	A	G#	G	D#	D	C#	E	F	F#

Lendo a matriz da esquerda pra direita, temos as diversas transposições da forma original da série, enquanto lendo na direção contrária encontramos as transposições do retrógrado. Do mesmo modo, lendo de cima para baixo, temos as transposições da forma inversa, enquanto de baixo para cima temos as formas retrógradas do inverso.

⁸⁷ O que já adiantei ao falar do uso do motivo verticalmente, horizontalmente etc. Como se pode concluir, a regra tantas vezes propalada de que uma nota não pode ser repetida antes que todas as outras o sejam vale apenas – e mesmo assim até certo ponto – dentro da exposição de cada forma da série; ao apresentar duas formas diferentes simultaneamente, inevitavelmente algumas notas serão repetidas antes que todas as outras apareçam. Isso teoricamente não criaria qualquer problema, uma vez que a lógica serial estaria sendo respeitada. Como consequência dessa noção de uma lógica serial, é possível também ir até determinado ponto da série e repeti-la do início antes de prosseguir até o fim (de certa forma, isso não é muito diferente da apresentação simultânea daquele trecho da série, como se fosse um acorde). Além disso, em seções de desenvolvimento principalmente, o uso de apenas trechos da série que vão se sucedendo e se justapondo com considerável rapidez não é um fenômeno de todo incomum. Para mais detalhes sobre a composição dodecafônica, ver STRAUS, *Introduction*.

⁸⁸ STRAUS, *Remaking*, faz uma interessante discussão sobre como os compositores europeus da primeira metade do século XX, em especial Schönberg, releram, tanto analiticamente como em suas próprias obras, a tradição de concerto europeia segundo suas práticas e preocupações composicionais.

⁸⁹ Cf. SILVA, *Op. Cit.* “Abrindo uma Carta Aberta”.

dodecafonismo recebeu de seus detratores no Brasil foi a de ser uma música cerebral, “antinatural” e inconciliável com o “caráter” de nossa cultura.⁹⁰

1.4 - Expressionismo

É importante perceber, no entanto, que determinados princípios de ordem estética originados no Expressionismo alemão, ou seja, o contexto em que Schönberg, Berg e Webern começaram a produzir suas obras atonais, terminaram por ser inevitavelmente vinculados ao dodecafonismo. Os próprios vienenses produziam outras texturas que não as ambientações tensas a que suas obras ficaram associadas, por vezes evocando estados de espírito bastante variados em sua música,⁹¹ e, como era de se esperar, outros compositores que trabalharam com o dodecafonismo também realizaram experiências nesse sentido. Assim, também dentre os dodecafonistas brasileiros, cuja ortodoxia é por vezes questionada, diversos meios foram tentados para fugir daquela atmosfera vinda do expressionismo associada naquele contexto a pessimismo, desespero etc.⁹² Temos disso um exemplo interessante nos comentários que Guerra-Peixe faz a respeito da edição de seu primeiro quarteto de cordas. É verdade que aqui se trata de uma autocrítica, onde ele julga ter exagerado, mas ainda assim o trecho é válido como demonstração de que ele próprio nutria preocupações desse tipo e, mais ainda, que tinha consciência e conhecia recursos para evitar aquela “atmosfera” expressionista:

A impressão está muito clara e bonita. Até parece que a música é melhor!... Pena é que acho que a composição é pouco expressiva, comparando-a com outros troços meus. A harmonia tornou-se muito “doce”, devido à preocupação de fugir ao TRÍTONO e, também, de organizar acordes mais “aceitáveis” por parte do público.⁹³

O ponto é que, segundo Schönberg, era preciso evitar quaisquer reminiscências da harmonia tonal anterior, pois a seu ver elas criariam falsas expectativas de

⁹⁰ Para uma explicação não excessivamente técnica e que ainda conta com o ponto positivo de ter sido dada por alguém que viveu todo esse processo muito intensamente, pode-se consultar as palestras que Anton Webern deu em 1932 e 33 em Viena e que foram publicadas sob o nome de *O Caminho para a Música Nova* (WEBERN, *Op. Cit.*). Outro texto a que este meu resumo deve muito é ROSEN, *Op. Cit.*

⁹¹ Talvez os exemplos mais notórios sejam o *Pierrot Lunaire* e a *Serenata Op. 24*, ambos de Schönberg.

⁹² É o que vemos nas críticas vindas de Praga. Além disso, o próprio Schönberg viria a admitir que era compreensível as pessoas quisessem fugir daquele “pesadelo”, colocando-se ainda contra a realização de um concerto com obras suas na Espanha, onde ele estava vivendo, afirmando que havia feito amigos lá e não queria de certo modo abalar suas relações com aquelas pessoas. ROSEN, *Op. Cit.*, 36ss.

⁹³ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 20/02/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.

consequências e continuações que perturbariam o desenrolar do discurso musical.⁹⁴ Para que compreendamos melhor o que estava em jogo, é preciso ter em mente o fato de que isso era visto como uma decorrência direta da própria necessidade de coerência postulada na tradição, pois pelo menos desde Bach – onde o contraponto se baseia num tematismo que, embora tonal, podia ser aproximado da obra dos vienenses do século XX⁹⁵ –, a lógica motívica pelo menos dividia os deveres organizacionais do discurso com a dimensão harmônica. Assim, com o aumento de sua importância, a necessidade de ser coerente e desenvolver aquilo que o motivo tinha a oferecer⁹⁶ passou a potencialmente levar a música a desenvolvimentos por vezes insuspeitos, progressivamente afastados da experiência musical pregressa conforme se trabalhava com motivos mais dissonantes ou “exóticos”. Além disso, procedendo deste modo seria possível explorar mais completamente as possibilidades abertas pela nova técnica. Talvez valha a pena trazer mais uma vez as palavras do próprio Schönberg:

Na composição dodecafônica as consonâncias (tríades maiores e menores) e também as dissonâncias mais simples (tríades diminutas e acordes de sétima) – de fato quase tudo o que costumava constituir o fluxo e o refluxo da harmonia – são evitadas o quanto possível. *Mas isso não se deve a nenhuma lei natural da nova arte. Isso é presumivelmente apenas uma manifestação de uma reação, algo que não tem suas próprias causas mas é derivado de outra manifestação – a qual ela tenta contradizer e cujas leis são portanto basicamente as mesmas que as suas próprias.* Na raiz de tudo isso está o impulso inconsciente de tentar os novos recursos independentemente, de arrancar delas possibilidades de construir formas, de produzir apenas com elas todos os efeitos de um estilo claro, de uma apresentação compacta, lúcida e exaustiva da ideia musical. Usar aqui os antigos recursos no antigo sentido evita problemas – o problema de cultivar o novo – mas significa também perder a chance de experienciar o que quer que só possa ser alcançado através dos novos recursos quando os antigos são excluídos!⁹⁷

⁹⁴ SCHOENBERG, *Op. Cit.* p. 219.

⁹⁵ Isso dependendo do olhar daquele que observa o fenômeno, evidentemente. Basta lembrar que Webern enxergou no *Ricercare* da *Arte da Fuga* elementos suficientes para fazer uma orquestração da peça baseada na lógica motívica que regia suas próprias obras, compostas cerca de 120 anos depois da morte de Bach.

⁹⁶ Acredito que não seja necessário frisar que quando escrevo algo como “aquilo que o motivo tinha a oferecer” estou me referindo *sempre* às características que um ator pertencente àquele universo via no motivo ou no que quer que seja. Sendo mais explícito: se não aceitamos que os atores historicamente situados têm percepções sobre as coisas que os cercam e reagem a elas segundo essas percepções, e não concordamos que levar isso em conta no trabalho sociológico não significa naturalizar, mas, muito pelo contrário, historicizar, não há como seguir argumentando e não há, no limite, possibilidade de uma sociologia da cultura que vá além das diversas formas de reducionismo sociológico que conhecemos.

⁹⁷ SCHOENBERG, *Op. Cit.* p. 207, grifo meu. “In twelve-tone composition consonances (major and minor triads) and also the simpler dissonances (diminished triads and seventh chords) – in fact almost everything that used to make up the ebb and flow of harmony – are, as far as possible, avoided. But this is not because of any natural law of the new art. It is, presumably, just one manifestation of a reaction, one

O trecho abre um artigo de 1923 chamado *Twelve-Tone Composition* e expõe com bastante clareza o argumento. Diante da afirmação de que se deveriam evitar elementos de feições tonais de modo a possibilitar a exploração das possibilidades do novo método, e partindo da percepção de que qualquer reminiscência do sistema tonal poderia criar falsas expectativas de se estar novamente sob suas “leis”, pode-se concluir com alguma segurança que, ao menos como formulado pelo criador do dodecafonismo, está-se discutindo aqui muito mais questões *estéticas* do que *técnicas*.⁹⁸

Não que minha intenção seja estabelecer uma separação radical – e ademais artificial – entre técnica e estética, mas o ponto é de interesse, uma vez que Guerra-Peixe, após tentar em algumas peças uma conciliação entre dodecafonismo e nacionalismo, abandonou o primeiro afirmando a impossibilidade de tal empreitada. Ao que parece, em geral aqueles que se debruçaram sobre esse momento da produção do compositor fluminense têm tomado a conclusão como óbvia.⁹⁹ Entretanto, como algumas obras de Alban Berg demonstram – para ficar num exemplo que se pode dizer

that does not have its own special causes but derives from another manifestation – which it tries to contradict, and whose laws are therefore the same, basically, as its own. At the root of all this is the unconscious urge to try out the new resources independently, to wrest from them possibilities of constructing forms, to produce with them alone all the effects of a clear style, of a compact, lucid and comprehensive presentation of the musical idea. To use here the old resources in the old sense saves trouble – the trouble of cultivating the new – but also means passing up the chance of enjoying whatever can only be attained by the new resources when the old ones are excluded!”

⁹⁸ Neste sentido, uma carta do Santoro já convertido ao progressismo de Praga enviada do Rio de Janeiro em 01/12/49 ao compositor francês, comunista também, Louis Sagueur, mostra bem esta mesma perspectiva:

Estamos de pleno acordo quanto aos nossos pontos de vistas estéticos, é claro que nosso problema atual é de conteúdo novo e não um problema técnico. Claro que com novo conteúdo o artista poderá se servir dos meios técnicos que achar melhor para se expressar inclusive a técnica dos 12 sons como faz o Nigg. Mas, para mim esta técnica em si não serve para expressar o conteúdo novo, numa linguagem simples, acessível, e que tenha uma relação com a linguagem musical que se expressa o meu povo. Naturalmente que acidentalmente poderei usar alguns dos seus “processos”, mas nunca a “maneira”. O fato é que em geral todos que têm empregado esta técnica têm se servido também da “maneira” da linguagem e até do “não conteúdo” ou conteúdo falso e decadente dos mestres desta escola.... Em geral caem num abstracionismo (como eu mesmo caí) que nos leva sempre a pensar naquela célebre frase de Lefebvre sobre o abstracionismo “que é como se fosse uma lampada a gás que se consome por se próprio”... Ora o que queremos é justamente o contrário uma arte que não se consuma por si próprio... Queremos uma arte em que nossa mensagem seja entendida e sentida pela grandes massas que a inspiraram.” (SANTORO, C. *Carta a Louis Sagueur*. Rio de Janeiro: 01/12/1949. Biblioteca Nacional Francesa – Divisão de Música, Paris, França)

⁹⁹ Cf. ASSIS, *Op. Cit.*, EGG, *Op. Cit.* e LIMA, C. N. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*. Dissertação (Mestrado), Campinas: Instituto de Artes - Unicamp, 2002.

“canônico” –, é perfeitamente possível incorporar material musical de outras origens a uma estrutura dodecafônica, chegando mesmo a “simular” uma ambientação tonal, se for o caso.

Evidentemente, é bastante diferente compor música dodecafônica que, conforme a necessidade, soe até como música tonal do século XVIII quando se está em Viena no início do século XX, um dos centros da tradição, e compor música dodecafônica de cores brasileiras no Rio de Janeiro ou no Recife dos anos 1950. Havia todo um peso (tanto no sentido de um lastro, que dá força e significado, quanto no sentido de um fardo mesmo) da “grande tradição” de concerto sobre Alban Berg que lhe garantia não só um “idioma” comum com o qual romper ou ao qual fazer referência, mas também havia um público com intimidade suficiente com aquela tradição à qual ele fazia referência ao citar um coral de Bach em seu *Concerto para Violino* ou a abertura de *Tristão Isolda* no final da *Suíte Lírica*.¹⁰⁰

Há que se reconhecer que, como observou George Perle, “evidently Berg did not share, and perhaps was not aware of, his teacher’s view that [e]ven a slight reminiscence of the former tonal harmony would be disturbing, because it would create false expectations of consequences and continuations.”¹⁰¹ Mas ao mesmo tempo negar o *status* de Berg como um dos principais dodecafonistas seria absurdo, tanto que Guerra-Peixe e Edino Krieger – que era seu colega de Música Viva – usaram justamente sua música para justificar a variedade que se poderia produzir dentro deste método de composição:

Com respeito aos copistas de Schoenberg... isso é um grave erro de todos os que não conhecem mais de perto o atonalismo!!! A linguagem é riquíssima, a técnica oferece recursos esplêndidos, o estilo poderá ser encontrado de mil maneiras. Só se limita a copiar Schoenberg quem não tem o talento de Alban Berg – cujo CONCERTO para violino faz abrandar os nervos dos que se assustam com o dodecafonismo. Como todo mundo não pode ser genial, o que se vê é muita mistificação e muita droga em prejuízo das boas obras dodecafônicas (do bom nome da dodecaфонia, digo). Não existem milhares de compositores sem talento imitando Stravinsky, Prokofieff e Hindemith, ou mesmo Ravel? O mesmo se dá com Schoenberg.¹⁰²

¹⁰⁰ ROSEN, *Op. Cit.* e PERLE, G. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley: University of California Press, 1991.

¹⁰¹ PERLE, G. *Style and Idea in The Lyric Suite of Alban Berg*. New York: Pendragon Press, 2001, p. 60.

¹⁰² GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 06/02/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro. O artigo em que Krieger comenta a obra de Berg será trazido mais adiante, quando poderemos inferir implicações mais amplas do que ele afirmava.

1.5 - A situação do compositor brasileiro para além do dodecafonismo

Interessantemente, foi em decorrência do período em que o Música Viva assumiu uma posição mais aguerrida e mesmo intransigente em relação à importância de se fazer uma música de vanguarda que Santoro, Guerra-Peixe e Katunda começaram sua busca por formas de compor uma música de características nacionais sem abrir mão do dodecafonismo.¹⁰³ Porém, como aconteceu com diversos outros artistas e intelectuais da época envolvidos em alguma medida com o PCB, as diretrizes do realismo socialista e a crescente polarização político-ideológica que marcou a segunda metade do século XX foram dando uma definição mais específica para o nacionalismo que o tornava progressivamente difícil de conciliar com as demandas associadas ao dodecafonismo, dentre as quais estavam a ideia de música “pura”, ou seja, completamente autônoma; o cromatismo exacerbado e a “emancipação” da dissonância; a “diluição” do elemento rítmico; o princípio da variação contínua; além de uma noção de progresso mais “universalista”, relacionada ao desenvolvimento intelectual e à emancipação da humanidade por meio de uma arte tecnicamente “avançada” e temas correlatos. Tudo isso foi criando um “desconforto” crescente quanto à adoção dos ideais identificados com as tendências europeias de vanguarda, que passaram a ser consideradas sinônimo de um afastamento cada vez maior do solo nacional em termos artísticos.

Paralelamente a isso, a atuação de Guerra-Peixe no rádio mostra bem a relação que vai se estabelecendo, tanto do lado do Música Viva como do lado do progressismo identificado com Praga, entre os compositores e as ideias sobre o papel de sua arte. Como se sabe, praticamente todos os compositores daquele período tiveram dificuldades para viver dos rendimentos gerados por sua atividade composicional, sendo forçados a atuar como instrumentistas em bailes, cinemas, cafés, restaurantes e casas de partituras, como copistas, arranjadores, compondo trilhas e canções “comerciais” (ou “ligeiras”), dando aulas de instrumento ou, na melhor das hipóteses, aulas de composição.¹⁰⁴ Neste sentido, excetuando-se a criação de trilhas para cinema, a posição

¹⁰³ O trabalho de Assis (*Op. Cit.*) trata especificamente dessa fase da produção de Guerra-Peixe.

¹⁰⁴ Egg (EGG, *Fazer-se compositor*) discute em considerável detalhe essa situação no caso de Guarnieri, e a situação de Villa-Lobos é mostrada por Guérios (*Op. Cit.*). Mesmo Villa-Lobos, cuja estadia em Paris com financiamento de Carlos Guinle e envolvimento com o Estado Novo são conhecidos, atuou também por certo período como violoncelista em cinemas e cafés. Um exemplo que temos também está nas cartas de Santoro a sua ex-professora, Nadia Boulanger, onde ele narra que, de volta ao Brasil, estava sem trabalho e foi residir na fazenda de seu sogro, no interior de São Paulo: os trabalhos de regente em uma orquestra (que ele não especifica) e o trabalho de professor no “Conservatório de Villa-Lobos” (também não especificado) a que ele aspirava lhe haviam sido negados. Depois conta que havia sido demitido da

de arranjador talvez fosse das que menos distância guardava em relação ao *métier* do compositor e, quando o músico era bem sucedido neste papel, poderia gerar dividendos bastante satisfatórios.¹⁰⁵ Isso no entanto parecia ainda desviá-los excessivamente de suas ambições de compositores, como narrou Carlota Santoro, então esposa do compositor, a Nadia Boulanger: “Santoro travaille beaucoup, il fait des programmes pour la Radio, ceci pour gagner sa vie. Mais il travaille bien dans la composition aussi et fait la direction d'orchestre”.¹⁰⁶ O próprio Santoro, escrevendo em 1952 a sua célebre ex-professora, dizia que estava se esforçando muito para voltar à Europa pois “não aguent[ava] mais esta vida de produção de porcarias para a Rádio”.¹⁰⁷

Já Guerra-Peixe tinha um ponto de vista mais matizado. Se no período mais “ortodoxo” de Música Viva ele manifestava explicitamente seu descontentamento como compositor que era forçado a se dispersar de seu trabalho com vistas a ganhar a vida, aos poucos foi mudando de posição. Em carta enviada do Recife a Mozart de Araújo, ele escrevia:

na Rádio nada tenho feito de interessante. É o mesmo sistema do Rio, o adotado. Infelizmente, a força aniquiladora das energias do compositor brasileiro no rádio é um problema que me parece insolúvel sem a completa oficialização e direção do mesmo. Tenho, porém, procurado criar uma atmosfera nacionalizadora no que faço – e isso tem sido percebido por alguns. Enquanto trabalho desse jeito, como posso, vou criando, também, a mentalidade nacional, da qual eu tinha me afastado desde 1944.

Ainda não comecei a produzir, no Recife. Estou observando, conversando, lendo e deixando me influenciar naturalmente, ao invés de cavar música brasileira, como é de hábito...¹⁰⁸

Há muito que se comentar do trecho acima. Em primeiro lugar, vemos bem a convergência entre a concepção de arte de vanguarda encampada tanto pela Música

rádio, “vous pouvez bien vous imaginer pour quelle raison”. Diz que estava preocupado porque não conseguia trabalho em nenhuma rádio pelos mesmos motivos, mas que, felizmente, em São Paulo a indústria cinematográfica prosperava, e ele acabou sendo contratado para escrever música de filmes, vivendo disso na época. SANTORO, C. *Carta a Nadia Boulanger*. São Paulo: 18/08/53. Biblioteca Nacional Francesa – Divisão de Música, Paris, França.

¹⁰⁵ Ao ir para Recife e depois para São Paulo, Guerra-Peixe narra quanto ganhava e quanto passou a ganhar, havendo relatos de ser ele o músico mais bem pago do país na época. Voltarei a isso no momento oportuno.

¹⁰⁶ SANTORO, Carlota. *Carta a Nadia Boulanger*. Rio de Janeiro, 22/03/52. Biblioteca Nacional Francesa – Divisão de Música, Paris, França.

¹⁰⁷ SANTORO, C. *Carta a Nadia Boulanger*. Rio de Janeiro, 22/03/52. Biblioteca Nacional Francesa – Divisão de Música, Paris, França.

¹⁰⁸ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 31/01/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

Viva quanto pelo Congresso de Praga e esse discurso sobre a “força aniquiladora das energias do compositor”. Talvez ele estivesse apenas se referindo ao excesso de trabalho, que o obrigaria a permanecer tempo demais voltado para a música sem que no entanto lhe sobrasse tempo para realizar sua “obra”, mas a julgar pelas maneiras de ver a arte em jogo, há que se desconfiar de certa visão elitista segundo a qual no rádio o compositor faria um trabalho menor, lidando com músicas sem valor, como vimos explicitamente na carta de Santoro a Nadia Boulanger acima e como veremos também logo abaixo numa carta de Guerra-Peixe a Mozart Araújo. Além disso, ainda em relação à primeira frase da citação, surpreendemos Guerra-Peixe emitindo uma opinião se não de traços dirigistas ao menos um tanto estatizante. Na verdade, não é de estranhar que alguém naquele momento, diante do clima político mais geral da época, manifestasse esse tipo de posicionamento, mas em se tratando de um compositor antipático a Vargas, é no mínimo arriscado desejar “a completa oficialização e direção” do rádio como forma de solucionar esse tipo de problema...¹⁰⁹

Mais tarde, porém, Guerra-Peixe passaria a uma verdadeira louvação do Rádio, reconhecendo na função de “maestro”, ou seja, arranjador, a oportunidade de ganhar um verdadeiro *métier* como instrumentador e uma intimidade profunda com o material popular. É o que se vê em duas cartas enviadas do Recife a Mozart de Araújo. Na primeira delas, Guerra-Peixe afirma, ao comentar um concurso para o qual mandou uma obra: “o assunto é imprestável para musicar. Eu me defendi com a minha prática do rádio”. Depois, na outra carta, ele escreveria:

LI PEDRO E O LOBO, de Prokofieff. Não é grande música, mas se justifica, em parte, devido a quem se destina. Porém, a parte descritiva, entremeada de fala do locutor, é droga, e da grossa. A música, por vezes, parece nada ter com a narração. Qualquer música cinematográfica americana está mais adequada com o assunto que descreve. Francamente, eu a comporia bem melhor. Não há nada como a escola da vida, onde a gente tem que fazer, com os elementos de uma arte viva, por inferior que seja, toda a [sic] espécie de treino preliminar a uma obra mais profunda. Salve o rádio!!!!¹¹⁰

Aqui parece haver uma mudança na maneira de Guerra-Peixe encarar o material popular que vai além de sua perspectiva em relação ao trabalho no rádio e talvez indique uma nova valoração tanto para aquilo que ele entendia como “música popular

¹⁰⁹ Evidentemente, o dirigismo cultural não era prerrogativa de regimes como o de Vargas, como mostra RIDENTI, *Op. Cit.* a respeito do PCB.

¹¹⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 26/06/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

urbana” quanto o que ele chamava de “folclore”. Nessa mudança de posição está pressuposta uma avaliação do popular em que este é encarado numa posição menos inferiorizada, mais horizontal, em relação à música de concerto. É verdade que Guerra-Peixe é explícito em afirmar que a atividade no rádio seria uma atividade menor, mas veremos depois que essa aproximação traz em germe uma valorização sem precedentes do “popular” em geral e do “folclore” em especial, ao ponto de Guerra-Peixe chegar a dizer em entrevista que seu “guia mais seguro nos últimos tempos” vinha sendo o folclore, “especialmente o de fonte ibero-africana”. E continua:

[Neste folclore] observo um mundo inédito de experiências e adoto as que suponho me servirem melhor na qualidade de compositor. Aliás, vale acrescentar que, a meu ver, aprendi tanto com os tamborileiros dos cultos africanos do Recife, quanto nos conservatórios e nos livros de musicologia.¹¹¹

Mas esse completo reposicionamento levou um tempo; antes disso, foi preciso labutar em cima da ideia de um dodecafonismo nacionalista e por fim abandoná-lo, para que esse processo de aproximação com o folclore ganhasse os contornos que acabou tomando no seu caso. É preciso investigar então como se delineou essa trajetória, olhando para dimensões tão diversas do fato como a relação de Guerra-Peixe com seus pares ou algumas questões técnicas em torno da dodecafonia.

1.6 - Engajamento dodecafonista

A partir do momento em que o dodecafonismo se torna um aglomerado de diretrizes composicionais que vão bem além de uma dentre muitas formas possíveis de se organizar as alturas numa composição, ele vai logicamente se tornando cada vez mais exclusivista, mais “intransigente” em relação ao que se pode fazer com ele, num processo análogo à trajetória do nacionalismo do período, porém vindo pela direção contrária.¹¹² Evidentemente, colocando a questão por esse ângulo estou invertendo a ordem histórica das coisas, já que muitas daquelas “diretrizes” composicionais o

¹¹¹ GUERRA-PEIXE, C. Entrevista. Lisboa: *Gazeta de Todas as Artes*, Dezembro de 1958, Ano IX, 2ª série, no. 93.

¹¹² Digo vindo da direção contrária pois cada um parece vir de um extremo da oposição – que parecia fazer muito sentido na época – entre arte pura e política/sociedade: o nacionalismo vem do campo das ideias, das questões políticas e sociais e vai ganhando maior definição enquanto proposta estética, enquanto o dodecafonismo teria vindo do puramente musical, do “técnico”, para se tornar um conjunto de princípios estéticos.

precederam – o que, como vimos há pouco, permitiu até mesmo que Schönberg e seus discípulos o explicassem como resultado e desenvolvimento de certas práticas anteriores –, porém, ao mesmo tempo, a própria ideia de *conciliação* entre dodecafonismo e nacionalismo (e o termo usado por Guerra-Peixe naquele contexto era realmente *conciliação*) sugere já essa tentativa de flexibilização, a busca por uma forma de *transigir* com o método schönberguiano. É o que vemos em diversos momentos de sua correspondência do período, em especial as cartas enviadas para Curt Lange, quando ele manifesta suas dúvidas quanto ao que poderia ou não fazer no tratamento de suas séries e até que ponto poderia ir nesse sentido sem abandonar o método schönberguiano. Acredito que um único exemplo baste. Na carta de 10/02/1948, ele escrevia:

Dr. Lange., ultimamente venho criando séries de doze sons desta forma, observando muito o complexo harmônico:

Os sons são empregados indiferentemente, iniciando por qualquer um deles e seguindo por qualquer outro do mesmo grupo de sons. Não sei se este processo já foi empregado, mas creio que vale alguma coisa – pois deu-me excelente resultado nas Músicas n.1 e n.2 para violino, Provérbios n.2 e Trio de sopros. Penso continuar porque a melodia se torna mais maleável e bastante variável. Pode-se chamar isso de TÉCNICA DOS DOZE SONS?¹¹³

A resposta de Lange não poderia ser mais “ortodoxa”:

Acho que você sempre está dentro da técnica dos doze sons. É só uma derivação no processo da aplicação estrita da série, por ordem consecutiva, que, aliás, não foi empregado sempre pelo Schoenberg. Se você estuda o trabalho do [George] Perle no Volume V, traduzido por mim, vai ver certos aspectos interessantes e coincidentes. O próprio Cláudio [Santoro] já procurou também evasões parecidas.¹¹⁴

Embora o fato em si seja irônico, não há nenhuma intenção irônica aqui ao dizer que a resposta de Lange foi ortodoxa. O artigo de George Perle a que ele se refere sugere, de fato, uma forma de expansão do método dodecafônico, mas, segundo o próprio autor, esta seria uma forma de emprego da série em completo acordo com o

¹¹³ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 12/02/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.

¹¹⁴ CURT LANGE, F. *Carta a Guerra-Peixe*. Mendoza: 21/02/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.

desenvolvimento da técnica dos doze sons.¹¹⁵ Perle começa lembrando que haveria duas razões de fundo para a existência da série: uma delas seria a importância que o material motivico ganhou na música da tradição que originou o dodecafonismo – e neste sentido a série é usada como uma espécie de fonte de motivo(s) a ser(em) empregado(s) na composição –, e a outra estaria ligada à questão da atonalidade, ou seja, da evitação da sensação de proeminência de uma nota sobre as outras – o que poderia ser obtido através do controle de sua repetição, uma nota só retornando após todas as outras notas do total cromático terem sido apresentadas. O que Perle propõe, então, é um desenvolvimento da ideia, já presente desde os primórdios da prática dodecafônica em obras de Schönberg, de que se poderia voltar na série ao som anterior e daí seguir novamente. Por exemplo, ao utilizar-se uma série que começasse com *si-dó-ré-fá* etc., seria possível fazer soarem os sons nessa ordem, retornar do *fá* para o *ré*, por exemplo, e depois seguir com a série pelo *fá* em diante até o fim. Perle conclui daí que o que se está fazendo é recorrer ao retrógrado da série para depois voltar a sua ordem original, e daí levanta a ideia de que então não há motivo para que não se recorra também ao inverso e ao retrógrado do inverso. Isso nos daria então um complexo em que cada uma das notas da série funcionaria como um “eixo”, possuindo quatro notas adjacentes que poderiam ser utilizadas em conjunto com ela.

Daí, Perle tira uma série de conclusões interessantes sobre possibilidades de transposição dos motivos da série que se aproximariam de uma espécie de raciocínio que ele chama de “modal”, no sentido de que se conseguiria uma transposição não “literal” dos motivos, ou seja, uma transposição que não seria “redundante” (é este o termo que Perle utiliza).¹¹⁶ Entretanto, não sendo este um trabalho sobre a fase dodecafônica de Guerra-Peixe, importa menos aqui resenhar e discutir formas específicas de se desenvolver o dodecafonismo e mais comprovar que a existência de diferentes maneiras de “expandi-lo”, mostrando que elas estavam à disposição do compositor fluminense naquele momento.¹¹⁷

Diante disso, as próprias dúvidas que Guerra-Peixe manifestava em relação à aplicação do método dodecafônico podem sugerir um conhecimento um tanto incipiente de procedimentos mais ou menos básicos entre os compositores vienenses. Entretanto,

¹¹⁵ PERLE, G. “El Sistema Modal de los Doce Tonos” in: *Boletim Latino Americano de Música*. V/5 10/1941, pág. 422.

¹¹⁶ *Idem*, p. 426.

¹¹⁷ Ainda assim, não se pode deixar de observar que qualquer estudante de análise nos dias de hoje conhece o procedimento adotado por Schönberg em seu Op. 33a, por exemplo, quando organizou a série em tetracordes e a tratou de maneira bastante similar à que Guerra-Peixe relata

se, como afirma Lange, Santoro já vinha praticando manipulações seriais similares àquelas e não parecia estar em crise com isso – sendo que é de se supor que, dada a coesão de posições do grupo até certo momento, a formação no Música Viva deveria ser mais ou menos homogênea –, começamos a desconfiar que, ao menos em parte, os problemas de Guerra-Peixe com o método schönberguiano passassem por outras dimensões que vão além de questões que se poderia entender como puramente “técnicas”.

Neste mesmo momento, Eunice Katunda escrevia que:

Não se permitem, na série, simetrias que criem motivos temáticos, pois o tema, a repetição, que o ouvido mais facilmente identifica, vai contra o princípio de variação contínua que rege a música dodecafônica. Esse princípio de variação contínua é o que mais torna inacessível ao povo, ao comum dos mortais, a problemática música dodecafônica, de vez que assim se elimina toda possibilidade de memorização, de identificação, que é o que nos leva à compreensão do sentido humano do discurso musical.¹¹⁸

A chamada “variação contínua” tem relação direta com uma estética específica, ligada à música produzida por Schönberg e seus alunos, e não propriamente com o método de composição com doze sons relacionados somente entre si. Da mesma forma que acontecia com aqueles elementos de sua linguagem musical discutidos mais acima, a ideia de que a repetição literal consistia em primarismo era derivada de uma visão em certa medida pessoal de Schönberg sobre o desenvolvimento da tradição musical alemã, da qual um traço importante seria o princípio da “variação em desenvolvimento” (*entwickelnde Variation*, em inglês, *developing variation*), já adotado por Schönberg em obras antes mesmo da fase atonal livre, mas tendo ficado como inerente à “linguagem dodecafônica”, para muitos.

Homophonic music can be called the style of “developing variation”. This means that in the succession of motive-forms produced through variation of the basic motive, there is something which can be compared to development, to growth. But changes of subordinate meaning, which have no special consequences, have only the local effect of embellishment. Such changes are better termed *variants*.¹¹⁹

A questão, evidentemente, é quais são as variações que possuem “consequências

¹¹⁸ Katunda, apud KATER, *Música Viva*, p. 66.

¹¹⁹ SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber, 1970, p. 8.

especiais”. Schönberg diz no parágrafo imediatamente anterior que “determining which features are more important depends on the compositional objective”, mas isso continua nos deixando desamparados, já que continua dependendo necessariamente de um julgamento do compositor/analista que está sujeito a contingências espaço-temporais/contextuais diversas. Tudo depende do senso de forma de cada compositor, e isso por sua vez é formado em um “contexto” mais amplo.

Nesse sentido, até mesmo as dúvidas de Guerra-Peixe quanto a estar ou não “dentro da técnica” já revelam como os limites do dodecafonismo – e por consequência a ligação com a tradição austro-alemã – não estavam tão claros para os compositores do Música Viva, pois é como não ter um domínio claro sobre o que é essencial e o que é acessório naquela forma de fazer música. Extrapolando ainda mais, observando essas indagações chegamos mesmo a ficar em dúvida quanto ao nível de profundidade com que Koellreutter ensinou o dodecafonismo a seus alunos do Música Viva, visto que eles pareciam não ter consciência de diversas possibilidades do tratamento serial que vinham sendo praticadas na Europa e nos Estados Unidos, e podemos até nos perguntar se realmente entendiam o método tal como Krenek o descreve naquela citação apresentada há pouco. O que surpreende um pouco mais, no entanto, é constatar a existência de documentos onde Eunice Katunda, contemporânea de Guerra-Peixe no Música Viva, cita precisamente o livro de contraponto de Krenek, afirmando ser este “um dos *vademecum* dos dodecafonistas”¹²⁰, para demonstrar certas características do método schönberguiano e em seguida criticá-lo. Ora, se ela conhecia o livro de Krenek, era bastante provável que seus colegas de Música Viva também o conhecessem.

Uma resposta possível é que Katunda, tendo passado um período na Europa com Hermann Scherchen em 1948 e sendo capaz de ler em outras línguas – o que Guerra-Peixe não fazia –, tenha tido acesso ao livro nessas circunstâncias, já que, até onde foi possível averiguar, o livro de Krenek jamais foi traduzido para o português. Mas é difícil acreditar que não houvesse troca de informações desse nível entre eles. De qualquer modo, no que diz respeito ao ensino do dodecafonismo por Koellreutter, ao que parece, teria sido Santoro quem lhe pediu para aprender o método, não sendo este parte do instrumental técnico que Koellreutter praticava em princípio. De acordo com o que informa Carlos Kater em seu livro sobre o movimento Música Viva,¹²¹ Koellreutter teria sido iniciado no assunto por Scherchen, ainda na Europa, tendo analisado com ele

¹²⁰ Katunda, apud KATER, *Eunice Katunda...* p. 70.

¹²¹ KATER, *Música Viva*.

algumas obras de Schönberg, mas ainda assim nunca havia composto nenhuma peça dodecafônica até chegar ao Rio de Janeiro. Ainda segundo Kater, as peças de Koellreutter, até por volta de 1940 (ele chega ao Rio em 38) não se aproximavam em nada dessa “tendência”, remetendo mais a Hindemith do que a Schönberg. Somente quando Santoro, que foi um de seus primeiros alunos de composição no Brasil, organizou serialmente algumas passagens de uma peça é que Koellreutter, diante do total desconhecimento de seu aluno sobre o método, decidiu inserir o tema em suas aulas, encontrando também estímulo para compor sua primeira peça dodecafônica, a *Invenção* para oboé, clarineta e fagote, que mesmo assim não é, sempre segundo Kater, uma peça completamente ortodoxa.¹²²

Disso tudo, fica muito forte a sensação de que num dado momento Guerra-Peixe teria simplesmente chegado à conclusão de que não fazia sentido insistir no dodecafonismo, encerrando a questão com o ponto final da *inconciliabilidade*. Afirmando primeiro que as escolas nacionais são o que garantiria o caráter da música de determinado lugar, oferecendo uma espécie de “lastro” para a música dos compositores nelas educados, Guerra-Peixe tece uma série de argumentos que vão culminar no seguinte parágrafo:

Objetar-se-á que um austríaco, um alemão, um francês, um italiano (evite-se o russo a propósito, dados os fatores especiais deste país) conservarão as suas respectivas personalidades compondo música dodecafônica. Não há que negar. Pois, dá-se que nestas nacionalidades os compositores encontram uma enorme herança social e uma segura tradição erudita garantindo-lhes a possibilidade de produzirem obras dodecafônicas sem que percam o fio da continuidade cultural. Porém, sem rejeitar as experiências contemporâneas, inclusive a dodecafônica, é incompreensível compositores de países sem tradição erudita, os do continente americano, se dedicarem a um empenho que nada tem a ver com os problemas das músicas de suas nações. No Brasil, especialmente, onde o riquíssimo populário oferece matéria vasta, o emprego do atonalismo se torna simplesmente pedante e burlesco.¹²³

Após reconhecer que cada escola nacional poderia produzir desenvolvimentos específicos que, apesar do fio que os ligaria a sua própria tradição, podem parecer absolutamente estranhos a outras tradições, em dada altura Guerra-Peixe acaba por

¹²² KATER, *Música Viva*, pp. 105-107.

¹²³ GUERRA-PEIXE, C. “O Dodecafonismo no Brasil I”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 02/09/1951.

afirmar o “descolamento” do dodecafonismo em relação à própria tradição austro-germânica por ser fruto de requintes e especulações de uns poucos artistas decadentes – o argumento da cultura decadente era muito forte e se fazia presente em todas as discussões da época. Além disso, nacionalismo e dodecafonismo seriam inconciliáveis porque a ausência de repetição e de tonalidade seriam estranhas à “música nacional”.¹²⁴ Mas, se estou certo em minha argumentação, apenas a ausência de tonalidade – e nem ela em termos absolutos, já que o próprio Guerra-Peixe fala em ter produzido fenômenos similares a centros e a funções em algumas de suas peças dodecafônicas¹²⁵ – seria intrínseca ao método schönberguiano. O que resta, parece, é a “vontade” de deixar aquilo para trás. Por fim, em mais de um momento, Guerra-Peixe fala que haveria uma espécie de “virada dos tempos”, que produziria a passagem de uma música mais especulativa, talvez, mais voltada para problemas internos, para uma música mais socialmente orientada. Isso porém precisa esperar mais um pouco para ser discutido.

1.7 - O Música Viva racha

Como se pode ver, o problema que era então resumido na chave da inconciliabilidade/incomensurabilidade entre nacionalismo e dodecafonismo era constituído de um emaranhado de forças de natureza diversa que, em conjunto com os ideais vanguardistas e de função social do compositor e de sua música herdados do Música Viva, terminaram por lhes dar outra direção. A questão da “função social da música” era reforçada por toda a conjuntura política da época e, de maneira simples, pode-se dizer que é como se houvesse diferentes encaminhamentos possíveis para alguns dos ideais já presentes nas propostas do Música Viva, principalmente porque se estava num momento em que a relevância, a utilidade social do compositor, era como que “disputada”, cabendo a cada um escolher que rota seguir para chegar a ela: uma música identificada com a vanguarda nos termos que tradicionalmente a entendemos ou a “vanguarda” no sentido jdanovista. Apenas no nome os pontos de chegada coincidiam.

No Música Viva, o problema da arte para uma nova sociedade era colocado em termos bastante claros, permitindo ver bem a forma de “relevância social” abraçada:

¹²⁴ *Idem.* Ver também Katunda, apud KATER, *Eunice Katunda...* p. 69. Béla Bartók fala o mesmo em relação à tonalidade, como veremos no próximo capítulo.

¹²⁵ GUERRA-PEIXE, C. “Uma parte dos meus conceitos estéticos, em 24 de março de 1947” in: *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 24/03/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

O *Grupo Música Viva* surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.

[...]

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

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

Ideias, porém, são mais fortes do que preconceitos!

Assim o *Grupo Música Viva* lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.¹²⁶

Como parte de sua atuação em prol dessas ideias “progressistas”, o movimento se propunha desde o início “dinamizar o ambiente musical”. Assim, buscavam privilegiar a “música nova” de todos os períodos, ou seja, toda música que eles considerassem que tivesse sido importante em sua própria época para o avanço da linguagem musical – logicamente de acordo com o conceito de Koellreutter e seus alunos do que seria esse avanço –, mas privilegiava principalmente a “música nova” contemporânea, dando especial importância à produção brasileira mais recente. Desse modo, como era de se esperar, os compositores brasileiros que ganhavam mais destaque nas atividades do grupo eram justamente os próprios integrantes do *Música Viva*.¹²⁷ E quais seriam essas atividades do grupo? O trabalho de Kater, ao tratar das “atividades *Música Viva*”, dá uma dimensão disso,¹²⁸ mas já no primeiro boletim do grupo, publicado em Maio de 1940, o texto “O nosso programa” apontava a direção. Após fazer a apologia da música nova de todos os tempos, da música contemporânea e em especial da “jovem música brasileira”, o texto seguia afirmando:

¹²⁶ *Manifesto* de 01/05/1944 apud KATER, *Música Viva*, p. 54.

¹²⁷ Para mais detalhes sobre isso, ver mais uma vez KATER, *Música Viva*, pp. 144-150 e anexos de número 5, trazendo os índices dos boletins *Música Viva*, e 13, onde figuram as obras dos compositores interpretados nos programas radiofônicos realizados pelo grupo.

¹²⁸ KATER, *Música Viva*, cap. 5.

“Música Viva” realizará concertos e audições com programas especiais e de acordo com as finalidades do grupo.

“Música Viva” realizará conferências e discussões sobre temas atuais.

“Música Viva” publicará obras contemporâneas e composições inéditas da literatura clássica.

“Música Viva” encarregar-se-á da divulgação e da execução das obras que publicar, no Brasil e no estrangeiro.

“Música Viva” realizará um intercâmbio de composições contemporâneas entre o Brasil e outros países.

“Música Viva” publicará mensalmente uma folha musical para servir as [sic] finalidades do grupo e apoiar todo o movimento [sic] tendente a desenvolver a cultura musical. Ela quer informar, animar, ajudar, defender e criticar, numa base positivo [sic] e objetiva.¹²⁹

Em que pesem as dificuldades que se poderia esperar para se manter no Brasil da época uma agenda como esta, o grupo realizou praticamente tudo que foi adiantado em seu programa e ainda “irradiações radiofônicas” semanais pela Rádio Ministério da Educação - PRA 2 a partir de 1944, bem como outros programas elaborados individualmente por Koellreutter sobre a música de diversas épocas.¹³⁰ Do que *não* foi realizado, mas que foi idealizado em algum momento, mais significativos foram a elaboração de uma “biblioteca de músicas modernas” e os *Festivais Música Viva*, que de certo modo acabaram se concretizando na década de 50, em Teresópolis/RJ, sob o nome de *Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte* e tendo somente Koellreutter à frente.¹³¹

De fato, as apresentações musicais e as conferências funcionavam como o suporte básico de formação e divulgação do trabalho do *Música Viva*, buscando “recriar o circuito compositor-obra-intérprete-público”, que segundo o diagnóstico dos integrantes do grupo encontrava-se na época desarticulado e desatualizado. De nosso ponto de vista, precisamente este tipo de atividade possibilitaria que o poder canalizador do grupo agisse sobre as criações individuais, principalmente através da simples oportunidade de cada compositor ver suas obras interpretadas e ainda por cima interpretadas por músicos minimamente familiarizados com o repertório moderno/contemporâneo – certamente não um dos menores problemas do ambiente

¹²⁹ Citado em KATER, *Música Viva*, pp. 140-141.

¹³⁰ KATER, *Música Viva*, p. 152.

¹³¹ *Idem*, pp. 141 e 164.

musical brasileiro da época e ainda dos dias atuais.¹³² Além disso, vale reforçar que pertencer a um grupo que comungava em boa medida dos mesmos ideais estéticos incentivava o desenvolvimento de obras na direção específica para onde apontavam aqueles ideais, isso não só pela aceitação mas também por possíveis relações de competição entre pares, algo de que o próprio Guerra-Peixe mais tarde deixaria claro ter consciência quando, após criticar uma peça de um ex-colega do grupo, diz a Curt Lange: “Peço-lhe não tomar as minhas palavras como as de um concorrente de Santoro. Tenho sempre receio de abordar este assunto, que pode dar interpretações variadas...”¹³³

Por outro lado, a partir do fim da década de 1940, os músicos ligados, ainda que apenas por simpatia, aos Partidos Comunistas passaram a ter uma linha definida, seguindo os ditames do 2º Congresso de Compositores e Críticos Musicais, realizado em Praga em 1948, que foi algo próximo a uma ratificação das diretrizes jdanovistas na área da música.¹³⁴ Santoro compareceu ao Congresso como delegado e propôs que o Música Viva se tornasse a seção brasileira da *Federação Internacional de Compositores e Musicólogos Progressistas*,¹³⁵ decorrendo daí todo um *imbróglio* no que diz respeito à relação entre o Música Viva e a Federação, com uma espécie de disputa velada pela liderança do grupo entre Santoro e Koellreutter, que havia permanecido no Brasil.¹³⁶

As diretrizes de Praga, enfáticas em condenar as tendências vanguardistas como representantes de uma suposta cultura burguesa decadente, não eram menos claras em seu posicionamento, estimulando os compositores “progressistas” a se aproximarem da “música e das aspirações do ‘povo’”, que eram colocadas em oposição à vanguarda propriamente dita, o que ajudou a dar forma definitiva ao debate do lado do comunismo no período. Em resumo, o que o Congresso apontava era que a composição musical de então passava por uma crise cujo principal motivo era a oposição entre música popular e música erudita. A primeira estaria caminhando para a banalização, a estagnação e a padronização, enquanto a segunda estaria se tornando progressivamente mais individualista e subjetiva no conteúdo e complexa e artificial na forma. Da maneira como era vista a situação, a causa disso era o abandono dos “traços específicos da vida

¹³² EGG, *Fazer-se compositor*, p. 84ss.

¹³³ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 22/05/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.

¹³⁴ Sobre o jdanovismo em sentido mais geral, ver ARBEX, L. B. M. *Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria : agenda cultural, revistas e engajamento comunista*. Dissertação (Mestrado) São Paulo: Departamento de História, USP, 2012.

¹³⁵ KATER, *Música Viva*, p. 89.

¹³⁶ O episódio é narrado com considerável detalhe em KATER, *Música Viva*.

musical das nações”, sendo ambas as tendências decorrência de um suposto “estado social defeituoso” marcado pelo cosmopolitismo. Diante disso, o Congresso propunha: (1) que os compositores buscassem evitar o subjetivismo, criando música que exprimisse “sentimentos e ideias progressistas das massas populares”; (2) que se prendessem mais estreitamente à cultura nacional, defendendo-a de “falsas tendências cosmopolitas”; (3) que praticassem formas musicais que favorecessem a consecução de tais objetivos, com especial destaque para a música vocal; (4) que trabalhassem, junto de críticos e musicólogos, por uma melhor educação musical “para as massas”.¹³⁷

Diante das resoluções do Congresso, o primeiro a se reorientar esteticamente foi Santoro, no que foi seguido por Eunice Katunda e Guerra-Peixe. Com base nos diagnósticos de Praga sobre a música contemporânea de então,¹³⁸ Santoro passou a afirmar que os artistas deveriam participar das lutas do “povo” para que pudessem refletir em suas obras os conteúdos democráticos e progressistas delas e que – o que era ainda mais importante para a linguagem musical – não se deveria temer dar o “passo atrás”,¹³⁹ importando apenas a realidade do “povo” e o novo caminho a construir.¹⁴⁰

1.8 - Progressismo e vanguardismo

Pode-se dizer que, em linhas gerais, a diferença entre o vanguardismo “tradicional” e o progressismo de Praga, jdanovista, estava em que, diante do diagnóstico comum de algo como um “mundo doente”, do ponto de vista da vanguarda o povo é que precisaria vir até ela, e o próprio fato de que isso não acontecia era sintoma desse estado doentio de coisas – o que ela poderia contribuir para sanar, mas que no limite deveria ser resolvido em outras dimensões da realidade. Enquanto isso não acontecesse, a música de vanguarda, com sua força “alienante”, estaria aí para

¹³⁷ Para todo o parágrafo, ver KATER, *Música Viva*, pp. 84-88, 95ss e 132.

¹³⁸ Vale lembrar: estéticas de vanguarda como manifestação da cultura burguesa decadente; desligamento da realidade social; importância do artista estar na linha do progresso, ou seja, ao lado do “povo”, considerado “a classe revolucionária”; um conceito de beleza mais próximo do útil e do compreensível para a maioria; e a necessidade de manifestar-se um conteúdo positivo nas obras (o que se opunha à “morbidez” do atonalismo). Ver NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981, p. 120 e KATER, *Música Viva*, pp. 125-132.

¹³⁹ Ao que Koellreutter se opôs claramente em um artigo, escrevendo que “o problema social da música pode e deve ser resolvido sem o ‘passo atrás’. E já avançamos muito nesse caminho. Estou convencido que os talentos e os ‘gênios’ encontrarão a solução pela clarificação do material novo — criado pela última fase da música burguesa — pelo ‘descongestionamento’ de processos e por uma organização formal mais simples e mais inteligível. [...] Quanto, em nosso próprio grupo, já trabalhamos nesse sentido!” Citado em KATER, *Música Viva*, p. 91.

¹⁴⁰ KATER, *Música Viva*, p. 99 e NEVES, *Op. Cit.* p. 120.

ninguém se esquecesse da “condição contemporânea”. Já para os progressistas (orientados segundo as diretrizes de Praga) a cura estaria nos músicos irem ao “povo”, aproximando-se dele em termos musicais, como foi dito. Colocando desse modo a diferença entre essas duas maneiras de pensar a música, compreende-se melhor a importância da música vocal para os progressistas: esta seria uma forma privilegiada porque permitiria “alcançar o povo” mais prontamente, as letras desempenhando uma espécie de mediação entre a música e a suposta mentalidade musical menos desenvolvida daquele “povo”. Como se pode ver, a ideia de uma educação musical para as massas matiza um pouco o esquema, pois significa um movimento ativo por parte daqueles que produzem música para que as “massas” se aproximem da produção musical da época, uma espécie de reconhecimento da dificuldade que mesmo uma música supostamente mais simples ou “objetiva” apresentaria para um grupo que não tivesse por hábito nem mesmo frequentar salas de concerto, muito menos para ouvir o repertório contemporâneo. Aqui, sim, percebem-se bem os limites desse pensamento e o que ele guarda de fundamentalmente comum com a vanguarda: seu vínculo forte com a tradição de concerto ocidental, cuja forma de pensar a música não é colocada em questão, visto que se continuaria a compor as mesmas formas musicais para os mesmos agrupamentos instrumentais do núcleo de uma tradição que muitas vezes não tinha qualquer relação significativa com as tradições locais.

Em *Avantgarde und Volkstümlichkeit*,¹⁴¹ Carl Dahlhaus invocava uma afirmação de Schönberg segundo a qual o caminho do meio em que a vanguarda e a popularidade buscam uma “trégua vazia” seria o único “que não leva a Roma”, comentando que tal observação não havia perdido nada de sua pertinência.¹⁴² Com este argumento, Dahlhaus até certo ponto defendia a vanguarda dos ataques que buscavam relativizá-la ao afirmarem a dificuldade de se apontar quem pertence a ela, sendo bem direto neste sentido ao argumentar que, ainda que por vezes seja de fato difícil saber em cada momento histórico quem estaria na dianteira – principalmente porque isso é algo que só a História pode dizer –, em geral existiriam poucas dúvidas sobre quem *não* estaria.¹⁴³

Sua preocupação principal, entretanto, é bem menos com critérios para se definir

¹⁴¹ No caso, o termo *Volkstümlichkeit*, que de fato pode ser traduzido por “popularidade” ou “caráter popular”, significa apenas algo relativo ao povo, não trazendo simultaneamente a outra acepção que a palavra possui em português de algo que é conhecido, famoso, de grande penetração.

¹⁴² DAHLHAUS, *Schoenberg*, p. 24.

¹⁴³ *Id. Ibid.*

quem foi ou não vanguarda em determinado contexto do que com a própria validade da categoria como base para uma compreensão apropriada do desenvolvimento histórico-musical. Ele então procede a uma historicização do termo, lembrando sua origem militar e o início de seu emprego para referir-se à arte no século XVIII, momento a partir do qual passou a estar sempre ligado às noções de originalidade e da autonomia da arte. Nesse ponto, Dahlhaus associa a persistência e a longevidade tanto da categoria quanto da vanguarda enquanto realidade histórica a sua importância como forma – talvez a única forma, ele parece sugerir – de escapar à alienação nas sociedades burguesas.¹⁴⁴

Dahlhaus define então a conhecida perspectiva adorniana a respeito do progresso musical a partir da ideia de que um compositor que permanecesse em sua obra aquém do nível em que as “descobertas e invenções” musicais estivessem em sua própria época estaria condenado à irrelevância. Diante disso, é interessante notar que, ao abandonar o dodecafonismo – o que desse ponto de vista resenhado por Dahlhaus significaria a princípio abandonar o tal nível mais avançado da linguagem musical em sua época –, Guerra-Peixe falava também em irrelevância, mas justamente para argumentar na direção oposta. Advogando a criação de uma música nacional a partir das propostas de Mário de Andrade,¹⁴⁵ o compositor argumentava que, no estágio em que se encontrava a cultura brasileira, qualquer músico que não se ocupasse das questões nacionais era desnecessário, inútil à coletividade.¹⁴⁶ Isso mostra bem como o nacionalismo de Guerra-Peixe (e de Mário de Andrade) estava associado a uma percepção de que o Brasil ocupava uma posição periférica e que precisamente isso colocava exigências específicas para os compositores, sendo de maneira nenhuma a menor delas aquela segundo a qual o compositor deveria sacrificar sua individualidade em prol da criação de uma música nacional, se fosse o caso.¹⁴⁷

Na verdade, o argumento de Adorno é mais complexo, pois ele em mais de um momento afirma que muitas vezes compositores oriundos de países periféricos à

¹⁴⁴ *Id. Ibid.*

¹⁴⁵ Cf. ANDRADE, *Op. Cit.* pp. 16-17.

¹⁴⁶ Ver, por exemplo, GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 09/06/1949. Acervo Francesco Curt Lange, UFMG e GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 30/08/1948. Acervo Francesco Curt Lange, UFMG.

¹⁴⁷ Em artigos como *Música e Dodecafonismo* e *O Dodecafonismo no Brasil I e II*, Guerra-Peixe fala da condição do Brasil, que não possui “escola” formada e, por isso, seria suscetível à influência de culturas dominantes. GUERRA-PEIXE, C. “O Dodecafonismo no Brasil I”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 02/09/1951,

GUERRA-PEIXE, C. “O Dodecafonismo no Brasil II”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 09/09/1951 e GUERRA-PEIXE, C. “Música e Dodecafonismo”. In: *Fundamentos*. Ano V, no. 29, Agosto de 1952. Ver também TRAVASSOS, *Op. Cit.* p. 162ss.

“grande tradição europeia” como Bartók e Janáček poderiam, através dos elementos nacionais, compor uma música que manifestasse distanciamento e diferença em relação a essa tradição e, por isso, acabasse se aproximando da vanguarda, e não da reação.¹⁴⁸ Nessa linha, Dahlhaus afirma que, “de acordo com Adorno, não se pode falar em progresso e regressão com respeito a qualidades de obras individuais escritas em épocas diferentes... Progresso não significa nada além de a cada momento compreender (e se apropriar) do material no estágio mais avançado de sua dialética histórica”.¹⁴⁹ O assunto em pauta aqui não é a reflexão de adorniana sobre música progressista, mas o trecho serve para caracterizar o que estava em jogo naquele momento da história da música de concerto brasileira: em boa medida, na argumentação dos defensores brasileiros do dodecafonismo o abandono deste era tratado como a perda do passo da História ou, em termos adornianos, uma forma de capitulação diante do estágio em que se encontrava o material: era como um recuo deliberado a estágios anteriores do desenvolvimento da linguagem composicional; ponto de vista compartilhado, aliás, tanto por Santoro como por Guerra-Peixe, que no entanto afirmavam ser exatamente isso o que era necessário fazer, como veremos em breve.¹⁵⁰

Mas voltando a Dahlhaus, ao historicizar as categorias de vanguarda e progresso, ele observa também a própria historicidade do termo “popularidade” (*Volkstümlichkeit*), que remete diretamente ao século XVIII, quando guardava uma espécie de *complementaridade* em relação a “vanguarda”. A partir daí, introduz o principal problema com que teriam de se bater os partidários desta:

Qualquer um que argumente contra a vanguarda – e não simplesmente lance injúrias contra ela – sempre baseia seu argumento, tácita ou explicitamente, numa ideia de popularidade que ainda não se materializou. É uma ideia que ele precisa definir mais precisamente se não quiser que o discurso se torne vago e retórico; e se ele deseja que tal discurso seja mais bem entendido, ele deve indicar com que meios – educacionais, revolucionários ou autoritários – ele poderia ser colocado em prática.¹⁵¹

¹⁴⁸ Ver, entre outros, ADORNO, *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p. 30.

¹⁴⁹ DAHLHAUS, *Schoenberg* p. 21. “According to Adorno, one cannot speak of progress and regression with respect to the qualities of individual works written at different times... Progress means nothing other than now and then to grasp the material at the most advanced stage of its historical dialectic.”

¹⁵⁰ “Nada de novo no front atonal. Somente tenho a impressão que a coisa não vai bem assim como tem ido. Retroceder é errado, mas, então qual será a direção???” (GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 12/05/1949. Acervo Curt Lange, UFMG).

¹⁵¹ DAHLHAUS, *Schoenberg*, p. 25. “Anyone who argues against the avant garde – and not merely inveighs against it – always bases his argument, tacitly or explicitly, on an idea of popularity which has not as yet materialised. It is an idea that he must define more precisely if the discourse is not to become

Um dos exemplos oferecidos por Dahlhaus é Hans Eisler, que em 1935 comentava que o “estilo moderno”, ou seja, a música nova, era uma música que interessava apenas a um pequeno círculo de especialistas e intelectuais – perspectiva partilhada por Guerra-Peixe, recém convertido ao nacionalismo, nos anos 1950.¹⁵² “De um ponto de vista revolucionário”, escreveu Dahlhaus, “esse estilo moderno pode ser descrito como algo progressivo dentro do capitalismo”, uma vez que ele não estimularia conexões inexistentes entre as pessoas na sociedade capitalista, não alimentaria sentimentos de união e fraternidade e, talvez mais importante de tudo em sua crítica, uma música como aquela demandaria do ouvinte um nível progressivamente mais alto de educação para poder compreendê-la, o que significava que seus ouvintes precisariam estar apoiados em condições materiais progressivamente melhores para terem disponibilidade e capacidade para fruir de uma tal arte.¹⁵³

Desnecessário dizer que a tese adorniana do progresso da arte – a tese de que a arte moderna, ao se retrair em relação ao mundo tal como este se encontrava, confinando-se na abstração, estava na verdade criticando esse mundo ao recusá-lo – é o próprio contraponto¹⁵⁴ das ideias de Eisler. Para Adorno, a nova música seria humana precisamente porque fala de inumanidade e resiste a essa inumanidade. Sua função crítica seria desempenhada quando esta música, em vez de transfigurar ou obscurecer o que existe, “chama-o pelo nome”.

Dahlhaus observa que a dimensão política dessa divergência entre as perspectivas de Eisler e Adorno quanto ao esoterismo da música moderna se torna ainda mais visível ao percebermos que, tendo em vista o ceticismo deste na possibilidade de mitigação da alienação nos estados socialistas, a crítica interna surgia como a forma principal de resistência ao presente estado de coisas. Para Eisler, entretanto, que se enxergava na trilha para o socialismo, toda música que se propusesse ser “crítica” deveria servir como instrumento para denunciar ativamente a alienação, e não

vague and rhetorical; and if he wishes it to be better understood, he must indicate with what means – educational, revolutionary or authoritarian – it could be put into practice.”

¹⁵² Ver GUERRA-PEIXE, *Música e Dodecafonismo* No artigo, Guerra-Peixe afirmava, num tom entre o ressentimento e a implicância, que “o dodecafonismo se ajusta a essa gracinha de minoria existencialista, que tem por fundamental prazer o sentir-se isolada do mundo, divertindo com os seus exóticos e irresponsáveis requintes intelectuais.”

¹⁵³ Ver DAHLHAUS, *Schoenberg* p. 28

¹⁵⁴ Observemos que a palavra contraponto aqui diz mais do que pode parecer em princípio: no contraponto as diversas vozes simultâneas têm algo em comum, têm alguma afinidade fundamental, como é fácil perceber também entre Eisler e Adorno...

permanecer como algo meramente contemplativo.¹⁵⁵ A partir dessa caracterização, pode-se perceber melhor o efeito das diretrizes mobilizadas pelo Congresso de Praga, que deram nova força ao nacionalismo e ajudaram a ligá-lo à estética neoclássica que vinha ganhando força na Europa desde o entre Guerras. No fundo, as duas perspectivas – o vanguardismo do Música Viva e o progressismo de Praga – são manifestações concretas dessa divergência de perspectiva, e o que houve, mais que tudo, parece ter sido realmente uma “virada dos tempos” – peço ao leitor que retenha a expressão ainda mais um pouco –, a vanguarda brasileira perdendo naquele momento a briga histórica pela precedência interpretativa do mundo.

Era o compromisso de substituir “a estética do ‘novo’ pela do ‘povo’”, na formulação feliz de Carlos Kater,¹⁵⁶ e, diante disso, vemos mais um nó no emaranhado que ligava progressismo, nacionalismo, comunismo, modernismo e vanguardismo naquele contexto. Com o clima de polarização política do pós-Segunda Guerra,¹⁵⁷ o que se podia observar entre os artistas *identificados com a esquerda* da época era uma reorientação que passava menos pela questão do comunismo propriamente dito do que pelo nacionalismo: para muitos daqueles artistas, esse nacionalismo artístico, agora plenamente associado ao “progressismo” segundo as diretrizes realistas-socialistas e oposto ao “universalismo desenraizado” burguês-decadente, era já uma forma de atuação política.¹⁵⁸

A dimensão mais geral dessa história é relativamente bem conhecida, com direito a cartas abertas, alinhamentos e realinhamentos políticos, acareações, insurreições diversas e trocas de insultos, mas é interessante observar que aquele mesmo processo que chamou atenção para os jovens alunos de Koellreutter, com a abertura de espaços, o distanciamento da música praticada por seus pares alinhados com o modernismo nacionalista e, principalmente, o estabelecimento de uma justificação política e social para sua música, terminou depois de um tempo por precipitar a ruptura

¹⁵⁵ DAHLHAUS, *Schoenberg* p. 28. The difference between Eisler's and Adorno's interpretations of esotericism can be decoded politically. It means that for Adorno, who did not believe in a mitigation of alienation in socialist states, in other words, in their basic socialism, resistance against the existing state of affairs came together in the form of internal criticism, which found a refuge in art. Eisler, however, saw himself on the right path to socialism, to an active criticism of alienation. Therefore he only allowed music which formed a tool of active and not merely of contemplative, criticism, to pass as “critical music”.

¹⁵⁶ KATER, *Música Viva* p. 100.

¹⁵⁷ Não custa lembrar que havia no Brasil da época tanto tendências nacionalistas de esquerda quanto de direita, mas que, apesar das proximidades no discurso, cada uma delas entendia “utilizar a arte do povo” de uma maneira própria. Ver ARBEX, *Op. Cit.* e KATER, *Música Viva* cap. 3.

¹⁵⁸ Cf. KATER, *Música Viva* p. 114 e NEVES, *Op. Cit.* p. 117-120.

destes com o mestre, abandonando então o dodecafonismo e passando à composição de uma música de concerto com base em elementos nacionais.

Isso pode ser sentido de fundo no longo processo de ruptura de Guerra-Peixe com o dodecafonismo. Narrando a Curt Lange algumas de suas vitórias como compositor, como a execução de sua *Sinfonia* pela BBC, a encomenda de outras obras etc., o compositor comentava, de início um pouco enigmaticamente, que vinha pensando em mudar de orientação:

Entre parênteses, disse [o Eurico Nogueira França] que ia, daqui para adiante, dedicar um pouco da sua atenção para mim... Creio ser esta atitude o resultado dos comentários do Sr. Renato Almeida, que parece estar simpatizando-se muito com as minhas diretrizes estéticas. (Mas, o diabo é que estou com vontade tomar uma outra direção. É caso para pensar, ainda.)¹⁵⁹

As diretrizes estéticas de Guerra-Peixe naquele momento eram justamente as da *1ª Sinfonia*, quando ele experimentava a incorporação de elementos “populares” a seu dodecafonismo, mas depois, o caso vai sendo deflagrado mais completamente, Guerra-Peixe assumindo sua vontade de tentar um nacionalismo “do Guarnieri para cima” – o que é muito importante:

Devo ser franco dizendo que nada tenho feito, pois a nossa rápida conversa veio de encontro ao que eu já vinha pensando, trazendo, em consequência, uma certa vontade de experimentar o nacionalismo franco, do Guarnieri para cima (se eu o puder topar, é claro), pois mesmo no Rio encontrarei muito mais apoio de certos elementos... das esferas oficiais!!! Estou num momento de indecisão, sinto-o.¹⁶⁰

Apesar de desavenças e prevenções, Guerra-Peixe tinha Guarnieri em alta conta, como se poder ver. Este assunto, porém, voltará à baila somente no terceiro capítulo, quando for discutida a relação de Guerra-Peixe com o folclore. Importa mais aqui é observar sua consciência de que essa tentativa nacionalista poderia lhe garantir mais oportunidades, que aparecem aqui formuladas em termos de “apoio de certos elementos das esferas oficiais”. De qualquer forma, nas cartas a Mozart de Araújo, com quem a conversa era mais aberta, mais horizontal, chama atenção a presença de comentários em que Guerra-Peixe chama o amigo de “anti-dodecafônico por preconceito nacionalista” e de “catequizador musical”, despedindo-se com a frase, muito citada na bibliografia

¹⁵⁹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 25/05/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

¹⁶⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 28/04/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.

sobre o compositor: “aceite o abraço apertado [...] que envia o dodecafonista dos doze sons eternamente teimoso (até que surja o babaca que me faça mudar de rumo)”.¹⁶¹

É preciso resistir à tentação de fazer psicologia aqui, mas é difícil ignorar que comentários como esses podem revelar que Guerra-Peixe já vinha “amolecendo” em suas convicções. Afinal, não só sabemos o fim da história como, por fim, ele admitiria novamente estar buscando mais aceitação para sua música, pois não via como sua obra teria relevância – e representatividade, logicamente – sem ser ouvida por ninguém:

Técnica do 12: penso abandoná-la para escrever mais compreensivelmente para a maioria, já que não querem executar nossas músicas assim. Se nada conseguir depois, tratarei de abandonar tudo e cuidarei de ganhar dinheiro. Basta de esperar pelas raras execuções para animar. Pois, desse jeito nossas obras não poderão ter realmente função social, porque vivem somente na gaveta e nas conversas. Não sei se estou pensando certo. Mas, se o público não recebe uma obra, ela não existe. Tentarei uma vez mais, para uma nova experiência... e chega.¹⁶²

Admitindo-se que a perspectiva vencedora naquele momento foi a do progressismo de Praga, surge então o problema de saber o que significava concretamente a categoria “povo”. Independente da necessidade de caracterização de que forma de encarar o “popular” está em jogo na atuação de cada artista, o que interessa mais aqui é que a própria indefinição do que seria esse popular na cabeça de cada ator, ou seja, o espaço de movimentação deixado pelo discurso, possibilitou que mesmo depois de convertido ao nacionalismo, Guerra-Peixe conseguisse ainda tentar marcar diferença em relação a seus pares.

Ainda que se possa querer ver certa dose de oportunismo – ou pelo menos de certa “volubilidade” – nessa ruptura justo naquele momento, um olhar mais detido revela que, no caso dos egressos do *Música Viva* ou ao menos no caso de Guerra-Peixe, a adoção de uma linguagem composicional baseada em elementos nacionais não significou necessariamente um alinhamento puro e simples com a estética nacionalista dominante – muito embora aquela mudança de orientação tenha sido saudada como tal por integrantes do grupo nacionalista.¹⁶³ É perceptível na virada estilística de Guerra-

¹⁶¹ Todos os três trechos podem ser encontrados na carta enviada do Recife a Mozart de Araújo, cuja data não foi possível descobrir, mas que seguramente é do início da estadia do compositor na capital pernambucana, ou seja, em torno de julho de 1949, pois ele inicia a carta dizendo coisas como “esta Recife é UMA CIDADE FORMIDANDA!!!!!! Nunca eu tinha imaginado um lugar tão gostoso!!!” etc.

¹⁶² GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 30/08/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.

¹⁶³ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 25/01/1952. Acervo Francesco Curt Lange, UFMG.

Peixe alguma continuidade em relação à postura assumida anteriormente em relação aos nacionalistas.

Em primeiro lugar, o nacionalismo não chegava a ser peremptoriamente rejeitado pelo Música Viva. É o que se encontra nos elogios de Koellreutter a peças em que Guerra-Peixe tentava a já famosa conciliação com o dodecafonismo:

O que ressalta nas DEZ BAGATELAS é o estilo novo, realmente novo, realizado pela primeira vez na SINFONIA para pequena orquestra sinfônica. Estilo fortemente pessoal apesar da contribuição que a música popular deu à sua formação.¹⁶⁴

Isso a julgar pelas informações mais detalhadas que Guerra-Peixe deu a Curt Lange sobre a ocasião:

A “Sinfonia” aí está. Espero de sua competência e cultura uma opinião sincera e rigorosa – sem “rodeios” e sem a preocupação de que eu não saiba interpretar as suas abalizadas palavras. Sob o ponto de vista “nacional” é que mais desejo de sua impressão, – pois estou compondo dessa maneira, atualmente – mas não quero me apegar a um pensamento limitado e fazê-lo rotina. Posso estar errado, atualmente, procurando fundir “nacionalismo” com atonalismo (quantos “ismos”!...) Mas qualquer argumento que me convença é o suficiente para fazer-me abandonar uma ideia. Aguardarei a sua valiosa opinião, sobre esta obra.¹⁶⁵

Cruzando essas informações que o compositor dá sobre a sinfonia com o que ele narra sobre o dia em que a obra foi tocada pela BBC de Londres, podemos concluir que parecia haver da parte de Koellreutter ao menos algum espaço para o nacionalismo dentro de uma estética de vanguarda:

O Koellreutter ficou (disse ele) emocionado. Disse que perdeu o controle da percepção das cousas, dizendo palavras desmedidas, quando terminou a execução do “abacaxi”. Naturalmente é porque se trata de eu ter sido sua “descoberta” musical. O Koellreutter considerou a Sinfonia na mais alta categoria, citando obras de envergadura. Julgo exagerada, a sua crítica. É muita vantagem, para mim. Pois, nós brasileiros somos, ainda, “crianças de peito”, não cabendo as comparações que ele ousou fazer. Penso que quando ele “voltar a si” irá julgar melhor. Pois, se eu fosse a metade do que ele passou a me considerar... eu não ficaria aqui nestas selvas.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Koellreutter apud KATER, *Música Viva*, p. 113.

¹⁶⁵ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 02/09/1946. Acervo Curt Lange, UFMG.

¹⁶⁶ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 26/04/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

Além disso, como venho argumentando, a forma que esse nacionalismo assumiu apresenta continuidades importantes com a experiência e a formação adquiridas nos tempos de Música Viva, o que estava ligado à posição que Guerra-Peixe ocupava no cenário da música de concerto da época – e isso incluía tanto a maneira de pensar a função social do artista quanto a postura vanguardista ou a maneira de pensar técnica, rigor e coerência na fatura das obras: um compositor mais jovem que os principais nomes do grupo nacionalista, que ele via como gozando de uma posição de estabelecidos por terem aceitado pagar o preço de permanecer “na órbita” de Villa-Lobos, algo que Guerra-Peixe se recusava a fazer.

1.9 - Além do Música Viva

Fazendo referência a um dos trechos mais citados de Mário de Andrade, Guerra-Peixe explicaria anos mais tarde sua mudança de posição do dodecafonismo para o nacionalismo nos seguintes termos: “ater-se à tese do nacional nesta época de equívocos é uma humildade que requer uma coragem talvez inglória. É como criar uma criança na esperança – e somente isso – de ser útil à coletividade”.¹⁶⁷ Para além do curioso tom altruísta, importa observar que, como se sabe, Mário afirmou em seu *Ensaio* que a música brasileira deveria passar por três fases – (1) a “tese nacional”, (2) o “sentimento nacional” e (3) a “inconsciência nacional” – para que pudesse se realizar plenamente. Segundo escreveu, “só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem”.¹⁶⁸ Quando o compositor finalmente conseguisse compor sem sequer se dar conta da presença das “constâncias” da música do “povo”, nesse momento “os dois inconscientes, o do indivíduo e o da nação, coincidiriam”.¹⁶⁹ O compositor deveria, portanto, “internalizar” o processo criativo popular para poder *criar* uma arte que estivesse ligada à nacionalidade sem ser necessário citar temas populares. Neste sentido, Guerra-Peixe escreveu que, para começar a compor música brasileira foi preciso “fazer uma sistematização de elementos populares, quer dizer fazer o treinamento, ‘fazer a munheca’, fazer um artesanato

¹⁶⁷ GUERRA-PEIXE, *Uma parte*.

¹⁶⁸ ANDRADE, *Op. Cit.* p. 43.

¹⁶⁹ TRAVASSOS, *Op. Cit.* p. 163.

nacional”,¹⁷⁰ O que fica claro também numa carta enviada do Recife a Mozart de Araújo em 06/02/1950:

Produção – Neca, neça e neça. Nada tenho feito. Comecei com um Trio de Cordas mas não vou prosseguir neste trabalho. Está muito característico. Sinto que durante algum tempo eu preciso compor Suítes que é para explorar todos estes ritmos que conhecemos. Começarei, depois de empregar muitos ritmos na sua forma mais elementar, a diluir todo esse material.¹⁷¹

O que é interessante, no entanto, é que Guerra-Peixe não só aderiu às teses de Mario de Andrade – um dos autores “canônicos” de nosso modernismo –, mas usava essas mesmas teses contra os próprios nacionalistas, afirmando a necessidade de se “fotografar artisticamente o folclore”, no sentido de que “a fonte do material sonoro (isto é, aquilo que é focalizado) seja em termos de arte suficientemente reconhecível ou pressentido pelo ouvinte leigo”, o que seria, segundo ele, “diferente do ‘copiar o folclore’”.¹⁷²

Na verdade, a situação é bastante complexa, porém gostaria de argumentar que talvez a maneira como a virada estilística de Guerra-Peixe se deu decorra *em parte* da própria posição que Guerra-Peixe ocupava no cenário da época. Como argumentou Pierre Bourdieu ao discutir relações de concorrência entre costureiros na França, as características distintivas dos diferentes concorrentes na disputa e as estratégias que estes utilizam na luta que os opõe dependem da posição que eles ocupam na estrutura do próprio campo em que estão em confronto.¹⁷³ Assim, “o jogo dos recém-chegados consiste, quase sempre, em romper com certas convenções em vigor (...), mas dentro dos limites da conveniência e sem colocar em questão a regra do jogo e o próprio jogo”.¹⁷⁴

Tratar a situação nestes termos é possível, embora tenha o inconveniente de pressupor, em primeiro lugar, uma regra mais ampla ou mesmo prévia que guiaria até certo ponto o comportamento dos atores e, em segundo lugar, enxerga as relações sociais como um jogo, acabando por sugerir que as pessoas estão o tempo todo engajadas em competições. Mas, se tratado metaforicamente, o *insight* de que os atores

¹⁷⁰ Citado em FARIA et al, *Op. Cit.* p. 44.

¹⁷¹ GUERRA-PEIXE, C. Carta a Mozart de Araújo. Recife: 06/02/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

¹⁷² GUERRA-PEIXE, *Uma parte*.

¹⁷³ BOURDIEU, P. “O costureiro e sua grife” in: *A Produção da Crença*. Porto Alegre: Zouk, 2006, p. 115.

¹⁷⁴ *Id. Ibid.*

se mantêm dentro do “jogo”, evitando levar seus questionamentos até o ponto em que as “regras” que tornam esse jogo possível seriam rompidas, é bastante interessante para o problema que quero discutir aqui. Uma forma melhor entender essa dinâmica seria em termos de *participação com diferenciação*, mas sigamos por ora o argumento de Bourdieu.

Embora haja diferenças importantes por tratar de um campo de produção de bens culturais em que os atores se colocam abertamente em concorrência, o estudo de Bourdieu mostra características significativas da dinâmica de competição entre aqueles produtores que servem para iluminar o que está em questão aqui. Segundo ele, os “pretendentes”

podem acumular capital de autoridade específico ao levarem a sério os valores e as virtudes exaltados pela representação oficial da atividade legítima e ao oporem a fé intransigente do convertido ao fervor de instituição característico dos guardiões da ortodoxia. Às concessões dos dominantes, que pactuam com sua época e negociam o capital simbólico que acumularam em ganhos temporais, econômicos e políticos (condecorações, academias, etc.), os pretendentes opõem o sacrifício absoluto à arte e às audácias desinteressadas da afetação, granjeando assim, pouco a pouco, os serviços de uma parte do aparelho de celebração.¹⁷⁵

Pela maneira como descrevi o quadro até aqui, não é difícil perceber que a dinâmica de relações entre os jovens compositores do *Música Viva* e aqueles já estabelecidos na época se desenrolou de maneira bastante similar à descrição que temos acima. Neste sentido, a afirmação de que Guerra-Peixe se tornou um compositor nacionalista sem que isso implicasse uma adesão ao nacionalismo dominante se baseia na maneira como ele recorreu ao *Ensaio sobre a Música Brasileira*, usando o livro de Mário de Andrade para afirmar e dar respaldo à ideia de que um nacionalismo que cumprisse sua missão de “social” deveria partir de um conhecimento profundo e um rigor sem precedentes no trabalho sobre material “popular”. Guerra-Peixe agia então como os recém-chegados de Bourdieu, que ao levarem a sério as regras do jogo acumulam “capital de autoridade específico”, opondo uma “fé intransigente” naqueles valores à prática mais “solta” dos já estabelecidos.

Talvez valha detalhar um pouco o argumento antes de prosseguir. Mesmo afirmando que a perspectiva aqui proposta serve apenas pra iluminar parte do problema, pode ser interessante descrever, ainda que brevemente, como tais posições e estratégias

¹⁷⁵ *Idem*, pp. 124-125.

são muito mais complexas do que podem parecer à primeira vista. Se por um lado nem sempre se age deliberada e friamente, somente por interesse, por outro lado vai contra toda evidência considerar que seja verdade o inverso completo disso, ou seja, que o compositor age somente de acordo com suas inclinações pessoais e artísticas próprias e plenamente sedimentadas, pois estaríamos partindo implicitamente da ideia de que o compositor já estaria “feito”, “pronto”, desde o início, que já teria suas ideias e sua “estética pessoal” definidas e formadas de antemão. Daí a importância do ambiente de troca e estímulo intelectual e musical construído em torno de Koellreutter e dos colegas do *Música Viva*: a participação no grupo certamente ajudou a formar e canalizar as energias artísticas de cada um de seus membros em direções que estavam em consonância com a orientação geral do grupo, que vinha sendo construída e definida através de sua própria atuação, que por sua vez dava concretude e especificidade a princípios filosóficos sobre a arte, o artista e o mundo moderno, a práticas herdadas da formação de Koellreutter na Europa e a slogans políticos e artísticos em voga entre as esquerdas da época. Expor a situação desta maneira não é reduzir Guerra-Peixe ou qualquer outro daqueles músicos a um mero interesseiro e oportunista, é reconhecer que as influências mútuas são parte da própria dinâmica das relações sociais; que relações de competição entre pares estimulam realizações maiores e até mais audaciosas do que se estaria disposto ou inclinado a realizar em princípio; e que a própria oportunidade de ver suas obras executadas e o estímulo desses mesmos pares, a recepção e a compreensão de obras consideradas difíceis, tudo isso favorece “espontaneamente” não só a coesão do grupo, mas também tem em geral um efeito significativo sobre a produção individual de cada artista envolvido.¹⁷⁶

Pode ser tentador submeter à sob a lógica única das melhores oportunidades de celebração todas as decisões, hesitações e idas e vindas de Guerra-Peixe entre dodecafonismo, dodecafonismo nacionalista, nacionalismo, comunicabilidade etc. No entanto, como será desenvolvido ao longo deste trabalho, estamos diante de um caso – e

¹⁷⁶ Evidentemente (e de certo modo ironicamente, já que estamos falando aqui em adesões), isso mostra também o limite de minha própria adesão à proposta de Bourdieu, visto que indiretamente a noção de *habitus*, base de seu projeto sociológico, vai sendo esfacelada para que se possa dar conta das escolhas feitas pelos “agentes” individuais nas situações específicas vividas por eles. Um pesquisador mais “fiel” poderia argumentar – com certa razão – que o *habitus* não é necessariamente algo tão restritivo ou “engessado” e que ele não define posturas ou tendências específicas ao ponto de criar problemas para a compreensão de mudanças de posição de acordo com, por exemplo, a avaliação de melhores oportunidades; muito pelo contrário até, como qualquer leitor de Bourdieu sabe. Mas o problema é que, uma vez que se coloca o *habitus* em marcha, é difícil escapar à percepção das escolhas feitas pelos “agentes” diante de situações específicas segundo a(s) lógica(s) ditada(s) por aquele *habitus* que se “atribuiu” analiticamente ao “agente” em questão.

este é apenas um entre todos os casos do mundo – em que vemos claramente como são complexas as tomadas de posição não só devido às decisões e hesitações vividas seja no calor da hora ou depois de muita reflexão, mas também porque há um acúmulo de motivações, que ganham e perdem importância ao longo do tempo, que se sobrepõem ou se compensam, que apontam em uma direção para em seguida, interagindo com um novo problema ou novos questionamentos, sugerirem outra rota, às vezes um pouco mais curta, outras vezes um pouco mais sinuosa. O mais interessante disso tudo é observar que nossas “variáveis” vão desde um problema supostamente de ordem puramente musical – como a maneira de harmonizar uma melodia – até, no outro extremo, a necessidade de um emprego ou o ressentimento diante da glória de um compositor mais velho.

1.10 - Mais realistas que o rei

No caso da “virada estilística” de Guerra-Peixe, segundo ele próprio afirmou,¹⁷⁷ a amizade com Mozart de Araújo e a leitura de Mário de Andrade foram determinantes. Mas mesmo antes da ruptura com Koellreutter, Guerra-Peixe e Santoro já teorizavam em termos muito próximos do que formaria o arsenal explicativo de sua própria forma de nacionalismo, escrevendo artigos para o Boletim Música Viva em que afirmavam a importância do desenvolvimento de uma escola de composição brasileira. Santoro, por exemplo, argumentava que nossos compositores nacionalistas não faziam pesquisa consistente do folclore e que não tinham um *métier* plenamente desenvolvido em compasso com o que se fazia de mais avançado na música de concerto do resto do mundo. De maneira muito similar ao que Guerra-Peixe argumentava, Santoro fazia a defesa de um suposto “verdadeiro desenvolvimento do folclore” que não deveria ser feito espontaneamente, pela intuição,¹⁷⁸ ou apenas aproveitando temas musicais, “mas pelo estudo de suas características técnicas: ‘pontos culminantes, cadências naturais, resoluções, modulações, intervalos que produzem suas características individuais, escalas, modos pelos quais a melodia é guiada’.” Seria o conhecimento destas características técnicas do folclore que, em conjunto com o conhecimento da música

¹⁷⁷ ARAÚJO, *Introdução*, p. 20, nota 12.

¹⁷⁸ Como veremos mais abaixo e no capítulo 2, o tema da intuição tinha alcance considerável no debate da época, e talvez não tenha vindo à baila fortuitamente. Entretanto, ironicamente, a música nacionalista escrita posteriormente por Santoro parece guardar uma relação consideravelmente mais intuitiva que a de Guerra-Peixe ou mesmo a de Guarnieri, o que terei a oportunidade de discutir no terceiro capítulo deste trabalho.

contemporânea, “possibilitaria o surgimento de um sistema de composição legitimamente brasileiro.”¹⁷⁹

Assim, quando Santoro, ainda dodecafonista mas dizendo não ser contra o nacionalismo musical, define o que se havia feito até então em termos de música nacional como a audição de um tema ou dois já muito explorados “no meio, em geral, de uma balbúrdia de sons, *sem uma determinada lógica para cuja finalidade devíamos senti-la*”, dando com isto o suposto “paladar nacional”,¹⁸⁰ ele simplificava e reduzia a prática daqueles a quem se opunha – os nacionalistas –, ao mesmo tempo em que afirmava a importância da coerência, do desenvolvimento a partir de elementos contidos no material e do uso consistente do elemento folclórico. Como vimos, esses são precisamente aqueles critérios e argumentos que norteavam a tradição de concerto alemã,¹⁸¹ e eram usados aqui não como algo excludente em relação a uma música que se propusesse nacional, mas como algo que funcionaria em conjunto com ela, que a tornaria real.

Da mesma maneira, Guerra-Peixe afirmou após sua virada estilística ser necessário “fazer uma sistematização de elementos populares, (...) fazer um artesanato” para poder criar uma música que não repetisse a “música do povo”, mas sim que surgisse dela. Já Villa-Lobos, por sua vez, embora muito próximo do que se fazia na Europa em termos de técnica composicional – tanto em seu período vanguardista quanto em seu período neoclássico –, no que diz respeito ao folclore talvez não possa ser considerado propriamente um “pesquisador”, já que usufruía à vontade do que chamava de “folclore” e mesmo da “música popular urbana” quando foi o caso.¹⁸² Uma rápida comparação com o húngaro Béla Bartók¹⁸³ (1881-1945) – talvez o protótipo do “compositor-pesquisador folclorista” –, deixa bastante claras as diferenças de abordagem. A confiar nos estudos musicológicos que possuímos sobre sua música, Bartók desenvolveu um sistema coerente de composição que incorporava os modos musicais, ritmos e métricas da música que pesquisava em suas viagens

¹⁷⁹ EGG, *O Debate*, p. 44.

¹⁸⁰ *Id. Ibid.* grifo meu.

¹⁸¹ Sobre o tema, ver o capítulo seguinte, mas também ALMEIDA, J. *Crítica Dialética em Theodor Adorno*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, cap. 4.

¹⁸² Ver GUERIOS, *Op. Cit.* cap. 3.

¹⁸³ A comparação com Bartók, embora não tome aqui o mesmo caminho que toma lá, foi sugerida pela leitura do trabalho de Gil Jardim, ao qual este parágrafo e o seguinte devem consideravelmente (JARDIM, G. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005, pp. 37-38). O trabalho de Travassos (*Op. Cit.*) é bastante interessante na comparação do viés etnográfico em Bartók e Mário de Andrade.

“etnomusicológicas” pelo interior da Hungria e da Romênia, organizando esses elementos com base em proporções numéricas que perpassavam todas as dimensões do material musical.¹⁸⁴ Assim, Bartók atingiu um grau extremo de organização do material sonoro com base no “folclore” de seu país, o que lhe possibilitou o desenvolvimento de um sistema próprio à margem da tradição de concerto europeia do ponto de vista técnico-composicional, mas que fazia sentido se colocado ao lado da música atonal da tradição alemã da época – à qual a música de seu país estava ligada pelos laços do Império Austro-Húngaro.

Villa-Lobos, por sua vez, colocou-se justamente dentro da tradição de concerto europeia utilizando as técnicas que vinham sendo desenvolvidas em seu seio – tanto no contexto vanguardista de ruptura nos anos 20 quanto no contexto neoclássico de “retorno à ordem” a partir dos anos 30 – e dando a elas um caráter “nacional” através de citações e do recurso a alguns (poucos) procedimentos que se poderia dizer colhidos do “folclore”. É verdade que havia alguma convergência possível entre os procedimentos vanguardistas em voga principalmente nos anos 1910 e 1920 na Europa e muito do que se poderia desenvolver a partir de elementos oriundos de tradições estranhas à tradição de concerto europeia, mas Villa-Lobos, ao que parece – e sua reorientação neoclássica nos anos 30 de certo modo comprova isso –, fez muito mais o caminho inverso de Bartók, partindo antes dos procedimentos da vanguarda europeia do que do folclore para fazer música “moderna”.¹⁸⁵

Embora se trate de uma simplificação para fins argumentativos, isso serve para ressaltar que, na linha do que vem sendo discutido neste trabalho, Guerra-Peixe enquanto compositor está mais para Bartók que para Villa-Lobos¹⁸⁶ se for feita uma comparação entre a atitude rigorosa, coerente ao ponto de ser sufocante e de certo modo etnográfica do húngaro *versus* uma forma mais “ecléctica”, aberta, “antropofágica” do brasileiro. Assim, quando Guerra-Peixe dizia que era preciso fazer uma sistematização dos elementos que vinha absorvendo do folclore, talvez não se referisse a um sistema

¹⁸⁴ Cf. LENDVAI, E. *Béla Bartók: An analysis of his music*. Nova York: Kahn & Averill, 1991 e ANTOKOLETZ, E. *The Music of Béla Bartók*. Berkeley: University of California Press, 1989.

¹⁸⁵ Não quero dizer aqui que Bartók tenha derivado sua música unicamente do folclore, como se ela fosse o resultado puro do desenvolvimento da cultura nativa do leste europeu – explicação, aliás, que estava presente muito mais da narrativa que Villa-Lobos construiu para si próprio em relação à cultura brasileira. É claro que Bartók foi formado no Conservatório e conhecia muito bem a tradição alemã a que sua música estava ligada, mas segundo a bibliografia sobre sua música, ele conseguiu amparar seus procedimentos composicionais também em suas pesquisas de campo.

¹⁸⁶ Rodrigo Cicchelli Velloso, ex-aluno de Guerra-Peixe, relatou-me que mais de uma vez seu antigo professor referiu-se a Bartók para dar exemplos de organização composicional de material folclórico.

fechado e organizado em todas as vicissitudes como o que Bartók desenvolveu, mas certamente referia-se ao fato de que “fotografar artisticamente o folclore” era bastante diferente de harmonizar “canções populares” recolhidas por etnógrafos ou citá-las em composições de qualquer estilo como marca de identidade nacionalista. Assim, embora essa seja uma redução do que faziam os outros nacionalistas, foi justamente isso que serviu de principal arma após a virada estilística contra os antigos nacionalistas. Continuando a sustentar os argumentos a respeito da criação de uma escola nacional de composição que já vinham servindo de base para as críticas aos nacionalistas-modernistas desde o período dodecafônico, Guerra-Peixe passa a afirmar que se lançava à criação de uma música que, embora de caráter nacional, claramente baseada em material “popular”, não deveria se confundir com a música criada pelos nacionalistas contra os quais se opunha.¹⁸⁷ Para sustentar isso, ele passa a ostentar suas pesquisas em áreas até então inexploradas pelos compositores de concerto, como a cidade do Recife e o interior do estado de São Paulo, engajando-se no Movimento Folclórico que começa a ganhar força no país a partir dos anos 1940,¹⁸⁸ publicando monografias e artigos sobre temas relacionados aos interesses do movimento¹⁸⁹ e afirmando que isso teria servido de ponto de partida para o desenvolvimento de sua linguagem composicional.

Desse modo, vale reiterar, em sua relação com os compositores nacionalistas-modernistas, Guerra-Peixe permaneceu agindo em boa medida de acordo com a descrição que Bourdieu nos dá: adotando e em seguida radicalizando a proposta daqueles a quem se opunha ao ponto da mesma proposta servir para desqualificar o

¹⁸⁷ Guerra-Peixe escreve a Curt Lange no momento da virada para o nacionalismo:

No meio, entretanto, me parece haver uma neblina... Talvez causada pelo artigo que escrevi sobre Koellreutter, que é seu amigo particular. Contudo, apesar dessa situação, devo acrescentar que a minha atitude não mudou até agora. Pelo contrário, continuo cada vez mais consciente da posição que tomei. E se deve esclarecer: não houve nisso nenhuma influência dos inimigos de Koellreutter, como Guarnieri e outros – pois estes também não são meus amigos. Não tenho e não tive nenhum contato com esta gente – o que, aliás, não lamento. Estou em atividade na composição e continuo firme nos meus propósitos – fazer música baseada nas fontes populares (não quer dizer, isto, que vou me utilizar de temas folclóricos ou de imitar o folclore). Sinto ter que voltar ao assunto do artigo que lhe enviei, sobre Koellreutter, pois suponho que aqui é que está o seu silêncio escondido. (GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. São Paulo: 11/08/1954. Acervo Francesco Curt Lange, UFMG.)

¹⁸⁸ VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

¹⁸⁹ Ver ARAÚJO, *Op. Cit.* O rigor etnográfico adotado por Guerra-Peixe em suas pesquisas fez com que ele fosse inclusive reivindicado pela etnomusicologia brasileira como um de seus pioneiros. Voltarei a isso no momento oportuno.

trabalho de seus opositores. A questão é: no que esse rigor etnográfico garantiria uma especificidade a sua música? Na impossibilidade de responder analiticamente à pergunta – o que demandaria um estudo comparativo que depende de um estudo prévio como este –, podemos olhar para as circunstâncias que cercam essa postura e tudo o que veio junto dela da parte do próprio Guerra-Peixe. Em primeiro lugar, chama atenção a necessidade de afirmar sua especificidade, seu conhecimento do folclore, que permanece ao longo de toda sua vida, como se não fosse possível a seus ouvintes e pares reconhecer o “lastro” de brasilidade que seus estudos de folclore davam a suas peças; em segundo lugar, a “carga folclorística” em suas obras parece não ter sido suficiente, sendo-lhe necessário, como forma de tentar obter notoriedade, afirmar constantemente seus atributos técnicos como compositor:

Compositor brasileiro vai a Praga, Nova York, Londres, Roma, e não vai a Cascadura.¹⁹⁰

Acho que nenhum compositor brasileiro tem tanta técnica quanto eu.¹⁹¹

O Guarnieri inventou um folclore só dele. É um negócio que se assemelha a algo de nordestino, e, de fato, às vezes se parece bem. Mas não sei daquilo. É a mesma coisa toda a vida.¹⁹²

O Guarnieri, que é paulista, nasceu lá, foi criado lá, morou lá toda a vida, vai fazer Nordeste? Eu posso me dar a esse luxo, porque conheço a música, mas ele não conhecia nada.¹⁹³

Uma vez, falando com o Guarnieri, ele disse que é criador, e não é obrigado a conhecer folclore.¹⁹⁴

A partir dessa caracterização de seus novos pares, percebe-se bem como a perspectiva de se tornar nacionalista veio junto de uma preocupação em marcar claramente a diferença. Em momentos de crise, Guerra-Peixe chegou a perguntar explicitamente se era excluído por escrever música contemporânea,¹⁹⁵ o que só

¹⁹⁰ FARIA et al. *Op. Cit.* p. 178.

¹⁹¹ GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista a Ronaldo Miranda e Tião Vianna*, 1993, transcrição cedida por Flavio Silva.

¹⁹² FARIA et al. *Op. Cit.* pp. 234-235.

¹⁹³ GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista a Ronaldo Miranda e Tião Vianna*.

¹⁹⁴ GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista para a Funarte*. 26/06/1984, transcrição cedida por Flavio Silva.

¹⁹⁵ Em longa carta enviada do Recife a Mozart de Araújo em 1950, Guerra-Peixe despeja toda sua frustração e ressentimento por julgar-se ignorado, e em dado momento ele pergunta, mostrando muito da ambivalência com que via a si próprio: “Por que essa gente me trata desse jeito? Porque trabalho em rádio, com músicas populares, desprezadas destes [sic] idiotas? Porque componho dentro de um espírito contemporâneo? Porque não grito? Não faço propaganda de mim? Não sou puxa-saco?” Voltarei a isso no

comprova como a pesquisa intensiva no folclore atua junto dessa proposta de fugir da repetição e da academização que de que Guerra-Peixe acusava os outros nacionalistas. Guerra-Peixe constrói para si uma *persona* que teria aprendido sua técnica com Newton Pádua e pela observação do folclore, mas no entanto a proposta de soar moderno estava lá, presente em sua música. Isso é a modernidade em busca de uma tradição, de um lastro mais profundo que dê peso e caráter a sua música. Há, portanto, uma relação complexa entre participação e diferenciação que pode ser notada aí. O ponto tem implicações sociológicas de alcance considerável, e por ora pode ser somente delineado para que, mais tarde, de posse de mais algumas informações, seja possível argumentar menos precariamente sobre ele.

O que vemos Guerra-Peixe fazer com as diretrizes de Praga, mesmo que só no plano das ideias, é dar-lhes realidade. Como sabemos já pela história dos expurgos na própria União Soviética,¹⁹⁶ praticamente cada compositor que aderiu àquelas diretrizes produziu obras que dão testemunho de uma interpretação ligeiramente diferente delas, como revela o contraste com Santoro – que Guerra-Peixe dizia não ter nada de brasileiro, apesar das intenções. O que veremos adiante neste trabalho são os elementos onde Guerra-Peixe “apoia” sua obra, de modo a dar sustentação à posição específica que construiu para si ao se tornar nacionalista. Independente de concordarmos ou não com seus argumentos, vemos aí parte do que dá sentido a sua realização musical e aprendemos um pouco mais sobre a lógica dos engajamentos: há muito mais do que a simples adesão às diretrizes jdanovistas, que só se tornam “reais” – ao menos no caso em tela – quando são combinadas a diversos outros elementos específicos da trajetória de Guerra-Peixe e que ele soube usar a seu favor, como a radicalização da proposta nacionalista, que foi então voltada contra os outros nacionalistas; a possibilidade concreta de fazer pesquisa de folclore em Recife e posteriormente em São Paulo; a trajetória de orchestrador de rádio; as ideias sobre o que é representar uma nação em termos musicais, onde entram todas as preocupações de Guerra-Peixe com o “caráter” dos elementos, com a “psicologia” da cultura da região onde teriam sido colhidos certos materiais etc.

Nem um nacionalista como os outros, nem um compositor alheio ao nacionalismo, Guerra-Peixe parece ter entrado no grupo dos nacionalistas só até o ponto

terceiro capítulo. GUERRA-PEIXE, C. Carta a Mozart de Araújo. Recife: 26/05/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

¹⁹⁶ Cf. BUENO, M. A. S. *Círculos de Influência: as gerações pós-Shostakovich*. São Paulo: Algor, 2010.

em que participava de suas preocupações com a cultura brasileira, com a criação de uma música baseada nesta cultura, partilhando com eles características suficientes para que sua música fosse identificada como integrando uma comunidade maior, porém marcando dentro dessa comunidade diferenças específicas e, mais importante que isso, tentando dar discursivamente todo um peso a essas diferenças, de modo que elas aparecessem como traços fundamentais que não só o distinguiam dos outros, mas que o colocariam em vantagem em relação a eles. Mais do que a simples diferenciação buscada a qualquer preço, vemos que se tratava da participação em algo; em seguida, uma vez parte daquele algo maior, a busca pela diferenciação em relação aos pares. Muitos dos problemas enfrentados por Guerra-Peixe parecem ter decorrido da dificuldade em acertar a medida de cada um desses componentes.

CAPÍTULO 2 - *Princípios gerais, fenômenos particulares*

Je puis affirmer qu'il n'est pas de manifestation de la pensée musicale contemporaine, aussi libre qu'elle soit, qui ne se rattache à une tradition solide dont elle est la conséquence, et qui n'ouvre pour l'avenir une voie logique. Toute oeuvre n'est qu'un chaînon d'une chaîne, et les apports nouveaux de la pensée ou de la technique ne font que se surajouter à tout un passé, à toute une culture musicale sans laquelle toute invention ne sera pas viable.¹

Uma vez que Guerra-Peixe decidiu abandonar o dodecafonismo, surgiu daí um desafio: o de compor uma música que não soasse como uma “capitulação” em comparação a sua própria música anterior à virada estilística. Como vimos no capítulo 1, a crise composicional que antecedeu a decisão parece ter sido de uma profundidade considerável e talvez seja interessante agora olhar com mais vagar o rumo que Guerra-Peixe foi dando a sua música a partir daí.

2.1 - As bifurcações da tradição

Se a dodecafonia foi uma solução específica para a estruturação das alturas numa tradição musical que caminhou no sentido de explorar suas próprias possibilidades, tirando delas consequências às vezes extremas, talvez houvesse outras soluções possíveis. Olhando a tão discutida “dissolução” do sistema tonal a partir do que narraram seus artífices da tradição austro-alemã, percebe-se que ao longo do século XIX a teoria musical europeia foi sendo erigida junto da própria tradição que ela buscava entender e explicar. Em boa medida, o procedimento dos teóricos daquele século consistiu na extração de princípios a partir da observação das práticas dos compositores do século precedente, muitas vezes dando longo alcance a fenômenos anteriormente presentes apenas localmente,² mas a questão é que nas simples generalizações analíticas desses teóricos há inevitavelmente muito de “interação produtiva” com o material analisado. Ideias – e não só elas, é claro, mas aqui elas servem de metonímia para algo mais amplo e difícil de definir – que circulavam na época participavam no “enquadramento” das obras do passado, dando-lhes realidade

¹ MILHAUD, D. “L'Évolution de La Musique à Paris et à Vienne”. In: *Notes sur La Musique: essais et chroniques*. Paris: Flammarion, 1982.

² Ver BAILEY, R. *Wagner: Prelude and Transfiguration*. Nova York: Norton, 1985, pp. 113-146.

histórica ao elaborar sua teoria e percebê-las como parte de uma tradição que estava sendo construída ali. Trocando em miúdos, a tradição da “música de concerto europeia” surge com sua teoria musical; ambas são coproduzidas principalmente durante o século XIX, e por isso guardam com ele uma intimidade profunda. Por exemplo, a maneira – em boa medida dominante até hoje – de entender a *forma sonata* como relação entre grupos temáticos, pensando-a por conseguinte como ternária em vez de binária, é um fenômeno daquele século, e ligada a ela está toda a importância que o material temático foi ganhando durante o oitocentos.

Como se sabe, os teóricos do século XVIII encaravam a *forma sonata* muito mais como relação entre regiões tonais que entre grupos temáticos, estes figurando como a base da construção musical oitocentista.³ Basta ver o comentário com que Carl Dahlhaus abre seu ensaio *Issues in Composition*:

Richard Strauss once observed that the melodic ideas which provide the substance of a composition seldom consist of more than two to four bars; the remainder is elaboration, working-out, compositional technique. [...] Certainly the limited dimensions of the kind of thematic inspiration to which Strauss referred are characteristic not so much of all musical creativity at all times as of composition in the latter part of the nineteenth century. It is no exaggeration to say that the difficulties faced by composers after Beethoven were due in no small part to the brevity of their musical ideas [...] something that could be expressed as the contradiction between the brevity of the musical ideas and the monumentality of the formal designs.⁴

A importância que a dita “ideia musical” assumiu ao longo do século XIX, em especial na música austro-alemã, está ligada à própria direção que a *prática comum* tomou ali no que diz respeito ao tonalismo, com o gradual aumento da importância das relações harmônicas de terça (as *medianas*) e a ambiguidade tonal daí decorrente, assim como a progressiva exploração de encadeamentos por notas comuns com mínimo movimento entre as vozes (ver abaixo), levando a que se dependesse cada vez mais do *motivo*⁵ como elemento estruturante e garantia de unidade formal.

³ Ver ROSEN, C. *Sonata Forms*. Nova York: Norton, 1988, capítulo 7.

⁴ DAHLHAUS, C. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: California University Press, 1989, pp. 40-41.

⁵ O motivo seria uma pequena célula musical, um pequeno fragmento feito de “intervalos e ritmos que são combinados para produzir um contorno reconhecível”, como escreveu Schönberg, e que teoricamente serviria de base à construção de toda uma peça. Schönberg afirma que, uma vez que nele poderiam ser encontrados elementos de todas as figuras musicais subsequentes na peça, ele seria como o mínimo múltiplo comum, mas ao mesmo tempo como ele está presente em cada figura subsequente, ele também seria como o máximo divisor comum. Ver SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Musical Composition*.

Acompanhando ainda um pouco mais o argumento de Dahlhaus, vemos que uma das principais razões pelas quais os compositores da época foram assumindo esse pendor pela concisão da “ideia musical”, com a consequente necessidade de se distinguir a ideia inicial de sua elaboração, está ligada à força que a ideia de *originalidade* ganhou a partir de fins do século XVIII, tornando-se uma espécie de “doutrina estética inquestionável”.⁶ Dahlhaus desenvolve o ponto com base no exemplo do pensamento musical do século XIX, que tendia a ver a ideia inicial do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Beethoven como formada por dois compassos que eram então repetidos em sequência nos dois compassos seguintes, enxergando já aí uma elaboração da ideia. Dahlhaus por sua vez conclui que, enquanto compositor do século XVIII, Beethoven tenderia muito mais a pensar aquele trecho como uma ideia de quatro compassos, o que ele conclui observando a semelhança estrutural entre o primeiro e o segundo temas e argumentando que a distância de terça menor descendente percorrida em cada membro de frase do primeiro (*sol - mi*, e *fá - ré*) se torna no segundo uma quinta descendente que também é repetida (*si*, - *mi*, → *fá - si*), e que portanto o movimento sequencial faria parte já da ideia temática e não de sua elaboração.⁷ Isso, para Dahlhaus, seria revelador do quanto, ao verem uma parte do tema como uma ideia musical autossuficiente, os compositores oitocentistas estavam vendo sua própria prática em Beethoven.

De certo modo podemos, por nossa vez, ver aí também uma diferença de compreensão da música do período clássico entre os teóricos do século XIX e do XX, mas não precisamos tomar partido para acompanhar o argumento. Seja como for, se essa breve digressão serviu, por um lado, como base para a historicização do surgimento da tradição de concerto europeia no século XIX, ela nos deu também subsídios para desenrolar um fio importante do novelo que chega até nossa discussão sobre Guerra-Peixe: na teoria do século XIX, alguns dos mais importantes princípios observados na música do passado a serem generalizados foram justamente a noção de condução de vozes e o trabalho motivico, além das ideias mais gerais e interligadas de *proporção*, *organização* e *equilíbrio*, que penso poderem ser sintetizadas para meus fins nesta última. Isso ainda será melhor discutido, mas importa mais que tudo aqui ter em mente que, nesse procedimento de estabelecer princípios a partir da observação da prática dos

Londres: Faber and Faber, 1970, p. 8.

⁶ DAHLHAUS. *Op. Cit.*, p. 42.

⁷ *Idem. Op. Cit.*, p. 41.

compositores do passado e em seguida generalizar, chegou-se em fins do século XIX a algo que pode ser encarado como um “esgarçamento” daquelas práticas, produzindo uma música que foi ouvida por alguns como uma desfiguração de tudo que formava aquela tradição, enquanto para outros ela nada mais era que a continuação dessa mesma tradição.

No Brasil, basta ver, por exemplo, a retórica inflamada de Camargo Guarnieri em sua “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, onde ele diagnosticava que “o dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável; é um artificialismo cerebralista, antinacional, antipopular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática na música – é tudo o que quiserem – mas não é música!”⁸ ou a observação de Rosen de que os críticos de Schönberg o teriam acusado de violar as leis naturais da música, de substituir um sistema já existente e formado em conformidade com as leis da física por algo puramente artificial.⁹ Caso interessante são os artigos de Guerra-Peixe “O Dodecafonismo no Brasil” I e II de Guerra-Peixe, publicados em *O Jornal* em 02 e 09 de setembro de 1951, em que o autor fazia afirmações do tipo de “como tem sucedido a várias épocas na história da música, o dodecafonismo – que representa uma das fases do post-romantismo [sic] decadente – é fruto da especulação estética e do refinamento técnico de compositores centro-europeus e vai de encontro [sic] à satisfação de super-requintados gozos mentais da burguesia do Velho Mundo”.¹⁰ Aqui, apesar da intenção ser criticar o sistema dodecafônico, ele não só afirma que aquilo era fruto de uma cultura que tinha seu lugar na Europa central, como chega a comentar mais adiante que o caráter nacional em escolas mais sólidas seria perfeitamente mantido mesmo em se fazendo música dodecafônica – o que possivelmente pressupunha a noção de que o sistema era congruente com as tradições nacionais no mínimo no sentido de não poder anulá-las.

Por fim, no campo da defesa declarada, não há manifesto mais eloquente que as célebres palestras de Anton Webern publicadas sob o nome de *O Caminho para a Música Nova*, onde o autor elabora da maneira mais completa todo o conhecido discurso sobre a “música de doze sons” ser uma decorrência “natural” – nos sentidos

⁸ Apud SILVA, F. *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 143.

⁹ ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*. Chicago: Chicago University Press, 1996, p. 7.

¹⁰ GUERRA-PEIXE, C. “O Dodecafonismo no Brasil I”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 02/09/1951 e GUERRA-PEIXE, C. “O Dodecafonismo no Brasil II”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 09/09/1951.

literal e figurado do termo – do que vinha sendo feito antes.¹¹

2.2 - Três princípios para definir a tradição ocidental de concerto

O ponto é bastante conhecido e bem documentado, mas a questão é que a perspectiva de que as práticas composicionais desenvolvidas após a ruptura da tonalidade seriam uma consequência do que vinha sendo feito antes, ou seja, a visão da *continuidade*, acabou por prevalecer ao longo do século XX, especialmente a partir de sua segunda metade,¹² dificultando que se veja agora, em retrospecto, que, na eleição de alguns princípios como mais fundamentais à tradição, outros foram relegados a segundo plano. No entanto, para além da visão historicamente vencedora de que tudo poderia ser compreendido a partir de uma bifurcação entre neoclassicismo e dodecafonismo,¹³ até meados do século XX algumas alternativas ainda “concorriam” pelo direito de dar continuidade legítima à tradição. Como foi dito há pouco, se o dodecafonismo não era mais que uma das possíveis continuações da tradição, deveriam haver outras.

Embora este não seja um trabalho sobre o desenvolvimento do tonalismo (e nem do atonalismo), alguma coisa precisará ser dita neste sentido para que possamos entrar na discussão que nos importa mais firmemente alicerçados em bases históricas. Sendo assim, já tendo comentado, ainda que por alto, a importância do material temático na composição musical do século XIX, sigamos pelo princípio de que as vozes deveriam ser conduzidas sempre pelo caminho mais curto na realização harmônica, princípio este que vigora pelo menos desde o século XVI na tradição de concerto europeia. Não é difícil encontrar uma explicação sobre isso em qualquer manual de harmonia, mas por uma questão de completude segue uma breve demonstração do que se entende naquela tradição por condução de vozes:

¹¹ WEBERN, A. *O Caminho para a Música Nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

¹² Ver, entre muitos outros, PISTON, W. *Harmony*. Nova York: Norton, 1987, pp. 457ss; WEBERN. *Op. Cit.*; ROSEN. *Op. Cit.*, pp. 14ss; BARRAUD, H. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

¹³ Ver MESSING, S. *Neoclassicism in Music*. Rochester: University of Rochester Press, 1996, capítulo 5; ADORNO, T. W. *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006; ALMEIDA, J. *Crítica Dialética em Theodor Adorno*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, principalmente os capítulos 3, 6 e 9.

Figura 1: Condução de vozes (BACH, J. S.: *Führ auch mein Herz und Sinn*).

Como foi dito, o princípio da condução de vozes pressupunha que cada voz,¹⁴ quando se movesse, buscasse fazê-lo pelo caminho mais curto, isto é, indo para a nota mais próxima possível. Trabalhando dentro do sistema temperado, podemos partir de *dó*, por exemplo, e ir para seus vizinhos mais diretos, os chamados “graus conjuntos” superiores e inferiores (*ré*♭, *si*, *ré* e *si*♭), ou *saltar* para outros sons. Na figura 1 cada voz é separada da outra pela direção das hastes, havendo em cada pentagrama duas vozes, a mais grave com as hastes para baixo e a mais aguda com as hastes para cima. Como se pode ver pelas linhas que ligam as notas, o caminho que ambas as vozes do pentagrama superior fazem é sempre por grau conjunto ou permanecendo estacionárias. Nas vozes do pentagrama inferior já vemos alguns saltos, isto é, deslocamentos que vão além dos graus conjuntos, e há alguns procedimentos que visam a regular tais movimentações.

A ideia de condução de vozes, tal como foi desenvolvida na tradição europeia de concerto, pressupõe que se tentaria manter a individualidade de cada linha, o que teria relação com a origem polifônica atribuída ao pensamento harmônico ocidental. Logo, a princípio essa individualidade de cada voz tende a ser equacionada com a noção de *independência* entre as vozes – o que não é tão simples assim na prática, havendo muitos trechos em que fica claro o quanto essa independência é relativa, mesmo quando todas as prescrições do referido princípio são guardadas. De qualquer forma, de acordo com a direção do movimento das vozes, determinados intervalos entre elas são preferíveis para tentar garantir sua independência: quando são formados intervalos cujo grau de consonância é maior – principalmente oitavas e quintas – evita-se o movimento *direto* (quando duas vozes se movem na mesma direção), dando-se preferência aos movimentos *contrário* e *oblíquo* (respectivamente quando duas vozes se movem em

¹⁴ Em seu sentido mais básico, *voz* é o termo que se utiliza na teoria musical da tradição de concerto para designar cada linha melódica que participa de um trecho.

direção contrária ou uma delas permanece estacionária enquanto a outra se move). Já para os demais intervalos a direção do movimento é relativamente livre, visto que seu grau menor de consonância não tenderia tanto a causar no ouvido a sensação de que elas se fundem em uma só ao se moverem na mesma direção. Além disso, ainda com relação à independência, paralelamente à questão da direção do movimento evitar-se-ia também *cruzar* as vozes, ou seja, que uma voz cujo registro é mais baixo atinja uma nota mais alta que aquela que está sendo entoada pela voz contígua acima dela e vice-versa, visto que isso tenderia a confundir o ouvido em relação a qual seria a linha própria a cada voz.

Por fim, segundo a narrativa tradicional, tudo isso teria origem não só na polifonia mas na escrita polifônica para a voz humana, ou seja, para cantores. Por isso seria importante seguir certos princípios para garantir uma maior facilidade de movimentação e de afinação. Desse modo, haveria que se cuidar de evitar ou ao menos usar com parcimônia saltos considerados difíceis de cantar – como sétimas, nonas, intervalos aumentados etc. –, evitando também a chamada “falsa relação”, que é o uso contíguo no tempo de sons enarmônicos.

É interessante perceber que ao mesmo tempo em que tudo isso foi sendo catalogado e estruturado num conjunto de procedimentos mais ou menos coerente e exaustivo (principalmente pela teoria musical do século XIX), foi-se construindo a percepção de que tais práticas poderiam ser expandidas, flexibilizadas e contrariadas de acordo com a *necessidade* do compositor em uma situação musical específica. Em geral, apesar do uso que críticos e acadêmicos em diversos momentos fizeram de tais regras, voltando-as contra obras e compositores que lhes desagradassem, sempre se soube que mesmo no chamado período *Clássico* tratava-se menos de regras a serem estritamente seguidas que de uma série de princípios visando à “boa” realização sonora, o que estaria diretamente ligado a padrões estéticos de alcance mais amplo. Um dos princípios mais gerais que serviria de base para isso seria o de *equilíbrio*, que perpassa diversas dimensões do fazer musical nessa tradição mas que pode ser percebido já na ideia de que, principalmente no contraponto, seria desejável compensar saltos maiores com um movimento por grau conjunto na direção contrária. Este é apenas um exemplo e há aí, evidentemente, também questões de entoação. Mas a explicação de alguns teóricos não raro recorre a argumentos como a necessidade de se preencher o espaço sonoro atravessado pelo salto – uma sensação de acúmulo de energia produzido pelo salto que precisaria ser “amortecida” pelo movimento contrário em grau conjunto – ou mesmo a

compensação de uma tensão criada pelo salto com um relaxamento subsequente – o que valeria para a voz humana ou para uma trompa, por exemplo, mas talvez não para um violino ou um piano –, todos esses argumentos se apoiando em noções que ficam na fronteira entre o que em geral se considera como “físico” ou “fisiológico” e o que se entende por “estético”.¹⁵ Um exemplo particularmente ilustrativo disso, que bastaria como mote para todo um estudo, pode ser encontrado em Hindemith:

The step from a higher tone to a lower is always felt as a relaxation of tension. This motion is undoubtedly the most natural one in music, since the production of a higher one requires, at least in all instruments in which mechanism does not play a large part, greater energy than that of a lower one, and accordingly a step downwards gives the impression of diminished resistance, of an approach to rest and to the end. The singer, whose instrument is more sensitive than any other to the differences in tension between tones of different pitch, feels this most clearly. But even keyboard instruments, which on account of their mechanism should give the listener the impression that it makes no difference whether one moves up or down, or over how great a distance, do not entirely conceal the feeling of a lessened resistance in a downward movement. What other explanation is there for the fact that the very common downward interval of a fifth from the dominant to the tonic, which occurs in the bass in the commonest of all cadences, is felt, irrespective of instrumental questions, as a fall, and even explicitly as a final fall?¹⁶

Vê-se por trás de todas essas relações de compensação, assim como na exigência de evitar que todas as vozes do conjunto se movam simultaneamente na mesma direção, por exemplo, que o princípio de equilíbrio norteia e mesmo delimita a prática musical da tradição europeia de concerto.

Evidentemente, o que se considera equilíbrio já é parte da própria tradição, mas como não estamos estudando aqui o tonalismo, sendo esta apenas uma discussão preliminar necessária para abordar a dimensão técnica do fazer musical de Guerra-Peixe após o abandono do dodecafonismo, é preciso renunciar a investigar a formação e as características de algo como um “senso de equilíbrio” que seria estruturante na tradição europeia de concerto. O que importa reter aqui é que, dentro dessa tradição, esse princípio da condução de vozes foi ganhando mais definição em termos de seu funcionamento, ao mesmo tempo em que eram exploradas algumas de suas possibilidades, num movimento paralelo e de influência recíproca com uma espécie de

¹⁵ Ver, entre outros, GUERRA-PEIXE, C. *Melos e Harmonia Acústica*. São Paulo: Vitale, 1988, p. 15; SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p. 193; BENJAMIN, T. *The Craft of Modal Counterpoint*. Nova York: Schirmer, 1979, p. 33.

¹⁶ HINDEMITH, P. *The Craft of Musical Composition*. Londres: Schott & Co., 1970, p. 188.

busca constante por encadeamentos e caminhos harmônicos alternativos àquilo que se escutava como “convencional” em cada época, o que era diretamente associado naquele contexto à noção de expressividade.¹⁷ Esquemáticamente, pode-se dizer que foi da interação principalmente desses três elementos – a “adequada” condução das vozes, a busca por maior variedade de encadeamentos e a ideia de expressividade – que se caminhou de uma prática de estruturação do jogo simultâneo de vozes com base simplesmente em determinadas consonâncias para o que chamamos hoje em dia de sistema tonal propriamente dito¹⁸ –, com o surgimento da noção de acorde entre os séculos XVII e XVIII e, a seguir, das teorias das funções harmônicas – e posteriormente para a exploração das chamadas “harmonias de mediantes” em detrimento da movimentação pelo ciclo de quintas, tradicionalmente vista como mais “forte” (as mediantes são em geral consideradas um passo importante em direção à atonalidade, por explorar a indefinição e a ambiguidade harmônica em vez da direcionalidade mais definida do movimento de fundamentais por quintas). Charles Rosen resumiu em um parágrafo a visão predominante na musicologia do século XX sobre o tema, deixando ver, ainda que um tanto telegraficamente, as principais razões que amparam tal percepção da trajetória da música não só europeia, mas em muitos casos ocidental como um todo:

The relation of tonic to dominant is the foundation of Western triadic tonality. The attempt of the early nineteenth century to substitute third or mediant relationships for the classical dominant amounted to a frontal attack on the principles of tonality, and it eventually contributed to the ruin of triadic tonality. *This ruin was accomplished from within the system, however, as mediant relationships were essential to tonality as conceived in the eighteenth century.*¹⁹

É como se Rosen dissesse que o sistema tonal ruiu sob o peso de suas próprias contradições... e o interessante disso é ver mais uma vez que se tal processo ocorreu com base em elementos que já estavam presentes dentro do “sistema”, fica obscurecido nesta narrativa que no momento em que se diz isso outras características da própria *prática comum* são relegadas a segundo plano, tratadas como elementos cujo peso

¹⁷ ROSEN. *Op. Cit.*, pp. 19ss.

¹⁸ Não que esteja aqui sugerindo que a música anterior à música tonal fosse desprovida de qualquer mecanismo de tensão, de produção de energia ou desenvolvimento, mas os mecanismos eram outros, que foram ou absorvidos e retrabalhados no tonalismo ou perderam importância.

¹⁹ ROSEN, C. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 237 (grifos meus).

relativo não seria suficiente para definir o tonalismo. Para dar apenas um exemplo, o próprio Arnold Schönberg, considerado ponta de lança da empreitada atonal, escreve logo no início de seu manual de composição que, ao construir uma frase, “almost any simple harmonic progression can be used, but for opening phrases I and V are especially useful, *since they express the key most clearly*”.²⁰ É verdade que pelo menos desde o classicismo vienense se exploram ambiguidades harmônicas do material, principalmente em seções de desenvolvimento, com vistas a impulsionar o discurso musical, porém o que se vai ver em obras já de fins do século XIX é esse tipo de indefinição, anteriormente deixado para situações e usos específicos, tornar-se parte fundamental da própria ideia musical. Exemplo extremo disso é *Am Scheideweg*, das *Drei Satiren Op. 28* de Schönberg, onde não só a letra pergunta “tonal ou atonal?”, aludindo ironicamente aos contemporâneos do autor, que a seu ver pararam no meio da encruzilhada entre tonalismo e atonalismo, mas o tema do cânone começa com uma tríade de *Dó maior* – que ali figura como uma espécie de símbolo da tonalidade – para logo em seguida se mostrar claramente atonal.²¹

Quanto às chamadas “harmonias de mediantes”, estas figuram como um dos principais temas da musicologia que se ocupa do século XIX – praticamente unânime em afirmar que este tipo de realização harmônica é bastante difícil de enquadrar em uma ideia ou princípio geral – e são em geral encaradas como um desenvolvimento a partir da própria condução de vozes articulada com a “mistura” entre os modos maior e menor facilitada por esse movimento em terças.²² Pode-se mostrar alguns procedimentos comuns que explicam porque se considerou, dentro da tradição, que a música produzida a partir desses procedimentos foi perdendo a sensação clara de tonalidade, ou seja, a sensação de que haveria um polo de atração em relação ao qual os demais sons estariam relacionados.

A relação da harmonia por mediantes com o princípio da condução de vozes pode ser melhor compreendida observando-se o seguinte exemplo tomado emprestado

²⁰ SCHOENBERG, A. *Fundamentals*, p. 3 (grifo meu).

²¹ Um comentário introdutório à obra pode ser encontrado no *site* do Arnold Schönberg Center: <http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=197&Itemid=373&lang=en> acessado em 11/10/2012.

²² O tema em si é bastante interessante de ser historicizado, mas é preciso manter o foco em nossos objetivos. Assim, abdicarei de abordá-lo por julgar que não se trata de algo tão fundamental para minha discussão aqui quanto as noções de condução de vozes, equilíbrio e trabalho motivico. Já sobre a relação entre condução de vozes, seu desenvolvimento de condução diatônica para condução por semitons e as harmonias de mediantes, ver o importante ensaio de Robert Bailey sobre *Tristão e Isolda* (BAILEY. *Op. Cit.*)

(e adaptado) de Bailey:²³

Figura 2: Algumas relações de mediantes produzidas por condução de vozes

A partir do movimento de uma única voz por grau conjunto, caminha-se para outro acorde, abrindo a possibilidade de se chegar à região da dominante por mediantes – de *F#* para *A*, como mostra a figura, e em seguida, pelo mesmo princípio, de *A* para *C#*, apenas descendo o *lá* para *sol#* – ou mesmo que se criem ciclos de terças em que estruturas como as tétrades diminutas e tríades aumentadas ganham projeção de longo alcance.²⁴ Segundo a narrativa mais generalizada sobre a música do século XIX, ao se dar equivalência estrutural similar à do V7-I a outras resoluções possíveis do acorde de dominante, que passa a se tornar quase que apenas uma extensão linear da tônica ou mesmo um substituto dela no momento de expressar um centro tonal, um novo sistema de polaridades baseadas no intervalo de terça foi aos poucos assumindo proeminência sobre a tradicional polaridade de dominante-tônica.²⁵ Assim, as polarizações continuaram a fazer parte do sistema, embora se tenha ampliado o número de opções igualmente válidas, o que naturalmente levou a um enfraquecimento da polaridade principal de que dispunham anteriormente os compositores da tradição.

...depois já de um quarto de século, maior e menor não existem mais, e somente poucas pessoas sabem disso. Era tão excitante voar em direção às mais longínquas regiões tonais, para depois retornar ao ninho aconchegante da tonalidade original! E, de repente, não se voltou mais – esses acordes astutos tornaram-se tão equívocos! Era muito agradável tudo isso, mas finalmente não se considerou imprescindível retornar à tônica. [...] Para resumir, eu diria: da mesma maneira que os modos eclesiásticos desapareceram e deram lugar aos modos maior e menor, esses dois por sua vez também desapareceram e deram lugar a uma escala única: a gama cromática. A relação com a tônica – a tonalidade – foi perdida.²⁶

Webern vai um pouco rápido demais neste trecho, mas a citação tem a virtude de

²³ BAILEY. *Op. Cit.*, p. 118.

²⁴ *Idem*, *Op. Cit.*, pp. 118-20. Ver também COHN, R. “Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions”. In: *Music Analysis*. vol. 15, no. 1, Mar. 1996, pp. 9-40.

²⁵ BAILEY. *Op. Cit.*, p. 120.

²⁶ WEBERN. *Op. Cit.*, p. 86.

mostrar muito claramente a história do ponto de vista de seu autor, o que nos interessa aqui na medida em que foi essa a visão que dominou – e talvez ainda domine em certa medida – a História da música de concerto europeia. O fato é que, como se sabe, Webern era aluno de Schönberg e, junto deste e de Alban Berg, formava a “trindade” da Segunda Escola de Viena, ponto de partida da importância que o atonalismo e o dodecafonismo assumiriam dentro da tradição de concerto ocidental, especialmente em seu “veio” austro-germânico – tradição de que Koellreutter era, no Brasil, um representante privilegiado, vale lembrar. Em dado momento havia alternativas possíveis dentro dessa própria tradição, e a escolha de Guerra-Peixe, ao abandonar o dodecafonismo, pode ser entendida não simplesmente como uma ruptura com sua antiga escola de composição, mas como uma tomada de posição em relação a isso, ainda que provavelmente não tivesse para ele o alcance que estou dando ao fato agora, mais de sessenta anos depois do ocorrido.

Como vimos no primeiro capítulo, ao explicar o desenvolvimento do atonalismo, Schönberg e seus discípulos buscaram enfatizar a continuidade entre a música que faziam e a tradição musical europeia, afirmando que sua música nada mais seria que o resultado da aplicação e o desenvolvimento de consequências lógicas tiradas da prática comum daquela tradição. A questão é que, como já foi sugerido, para seguir princípios já contidos na música do passado e ainda assim produzir algo que guarde diferenças estilísticas e estéticas com este mesmo passado, é-se forçado a selecionar quais princípios serão seguidos, deixando outros de lado, por considerá-los de menor importância, desinteressantes para os objetivos que se tem em mente, ou ainda encará-los como resquícios de outra época, à qual não interessa mais estar ligado. Não quero sugerir que isso tenha sido feito conscientemente; só chamo atenção para o fato de que simplesmente não há como a música de Schönberg estar rigorosamente baseada nos mesmos princípios que a de Beethoven e ainda assim as duas soarem tão distantes esteticamente, mesmo que se perceba nelas certo “ar de família”. Pois então, dentre o que foi mantido, ainda que transformado, três princípios estão sendo destacados aqui por sua importância para nossa discussão: o tratamento temático, o princípio de condução de vozes, e a noção de equilíbrio – a ser discutida agora para fechar o ponto.

A noção de equilíbrio é tão disseminada e tomada como auto-evidente na literatura musicológica quanto é vaga, e justamente por isso é até difícil selecionar trechos dessa literatura em que ela apareça claramente enunciada. Pode-se começar lembrando que pelo menos até a época que nos ocupa a *composição* musical, para

merecer este nome, pressupunha que os materiais fossem trabalhados tendo em vista um todo integrador onde tudo faria sentido,²⁷ o que só veio começar a ser mais sistematicamente questionado a partir da segunda metade do século XX. Portanto pela negação talvez fique mais fácil notar a presença subentendida deste pressuposto estético: quando se detecta desequilíbrio em uma determinada obra, é-se forçado a justificá-lo para torná-lo aceitável. Vejamos a título de exemplo um trecho em que Charles Rosen discute as mudanças de modo em Chopin:

This accounts in part for the complete success of Chopin's large forms in spite of his defiance of the main Classical methods of structure. He had found a way of contrasting not tonalities but modes, and he did this by extending the way major and minor modes were conceived far beyond the more limited uses made before him. Fundamentally, he turned the mediant shifts into changes of mode instead of changes of key. That gave him the possibility of sustaining interest over a large structure without the clear-cut oppositions and tensions of Classical modulation, and he could postpone the true increase of tension until the last part of the work with dramatic effect. [...] Chopin has been criticized for his disregard of Classical proportions and structures, and it was paradoxically this disregard which accounts for his greatest triumphs.²⁸

Ou então Schönberg falando do “conceito de forma”, como pressuposto para discutir a composição musical:

Used in the aesthetic sense, form means that a piece is *organized*; i.e. that it consists of elements functioning like those of a living *organism*.

Without organization music would be an amorphous mass, as unintelligible as an essay without punctuation, or as disconnected as a conversation which leaps purposelessly from one subject to another.

The chief requirements for the creation of a comprehensible form are *logic* and *coherence*. The presentation, development and interconnexion of ideas must be based on relationship. Ideas must be differentiated according to their importance and function.²⁹

O leitor pode objetar que a generalidade que estou tentando dar à noção de equilíbrio só se sustenta em vista de um pequeno salto lógico dado mais acima, jogando

²⁷ O que evidentemente está ligado à noção romântica de organicidade. Ver RIGAUDIÈRE, M. *La Théorie musicale germanique du XIXe siècle et l'idée de cohérence*. Paris: Société Française de Musicologie, 2009; FRIGYESI, J. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 24ss. Vale lembrar também as críticas que vimos no primeiro capítulo de Guerra-Peixe e Santoro aos nacionalistas em termos de organicidade.

²⁸ ROSEN. *The Romantic*, p. 343.

²⁹ SCHOENBERG, A. *Fundamentals*, p. 1 (grifos no original).

com a indefinição do conceito para sobrepô-lo às noções de “proporção” e “organização”. É verdade que, do ponto de vista da definição rigorosa de tais palavras, sua relação pode não parecer tão estreita quanto estou sugerindo, mas quando se observam os *usos* que se tem feito delas nota-se como a organização de uma obra é pensada em geral a partir da perspectiva do controle de suas proporções – onde é preciso haver razões para que se fuja de algum esquema de simetria, por exemplo –, pelas relações entre parte e todo e pela distribuição destas partes de modo a subsistirem em um todo perceptível como tal.³⁰ Uma breve história sobre Schönberg e seus alunos ilustra bem o ponto. Ao que parece, a idéia de que a música não deveria enfeitar, mas sim ser verdadeira era um tema recorrente nas aulas de Schönberg, que teria tido uma boa ocasião de provar seu ponto de vista quando um aluno lhe apresentou uma canção que havia composto e da qual gostava especialmente por achá-la difícil. Lendo a peça, Schönberg teria perguntado ao aluno se seu “achado inicial” já trazia claramente em si toda aquela complexidade no acompanhamento, e começou a apontar trechos na peça onde o aluno lhe parecia ter adicionado posteriormente elementos para torná-la mais elaborada do que a idéia inicial demandava, “como se colam fachadas na parede dos edifícios”. E então deu sua lição nas seguintes palavras, segundo relatou o aluno:

Veja, disse ele, acompanhe a canção harmonicamente. Ela parecerá primitiva, mas será mais autêntica que a sua. Porque o que temos aqui é um enfeite. Aqui estão invenções a três vozes, enfeitadas com uma linha melódica. *A música, porém, não deve enfeitar, e sim ser verdadeira.* [...] Nada deve se apresentar a você como difícil. O que o senhor compõe deve ser tão óbvio para o senhor quanto suas mãos e luvas. Até que isso aconteça, não se deve nem mesmo colocar a idéia no papel.³¹

A questão é que, principalmente no século XX, raramente se recorreu a noções ingênuas ou simplórias de equilíbrio e simetria, frequentemente havendo compensações entre diferentes parâmetros musicais que concorrem para que, por exemplo, uma segunda seção mais curta que a primeira se equilibre com ela na base de uma distensão melódica e harmônica mais pronunciada ou pela inversão de algum princípio que guiou

³⁰ Para uma discussão complementar a essa – e que em boa medida partilha da mesma visão sobre a música dessa época – ver FRIGYESI. *Op. Cit.*, pp. 30-33.

³¹ Tal como narrado em ALMEIDA. *Op. Cit.*, pp. 102-103. Evidentemente, aqui está em jogo o “senso de forma” de Schönberg (e por extensão o senso de forma que caracterizava aquele ramo da tradição de concerto de que ele fazia parte), que lhe permitia julgar o que era coerente ou não com a idéia inicial da peça. Mas abordar o assunto aqui significaria fazer um desvio excessivo do que nos ocupa prioritariamente – no caso, a música de Guerra-Peixe, cujo senso de forma, em seus desdobramentos e condicionantes, é uma das coisas que indiretamente está em discussão aqui.

a construção da forma musical até então. É o que vemos na análise que Ernő Lendvai³² apresenta da fuga que abre a *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, de Béla Bartók. Explicando a relação que a série de Fibonacci guarda com as proporções estabelecidas com base na razão áurea, Lendvai apresenta o seguinte esquema da peça de Bartók:

Figura 3: Esquema do plano formal conforme o comprimento das seções do primeiro movimento da *Música para Cordas, Percussão e Celesta* de Béla Bartók, segundo Lendvai.

E segue desdobrando a explanação de seu achado analítico para mostrar que cada evento na exposição da fuga, isto é, o trecho que vai até o fortíssimo do compasso 55, pode ser entendido com base na série de Fibonacci. Em seguida Lendvai introduz a ideia de seção áurea negativa para explicar o fato de que, após a seção central, o tema da fuga é apresentado invertido, a peça aos poucos descendo até terminar em pianíssimo, o que acontece num espaço de tempo menor, como se pode ver pelo gráfico.

Independente das críticas de que as análises de Lendvai são passíveis,³³ o fato da teoria dessa tradição, sua musicologia no caso, aceitar a própria ideia de uma música estruturada segundo relações tão rigorosas já mostra a importância de critérios construtivos com base em relações de proporção no pensamento musical ocidental.³⁴ Nas próprias cartas de Guerra-Peixe encontramos exemplos desse equilíbrio num sentido amplo, o compositor manifestando sua preocupação com a presença de elementos individuais em vista de um todo coerente. Comentando o segundo movimento de sua primeira *Sonata para piano*, ele escreveu que em determinado trecho “o ritmo da mão esquerda é autêntico xangô. Não o aproveitei mais porque antes não o tinha empregado. Assim, esse é o lugar onde não se tornou muito importante... a ponto de surgir sem razão”.³⁵ Também em um artigo de 1954, *Variações sobre o maxixe*, ele

³² LENDVAI, E. *Béla Bartók: An analysis of his music*. Nova York: Kahn & Averill, 1991, pp. 27ss.

³³ Cf. ANTOKOLETZ, E. *The Music of Béla Bartók*. Berkeley: University of California Press, 1989, p. 325, nota 22 e VINTON, J. “Bartók on His Own Music”. In: *Journal of the American Musicological Society*. vol. 19, no. 2, 1966, pp. 232-243.

³⁴ Cf. HOWAR, R. *Debussy in Proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

³⁵ GUERRA-PEIXE, C. Carta a Mozart de Araújo. Recife: 06/06/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo,

discutia a forma tradicional de acompanhamento feita através das baixarias do violão, e concluía dizendo: “Em franca decadência, vem sendo substituída pelas vulgares sequências harmônico-impressionistas do jazz comercial, *num critério alarmantemente desconectado do caráter melódico daquelas poucas músicas* que ainda poderiam ser agradáveis.”³⁶ Assim, se *equilíbrio* pode ser entendido num sentido amplo, relacionado à ideia de organização e mesmo dando maior precisão e alcance ao significado desta última, gostaria de dar um último passo e fazer a transição para a discussão sobre as obras de Guerra-Peixe.

Apesar das afinidades que guardava com o pensamento musical schönberguiano, em pelo menos outro ponto além do uso de material “folclórico” na composição³⁷ Bartók se afastava do vienense: o problema da centricidade na música.³⁸ Em suas próprias palavras,

Our peasant music, naturally, is invariably tonal, if not always in the sense that the inflexible major and minor system is tonal. (An “atonal” folk-music, in my opinion, is unthinkable.) Since we depend upon a tonal basis of this kind in our creative work, it is quite self-evident that our works are quite pronouncedly tonal in type. I must admit, however, that there was a time when I thought I was approaching a species of twelve-tone music. Yet even in works of that period the absolute tonal foundation is unmistakable.³⁹

A observação sobre um tonalismo que não seja necessariamente baseado nos modos maior e menor do sistema tonal ocidental – é fundamental para que se compreenda boa parte da música de concerto do século passado. De fato, da metade do século XIX até a época que nos ocupa, diversas formas de raciocínio até certo ponto tonal foram aplicadas a outras estruturas que não os modos maior e menor do período da prática comum,⁴⁰ com resultados que vão do exotismo ou a evocação do passado, como se pode encontrar em alguns trechos de Berlioz ou Gounod,⁴¹ até usos mais sistemáticos

CCBB-Rio de Janeiro.

³⁶ GUERRA-PEIXE, C. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 155 – grifo meu.

³⁷ Cf. SCHOENBERG, A. “Folkloristic Symphonies”. In: *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984.

³⁸ FRIGYESI. *Op. Cit.*, LENDVAI. *Op. Cit.* e ANTOKOLETZ. *The Music*. Capítulo 6.

³⁹ BARTÓK, B. “The Folk Songs of Hungary”. Apud PERLE, G. *The Listening Composer*. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 46-47.

⁴⁰ Basta ver o capítulo sobre os modos no livro de Vincent Persichetti, escrito no calor da hora, onde o autor teoriza sobre acordes secundários e acordes principais em cada modo. Cf. PERSICHETTI, V. *Twentieth-Century Harmony*. Nova York: Norton, 1961.

⁴¹ Ver GONNARD, H. *La Musique Modale en France: de Berlioz à Debussy*. Paris: Honoré Champion, 2000.

ou generalizados, como vemos em trechos de Debussy, Guerra-Peixe, Ginastera, Bartók, Villa-Lobos, a fase russa de Stravinsky, entre muitos outros.⁴² De um ponto de vista conceitual, talvez fosse melhor falar em “centricidade”,⁴³ categoria mais neutra que nos desembaraça de possíveis confusões decorrentes do outro termo, que acaba por remeter ao tonalismo tradicional. Independentemente da questão terminológica, é bom lembrar também que falar em outras formas de tonalidade ou centricidade não necessariamente implica alguma forma de modalismo, como mostram os trabalhos de teóricos como George Perle sobre a Segunda Escola de Viena, por exemplo.⁴⁴

Mas, afinal, no que diz respeito à discussão em tela, o que significam os termos tonalismo, centricidade e modalismo? O chamado *período da prática comum*, mais que um período na verdade pode ser entendido como uma espécie de “contexto” temporal e geográfico cujo epicentro estava na Europa Central dos séculos XVIII e XIX, quando compositores, intérpretes e ouvintes compreendiam, produziam e praticavam música segundo uma série de práticas consideravelmente homogêneas. Dentre essas práticas estavam as noções já discutidas de condução de vozes e equilíbrio – o trabalho motivico foi algo mais específico, surgido tal como nos importa aqui no século XIX –, além da ideia de acorde e o recurso aos modos maior e menor como materiais básicos para a construção da música, que tiveram papel fundamental e nos interessam particularmente neste momento. Como disse mais acima, da maneira como foi entendida por sua própria teoria, a música europeia de concerto teria se originado na música polifônica dos séculos XV e XVI, quando aos poucos foi surgindo a noção de acorde a partir da observação das relações entre as diversas vozes simultâneas num conjunto.

Figura 4: PALESTRINA: Sicut Cervus (início - transcrito para uma só pauta).

Como se pode ver na figura, admitindo-se a equivalência de oitava, todos os sons simultâneos podem ser reduzidos a um empilhamento de terças, exceto pela quinta

⁴² Cf. ANTOKOLETZ. *Op. Cit.*; *Id. Twentieth-Century Music*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1992 e SALLES, P. T. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

⁴³ Ver STRAUS, J. N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Nova Jersey: Prentice Hall, 2000, capítulo 4.

⁴⁴ PERLE, G. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley: University of California Press, 1991.

aberta *fá-dó* da primeira simultaneidade, que ainda assim é um intervalo formado através do empilhamento de duas terças, sendo a nota do meio, no caso *lá*, omitida. O desenvolvimento histórico da noção de acorde foi consideravelmente mais longo, mas para nossos fins basta observar que aos poucos se foi produzindo uma percepção de que estruturas como *lá-dó-fá* e *dó-fá-lá*, (na verdade, qualquer permutação entre essas três notas que não tenha o *fá* como nota mais grave), seriam na verdade uma variação de *fá-lá-dó*. Simplificando, isso significa que a ordem mais “direta”, mais reduzida em termos de empilhamento de terças, era considerada o *estado fundamental* do acorde, que gozaria portanto de precedência entre todas elas e seria a forma a partir da qual as propriedades de cada aglomerado seriam avaliadas.

Esses acordes, no entanto, não eram formados aleatoriamente, mas vinham de uma *coleção* de notas que serviria como material básico também para a criação das melodias e demais elementos de altura definida numa dada peça. Na música anterior à prática comum, como o exemplo de Palestrina, dispunha-se de diversos *modos*, que são como permutações específicas, com características próprias, da forma abstrata mais geral a que chamamos *coleção diatônica*, enquanto na prática comum inicia-se a vigência dos modos chamados de *maior* e *menor*, que teoricamente seriam nada mais que dois dos muitos modos de que a música anterior dispunha e que teriam aos poucos condensado em si as características dos demais até a completa extinção destes.

Essa é a explicação clássica de Schönberg para dar sustentação a sua teoria do desenvolvimento da atonalidade, uma vez que seu argumento era o de que a prática musical ocidental teria caminhado em direção à progressiva conquista de todo o domínio sonoro. Essa ideia se baseia na série harmônica para atribuir certas características fundacionais à coleção diatônica, cujas sete notas seriam originadas de relações acústicas mais básicas, as cinco notas que completam o total cromático não passando de harmônicos mais distantes que cedo ou tarde também seriam incorporados com “direitos iguais” à prática musical. Quando chegássemos a isso, os dois modos diatônicos seriam, também eles, substituídos pela escala cromática.⁴⁵

Acontece que na mesma época em que os vienenses cediam às forças históricas que sentiam atuar sobre sua música, outros compositores reagiam a isso de modo próprio e, dentre outros caminhos, procuravam novas possibilidades nos antigos modos. Por um lado, os modos ofereciam uma sonoridade que era identificada como arcaica,

⁴⁵ Cf. SCHOENBERG. *Harmonia*; WEBERN. *Op. Cit.*

remetendo à música da Renascença e mesmo medieval; por outro, vários desses modos eram encontrados na música de outros grupos que não partilhavam da prática comum centro-europeia, e por isso começaram a despertar cada vez mais interesse em tempos de folclorismo e nacionalismo musical. De uma maneira ou de outra, os modos significavam um afastamento da prática comum, sendo que em muitos casos procedimentos específicos da prática comum tonal conviviam numa mesma peça com procedimentos tipicamente modais, como veremos inclusive no caso de Guerra-Peixe.

Ainda assim – ou talvez por isso mesmo – o tratamento dado a esses modos tinha pontos fundamentais em comum com o raciocínio que guiava a estruturação harmônica tonal. O principal deles era a própria noção que está sendo tratada aqui por *centricidade* e que pressupõe que haja uma nota que serve de referência hierárquica a maior parte do tempo numa peça, como uma espécie de polo em torno do qual as outras notas gravitariam. Os mecanismos para conseguir essa polarização são vários e, na prática comum, incluem o tratamento cuidadoso das notas que não pertencem à coleção que se está empregando e das demais dissonâncias e o estabelecimento de *funções* para os acordes, sendo esses dois os principais procedimentos a serem adaptados a determinadas práticas modais.⁴⁶ Na música do século XX, porém, além dessas, outras formas de criar centros vão sendo desenvolvidas, dentre as quais a simples repetição da nota em torno da qual se está querendo polarizar ou mesmo sua polarização por ausência.⁴⁷

2.3 - O problema da coerência

Como vimos no primeiro capítulo, no Brasil dos anos 1940 e 50, a ideia de uma música de concerto “avançada” ou “progressista” só escapava da associação direta com uma linguagem harmônica que tivesse incorporado o total cromático ao seu vocabulário – e dele fizesse uso ostensivo – se o compositor estivesse ligado aos círculos comunistas, onde o realismo socialista propunha outra ideia de progressismo artístico ancorada na realização de uma música “para as massas”, positiva e portadora de valores associados à sociedade que estaria por vir. Visto que a música de concerto de tradição europeia é marcada por um forte *bias* em relação à harmonia,⁴⁸ tendo sido este o

⁴⁶ Cf. PERSICHETTI. *Op. Cit.* Capítulo 12.

⁴⁷ Cf. STRAUS. *Op. Cit.* Capítulo 4; SALLES. *Op. Cit.* pp. 147-156.

⁴⁸ Basta uma olhada superficial nos trabalhos teóricos que ficaram até hoje como referência para

principal foco de experimentações nessa tradição pelo menos até o primeiro quarto do século passado, a tendência era que a audição e a classificação de determinada obra fosse consideravelmente influenciada por características ligadas a essa dimensão do fazer musical. E não foi diferente quando da polêmica em torno de dodecafonismo, atonalismo e vanguarda nos anos 1940 no Brasil, como vimos, quando muita confusão foi feita em torno dos termos do debate e sua identificação numa dimensão que se poderia dizer mais estritamente musical.

Num quadro como aquele, para quem se colocasse numa perspectiva mais distante do realismo socialista ou raciocinasse de um ponto de vista puramente técnico, abandonar o atonalismo poderia significar uma espécie de capitulação, ainda mais que, apesar da vitória localizada do nacionalismo no debate brasileiro daquela década e da seguinte, o dodecafonismo dominou o pensamento musical da época, tendo como resultado uma percepção relativamente duradoura e generalizada de que o caminho único do progresso musical era o serialismo e suas derivações.⁴⁹ Diante disso é que se pode entender um pouco melhor a sensação de “beco sem saída” por parte de Guerra-Peixe naquele momento.⁵⁰ A questão não é redutível nem à dimensão sociológica, nem à musicológica, visto que não há como saber onde enquadrá-la (e na verdade não vejo porque fazê-lo): ao compor música dodecafônica, o compositor se ligava a toda uma percepção mais ampla do dodecafonismo em sua época, da qual ele também partilhava. Isso significa que, do ponto de vista do próprio compositor, a maneira como soa sua música, aquilo a que ela remete, em que sua construção é baseada, pode ser determinante na maneira como ele enxerga e constrói a si mesmo como “indivíduo” – o que não é nada surpreendente na medida em que o *métier*, a profissão, a arte produzida por um indivíduo frequentemente são dimensões fundamentais na maneira como ele se entende e se coloca no mundo. Esta é a razão porque, ao abandonar o dodecafonismo,

comprová-lo, indo do *Harmonielehre* de Schönberg (SCHOENBERG. *Harmonia.*) ou os trabalhos de Heinrich Schenker e Hugo Riemann, até obras como POUSSEUR, H. *Apoteose de Rameau*. São Paulo: Editora da UNESP, 2008; MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002 ou FORTE, A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

⁴⁹ Neste sentido, é interessante chamar atenção para o fato de que a polêmica Schönberg x Stravinsky começa ainda no início dos anos 1920 e não estava restrita aos escritos de Theodor Adorno, tendo presença significativa na imprensa europeia da época, como mostrou Messing (*Op. Cit.*, capítulo 5) e como vemos também nos escritos de Darius Milhaud (cf. de MÉDICIS, F. “Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s”. In: *Music and Letters*, vol. 86, no. 4, Nov. 2005, pp. 573-591). Mas ainda mais significativo que isso é saber que o próprio Schönberg demonstrou ter consciência de e desejar manter sua influência sobre a música alemã de sua época, comentando que o período entre 1922 e 1930 teria sido a primeira vez em sua carreira em que ele haveria perdido “por um pouco tempo, sua influência sobre a juventude” (MESSING. *Op. Cit.* p. 140). Sobre o serialismo e a questão da narrativa vitoriosa sobre a História da música de concerto ocidental, ver abaixo.

⁵⁰ Ver capítulo 1.

surgia imediatamente para Guerra-Peixe o problema de como sua música soaria: se ele tinha uma preocupação clara em “não ser atraído para a órbita de Villa-Lobos” ao se tornar nacionalista, e ao mesmo tempo a “ambientação” harmônica de uma peça tinha um peso considerável na maneira como essa peça seria compreendida e enquadrada, era preciso encontrar uma forma de trabalhar o material folclórico que permitisse uma fatura musical afinada com os referenciais da música de concerto do século XX também no plano harmônico. O problema se torna ainda mais agudo se lembramos que, numa tradição como a de concerto europeia – e Guerra-Peixe sem dúvida pensava sua música dentro dessa tradição –, a noção ampla de *equilíbrio* que discuti acima tende a direcionar a percepção do compositor e parte considerável de suas energias para problemas relacionados à coerência, à lógica e à inter-relação entre os materiais empregados. Logo, sendo algo originado em outra tradição, o elemento folclórico tenderia a ser sentido como “funcionando”, ao menos em certa medida, em outras bases, via de regra essa diferença sendo decodificada na chave de uma discrepância de complexidade entre o “tratamento” e o “material folclórico”. Tudo isso tendia a criar, dependendo do grau de adesão do compositor a referenciais estéticos mais gerais da tradição ocidental de concerto, quase que uma espécie de “trabalho extra” na composição para fazer os *elementos* díspares se encontrarem.

Usar o termo “elemento” aqui significa menos falar em fatores hierarquicamente similares numa obra – como temas diferentes a serem comparados entre si – e muito mais em fatores presentes em níveis diferentes da fatura composicional. É aí que se percebe com mais clareza os problemas de uma composição que se encontra numa encruzilhada de tradições, fazendo aflorar algumas das naturalizações mais profundas de Guerra-Peixe em relação ao trabalho composicional. Como veremos mais adiante, ele chegou a declarar em carta que achava a “transposição dos elementos populares para a música erudita” um problema “maior que o dodecafônico”,⁵¹ tecendo comentários como aqueles em que afirmava ter que diluir todo o material excessivamente característico que lhe vinha à mente.

Sinto que durante algum tempo eu preciso compor Suítes que é para explorar todos esses ritmos que conhecemos. Começarei, depois de empregar muitos ritmos na sua forma mais elementar, a diluir todo esse material.

Agora é-me inteiramente impossível fazer qualquer coisa como sonata

⁵¹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 08/10/1951. Acervo Curt Lange, UFMG.

por causa da abundância do material que surge sem que eu queira. Ficarei nas pequenas peças, suítes de dança e suítes descritivas.⁵²

Aqui fica bastante claro: a suíte é justamente uma forma em que os movimentos normalmente se sucedem segundo o caráter e o andamento de cada peça, uma em relação à outra. Dentro dessa organização geral, cada movimento é construído através da estilização mais ou menos convencional de alguma *dança*, que em um dado momento da história teria feito parte das “culturas populares” que integram ou integraram a tradição europeia de concerto, o que revelaria a proximidade da forma suíte com essas culturas. O próprio tom de Guerra-Peixe revela sutilmente que ele olhava a produção de suítes como uma atividade um pouco menor no campo da composição, e em seguida vemos em que medida a forma sonata – talvez a forma máxima da música de concerto ocidental, vista “de dentro” como aquela onde têm lugar todas as exigências que caracterizam essa tradição⁵³ – era tida por ele como um problema maior a ser resolvido em se tratando da produção de música de concerto com base em material folclórico. Com a enxurrada descontrolada de material que ele afirmava lhe vir à cabeça naquele momento, não seria possível tentar uma forma como aquela, onde era preciso trabalhar com economia de meios, derivações, desenvolvimentos lógicos etc. Era preciso assimilar e sedimentar tudo primeiro. Confirma-o aquilo que Guerra-Peixe diria em 1956 sobre o ano e meio em que praticamente não compôs, no início daquela década: “não compus muito, mas não tenho pressa, pois é necessário deixar amadurecer bem tudo isso que assisti em Pernambuco e em São Paulo. Mas agora já estou em forma, parece.”⁵⁴

Ao que parece, há aí muito mais a dificuldade de integrar em um todo coerente materiais que eram sentidos como díspares do que um problema com o material folclórico propriamente. Trata-se, caso se queira usar o termo, de um problema de “tradução”,⁵⁵ e isso talvez ajude a entender porque Guerra-Peixe viria a preferir a composição de temas próprios baseados em características do folclore do que o aproveitamento de materiais em estado bruto colhidos em pesquisa. Se estou certo em

⁵² GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 06/02/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

⁵³ Cf. SCHOENBERG. *Fundamentals*. Capítulo 20.

⁵⁴ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 06/11/1956. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁵⁵ A discussão sobre “tradução” é muito mais complexa e ramificada do que seria possível e mesmo interessante fazer aqui. Remeto, no entanto, a BENJAMIN, W. “The Task of the Translator”. In: *Illuminations*. Nova York: Schocken Books, 1969, um dos textos que abre o problema e fixa-lhe algumas das bases fundamentais.

minha leitura, gostaria de sugerir que a dificuldade de Guerra-Peixe estava em partir de materiais que, originados em outra tradição, não necessariamente serviriam às exigências de seu “senso de forma” para produzir peças cujas características incluiriam, por exemplo: serem escritas para instrumentos próprios da tradição de concerto; organizadas segundo critérios hierárquicos entre seções, com ponto culminante no início do terceiro terço da peça e temas relacionados por variação e desenvolvimento lógico; macro e microforma organicamente relacionadas; entre outras características da música de concerto de sua época. O argumento é conhecido e foi celebrizado num artigo escrito por Schönberg em 1947 chamado *Folkloristic Symphonies*,⁵⁶ mas isso não necessariamente significa encampar o argumento do vienense. O ponto é que este parece ser o pano de fundo do pensamento do próprio Guerra-Peixe em relação a isso, o que já deve ter ficado claro pelas acusações de falta de coerência, lógica e necessidade no desenvolvimento das obras dos outros nacionalistas que vimos no primeiro capítulo. Ademais, uma prova de que este tipo de dificuldade com o material “folclórico” era real para ele pode ser encontrada em seu comentário ao texto de um colega folclorista que tentava impor a transcrição de melodia com acompanhamento como condição de validade para o estudo folclórico da música. Segundo Guerra-Peixe, muitas vezes não havia sequer acompanhamento harmônico em que se basear:

...restaria indagar como proceder o pesquisador, no caso de uma música como a dos violeiros, que quando canta não toca, e quando toca não canta; ou Reza-de-Defunto, aboio, pregão etc., que não têm acompanhamento. Pergunta-se ainda: para completar um trabalho que fosse composto de “melodia e acompanhamento”, que melodia seria acrescentada à música apenas percussiva, de momentos passados em xangôs recifenses e candomblés baianos, ou absolutamente percussiva, como a dos caiapós paulistas e mineiros?⁵⁷

À primeira vista o trecho pode parecer contradizer o que foi dito acima sobre o problema não ser com o material folclórico em si, mas sim uma dificuldade no momento de transpô-lo, já que Guerra-Peixe fala justamente dos problemas que decorrem das “ausências” de certas músicas – segundo o caso, ausência de melodia, de acompanhamento etc. Em primeiro lugar, ali ele se refere à pesquisa folclórica, e não à composição musical, logo outras preocupações o animam. Em segundo lugar, não é de “deficiências” na fonte entendida em seus próprios termos que ele fala, mas de

⁵⁶ SCHOENBERG. *Style*. pp. 161-166.

⁵⁷ GUERRA-PEIXE. *Estudos*. p. 168.

características que só aparecem como problemas a partir do momento que se as encara com as lentes de outros referenciais, no caso aqueles que dizem que toda música deveria ter melodia, harmonia e ritmo – não fosse assim ele não perguntaria, um pouco sarcasticamente, sobre que melodia se poderia acrescentar à música que é apenas percussiva. Por fim, somente no momento da “transposição” é que o problema emerge, pois aí sim é necessário preencher as “lacunas” surgidas do desencontro entre as duas tradições, cada uma carregada de suas próprias características. Fosse o caminho inverso, o problema provavelmente também apareceria, basta ter olhos para ver:

Quando o pesquisador se aproximava da sede do conjunto de Vicente Zabumbeiro, em Caruaru, foi recebido ao som do “Hino Nacional Brasileiro”, perfeitamente identificado quanto à melodia mas no toque do baião. O mesmo ocorreu em Pesqueira, quando visitou uma Zabumba o maestro Clóvis Pereira, do Recife. Uma delícia!...⁵⁸

Aqui o caráter rítmico próprio à música da Zabumba é “suprido” pelos intérpretes diante de sua falta no “tema original”. Da mesma forma, porém na direção inversa, acontece no trecho abaixo, onde vemos Guerra-Peixe falar das soluções que encontrava no momento de transpor para suas composições materiais folclóricos que não possuíam todas as dimensões constituintes de uma obra de concerto tal como ele a pensava, ou seja, tal como a tradição havia consagrado:

As melodias de xangô ouvidas por mim não tinham acompanhamento harmônico. Então, que fazer numa sonata para piano? Aproveitei as notas da escala da melodia (mais ou menos gregoriana) que, enfim, parece fugir ao emprego da harmonia comum de música brasileira, segundo o uso dos mais destacados compositores.⁵⁹

Como se conclui a partir do trecho acima, Guerra-Peixe podia por vezes utilizar materiais colhidos em pesquisa ou muito similares e derivar daí elementos para as demais dimensões da peça. O segundo movimento da Sonata a que ele se refere, por exemplo, é todo construído sobre um ostinato que sofre diversas transposições ao longo da peça, mantendo seu contorno constante, embora na seção central os intervalos sofram variações em seu âmbito. Em praticamente todos os compassos da obra se percebe a presença do ostinato, que soa junto de basicamente mais dois elementos melódicos

⁵⁸ GUERRA-PEIXE. *Estudos*. p. 93, nota 4.

⁵⁹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 06/06/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

numa textura polifônica que vai sendo encorpada com o desenrolar da peça por meio do acréscimo de vozes paralelas a cada uma das vozes, numa técnica muito empregada por Guerra-Peixe e que está presente não só na música orquestral da tradição de concerto (que discutirei mais abaixo ao falar de Darius Milhaud), evidentemente, mas também nos *soli* e na escrita “em bloco” dos arranjos de música popular de sua época.⁶⁰ É difícil saber com segurança o que Guerra-Peixe usou dos xangôs recifenses na peça,⁶¹ mas pode-se investigar como procedeu em relação ao modalismo e à harmonia:

Figura 5: Guerra-Peixe: exemplos de acordes no segundo movimento, *Larghetto*, da *Sonata para piano no. 1* (as ligaduras de expressão foram suprimidas).

O trecho acima mostra os compassos 28 e 29 da peça, já na seção central, onde há uma espécie de desenvolvimento, e é o momento em que a peça se aproxima do clímax, a harmonia se tornando mais densa para em seguida começar a decrescer e por fim chegar à reexposição. Como se pode ver, não se trata de uma textura especialmente densa em termos absolutos, e Guerra-Peixe buscou predominantemente estruturas consonantes – a maioria derivada da tríade – às quais é acrescentada uma segunda para dar cor e densidade, como observou Faria,⁶² uma técnica amplamente disseminada na música do século XX.⁶³ A peça começa com a forma inicial do ostinato cromático assinalada no exemplo, à qual é sobreposta primeiro uma figura de três semitons descendentes *si-lá#-lá* e em seguida uma frase no modo frígio em *si*, que muito

⁶⁰ OLIVEIRA, J. B. *Arranjo Linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2004, principalmente o capítulo 1.

⁶¹ Faria especula a partir de anotações do compositor para discutir o assunto, mas também não chega a uma conclusão segura. Muito provavelmente é a frase que começa no compasso 3 e que se desenvolve a partir da figura descendente *fa#-mi-si* e suas variações. Cf. FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007, pp. 35ss.

⁶² *Idem*, pp. 37-38.

⁶³ Ver PERSICHETTI, V. *Op. Cit.* pp. 111ss.

provavelmente é a melodia “mais ou menos gregoriana” a que Guerra-Peixe se referia na carta a Mozart de Araújo citada há pouco. Este último elemento vai sendo desenvolvido, porém sempre se mantendo rigorosamente dentro do modo frígio, até que todos os eventos da peça são transpostos de *si* para *fá#*. Até aqui a peça caminhou por um crescendo dinâmico de *piano* a *forte* e por uma melodia ascendente, além do adensamento decorrente da entrada sucessiva das vozes. Após a transposição, Guerra-Peixe continua o crescendo por meio de outros recursos, que incluem a adição de notas à harmonia. Primeiramente, vemos o dobramento em oitava do ostinato e de partes da melodia, à qual são também acrescentadas por vezes quartas ou quintas, formando estruturas em que é acrescentado um desses intervalos logo abaixo da nota principal, que é então dobrada (ver os dois últimos aglomerados tocados pela mão direita na figura 5), algo muito comum na música de Guerra-Peixe e de diversos compositores do século XX, especialmente na escrita pianística e que visa mais a “timbre” do que harmonia propriamente.

Desde a primeira seção da peça, quando o centro é *si*, a harmonia é resultado do movimento de cada voz por grau conjunto ou segundo células próprias de sua construção motivica inicial, o que gera uma textura bastante cromática, com predomínio das estruturas já mostradas na figura 5, mas difícil de ser compreendida como o “aproveitamento das notas da escala da melodia” a que Guerra-Peixe se referia.⁶⁴ Essa forma de movimentação, em que os acordes resultam de uma lógica puramente horizontal, remete diretamente à harmonia cromática do romantismo e, no século XX, torna-se o princípio gerador de boa parte do pensamento harmônico dentro da tradição. A partir principalmente da harmonia wagneriana, o princípio *diatônico* de condução das vozes passa para uma condução predominantemente por semitons; assim, a não ser pelos momentos de estabilidade harmônica – que num ambiente tonal em geral ocorrem em pontos de articulação estrutural –, a lógica linear foi tomando cada vez mais precedência sobre a lógica harmônica.⁶⁵ Não somente Schönberg é explícito em afirmar que o caminho da música de sua época é o de um retorno à polifonia⁶⁶, como, por exemplo, a lógica harmônica em Shostakovich tem sido tradicionalmente entendida

⁶⁴ Como também observou FARIA Jr., A. E. G. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, 1997, p. 106.

⁶⁵ BAILEY, R. *Op. Cit.* 117. Ver também SICILIANO, M. “Toggling Cycles, Hexatonic Systems, and Some Analysis of Early Atonal Music.” In: *Music Theory Spectrum*, vol. 27, no. 2, 2005, 221-248.

⁶⁶ SCHOENBERG, *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p. 536.

nessas bases,⁶⁷ e mesmo a música de Guarnieri é frequentemente lembrada e elogiada pelo contraponto.

2.4 - “Constâncias da música brasileira”

Mario de Andrade foi explícito ao afirmar, no *Ensaio sobre a música brasileira*, que “os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades” e que, ainda que haja uma possível “ambiência harmônica” decorrente do emprego de modos e escalas característicos, “a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais”. Por isso, segundo ele, tudo acabaria coincidindo “fatalmente com a harmonia europeia”, ou então deveríamos criar um novo sistema de harmonizar que terminaria por ser falso ou individualista, mas não nacional.⁶⁸ É difícil saber até que ponto Guerra-Peixe compartilhou desse tipo de questionamento, mas para além do eurocentrismo pressuposto na declaração de Mario, o que se sabe é que Guerra-Peixe via, mesmo num contexto tonal, diferenças entre a harmonia encontrada na música que pesquisava e a tradição europeia, e a importância disso para ele parecia ir além de um simples sabor característico. Comentando, em 1949, a recém-composta *Suíte para quarteto ou orquestra de cordas*, ele escreveria:

Compus no Recife, experimentando as danças nacionais. Não é composição dodecafônica, pelo contrário empreguei certas constâncias da harmonia popular brasileira. Eis os movimentos:

MARACATU - PREGÃO - MORENA NISÁ - FRÊVO.

Esta obra foi executada na rádio e tenho os discos. Agrada muito, como primeira composição nacionalizante...⁶⁹

Não se tratava simplesmente de deixar de ser atonal, do contrário ele nãoalaria em “empregar constâncias da harmonia popular brasileira”, contentando-se em dizer que voltou para o tonalismo. Não é fácil saber o que seriam estas “constâncias da harmonia popular brasileira” na obra, visto que Guerra-Peixe parece também não se contentar com o simples emprego da harmonia encontrada diretamente nas fontes

⁶⁷ HUSSEY, W. “Triadic Post-Tonality and Linear Chromaticism in the Music of Dmitri Shostakovich”. In: *Music Theory Online*. vol. 9, no. 1, Mar. 2003. <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.hussey.html#Beginning>> acessado em 23/09/2012.

⁶⁸ ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, 38-39.

⁶⁹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 09/06/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.

populares que ele mal começava a conhecer. Já em seus compassos iniciais a peça parece se ligar a referenciais harmônicos um tanto distantes do que se poderia esperar de uma harmonia que se diz característica de “nossa” música popular:

Figura 6: GUERRA-PEIXE: excerto do *Maracatu da Suíte para Quarteto ou Orquestra de Cordas* (redução minha - algumas indicações foram suprimidas)

Ao conhecer a obra, uma indagação que quase inevitavelmente surge é: qual “popular brasileiro” Guerra-Peixe tinha em mente durante a composição? Como se pode ver na figura, há elementos que talvez se tenha dificuldade em associar diretamente à música que na época se chamaria de “folclórica”, como a polimodalidade que atravessa todo o trecho. Neste sentido, um efeito curioso que Guerra-Peixe cria é o movimento de terças paralelas no ostinato na região grave, que, mais tímbrico que propriamente harmônico, segue indiferente à lógica diatônica do modo e toca um *sol* na voz mais grave que é harmonizado com *si* pelas violas para, na colcheia seguinte, entoar *si* (terceiro compasso na figura), o mesmo acontecendo em relação aos pares de colcheias *mi/sol#-sol#/si* e *fá#/lá#-lá#/dó#*. Outro efeito interessante, este mais claramente policêntrico, é o que Guerra-Peixe cria com a melodia tocada em semi-imitação pelos violinos. Ali, apesar de não haverem propriamente “conflitos” de harmonização ou modo entre o ostinato grave e as vozes superiores, a melodia dos primeiros violinos parece sugerir *Si* como centro, e não o *Mi* da harmonia. Isso fica particularmente claro logo no início, quando é feito o glissando *lá-si*, que soa como um movimento cadencial de subtônica para tônica, desenhando uma resolução em *Si mixolídio* que evoca uma sonoridade nordestina até um pouco estereotipada. Ainda assim, o *mi* mais grave tocado pelos segundos violinos, formando uma quinta aberta, tenderia a colocar o centro novamente em *Mi*, o que acaba sendo compensado pelo fato de que neste momento a harmonia vai para *Sol* antes de retornar ao *Mi* em torno do qual o trecho se polariza, mantendo ainda, portanto, alguma ambiguidade.

Por fim, como se pode ver no primeiro compasso mostrado na figura, que faz a transição entre os seis compassos de introdução onde se firma o ostinato e a primeira

frase, há um movimento cadencial que dá a cor modal da peça, sugerindo claramente uma sonoridade lídia devido ao acorde maior sobre o II grau da escala. Há também, no entanto, um movimento cromático descendente, com a bemolização do segundo grau, criando um acorde bII, num movimento das fundamentais que faz *mi-fá#-fá-mi*. O interessante é que, em vez de sugerir uma sonoridade frígia e continuar na ambientação modal, esse acorde parece apontar para outras direções. Se na tradição de concerto uma estrutura baseada na tríade maior sobre bII tende a ser vista como um acorde de 6^a aumentada, a própria maneira como ele foi grafado por Guerra-Peixe faz pensar ou numa progressão puramente cromática em movimento paralelo descendente ou mesmo no acorde chamado na teoria de música popular de *dominante substituto*, o subV:

Figura 7: dominante e dominante substituto, com suas respectivas resoluções.

Se a origem do subV remonta ao acorde de 6^a aumentada da tradição de concerto, que no entanto possui suas especificidades resolutivas,⁷⁰ a teoria musical formulada a partir da tradição do *jazz* norte-americano oferece para ele a explicação de que, por possuírem o mesmo trítano (que seria o intervalo definidor do acorde de dominante), os acordes de 7^a da dominante sobre o segundo grau abaixado e sobre o quinto grau seriam intercambiáveis, sendo que o subV ainda teria a vantagem suplementar da condução na voz do baixo ser mais melódica ao atingir a tônica por movimento de semitom descendente. Evidentemente, tanto a lógica de funcionamento quanto o próprio som de um acorde de 6^a aumentada eram moeda corrente para qualquer compositor treinado, como Guerra-Peixe, na tradição de concerto ocidental, mas por outro lado, pela própria natureza de seu trabalho como arranjador de rádio, sua intimidade com os procedimentos harmônicos do *jazz* era também bastante grande, sendo que ele chegou a manifestar em carta a Curt Lange seu interesse pela orquestra de Stan Kenton tida na tradição do *jazz* como das mais importantes em termos de inovações.⁷¹

⁷⁰ Ver PISTON, W. *Op. Cit.* Capítulo 27.

⁷¹ Em 20 de Abril de 1948, Guerra-Peixe escrevia a Curt Lange:

Mas voltando ao Maracatu, o trecho em questão parece guardar ambiguidades interessantes (refiro-me ao primeiro compasso na figura 6 acima, o compasso 7 na partitura da obra). Por um lado, o *Fá* no último tempo do compasso remete ao subV e efeitos relacionados: em primeiro lugar, pelo tratamento que recebe ali, onde é empregado o estado fundamental, realizando justamente o movimento cromático descendente no baixo, e pela condução de vozes em geral, privilegiando o movimento paralelo. Além disso, sabendo da proposta de Guerra-Peixe de tomar elementos da harmonia “popular”, pode ser que estivessem incluídos aí procedimentos de harmonização da chamada “música popular urbana”, que no caso da música brasileira partilhava na época uma série de procedimentos com o *jazz*.⁷² Afinal, é preciso lembrar que, na maioria das peças do recém-encerrado período de conciliação entre dodecafonismo e nacionalismo,⁷³ Guerra-Peixe trabalhava com o que tinha à mão, que eram justamente a música popular urbana e materiais relacionados.⁷⁴ Apesar da

STAN KENTON – Insisto para que ouça algumas gravações desta orquestra de jazz. Nem tudo é muito bom. Mas é bem interessante. Está a caminho dos 12 sons!... Não é orquestra para dança, e sim para concertos – apesar de ser composta só de saxofones, metais e percussão.

Sobre Kenton, John S. Wilson escrevia no obituário do *New York Times* que sua orquestra “was also the most controversial of all the big jazz bands.”

The screaming “walls of brass” that were as characteristic of a Kenton performance as the richly somber trombones and the heavy, staccato saxophones were alternately hailed as “progressive” explorations of an alliance between jazz and classical music and deplored as sheer noise. Arthur Fiedler, the late conductor of the Boston Pops, called Mr. Kenton the most important link between jazz and the classics. But Albert J. McCarthy, an English critic, declared that Mr. Kenton’s music screamed “because it can make its point no other way.” (WILSON, J. S. “Stan Kenton, Band Leader, Dies; Was Center of Jazz Controversies”. In: *Obituary – The New York Times*. 27/08/1979 <<http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0219.html>> – acessado em 26/09/2012)

⁷² Basta ver, para ficar nos exemplos mais conhecidos, o que artistas como os integrantes do *Trio Surdina* ou o próprio Radamés Gnattali vinham fazendo na área de música popular urbana.

⁷³ Ver ASSIS, A. C. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 - 1954)*. Tese (Doutorado) Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2006 e LIMA, C. N. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*. Dissertação (Mestrado), Campinas: Instituto de Artes - Unicamp, 2002.

⁷⁴ Em algumas das cartas trocadas com Curt Lange, Guerra-Peixe indicou elementos que via como derivados do choro em suas obras dodecafônicas com palavras como estas:

A partir, porém, do *Andante* do *Trio* de cordas (1945) já são notados traços de canção brasileira, em sua forma melódica. [...] A *Sinfonia no. 1*, além da melodia ter destes traços melódicos, o ritmo se encontra influenciado pelo nosso “chôro”. [...] Em *Três Peças para Guitarra*, compus uma série de doze sons, criando centros tonais, a fim de defender um ponto de vista, em discussão, e fazer uma música atonal e ao mesmo tempo regionalista. (GUERRA-PEIXE, C. “Uma parte dos meus conceitos estéticos”. In: Carta a Curt Lange. Recife: 24/03/1947.

insistência de Mozart de Araújo para que ele se embrenhasse em pesquisas “de campo” no Recife, naquele momento – estamos em 1949 – Guerra-Peixe ainda não estava tão inserido na lógica das pesquisas de folclore, e o fato é que, como vimos na carta citada há pouco, ele não especifica exatamente que “popular” tinha em mente ao “empregar certas constâncias da harmonia popular brasileira”.

Se apesar disso tudo somos levados a duvidar da proposta de compreensão desse acorde como um subV nesse contexto devido a (1) a ambientação modal claramente referenciada na música do Nordeste brasileiro,⁷⁵ (2) os nomes de manifestações musicais recifenses dados aos movimentos da *Suíte* e (3) o próprio fato de sabermos que na época Guerra-Peixe vivia no Recife e já havia começado – embora ainda incipientemente, reforço – suas pesquisas, a própria sonoridade de cadência lídia do encadeamento de um acorde maior sobre o II grau seguido da tônica é contrariada ou ao menos enfraquecida pela presença da dominante (seja ela substituta ou a principal) em seguida, que faz com que o acorde maior sobre *Fá#* (aqui o II grau) funcione também como dominante da dominante (ou subV do subV). Ainda assim, nem um nem outro possuem 7^a, não formando trítone com a terça e enfraquecendo seu caráter de subV. Por fim, além disso tudo, pode-se lembrar que *Sem Lei Nem Rei*, peça composta por Capiba no âmbito do Movimento Armorial – que era um movimento talvez mais “radical” que Guerra-Peixe em relação à “pureza” brasileira dos elementos empregados – explora acordes na mesma região tonal no fim da seção central (em torno do compasso 112 da versão para orquestra). Na verdade, não é necessário decidir por um ou por outro, quando muito provavelmente era algo secundário ou quando muito uma “convergência” de possibilidades. Vale mais observar justamente o acúmulo de referências e sonoridades originadas em tradições diferentes concentrado em uma só peça. É exatamente porque esse universo heterogêneo de referências convivia no compositor que determinados trechos aparecem tão carregados de traços estilísticos diferentes, o que interessa observar como se origina e é abordado nas obras ao longo do tempo.

2.5 - Harmonia e modos

O ponto é que, ao trabalhar com materiais provenientes de diferentes tradições,

Acervo Curt Lange, UFMG).

⁷⁵ O que pode ser inferido não só do confronto com outras peças de temática nordestina de Guerra-Peixe e pares seus da época, mas também pelas próprias pesquisas sobre o nordeste publicadas pelo compositor. Cf. GUERRA-PEIXE. *Estudos*.

Guerra-Peixe foi se apoiar em princípios harmônicos mais “gerais” para organizar sua música; princípios que supostamente seriam capazes de abarcar e ao mesmo tempo permitir a manifestação de diferenciações e especificidades presentes nos elementos que eram postos em contato em sua nova música. Uma das características fundamentais desse conjunto de princípios é que, ao menos teoricamente, eles permitiriam a criação de centros, de polos de atração como a tônica na música tonal, mesmo quando se construíssem linhas melódicas tão tortuosas ou aglomerados sonoros tão complexos quanto aqueles praticados pelos atonalistas. Assim, Guerra-Peixe teria uma forma de manter a centricidade que enxergava na música que encontrava em suas pesquisas, porém sem prender-se completamente ao tonalismo ou à simples aplicação de sua lógica a outros modos.

Atonal quer dizer sem tom. O tom implica um condicionamento a um polo tonal; as coisas giram em torno desse polo. Há um polo como ponto de referência, na música folclórica nordestina, como tem na carioca, que é diferente. Mas no atonalismo não tem esse polo. Sem tom é sem polo, e sem outras relações, embora se possa criar, formalmente, outras relações, mas aí não há nenhum compromisso com nada.⁷⁶

Tornava-se então possível juntar elementos da música “folclórica” com procedimentos da música de concerto do século XX, produzindo uma estruturação lógica da dimensão harmônica da peça, o que era importante para um compositor cuja obra aspirava a fazer parte da tradição ocidental de concerto. No *Pedinte*, terceiro movimento da *Suíte n.º 2 – Nordestina* para piano, de 1954, vemos mais uma vez sobreposições de modos diferentes:

⁷⁶ GUERRA-PEIXE. *Entrevista para a Funarte*. 26/06/1984.

Figura 8: Sobreposição de modos no Pedinte da Suíte nº 2, de Guerra-Peixe (cc. 3 a 7).

Nos dois primeiros compassos mostrados na figura, a mão esquerda toca um ostinato em *Sol* mixolídio, organizado primeiro pela sobreposição de quintas (*sol-ré-lá*) e depois subindo por graus conjuntos mas contendo um *si*♭, cuja importância parece mais timbrística do que harmônica, a sétima “seca” produzida junto com o *lá* fazendo uma espécie de pontuação até um pouco percussiva. Sobre esse *Sol* mixolídio, o motivo principal da peça faz o movimento descendente *ré-dó#-si-lá-sol*, cujo *dó#* sugere o modo lídio em *Sol*. É interessante observar a exploração das características dos modos: Guerra-Peixe escolhe o som típico do lídio na música nordestina brasileira⁷⁷ ao colocar na síncope a quarta aumentada, dando-lhe proeminência métrica; ao mesmo tempo, o ostinato ascendente na mão esquerda coloca o *fá#* em destaque ao atingi-lo por movimento ascendente, repetindo também um uso bastante comum do mixolídio.⁷⁸ Isso por si só teria como resultado o modo lídio com 7ª abaixada, não fosse o fato de que o *fá#* aparece na mão esquerda e que o motivo lídio descendente da mão direita é harmonizado em tríades paralelas que sugerem outras coleções diatônicas – primeiro o lídio em *Ré*, que possui *fá#*, e em seguida o mesmo modo em *Dó* –, resultando da interação vertical entre mão direita e esquerda as já comentadas tríades, às quais é adicionado um som a uma segunda de distância de qualquer de seus componentes.

Todos esses recursos parecem servir para “nublar” – ou “diluir”, para usar o termo empregado por Guerra-Peixe – o excessivamente característico do modo, ao que

⁷⁷ Ver abaixo.

⁷⁸ Ver abaixo.

se soma ainda o procedimento que consiste em transpor diretamente, de maneira abrupta até, o material apresentado. É o que se pode ver no terceiro compasso mostrado na figura acima (quinto compasso na partitura da peça), quando há a transposição literal de tudo o que foi apresentado para *Fá*, um tom abaixo do original. Em seguida Guerra-Peixe transpõe para *Mi*[♭], agora já com alguma variação, o motivo sendo apresentado em *Ré* dórico, aumentando a tensão do trecho devido à maior “discrepância” harmônica entre o ostinato e o tema. Assim, a música vai escurecendo, de *Sol* a *Mi*[♭], passando por *Fá*, para depois passar por mais uma transposição, esta em *Mi*[♯], que inicia um crescendo harmônico que leva de volta a *Sol*, onde é introduzido um segundo tema – claramente derivado das colcheias repetidas do primeiro motivo – que serve de base para a curta seção central, onde o crescendo continua até o clímax da peça, quando então a tensão diminui progressivamente – sendo digno de nota como Guerra-Peixe reexpõe a primeira seção da peça com a tensão harmônica desta vez em decrescendo.

A sobreposição de modos e tonalidades diferentes, muito presente especialmente nas obras de Guerra-Peixe desse período, é um dos meios pelos quais ele criava os *crescendi* e *decrescendi* harmônicos cuja importância estrutural em diversas de suas peças será discutida em momento oportuno. Além disso, o recurso à politonalidade e à polimodalidade parecia ser uma forma de produzir uma textura cromática usando material folclórico, que tenderia a ser diatônico. Assim Guerra-Peixe não descaracterizaria o material, mas conseguiria também uma complexidade maior, o que aparecia como um traço importante em obras da tradição de concerto. Basta ver que a “simples” harmonização de temas populares tendia a ser encarada pelos compositores nacionalistas da época como um trabalho menor,⁷⁹ uma vez que estaria de certo modo “aquém” de pelo menos dois traços fundamentais do que era visto como o *métier* do compositor na tradição de concerto da época: criação ou ao menos elaboração dos elementos básicos de uma obra e construção de estruturas de longo alcance – o que não necessariamente significa que uma peça deveria ser longa, mas que haveria uma relação entre micro e macroforma ao menos no sentido de se trabalhar com elementos que permitam uma forma de maior alcance.

Neste sentido, o termo “constância” usado por Guerra-Peixe naquela citação de 1949 sugere uma forma de se referir a elementos inspirados no material popular, como

⁷⁹ Cf. ANDRADE, M. *Música, Doce Música*. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia, 2006.

que pequenos clichês, mas que não necessariamente seriam citações literais – de fato, muitas vezes é até difícil estabelecer uma separação clara entre esse tipo de elemento e a citação literal –, e sua presença neste debate pode ser rastreada até os folcloristas dos anos 1930,⁸⁰ aparecendo também no *Ensaio sobre a música brasileira*, onde Mario empregava a expressão de maneira muito similar à de Guerra-Peixe:

Além disso, existem as peculiaridades, as constâncias melódicas nacional que o artista pode empregar a todo momento pra nacionalizar a invenção. [...] Afirmar que empregamos a síncopa ou a sétima abaixada é uma puerilidade. O compositor deve conhecer quais são as nossas tendências e constâncias melódicas. Aliás, a sétima abaixada é uma tendência brasileira de que carece matutar mais sobre a extensão. Isso nos leva pro hipofrígio e as consequências harmônicas derivadas alargam um bocado a obsessão do tonal moderno.⁸¹

Se em relação a uma possível realização harmônica brasileira as opiniões de Guerra-Peixe e Mario de Andrade talvez não convergissem tanto, a proximidade era maior no que diz respeito ao problema de se avaliar as características melódicas de uma dada tradição musical pela presença de intervalos melódicos específicos. O fato é curioso, uma vez que os dois fatos estão até certo ponto ligados: se entendemos modo não simplesmente como uma estrutura escalar, mas como pressupondo também alguns desenhos melódicos, especialmente nas cadências, a presença de certos intervalos tenderia a implicar modos específicos e, por consequência, campos harmônicos e estruturas acordais correspondentes, o que poderia levar à percepção de “constâncias” não só na melodia como também na harmonia. Em cartas consecutivas da correspondência do compositor com Curt Lange, encontramos:

[Guerra-Peixe]

Agora uma pergunta: O que importa saber quantas vezes determinada música folclórica tem os intervalos de segunda, de terça, de quarta, etc.??? Qual a finalidade disso??? Na música de todo o mundo não predominam os intervalos mais próximos??? A não ser que me engane, eu não tenho visto vantagem nessa questão de encontrar tantas vezes, mais tantas, menos tantas os intervalos tais. Tenho feito confrontos com músicos de vários povos. Porém, um certo intervalo (o de terça, por exemplo) parece existir abundantemente na música centro-européia. Logo, a questão é do caráter do intervalo, e não do intervalo em si, não acha??? E qual o modo de verificar o caráter dos

⁸⁰ Ver VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997, pp. 193ss.

⁸¹ ANDRADE, M. *Op. Cit.* p. 35.

intervalos, ou da melodia????⁸²

[Lange]

Você deveria consultar todos os cancioneiros antigos de Portugal, pois se existem no Norte [do Brasil] tais poesias, estas só poderiam ter chegado de Portugal, onde a Espanha, Portugal e a influência da Provence foi em certos momentos uma só coisa, flutuante, mas existente. [...] Não me chamaria tanto atenção a existência das poesias, e sim, dos modos, porque a gente de cor tem a tendência de transformarem o material melódico de acôrdo [sic] com o seu background modal africano. Não haverá coincidência modal africana e européia?⁸³

[Guerra-Peixe]

*Não uso a palavra modo empregando o primitivo sentido, o sentido de constâncias melódicas (ao modo de Frígia, ao modo de Lídia). Porque, realmente, tudo aqui se modificou. Faço esse esclarecimento para dizer, depois, que apenas se conservou entre nós o sabor arcaico das monodias. Mas estas monodias nossas já são outra coisa, e difere daquilo que se conhece na Europa (pelo menos foi o que pude concluir, ao examinar diversos volumes). Embora eu não concorde com a apresentação de esquemas escalares para explicar melodias populares, fato é que somente isso nos resta. Por outro lado, preciso destacar o que é monodia do que é melodia, esta já com caráter tonal clássico. Vai ver que no livro a coisa está mais explicada. Concluo, todavia, apresentando escalas...*⁸⁴

O assunto é complexo e além disso a formulação de Guerra-Peixe não é muito precisa aqui. Por um lado, ele diz que não usa “a palavra modo empregando o primitivo sentido, o sentido de constâncias melódicas”, fazendo parecer que um modo seria para ele apenas uma estrutura escalar, mas em seguida diz que as monodias que encontrou em suas pesquisas “já são outra coisa”, o que sugere que na verdade o que haveria é incompatibilidade entre as características que certas estruturas escalares assumem na música europeia e na música que ele encontrou em campo. Assim, o problema seriam os nomes dos modos, e não a ideia de modo como “constância melódica”. Guerra-Peixe teria então na verdade simplesmente usado os nomes da tradição europeia – frígio, lídio, dórico etc. – por uma questão de imediatez na compreensão, já que o nome “mixolídio”, por exemplo, sugeriria para qualquer leitor minimamente versado no assunto uma estrutura similar ao modo maior, porém com o sétimo grau abaixado, ficando por ser

⁸² GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 16/11/1950. Acervo Curt Lange, UFMG – sublinhados do autor.

⁸³ CURT LANGE, F. *Carta a Guerra-Peixe*. Mendoza: 15/11/1956. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁸⁴ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 20/12/1956. Acervo Curt Lange, UFMG – itálico meu, sublinhados do autor.

explicado o *caráter*⁸⁵ diferente que essa estrutura assume em cada tradição. Essa segunda possibilidade parece fazer mais sentido e é corroborada inclusive pelo comentário de Lange sobre coincidência modal africana e europeia, e se estou certo nessa percepção, embora não se distancie das questões levantadas por Mario, Guerra-Peixe neste ponto parece dar melhor encaminhamento ao problema, apontando justamente a afinidade entre as ideias de “constâncias melódicas” e “constâncias harmônicas”. Reforça ainda essa leitura o comentário que o vimos fazer a respeito de sua primeira sonata para piano, onde ao empregar material melódico que na fonte popular não possuía acompanhamento, ele recorreu às notas do modo para harmonizá-la.

Deriva daí, porém, uma questão que é interessante ao menos levantar: pode parecer óbvio que Guerra-Peixe olharia para esse universo de problemas a partir da perspectiva do modalismo, mas isso só é óbvio por já o pensarmos como parte da tradição de concerto. Em vez de partir disso como um pressuposto, gostaria de sugerir que o próprio raciocínio modal é uma marca de filiação a essa tradição e sua teoria. Basta ver a diferença entre o tratamento dos modos enquanto “entidades” em certa medida abstratas, transponíveis para outras alturas, e o raciocínio dos *Tons* que os “píferos” empregam nos Zabumbas descritos por Guerra-Peixe em *Zabumba, orquestra nordestina*.⁸⁶ De acordo com o compositor/pesquisador,

Uma nomenclatura própria qualifica as escalas não só pelo âmbito dos sons como pela sua estrutura. Deste modo, a palavra *tom* tem estes dois sentidos. Interessa ressaltar que o diapasão universal não é aqui levado em conta, uma vez que a altura escalar depende necessariamente das dimensões do instrumento. [...] Todos os *tons*, ou melhor, escalas, partem [do sol grave lido nos documentos], abolido o sentido de tônica ou nota principal.⁸⁷

Assim, é de se imaginar que os “nativos” com quem Guerra-Peixe iria obter material dificilmente utilizariam a categoria *modo* tal como ela aparece na tradição ocidental de concerto,⁸⁸ onde o termo tende a ser encarado na chave das características

⁸⁵ A noção de *caráter* tem bastante importância para o pensamento de Guerra-Peixe nessa época, e foi-lhe sugerida, segundo ele mesmo afirma, pela leitura da *Filosofia da Arte*, de Hippolyte Taine. O assunto será discutido no capítulo seguinte.

⁸⁶ GUERRA-PEIXE, C. *Estudos*. pp. 95-96.

⁸⁷ *Idem*. p. 94.

⁸⁸ Ainda que apenas por hábito relativista, vale citar uma passagem de Susan McClary a respeito de algumas formas possíveis de se empregar modos:

melódicas e serve de categoria para explicar sua música. Muito menos se tem notícia nos escritos do próprio Guerra-Peixe ou do que foi possível averiguar de suas leituras de que tais “nativos” teriam uma teoria sobre o fato. Se há então bons motivos para considerar que Guerra-Peixe pensava em termos de modos,⁸⁹ e levando em conta que um estudo sobre a música de um compositor cuja obra tem um forte componente de busca de referenciais em outras tradições não tem como (ou não deveria) saber previamente o que vem de onde em sua música, pode-se tentar uma interpretação um pouco mais ampla da questão do modalismo no caso em pauta: não se trata de negar que o pesquisador Guerra-Peixe pensasse em modos enquanto coleções de alturas com um centro definido ao analisar determinada manifestação folclórica, mas ele não necessariamente precisaria olhar para a música folclórica e *retirar* dali um raciocínio

The sixteenth-century repertory manifests a kind of selfconscious neomodality—not the modality of plainsong (let alone that of Greek antiquity!), yet nevertheless a practice that reinhabits and reanimates some of those old and still-prestigious structures of the past for its own purposes. More recent episodes of neomodality—for instance, those of avant-garde jazz or thrash metal—attest to the ways in which those old bottles can serve to ferment entirely new (if quite unlikely) wines, and High Renaissance polyphony counts as another such moment. But just as George Russell and Metallica turned to modes for reasons having little to do with antiquarian authenticity (though the prior existence of ready-made categories such as Lydian and Phrygian helped legitimate and propel their experiments), so too the musicians of the sixteenth century found in these old structures something that appealed to and deeply influenced their own cultural practices. Recall that much of the music of the earlier part of the sixteenth century—the frottolas and dances that enjoyed considerable popularity in northern Italian courts of that time—actually comes much closer to behaving in ways we now call “tonal” than does the more complex music of several subsequent generations. Thus, instead of regarding the music of the sixteenth century as a series of successive attempts to evolve out of modality toward something else, it makes greater sense to see it as a period that deliberately revived, refashioned, and revelled in mode.

J. L. Austin transformed permanently the philosophy of language with his *How to Do Things with Words*, which directed inquiry away from the ontological and toward the performative. So long as we imagine a static entity called “mode” and ask whether or not the Greeks, the early church, Palestrina, John Coltrane, and Megadeth all abide by it in the same ways, the clear answer is: of course not! But although modes do not remain static throughout their various manifestations in Western culture, the very fact that this set of time-honored categories exists has inspired and sustained an unending stream of new possibilities. Thus, we should alter our question and ask instead: What did musicians in the 1500s actually do with modes? Why did modes appeal to composers of this particular moment? How did modes (albeit in a very new manifestation) underwrite and facilitate the musical strategies of the time? (McCLARY, S. *Modal Subjectivities*. Berkeley: University of California Press: 2004, 15-16)

⁸⁹ Dentre os ensaios que compõem a coletânea *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana* (GUERRA-PEIXE, C. *Estudos*), vemos que o assunto é abordado explicitamente em vários deles, sendo que um dos ensaios ainda se chama “Escalas musicais do folclore brasileiro”, encompassando já no título uma realidade bastante ampla e demonstrando o interesse do autor pelo tema.

modal. O compositor poderia partir, como ele parece ter feito em alguns momentos, da presença e principalmente do que ele chama de *caráter* de determinados intervalos, sem enquadrá-los em modos, ou então olhar para aquelas estruturas simplesmente do ponto de vista da inclinação a outras regiões ou mesmo como cromatismo, submetendo tudo aquilo ao sistema tonal... As possibilidades são muitas.

Sem renunciar a “cromatizações”, “flutuações”⁹⁰ e recursos similares, Guerra-Peixe parecia estar buscando a sonoridade que percebia como característica de cada modo nas diversas manifestações folclóricas que pesquisou, o que significava muitas vezes deixar de lado os modos que se encontram na música europeia, mesmo nos casos em que as estruturas escalares coincidissem. Assim, quando insere cromatizações nos modos ou muda de centro, Guerra-Peixe parece tentar manter a sonoridade característica do modo *no plano melódico*, o que é interessante diante do fato de que, como venho argumentando, o acompanhamento muitas vezes tem por objetivo “nublar” o som “puro” do modo, no que parece uma busca por produzir complexidade e ambiguidade. Demonstram-no os exemplos já citados da *Sonata nº 1*, para piano, da *Suíte para Quarteto ou Orquestra de Cordas*, da *Suíte nº 2 – Nordeste* etc., e é o que veremos mais abaixo no *Trio para violino, violoncelo e piano*, de 1960, quando o estilo do compositor já apresentava mudanças perceptíveis.

Se por um lado o afastamento de uma sonoridade mais próxima do veio principal da tradição de concerto não causa surpresa em um compositor brasileiro preocupado com a criação de uma música que pudesse ser identificada com sua nacionalidade, essa preocupação em complexificar o material colhido no folclore no momento de “transpô-lo” para a realidade da música de concerto – bem como os mecanismos encontrados por Guerra-Peixe para fazê-lo – merecem alguma atenção. Apesar do discurso de que o que importava era a música brasileira, que ser moderno nos moldes que o dodecafonismo oferecia não tinha importância,⁹¹ essa alegada ligação mais forte com a música brasileira que com uma ideia de música moderna parecia ter seus limites. Ao que tudo indica, embora a preocupação em estar na linha de frente da arte de sua época, manifestada veementemente nos tempos de *Musica Viva*, tenha de fato ficado em segundo plano, a música para sala de concertos de Guerra-Peixe parece nunca ter se afastado completamente de referenciais dessa tradição que lhe eram contemporâneos.

⁹⁰ “Flutuação modal” é a expressão que Faria (FARIA; BARROS; SERRÃO. *Op. Cit.*) utiliza para falar do uso de notas estranhas aos modos nas peças de Guerra-Peixe.

⁹¹ Ver capítulo 1.

Isso pode ser comprovado, por exemplo, quando vemos Bartók apontar no *Pribaoutki* de Stravinsky procedimentos muito similares aos que discuti mais acima a respeito da relação entre melodias de inspiração folclórica com perfil mais diatônico participando em texturas de caráter fortemente “cromático” em obras de Guerra-Peixe:

The vocal part consists of motives which ... throughout are imitations of Russian folk music motives. The characteristic brevity of these motives, all of them taken into consideration separately, is absolutely tonal, a circumstance that makes possible a kind of instrumental accompaniment composed of a sequence of underlying, more or less atonal tone-patches very characteristic of the temper of the motives.⁹²

Ir para o Recife e para o interior de São Paulo fazer pesquisa folclórica não significou portanto trocar completamente a música de concerto de sua época por uma suposta “música brasileira” ainda por ser criada “a partir do chão”;⁹³ ao contrário, havia uma preocupação em ligar sua música à contemporaneidade pela via da tradição de concerto ocidental. Afinal de contas, era para a sala de concertos que ele continuava direcionando a maior parte de seus esforços artísticos – o que também não precisa ser tomado como evidente. Interessa ver, portanto, que muitos dos mecanismos a que Guerra-Peixe recorreu foram oferecidos pela própria tradição de concerto em seu veio “moderno”. Se nesse movimento de permanecer ligado à tradição de concerto há um componente “existencial”, no sentido de se permanecer ligado e afeito àquilo para que se foi formado, para que se direcionou a própria trajetória – o que talvez até pudesse ser relacionado à ideia de *habitus*, diriam alguns –, certamente subjaz aí também, junto e por causa disso, uma boa dose de auto-afirmação diante dos pares – procurando mostrar que possuía técnica e recursos para a criação de uma tal música: moderna, brasileira e bem acabada. Nada disso porém basta para compreender concretamente sua arte; não por esta ser inefável, mas sim pela razão bastante concreta de que muitas seriam as possibilidades de responder em termos musicais a tais desafios. Há que se considerar, portanto, que polimodalismo e politonalismo talvez tivessem maior alcance na maneira de pensar a música na época, pois tendiam a ser vistos como especialmente adequados ao diatonismo implícito no modalismo, este por sua vez um elemento importante na

⁹² BARTÓK, apud ANTOKOLETZ, E. *Twentieth-Century*. p. 94.

⁹³ A expressão inglesa “*from the ground up*” serve bem para definir o que era buscado por nosso compositor, visto que possibilita uma dupla leitura que se perde em sua tradução mais comum para o português: “a partir do zero”. Criar a partir do chão poderia significar aqui criar a partir daquilo que está no chão, no solo, bem ao gosto dos modernistas, folcloristas e demais preocupados com a produção de uma arte “de raízes brasileiras” ou algo do tipo.

definição identitária de nossa sempre nascente música de concerto, como sabemos.

2.6 - Politonalismo e atonalismo

No início dos anos 1920, teve lugar na imprensa parisiense um acirrado debate a respeito da relação entre a moderna música francesa e aquela que vinha sendo produzida no mundo germânico, chegando a trazer à baila argumentos relacionando a origem racial de certos compositores e as características de sua música. Observando a atuação das diversas partes engajadas na discussão, vemos que, em meio a uma confusão generalizada entre atonalismo e politonalismo, houve tanto críticas quanto elogios a Wagner e o wagnerismo na França – por “livrarem” o país de uma suposta influência musical ítalo-judaica – e teve-se ocasião de investir contra a execução de obras musicais de origem alemã na França,⁹⁴ tudo culminando na tentativa de afirmação de uma música que retornasse ao que era visto como mais fundamentalmente característico da cultura francesa:

Les caractéristiques de la musique française doivent se chercher dans une certaine clarté, une sobriété, une aisance, une mesure dans le romantisme et un souci des proportions, du dessin et de la construction d'une oeuvre, dans un désir de s'exprimer avec netteté, simplicité et concision.⁹⁵

Foi nesta direção que caminhou a música do *groupe des Six*, que representava na época a jovem vanguarda da música francesa.⁹⁶ Ainda em termos musicais, essa perspectiva ganhou corpo na oposição que Darius Milhaud⁹⁷ traçou entre diatonismo e cromatismo: “Le diatonisme et le chromatisme sont les deux pôles de l'expression musicale. On pourrait dire que les Latins sont diatoniques et les Teutons

⁹⁴ Cf. de MÉDICIS, F. “Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s”. In: *Music and Letters*. Vol. 86, no. 4, Nov. 2005, seção “Nationalism”.

⁹⁵ MILHAUD, D. “L'Évolution de La Musique à Paris et à Vienne”. In: *Notes sur La Musique: essais et chroniques*. Paris: Flammarion, 1982, p. 196.

⁹⁶ Mais uma parte bem documentada nas “histórias da música”, o grupo, fortemente ligado a Cocteau e Satie, era em geral visto como a encarnação da jovem música francesa da época e era formado pelos compositores Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Germaine Tailleferre e Louis Durey. Para mais detalhes sobre o grupo e sua participação no debate da época ver de MÉDICIS. *Op. Cit.*, MILHAUD. *L'Évolution*.

⁹⁷ Milhaud, que era judeu, interveio no debate com pelo menos dois artigos importantes: *Polytonalité et Atonalité*, de 1923, e *L'Évolution de la musique moderne à Paris et à Vienne*, de 1924. Ver MILHAUD, D. *Notes sur La Musique: essais et chroniques*. Paris: Flammarion, 1982, pp. 173-188 e 193-205, respectivamente.

chromatiques”.⁹⁸

Evidentemente, não se trata aqui nem de longe de se apoiar no argumento de que um compositor brasileiro, por ser latino – independente do que isso signifique em cada caso – deveria compor música de perfil mais diatônico, mas se descí a esses detalhes é porque é importante ao menos ter em mente algumas das razões de Milhaud para enfrentar o debate nestes termos naquele contexto de pós-Primeira Guerra. Escrito um ano antes, *Polytonalité et Atonalité* foi o artigo em que Milhaud estabeleceu uma distinção fundamental entre as duas “tendências da música contemporânea” que serviam de mote para seu texto: segundo afirmava, existiriam entre a politonalidade e a atonalidade as mesmas diferenças que entre o diatonismo e o cromatismo, sendo que aquelas, para Milhaud, “bem longe de destruírem os princípios fundamentais da música, como muitas vezes se tem erroneamente imaginado, apenas continuam e levam ao extremo ideias levantadas por esses princípios à medida que através da história os músicos os utilizaram e enriqueceram”.⁹⁹

A parte inicial do artigo de Milhaud é dedicada a tentar provar o vínculo de continuidade da politonalidade com a tradição de concerto por meio do diatonismo, vendo indícios dela na prática de compositores anteriores, principalmente quando o movimento melódico das vozes gera simultaneidades que Milhaud julgava difíceis de explicar pela teoria tonal – e que portanto seriam melhor compreendidas como resultantes de algo como uma tendência à autonomia em cada voz. Este seria, segundo Milhaud, o germe da politonalidade, e ele em seguida dedica-se a mostrá-la na obra de seus contemporâneos, referenciando os exemplos a alguns quadros sistemáticos onde ele apresenta diversas possibilidades de sobreposições que são sistematicamente permutadas em termos de inversões e disposições.

Milhaud apresenta algumas das técnicas que a politonalidade engendra, entre elas o que ele chama de “contraponto de acordes” – algo similar ao procedimento assinalado mais acima em algumas obras de Guerra-Peixe, quando o referenciei à música da tradição de concerto e à escrita em bloco da música popular urbana e do jazz.¹⁰⁰ A diferença fundamental é que aqui não se trata de quaisquer acordes que se movem “em bloco”, mas de acordes pertencentes a tonalidades diferentes, como vimos

⁹⁸ MILHAUD. *L'Évolution*. p. 201.

⁹⁹ MILHAUD. *Polytonalité*. p. 173. Vale assinalar de passagem que mais uma vez vemos um músico da época mobilizando o argumento da continuidade.

¹⁰⁰ O tema é discutido também por Salles (*Op. Cit.* p. 144) a respeito das técnicas de estruturação harmônica de Villa-Lobos.

no exemplo do *Pedinte da Suíte nº 2* (figura 8 acima). Outra técnica apresentada é a “politonalidade contrapontística”, onde “no lugar de superpor acordes ou encadeamentos de acordes, temos como elemento melodias escritas em diversos tons que se superpõem por um jogo de contraponto”.¹⁰¹

Todas essas técnicas poderiam levar, no limite, a um resultado atonal, mas após uma breve discussão sobre a escala de tons inteiros – que segundo o autor escaparia tanto à politonalidade quanto à atonalidade por não conter quinta justa (condição para o acorde perfeito que serviria de base à tonalidade) e nem possibilitar o cromatismo –, Milhaud julga importante apresentar sua explicação sobre o surgimento da atonalidade propriamente dita. Como já foi dito, segundo ele, se a música politonal é de origem essencialmente diatônica – como o são as melodias e harmonias das quais é composta –, a atonal é cromática, baseada que é no acorde de sétima da dominante. Isso significa, para Milhaud, que cada acorde seria potencialmente a dominante de um outro, num movimento constante entre tonalidades. Assim, uma linha melódica construída sobre as doze notas da escala cromática poderia até mesmo conter elementos de politonalidade, mas esta seria menos uma superposição de tons diferentes que guardam as qualidades essenciais de cada um deles e mais “o resultado de um movimento contrapontístico trazendo uma superposição de notas estranhas ao acorde de sétima por terças superpostas”.

Por fim, Milhaud afirma:

Nous avons vu que, d'origine absolument opposée, [a politonalidade e a atonalidade] se rejoignent dans certains cas (harmonies atonales résultant de contrepoints polytonaux, mélodies atonales reposant sur un tissu harmonique composé d'éléments diatoniques).

Ce qui déterminera le caractère polytonal ou atonal d'une oeuvre, ce sera bien moins le procédé d'écriture que la mélodie essentielle qui en sera la source, et qui vient du “coeur” seul du musicien. C'est cette nécessité absolue, organique, de la mélodie initiale qui empêchera ces procédés de se figer en un système autrement mort-né.¹⁰²

Após estas palavras, Milhaud termina o artigo deixando em aberto os caminhos que cada músico pode seguir segundo “sua sensibilidade, sua imaginação e sua fantasia” – a atonalidade ou a politonalidade sendo apenas um campo mais vasto de recursos –, mas as palavras acima são bastante veementes na ligação direta entre as características

¹⁰¹ MILHAUD. *Polyonalité*. p. 183.

¹⁰² *Id. Ibid.* p. 188.

do material, o “coração” do compositor e a escolha entre a politonalidade ou a atonalidade. Desnecessário apontar que, mais uma vez, encontramos aqui o princípio de *equilíbrio* manifestado na ideia de uma coerência entre material e meios de escrita, mas para além disso vemos colocada uma forma possível de se encarar o recurso à politonalidade e à polimodalidade nas obras de Guerra-Peixe do início dos anos 1950.

2.7 - Diferentes formas de sobreposição

Como pudemos ver nos exemplos de peças de Guerra-Peixe trazidos acima, a melodia tocada pelos violinos no *Maracatu* da *Suíte para Quarteto ou Orquestra de Cordas* é quase que um caso isolado em que ele trabalha com a sobreposição de uma melodia em *Si* mixolídio e um acompanhamento em uma espécie de *Mi* lídio com sétima abaixada, mantendo-os como dois planos separados através de cadências típicas de cada modo que inclusive ocorrem defasadas metricamente (ver figura 6 acima). Nos outros casos que pude analisar, quando surgem estruturas identificáveis como uma sobreposição de modos, centros ou ambas as coisas, o objetivo parece ser sobretudo a criação de complexidade e ambiguidade, da qual tivemos exemplo claro no *Larghetto* da *Sonata para Piano*. Além disso, como vimos, Milhaud falava que o politonalismo poderia ser mais harmônico ou mais contrapontístico. Portanto, embora talvez não fosse exatamente isso que o compositor francês tinha em mente, pode-se tomar esses termos para, deslocando-os um pouco, traçar uma diferenciação entre dois tipos de politonalismo: um que visa à criação de planos simultâneos, cada um deles em uma tonalidade diferente – correspondendo ao *politonalismo contrapontístico* de Milhaud –, e outro cuja intenção é empilhar acordes ou escalas para gerar estruturas harmonicamente mais complexas – que corresponderia de certo modo ao *politonalismo harmônico*:

Figura 9: O “acorde de Petrushka”: sobreposição de tríades de Dó maior e Fá# maior – exemplo de “politonalismo harmônico” (Stravinsky, *Petrushka*, Segundo Quadro – número de ensaio 49)

Figura 10: Tonalidades paralelas de Fá maior (primeiro violino e violoncelo) e Lá maior (segundo violino e viola): exemplo de politonalismo por planos simultâneos ou “contrapontístico” (Milhaud, Quarteto de Cordas no. 4, primeiro movimento – compassos 5 a 9)

Como vemos nas figuras acima, o primeiro seria aquele que produziria o “efeito” politonal propriamente dito, enquanto o segundo geraria texturas que podem ser entendidas como cromáticas no sentido de frequentemente verem transcorrer todas ou quase todas as notas do sistema temperado em curtos espaços de tempo, mas sem derivar do cromatismo¹⁰³ enquanto prática harmônica, tal como resenhado por Milhaud. Ao contrário, tais simultaneidades seriam geradas justamente pela *sobreposição* de estruturas mais limitadas que o total cromático, e não pelo *trânsito* por essas estruturas através dos recursos do cromatismo. De certo modo, este segundo tipo de politonalismo seria uma forma de se obter “cores” que não se encontram nos modos diatônicos “puros”, tendo como consequência um grau mais elevado de dissonância.¹⁰⁴

Estas duas formas funcionam mais ou menos como tipos ideais, sendo evidentemente raros os casos como os exemplos de Milhaud e Stravinsky mostrados

¹⁰³ Podemos ver com clareza a diferença entre diatonismo e cromatismo lembrando que já na música de Wagner as noções de maior e menor passaram a ser pouco úteis para compreendermos trechos das peças, servindo mais para a identificação de acordes isolados. Para identificar a tonalidade de seções mais longas ou mesmo de uma peça inteira, seria mais adequado, como sugeriu BAILEY (*Op. Cit.* p. 116), falar apenas no centro, sem especificar o modo, devido à importância do “cromatismo” (ou “mistura modal”) em obras do período.

¹⁰⁴ Diante disso, poder-se-ia argumentar que não haveria como estabelecer a diferenciação proposta a não ser vasculhando as intenções do compositor, mas não necessariamente: como acredito que tenha ficado claro não só pelos trechos de Stravinsky e Milhaud mas também pelos comentários feitos a respeito do *Maracatu* e do *Pedinte* de Guerra-Peixe, em muitos casos certos expedientes adotados pelo compositor revelam com considerável segurança o resultado buscado com a sobreposição de estruturas. Aqui mais uma vez o *Maracatu* é paradigmático: no efeito tímbrico do ostinato, onde contrabaixos e violoncelos trabalham num modo que contém sol $\sharp$, enquanto nas violas há sol $\natural$, há complexificação, enquanto na já discutida relação entre o ostinato e as cordas agudas encontramos planos paralelos.

acima, em que as encontramos quase que em estado puro. Sua utilidade consiste em oferecer balizas para pensar a prática composicional na tradição de concerto ocidental do século XX face a trechos de obras em que se pode identificar, devido à manutenção de sua identidade, a convivência de estruturas delimitadas que em geral ou já são previamente encontradas na tradição – como as diferentes rotações da coleção diatônica, escalas pentatônicas, tríades, acordes de nona etc. –, ou são criadas a partir de raciocínios já presentes na prática comum dessa tradição – como escalas sintéticas e estruturas simétricas formadas por ciclos de intervalos, por exemplo. Essa diferenciação é útil para compreender melhor o que Guerra-Peixe vinha fazendo com o material folclórico, assim como permite perceber algumas especificidades de sua técnica harmônica. Voltarei a isso.

Ainda no que diz respeito a tipificações, não tenho sido muito cuidadoso na diferenciação entre polimodalismo e politonalismo, frequentemente deixando que o primeiro ficasse subentendido no segundo, por acreditar que esta tipificação rende menos no que concerne às preocupações deste trabalho. De um ponto de vista estrito, *polimodalismo* seria o termo mais adequado para designar momentos em que modos diferentes, porém com o mesmo centro, são sobrepostos, como numa estrutura em que tivéssemos uma melodia em *sol* frígio sobre um ostinato em *Sol* lídio. *Politonalismo*, por sua vez, seria o termo para designar trechos em que há centros diferentes, mas um só modo, de preferência um dos modos do tonalismo, como num dueto em que um instrumento toca em *Lá* maior e outro em *Ré* maior. Por fim, teríamos *politonalismo e polimodalismo* quando encontrássemos, por exemplo, uma voz apresentando material em *si* menor e outra em *lá* dórico, ou *Fá* frígio e *Mi* lídio etc.¹⁰⁵ Musicalmente, porém, essas três formas tendem a ser empregadas um tanto indistintamente, passando de uma à outra e incluindo ainda outras formações e estruturas. Por conseguinte, não há grande utilidade em observar com rigor o emprego dos termos segundo cada caso. De qualquer forma, “politonalismo” tende a ser usado nos momentos em que discuto o fenômeno em termos mais amplos, encompassando as outras possibilidades, sendo que por vezes “polimodalismo” pode ser preferível, caso seja útil especificar.

Como pudemos observar no *Larghetto* da *Sonata para Piano* ou nos exemplos da *Suíte nº 2*, as texturas cromáticas geradas a partir da politonalidade harmônica serviam para complexificar e nublar o característico dos materiais de origem folclórica

¹⁰⁵ Diferenciação similar pode ser encontrada em PERSICHETTI. *Op. Cit.* p. 255ss.

empregados, dando-lhes uma ambientação mais próxima da sonoridade da música de concerto contemporânea de Guerra-Peixe. Por outro lado, as cromatizações “intra-modos” realizadas por ele – a chamada “flutuação modal” – aparecem menos como forma de escapar ao característico e mais como expedientes para o desenvolvimento temático e também, em boa medida, complexificação. Apesar do que possa parecer num primeiro momento, não há propriamente contradição aí: a flutuação modal visa a uma complexificação do material melódico mantendo as características definidoras de cada modo, condição para a presença e o reconhecimento do elemento folclórico – do contrário, Guerra-Peixe não estaria preocupado com o “caráter dos intervalos”, como o vimos escrever a Curt Lange. Desse modo, a flutuação propriamente dita tende a ficar restrita ao plano em que o modo está sendo apresentado, ou seja, tende a aparecer num sentido mais horizontal – na linha melódica onde determinado modo aparece, por exemplo. Trata-se de um elemento importante da técnica modal de Guerra-Peixe; não por acaso, é mais frequente em obras de maior duração como sonatas ou peças de câmara, cuja ligação forte com a tradição de concerto estabelece a necessidade de sustentar um discurso de longo alcance com uma certa “economia de meios”. Assim, partindo daquela oposição entre diatonismo e cromatismo discutida há pouco, vemos que Guerra-Peixe talvez tenha encontrado em suas pesquisas meios de produzir um modalismo que não precisava ser diatônico para evitar perder suas características; um modalismo que se pode dizer cromático, que mantém a sonoridade típica do modo que se está empregando por meio de figurações características, ao mesmo tempo em que insere cromatizações e inclinações para outros modos:

Determinadas melodias fluem nos *tons* sem quaisquer sons estranhos a eles; outras, admitem – fixos ou à guisa de variação – sons que não estão restritos à constituição dos *tons*, tudo, porém, sem destruir a estrutura escalar que permanece absolutamente reconhecível.¹⁰⁶

É o que podemos ver num exemplo encontrado por Faria entre as anotações do compositor:¹⁰⁷

¹⁰⁶ GUERRA-PEIXE. *Estudos*. p. 96.

¹⁰⁷ Apud FARIA; BARROS; SERRÃO. *Guerra-Peixe*. p. 36.

Figura 11: Trecho de ponteado recolhido por Guerra-Peixe em 1952, em Caruaru.

Como sugere Faria, esse tipo de cromatização melódica encontrada no que Guerra-Peixe chamava de folclore talvez lhe tenha servido de base para experimentações no sentido da flutuação modal. É o que podemos encontrar, por exemplo, na exposição do primeiro movimento da *Sonata para Violino e Piano nº 1*, onde quase ouvimos uma sucessão de modos diferentes, tão característico é o desenho melódico posto em marcha:

Figura 12: Flutuação modal: Guerra-Peixe - Sonata para Violino e Piano no. 1 (compassos 5 a 8)

Guerra-Peixe trabalha neste trecho com um arpejo de sétima ascendente seguido por uma descida que mescla graus conjuntos e um salto de terça. Como se vê, ele realiza uma transposição da figura em que ela sofre adaptações; porém essas alterações seriam desprovidas de interesse para o que estamos tratando aqui não fosse pelo fato de que elas não se realizam segundo uma lógica diatônica, mas sim por meio de transposições e inclinações modais. Na figura, é quase como se fossem sugeridos modos diferentes de um compasso para outro, como vemos na alteração de *fá#* para *fá* entre o primeiro e o segundo compasso da figura, ou de *sol* para *sol#*, em seguida.

Frequentemente, uma pergunta que paira quando se discute politonalidade e técnicas relacionadas é o que regula esses procedimentos. Haveria critérios ou mesmo técnicas que pudessem guiar o compositor na combinação de estruturas diferentes, dando-lhe ao menos indicações do caminho para atingir seus fins composicionais? Nos casos em que se trabalhasse predominantemente com o politonalismo harmônico,

haveria alguma forma de controlar os aglomerados sonoros produzidos? Se vimos que Guerra-Peixe também reconhecia centricidade na música folclórica, como ele poderia garantir essa centricidade nas estruturas complexas com que vinha trabalhando em sua música? Era preciso encontrar uma forma de regular o cromatismo, ser modal, cromático e cêntrico ao mesmo tempo... mas como fazê-lo consistentemente?

Como vimos, Bartók tinha seus mecanismos, mas no caso de Guerra-Peixe não foi possível encontrar nem em seus escritos nem nas cartas referências significativas ao problema específico do trabalho harmônico e modal. Só podemos imaginar que esse tipo de questionamento teria entrado em jogo naquele período de gestação da nova fase composicional, a chamada “crise de orientação”, do fim dos anos 1940 até mais ou menos a metade da década seguinte. Diante disso, fazia sentido que ele fosse buscar em sua bagagem técnica e teórica instrumentos para lidar com os desafios composicionais colocados por suas novas exigências estéticas.

2.8 - *Harmonia Acústica*

Algo que entrou em toda bibliografia sobre mim e não está correto: dizem que fui aluno de Hindemith! Eu assisti um curso de extensão que Hindemith deu sobre a nova teoria; mas eu era um dos muitos que fez isto! [...] Quem me levou à música nova foi o maestro Hermann Scherchen – fez análises e me levou à música moderna. E a discussão sobre o dodecafonismo era corrente em todos os lugares.¹⁰⁸

Pelo que se pode averiguar, na época em que Guerra-Peixe era aluno de Koellreutter um dos temas que constavam das aulas se chamava *Harmonia Acústica*, expressão que não diz muita coisa para a maioria dos músicos de hoje. Ao que consta, teria sido Koellreutter quem deu esse nome à teoria, o que explica em parte o pequeno alcance da designação, mas penso que nosso relativo desconhecimento a respeito do assunto se deva também, em alguma medida, ao próprio desenrolar da História da música de concerto ocidental.

Hindemith descobriu, isto é, explicou o que já existia e estabeleceu uma tabela que o Koellreutter andou ensinando. Harmonia é a combinação de dois ou mais sons, pela relação dos intervalos. Há intervalos consonantes, outros meio termo, outros mais ainda, depois, uma dissonância mais suave, outra mais agressiva. São gradações do

¹⁰⁸ KOELLREUTTER, H. J. *Entrevista*. <http://musicosdobrasil.com.br/koellreutter>, último acesso em 29/09/2012.

dinamismo harmônico. Koellreutter chamava isso de harmonia acústica, e eu achei um bom nome. Mas ninguém desenvolveu isso; inclusive há um americano que usa isso, dá exemplos, mas não dá o ensino da coisa. Então, eu criei uma didática que funciona, mesmo.¹⁰⁹

Guerra-Peixe publicou nos anos 1980 uma pequena apostila didática chamada *Melos e Harmonia Acústica* e que traz o subtítulo “Princípios de Composição Musical”. A apostila é muito posterior ao período que estou enfocando aqui, mas serve ao menos de confirmação e mesmo de explicitação dos termos em que – acredito – ele já pensava antes, visto que teria travado contato com tais técnicas quando era aluno de Koellreutter, ainda nos anos 1940.

Uma olhada no conteúdo do trabalho revela que, após exercícios iniciais de construção melódica – que estão agrupados dentro de uma primeira parte denominada “Melos” –, chegamos a uma parte da apostila onde começa a ser discutida a estruturação de pequenas peças a duas vozes, finalmente chegando, em seguida, à parte denominada “Harmonia Acústica”. Além disso, já no prefácio (denominado *Prelúdio*) Guerra-Peixe inicia dizendo que “foi o professor H. J. Koellreutter quem trouxe para o Brasil o estudo da Melodia e daquilo que ele denominava ‘Harmonia Acústica’, ambos os estudos com apoio nas obras de ensino de Paul Hindemith e outros”.¹¹⁰

De fato, na parte da apostila relativa à Harmonia Acústica encontram-se princípios praticamente idênticos aos que Hindemith descreve em seu *Unterweisung im Tonsatz*, publicado pela primeira vez em 1937 e traduzido para o inglês como *The Craft of Musical Composition*.¹¹¹ Especialmente no que tange à “tensão proporcional dos intervalos”, onde se discute o “emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias”¹¹² e se estabelece uma forma de organizar os aglomerados sonoros a partir da noção de intervalo, os conceitos parecem claramente originados na teoria do compositor alemão.

Basicamente trata-se de um sistema de tonalidade expandida que permite classificar virtualmente qualquer aglomerado sonoro e, a partir dessa classificação, integrá-lo a um discurso musical estruturalmente organizado. De fato, tais ideias parecem ter tido alguma circulação na época, embora não tão sistematizadas como vemos nos trabalhos de Hindemith e Guerra-Peixe. Em *Twentieth-Century Harmony*,

¹⁰⁹ GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista para a Funarte*. 26/06/1984, transcrição cedida por Flavio Silva.

¹¹⁰ GUERRA-PEIXE. *Melos*. Sem numeração de página.

¹¹¹ HINDEMITH. *Op. Cit.*

¹¹² GUERRA-PEIXE. *Melos*. P. 30.

por exemplo, livro de Vincent Persichetti publicado em 1961 e que foi provavelmente a primeira obra a tentar uma síntese sobre a “prática harmônica”¹¹³ dos compositores da tradição de concerto da primeira metade daquele século, encontram-se descrições muito similares às que são oferecidas pelos dois compositores em seus trabalhos, inclusive trazendo discussões sobre o grau de dissonância dos intervalos e o controle da tensão proporcional dos aglomerados como parte da prática harmônica,¹¹⁴ porém sem o ponto principal da teoria de Hindemith/Guerra-Peixe, que era a possibilidade de estabelecer a fundamental de qualquer aglomerado sonoro, e também sem qualquer teorização sobre o aspecto melódico. O próprio problema da “flutuação harmônica” – a observação do grau de tensão proporcional entre as simultaneidades de um trecho – parecia presente na época, como vemos em Persichetti e como atesta Allen Forte em seu artigo sobre Hindemith,¹¹⁵ mas, salvo engano, foi Hindemith quem criou uma teoria para o controle e a organização consciente do discurso, considerando-o também como recurso e preocupação estética.

Da maneira como Guerra-Peixe propõe, o sistema se organiza a partir de uma “série” – sem nenhuma relação com a série dos serialistas, como se verá em seguida – em que os intervalos são classificados de acordo com seu grau de tensão, indo do menos tenso ao mais tenso na seguinte ordem:

Figura 13: *Série de tensões de intervalos (do menos tenso para o mais tenso)*

Como se vê, as noções de dissonância e consonância são na prática substituídas por um *contínuo* crescente de tensão, apesar Guerra-Peixe recorrer simultaneamente aos termos “consonância perfeita” e “imperfeita”, “dissonância branda” e “aguda” e intervalos “vagos”. Até aí nada de muito novo, mas além disso o autor propõe que entre os intervalos presentes numa dada simultaneidade o menos tenso seria mais “forte”, e por isso predominaria sobre os outros, o que por consequência permitiria encontrar a

¹¹³ O termo é do próprio Persichetti, e é interessante perceber que já na época se falava em uma prática comum entre os compositores desse período, assunto que só se tornaria mais consensual na literatura musicológica a partir de fins do século XX. Ver PERSICHETTI. *Op. Cit.* p. 9.

¹¹⁴ *Idem.* pp. 14, 19-21.

¹¹⁵ FORTE, A. “Paul Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States”. In: *Journal of Music Theory*, vol. 42, no. 1, 1998, pp. 1-14.

fundamental de virtualmente qualquer aglomerado de notas – à exceção de certas estruturas simétricas, que não teriam fundamental. No caso, partindo do princípio de equivalência de oitava – amplamente disseminado na música de concerto ocidental e assumindo consequências extremas na música do século XX¹¹⁶ –, e tratando tal intervalo como o uníssono, vamos em grau crescente de tensão da quinta justa até o trítono, que por sua vez é definido por Guerra-Peixe como um “intervalo vago”, não possuindo fundamental. De resto, vemos também a fundamental de cada um desses intervalos (a figura usa sempre o *dó* como fundamental), sendo que entre sétimas menores e maiores não seria possível estabelecer qual a mais tensa, nem entre segundas menores e maiores.¹¹⁷ Logicamente, como já foi mencionado, segundo a teoria não seria possível encontrar a fundamental de estruturas simétricas, uma vez que a presença de apenas um intervalo na estrutura não permite estabelecer a predominância de uma altura sobre as outras, o que vai ao encontro do pensamento tonal, que durante o século XIX veio explorando esse tipo de estrutura como forma de alcançar regiões tonais mais distantes a partir da reinterpretação enarmônica de acordes diminutos ou aumentados.¹¹⁸ Além disso, há uma convergência considerável entre a teoria tonal clássica e a harmonia acústica, a maioria dos acordes tonais sendo entendida da mesma maneira no novo sistema,¹¹⁹ o que reforça a leitura da proposta de Guerra-Peixe/Hindemith como uma espécie de teoria para uma tonalidade expandida, mas que Guerra-Peixe diria em entrevista posterior não se tratar nem de tonal, nem atonal e nem modal:

É a harmonia independente de ser tonal, atonal, modal; vale pelo intervalo. É um negócio matemático, mas a gente pode saber que o intervalo de oitava tem uma classificação, as terças têm outra, as sétimas e segundas têm outra. Não é preciso saber matemática para compreender isso, mesmo porque eu já tive alunos matemáticos, engenheiros, arquitetos. Houve uma ocasião que eu estava em dúvida, achando que estava errado. Pedi a um desses alunos para verificar, ele

¹¹⁶ Ver a parte inicial, “Basic concepts and definitions” de STRAUS. *Op. Cit.* pp. 1-12.

¹¹⁷ É através dessa série que se pode encontrar a fundamental de acordes e demais simultaneidades. Por exemplo, num aglomerado contendo, do grave para o agudo, as notas *fá#*, *dó*, *ré*, *mi*, *sol* e *si*, a fundamental é *dó*, por ser a fundamental do intervalo de quinta justa mais grave do aglomerado. O intervalo *fá#-si*, sendo uma quarta, ou seja, uma inversão da quinta, tem menos força, portanto, embora mais grave, “perde” para as duas quintas justas (*dó-sol* e *mi-si*), das quais a mais grave predomina sobre todo o aglomerado.

¹¹⁸ Ver COHN. *Op. Cit.*; SICILIANO. *Op. Cit.*; BAILEY. *Op. Cit.*

¹¹⁹ Uma exceção curiosa é o acorde maior com sexta adicionada, cuja ambiguidade tonal foi explorada grandemente na música da virada do século (cf. BAILEY. *Op. Cit.* e AUSTIN, W. W. *Prelude to the Afternoon of a Faun*. Nova York: Norton, 1970), sendo em geral interpretado como tríade maior com sexta e que segundo a harmonia acústica seria uma tríade menor com sétima em primeira inversão.

pegou uma tabela, e constatou que está tudo correto.¹²⁰

Há algumas diferenças entre a explicação de Guerra-Peixe e o sistema de Hindemith. Antes de tudo, embora não tenha sido possível encontrar nem no *Melos*, nem em cartas ou entrevistas comentários de Guerra-Peixe sobre politonalismo e polimodalismo, parece bastante clara a presença dessas técnicas em suas obras *da maneira como as apresentei há pouco*, ou seja, entendendo-as como recursos para produzir estruturas harmônicas complexas, o que chamei de “politonalismo harmônico”. No entanto Hindemith é explícito ao afirmar em seu livro que seria impossível produzir a sensação de duas tonalidades simultâneas, visto que um dos acordes sempre iria se impor como mais forte, fazendo com que o aglomerado inteiro fosse ouvido como submetido a sua fundamental. Isso, porém, longe de colocar em xeque o que apresentei acima sobre o assunto, está em perfeita conformidade com a ideia de “politonalismo harmônico”, de certo modo até oferecendo uma explicação bastante clara sobre o princípio que o rege, ao menos da maneira como ele parece integrar as obras de Guerra-Peixe que pude analisar, onde vemos o recurso a estruturas politonais prioritariamente para gerar texturas cromáticas, e não tanto com a preocupação de criar um efeito de tonalidades simultâneas. Trata-se de uma textura harmonicamente complexa, que escapa a uma explicação pela teoria tonal tradicional porém guardando algumas características em comum com os acordes gerados nesta. A Harmonia Acústica, como estamos vendo, funciona aqui como um conjunto de princípios para a regulação daquilo que é obtido com o “politonalismo harmônico”, sendo que aqui o termo “politonalismo” serve muito mais para designar um meio de se obter essas estruturas complexas do que um fim em si mesmo.

Além da questão da politonalidade, há uma outra diferença entre a Harmonia Acústica de Guerra-Peixe e o sistema apresentado por Hindemith, esta sendo talvez a principal delas. Além da série onde é apresentada a tensão proporcional dos intervalos, existe ainda uma outra no *Unterweisung im Tonsatz*, esta visando à regulação da centricidade *entre* acordes,¹²¹ permitindo que se estabeleça a tonalidade de um trecho de

¹²⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista a Sérgio Nepomuceno Alvin Corrêa*. 1986, transcrição cedida por Flavio Silva.

¹²¹ Esta outra série permitiria estabelecer o centro tonal de um trecho de música com base nas relações de afinidade entre as fundamentais dos acordes. Guerra-Peixe não faz qualquer comentário a respeito disso e não há indícios claros de sua aplicação nas obras que pude analisar. Desse modo, absteve-me de desenvolver o assunto. Mas à exceção disso, que me parece mais uma omissão – por razões que infelizmente não foi possível apurar – do que uma indicação de divergência, não há nenhuma diferença

música com base na relação entre as fundamentais dos aglomerados ali presentes. Apesar do interesse do assunto, julgo não ser necessário explorá-lo aqui, visto que isso nos levaria muito longe em um tema que, até onde foi possível averiguar, não desempenha papel importante na técnica composicional de Guerra-Peixe. Além do mais, como vimos, apesar das pequenas diferenças, o próprio Guerra-Peixe recorre a Hindemith para falar da teoria, o que julgo ser prova suficiente da convergência entre os princípios aplicados. Assim, através da série mostrada na figura 13, tanto Guerra-Peixe como o compositor alemão dispunham de uma teoria da tensão harmônica que lhes oferecia instrumentos para a construção de uma compreensão e de um método de tratamento de aglomerados os mais variados, encontrando suas fundamentais e organizando o discurso musical a partir da sucessão dessas fundamentais, ao mesmo tempo em que a diferença de graus de tensão entre os acordes se revelava como uma forma a mais de regular a relação entre eles – o fenômeno chamado por Hindemith de “flutuação harmônica”¹²² –, criando verdadeiros *crescendi* e *decrescendi* harmônicos que não têm qualquer relação com dinâmica ou intensidade.¹²³

The figure displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system is divided into three measures, each labeled with a circled number above the staff: ①, ②, and ② T. Below each measure, a sequence of numbers indicates the relative tension of the chords: 1 2 3 4 3 2 for the first measure, 1 2 3 4 3 2 for the second, and 1 2 3 4 3 2 for the third. The second system is divided into two measures, labeled ③ and ①. The first measure is marked 'clímax' and has the sequence 1 2 3 4 3 2 1 below it. The second measure has the sequence 4 3 2 1 below it. The chords are represented by groups of notes on the staves, with some notes being beamed together.

Figura 14: Exemplo de gradação de tensão harmônica – os números envoltos por círculos indicam os módulos (que possuem graus diferentes de tensão relativa), enquanto os números abaixo de cada “acorde” indicam seu grau de tensão em relação aos outros dentro do mesmo módulo. Tanto no caso dos módulos quanto dos “acordes”, quanto maior a tensão, maior o número. Logo, o módulo 3 é aquele que congrega mais tensão, e dentro dele o acorde de número 4 é o mais tenso de todo o exemplo.

significativa entre as proposições dos dois autores.

¹²² HINDEMITH. *Op. Cit.* p. 115.

¹²³ Neste ponto, como de resto, Hindemith é bem mais claro e explicativo que Guerra-Peixe. Portanto, visto que os mesmos princípios relativos a isto estão presentes nos dois trabalhos, estou usando aqui uma formulação mais próxima da que foi dada pelo primeiro. Cf. HINDEMITH. *Op. Cit.* pp. 115ss.

Guerra-Peixe¹²⁴ chega a falar que se deve cuidar do clímax harmônico como mais um elemento de importância na estruturação formal de uma obra. É o que se vê exemplificado acima, onde o grau de tensão dentro de cada módulo e entre os módulos vai aumentando até que no quarto deles, no terceiro terço do exercício, está o clímax. Na apostila são discutidos inclusive princípios de organização da macroforma com vistas à obtenção de unidade a partir da repetição variada:

Qualquer módulo – exceto aquele no qual esteja escrito o clímax harmônico (não confundir com o clímax melódico) – poderá ser reproduzido. A reprodução será feita, então, em outra altura escalar, transporte absolutamente exato, a fim de se estabelecer a um tempo unidade e variedade. O módulo reproduzido deverá ter a indicação de transporte, escrevendo-se a letra T. Exemplo:

Repare-se que o clímax está no 3º terço do exercício.¹²⁵

É interessante observar também que, ao falar dos princípios gerais de sua teoria, nosso compositor afirma que estes seriam “válidos para qualquer estilo de música, antigo ou contemporâneo”,¹²⁶ “independente de ser tonal, atonal ou modal”, como vimos. Desse modo, algo de alcance considerável está em jogo aqui. Nunca é demais repisar o fato de que, ainda que por vezes afirmasse que sua formação era predominantemente popular,¹²⁷ Guerra-Peixe era um compositor filiado à tradição de concerto ocidental – embora talvez se possa dizer que em seu “braço” americano e brasileiro. Não é uma questão de acreditar ou não no que um ator fala sobre si próprio – ele de fato tinha razões que vão muito além de simplesmente legitimar-se ou acumular alguma forma de capital para dizer que sua formação foi popular –, mas independentemente da tradição em que se iniciou na música, para além de sua atuação de muitos anos com música popular urbana no rádio e de suas pesquisas folclóricas, Guerra-Peixe era um compositor que não só voltava a maior parte de seus esforços para

¹²⁴ O exemplo da figura 14 foi adaptado de GUERRA-PEIXE. *Melos*. p. 33.

¹²⁵ Retirado de GUERRA-PEIXE. *Melos*. p. 30.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ Ver GUERRA-PEIXE, C.; DUARTE, F. “Guerra-Peixe, meio século de engajamento”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 19/03/1979.

a sala de concertos, mas que pensava sua música para este espaço, praticamente nunca recorrendo a instrumentos de fora da tradição – ele falava explicitamente que não era necessário usar instrumentos de outras origens em suas obras, como vimos no primeiro capítulo. Por isso, é nessas bases que devemos encarar sua música composta para a sala de concertos; é a partir daí que ela é construída, respondendo a exigências dessa tradição, como venho tentando mostrar. Falar em possuir menos ou mais técnica composicional, discutir formas que podem ser ou não aproveitadas em sua música, pensar em questões relacionadas à missão do compositor brasileiro ou tratar como problema a ser resolvido a polêmica música brasileira *versus* dodecafonismo, por exemplo, tudo isso é estar dentro da tradição de concerto e mostra preocupação com os problemas que figuravam na ordem do dia nessa tradição. Se ainda for necessário mais um argumento para dar sustentação ao “enquadramento” de Guerra-Peixe como compositor de concerto, pode-se olhar para o fato de que era em relação a outros compositores de concerto que ele “se media”; quando falava de si e se comparava a outros compositores – e não são raros esses momentos em suas entrevistas e em sua correspondência – os nomes que ele invocava eram os de Villa-Lobos, Mignone, Carlos Gomes, Guarnieri, Katunda, Santoro, Radamés, Lopes-Graça, Koellreutter, Krieger, Bartók, Hindemith, Khachaturian, Shostakovich, Berg, Schönberg... Eram estes os seus pares, tal como ele próprio se via.

Talvez possa parecer excessivo justificar assim algo que a princípio é até um tanto óbvio, porém o que está em questão aqui não é uma taxonomia da música brasileira, mas aquilo que encaramos como a base sobre a qual a música de Guerra-Peixe foi construída. Isso significa que há algo como linhas gerais que essa música seguia, segundo as quais ela era construída e que a maior parte do tempo passam despercebidas de tão naturalizadas. Por mais “folclore” que houvesse nas obras de Guerra-Peixe, estas eram ainda música de concerto. Por mais que falemos em produzir sua música numa encruzilhada de tradições, o veículo dentro do qual se trafega é aquele mesmo: o do instrumental, da lógica de funcionamento e de legitimação da música de concerto de tradição ocidental em sua versão brasileira. Ou seja, estamos diante de uma resposta histórica e geograficamente situada – como não poderia deixar de ser – para os problemas que venho apontando neste trabalho e que surgem dessa mesma inserção num local, num tempo *e numa tradição*. Isso significa que por mais “horizontalidade” que Guerra-Peixe dispensasse aos diversos elementos presentes em sua música, havia

uma hierarquia inescapável entre eles que vem à tona ao olharmos já para os problemas que ele se coloca na criação de sua música. Não estou afirmando que essa hierarquia é sempre insuperável, mas no caso de Guerra-Peixe ela parece existir e não foi revertida – e provavelmente nem era uma preocupação fazê-lo. Muitos dos problemas com que ele teve que lidar e também muitas de suas vitórias estão relacionados diretamente à incorporação de elementos de outras tradições à música de concerto de tradição europeia, e não o contrário.

2.9 - Uma tradição modernista

O problema de um pensamento harmônico que se pretende baseado em algo como “leis acústicas” nos mostra isso de maneira particularmente aguda. Quando Guerra-Peixe afirma que os princípios que regem aquilo que chama de Harmonia Acústica valem para qualquer música de qualquer época, está afirmando, é claro, tratar-se de algo que está além de qualquer cultura (ou tradição) específica. Isto já está dito no próprio nome escolhido para a teoria, uma vez que “acústica” remete diretamente à física, ou seja, a princípios encontrados no âmbito da natureza, e não na cultura ou no social. É em completa consonância com o pensamento ocidental – e o de sua época em especial – que ele traça precisamente ali a linha que separa cultura de natureza.¹²⁸ Criticando, de um ponto de vista que se pode dizer até relativista, a obra teórica de Hindemith, já em 1965 William Thomson (não confundir com o texto de Virgil Thomson mencionado mais abaixo) iniciava um artigo de uma forma que ilustra bastante bem o significado, naquela época, desse raciocínio que se pretendia baseado em leis naturais:

The population of speculative theorists is split like that of other ontological realms into those who are “believers” and those who are not. The faithful, in this case, hold that music operates within a closed system, its basis unchanging through the ages and potentially demonstrable. Those who entertain such immutable “truths” are known as natural theorists, for a usual concomitant of their speculations has been the derivation of all manner of “laws” from the known, the assumed, or merely the fancied “facts” of the natural world.¹²⁹

¹²⁸ Ver, entre outros, VILHENA. *Op. Cit.* Capítulo 3; BOTELHO, A.; BASTOS, E. R.; VILLAS BÔAS, G. (orgs.) *O Moderno em Questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008, especialmente a Apresentação.

¹²⁹ THOMSON, W. “Hindemith's Contribution to Music Theory”. In: *Journal of Music Theory*, vol. 9, no.

Dada a relação entre o texto de Hindemith e o pensamento de Guerra-Peixe quanto ao tema, no que tange a um princípio geral como este, as críticas feitas a um acabam valendo para o outro. Nos termos em que Guerra-Peixe coloca a questão, falar em uma Harmonia Acústica que valeria “para qualquer música de qualquer época” torna indiretamente manifesta a distância que o separava dos “nativos” junto a quem colhia material folclórico – distância que aparece também, é claro, na própria ideia, tipicamente ocidental e até certo ponto “colonialista”, de ir a determinado grupo, retirar dali uma dada coisa e depois “conservá-la” em estado bruto, decantada ou transformada. Fosse ele babalorixá e a música talvez fosse pensada com base nas preferências dos santos para quem era tocada, integrasse ele uma nação de maracatu e suas preocupações seriam bastante diferentes do aproveitamento do ritmo, sua exequibilidade por músicos de orquestra ou a transposição de suas batidas para instrumentos de altura definida...

De certo modo, Guerra-Peixe justifica a validade e o interesse de sua teoria harmônica colocando-a no plano dos fenômenos naturais, o que significa estabelecer que esta seria independente de todo fato cultural, livre de toda contingência histórica: se é do âmbito da física, é natural; se é natural, não pode ser mudado, visto que as “leis da natureza” são eternas e imutáveis; se são eternas e imutáveis, são uma base sólida a partir da qual se pode tratar absolutamente qualquer fenômeno cultural, pois esses fenômenos todos estariam submetidos às mesmas leis; e se é assim, tanto a música escrita para a sala de concertos como os cabocolinhos ou o cateretê paulista poderiam funcionar segundo estes princípios. O que não é dito é o quanto são ocidentais e perfeitamente congruentes com a tradição de concerto europeia essa própria lógica de um raciocínio harmônico geral e encompassador, a preocupação com maneiras de se transpor e tratar materiais díspares e mesmo a ideia de que certos elementos musicais podem ser encarados como materiais a serem transpostos para algum outro “registro” – este sim o registro onde tudo vai ser incorporado, uma espécie de língua franca quase, muito similar ao que uma série de estudos já mostrou em relação à música *pop*.¹³⁰

Retomando: ao separar técnica de Cultura, deixando-a no polo da Natureza através de “princípios” como os estabelecidos pela Harmonia Acústica, Guerra-Peixe

1, 1965, 52.

¹³⁰ Ver, por exemplo, o ensaio de Steven Feld, *The Poetics and Politics of Pigmy Pop*, em BORN, G. & HESMONDHALGH, D. (eds.) *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press, 2000.

automaticamente a considera válida para todas as culturas e todas as épocas.¹³¹ Através desse procedimento, ele dá uma espécie de “firmeza”, de solidez a seu fazer musical, que passa a “atravessar” o plano da cultura – ou das culturas –, onde vão ser colocadas a música europeia de concerto, a música “folclórica” brasileira, a música popular urbana etc. No plano da cultura, então, fica a arte, a “aplicação” da técnica, que o artista realiza segundo seu maior ou menor talento. A técnica seria, portanto, neutra, quase que apenas um meio para se chegar a um resultado artístico mais perfeito, não possuindo entretanto o poder de levar, só com o que tem a oferecer, um indivíduo qualquer a produzir uma grande obra de arte. É essa consideração que está na base da crítica, tantas vezes repetida, por Guerra-Peixe inclusive,¹³² de que um dos problemas do dodecafonismo é que qualquer um poderia fazer música, bastando aprender “as regras” e a escrever as notas no papel:

Com o dodecafonismo, qualquer um pode ser compositor. O sujeito aprendia o dodecafonismo e virava compositor. Eu dizia isso para o Koellreutter, e tenho a prova disso. É só aprender a escrever as notas. É um negócio mecânico. Por outro lado, esse uso diferente das notas veio quebrar uma certa monotonia, uma certa repetição que existia, alargando possibilidades.¹³³

É interessante observar que o polo da Natureza onde Guerra-Peixe coloca a técnica é o mesmo polo onde tradicionalmente as narrativas do século XIX e primeira metade do XX puseram o “folclore” e o “nativo”, num argumento que teve inclusive força muito grande para o Modernismo brasileiro, como vimos no primeiro capítulo. Com o deslocamento do problema da renovação dos meios de expressão para a brasilidade como forma de se alcançar a universalidade que garantiria a entrada do Brasil no Concerto das Nações, nosso Modernismo se divide em dois, como vimos,

¹³¹ A bem da verdade, o próprio Guerra-Peixe não parece ter levado aquela imutabilidade das supostas leis naturais às últimas consequências, como se vê num artigo de *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*, onde ele atesta que os “baques” no maracatu são feitos por instrumentos graves, o que contraria o que ele enxerga como princípios de ordem acústica, que seriam a razão porque quase sempre se reserva aos instrumentos mais graves dos conjuntos esquemas rítmicos simples. Diante disso, em nenhum momento Guerra-Peixe parte para qualquer forma de desqualificação do fenômeno, embora isso talvez pudesse estar subentendido no argumento, muito pelo contrário, ele comenta com interesse, até quase elogiando o fato (cf. GUERRA-PEIXE. *Estudos*. pp. 157-158). Ainda assim, vemos aí o quanto podem ser profundas as implicações de uma teoria harmônica que se pretende ancorada em fenômenos tidos como puramente naturais: sabe-se que o próprio Hindemith reviu diversas de suas peças anteriores após formular sua teoria, adequando-as aos novos princípios, embora posteriormente sua prática composicional fosse dar provas de uma flexibilização daquelas noções (cf. NEUMEYER, D. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press, 1986).

¹³² GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista para a Funarte*. 26/06/1984, transcrição cedida por Flavio Silva.

¹³³ *Idem*.

havendo de um lado aquela corrente “doutora”, que afirmava que a cultura brasileira seria incorporada às artes por meio do seu estudo aprofundado, enquanto do outro lado havia a corrente que partia de Graça Aranha e advogava uma relação mais *intuitiva* com o que era considerado a cultura brasileira para se alcançar a nacionalidade.

Apesar dessa divergência, a idéia de que as parcelas “rústicas” e “incultas” da população seriam como que portadoras de uma cultura brasileira mais autêntica tem na verdade raízes profundas nas próprias noções de *expressão* e *sensibilidade*, bastante caras aos modernistas de ambos os grupos. Em primeiro lugar, a própria sensibilidade moderna, definida quase em oposição ao sentimentalismo romântico, propunha ir contra a artificialidade que os modernos viam no exagero sentimental romântico, que privilegiava alguns sentimentos específicos em detrimento de todo um escopo emocional mais amplo. Em lugar disso, os modernos propunham uma sensibilidade que seria, afirmavam, mais representativa de sua realidade enquanto homens, tocando aqui na própria questão da *expressão*, da *sinceridade na arte*. Assim a primeira geração modernista, buscando dar conta e manifestar em suas obras sentimentos diversos daqueles que a seu ver eram repetitivamente repisados pela arte que os antecedeu, afirmava que o poeta não era necessariamente um inadaptado sofredor, sisudo ou doente, valorizando sentimentos alegres e expressão despojada, representando-se como jovens e másculos em oposição aos românticos. Era a época de proclamar a extirpação das glândulas lacrimais, sendo todo esse sentimentalismo visto como patológico, um sintoma do adoecimento geral da arte daquela época imediatamente anterior, e por isso mesmo devendo ser erradicado.¹³⁴

Como se pode ver, os termos que serviram à desqualificação do romantismo são muito similares aos que vimos serem mobilizados na polêmica em torno do dodecafonismo e da *Carta Aberta* de Guarnieri. Penso que isso não seja mero acaso, mas sim que uma certa similaridade entre as posições que cada grupo ocupava em seu próprio debate levou a uma leve repetição, ou melhor, a uma continuação até um pouco inesperada da História, visto que em ambos os casos um grupo se colocava contra outro que já gozava de maior legitimidade, questionando-lhe a validade dos princípios e práticas. Em primeiro lugar, partindo da associação – clara para qualquer ator da época – entre dodecafonismo e expressionismo, estamos a um pequeno passo de distância de estabelecer uma linhagem que vai direto até o romantismo alemão, vendo mesmo o

¹³⁴ TRAVASSOS, E. *Os Mandarins Milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, 29ss.

expressionismo como uma espécie de exacerbação pessimista deste.¹³⁵ Além disso, ao longo do segundo quartel do século XX houve aquele “deslizamento” de perspectivas em nosso Modernismo a que me referi no primeiro capítulo, que acabou tornando possível certa inversão de posições, abrindo espaço para que os partidários de um nacionalismo “progressista” disputassem com os compositores brasileiros de vanguarda da época a continuidade “natural” das reivindicações da primeira geração modernista.

Uma vez que, com a publicação de *A Estética da Vida*, de Graça Aranha, a renovação da expressão e a ruptura com o passado foi dando lugar à problemática da *brasilidade* como foco das preocupações de nossos modernistas, as artes e ideias brasileiras precedentes passaram a ser potencialmente interessantes como fontes de elementos fertilizadores para a nova arte a ser produzida, o que dependia em boa medida daquela passagem da busca de uma expressão “individual pura” para a expressão “pura” por ser ancorada na cultura os indivíduos incultos da nação a que me referia no capítulo 1. Foi assim que, nos anos 1940, os membros do grupo Musica Viva puderam estabelecer seu vínculo com o Modernismo principalmente na chave da renovação dos meios de expressão, do vanguardismo e da ideia de arte revolucionária ligada diretamente a uma forma revolucionária. Foi isso também que em parte permitiu a Koellreutter empreender uma ligação – a princípio insuspeita – entre as ideias do Musica Viva e as de Mario de Andrade. No entanto, no mesmo momento vemos os nacionalistas afirmando seu vínculo com a herança Modernista brasileira e com determinadas formas de progressismo por meio da afirmação de uma ligação profunda com supostas raízes da nação, o que se tornou possível a partir da emergência daquela percepção da profundidade do “eu” do artista como inevitavelmente vinculada a uma espécie de “eu” da nação. Como se sabe, naquele momento era este o nexo mais forte e que ocupava o foco das preocupações, e esta visão acabou se tornando vitoriosa.¹³⁶

Essas ideias servem para entendermos um pouco melhor o caso de Guerra-Peixe, mostrando algumas das formulações mais completas que o debate em torno da produção de uma arte que contribuísse de alguma forma para a construção da cultura brasileira assumiu em sua época, mas é preciso escapar da tentação de vê-lo como um teórico da brasilidade. Sua relação com o debate não é a do homem de ideias, preocupado com as

¹³⁵ Sobre Expressionismo, ver ALMEIDA, J. *Op. Cit.*, sobre sua ligação com o dodecafonismo, ver ROSEN, *Schoenberg* e a *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri em SILVA, F. *Op. Cit.*

¹³⁶ Ver KATER, C. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001, 343-353 e SALLES, P. T. *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

consequências e desdobramentos de seus posicionamentos, mas sim a do artista que produz suas obras a partir de certas preocupações. Não estou afirmando aqui que todo artista deva ser tratado dessa maneira. Mario de Andrade mesmo é um bom exemplo de autor cujas reflexões mais gerais sobre a cultura brasileira se propõem ser teorizações de longo alcance, mas no caso de Guerra-Peixe ganhamos bastante em nos preocuparmos mais com a realização concreta de suas obras, vendo nelas uma manifestação mais completa de seu pensamento e evitando analisar seus dizeres em busca de uma coerência total ou de formulações encompassadoras.

Mas falar que as obras musicais de Guerra-Peixe são manifestações mais completas de seu pensamento ainda não é a melhor formulação possível. Dificilmente a música de um compositor vai chegar a uma coerência absoluta nesse sentido, que se pode dizer “ideológico”. Muita coisa entra numa obra de arte sem que o próprio artista se dê conta – e isso ainda antes de entrarmos na discussão sobre a recepção –, mas é exatamente por isso que, em se tratando de artistas, ganhamos mais em dar atenção prioritariamente a sua arte: é do ouvido do compositor a última palavra, é ele quem decide se determinada obra virá à luz daquela maneira ou se seu destino é a borraça ou mesmo a lixeira. E nisso temos um crivo muito mais rigoroso – embora muito mais permeável a algo como uma “heterogeneidade de mediações” – que a razão.

Dessa discussão mais geral decorre um ponto metodológico importante: por mais que o argumento esteja sendo construído como se Guerra-Peixe viesse procurando uma forma de fazer música segundo aquelas exigências que tentei mostrar, tais como uma harmonia “avançada”, uma técnica que pudesse valer para todo tipo de música, uma maneira de tratar o material para que não soasse excessivamente característico, a procura de uma música “nacional” que se diferenciasse da dos outros nacionalistas etc., a ideia não é que tenha havido de sua parte uma preocupação constante e consciente com cada um desses problemas – como se Guerra-Peixe tivesse já claro para si próprio desde o início seu ponto de chegada. Uma coisa é a explicação que o pesquisador constrói, outra coisa é a realidade vivida pelos indivíduos na concretude da História. O pesquisador organiza seu discurso segundo critérios explicativos, com base numa ordem lógica que visa a tornar inteligível algo que é mais complexo que qualquer descrição possível. Guerra-Peixe pode ter sido movido por algumas das indagações que estou usando para nortear esta exposição – e de fato problemas relacionados ao excessivamente característico ou a como evitar os clichês dos nacionalismo parecem ter sido preocupações concretas que o animavam –, mas de maneira nenhuma quero sugerir

que ele estivesse trabalhando o tempo todo conscientemente em busca de qualquer coisa resumível numa expressão como “modalismo cromático e cêntrico com base em critérios supra-culturais” ou coisa que o valha. O que apresento aqui é uma explicação *a posteriori* que tenta ser o mais rigorosamente historicista possível, na medida em que se baseia em problemas e, principalmente, em respostas concretas dadas por um ator situado numa conjuntura específica. Guerra-Peixe estava de fato tateando em busca de formas de realizar sua música e, como veremos a seguir, uma vez que a solução que, penso, ele encontrou para o problema já estava em conhecimentos prévios de que ele dispunha, nada senão as diversas formas de pesquisa que empreendeu para realizar sua música justificaria o longo período de “crise composicional” que ele viveu no início dos anos 1950. Não é difícil imaginar que esse tipo de processo seja vivido em meio a bastante hesitação e experimentação, em um vai e vem contínuo entre princípios mais gerais, resultados específicos, sons que remetem àquilo de que se quer distância ou ao que se está buscando e ressignificações em contato com outros elementos que entram em jogo a cada nova obra, numa teia de associações bastante complexa e sempre móvel.

2.10 - Juntando elementos dispersos

Cabe perguntar, afinal, o que poderia garantir um tratamento homogêneo, que não fizesse “violência” aos elementos díspares presentes, por exemplo, no primeiro movimento do *Trio para violino, violoncelo e piano*. Escrito em forma sonata, a exposição começa com uma melodia no modo lídio, aparentemente referenciada em alguma música do nordeste brasileiro, acompanhada por um motivo rítmico que Faria afirma ser baseado no tambu paulista,¹³⁷ e vai terminar com um tema inspirado nos cabocolinhos.¹³⁸ Além disso, o cromatismo da obra resulta em grande parte, no plano harmônico, da sobreposição de estruturas predominantemente triádicas, recorrendo fartamente ao “contraponto de acordes”, enquanto no plano melódico a “flutuação modal” aparece como forma de ligar fragmentos característicos de cada modo provenientes de centros diferentes, tudo isso articulado por procedimentos cadenciais diversos, alguns até mesmo tonais.

¹³⁷ Ver FARIA, A. G. “Guerra-Peixe e a estilização do folclore.” In: *Latin American Music Review*. vol. 21, no. 2, 2000, p. 178 e FARIA Jr. *Op. Cit.* p. 114. Como veremos logo abaixo, há outra forma possível de compreender o motivo rítmico em questão.

¹³⁸ A atribuição de origem a cada um desses elementos não é óbvia, claro, e será discutida no momento oportuno.

Allegro Moderato - CA. ♩ = 108

The musical score is for the beginning of the Trio for Violino, Violoncello, and Piano (1960) by Guerra-Peixe. It is in 4/4 time and consists of 10 measures. The tempo is Allegro Moderato, with a quarter note equal to 108 beats per minute. The key signature is G major. The Violino and Violoncello parts are in G major, while the Piano part is in G major. The Piano part includes triplets and a 'dim...' marking. The Violino and Violoncello parts also include triplets and a 'dim...' marking. The score is written in G major and 4/4 time.

Figura 15: Início da exposição do Trio para Violino, Violoncelo e Piano (1960), de Guerra-Peixe.

Nem todos os elementos enumerados acima podem ser vistos na figura, mas teremos ocasião de observá-los mais à frente. Tomando como base os comentários que vimos Guerra-Peixe fazer sobre problemas composicionais ao criticar os outros nacionalistas, nota-se que a própria maneira como ele pensava em não fazer violência ao material tinha um componente ocidental pronunciado, uma vez que era buscada a partir de uma percepção formada na tradição de concerto e que se apoiava principalmente na noção de *equilíbrio* que discuti mais acima. Pressupunha-se, por consequência, a coerência entre o que um tema tinha a oferecer e o desenvolvimento dado a ele,

buscando cuidar da maneira como eram aproximados os elementos que não tivessem uma relação a princípio direta.¹³⁹

Como disse, o primeiro movimento do *Trio* é estruturado em forma sonata. O plano tonal tem os seguintes centros estáveis: *Ré* (primeiro tema do primeiro grupo, ou seja, A_1 – mostrado na figura acima), *Fá#* (segundo tema do primeiro grupo, A_2 – número 2 de ensaio), *si* (primeiro tema do segundo grupo, B_1 – número 3 de ensaio) e *Lá* (B_2 – número 5 de ensaio), desenhando um acorde de *Ré maior com sexta* (D^6). Talvez se possa especular sobre a importância desse acorde na estruturação da peça, visto que as *tonalidades relativas* tradicionais¹⁴⁰ são mantidas na harmonia da obra, porém numa espécie de versão modal, onde *Ré* lídio e *si* dórico ocupam o lugar dos *Ré* maior e *si* menor esperados e, por extensão, a própria relação entre os modos lídio e dórico ganha proeminência, como veremos, por exemplo, na repetição variada de A_1 e como aparece claramente no primeiro tema do segundo grupo (B_1) – ver figura 16 abaixo.

Curiosamente, este é um dos trechos onde, olhando para a melodia principal, a indefinição modal desempenha papel menos importante, apesar de ainda assim se fazer presente.¹⁴¹ Aqui, a mão direita do piano está consistentemente dentro da coleção diatônica (com dois sustenidos), existindo porém uma dubiedade na relação melodia-harmonia: embora escutemos o trecho todo centrado em *si*,¹⁴² devido ao baixo no primeiro tempo de cada compasso criar a relação de quinta *si-fá#*, a melodia desenha com bastante força *Ré* como centro, bastando verificar que não só o trecho começa e termina sobre a terça de *si*, ou seja, *ré*, mas também que a fórmula cadencial que antecede o repouso da melodia (último tempo do compasso 44) coloca ênfase justamente sobre o *ré* ao envolvê-lo por seus segundo e quinto graus, criando uma tendência em sua direção que vai ser confirmada pela inequívoca cadência¹⁴³ sobre um

¹³⁹ Faria desenvolve um argumento similar, embora acabe por naturalizar o próprio pensamento composicional ocidental baseado na noção de equilíbrio, preocupado que está com a origem do material temático e justificando com base nisso uma suposta dificuldade da parte dos outros nacionalistas em desenvolver temas tomados literalmente do folclore. Cf. FARIA Jr., A. E. G. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, 1997, p. 109.

¹⁴⁰ Tonalidades que possuem a mesma armadura de clave, e por isso, numa tradição em larga escala dependente da noção de variedade na unidade, guardam uma intimidade importante.

¹⁴¹ Ver abaixo.

¹⁴² Sem grandes dúvidas, *si* dórico. Chama porém a atenção o fato de que imediatamente antes do *sol#* – a nota característica do modo – venha justamente o *sol#*, que apontaria para *si* menor natural.

¹⁴³ Inequívoca inclusive pelo fato de termos ali uma quinta aberta, sem o *fá#*, que se por um lado completaria a tríade de *Ré*, por outro poderia sugerir alguma relação ainda com *si* ao trazer junto a quinta deste.

acorde de *Ré* no compasso 49. Apesar disso, a cadência é nublada pela dominante menor no último tempo do compasso 47 e pelo *si* tocado na voz grave do piano no terceiro tempo do compasso 48, que se encadeia diretamente com o acorde final. Desse modo, ao final, em vez de uma cadência forte sobre *Ré*, Guerra-Peixe preferiu um movimento de 3ª menor ascendente no baixo e um movimento de grau conjunto descendente nas fundamentais *mi-ré*, sendo que o acorde de *Mi* maior sugere o lídio, e não o jônico da melodia. Ainda que essa relação ambígua entre *Ré* e *si* como centros seja fundamental para a estruturação da peça, após o desenrolar desse tema Guerra-Peixe recorre a um elemento tonal para articular duas seções diferentes. Como acontece na passagem do primeiro para o segundo tema do primeiro grupo – e ao contrário do que aconteceu ao fechar o primeiro grupo e iniciar o segundo –, de B_1 para B_2 temos claramente uma cadência tonal, com $E7^{(b9/11)}$ levando até B_2 , em *Lá*.

Figura 16: Guerra-Peixe – Trio para violino, violoncelo e piano - primeiro tema do segundo grupo temático, compassos 42 a 49 (as indicações de expressão e dinâmica foram suprimidas).

Voltando ao plano tonal do movimento, na reexposição, quando tradicionalmente o segundo grupo temático vem tonalmente “reconciliado” com o primeiro pela apresentação de seu material na tonalidade principal, Guerra-Peixe optou por fazê-lo apenas em B_1 , trazendo B_2 em *Lá*, como na exposição, e deixando para a *coda* o retorno

ao centro tonal inicial. Assim, na exposição a sexta já contida no acorde de D⁶ é o próprio centro em que B₁ vai ser apresentado, indo em seguida à dominante, Lá, em B₂. Quando o plano tonal vem “reconciliado”, na reexposição, o *si* de B₁ é trocado por *ré*, desenhando-se apenas um acorde de Ré maior: Ré, Fá#, ré e Lá.¹⁴⁴

Quanto à centricidade na obra, há mais um elemento interessante: já na exposição de A₁ vemos que, embora os centros pelos quais a harmonia passa (Ré, Sol, Lá e si) desenhem claramente uma estrutura tonal, o tratamento dado a cada um deles é modal no sentido de que funcionam como trechos construídos sobre modos ou centros diferentes, e não como acordes propriamente. Basta ver que do quarto para o quinto compasso há uma espécie de transposição do acompanhamento – o que é corroborado inclusive pela melodia, que realiza também uma transposição da figura fá#-sol#-lá (final do segundo compasso) para levar ao outro centro, no caso Sol. Vemos aqui mais uma vez o procedimento de “transposição abrupta” já assinalado mais acima quando discuti o *Pedinte* da *Suíte para Piano nº 2* e que é muito comum nas obras de Guerra-Peixe deste período, servindo de meio para criar variedade e aumentar a complexidade harmônica em trechos onde o modalismo fica particularmente explícito.

Além disso, a melodia é modal segundo o uso já descrito de fragmentos melódicos típicos de cada modo, talvez o mais característico neste caso sendo o desenho lá-sol#-fá#-ré, que abre a peça e dá o forte caráter lídio associado ao nordeste brasileiro, o que se comprova pelos próprios textos e peças de Guerra-Peixe onde temática é explicitamente nordestina. Mesmo sabendo de suas experimentações com a fusão de elementos de origens diferentes, cruzando-se alguns de seus escritos com o material modal encontrado nas obras, e juntando-se a isso o conhecimento quase que de senso comum que temos sobre características melódicas associadas a determinadas regiões do país, é possível reconhecer diversos dos fragmentos com que Guerra-Peixe trabalhava. Pode-se ver, a título de comprovação, aquele trecho de *ponteados* apresentado na figura 11 acima, encontrado por Faria entre as anotações do compositor, ou o *Galope (no estilo de Cantoria)* das *Três Peças para Viola e Piano* – este no modo jônio mas apresentando o mesmo desenho:

¹⁴⁴ Caso se queira ir um pouco além disso, dando uma dimensão estrutural ainda maior ao plano tonal do movimento, pode-se enxergar na relação Ré – Fá# – si – Lá dois polos tonais (definidos por suas quintas justas, intervalo de importância fundamental na teoria harmônica de Guerra-Peixe, como vimos) “encaixados”. Assim, na exposição *si* seria encompassado por Ré, o centro principal, que o absorveria completamente na reexposição, produzindo o próprio acorde de Ré maior: Ré – Fá# – ré – Lá.

Figura 17: Guerra-Peixe: *Galope (no estilo de Cantoria) - Três Peças para Viola e Piano (1957)*.

Já em relação ao acompanhamento de A_1 , no que concerne ao modalismo, percebe-se o mesmo procedimento já apontado de incluir notas de fora da coleção diatônica a que pertence o modo em que está a melodia, produzindo uma textura bastante cromática. Neste caso específico, Guerra-Peixe parece usar uma série de aproximações de grau conjunto para encadear os acordes, recorrendo amplamente ao movimento paralelo para, ao mesmo tempo, realizar um desenho melódico com a nota mais aguda de cada “acorde”. Já o ritmo, como antecipei, pode ser entendido como construído em cima do tambu paulista, que passa por um processo de estilização, como mostrou Faria:¹⁴⁵

Figura 18: Ritmo do tambu segundo Guerra-Peixe (apud FARIA. Estilização. p. 114).

Na verdade não importa tanto para meu argumento aqui traçar a origem precisa dos elementos em que Guerra-Peixe teria se baseado para compor suas obras, mas gostaria de assinalar que, lembrando de um trecho trazido no início do primeiro capítulo, quando Guerra-Peixe comentava o *Trio* e dizia que em seu primeiro movimento havia “elementos derivados do toque do berimbau, assim como da modinha e da inúbia (flautinha) dos ‘cabocolinhos’ do Recife”, talvez haja outra forma de se entender essa figura de acompanhamento. Já vimos que a inúbia dos cabocolinhos aparece de maneira bastante explícita em B_2 , com suas figurações rápidas, suas quartas aumentadas e seu registro superagudo. Os elementos da modinha são menos evidentes, mas é de se supor que estejam em B_1 , pelo *cantabile*, pela projeção e pelas figurações da melodia. Resta o berimbau. É claro que os elementos enumerados por Guerra-Peixe não precisam aparecer de maneira tão explícita, ilustrativa quase, mas é difícil não ligar o

¹⁴⁵ FARIA, A. G. “Guerra-Peixe e a estilização do folclore.” In: *Latin American Music Review*. vol. 21, no. 2, 2000, p. 178 e FARIA Jr. *Op. Cit.* p. 114.

ritmo da figura de acompanhamento de A₁ ao toque do berimbau a que Guerra-Peixe se refere. Qualquer um que tenha tido contato com a música de capoeira conhece ao menos superficialmente como soam alguns dos toques do instrumento, que embora sujeitos a mudanças de nome de grupo para grupo, em geral permanecem mais ou menos os mesmos no que diz respeito a suas estruturas sonoras. Assim, a figuração que Faria associa ao tambu parece-me também ter relação com o berimbau, especialmente nos momentos de variação do toque, chamadas de “viradas” em alguns grupos, quando as divisões ternárias têm especial proeminência. Além disso e do fato do próprio Guerra-Peixe mencionar o berimbau em seu comentário, outro elemento importante coaduna esta interpretação: o fato do toque do berimbau ser composto por duas notas diferentes separadas por uma distância aproximada de um tom.¹⁴⁶ É precisamente isso que vemos na figura 15, que mostra Guerra-Peixe utilizando na “ponta” dos acordes do acompanhamento justamente um movimento regular de subida e descida à distância de um tom: *fá#-sol#, lá-si, si-dó#* etc.

Depois do trecho que se vê na figura 15 o tema é apresentado novamente, porém desta vez pelo piano e no modo dórico. Neste trecho, a flutuação modal aumenta consideravelmente e há uma modificação na forma de “harmonizar” a melodia. Em A₁ o acompanhamento do piano trabalhava quase por mudanças de centro, quando uma mesma figura de acompanhamento ia sendo transposta com pequenas variações, o que ocorre na seguinte ordem: *Ré* lídio, *Sol* lídio, *Lá* mixolídio, *Sol* lídio e *si* dórico (compassos 1 a 10). No *si* a melodia repousa e então, após uma transição de dois compassos onde apenas o piano toca, cadencia-se, por fim, sobre uma tríade de *sol* na mão direita sobreposta a uma quinta aberta *ré-lá* na mão esquerda, o que produziria um acorde de *Ré* com a terça substituída pela quarta (chamado na teoria de música popular urbana de Dsus4), configurando-se um retardo, e contando ainda com uma sexta adicionada (*si*). O interesse do uso deste acorde aqui está em que, independente de sua possível ligação com a linguagem da música popular urbana, ele mantém até o último momento a indefinição modal entre o *Ré* lídio que está sendo abandonado e o *ré* dórico para onde a música vai caminhar, o retardo *sol* sendo resolvido somente já na apresentação de A₁ (primeiro tempo do compasso 13):

¹⁴⁶ As diferenças básicas de altura produzidas no berimbau se dão pelo toque do *arame* solto ou em contato com o *dobrão* (normalmente uma moeda grossa ou uma pedra que o tocador segura entre o polegar e o indicador da mão esquerda). Quando o tocador pressiona o dobrão sobre o arame, este é encurtado, soando mais agudo do que quando é tocado solto.

transição A1-A1'

Piano

espressivo

definição do modo

pentacorde "lídio b7"

11

14

17

"E7(#9)"

etc.

Figura 19: Reapresentação de A₁, desta vez no modo dórico.

Como se vê, Guerra-Peixe usa aqui as diferenças entre modos para criar expectativa e articular a forma, adiando o momento de definição modal com finalidades construtivas de médio alcance. Como indica a figura 19, nos dois compassos que antecedem a repetição de A₁ no modo dórico, a mão esquerda do piano toca uma passagem por graus conjuntos que vai de *sol* a *ré*, formando um pentacorde lídio com a sétima abaixada, que já aponta para a “bemolização” de um dos graus do modo e que leva à tríade de *sol* maior com a quinta *ré-lá* no grave (destacada na figura com um círculo – compasso 12), que garante a centricidade sobre *Ré*.¹⁴⁷

Chega-se então ao *ré* dórico através de uma indefinição que só se resolve no primeiro tempo forte de A₁, quando a melodia se apoia sobre o *fá* natural do primeiro tempo do compasso 13, depois da anacruze. Isso na verdade não define inequivocamente que estamos no modo dórico, mas apenas indica que se passou para um modo com 3^a menor, só ficando claro se tratar do dórico quando o *si* é alcançado, no compasso 16. Ainda assim, a ambiguidade entre dórico e menor natural aparece por

¹⁴⁷ Há também um *fá* (as quiáleras no compasso 11, mão direita) que chama menos atenção como inclinação por fazer parte de um movimento descendente mais amplo que vai de *lá* até *ré* (entre o primeiro tempo do compasso 11 e o primeiro do 12).

toda parte na presença ora de *si*, ora de *si*; no acompanhamento (na figura envolvidos com pequenos círculos). Na verdade, importa bem menos definir de que modo se trata do que mostrar a oscilação modal, da qual temos neste trecho apenas mais um exemplo. E não se tem apenas uma oscilação modal, mas também tomam parte aqui estruturas tradicionalmente mais associadas ao tonalismo. Se antes, em A₁, não se sabia bem se estávamos diante de uma mudança de acordes ou uma mudança de centros, com a transposição da mesma figura de acompanhamento, nesta nova apresentação de A₁ passa-se a um acompanhamento mais “acordal”, com uma vaga funcionalidade onde se percebem elementos de origem diversa convivendo.

Ainda na figura 19, vemos ali, entre os compassos 14 e 18, que a harmonia transita pela região da subdominante, chegando depois à dominante (A7), já fora do trecho transcrito na figura. Neste A7, cuja “vigência” mais ou menos frouxa se estende por quatro compassos, a intensidade da atividade polifônica aumenta sensivelmente, e o acompanhamento do piano segue a tendência, parecendo estar aqui submetido mais ao movimento das vozes que a qualquer raciocínio homofônico ou acordal, até que, por fim, nos compassos 24 e 25, desenha-se uma cadência tonal clara, quase jazzística, de G#m7^(b5) – C#alt, respectivamente ii e V de F#⁴, para onde de fato a música vai no segundo tema do primeiro grupo (A₂), no compasso seguinte.

2.11 - Entre a síntese e a colagem

Essa espécie de ecletismo da parte de Guerra-Peixe, recorrendo a elementos obtidos em estilos e tradições diferentes e colocando-os em contato numa mesma obra, parece-me ser perfeitamente congruente com sua atitude estética mais geral e com o que ele vinha fazendo em relação ao folclore. Afinal, se era possível juntar material temático nordestino com uma figuração rítmica paulista, por que não incluir aí também elementos tonais da música popular e estruturas acordais da música de concerto que lhe era contemporânea? De fato, a presença de elementos tonais no repertório de concerto da época, principalmente em pontos de articulação da forma, está longe de ser exceção, mesmo quando se está trabalhando numa ambientação pós-tonal.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Uma observação de Bailey nos leva à mesma conclusão partindo do outro lado da questão. Segundo afirma, na música de concerto europeia da segunda metade do século XIX, à exceção dos momentos de estabilidade harmônica, que tendem a ocorrer em pontos de articulação estrutural, são as “considerações lineares” que vão progressivamente ganhando precedência sobre os procedimentos harmônicos no discurso musical (BAILEY, *Op. Cit.* p. 117). Além disso, já sobre o repertório do século XX, pode-se ver,

Figura 20: Santoro - Prelúdio nº 8 (cc. 22-27): Relação dominante-tônica em contexto pós-tonal.

Neste sentido, Guerra-Peixe estava trabalhando bem próximo da prática comum da época – e se por vezes pode ser difícil percebê-lo, isso se deve em boa medida ao próprio efeito da “narrativa da continuidade” discutida no início do capítulo, que colocou muito mais ênfase nos compositores que trabalharam na tradição atonal-serialista. Mas então, se as obras de Guerra-Peixe poderiam ser um encontro até certo ponto fortuito entre elementos oriundos das mais diversas manifestações culturais, fossem elas europeias, norte-americanas, brasileiras, africanas, populares, folclóricas, urbanas... o que faria de sua obra especialmente brasileira? O elemento brasileiro não seria aí só mais um traço entre vários outros, sem nenhuma força especial ou precedência nas obras? Não seria então possível ver no suposto nacionalismo de Guerra-

por exemplo, as análises de peças de Schönberg apresentadas em Siciliano (*Op. Cit.*) e o já mencionado artigo de Hussey (*Op. Cit.*, parágrafo 28), onde o autor analisa precisamente a linguagem pós-tonal de Shostakovich. Temos aí a seguinte passagem, que exemplifica bem o ponto:

We hear in this movement [Passacaglia do segundo Trio para Piano] many traditional elements, in particular the passacaglia form itself. Baroque passacaglias often employ descending chromatic bass lines, such as “Dido’s Lament” in Purcell’s *Dido and Aeneas* or the “Crucifixus” from Bach’s *B minor mass*, the nature of this linear material effectively creating a sense of mourning and sorrow. As McCreless has noted, Shostakovich plays homage to this historic passacaglia bass line with the tetrachord construction and the descending chromatic line used in the upper voice instead of the bass. As with the previous examples, the harmonies are constructed in triadic fashion, and the first four bars yield easily to conventional analysis. The opening minor tonic moves to a dominant, then passes through V/V to another dominant function, viio7 in m. 4. At this point, the viio7 could have resolved back to tonic in B-flat minor [...]; but the resolution of m. 4 into m. 5 is anything but expected. The second four measures lose the clarity present in the first four, and it is here that the contemporary elements of the music come to the fore. The G major seventh and the G minor with major seventh in mm. 5 and 6, respectively, form the most disturbing and unexpected chords of the passage, initially with no obvious functional role. When A minor arrives in m. 7, stability seems to return, and as B minor follows, the whole step movement in the bass gives a possible indication of a modal predominant-dominant progression expected to resolve to E. [...] The resolution is, instead, to Bb minor, the beginning of the next statement of the ostinato.

Peixe uma relação distanciada e até fria com o material, tal como se vê no *Pulcinella* de Stravinsky, por exemplo?¹⁴⁹ Estas são perguntas que só poderão ser satisfatoriamente respondidas ao fim deste estudo, depois de passarmos por mais alguns pontos importantes para a compreensão da música de Guerra-Peixe e das tradições a que ele tentou ligá-la. De qualquer forma, como parte da investigação em tela neste momento, há que se adiantar que onde parece haver maior distanciamento da parte de Guerra-Peixe em relação a essa espécie de prática comum do meio do século XX¹⁵⁰ é nas formas com que o material obtido na cultura popular era tratado, o que se revela na relação entre modalismo, tonalismo e práticas pós-tonais, mas também no próprio trabalho composicional, que Faria (2000) chamou, a partir dos termos do próprio Guerra-Peixe, de “estilização do folclore”, assuntos que serão tratados no próximo capítulo.

Não há como ignorar que nesse encontro que se poderia entender como fortuito e des-hierarquizado entre elementos das mais diversas origens há uma dominância da tradição de concerto que, como venho mostrando, atravessa as obras como um fundo geral dentro do qual tudo é incorporado, organizado e (re)significado segundo seus pressupostos. Por um lado, não surpreende que a música e o pensamento composicional de Guerra-Peixe apresentem fortes características em comum com a tradição europeia de concerto, pois ele era um compositor formado nessa tradição e, mais significativo ainda, mesmo com todo o folclore e música popular urbana, seus esforços estavam apontados para ela. Por outro lado, porém, uma compreensão melhor do debate sobre a criação de uma música de concerto brasileira na época demanda uma investigação dos limites da música produzida nessas bases, tentando perceber concretamente até onde iam os questionamentos e relativizações da tradição de concerto, procurando entender como essa tradição era vista na época e onde e como se manifestavam elementos que se poderia entender como externos a ela.

Um dos extremos daquela perspectiva “universalista” que permanece de fundo no método de Guerra-Peixe é ao mesmo tempo um dos focos onde mais claramente se revela o enraizamento de sua “teoria harmônica” na tradição de concerto. Ao final do *Melos e Harmonia Acústica*, há uma “Adenda do Melos” onde é apresentada a chamada

¹⁴⁹ MESSING, *Op. Cit.* pp. 113ss.

¹⁵⁰ Cf. TYMOCZKO, D. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

“relação de segundas”, sobre a qual Guerra-Peixe afirma que “talvez seja o que há de mais importante no que tange à expressão melódica”.¹⁵¹ Da maneira lacônica como Guerra-Peixe explica, toda melodia bem realizada seria “guiada” por um movimento de graus conjuntos, que funcionariam como seus pilares. Tomando-se a formulação de Hindemith, que Guerra-Peixe afirma seguir,¹⁵² vemos que as segundas seriam as unidades mínimas de construção da melodia, desempenhando tanto o papel de preencher os trechos melódicos mais curtos – e por isso são a unidade de medida deles –, quanto de reguladores das seções melódicas maiores. Hindemith afirma que toda melodia seria formada de sons proeminentes e outros subordinados. Dentre aqueles que predominam estariam as fundamentais dos acordes contidos na melodia – cuja principal função seria estabelecer a progressão harmônica da mesma – e, mais importante, os sons localizados em pontos significativos em termos da estrutura bidimensional da melodia, que seriam as notas mais altas e mais baixas de cada grupo, bem como aquelas que se destacam devido a sua posição métrica ou por outras razões que o autor afirma existir, mas não enumera. Desse modo, a construção melódica ideal seria, para Hindemith, aquela capaz de criar um “perfil melódico uniforme e convincente”, o que só é obtido quando os sons importantes da melodia formam uma progressão em segundas (ou *step-progression* na tradução inglesa do livro).¹⁵³ Assim, essa progressão seria detectável nas linhas que conectam um ponto alto ao outro, ou os pontos baixos entre si, ou ainda aqueles ritmicamente proeminentes, sem levar em conta as partes menos importantes da melodia que ficam entre esses pontos:¹⁵⁴

Figura 21: Progressões de segundas (extraído de Hindemith, 1970, 194)

Não só a formulação de Hindemith de fato converge com a de Guerra-Peixe, mas em ambos os casos verifica-se o mesmo recurso a “leis” inscritas no “material” para dar

¹⁵¹ GUERRA-PEIXE. *Melos*. p. 38.

¹⁵² “Quando começo [a ensinar], ataco primeiro a composição de melodia do ponto de vista intervalar. Não é fazer qualquer melodia: é ter uma forma determinada. Hindemith descobriu um negócio muito importante, que se chama relação de segundas. Ele dá alguns exemplos de músicas ruins que não têm [essa relação], mas eu dou os exemplos de músicas boas que têm.” (GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista a Sérgio Nepomuceno Alvin Corrêa*. 1986, transcrição cedida por Flavio Silva).

¹⁵³ “A smooth and convincing melodic outline is achieved only when these important points form a progression in seconds” (HINDEMITH, *Op. Cit.* pp. 193-194).

¹⁵⁴ *Idem*.

suporte aos argumentos.¹⁵⁵ Juntando-se os princípios já mostrados, conclui-se ainda que é através desta progressão de segundas que se regula o caminho até a nota mais aguda da melodia – o “clímax melódico” é atingido no processo de “tensão melódica”, nos termos de Guerra-Peixe – para em seguida haver o “afrouxamento melódico” através da *descida*, que idealmente deveria seguir o mesmo princípio, porém num espaço de tempo mais curto (Guerra-Peixe, 1988, 11). Desse modo, resulta um desenho de melodia como este:¹⁵⁶

Figura 22: Curva melódica segundo Guerra-Peixe (P.C.I. = ponto culminante inferior).

No caso do *Melos*, essa ideia aparece para a organização da melodia como uma regra mais geral, e é válida “para a melodia de todas as épocas e estilos, desde a folclórica à mais elaborada”,¹⁵⁷ mas os mesmos princípios são aplicados para a realização harmônica,¹⁵⁸ inclusive a noção de que se deveria sempre colocar o clímax no terceiro terço da peça. Isso evidentemente visa a educar o senso de forma do aluno e por isso direciona sua percepção de modo a formar nele um referencial de equilíbrio com base nessas proporções, o que é bastante próximo das relações formais baseadas na razão áurea que Lendvai afirma detectar na música de Béla Bartók.

¹⁵⁵ É digno de nota que Adorno parte de proposições muito similares em sua avaliação dos compositores e sua relação com o material, porém recorrendo a leis históricas, e não a leis naturais, o que por um lado salva seu argumento, mas ao mesmo tempo dá passagem a uma dimensão subjetivo-interpretativa que permite todas as contestações e acusações de elitismo de que ele foi alvo. Sobre a questão do material, ver ADORNO, T. W. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Seabury Press, 1976, capítulo 12, ALMEIDA, *Op. Cit.* Capítulo 12.

¹⁵⁶ Extraído de GUERRA-PEIXE. *Melos*. p. 12.

¹⁵⁷ GUERRA-PEIXE. *Melos*. p. 11. Será necessário chamar a atenção para o fato de que Guerra-Peixe se “trai” aqui, estabelecendo um gradiente que vai do mais simples ao mais complexo e igualando o folclórico com o mais simples? É verdade que ele não diz qual seria a música mais “elaborada”, mas parece-me significativo que, apesar de todos os elogios que faz ao folclore, justo na redação de um manual de composição voltado para a produção de música para a sala de concertos Guerra-Peixe seja surpreendido enunciando um juízo deste tipo sobre o folclore.

¹⁵⁸ Ver GUERRA-PEIXE. *Melos*. Seção “Harmonia Acústica”.

A questão é que Guerra-Peixe, ao expor as relações entre intervalos ilustradas abaixo, foi explícito em afirmar que sendo essa relação tão importante, “interessa, portanto, apresentar os exemplos mais diversos, a começar com o hino 'São João', no qual Guido d'Arezzo, provavelmente sem o imaginar, encontrara intuitivamente a referida relação” e indo até o *Clair de Lune*, de Debussy, passando por Bach, Chopin, Mozart e Beethoven.¹⁵⁹

Figura 23: “Hino de São João” (com a “relação de segundas” indicada pelas ligaduras)

Da maneira como Guerra-Peixe fala da relação de segundas – não só na apostila mas também em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo¹⁶⁰ –, fica bastante claro que ela seria válida para toda e qualquer música como princípio construtivo e organizador, sendo que Hindemith foi ainda mais explícito neste sentido, afirmando diversas vezes ao longo de seu *Unterweisung im Tonsatz* estar seguindo simplesmente as leis da Natureza,¹⁶¹ o que era inclusive reconhecido com “naturalidade” por seus contemporâneos.¹⁶² No entanto é difícil ignorar que todos os exemplos apresentados no *Melos e Harmonia Acústica* por Guerra-Peixe, ironicamente aquele que se dizia o único compositor brasileiro a realmente conhecer nosso “folclore”, foram tirados da tradição de concerto, nada da “música popular urbana” ou do “folclore” aparece ali para demonstrar essa lei universal que, segundo ele próprio, regeria a construção de toda melodia.

¹⁵⁹ GUERRA-PEIXE. *Melos*. pp. 38-39 (a figura 23 foi extraída da página 38).

¹⁶⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Depoimento ao MIS-SP*. 1992.

¹⁶¹ HINDEMITH. *Op. Cit.* Ver, por exemplo, 152ss.

¹⁶² Cf. MUSER, F. B. “The Recent Work of Paul Hindemith”. In: *Music Quarterly*. vol. 2, 1944.

2.12 - Universalismo e particularismo

Para que se tenha uma ideia do grau de adesão de Guerra-Peixe a esses princípios, mesmo sabendo não só das críticas que a teoria de Hindemith sofreu,¹⁶³ mas também que o próprio Hindemith posteriormente teria revisto aqueles princípios,¹⁶⁴ Guerra-Peixe continuou afirmando até o fim da vida que achava que as ideias expostas no *Unterweisung im Tonsatz* tinham validade. Basta lembrar do comentário citado mais acima, quando ele conta que em uma dada ocasião, estando em dúvida, foi se esclarecer com um aluno “matemático”, verificando que tudo estava correto.

Mesmo levando-se em conta o efeito que isso teria sobre nossa apreensão da teoria de Guerra-Peixe, creio que explorar essas críticas não vai nos oferecer grande ajuda. Empreender uma discussão sobre a validade “real”, ou seja, “física” da teoria significaria entrar no mesmo regime de justificação da produção musical adotado pelo próprio Guerra-Peixe, arriscando perder de vista tudo que foi construído a partir desse conjunto de princípios, caso se destruísse sua fundação supostamente natural. Correríamos o risco de ser levados a simplesmente nos desfazer de todos os problemas e questões levantados na investigação dos usos e dos princípios do que Guerra-Peixe chamou de Harmonia Acústica, dispensando-a quase que como simples superstição. Ora, em certo sentido a própria existência de obras baseadas nela já é o testemunho de sua validade.

Um exemplo pequeno, mas revelador, do quanto Guerra-Peixe parece juntar física e tradição em suas explicações, visando a apoiar sua prática composicional em bases que ele considerava sólidas, mas que curiosamente terminavam por levá-lo de volta aos próprios referenciais sonoros da música de concerto de tradição europeia, pode ser encontrado em sua explicação sobre a condução de vozes. Ao abordar a relação vertical entre duas linhas melódicas no *Melos*, Guerra-Peixe dá uma nova dimensão aos já consagrados e conhecidos movimentos oblíquo, direto e contrário por meio das noções de “energias *convergentes*” e “*divergentes*”, que seriam “forças que equilibram a construção de duas ou mais melodias ao mesmo tempo. *Convergente* é caracterizada pelo movimento direto; e *Divergente*, pelo contrário ou oblíquo”. Assim, falando em

¹⁶³ Estas críticas giravam basicamente em torno da real possibilidade de se estabelecer a preponderância acústica de determinados sons sobre outros numa situação musical concreta e a própria noção de fatos naturais independentes das práticas humanas. Ver THOMSON, *Op. Cit.* e FORTE, *Op. Cit.*

¹⁶⁴ GUERRA-PEIXE, C. *Depoimento ao MIS-SP*. 1992.

“energias” que atuam sobre duas notas simultâneas, Guerra-Peixe de certo modo recorre a um vocabulário específico para auxiliar na explicação de algo que poderia ser pensado simplesmente como prática comum, como convenção ou hábito. Esse vocabulário evoca princípios mais gerais que, sendo físicos – logo naturais – se justificam em si mesmos: afinal, se estamos falando que energias convergem ou divergem, estamos falando de uma realidade que está para além e independe de nossa percepção, trata-se de algo que está contido já no próprio fato.

E não é que não esteja. É precisamente este o ponto. Seja lá por que razão, qualquer pessoa *educada dentro da tradição de concerto* é capaz de perceber a diferença de efeito entre os movimentos direto e indireto. Em primeiro lugar, como já assinalei, interessa notar o vocabulário de sabor científico que lhe serve para explicar e justificar seus pressupostos estéticos: pouco importa se estamos diante realmente de um fato natural ou se é Guerra-Peixe (e toda a tradição por trás dele) quem naturaliza aquilo. Em segundo lugar, a preocupação com esse tipo de relação entre o movimento das vozes, pelo menos da maneira como se manifesta nesse caso, é bastante típica da tradição europeia de concerto, tendo muito menos importância para as outras músicas com que Guerra-Peixe trabalhava, onde se verifica um uso muito mais livre dessas relações, em especial entre o baixo e a melodia.¹⁶⁵ Não por acaso, onde isso ressurg

¹⁶⁵ Em outros gêneros musicais com que Guerra-Peixe trabalhou, é inclusive possível encontrar o baixo dobrando uma linha melódica que porventura tenha alguma relação com a lógica de sua própria linha. É um caminho perigoso evocar exemplos da “música brasileira” – seja ela enquadrável como “folclórica” ou “popular urbana”, segundo os termos de Guerra-Peixe – para poder provar um ponto. Afinal, exceções sempre existirão, além de que não temos nenhuma garantia de que o que vemos agora, em torno de nós, seja o que Guerra-Peixe via então. Logo, quem vai poder dizer o que é determinada música? Mas o fato é que exemplos não faltam:

O Sapo e o Veado - tradicional, adaptado por Seu Manelim (Manoel Neto de Oliveira) – extraído de SOUZA, A. C. (org.) *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: Artviva, 2005, p. 42 (as oitavas paralelas estão indicadas pelos traços).

Pixinguinha e Benedito Lacerda - Descendo a Serra (transcrição a partir de gravação do Regional de Benedito Lacerda).

como um problema de fatura musical é nas disciplinas de arranjo, muito próximas e em boa medida derivadas da prática de orquestração da música de concerto – prova maior disso é a formação dos nossos arranjadores de rádio.

Guerra-Peixe não fala no livro que se deveria evitar ou ter algum cuidado especial com alguma dessas formas de movimento entre as vozes. Suas diretrizes são mais gerais e, creio, estão formuladas de uma maneira que é consistente com a proposta de *ir além de* (ou talvez seja melhor dizer *ficar aquém*, já que se trataria de algo “prévio”, natural, que serviria de base para) estilos e estéticas específicos – o “tonal, atonal ou modal” a que ele se referia na entrevista supracitada. No entanto basta olhar qualquer dos exemplos acima para ver a que referenciais ele estava ligado quanto ao tratamento das vozes em suas obras.

Como observou Frani B. Muser, que em 1944 escrevia nos Estados Unidos sobre as últimas obras do recém-chegado Hindemith, na introdução ao *Unterweisung im Tonsatz* o autor se comparava como teórico a Joseph J. Fux, cujo livro de contraponto que serviu (e ainda serve) de guia para os estudantes na matéria foi estruturado em cima da obra de Palestrina e tinha como objetivo reconverter os compositores da época da forma “herética” de compor que vinham praticando, levando-os de volta aos bons princípios da arte dos sons. Assim como Fux, Hindemith não visava à liberação da composição musical de regras e concepções antiquadas, mas sim a oferecer uma nova disciplina para um estado de composição livre que já estava estabelecido há um bom tempo.¹⁶⁶ Como se vê, a ideia guardava similaridades importantes com o que Schönberg buscava ao desenvolver o dodecafonismo, quando afirmava precisar de uma regulação para o atonalismo, e também estabelecia uma relação ambígua de filiação produtiva com a tradição alemã – o que era uma percepção já da época, como sugere o próprio Muser ao fazer comentários como “estruturalmente, o impulso na direção de uma forte unidade temática, um desenvolvimento polifônico bem justo e um virtuosismo técnico na manipulação do contraponto, ligaram sua obra à tradição germânica, e especialmente ao estilo do Barroco tardio”.¹⁶⁷ Os próprios elementos que Muser põe em relevo já apontam para a caracterização que fiz mais acima da tradição de concerto europeia – e no caso a (sub)tradição alemã –, ligados que estão à noção de equilíbrio, à unidade

¹⁶⁶ Cf. MUSER. *Op. Cit.* p. 34.

¹⁶⁷ “Structurally, the urge towards a strong thematic unity, a closely knit polyphonic development, a technical virtuosity in the handling of counterpoint, has linked his work to the German tradition, and especially to the style of the late Baroque”. Cf. *Idem*, p. 34.

temática e ao tratamento polifônico.

Como comenta Forte ao resenhar tanto o texto de Muser como os artigos laudatórios (ambos de 1942) do compositor Virgil Thomson e de Bernard Heiden, um ex-aluno de Hindemith em Berlim, em todos os três textos “vemos que é a apresentação 'ordenada' dos materiais da composição musical que agradou o compositor contemporâneo, por meio de uma abordagem teórica que não requeria a renúncia à tonalidade *e era portanto vista como uma alternativa potente ao temido sistema dodecafônico*.”¹⁶⁸ Como se pode ver, Forte, que além do texto de Muser teve acesso ao de Heiden, também atenta para o fato de que o trabalho de Hindemith era visto na época como uma alternativa à continuação da tradição que o dodecafonismo pretendia ser. Entretanto, ainda segundo Forte, apesar dessa recepção calorosa, a influência de Hindemith nos Estados Unidos estava destinada a declinar após seu retorno à Europa, no início dos anos 1950, sobretudo devido à força que a teoria Schenkeriana vinha tomando naquele país e à vida injetada na teoria dodecafônica pelo trabalho de Milton Babbitt, em conjunção com a ascensão das diversas formas de serialismo nos EUA.¹⁶⁹

Para além da oposição serialismo-neoclassicismo, e mesmo que se insira um terceiro termo aí em nome da Harmonia Acústica ou do que mais que se queira propor, o que se vê hoje, com a vantagem oferecida pelo distanciamento histórico e o acúmulo de estudos sobre a música dessa época, é que havia uma espécie de nova prática comum – ou uma prática comum estendida, como querem alguns – que, apesar das diferenças, unia os compositores da tradição em torno de certas ideias como os princípios de equilíbrio, condução de vozes e trabalho motivico que discuti aqui, ou o modalismo, embora aqui ele tenha aparecido em uma versão própria do século XX. Neste sentido, sim, é claro que existiu continuidade entre a tradição de concerto do século XIX e o que foi feito no século XX, mas a questão é posterior a isso, é saber o que foi feito desses princípios comuns. Afinal, a música de Shostakovich, Bartók, Guerra-Peixe, Villa-Lobos, Berg, Hindemith, Ginastera e outros, apesar do que os une, difere o suficiente para que se pergunte pelos métodos e preferências composicionais de cada um deles.

Em certo sentido, o que vimos aqui foi a inserção cada vez mais profunda de Guerra-Peixe na tradição de concerto. Em boa medida o que as análises apresentadas

¹⁶⁸ “We can see that it is the 'orderly' presentation of the materials of musical composition that appealed to the contemporary composer, through a theoretical approach that did not require the renunciation of tonality *and was therefore regarded as a potent alternative to the dreaded 12-tone system*”. Cf. FORTE. *Op. Cit.* p. 4 – grifo meu.

¹⁶⁹ FORTE. *Op. Cit.* pp. 8ss.

mostraram foi que sua música, sob um exame analítico, estava bastante integrada às práticas dos outros compositores de sua época, o que pode dar a sensação de que as análises teriam sido no mínimo tautológicas. Em primeiro lugar, embora alguns dos materiais que tivemos a oportunidade de abordar – como certas estruturas acordais, procedimentos politonais, métodos específicos de tratar os modos ou a tonalidade – fossem de uso relativamente comum na época, próprios que são ao pensamento musical do século XX, eles assumem feições específicas no trabalho de cada compositor, e foi isso que tentei mostrar. Mas além disso, gostaria de sugerir uma outra forma de olhar para o fenômeno: é no mínimo curioso e na verdade interessante observar que um compositor tão preocupado com o rigor “etnográfico” de sua música, para quem a pesquisa “folclórica” como substrato para a composição musical era algo tão caro e servia em tantas ocasiões de mote para críticas as mais duras a seus pares, terminasse por fazer uma música tão próxima da que faziam aqueles que não conheciam nossas “manifestações populares” – aí incluídos tanto os brasileiros que iam a Paris e não iam a Cascadura como os estrangeiros, que não tinham qualquer obrigação de conhecer essa “cultura brasileira”. O que se pode concluir disso é que, apesar do modalismo que Guerra-Peixe julgou encontrar na música brasileira, talvez o principal de sua empreitada de compositor brasileiro não estivesse exatamente nos procedimentos harmônicos nem nas dimensões técnicas que explorei acima, o que dá uma dimensão de alcance ainda maior à hipótese de que a técnica era colocada além do fenômeno cultural por ele, como algo que deveria ser válido para qualquer cultura. Assim, para entender sua música, precisamos buscá-la ainda em outro lugar, e é nessa direção que vai este estudo. Mas para isso uma estratégia especial pode ser útil, de modo a acompanharmos um pouco mais de perto os passos de Guerra-Peixe na construção de sua música. Para isso, tomarei uma manifestação cultural específica sobre a qual Guerra-Peixe trabalhou seja como folclorista, seja como compositor. Ele mesmo nos dará, portanto, sua visão a respeito do “objeto” sobre o qual trabalhou para criar algumas de suas peças. Uma leitura do seu *Maracatus do Recife* se impõe, portanto.

CAPÍTULO 3 – Modernidade, tradição e técnica composicional nos anos 1950

Só se entende música brasileira quando é modinha, chorinho, marchinha ou então um baiãozinho... E acabou. Fora disso, não se sabe nada. Só Pernambuco tem música para variar que não acaba mais, e estou vendo isso até hoje. E cada coisa mais diferente. Eu conheço a música do Nordeste, estou conhecendo a de São Paulo, tenho alguma noção da do Rio Grande do Sul, que não é tão difícil assim. Mas, e o Amazonas? Depois eu percebi a influência dos nordestinos que foram para a Amazônia.¹

3.1 - O folclorista-compositor e o compositor-folclorista

Durante os anos 1950, Guerra-Peixe encontrava-se embrenhado em questões de nacionalidade, folclore e técnica composicional. Em geral lembrado na bibliografia sobre a música brasileira como nosso principal compositor-folclorista, uma espécie de nacionalista militante que teria largado o dodecafonismo por amor à pátria, é importante lembrar que questões relativas à técnica composicional também tiveram importância considerável na imagem que Guerra-Peixe construía para si naquela época. Para isso, ele recorreu a todo um aparato que de certo modo garantiria “sustentação” a sua música, como vimos no capítulo anterior, onde a Harmonia Acústica foi discutida em sua relação com a natureza e com algumas das tradições que participavam da realidade musical de Guerra-Peixe, permitindo compreender melhor onde ele “apoiava” seu pensamento e como isso tendia a ser encarado naquela época no Brasil.

Apesar do tanto que Guerra-Peixe falava de si próprio como compositor destacado pelos atributos técnicos, para quem olha em retrospecto essa imagem não chega com a mesma pujança que sua faceta de conhecedor do folclore. Isso, longe de ser mero acaso histórico, guarda relação com a própria história de nossa música de concerto, onde o debate mais amplo sobre a cultura brasileira ao longo do século XX foi dominado pelo problema da nacionalidade.² Desde a primeira fase de nosso Modernismo o problema do que seriam a música, a arte e, finalmente, a própria “identidade brasileira” – categoria esquiva que não há ninguém que explique e ninguém

¹ GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista a Ronaldo Miranda e Tião Vianna*, 1993, transcrição cedida por Flavio Silva.

² De fato, pode-se mesmo especular em que medida Guerra-Peixe teria sido rigoroso em todas aquelas diretrizes técnicas e estéticas, uma vez que sabemos que ele não o foi no caso do dodecafonismo. Ver ASSIS, A. C. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 - 1954)*. Tese (Doutorado) Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2006; LIMA, C. N. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*. Dissertação (Mestrado), Campinas: Instituto de Artes - Unicamp, 2002.

que não acredite entender – domina boa parte das discussões na área da cultura, ocupando virtualmente todas as posições possíveis num espectro que vai da esperança em seu surgimento espontâneo até a necessidade de sua construção ativa, podendo ser dirigida “de cima” ou produto de ações individuais, “superada” e transcendida em nome de um ideal universalista ou “herderianamente” apegada às especificidades locais... as opções são muitas e cada uma delas teve seu momento de brilho ao longo do século passado.³

Neste sentido, Guerra-Peixe sem dúvida contribuiu com sua parte para o debate ao compor música – fosse ela “de concerto”, “popular”, trilhas para cinema ou arranjos para o rádio –, mas não somente aí; como folclorista, teórico e mesmo professor, ele inevitavelmente também “dizia” algo sobre o tema, ainda que às vezes a coexistência desses diversos lados de sua personalidade musical produzissem divisões e hesitações. Assim, um trabalho sobre sua música ganharia bastante em ver neste momento como ele tratava o material folclórico, pois aqui juntaremos as pontas que foram puxadas nos dois capítulos anteriores, fazendo encontrarem-se a questão do nacionalismo e a técnica composicional. A ideia geral que guia este trabalho, a “modernidade em busca de uma tradição”, é o que vai servir para direcionar e alimentar essa última investigação a ser empreendida, permitindo-nos chegar a um entendimento um pouco mais aprofundado da música de Guerra-Peixe.

3.2 - O *métier*

Acho que vou fazer algo mais compreensível para o auditório, seguindo a tendência nacionalista, mas sem exageros... sem pandeiros e tamborins... Já tenho rabiscado, porém me falta *métier* neste sentido, que a começo se torna mais ou menos estreito. Creio que será somente questão de criar este novo *métier*.⁴

Em uma entrevista dada em 1951,⁵ Guerra-Peixe dizia que, junto do desconhecimento do folclore, o maior problema dos compositores brasileiros era a falta de um *métier*, de técnica, o que revela com bastante clareza os dois lados da imagem

³ Para o debate sobre as artes no Brasil, ver, entre outros, WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977; NAVES, S. C. *O Violão Azul*. Rio de Janeiro: FGV, 1998; TRAVASSOS, E. *Os Mandarins Milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997; LAFETÁ, J. L. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000.

⁴ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 02/07/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁵ GUERRA-PEIXE, C; TAVARES, C. T. “Problemas da Música Brasileira”. In: *Diário de Notícias*. Salvador: 14/05/1951.

que ele tentou construir para si próprio: o detentor de grande técnica composicional e o profundo conhecedor do folclore. Não é necessário muito para que se conclua que, se ele próprio conhecia o folclore de suas andanças por Recife e pelo interior de São Paulo e, além disso, era o compositor brasileiro com mais técnica da época, sua posição era extremamente vantajosa perante todos os outros que se propunham fazer música brasileira. É importante perceber o quanto um lado contribuía para o outro, numa inter-relação em que o folclorista oferecia ricos e novos materiais, ao passo que só um compositor que detivesse técnica muito desenvolvida seria capaz de, a partir deles, produzir obra à altura do que a Música brasileira demandava. Ao mesmo tempo, essas obras davam testemunho da importância do trabalho do folclorista, que era então justificado e alçado a contribuinte-chave na cultura de seu país. Eis a importância da existência de ambas as dimensões para formar o compositor brasileiro completo, aquele que Mário de Andrade esperava, na formulação de Rossine Tavares de Lima.⁶

Quando Guerra-Peixe se diz “o compositor com mais técnica desde Carlos Gomes”, para além da necessidade de autoafirmação e mesmo uma ponta de cabotinismo, pode-se perceber aí também uma tentativa de desqualificar Villa-Lobos, tido pelo senso comum da época como o maior compositor brasileiro e mesmo das Américas, como o próprio Guerra-Peixe narrou:

VILLA LOBOS: Também veio [a Recife] dirigir um concerto. Que obras apresentou!!! Ouviu-se [sic] composições que nem para o rádio eu teria coragem de assiná-las... Foi chamado de gênio, de o maior músico das Américas, maior que Stravinsky, maior que Carlos Gomes, compositor moderno, antiacadêmico, enfim: tudo pelo avesso!!!!....⁷

Ora, ao eleger Carlos Gomes como o marco da excelência técnica na composição brasileira que o antecedeu, Guerra-Peixe implicitamente diz que Villa-Lobos não era o maior, mas sim o campineiro, desqualificando o compositor carioca

⁶ Juntando o fato de que Guerra-Peixe se embrenhava na pesquisa folclórica e criticava seus pares por não fazerem o mesmo, vemos que ele próprio talvez se pensasse como um possível sucessor de Mário de Andrade, como se vê nesta carta a Mozart de Araújo, escrita ainda em 1950:

Morto Mário de Andrade ninguém escreveu mais sobre música brasileira. Repete-se o que havia Mário escrito. Assim, o que se fez de novo ninguém tomou conhecimento (barbaridade), o que vale a não escrever. Por sua vez, a música brasileira no pé em que está caduca. Torna-se estéril. Pímulas, como o Brasil é atrasado!!! Não há um capaz de ocupar o lugar deixado pelo Mário. (GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 19/06/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro)

⁷ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 06/07/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.

sem nem mencionar seu nome e chamando a atenção para outro cuja importância na época não poderia ser negada, mas que em princípio não disputava com os músicos posteriores ao Modernismo o lugar de compositor mais tecnicamente dotado. Mas Villa-Lobos era apenas o alvo preferido de Guerra-Peixe, que, como já vimos, não perdia oportunidade de criticar seus pares. Em carta a Mozart de Araújo ele foi especialmente explícito e detalhado a respeito do autor dos *Choros*, oferecendo ainda uma reveladora comparação com Guarnieri:

Repare: as composições do Villa (mesmo as de trinta anos passados) são todas moldadas a um só processo. Ele compõe um background rítmico-melódico, num qualquer naipe, e coloca em cima disso uma melodia qualquer. Esta, por sua vez, é uma marcha melódica – ou seja, um fragmento melódico descendente, que depois é transportado, geralmente um grau acima, prosseguindo no mesmo processo de repetição. Não há desenvolvimento dos elementos que formam a ideia. Há, sim, repetição da forma mais elementar. Isso eu o noto, há vários anos, em todas as suas músicas, e não conheço exceção. O Guarnieri trabalha muito melhor a música. A fatura deste é incomparavelmente superior ao [sic] do Villa, se bem que parece ter herdado do Villa (através também de certos processos românticos-impressionistas) alguns desses estéreis cacoetes! Todavia a música é outra. Falam tanto da riqueza rítmica da música do Villa. Se ele conhecesse o xangô e o maracatu!!!!!! Francamente, que pobreza eu observo, em vista da riqueza dos nossos ritmos!!!! Continuo a dizer que a turma não sai das toadinhas!⁸

Não que o comentário seja revelador por oferecer qualquer informação sobre Guarnieri ou mesmo sobre Villa-Lobos, mas sim por nos dar muito sobre o pensamento musical de Guerra-Peixe. Começando pelo fim, não é necessário mais do que chamar a atenção para a comparação que ele faz entre a riqueza do xangô e do maracatu – que só ele conhecia, é sempre bom lembrar – e a música de Villa-Lobos, sobre a qual falariam tanto da “riqueza rítmica”. Mais uma vez, fica bastante evidente a vantagem implícita que Guerra-Peixe garante para si próprio.

De maior interesse ainda, no entanto, é o parágrafo anterior, onde Guerra-Peixe critica Villa-Lobos por praticar sempre o processo construtivo aparentemente simplório que ele descreve e afirma que a música de Guarnieri seria mais elaborada em termos de desenvolvimento temático. Assim, Villa-Lobos é acusado de fazer uma música muito parecida com aquela que Santoro caracterizava no fim dos anos 1940 como “uma

⁸ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 19/06/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

balbúrdia de sons” trazendo uma melodia mais ou menos folclórica em cima⁹: sua música, segundo Guerra-Peixe, seria um fundo sonoro mais ou menos constante – que ele chama aqui de *background* –, provavelmente alguma forma de *ostinato*, sobre o qual é colocada “uma melodia qualquer”, cujo processo construtivo ele também caracteriza de maneira até desdenhosa como sendo o simples emprego de sequências. Ora, como vimos, boa parte da controvérsia em torno do dodecafonismo passava pelo princípio estético da “variação contínua”, que seria responsável por uma variedade tão grande no material ao ponto de torna-lo irreconhecível e dificultar sua memorização – e por consequência prejudicar a tão ansiada “comunicabilidade”. No extremo oposto disso estaria a ideia de uma repetição literal, cuja forma mais primária de variação seria a transposição, de onde surgem as “sequências” ou “marchas”, que são repetições consecutivas de uma mesma figura em alturas diferentes, como se pode ver abaixo: primeiro, há os dois compassos iniciais, que são respondidos pelos dois seguintes e depois repetidos na dominante para serem novamente respondidos; depois, a partir do fim do segundo sistema, tem-se uma sequência bastante explícita, com a repetição da mesma figura diversas vezes, um compasso após o outro.

Figura 1: MOZART, W. A. *Sinfonia no. 41 - 1º movimento, número 2 de ensaio.*

Uma das características da música de concerto do início do século XX,

⁹ Ver capítulo 1.

especialmente aquela mais distanciada da tradição alemã, é a busca por procedimentos construtivos que permitissem afastar-se do tronco principal da tradição que vinha do século XIX, no qual o trabalho motivico figurava como base da lógica de desenvolvimento temático. Enquanto no veio alemão da tradição Schönberg e seus alunos mergulhavam ainda mais fundo nessas práticas, radicalizando a “variação em desenvolvimento” ao ponto de produzir a controvertida “variação contínua”, compositores como Debussy, por exemplo, tentavam formas de encadear o material com base em células que funcionavam quase como reminiscências daquilo que havia vindo antes, tratado numa forma próxima do fluxo de consciência. É difícil selecionar um exemplo curto para caber numa figura, já que esse tipo de procedimento funciona numa escala maior, mas se pegarmos a célula destacada neste trecho de *Feuilles Mortes*, segunda peça do segundo livro de *Préludios* de Debussy, podemos ver como alguns materiais são desdobrados:

Figura 2: DEBUSSY, C. *Préludes – Livre 2, II: Feuilles Mortes*, compassos 15 a 23.

Nesta peça, a figura destacada no compasso 17 já havia aparecido antes, sendo um desdobramento da ideia inicial da peça. Aqui, ela funciona como uma espécie de frase de ligação que é em seguida transformada em ostinato de acompanhamento na

seção que se inicia no compasso 19. Assim, Debussy vai desenrolando um discurso em que as seções tendem a se encadear sem diferenciação tão clara, umas partes atravessando as outras. Como escreveu William W. Austin em sua análise do *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, que talvez seja um dos exemplos prototípicos dessa técnica empregada por Debussy:

Every part of this music clings to every other part so firmly, so naturally, that it is hard to identify parts when we want to talk about them. No part torn out of context makes sense. No part spontaneously breaks loose to lodge in our memories as a tune. While we listen, the parts seem to overlap each other, so that the continuity of the whole work is extraordinarily smooth, and our recollection of it at the end is imprecise, though intense. We recognize similarities among many elusive parts, but unless we focus on very small parts we find no exact repetition and no conventional variation of whole phrases or motivic development of balancing phrases.¹⁰

Como já discutimos a técnica da variação em desenvolvimento, da qual aquilo que Eunice Catunda chamava de “variação contínua” seria derivado, posso me limitar aqui a apresentar dois breves exemplos. Antes, porém, vejamos um pequeno trecho onde Schönberg enuncia de maneira bastante explicativa o princípio que jaz por trás desse procedimento:

Repeatedly hearing things which one likes is pleasant and need not be ridiculed. There is a subconscious desire to understand better and realize more details of the beauty. But an alert and well-trained mind will demand to be told the more remote matters, the more remote consequences of the simple matters that he has already comprehended. An alert and well-trained mind refuses to listen to baby-talk and requests strongly to be spoken to in a brief and straight-forward language.¹¹

O texto é tão incisivo na formulação que se poderia dizer se tratar quase de uma profissão de fé. Assim, de um procedimento construtivo como as sequências que vimos na sinfonia de Mozart, chegou-se a um tratamento temático como este:

¹⁰ AUSTIN, W.W. *Debussy: Prelude to "The Afternoon of a Faun"*. New York: W.W. Norton & Company, 1970, p. 71.

¹¹ SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. Berkeley: Faber and Faber, 1985, p. 401.

Figura 3: Exemplo de variação em desenvolvimento.¹²

Trata-se de dois exemplos separados, construídos com os mesmos materiais mas sem fluxo musical que os ligue. Merecem atenção aqui, principalmente, a variação rítmica e de posicionamento métrico que o motivo *b* sofre e a inversão e omissão da nota intermediária (esta no segundo exemplo), onde fica clara a abstração de que os motivos são passíveis para que se os desenvolva.

Possivelmente, as próprias acusações de formalista que Guarnieri recebeu quando da publicação da Carta Aberta¹³ se explicam nesses termos, pois diante do exposto acima sua maneira de trabalhar os temas talvez pudesse ser vista realmente como tradicional, apresentando em geral uma construção musical polifônica bastante atada ao elemento motivico.¹⁴ Já Villa-Lobos tenderia a ser enquadrado, grosseiramente, numa espécie de linhagem debussysta/stravinskiana,¹⁵ o que aliás torna a descrição que Guerra-Peixe nos dá de sua música um pouco surpreendente. De qualquer forma, como o que importa aqui é entender Guerra-Peixe, e não Villa-Lobos, temos no trecho citado há pouco uma pista valiosa sobre seu pensamento composicional. Em primeiro lugar, temos a confirmação de que Guerra-Peixe considerava primarismo abusar de sequências, como já o vimos comentar, no trecho que serve de epígrafe ao primeiro

¹² Adaptado de SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber, 1970, p. 19. O motivo para ter escolhido um exemplo “escolar” como este é que, justamente por essa razão, ele apresenta com a maior clareza e no menor espaço os pontos fundamentais do princípio em questão.

¹³ Afirmava-se que Guarnieri seria um formalista (ver NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. pp. 126-127) e Patrícia Galvão, a Pagu, publica um texto na época desqualificando virulentamente Guarnieri (ver KATER, C. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001, p. 125). Por outro lado, Guerra-Peixe defende o compositor paulista afirmando justamente sua capacidade técnica; ou seja, apesar das discordâncias na valoração disso, parecia haver concordância quanto a uma proficiência técnica em sua música.

¹⁴ MILAZZO, E. *Afastamentos composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado), Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, 2004; RIBAS, G. M. B. *Camargo Guarnieri: Uma Análise das Fugas das Sonatinas no. 3 e no. 6 para Piano*. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música – UFRGS, 2000; GONÇALVES, F. R. *Neoclassicismo e Nacionalismo no Segundo Concerto para Piano e Orquestra de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado), Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música – UFRGS, 2009.

¹⁵ Embora o autor não fale em nenhuma linhagem desse tipo, para os procedimentos composicionais do músico carioca e sua relação com a música de outros compositores europeus da época, ver SALLES, P. T. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

capítulo, sobre sua insatisfação por ter abusado das sequências em seu primeiro Quarteto de Cordas, o que teria “sacrificado a expressão”.

Na verdade, até aí não há nada de tão surpreendente, já que na própria tradição o uso excessivo de sequências tende a ser visto como um procedimento quase que automático, ingênuo ou quando muito retórico para desenvolver os materiais. Mais que as sequências, porém, o que se vê aqui é a reprovação da repetição de um mesmo procedimento, o que Guerra-Peixe em mais de um momento designou pelo termo “rotina”. Comentando diversas vezes que seus pares se repetiam, Guerra-Peixe manifestou explicitamente sua preocupação em evitar esse tipo de rotinização da atividade composicional, mesmo que ao preço de compor menos,¹⁶ postura que num primeiro momento pode parecer até bastante natural, senão óbvia, não merecendo por conseguinte tanta atenção: afinal, para um compositor formado na tradição de concerto, onde vigora o ideal ocidental de arte segundo o qual a obra se baseia na individualidade do criador e é um fato único, a repetição – entendida num sentido amplo de repetir procedimentos, trechos ou mesmo obras inteiras – aparece como um indício de falta de invenção e de criatividade ou, pior ainda, como charlatanismo. Mas levando-se em conta que após sua “virada estilística” Guerra-Peixe foi buscar em outras tradições – especialmente no dito “folclore” brasileiro – elementos, práticas e formas para “fertilizar” sua arte, essa própria ideia poderia ser relativizada em alguma medida, visto que a noção de “obra” como aparece na tradição de concerto é até certo ponto estranha a diversas tradições “populares”, onde há espaço para variações as mais diversas, que são vistas como manifestações de um mesmo fato musical e onde a noção de autoria possui uma flexibilidade muitas vezes impensável para um compositor de concerto.¹⁷ Assim, temos aqui um limite da relação que Guerra-Peixe estabeleceu com o “folclore”, sendo bem visível que concepção de música ele abraçava, o que, mais uma vez, também não chega a ser surpreendente, visto que não se trata apenas de um embate entre, de um lado, o “folclore” e, de outro, a tradição de concerto: Guerra-Peixe foi criado na música popular, no choro, atuou em rádios etc., meios onde vigorava em boa medida a noção de obra como objeto autocontido e de autor como indivíduo que produziu aquele objeto. O “peso” dessa concepção de obra é tão disseminado pelo ocidente que não há sentido em

¹⁶ Ver abaixo.

¹⁷ Ver, por exemplo, o interessante artigo de Steven Feld sobre a trajetória de um *sample* pigmeu em BORN, G. & HESMONDHALGH, D. (eds.) *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press, 2000, ou SEEGER, A. *Why Suyá Sing*. Illinois: Illinois University Press, 2004, especialmente os capítulos 2 e 3.

supor que as duas perspectivas sobre a obra de arte competissem de igual para igual na cabeça de Guerra-Peixe. Muito provavelmente o tema não foi nem colocado em questão. Mas importa assinalar o ponto, pois, como veremos ao fim deste texto, em pelo menos uma outra dimensão Guerra-Peixe foi consideravelmente mais longe na relativização de certos pressupostos da tradição de concerto.

Mas há ainda outro elemento interessante a ser destacado na questão do uso de sequências. Retomando o ponto, por volta da virada do século XIX para o XX, em meio àquele processo comentado no capítulo anterior em que a progressiva intolerância ao uso de elementos convencionais alimentou o abandono do tonalismo, foi-se procurando também outras formas de produzir a sensação de que uma peça caminhava “para a frente”, ou seja, buscavam-se formas de conferir um impulso dinâmico à música sem recorrer ao trabalho temático típico do período da prática comum, que por sua vez dependia em larga medida de sequências e demais técnicas tradicionais de variação, como a alteração de valores rítmicos ou de intervalos, ajustes segundo a harmonização, repetição ou supressão de notas etc. Desse modo, os procedimentos apontados no *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Debussy – estreado em 1894 – estavam em considerável sintonia com a direção que a prática composicional de sua época tomava.

Paralelamente aos desenvolvimentos, digamos, “vanguardistas” por que a música de concerto de tradição europeia vinha passando, os anos 10 do novo século já assistiam a uma espécie de “retorno à ordem”, que se inicia naquele contexto em que vimos Darius Milhaud participar da polêmica entre a música francesa e a alemã e vai desembocar, entre outros fenômenos, na conhecida fase neoclássica de Stravinsky, no trabalho do Grupo dos Seis, na *Neue Klassizität* alemã, nas obras de Ferruccio Busoni e, mais tarde, nas *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos. O ponto é que nesse movimento de “retorno à ordem”, houve uma espécie de revalorização de alguns procedimentos compositivos, da clareza estrutural, da objetividade das formas e mesmo das proporções, havendo inclusive autores que sugerem que o desenvolvimento do dodecafonismo teria sido também uma resposta, ainda que enviesada, aos novos tempos.¹⁸

O problema é complexo, mas algo que se pode inferir daí com certa segurança é que, pelo menos até a metade do século que avançava, paralelamente e em conjunto com os movimentos “modernizadores” na música de concerto ocidental, foi-se abrindo

¹⁸ ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*. Chicago: Chicago University Press, 1996, capítulo 4.

espaço para a valorização da construção e da técnica composicional, que fica no entanto até certo ponto indefinida, fazendo conviverem procedimentos contrapontísticos dos séculos XVI e XVII com melodias estruturadas por crescimento ou módulos de intervalos, experiências com o desenvolvimento motivico colaborando para injetar nova vida às já conhecidas sequências e muitas outras técnicas. Diante disso, Guarnieri e Guerra-Peixe podiam reivindicar uma técnica composicional bastante desenvolvida mesmo se valendo dos conhecimentos adquiridos com professores até certo ponto tradicionais como Lamberto Baldi, no caso do paulista, ou Newton Pádua e o Conservatório Brasileiro de Música, no caso do carioca.

É bastante curioso que, apesar de Guerra-Peixe justificar ter ido tomar aulas com Koellreutter afirmando ser esta a única forma de obter conhecimentos mais “avançados”, ele posteriormente faria questão de afirmar que sua base técnica havia sido toda fornecida por seus estudos com Pádua. Mas, independente disso, a prova da importância de técnicas tradicionais no pensamento tanto de Guerra-Peixe quanto de Guarnieri é que, pelo que se sabe, nas aulas de ambos as técnicas de variação pareciam ocupar um espaço de considerável destaque no regime de exercícios dos alunos,¹⁹ o que denota um pensamento apesar de tudo preocupado com fundamentos ancorados na tradição no que diz respeito ao tratamento dos materiais. Como vimos Guerra-Peixe dizer há pouco, para seus ouvidos faltava na música de Villa-Lobos justamente o “desenvolvimento dos elementos que formam a ideia”, e como se pode inferir da comparação com Guarnieri, o desenvolvimento dos elementos que formam a ideia não era outro senão o trabalho temático.

3.3 - *O métier do rádio*

Como observou Araújo em artigo sobre a música para orquestra de salão composta por Guerra-Peixe durante o período da Segunda Guerra Mundial, esse tipo de produção tende a ser ignorado pela historiografia de nossa música e nossas artes por considerar – implícita ou explicitamente – que uma arte produzida sob demanda comercial não mereceria ser compreendida como o que o autor chama de “movimento”, ou seja, uma espécie de “vetor” que seria adequado para portar, manifestar ou

¹⁹ Ver GUERRA-PEIXE, C. *Melos e Harmonia Acústica*. São Paulo: Vitale, 1988, principalmente a seção “estruturação meloritmica”, pp. 19ss, e KOBAYASHI, A. L. M. T. *A Escola de Composição de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música – UNESP, 2009, pp. 62ss.

influenciar “mudanças significativas de cunho estético, técnico, comportamental e/ou político, capazes de afetar contundente ou tangencialmente os rumos gerais da sociedade.”²⁰ Entretanto, como sugere Araújo, a produção de Guerra-Peixe desse período seria uma oportunidade interessante para abordar as relações entre o Brasil e o resto do mundo, o que abre espaço ainda para se pensar sobre os processos de modernização em curso em nossas artes e mesmo em nossa sociedade. No caso da música, a relação com o *jazz* principalmente, enquanto prática musical em que têm lugar formações instrumentais maiores, requerendo orquestrações e harmonizações complexas, foi o foco de mudanças que visavam a colocar o país na rota da modernidade também em termos de música popular, o que Araújo define como “a deglutição antropofágica de índices da globalização modernizante no período em questão”.²¹ Comprova isto o fato de que, como veremos mais abaixo, Guerra-Peixe chegou a comentar mais tarde que o estilo “americanizado” era o gosto dominante no país.²²

Araújo observa que na estruturação de choros como *Sátira*, Guerra-Peixe experimentava já com o mesmo trabalho motivico a que fiz referência acima, procurando criar variedade a partir de materiais já apresentados por meio de manipulações rítmicas que levam quase que a um “alargamento” estilístico do gênero a que a composição pertencia.²³ Assim, como se pode concluir, temos aqui mais uma mostra de que, junto do estudo formal segundo a tradição de concerto, um elemento fundamental na formação de Guerra-Peixe foi sua atuação no rádio, onde ele conjugava e experimentava com os diversos conhecimentos a que vinha tendo acesso – o que valia para o folclore também, é bom lembrar. No fim da vida, ele narraria sua história de envolvimento com a música de uma maneira em que sua dívida para com o rádio e a música popular urbana ficava bastante evidente:

Quando eu fiz o exame final de composição, tinha na banca o Newton Pádua, Virgínia Salgado Fiúza e Koellreutter. Virgínia propôs que, em vez de eles fazerem perguntas, eu explicasse o trabalho que tinha feito. Mostrei uma sinfonia em três movimentos. Num determinado

²⁰ ARAÚJO, S. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. In: *REVISTA USP*. São Paulo, n.87, p. 98-109, setembro/novembro 2010, p. 102.

²¹ ARAÚJO, S. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. In: *REVISTA USP*. São Paulo, n.87, p. 98-109, setembro/novembro 2010, pp. 102 e 104.

²² Ver também GUERRA-PEIXE, C. “Aspectos da Música Popular: Programas de Rádio”. In: *Música Viva*, 06/1948.

²³ ARAÚJO, S. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. In: *REVISTA USP*. São Paulo, n.87, p. 98-109, setembro/novembro 2010, p. 106.

momento, a Virgínia fez alguma pergunta sobre a orquestração, e o Newton disse: – Virgínia, não te mete com isso não, que disso ele entende mais do que a gente.

Nessa época, tinha um programa sinfônico comercial na Rádio Tupi – Instantâneos Spontini, redigido pelo Guilherme Figueiredo, e eu fazia a música. Toda a semana, lidava com a orquestra sinfônica, isso durante um ano e meio. E o Newton ia tocar violoncelo, e via que a coisa funcionava. Nem ele fazia isso.

Quer dizer: eu aprendi na prática, mesmo.²⁴

Como vimos no primeiro capítulo, entre as formas de tirar o próprio sustento financeiro que os músicos da geração de Guerra-Peixe possuíam estavam o trabalho como arranjador para rádios e discos; a composição para o cinema, que emergia na época como uma força cultural e econômica importante;²⁵ a atuação como instrumentista em cafés, salões, restaurantes etc.; as aulas particulares de composição ou instrumento, um mercado certamente restrito e que dependia do músico obter prestígio prévio; a obtenção de bolsas de estudo; e os concursos de composição, que funcionavam mais como ganho extra, dada sua imprevisibilidade.

Quanto às bolsas, Guerra-Peixe chegou a pleitear algumas, mas terminou por não obtê-las, às vezes por dificuldades na participação, às vezes por circunstâncias do processo seletivo, algumas por recusa mesmo.²⁶ Ao que parece, o compositor tinha uma posição ambígua em relação a isso, recusando convites como o de Scherchen para estudar na Suíça e em certas ocasiões hesitando em tentar de fato a obtenção de uma dessas bolsas, como no caso da que foi oferecida pela Unesco para estudar em Paris por volta de 1954, diante do que Renato Almeida observou em carta a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: “o Guerra-Peixe, que está em São Paulo e é hoje o músico brasileiro melhor pago (faz cerca de 40 contos por mês, no rádio), recusou [a bolsa]. Foi a primeira pessoa com quem falei.”²⁷

Flavio Silva comenta que Guerra-Peixe lhe teria dito que não aceitou a bolsa da UNESCO por não querer estudar em Paris, mas que se fosse para pesquisar na África

²⁴ GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista para a Funarte*. 26/06/1984, transcrição cedida por Flavio Silva.

²⁵ FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007, pp. 140ss.

²⁶ Há o caso da bolsa oferecida pelo governo norte-americano, que enviou Aaron Copland à América do Sul para selecionar compositores (GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 02/09/1947. Acervo Curt Lange, UFMG) e que foi dada a Edino Krieger (GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 30/03/1948. Acervo Curt Lange, UFMG). Havia também as bolsas da fundação Guggenheim e da embaixada francesa, mencionadas em GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 17/10/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

²⁷ ALMEIDA, R. *Carta a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. 01/02/1954, Apud SILVA, F. *Viajar ou não viajar ao exterior?* (texto manuscrito cedido pelo autor).

ele teria aceitado. Porém, Silva continua,

anos mais tarde, conversei com Luiz Heitor sobre essa declaração de Guerra-Peixe, e dele ouvi que a bolsa da Unesco possibilitaria a Guerra-Peixe fazer o que bem entendesse, inclusive pesquisar na África. A recusa liminar do compositor não possibilitou esclarecimentos sobre a verdadeira natureza da bolsa da Unesco, que não era para estudos em Paris, ao contrário do que Guerra-Peixe acreditava.²⁸

Como observou Silva,²⁹ o mais provável é que, em dada altura, Guerra-Peixe tenha chegado à conclusão de que estudar no exterior não lhe daria aquilo que ele buscava, o que entraria mesmo em contradição, parece-me, com a imagem de compositor folclorista e a abordagem da composição musical que ele vinha desenvolvendo – e alardeando –, pois esta dependia da pesquisa folclórica como base de seu *métier*.

Além da necessidade de garantir o próprio sustento, Guerra-Peixe casou-se em 12 de agosto de 1949, véspera de embarcar para seu período de três anos no Recife, e, embora não tenha tido filhos, ao que parece oferecia alguma ajuda financeira à mãe. De qualquer forma, o compositor chegou a comentar com Curt Lange, no fim de 1948, a respeito de uma indicação que recebeu para a Academia Brasileira de Música, uma ideia de que afirmava não gostar, mas que lhe proporcionaria uma aproximação com a “panelinha dominante”, planejando também dar aulas no Conservatório de Música do Distrito Federal. Segundo ele, as razões para isso eram “dar um rumo mais firme” a sua “vida futura”, afirmando, por fim, que isso se devia à “influência do elemento feminino”. Tendo sido a carta escrita em 31 de dezembro de 1948, é de se supor que suas preocupações passassem naquela época pelo casamento e a necessidade de estabilidade para uma possível família com filhos no futuro.

A relação com o folclore precisará ser explorada com mais cuidado adiante, mas o que chama a atenção aqui é que, ainda que ser “o mais caro compositor do país”³⁰ significasse ser uma exceção, o rádio e o cinema podiam de fato garantir uma estabilidade financeira bastante razoável, coisa que, anos antes, foi determinante para a opção de carreira de Guerra-Peixe:

²⁸ SILVA, F. *Viajar ou não viajar ao exterior?* (texto manuscrito cedido pelo autor).

²⁹ *Idem*.

³⁰ “Guerra Peixe, grande compositor brasileiro, musicará a próxima comédia de Procópio” In: *Cena Muda*, Rio de Janeiro, 06/05/1953, nº 19, p. 33.

Eu já vinha fazendo arranjos de música popular. Dois deles foram parar na [gravadora de discos] Odeon. O compositor Vicente Paiva, que era diretor musical dessa empresa, me pediu que continuasse a fazer arranjos, pois lá só tinha como orquestradores o Pixinguinha e o maestro Rondon, que estava doente. Fiquei com muito medo, pensando que não daria certo, mas acabaram gravando, e vi que ganharia muito mais fazendo arranjos do que tocando violino. Mas esse não foi o motivo de largar o violino: de repente, a orquestra [do café] foi mandada embora, e o trabalho que sobrava era cassino, baile, cabaré. Aí eu resolvi estudar para não ser um arranjador orelhudo. Mas eu já sabia o porquê de colocar cada notinha. Nem o Newton Pádua me ensinou orquestração.³¹

Não é muito comum ver Guerra-Peixe falando da música popular urbana nos termos que aparecem nesta entrevista para a Funarte, quando ele narrou também aquele episódio da prova final de composição. Enquanto o folclore, desde a virada nacionalista, se tornou motivo de orgulho e mesmo base de autoridade para Guerra-Peixe, ao que parece o rádio permaneceu causando sentimentos contraditórios. Apesar das louvações ao rádio que o vimos fazer a Curt Lange no primeiro capítulo, até onde foi possível averiguar, publicamente Guerra-Peixe foi mais comedido em relação ao tema. Em entrevista de 1958, por exemplo, ele preferiu atribuir seu aprendizado à tradição de concerto e ao folclore:

De tempos em tempos minhas preferências a compositores mudam com as minhas ideias. Para mim, tanto Haydn me pareceu compositor oferecendo mensagem bastante nova, como Schoenberg me soou gasto, arcaico. Já achei a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, uma obra passadista e hoje a sinto revolucionária no sentido mais amplo. De qualquer modo, porém, o meu guia mais seguro nos últimos tempos tem sido o folclore, especialmente o de fonte ibero-africana, no qual observo um mundo inédito de experiências e adoto as que suponho me servirem melhor na qualidade de compositor. Aliás, vale acrescentar que, a meu ver, aprendi tanto com os tamborileiros dos cultos africanos do Recife, quanto nos conservatórios e nos livros de musicologia. Pelo menos assim o entendo.³²

Prova ainda mais forte disso é que na época em que sua 1ª *Sinfonia* seria tocada pela orquestra da BBC de Londres, o Guerra-Peixe ainda dodecafonista tentou juntar pessoas importantes no meio musical carioca para ouvir a retransmissão da peça, como quem queria mostrar aos pares uma vitória significativa. Na ocasião, já encontrou

³¹ GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista para a Funarte*. 26/06/1984, transcrição cedida por Flavio Silva.

³² GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista*. In: *Gazeta de Todas as Artes*, Ano IX, 2ª série, Lisboa, Dez/1958, no. 93.

motivos para se ressentir:

Convidei cerca de trinta pessoas, entre musicólogos, críticos e músicos, para irem à Rádio do Ministério ouvir a retransmissão. Lá compareceram: Koellreutter, Renato Almeida e Vasco Mariz. Dos que ouviram de suas próprias casas foram mais quatro somente: H. Niremborg, Emília Sobel, Geni [Marcondes] e Krieger. Os meus queridos patrícios são estupidamente comodistas, indelicados e egoístas. Não digo que isto é o resultado da falta de educação que nós temos. Porque conheço indivíduos que não têm educação mas que não têm, também, estes defeitos.³³

Na carta imediatamente anterior, referindo-se à execução da obra, ele escrevia a Curt Lange:

Tem sido feita grande propaganda da irradiação da B.B.C. A notícia foi uma verdadeira bomba atômica, para os que viam em mim o orquestradorzinho de meia tigela para canções e música para o rádio.³⁴

Como se vê, ainda que o rádio tenha sido para ele uma escola, o trabalho nesse meio parecia deixar uma espécie de estigma no compositor diante de seus pares, como se fosse um *métier* menor, talvez até como se o músico se contaminasse por estar ali na lida diária com uma música inferior, e isso chega ao ponto de que, excetuando-se o frevo, praticamente não se veem na música de concerto escrita por Guerra-Peixe no período traços cuja origem possa ser rastreada até a música do rádio, que ele chamava de “popular urbana”.³⁵ Por outro lado, o folclore e a tradição de concerto europeia estão por toda a parte, tanto nos nomes das peças quanto em sua forma, seus materiais, suas texturas...

A hierarquização produzida a partir da sensação de que haveria algo como três níveis diferentes de cultura – a “popular”, a “erudita” e, no caso, a “popular urbana” (“popularesca”, no dizer de Mário de Andrade) – é bastante disseminada no Ocidente, especialmente entre o século XIX e a primeira metade do século XX.³⁶ Segundo essa

³³ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 26/04/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

³⁴ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 18/04/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

³⁵ No fim da vida, Guerra-Peixe chegaria a compor uma suíte chamada “*No Estilo Popular Urbano*” e utilizaria elementos da música do rádio na “*Rapsódica*”, para piano. Cf. FARIA, A. G. “Guerra-Peixe e a estilização do folclore.” In: *Latin American Music Review*. vol. 21, no. 2, 2000.

³⁶ Cf. BORN, G. & HESMONDHALGH, D. (eds.) *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press, 2000, Introdução. Para a noção geral, ainda que referente a um período anterior, ver

percepção, aquela cultura urbana seria uma espécie de degeneração da cultura popular “genuína”, o que teria causas diversas dependendo de cada narrativa, mas as mais comuns responsabilizavam o capitalismo e sua economia de mercado, certas forças decorrentes dos processos de modernização, o descolamento da vida cultural das nações de suas raízes devido ao contato com outras culturas etc. Como foi sugerido no capítulo 1, temos aqui um ponto de contato entre a narrativa da vanguarda musical – tal como Adorno e Dahlhaus a pensaram – e o progressismo de Praga, que incitava a que se tentasse reatar um suposto vínculo fundamental entre “arte erudita” e “arte popular”. Já a vanguarda, diante da perda desses vínculos, dizia que qualquer tentativa de retomá-los seria uma espécie de falsificação do estado de coisas a que a sociedade teria chegado, sendo portanto um mascaramento da realidade.

A discussão é bastante longa, mas, apesar de fascinante, não é de fato fundamental para o desenvolvimento do ponto. O que é preciso levar em consideração aqui é a existência de todo um conjunto de ideias que amparava e alimentava a percepção de que a atividade no rádio seria algo menor para um compositor “erudito”. Antes de seguir adiante, no entanto, talvez valha a pena repisar ainda um lado da questão, que pode ter se perdido ao descermos ao tema da vanguarda e do progressismo: mesmo antes de toda a discussão sobre o processo que teria feito a cultura popular das nações se degenerar naquele tipo de música urbana para consumo – uma música “ligeira” que serviria apenas aos interesses comerciais dos donos de casas de partituras e de discos –, havia a própria noção de uma “alta cultura”, cuja origem popular seria conhecida de todos. Esta teria passado por um processo gradual de sofisticação e de elaboração desde antes do início do período da prática comum, no caso da música, levando-a a supostamente ocupar esse lugar de realização mais elevada do espírito humano. A forma cultural designada por “música clássica”, “erudita” ou “de concerto” (em sua versão pretensamente mais neutra) é precisamente aquela que estaria ligada a essa “alta cultura”.

Neste sentido, o próprio Guerra-Peixe, apesar da “horizontalidade” que vamos perceber em sua maneira de encarar as culturas “populares”, também teve seus momentos de “crítico cultural”. No ensaio *A provável próxima decadência do frevo*,

publicado no *Diário da Noite* do Recife em 27 de janeiro de 1951,³⁷ ele comentava a apresentação que o clube de frevo Vassourinhas estava para fazer no Rio de Janeiro, e admitindo que esta seria “uma das melhores propagandas que se fará do Carnaval [do Recife]”, observava também que, conhecendo “o ambiente de música popular (urbana) do Rio de Janeiro”, sabia que

o sucesso de qualquer música nova e original é motivo para um dilúvio de vulgares imitações. Prova-o, também, o sucesso de qualquer musiqueta estrangeira. E o frevo, não sendo estrangeiro, não deixa de ser uma das mais ricas modalidades da nossa música popular que o carioca desconhece. Refiro-me, naturalmente, ao autêntico frevo, e não falsas interpretações, que se ouvem através de numerosas gravações de orquestra irresponsáveis, cheias de “variações” à guisa de *jazz*, que nada têm a ver com a referida dança.³⁸

Segundo Guerra-Peixe, o frevo não se teria descaracterizado até aquele momento devido ao fato dos compositores desse gênero de música serem sempre músicos que sabem escrever e instrumentar, “resultando que, na composição do frevo, a própria instrumentação é também composição”. Já no Rio de Janeiro, segundo Guerra-Peixe, embora “se encontrem alguns [compositores de música popular] talentosíssimos”, “todos são uns perfeitos analfabetos musicais, oferecendo ao público o que há de piormente concebível e falsificado, impingindo ao povo as monstruosidades que estamos habituados a ouvir.”

Procurando o “fácil”, por intermédio do “conhecido”, [esses compositores] decalam suas composições nos horrendos e doentios boleros que o estrangeiro envia. Outras vezes nem são decalques, mas cínicas cópias de conhecidas melodias nacionais e estrangeiras. Feito o sucesso certo dos Vassourinhas, os cariocas tentarão compor frevos... Como não assimilarão a sua forma e, como os intercede em “amolecer” as suas características, vão de encontro [sic] à estandardização imposta pelas fábricas gravadoras em disco, o frevo será falseado, divulgado e tornado, assim, o “modelo” decadente de uma das nossas mais originais e vibrantes manifestações musicais populares. Assim como os cariocas, levados à macaqueação, copiam as banalidades estrangeiras – aceitas pelo público através de um processo econômico que não cabe aqui apreciar – os recifenses serão levados a imitar as corrupções cariocas do frevo, levados numa concorrência desigual, imposta, ainda, pelo mesmo processo econômico.³⁹

³⁷ Guerra-Peixe, C. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, pp. 133-134.

³⁸ *Idem*. p. 133.

³⁹ *Idem*, p. 134.

A questão é muito menos avaliar a coerência da argumentação que observar o que Guerra-Peixe mobiliza para sustentar sua posição: estão presentes aí a economia de mercado, a estranha ideia de que músicos de oitava seriam menos capazes para assimilar e reproduzir adequadamente um gênero musical e, por fim, a conclusão de que os músicos que não têm estudo formal são mais suscetíveis à força do mercado. Chama a atenção ainda que o compositor de frevo seja, na caracterização de Guerra-Peixe, muito parecido com o compositor de concerto em sua capacidade de escrever e pensar a música já instrumentada. Embora Guerra-Peixe não postule que a fonte desse conhecimento musical seja a tradição de concerto, de fundo vemos aí a importância da educação, do conhecimento, do estudo como defesa contra as descaracterizações que poderiam ser causadas pelo mundo moderno. Escrevendo a Curt Lange – que, como sabemos, era alemão e vivia no Uruguai, o que explica o tom com que Guerra-Peixe menciona algumas figuras bastante conhecidas –, ele diria:

COMPOSITORES POPULARES. Apenas dois deles são capazes de escrever suas próprias músicas, em partes de piano: José Maria de Abreu e Jorge Moran (este russo de nascimento). Ambos compõem valsas e blues no estilo norte-americano! Alguns ainda escrevem as melodias, como Benedito Lacerda, Vicente Paiva e Saint-Clair Senna. O Joubert de Carvalho ainda escrevia as partes de piano. Mas não tem composto mais nada que preste. O resto é completamente analfabeto musical. O Caymmi não conhece um dó. O Ari Barroso mal escreve, demoradamente, uma melodia. Todos, sem exceção, se julgam geniais e não admitem as opiniões nem de um Stravinsky. Quem escreve as suas melodias são os orquestradores. Estes são vistos, pelos compositores populares, como indivíduos que estudaram a técnica musical – fazendo o que qualquer um faria, se estudasse. Quando eles criam uma passagem qualquer para uma das vozes da harmonia, ou quando “descobrem” um acorde de 7ª diminuta, isto é, um “achado”. (Ia me esquecendo: existe o Pixinguinha, flautista, saxofonista-tenor e orquestrador. Como orquestrador é arcaico. Mas é o único que se pode dizer que conhece música.)

Há também os que assinam as composições, mas que não compõem nada. Um deles apenas compra a parceria e também compra os direitos de autor. Outro apenas ganha a parceria (não colaborando) a fim de colocar a música nas gravações e nas rádios. Pois, os cantores são medíocres e vaidosos – e colocar música com eles é sempre um problema. Enfim, senhor Lange, só o panorama atual daria para vários volumes serem escritos. Só falta quem queira investigar o ambiente e escrever a triste realidade. (Apesar de que alguma coisa de aproveitável é encontrada. A propósito: outro dia ouvi um trecho do Hino Nacional tocado apenas na cuíca... Claro, somente a melodia.)⁴⁰

⁴⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 06/02/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.

Além disso, existe ali uma crítica à busca do sucesso “fácil” baseada na ideia de que este levaria à descaracterização e ao empobrecimento estilístico. Não fica totalmente claro se Guerra-Peixe acredita que os músicos “analfabetos” realizam uma cópia próxima do pastiche puramente por ignorância ou se maldade e ganância teriam papel relevante aí, mas percebe-se bem que para ele, mais uma vez, quem sabe ler – e os músicos de frevo sabiam – estaria numa posição hierarquicamente superior. Lembremos que Guerra-Peixe era o verdadeiro conhecedor desses músicos e dessa tradição e ainda que ele estava entre os músicos que, no rádio, também liam, escreviam e instrumentavam. Embora talvez não se deva superestimar o caso, já que aqueles músicos da rádio e da composição popular não eram seus pares diretos – figuras como Radamés Gnattali e Cláudio Santoro, por exemplo, que atuavam no rádio e compunham música de concerto, estes sim eram vistos de igual para igual por ele –, o que fica disso tudo é a maneira como Guerra-Peixe encarava os “músicos orelhudos”,⁴¹ que não deixa de ser um indício de sua visão hierarquizante em termos da relação música popular-música de concerto.

Como disse, o frevo talvez tenha sido a única música urbana a figurar em sua produção para concerto do período, o que pode até ter relação com o valor que Guerra-Peixe lhe atribuía, mas que muito provavelmente estava ligado mais diretamente a seu “frescor” em comparação com o que se praticava no Rio de Janeiro. Vimos que Guerra-Peixe manifestava claramente sua preocupação com a estagnação do choro e o consequente envelhecimento da música de concerto composta a partir dele, e agora vemo-lo dizer abertamente em sua famosa formulação: “Como evitar de [sic] ser atraído para a órbita de Villa-Lobos? Este músico que viveu, ele próprio, o choro (estilo de música urbana e conjunto típico) *e o conhecia como poucos.*”⁴² Diante disso, ver Guerra-Peixe discorrer em *A provável próxima decadência do frevo* sobre o quanto os cariocas desconheciam aquela música pernambucana, acaba servindo de confirmação das “segundas intenções” do compositor em relação à mesma. Juntando as duas pontas, não é algo fortuito que Guerra-Peixe estivesse tentando convencer a todos naquele momento de que apenas ele conhecia de fato o frevo, que possivelmente gozava, a seu ver, de um estatuto próprio em termos de música popular urbana.

⁴¹ Aliás, o mesmo termo que, como vimos há pouco, Guerra-Peixe usaria anos mais tarde para explicar porque decidiu estudar música a sério.

⁴² GUERRA -PEIXE, C. “Principais Traços Evolutivos da Produção Musical”. In: www.guerrapeixe.com/texto01.html, 1971 (último acesso em 21/01/2013), grifo meu.

Mas ainda há mais ambiguidade em sua maneira de encarar a música popular urbana: o próprio Guerra-Peixe nos mostra em cartas que no período em que tentava a conciliação entre dodecafonismo e nacionalismo ele teria recorrido a elementos do choro e da modinha⁴³ – isso sem contar sua admiração um pouco disfarçada pelos *Choros* de Villa-Lobos, perceptível já na maneira como fala da obra do compositor mais velho naquele trecho de indagações sobre como fugir de seu campo gravitacional.⁴⁴ Como se vê, o tema é complexo, sendo bastante difícil saber com segurança que estatuto Guerra-Peixe atribuía à música popular urbana em relação à música de concerto, o que de certo modo era de se esperar, já que sua geração talvez tenha sido das primeiras a viver concretamente alguns dos impasses da modernidade que levaram ao questionamento de uma série de hierarquias que davam sustentação à alta cultura tal como pensada no século XIX europeu.⁴⁵ Desse modo, sentem-se nas ambiguidades, hesitações e mesmo oscilações na opinião daqueles indivíduos a respeito do tema o peso dos acirrados debates da época, onde a *Carta Aberta* de Guarnieri não é senão o capítulo mais célebre, ao menos em termos de música brasileira. Um compositor em fase de mudança de orientação estética – e que por isso está em busca de aceitação e de sinais que sirvam de confirmação de que tomou a decisão certa – tenderia a sentir com muito mais força pressões desse tipo, o que possivelmente só torna ainda mais ricos os argumentos que são mobilizados por ele para sustentar seus posicionamentos.

Apesar disso tudo, conforme Guerra-Peixe avança em sua fase nacionalista, nota-se que sua posição vai tendendo progressivamente à assimilação mais livre das diversas tradições musicais com que travou contato, o que de certo modo já estava de fundo em argumentos que ele mobilizava ainda nos tempos de dodecafonista, quando começou a ver problemas na estética que adotava:

Faz-se a “propaganda” estética de que a música atonal é arritmica. O que me diz disto? Escreva duas linhas a este respeito, dando-me o seu parecer. Para mim, julgo mais uma incapacidade construtiva do que “conceito” estético. Porque se pode dar ritmo a obra sem recorrer aos exageros de abusar das sequências. Confio na sua cultura e na sua sinceridade, para me tirar de uma dúvida muito grande. Diga francamente, porque não revelarei a sua opinião a ninguém – se por acaso supõe que ela possa ferir aos demais, que ainda não se

⁴³ GUERRA-PEIXE, C. “Uma parte dos meus conceitos estéticos”. In: *Carta a Curt Lange*. Recife: 24/03/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁴⁴ Rodrigo Cicchelli Velloso, ex-aluno do compositor, relatou-me que Guerra-Peixe lhe fez diversos comentários sobre o *Choros no. 2* como exemplo de bom tratamento do material popular etc.

⁴⁵ BORN, G. & HESMONDHALGH, D. (eds.) *Op. Cit.* Introdução.

preocuparam com este problema. Tenho discutido sobre o assunto. Mas a minha opinião não encontrou acolhida. Dizem, filosoficamente, que a música atonal tem que ser assim porque o mundo hoje está desequilibrado, torturado! Ora, o mundo sempre esteve mais ou menos neste estado. A (fase) de nossos dias apenas se apresenta sob outro aspecto – mas a luta, o motivo, ou a meta é a mesma de todas as épocas, não acha? Ou será que estou dizendo bobagem? Os compositores atonalistas, parece, ainda não repararam que as músicas populares das sociedades de hoje são mais ritmadas (swing, samba, tango, rumba, conga, quaracha, valsas mexicanas, para falar especialmente das Américas) do que as das épocas anteriores. Ora, se (os povos) sentem tanto o fator rítmico, por que nossa música não há de refletir este sentimento?⁴⁶

Se observarmos que, neste trecho, ao fazer a defesa de determinado critério estético para a música de concerto que lhe era contemporânea, Guerra-Peixe vai se apoiar justamente na música popular urbana, tomando-a como indício e mesmo prova de que o mundo ao seu redor não estava a tal ponto “errado” para que se lhe fechasse os olhos, vemos que isso significa uma rejeição a outros princípios que, embora se propondo responderem também àquele mundo, faziam-no de maneira mais, digamos, mediada. Trocando em miúdos, em comparação com o pensamento de vanguarda encampado pelo Música Viva, Guerra-Peixe assume uma posição de adesão e diálogo com o mundo, ao passo que, a seu ver, o grupo liderado por Koellreutter, tenderia a responder a esse mundo de acordo com princípios filosóficos que orientavam uma visão da realidade marcada por uma perspectiva já definida a respeito de onde a modernidade nos teria levado, qual o estado da sociedade e do homem na época contemporânea e como a arte deveria reagir a este estado de coisas. Como vemos no trecho citado acima, Guerra-Peixe parecia responder às críticas feitas à música do rádio assumindo uma posição de relação mais “imediata” com a realidade, buscando nela própria os fundamentos para responder a ela. Não que essa “immediatez” seja de fato imediata, já que, evidentemente, há outras mediações agindo nesse confronto mais “corporal” com o mundo, mas trata-se de um contato que *se propõe* e *se pensa* como mais direto, que almeja se nutrir da própria realidade social na qual a vanguarda tendia a ver falsidade e erro. A essa falsidade e erro, Guerra-Peixe parecia tentar opor um conhecimento do mundo obtido diretamente da música popular, numa estrutura de resposta ao pensamento de vanguarda assumido pelo Música Viva que carrega boa dose de anti-intelectualismo e mesmo de voluntarismo.

⁴⁶ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 09/05/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

Isso abre uma brecha para que vejamos que, além do *métier*, havia ainda outro lado de sua relação com o rádio em jogo aqui. Apesar da hierarquização de que venho falando, aquela música – popular ou urbana, como se queira – servia também como espaço para dar vazão à suposta missão do compositor de que falei no primeiro capítulo, nutrida e alimentada já nos tempos de Música Viva. Em carta de 1947 a Curt Lange, Guerra-Peixe fala de ir aos poucos inserindo elementos “mais avançados” na música que produzia para o rádio:

Tenho executado na Rádio, onde trabalho, o “INTERMEDIO” de G. Straus e “PREFÁCIO BREVE” de R. Delaney. [...] Primeiramente começo com estas peças, por serem mais facilmente aceitas por parte da rotineira direção da Rádio. Mas em futuro, se não houver uma oposição muito forte, penso aproveitar outras mais avançadas, à medida que for vencendo o atraso estético desta gente.

[...] Farei na Rádio Globo um lento trabalho de “infiltração”, como fiz uma vez quando trabalhei na Rádio Tupi, onde cheguei a compor um programa de meia hora com música nos doze sons!...⁴⁷

E esse tipo de prática continua depois da virada nacionalista:

De composição... nada feito. E não pretendo me incomodar com isso tão cedo!!!! Na rádio é que eu me aproveito das oportunidades para brincar um pouco. Ainda hoje vai um programa (não escrito especialmente sobre o assunto) em que é todo baseado nos ritmos e melodias do xangô...⁴⁸

Além do *métier* adquirido e da perspectiva do trabalho no rádio como espaço para experimentações e para se agir em prol da música dodecafônica ou da música brasileira, segundo o caso, podemos tirar daí uma última informação interessante: a julgar por sua postura geral no que diz respeito àquele trabalho, vemos que, em certo sentido, Guerra-Peixe estava menos engajado que Santoro ou Guarnieri, por exemplo, em ser “compositor” nos moldes da tradição de concerto ocidental. Quero dizer que, em boa medida, Santoro assumia mais o compositor nos moldes românticos, imbuindo-se de uma “missão” de artista e sempre se sentindo subtraído da composição por atividades musicais menores.⁴⁹ Evidentemente, Guerra-Peixe também comenta que por vezes lhe

⁴⁷ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 21/01/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁴⁸ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 31/08/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

⁴⁹ Sobre Guarnieri, ver EGG, A. A. *Fazer-se Compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese (Doutorado). Departamento de História – USP, 2010, p. 24ss.

faltava tempo para compor por estar assoberbado de trabalho, mas, apesar das ambivalências, vimo-lo dando vivas ao rádio, claramente se alimentando do que aquele trabalho lhe oferecia e, mais ainda – o que já foge da discussão sobre o rádio, mas que é fundamental para o ponto geral que estou abordando aqui – não se incomodava em “perder tempo” fazendo pesquisa de folclore. Sua posição, mais próxima talvez de Gnattali nisso, parecia ser mais pragmática, mais afastada da tradição de concerto europeia no nivelamento *potencial* das artes e tradições com que estava trabalhando.

3.4 - Da técnica ao folclore

Das acusações de inépcia técnica, Guerra-Peixe vai passando sutilmente à desqualificação em outros níveis, sendo o principal deles o desconhecimento do folclore. Sobre Villa-Lobos, por exemplo, além de comentários como o que vimos quando da comparação com Guarnieri, no fim da vida Guerra-Peixe faria declarações como esta:

De repente, a Europa começou a se interessar pela música nacional e o cidadão, que tocava bem violão, começou a produzir uma série de músicas que chamou de choro. Só que o fôlego é pequeno: começa, a ideia está aqui, mas não termina. No meio, é cosmopolita. E fez com isso um certo número de obras, mas de repente se esgotou, não havia nada novo dentro de si, e aí apelou para as Bachianas, que são um negócio esdrúxulo. De certa forma, é a repetição do outro com outro nome. E aquele coro de espetáculos, para impressionar todo o mundo, todo mundo tocando... Quem estuda música brasileira, vê que Villa-Lobos, do Brasil, só pegou uma parte do Rio de Janeiro: a modinha e o velho tango, que depois passou a se chamar maxixe. Naquele tempo, o tango, a valsa, tudo era também chamado de choro, por causa do estilo “choro”, que veio do conjunto chamado “choro”. Ele se aproveitou de alguma coisa. Mas depois, secou. Caiu nas Bachianas, que também secaram, e passou para o cosmopolitismo, pior que o alemão [Koellreutter].⁵⁰

No currículo de 1971, no entanto, Guerra-Peixe foi bem mais comedido, embora não haja nada ali que contradiga o que lemos acima. Mesmo assim, um documento como um currículo, pede um tom mais “frio” e objetivo, diferente de uma entrevista, ainda mais uma entrevista dada já consagrado e em idade avançada. No entanto, em 1952, ou seja, precisamente durante a fase que nos ocupa aqui, ele diria que Villa-Lobos

⁵⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista a Ronaldo Miranda e Tião Vianna*, 1993, transcrição cedida por Flavio Silva.

“foi, sem dúvida, um desbravador. Mas nos últimos anos, vem se repetindo um pouco,”⁵¹ o que já deixa no ar algumas das ressalvas a ele que Guerra-Peixe faria posteriormente.

Já sobre Santoro, Guerra-Peixe comentou com Curt Lange que acreditava ser-lhe

mais acertado seguir o atonalismo, já que ele nunca se interessou pela música popular e já que também a sua formação espiritual não o permite compreender a essência do nacionalismo brasileiro. Suponho que ele não fará distinção entre um choro do estilo melódico (sem virtuosidade) e um samba-canção; entre um samba de morro e um maracatu. Aliás, como muitos compositores nacionais, ele começou errando ao denominar a uma de suas músicas BATUCADA. Batucada não é gênero e nem forma de composição: é somente um estilo acentuadamente rítmico e nada mais. Isto surge ou em consequência do excesso de percussão ou, então, em momentos em que os músicos estão no auge da animação.⁵²

A relação com o nacionalismo – ou “a música brasileira”, como dizia, numa metonímia um pouco suspeita – era tão determinante para Guerra-Peixe que ele chegou ao ponto de comentar, ainda com Lange, que Santoro estaria ofendido com os votos que ele lhe fez “para que ‘encontre melhores oportunidades na nova direção estética que tomou’”, arrematando com “o termo oportunidade foi um teste que apliquei, dando o resultado que esperava”.⁵³ Como se vê, embora saibamos que é preciso ter em mente o contexto da mudança de orientação de Santoro, tão envolvido com o PCB e a URSS como ele estava, Guerra-Peixe não se furtava a saudar o fato como oportunismo, provavelmente com base naquele julgamento de que o colega não teria afinidade com a composição a partir do folclore.⁵⁴

Já de Guarnieri, Guerra-Peixe reconhecia na época alguns acertos no que diz respeito ao nacionalismo e admirava bastante o *métier*,⁵⁵ como vimos, embora não o

⁵¹ GUERRA-PEIXE, C. “O dodecafonismo obriga o compositor a limitar-se”. In: *Diário de Pernambuco*, Recife: 26/11/1952.

⁵² GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 12/03/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁵³ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 28/04/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁵⁴ Santoro foi como delegado para Praga e já era membro do PCB. Vemos em sua correspondência o quanto, nos anos seguintes, seu contato com os músicos progressistas lhe rendeu temporadas de concertos nos Leste, exílio e até tratamentos de saúde na URSS – basta ver a correspondência travada com Nadia Boulanger (Biblioteca Nacional Francesa – Divisão de Música, Paris, França). Vale lembrar, no entanto, que Guerra-Peixe também teve algumas oportunidades no Leste, especialmente no início de sua fase nacionalista, com a gravação de seu *Ponteado* e da *Suíte Sinfônica* no. 1 “Paulista” por Edoardo de Guarnieri à frente da Orquestra Estadual de Moscou (GUERRA-PEIXE, C. *Suíte Sinfônica* no. 1 “Paulista”. Regência de Edoardo de Guarnieri. São Paulo: RGE, 1957).

⁵⁵ MIRANDA, Haroldo. “Guerra Peixe, sua vida e sua música – É dolorosa a condição do músico nacional e do ambiente artístico da América Latina”. *Jornal do Commercio*, Recife: 16/07/1950;

considerasse cem por cento contemporâneo,⁵⁶ e o visse como limitado em termos de pesquisa folclórica, frequentemente dando indiretas como

o que é preciso é que os compositores, ao invés de irem sassaricar no exterior em busca de fama fácil (fama nacional, é claro) tratem de tirar umas feriazinhas e cuidem de recolher algum material folclórico devidamente observado nas fontes populares, para que não aconteça, como sucede a compositores principalmente paulistas, que passam por alto pelo folclore carioca e nordestino enquanto desconhecem o bandeirante – exceção feita, ultimamente, a Teodoro Nogueira.⁵⁷

Por fim, já idoso, diria explicitamente que “o Guarnieri, que é paulista, nasceu lá, foi criado lá, morou lá toda a vida, vai fazer Nordeste? Eu posso me dar a esse luxo, porque conheço a música, mas ele não conhecia nada.”⁵⁸ Fica bastante claro que, conforme os estudos de folclore de Guerra-Peixe progrediam, sua percepção sobre Guarnieri foi mudando aos poucos. Embora não criticasse a música do colega paulista no aspecto técnico, Guerra-Peixe parece que foi se tornando mais desconfiado da presença do folclore em sua música, terminando por afirmar que o conhecimento do autor dos *Ponteios* sobre a música brasileira seria superficial ou mesmo falso: “o Guarnieri inventou um folclore só dele. É um negócio que se assemelha a algo de nordestino, e, de fato, às vezes se parece bem. Mas não sei daquilo. É a mesma coisa toda a vida.”⁵⁹

3.5 - Os olhos voltados para o Nordeste

Seria possível rastrear na história das ideias no Brasil alguns marcos importantes que ajudaram a produzir uma espécie de fascinação com o Nordeste, como se aquela região de alguma maneira condensasse algo de fundamental da nacionalidade ou fosse algo como um “último reservatório” do que possuiríamos de mais nosso. Entretanto,

GUERRA-PEIXE, C. “O dodecafonismo obriga o compositor a limitar-se”. In: *Diário de Pernambuco*, Recife: 26/11/1952.

⁵⁶ MIRANDA, Haroldo. “Guerra Peixe, sua vida e sua música – ‘A projeção de autores nacionais no estrangeiro não deve servir de engano para nós’”. *Jornal do Commercio*, Recife: 09/07/50.

⁵⁷ GUERRA-PEIXE, C. “A formação do compositor contemporâneo”. *O Globo*, Rio de Janeiro: 28/09/65. Ascendino Theodoro Nogueira foi um compositor paulista nascido em 1913. Foi aluno de Camargo Guarnieri e o principal responsável pela presença, infelizmente ainda pequena, da viola caipira na música de concerto brasileira.

⁵⁸ GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista a Ronaldo Miranda e Tião Vianna*, 1993, transcrição cedida por Flavio Silva.

⁵⁹ FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007, pp. 234-5.

ficaríamos com um universo de possibilidades por demais amplo para trabalhar aqui, pois seria difícil saber com segurança o papel que determinados “sedimentos de ideias” específicos tiveram sobre o imaginário de cada um dos três compositores de que vou tratar nesta seção, requerendo uma investigação voltada especialmente para esse fim que nos levaria demasiadamente longe dos objetivos deste trabalho. Deste modo, vou me contentar em apontar alguns elementos importantes que se faziam presentes naquele momento e que ajudaram a estimular um olhar voltado para a região Nordeste do Brasil em busca de um típico “brasileiro”.

Como vimos pelas próprias críticas que Guerra-Peixe fazia, a seu ver os compositores brasileiros ou se apropriavam difusamente da música popular urbana ou, quando muito, daquilo que possuísse um sabor mais arcaico e que estivesse ao alcance deles, como batucadas, sambas de morro e outras estereotipações. Paralelamente a isso, porém, como o próprio Guerra-Peixe apontou também, havia um “vago nordestino” que os compositores praticavam e que parecem ter aprendido uns dos outros. É precisamente esse “nordestinismo” que interessa aqui.

Ainda seguindo os passos de Guerra-Peixe, além de Mário de Andrade, há dois autores que ele menciona em suas cartas como leituras importantes para sua visão sobre o Brasil e que sabidamente foram responsáveis pela formação de algo como uma ideia algo difusa de Nordeste no pensamento da época: Gilberto Freyre e Euclides da Cunha. Quanto ao primeiro, durante sua estadia no Recife, Guerra-Peixe afirmava ser ele o único intelectual daquela cidade que teria algo a dizer, e posteriormente comentaria o interesse que o *Manifesto Regionalista* teria tido para suas reflexões.⁶⁰ Em relação a Euclides da Cunha, Guerra-Peixe afirma em 1950 estar lendo *Os Sertões*, dizendo-se “emocionadíssimo” e chegando a pensar em transformar o livro em assunto para música.⁶¹

Freyre, como se sabe, ele foi o principal responsável pela valorização da mestiçagem e, por consequência, dos elementos não-brancos na formação brasileira. Havia duas posições básicas entre os intelectuais brasileiros durante a República Velha a respeito da questão da miscigenação: uma delas, partindo da argumentação de autores comprometidos com o “racismo científico”, encarava a miscigenação como um

⁶⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 05/08/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

⁶¹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 26/06/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

processo que inevitavelmente nos levaria à esterilização e/ou degeneração — ao menos no plano cultural — e que fadava ao malogro qualquer esforço civilizatório no país. A outra posição, partindo também da ideia de miscigenação, vai afirmá-la como solução para nossos problemas na medida em que, através de um processo que recebeu o nome de “branqueamento”, as diversas raças que teriam participado de nossa formação perderiam progressivamente suas características próprias em detrimento das características supostamente superiores da raça branca, até a total erradicação da impureza. Como se pode ver, apesar de seu otimismo, essa perspectiva guarda em comum com a outra uma visão claramente negativa da herança negra no país. Gilberto Freyre inauguraria em *Casa-Grande & Senzala* uma terceira posição, discordante de ambos os pontos de vista. Essa terceira perspectiva dependia da distinção entre raça e cultura e permitia a apreciação em igual medida das contribuições principalmente do negro e do português, mas também do índio, embora em menor escala. Nesse movimento Freyre não só supera o racismo de sua época, mas também acaba por propor uma perspectiva da identidade brasileira na qual a articulação de tradições e origens que se processou aqui cresce significativamente em importância.⁶²

Já Euclides da Cunha via no sertão nordestino o lugar onde, devido ao fato de ali terem sido mais fortemente preservados os elementos que formaram o Brasil, produziu-se uma espécie de síntese que formou um tipo humano específico, o sertanejo, que seria quase que a realização do brasileiro no que ele possuiria de mais próprio. Já na nota preliminar a *Os Sertões*, o autor fazia uma espécie de “diagnóstico” sobre os grupos humanos que teriam surgido no Brasil – bem como do futuro daqueles que se expuseram à “marcha da civilização”:

Primeiros efeitos de variados cruzamentos, destinavam-se talvez à formação dos princípios imediatos de uma grande raça. Faltou-lhes, porém, uma situação de parada ou equilíbrio, que lhes não permite a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século.⁶³

Como argumentou Luiz Costa Lima, se de início Euclides da Cunha sustentava um evolucionismo que necessariamente qualificava de inferior o sertanejo, isso de certo modo foi sendo contrabalançado pelas circunstâncias vividas na maior proximidade com a campanha de Canudos. Assim, a resistência e a robustez daqueles homens na luta de

⁶² ARAÚJO, R. B. *Guerra e Paz: Casa-grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005, p.28.

⁶³ CUNHA, E. *Os Sertões*. Rio de Janeiro, 2004, p.9.

alguma maneira sugeriam que “estes rudes patrícios (...) constituem o cerne de nossa nacionalidade”.⁶⁴ O autor d’*Os Sertões* começava, portanto, a pensar que “a conquista real consistirá em incorporá-los, amanhã, em breve, definitivamente, à nossa existência política”⁶⁵ e sugere por fim que o verdadeiro herói será o mestre-escola que vai civilizá-los depois de vencida a guerra. A campanha de Canudos, “em vez de provar o acerto da República em dizimar os que a ameaçavam, mostrara que o futuro do país estava na dependência da justa compreensão do que ali se travara”. Era necessário, numa afirmativa que parece um *slogan* para diversos dos projetos de busca da nacionalidade “descobrir o país que permanecia desconhecido.”⁶⁶

O ponto é que, tanto no caso de Freyre como de Euclides da Cunha, esses grupos que eram revalorizados se encontravam justamente em regiões do Nordeste brasileiro. Tendo em vista que aquela região era o lugar a partir do qual Freyre construiu suas interpretações, especialmente voltadas para a realidade dos engenhos e da zona da mata, percebe-se como essa reavaliação da brasilidade é perpassada pela importância do Nordeste do país como local em que muitas de nossas tradições (linguísticas, culinárias, comportamentais, estéticas e mesmo políticas) teriam seu nascedouro. No caso de Euclides da Cunha, o sertanejo condensava o que havia de mais puramente brasileiro, como disse há pouco, por ter permanecido como que intocado durante longos períodos de nossa história, “condensando-se”:

O *isolat* que então formou o sertanejo serviu-lhe de anteparo contra a dissolução racial que prosseguiu no litoral. Além do mais, como o sertanejo não estava obrigado, como os mestiços do litoral, a se adaptar “a um estádio social superior”, escapou das “aberrações e vícios dos meios adiantados”.⁶⁷

Por mais que nos anos 1940 e 50 o discurso racialista já não dominasse tão completamente o pensamento sobre a identidade e a cultura das regiões e grupos da nação, permanecia a percepção a respeito da região Nordeste como possuidora de características e riquezas desconhecidas para o “Sul”, mantidas ali ao abrigo de “influências externas” que, por serem externas, arriscavam descaracterizar algo que se teria formado junto com o próprio Brasil. Para além disso, porém, havia o próprio fato

⁶⁴ CUNHA apud LIMA, L. C. *Euclides da Cunha: contrastes e confrontos do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p.34.

⁶⁵ *Idem*, p.33.

⁶⁶ LIMA, L. C. *Euclides da Cunha: contrastes e confrontos do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p.36-37.

⁶⁷ *Idem*, p.47.

de que o que se conhecia do Nordeste brasileiro trazia uma marca própria, parecendo muitas vezes distante do que se conhecia nos grandes centros e, por isso, sendo talvez lido como portador de alguma mensagem de brasilidade pura ou fundamental.

Com isto em mente, pode-se começar a ter alguma compreensão do porquê de diversos compositores brasileiros do período – ao menos aqueles que tinham alguma ligação com o nacionalismo – comporem música que trouxesse características que tendiam a ser decodificadas como índices de um certo “sabor” nordestino, sendo que isso tendia a ser identificado, junto das famosas síncofes – cuja origem remonta muito mais à música popular urbana do sudeste –, com a própria brasilidade musical. No entanto, como se pode ver, tomei o cuidado de falar em “características que tendiam a ser decodificadas” como nordestinas, em vez de falar em características nordestinas. Isso tem uma razão específica, mas, ao contrário do que se pode pensar num primeiro momento, não é por duvidar da possibilidade de existência de algum elemento musical “nordestino”, nem, ao contrário, por achar que os elementos praticados por aqueles compositores eram falsos diante de algum suposto nordestino verdadeiro. Não se trata nem de um argumento relativista nem de um argumento naturalizador, e o problema está bem menos no “objeto” do que na percepção do “objeto”: a questão é que, de fato, aqueles elementos eram identificados com o nordeste brasileiro, e como o próprio Guerra-Peixe admitiu – justo ele, cuja preocupação em desqualificar os pares se faz sempre presente –, a música de Guarnieri por vezes parecia de fato “nordeste”. A questão é que se tratava de alguns elementos específicos que eram tomados como indicadores satisfatórios para expressão do “fator” nordestino na música brasileira, e sua ubiquidade era tamanha em dado momento que eles pareciam muito mais aprendidos de compositor para compositor do que propriamente da pesquisa folclórica.

Mais uma vez, a questão não é apontar a suposta falsidade ou o reducionismo desse “nordeste” que se encontrava na música dos nacionalistas brasileiros, e sim mostrar a existência de uma espécie de Nordeste estilizado, disponível para todos que integrassem aquela tradição musical brasileira que vinha se formando e quisessem apresentar alguma referência de brasilidade em sua música. Além disso, esse Nordeste parecia ser facilmente reconhecível para os pares, como se pode concluir da atribuição de títulos às peças – o que evidentemente ajudava sobremaneira a produzir e a reforçar

esse jogo de associações sonoras, mesmo que não fosse suficiente para, isoladamente, “fazer verão”.⁶⁸

É contra esse nordestino que Guerra-Peixe vai se insurgir, colocando-se um pouco como o verdadeiro conhecedor da música da região. Entretanto, interessantemente, em várias de suas peças vamos encontrar elementos bastante similares àqueles que são ouvidos nas obras de seus pares. Sim, já lembrei que ele admitiu que pelo menos a música de Guarnieri às vezes parecia realmente “nordeste”, mas alguns dos elementos a que me refiro se encontram também em peças de outros colegas, o que pede uma caracterização, ainda que rápida.

Como disse, há um conjunto de fatores prontamente reconhecíveis que ajudam a conferir essa “nordestinidade” um pouco vaga, mas é difícil exaurir o tema, pois, como acontece toda vez que se vai definir um estilo ou gênero, tem-se a sensação de que aquilo que estamos tentando descrever começa a perder a materialidade no momento mesmo em que se lhe tenta por as mãos. É sempre uma empreitada arriscada, onde as características não precisam estar todas presentes, em que cada tipificação que fazemos precisa ser minimamente relativizada para dar conta de um fenômeno específico que o analista propõe reportar àquela forma mais geral e abstrata, e que por isso terá que ser avaliada caso a caso. Diante dessas dificuldades, além de não me propor esgotar o assunto, vou trabalhar basicamente com duas peças, uma de Guerra-Peixe e outra de Guarnieri, apontando algo do que contribui para produzir o “efeito” de nordeste das peças, apontando de passagem algumas outras obras que possuem em alguma medida esse mesmo efeito. A escolha destas duas obras deve-se somente a dois critérios, bastante contingentes, aliás: a possibilidade de acesso às partituras – o que permite uma exposição mais completa dos fenômenos em jogo – e o fato de serem peças que apresentam com razoável “tipicidade” aquilo que pretendo demonstrar.

O segundo movimento da *Sonatina* para piano no. 1, de Guerra-Peixe, traz, logo após a ideia principal a partir da qual a peça vai ser construída, o seguinte período, em parte gerado da própria ideia inicial, mas mantendo-se em alguma medida autônomo, inclusive devido a sua distinção em relação ao resto do movimento, sendo um trecho mais claramente melódico, formado por uma frase bem delimitada.

⁶⁸ Uma discussão como esta é evidentemente devedora dos trabalhos de Robert Hatten e Raymond Monelle e outros, apesar do uso um pouco livre que faço de seus *insights* e contribuições. Para uma abordagem de um dos *Ponteios* de Guarnieri com base nesses referenciais, ver MATSCHULAT, J. *Gestos musicais no Ponteio no. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS, 2011.

Figura 4: Guerra-Peixe: *Sonatina para piano no. 1*, 2º movimento, compassos 10-16.

Primeiramente, talvez o elemento mais característico desse “som” nordestino procurado pelos compositores da época seja garantido pelo modalismo. É sensível o predomínio do mixolídio com inflexões lídias, com uso frequente de uma cadência tipicamente jônica (ou lídia) de movimento ascendente do sexto para o primeiro grau da escala para fechar as frases. Como se sabe – e como vimos no capítulo anterior –, um modo se caracteriza principalmente pelo uso que se faz de uma determinada estrutura escalar, ou seja, pelas preferências na maneira como determinados intervalos aparecem, o que Guerra-Peixe comenta numa carta a Curt Lange que veremos mais abaixo, questionando a frequência de dado intervalo como indicador de sua importância em algum repertório e afirmando que o “caráter” do intervalo importaria muito mais.⁶⁹ A noção de caráter será abordada no momento oportuno, mas é importante não perder a oportunidade de já assinalar aqui onde essa discussão nos levará. Por isso, no próprio uso do mixolídio com inflexões lídias e o movimento cadencial já comentado, vemos uma preferência, quase um clichê na verdade, por figurações melódicas de arpejos ascendentes, normalmente chegando até a sétima abaixada para depois descer por grau conjunto, com alguma tendência a repousar sobre a medianta. Aliás, já que mencionei a medianta, parece haver também certa preferência pela bemolização passageira de alguns graus, principalmente o terceiro, o que às vezes pode até vir a sugerir, para ouvidos acostumados com a música americana – e não há porque supor que aqueles compositores não o fossem –, um efeito de *blue note*.⁷⁰ Vimos esse mesmo efeito de bemolização no primeiro período do *Trio para violino, violoncelo e piano* (no capítulo 2) e vemo-lo aqui participar com uma finalidade composicional maior, quando a oscilação entre as sétimas maior e menor (*lá♯* e *lá♮*) permite que se vá à região da

⁶⁹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 16/10/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁷⁰ *Blue notes* são inflexões melódicas tipicamente associadas aos *blues* e demais músicas de origem afro-norte-americana, e consistem numa bemolização (podendo ser de menos que um semitom) de determinados graus da escala, principalmente o terceiro e o quinto.

Subdominante (Mi $\flat$) – o que já obscurece um pouco o caráter supostamente *blue* daquela inflexão melódica – a partir da metade do compasso 11, voltando a Si $\flat$ no compasso 15 para repousar no 16 realizando a já mencionada cadência jônica (no caso, *sol-si* $\flat$) antecipada no início daquele mesmo compasso uma oitava acima.

Além disso, a variação do sétimo grau que serve de pivô para a ida e o retorno da região da Subdominante produz uma oscilação entre lídio, jônico e mixolídio nos dois centros: saindo de Si $\flat$ mixolídio, o lá $\sharp$ produz momentaneamente a sensação de Si $\flat$ jônico e, uma vez em Mi $\flat$, a mudança novamente para lá $\flat$ produz um Mi $\flat$ lídio momentâneo. E já que estamos discutindo a mudança de centro no trecho, vale lembrar mais uma vez o primeiro movimento da *Sonata para Violino e Piano no. 1* e também o *Pedinte* da *Suíte no. 2* para piano, onde temos mais um exemplo da importância dos procedimentos transpositivos apontados no capítulo anterior para a técnica de construção de Guerra-Peixe.

Elementos similares vão ser encontrados no *Ponteio no. 20*, de Camargo Guarnieri, a começar pela figura arpejada que atinge a sétima menor – o que, aliás, também vimos ao discutir o tema inicial do primeiro movimento da mesma *Sonata para Violino e Piano no. 1* a que acabei de fazer referência –, mas também a cadência do sexto grau para o primeiro e mesmo a bemolização – no caso, da mediantes no compasso 49.

Figura 5: Camargo Guarnieri: *Ponteio no. 20*, compassos 39-51.

Além dessas duas peças, vemos efeitos similares nos *Ponteios* nos. 29, 37 e 39 e no primeiro movimento da *Sinfonia no. 2*, de Guarnieri, no quarto movimento do *Quarteto de Cordas no. 3* e no *Ponteio* para orquestra de cordas de Santoro, em certas passagens do *Maracatu de Chico Rei*, de Francisco Mignone... a lista é bastante grande, e em peças como essas encontramos, por vezes mais condensados, outras vezes mais

difusos, diversos dos elementos elencados acima e que garantem esse som “nordestino” que parecia ser quase uma língua franca entre os compositores nacionalistas da época.

Tudo isso pode parecer questionável, e no fundo é algo que está sujeito ao arbítrio de cada um, mas acredito que nos dois trechos mostrados aquilo a que estou me referindo seja facilmente identificável. Sobre essas duas peças, poderia ainda falar, por exemplo, do fato de tanto Guarnieri quanto Guerra-Peixe iniciarem suas ideias com um dobramento a várias oitavas de distância. Provavelmente é uma coincidência, mas uma coincidência somente até o ponto em que parece haver um componente de um uso “declamatório”, solene até, algo que funcionava bem naquele contexto com a sonoridade e o fraseado similar a um aboio a que esse tipo de melodia parece se ligar. Havendo a associação, isso era suficiente para fazer cada um deles procurar algum som ou textura que produzisse ou reforçasse esse efeito. No piano, um bom caminho seria o dobramento. Por isso, é como uma espécie de afinidade eletiva, mas haja vista a ausência desses elementos timbrísticos específicos nos outros exemplos que citei de peças onde se pode encontrar algum indício desse “nordestino”, para fazer afirmações de maior alcance neste sentido seria necessária uma análise aprofundada de ambas as peças, pondo sob escrutínio diversos elementos por que fui forçado a passar ao largo neste momento.

Provavelmente temos aí um pouco daquilo a que Guerra-Peixe se referia como a “rotina” dos nacionalistas, e é claro que, por exemplo, sendo a série de prelúdios de Guarnieri chamada de *Ponteios*, é muito difícil afirmar com segurança onde acabava seu “nordestismo”, já que o nome “ponteio” – em geral um tanto equivocadamente associado ao nordeste brasileiro – foi ali generalizado para designar um ciclo que inclui peças que claramente remetem à música de outras regiões do país, como por exemplo o *Ponteio no. 30*, mais próximo talvez de Dilermando Reis que de qualquer violeiro recifense ou baiano.

É assim que podemos avaliar melhor também a inquietação de Guerra-Peixe em trabalhar com o choro, sobre o qual ele afirmou que Villa-Lobos já havia realizado tudo que podia ser feito. Guerra-Peixe parte daí para justificativas supostamente mais “objetivas”, prevendo que este gênero entraria em decadência por ter se estagnado, o

que provavelmente levaria a música feita a partir dele a soar ultrapassada.⁷¹ Em seguida, como vimos, Guerra-Peixe desqualifica o restante dos compositores brasileiros, que segundo ele flutuavam todos, “uns mais outros menos”, “na órbita de Villa-Lobos”; às vezes praticando um “nordestino” que “se limitava a umas poucas fórmulas” que “já se vinham gastando” quanto à melodia, e que, em relação ao ritmo, “uma pobreza incrível” assolava a música de “um país onde a variedade é incalculável”.⁷² Pode-se tomar como exemplo a seguinte declaração feita em 1951, ou seja, no calor da hora:

Sem dúvida, os poucos compositores nacionalistas brasileiros mais interessantes têm se repetido largamente, no uso de certas fórmulas melódicas e rítmicas, demonstrando, também, pouco poder criador no enriquecimento das fórmulas harmônicas. Mas pergunta-se: Que tem a ver a música brasileira com a deficiência destes autores?⁷³

É interessante observar o tom de descobridor com que Guerra-Peixe narra seu contato com o folclore, fazendo o contraste com seus pares, que ele afirmava estarem preocupados unicamente com a fama pessoal. De seu ponto de vista de único conhecedor da “mina” que era o folclore, os outros compositores lhe pareciam desleixados, fúteis e sem senso de responsabilidade em relação a seu papel de músicos brasileiros por não se interessarem pela pesquisa, o que os tornava limitados. Ele, por outro lado, além de maior conhecedor do folclore, era também o único que tinha disposição para se embrenhar “no meio de algum brinquedo para fazer pesquisa”⁷⁴

Assim, Guerra-Peixe faz a crítica aos nacionalistas, mas toma o cuidado de “defender” o folclore, abrindo sutilmente espaço para que se conclua que o problema era que os compositores que ele estava criticando na verdade não conheciam o que o folclore tinha a oferecer, ou seja, no fim das contas não conheciam o folclore. De fundo, fica também uma valorização em si do trabalho de pesquisa, como se fosse demonstração de engajamento na causa da cultura do país ou de preocupação com aquela já mencionada missão do compositor. É a partir disso que ele se lança a uma tentativa nacionalista, mas tentando sempre marcar alguma forma de diferença em relação a seus pares.

⁷¹ MIRANDA, Haroldo. “Guerra Peixe, sua vida e sua música – É dolorosa a condição do músico nacional e do ambiente artístico da América Latina”. *Jornal do Commercio*, Recife: 16/07/1950.

⁷² *Idem*.

⁷³ GUERRA-PEIXE, C. “O Dodecafonismo no Brasil I”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 02/09/1951.

⁷⁴ Esses são os termos que ele fala de Santoro, mas vimos e ainda veremos Guerra-Peixe falar de praticamente todos os seus colegas em termos similares.

3.6 - *Em busca de uma tradição*

Como se pode ver, as duas dimensões invocadas nos argumentos de Guerra-Peixe e Santoro ainda em seus tempos de Música Viva para criticar os nacionalistas continuam presentes: de um lado, a falta de técnica e a afirmação de incoerência entre o material (folclórico) empregado e o desenvolvimento dado a ele nas peças, o que redundava numa forma específica de fragilidade técnica e construtiva; do outro lado, as acusações de desconhecimento do folclore, o que Guerra-Peixe via tanto no que lhe parecia uma estereotipação de algumas fórmulas rítmicas e melódicas como na ausência de uma “sistematização” dos elementos encontrados no folclore com vistas a produzir uma música que partilhasse de suas características, levando de volta à questão da falta de coerência entre o material e seu desenvolvimento numa composição. Indo ainda um passo além, como venho argumentando, aquilo que Guerra-Peixe defende no fundo se parece com uma espécie de radicalização intransigente da mesma proposta que animou nosso nacionalismo, que das formas mais diversas exortava os artistas a produzirem uma arte ligada à realidade do país, com base numa cultura que viam como mais fundamentalmente brasileira, mas que estava ainda por ser descoberta. O que permanece em suspenso é que cultura é essa – cabendo a cada um dar sua própria resposta – e, principalmente, saber o que significa concretamente produzir arte com base nessa “cultura brasileira”. Será que tudo que viesse do “povo” seria necessariamente “nacional”? Qualquer elemento colhido no folclore seria conciliável com as exigências de construção da tradição europeia que permaneciam presentes na maneira de pensar de nossos nacionalistas, incluindo aí Guerra-Peixe?

Decorre diretamente daí que uma de suas grandes preocupações ao se tornar nacionalista era o próprio material brasileiro a ser utilizado para basear sua música, ficando em segundo plano a maneira de fazê-lo, que tendia a se resumir a comentários gerais sobre o quanto se possui de técnica, levando a crer que talvez não houvesse de sua parte uma preocupação com uma possível “técnica nacional” que pudesse vir a emergir da pesquisa folclórica. Em seu período de euforia inicial com as descobertas no Recife, Guerra-Peixe fazia comentários que revelam bem sua perspectiva do assunto:

Que riqueza espantosa nos oferece essa quantidade de ritmos, Dr. Lange!!! Francamente, não compreendo como essa gente toda que vem ao Norte estudar estas coisas (inclusive o Guarnieri) só se lembra de descrever as cerimônias e, quando muito, anotar as melodias!!!

Ora, justamente a maior riqueza, a maior originalidade e o maior proveito está [sic] no ritmo! Como deixam perder isso??? Creio que não sabem é escrevê-lo, pois, não é fácil. É preciso estar acostumado com a música negra em sua verdadeira fonte. Ainda há muita coisa mais para eu ver!!!!⁷⁵

O Mamolengo que eu ouvi tinha assunto brasileiro, música daqui (com cheirinho de macumba ou xangô) e dança de acordo com a música empregada. É um troço formidável a ser explorado, levando-se em conta que qualquer assunto das nossas lendas cabe perfeitamente nele.⁷⁶

XANGÔ: Assisti a um com o Capiba. É um troço infernal!!! Que riqueza de ritmos, Mozart. A gente fica doido aqui neste Recife. Anotei, numa só vez, uns DOZE RITMOS DIFERENTES!!!! [...] O ritmo do Xangô não é tão complicado quanto o do Maracatu. É, porém, mais variado. E isso num só Xangô, pois cada qual tem o seu ritmo (digo, seus ritmos).

Estou maluco com tanta riqueza de ritmos. Creio que nunca comporei níquel que tenha o tal ritmozinho já tão banalizado. Meu Mozart, continuarei dizendo que já é tempo da gente deixar as toadinhas!!!!!!! Neca. Temos muita coisa mais.⁷⁷

CABOCOLINHOS: É outra coisa também interessante para ser aproveitada na forma erudita. Não tem tanta batucada. Com o seu ritmo mais levezinho a gente poderá aproveitar bem na orquestra.⁷⁸

Nos trechos apresentados acima Guerra-Peixe comenta o que vem encontrando no Recife, sempre pondo em relevo o interesse composicional que isso poderia ter. Apesar de posteriormente a pesquisa folclórica chegar a se tornar quase um interesse em si para o compositor, neste período inicial em que sua motivação parecia ser unicamente a composição, fica bastante evidente o tipo de raciocínio que o guiava, em geral procurando o que houvesse de insuspeito, de inexplorado, que permitisse fugir ao já conhecido. Era como se a salvação de sua música estivesse ali, nas “fontes populares”, pois ele parecia considerar que estaria nelas a possibilidade de originalidade – sempre um bem importante na concepção de arte ocidental – de sua música. Isso por um lado se confirma quando lembramos que em 1947 Guerra-Peixe afirmava haver no Rio de

⁷⁵ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 27/04/1950. Acervo Curt Lange, UFMG

⁷⁶ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 06/02/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

⁷⁷ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 25/04/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro

⁷⁸ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 08/03/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

Janeiro “um campo vastíssimo” para investigação da música popular, chegando a dizer que seria o maior de todos pelo fato da cidade receber compositores do país inteiro,⁷⁹ o que revela como Guerra-Peixe já tinha os olhos abertos para esse tipo de problema. Mas ao mesmo tempo surge a pergunta: se o Rio de Janeiro tinha um campo tão vasto, por que então ir para Recife? A resposta, muito provavelmente, é aquela que já conhecemos: a preocupação de Guerra-Peixe quanto ao choro ser “território” de Villa-Lobos, o fato de que, mesmo que apenas anotassem a música que lhes entrasse pela janela, todos os compositores nacionalistas radicados no sudeste (e esses eram a maioria, como é de se supor) conheciam ao menos por alto as manifestações populares a que ele pudesse recorrer. Já o Recife não: era um meio virgem.

O que verdadeiramente causa surpresa, no entanto, é a leitura de um trecho como este, escrito alguns meses antes, quando o compositor discutia com Curt Lange a edição de seu primeiro quarteto de cordas:

É verdade que possuo, depositada na Caixa Econômica, a quantia de dez mil cruzeiros (Cr\$ 10.000,00). Mas com ele tenciono “desapertarme” por estes próximos meses, se minha situação não mudar. De outra forma, tenciono juntar até ter o suficiente para empreender uma viagem, de seis ou oito meses, à Europa. Pois, sempre foi o meu “sonho dourado” ir àquele continente, e principalmente conhecer Paris. Tenho que fazer assim porque não tenho muito jeito para pedir uma bolsa. A impressão do Quarteto ficaria mais barata, sem dúvida. Vou pensar a respeito.⁸⁰

Conhecendo sua posterior euforia com o que encontrou em Recife, sabendo tudo que ele diria depois para justificar e valorizar sua virada estilística com base no que encontrou e aprendeu em suas pesquisas folclóricas, é no mínimo curioso ver Guerra-Peixe falar que sempre havia sido seu “sonho dourado” ir à Europa. Ora, pois então se a Europa lhe parecia um lugar interessante para estudar música, já que, como vimos, Guerra-Peixe tentou algumas bolsas de estudo para fora do país – no que Curt Lange era enfático em apoiá-lo, aliás –, surge mais uma vez a pergunta: o que explica sua decisão de ir para o Recife, recusando inclusive aquele famoso convite de Hermann Scherchen para a rádio de Zurique?

Juntando tudo que discutimos até agora, vai se tornando mais compreensível a decisão de Guerra-Peixe. Num cenário que ele via como saturado, repleto de

⁷⁹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 17/10/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁸⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 24/03/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

compositores já estabelecidos e já posicionados, alguns pertencendo ao que Guerra-Peixe chamava de “panelinha do Villa”, outros “vendidos” para os Estados Unidos, outros simplesmente contra ele sem razão aparente, compreende-se melhor a importância dada a um novo material, algo que, como ele próprio havia dito, “fertilizaria” sua música. Neste sentido, para um compositor que já se considerava possuidor de algum *métier*, em parte pela formação, em parte pela prática do rádio, talvez ir à Europa fosse acrescentar pouco, o que ganha ainda mais força com a relativização da tradição de concerto para a qual uma perspectiva nacionalista potencialmente abre caminho.

Guerra-Peixe podia não ter muita certeza do que iria encontrar em Recife, mas sabia que provavelmente seria diferente da música com que trabalhava no Rio de Janeiro e, mais importante, para alguém em busca de uma saída para os impasses de sua música – é bom lembrar que ao ir para o Recife Guerra-Peixe ainda não havia se convertido de fato ao nacionalismo, embora já se sinta em suas cartas que ele oscilava⁸¹ – uma viagem deste tipo ao Nordeste, lugar onde o imaginário da época depositava as raízes da nacionalidade, poderia aparecer como bastante promissora, talvez mais do que uma viagem à Europa, onde na melhor das hipóteses ele iria encontrar aquilo a que os outros compositores brasileiros aspiravam – e que alguns possuíam. Se o que lhes faltava era técnica e conhecimento do folclore, e Guerra-Peixe já se considerava possuidor de técnica suficiente, como o vimos gabar-se de seu exame final no Conservatório,⁸² restava o folclore. Levando-se em conta ainda todo o estímulo neste sentido recebido de Mozart de Araújo, chamado de “catequizador musical e sentimental” por Guerra-Peixe, junto da proposta de trabalho na rádio e as oportunidades no meio musical da cidade, a decisão começa a fazer sentido, muito além de oportunismos rasos ou heroísmos ingênuos. Mais uma vez, o próprio Guerra-Peixe oferece um trecho, escrito quando retornou ao Rio de Janeiro após sua primeira curta estadia em Recife, em que tudo isso aparece conjugado da maneira mais concreta e “realista” possível:

⁸¹ Como numa das primeiras cartas enviadas da capital pernambucana, quando menciona que a esposa vinha pensando muito nas aulas de piano, no primogênito “e... (quem diria?) na música brasileira!...”, o que sugere que pelo menos o assunto já corria em suas conversas com a esposa, que não era musicista. GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 20/12/1949. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

⁸² Não só ele afirmou que a banca teria reconhecido a superioridade de seus conhecimentos sobre orquestração como narrou ter escrito a fuga que fazia parte do exame final em 11 horas e meia sem interrupção, a tinta e sem rascunho. GUERRA-PEIXE, C. *Entrevista para a Funarte*. 26/06/1984, transcrição cedida por Flavio Silva.

A RÁDIO me convida para ir trabalhar no Recife. Isto é pouco importante. O interessante é que me parece um campo onde eu terei muitas possibilidades. Lá não tem ninguém capaz de ensinar música, de forma aproveitável. Por outro lado (confidencialmente) desejam os músicos e pessoas influentes organizar uma sociedade musical contando com uma orquestra sinfônica. A antiga orquestra está para terminar, porque a Prefeitura se nega a fornecer verba. Mas, por sua vez, os próprios músicos não querem mais nada com o seu-amigo Fittipaldi. Ora, com tanto apôio dessa gente creio que se poderá ir avante. Estou pensando nisso, principalmente porque se poderá formar uma mentalidade musical melhor, penso, dando outra orientação ao pessoal. Falei insistidamente, nas conversas preliminares, sobre a inclusão de obras de compositores latinos-americanos nos programas. Essa idéia foi aceita, desde que eu não comece a espantar o pessoal com coisas muito avançadas... Confesso que é esta a questão que mais me anima. Si eu for irei por três anos no mínimo. Isto dará para verificar o resultado de um trabalho intenso num meio virgem. Há outras coisas ainda, mas que por hora não precisam ser mencionadas. Ficarão para outra vez.⁸³

3.7 - O preço da diferenciação

O problema é que toda essa “vontade de diferença” parece ter tido um preço, revelando um lado mais amargo que vinha à tona em crises de ressentimento. Frequentemente, Guerra-Peixe afirmava se sentir perseguido ou rejeitado por seus pares, como se fosse alvo de alguma prevenção específica, com pessoas sempre prontas a puxar-lhe o tapete, a lhe fechar portas e impor dificuldades a sua carreira. De todos esses inimigos, a seus olhos Villa-Lobos talvez fosse o maior de todos, e isso nos dois sentidos, pois o compositor mais velho parecia-lhe ser não só algo como o líder de um grupo de músicos e críticos que supostamente dominaria o cenário brasileiro da época, o “papa que é obedecido religiosamente”, mas também aquele que ativamente mais teria agido contra seu sucesso, praticando toda sorte de sabotagens para impedir que ele ingressasse na Academia Brasileira de Música, por exemplo, ou atuando às vezes para que seus supostos “subalternos” não tocassem músicas suas.⁸⁴

O caso do concurso do Teatro Santa Isabel em Recife, quando Guerra-Peixe ganhou o primeiro com a *Abertura Solene*, é bastante ilustrativo. Ele se revolta com a pouca atenção dada ao fato tanto no Rio de Janeiro como no próprio Recife, e daí

⁸³ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 09/07/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁸⁴ Ver, por exemplo, GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 26/07/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

escreve a Mozart de Araújo trechos como os que se seguem:

O Waldemar D'Oliveira – diretor do Santa Isabel, membro da Acad. Brasileira de Música, crítico musical de vários jornais do Recife – ele, o Waldemá, não teve a gentileza, o dever, a educação, o reconhecimento (ou o que for) para dar uma notícia sobre a obra premiada [...]. A única coisa que fez foi escrever muito mal os meus dados biográficos no programa impresso, não atualizando-os, como está ciente e como deveria fazê-lo [sic].

Em compensação, o Eleazar teve, para as suas “composições”,⁸⁵ uma propaganda incrível!.. Entrevistas, ensaios a granel, enquanto que eu só tive dois ensaios!...

[...]

Baldi: Prometeu-me, por carta e em pessoa, no Rio, no ano passado, que executaria uma obra minha este ano. [...] Pediu-me o material com urgência. Estabeleceu a data... não a executou! Por quê? Deve ter o dedo do Villa, pois, segundo me consta o Villa tem dado alguns palpites para OSB [...].

Seu Mozart, depois que deixei o dodecafonismo a coisa piorou muito para o meu lado. E cada vez está pior.

– O que há contra mim, seu Mozart?

[...]

Por que essa gente me trata desse jeito? Porque trabalho em rádio, com músicas populares desprezadas destes idiotas? Porque componho dentro de um espírito contemporâneo? Porque não grito? Não faço propaganda de mim? Não sou puxa-saco?

[...]

De outro lado, dos amigos que foram informados por mim nenhum se deu ao trabalho de passar um telegrama ou escrever um bilhete me felicitando.

[...]

Cada vez mais me convenço da cretinice da nossa gente, da incompetência da nossa crítica e do domício de alguns elementos no setor musical. Assim, estou aborrecidíssimo. Confesso que nunca me senti tão desesperado! E hoje tomei a seguinte resolução:

Resta-me um amigo e conterrâneo que trabalha (ou faz colaborações) para a [revista] Vanguarda. Escrevi a ele contando parte disso tudo que está acontecendo. relatei o caso da mudança de orientação estética e da ABERTURA SOLENE, sem nenhum resultado de estímulo para mim. Vou esperar sua resposta. Se ele der uma notícia razoável, animadora, eu ficarei mais ou menos satisfeito e veremos o que posso fazer daqui para a frente.

Se, pelo contrário, ele nada puder (ele vai precisar de licença para escrever) rabiscar eu farei o seguinte: mandarei a composição às favas. Escreverei somente para rádio, duma forma bem comercial e tratarei de ganhar dinheiro, juntar e... dane-se a música brasileira contemporânea. Jogarei no livro minhas obras e queimarei minhas anotações de pesquisas feitas até agora. [...] Não estudarei mais as nossas tradições (para quê?) e cuidarei somente de ganhar dinheiro, americanizando tudo, como é da moda. [...]

⁸⁵ Guerra-Peixe se revolta também com o fato de Eleazar de Carvalho ter sido apresentado como compositor por ocasião de sua visita ao Recife.

Meu caro, ser compositor no Brasil é perder tempo! Sei que isso deve lhe chocar, porque o artista não deve ver os seus interesses somente, mas o da música nacional. Mas, porra, e não há quem reconheça o trabalho do artista? Onde está Gallet? [...] Levi? Nepomuceno? Fernandez? (até esse, da panela do Villa). Guarnieri, por que não é mais executado do que certos medíocres cavadores?⁸⁶

E, ainda criticando Eleazar de Carvalho, que havia chegado há pouco dos EUA e passava pelo Recife, escreveria: “não creio em nada que se consegue nos EE.UU. Julgo que a única coisa boa de lá... é a propaganda!!... [...] Esse é o grande artista que muita gente, que me parecia consciente, ovaciona... Em boa hora não consegui ir aos EE.UU.”

A carta é longa, estendendo-se por mais de vinte páginas que se iniciaram a máquina e que depois continuam em forma manuscrita, como um adendo feito “no calor das emoções” ao longo de três ou quatro dias, durante os quais Guerra-Peixe despejou toda a frustração que pudemos ver. Se por um lado não se deve levar ao pé da letra coisas ditas dessa maneira, quando se está sob o efeito de uma comoção, de uma irritação ou de uma frustração tão forte, já vimos acima outros trechos de cartas, entrevistas e anotações que em boa medida mostram que o que temos aqui é um momento de exaltação, mas que a perspectiva assumida em relação à situação de ser compositor e de como era tratado tendia a se repetir em outras ocasiões, mesmo “de cabeça fria”. Levando-se em conta tudo que já foi discutido – e partindo da concepção da época sobre o que seria fazer música –, dentre as razões que Guerra-Peixe aventa para ser tratado dessa maneira, a única que se poderia dizer “puramente musical” é justamente a de compor “dentro de um espírito contemporâneo”, o que reforça a percepção de que, embora ainda assim optasse por compor dessa maneira, ele realmente acreditava que se pagava um preço por produzir música mais “avançada”, revelando a importância de tais ideais em seu entendimento do papel de compositor ou mesmo na construção de sua autoimagem nesse *métier*. Corrobora essa leitura o trecho em que Guerra-Peixe comenta que o artista não deveria ver somente os próprios interesses, mas pensar na música nacional, mas, em contrapartida, encontramos-lo na mesma época dizendo que ter se tornado nacionalista o fez mais perseguido ainda, chegando a sugerir que Villa-Lobos se sentia ameaçado e que por isso tentava prejudicá-lo. Completando o conjunto de pressões mais significativas que agiam sobre ele naquele momento, lembro que Guerra-Peixe afirmou que deixar o dodecafonismo só piorou sua situação, não

⁸⁶ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 26/05/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

trazendo nenhum resultado estimulante.

Recuando um pouco para antes desse momento de crise, voltando o olhar para as críticas que Guerra-Peixe vinha fazendo a seus pares, podemos juntar alguns dos elementos dispersos no que já foi exposto para tentar ganhar um entendimento maior da posição assumida por ele e algumas de suas escolhas como compositor.

Primeiro de tudo, olhando pelo lado do “folclore”, é difícil acreditar que já no início de 1949 Guerra-Peixe tivesse tanta clareza em relação à “pobreza incrível” que, segundo ele, assolava a música de seus (novos) colegas nacionalistas. No máximo, dado que mal havia começado suas pesquisas, ele poderia estar impressionado com o maracatu que viu em Recife quando de sua primeira viagem, havendo até talvez certa dose de idealização das manifestações que ele entendia por “populário”. O que devia lhe aparecer com alguma clareza já naquele momento era a tendência à estereotipação da música de seus pares, sua estagnação em algumas poucas fórmulas, hipótese que ganha força quando se leva em consideração seu passado de dodecafonista, pois se lembrarmos que, mesmo depois da virada estilística, ele continuou por um bom tempo afirmando que a dodecaфонia fornecia sugestões renovadoras, podemos considerar que, como já sugeri, muito das características e demandas de sua forma anterior de compor podem ter permanecido em seu raciocínio musical. Um bom exemplo é a tão discutida “variação contínua”, para utilizar a formulação “nativa”, que provavelmente aguçava significativamente a percepção daqueles compositores que a praticaram para elementos repetitivos, aumentando seu repertório de recursos de variação, de certo modo “acostumando-os” a um estilo que comportasse mais variação e mesmo tornando-os aptos a perceber relações musicais mais distantes. Não por acaso, Guerra-Peixe comenta com Mozart de Araújo que em suas primeiras peças no novo estilo ainda restavam práticas do período dodecafônico:

SONATA: Para piano, é o que estou compondo. Parece que já acertei a mão. A coisa sai muito fácil, embora sempre se note, como na Suíte n.1 que você tem aí, a procedência dodecafônica de certos elementos...⁸⁷

Assim, as críticas que Guerra-Peixe vinha fazendo a seus pares nacionalistas,

⁸⁷ GUERRA-PEIXE, C. Carta a Mozart de Araújo. Recife: 25/04/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

para além da necessidade de diferenciação e da busca pela abertura de espaço, faziam algum sentido quando se observa mais de perto sua formação e seu universo de referências. Guerra-Peixe vivia a contradição de querer aceitação por eles, mas ao mesmo tempo ver a diferenciação como o caminho para obter reconhecimento e espaço, o que cria para nós um problema que não há como abordar de uma perspectiva exclusiva, seja ela social ou musical. Mesmo com todo o “barulho” – ou seja, a propaganda de si próprio – que Guerra-Peixe passou a considerar ser necessário fazer para receber reconhecimento, era necessário que sua música aparecesse como portadora de algo distintivo para que seus pares reconhecessem nele algo mais do que um falastrão. Ao mesmo tempo, se a música soasse excessivamente fora do que os nacionalistas e o público acostumado com o nacionalismo gostavam e esperavam – como parece ter acontecido nos tempos de Música Viva –, não seria possível “alcançá-los”, “comunicar” com eles. Isso significa que, por um lado, não bastava se *dizer* diferente, mas, por outro, ser diferente tinha certos limites para que se continuasse sendo aceito. Em outras palavras, era um equilíbrio delicado em que era preciso avaliar bem cada passo, pois o público até poderia aceitar coisas novas, mas não muito novas, numa lógica até certo ponto similar à que explorei na introdução deste trabalho. Tendo isso em vista, além da questão de como compor – já que não eram só tendências à academização que Guerra-Peixe enxergava no nacionalismo de então –, ele parecia ainda mais preocupado com o material que iria servir de fonte para sua nova forma de criação musical, como já observei. Numa formulação bastante explícita, ele afirmaria em retrospecto, já em 1971, que “a solução parecia estar no populário que ainda não tivesse sido utilizado na estilização dos compositores eruditos – populário de qualquer parte do país, não importa qual, mas necessariamente novo”.⁸⁸ Claramente, há uma convergência entre fazer algo de que se pudesse propagandear e a propaganda em si a ser feita, como Guerra-Peixe parece ter aprendido aos poucos a fazer. Em 1956, já seis anos depois da grande crise, ele escreveria num documento enviado a Curt Lange para figurar numa publicação sobre os músicos da América Latina:

Pode acrescentar que, como compositor, uma de minhas preocupações é desenvolver material popular ainda não aproveitado por outros autores, nas composições. E isso me tem dado uma vantagem.....⁸⁹

⁸⁸ GUERRA-PEIXE, C. *Principais Traços*.

⁸⁹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. São Paulo: 06/11/1956. Acervo Curt Lange, UFMG.

A troca de ideias com Mozart de Araújo, particularmente intensa entre 1948 e 1950, e o convite para trabalhar na *Rádio Jornal do Commercio* do Recife, cidade cuja música o amigo o incitava a conhecer com mais profundidade, foram especialmente apropriadas para que Guerra-Peixe pudesse permanecer por lá durante um período mais longo, que acabou se estendendo por três anos.⁹⁰ Além disso, Mozart de Araújo era mais um entusiasta das ideias de Mário de Andrade, o que provavelmente contribuiu que a virada nacionalista do amigo tomasse aquela direção específica. A julgar pelo que o próprio Guerra-Peixe afirmou, seu primeiro contato com o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, certamente o livro mais citado no que diz respeito ao debate sobre o tema em nosso nacionalismo musical, teria ocorrido ainda nos tempos de conservatório, durante os anos 1930,⁹¹ afastando-se porém daquelas ideias no período do Música Viva, como vimos, para retomá-las durante o período recifense. Mesmo que tudo tenha de fato se passado dessa maneira, é difícil avaliar o que essa leitura pode ter significado para ele naquele momento inicial de estudante. O que se sabe é que, em suas primeiras obras Guerra-Peixe abraçava algo como uma estética nacionalista que se pode qualificar quase como “romântica”,⁹² tendo composto nessa época algumas peças que foram retiradas por ele próprio de seu catálogo em 1945 – como aconteceu, aliás, com o primeiro Trio, composto em 1943 – tendo permanecido a *Suíte Infantil*, que ao ser composta “é imediatamente editada e se torna conhecidíssima das classes de iniciantes no Brasil inteiro”.⁹³

3.8 - O significado de se diferenciar

Ao menos neste caso, a questão da diferenciação vai muito além de hipóteses sociológicas segundo as quais os atores tentariam se distinguir de seus semelhantes para obterem ganhos. Não raro há um preço alto em se diferenciar, que às vezes é pago em prestações desiguais que podem surpreender o devedor tanto para bem quanto para mal. Trata-se de um cálculo difícil de fazer para cada indivíduo empenhado em dar direção a sua própria trajetória, e esta é a razão pela qual é preciso tomar cuidado com hipóteses

⁹⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Principais Traços*.

⁹¹ *Idem*.

⁹² Ver FARIA, A. G. “Guerra-Peixe e a estilização do folclore.” In: *Latin American Music Review*. vol. 21, no. 2, 2000, p. 173.

⁹³ GUERRA-PEIXE, C. *Principais Traços*.

gerais. Em alguns momentos, especialmente quando se vive em um cenário que parece saturado, é muito forte a tentação da diferença como forma de se destacar, mas em outras situações oferecer exatamente aquilo que os outros esperam pode aparecer como um caminho mais promissor. Ainda assim, a diferença precisa ser como que medida, mantida dentro de certos limites, para que se possa enxergá-la como diferente dentro de algo a que se está disposto a aderir ou apreciar.

No caso dos anos 1940 no Brasil, a sensação de estagnação da vida musical e a hegemonia por parte do grupo nacionalista, junto com a força difusa e mais geral de propostas vistas como “modernizadoras” no ideário do aparato estatal e da intelectualidade do país⁹⁴ certamente foram fundamentais para que o Música Viva optasse pela postura confrontadora, desqualificando aqueles grupos já estabelecidos na chave da acomodação artística, da perda do compasso do tempo histórico. Ao se tornar nacionalista, talvez a lição, a postura já assumida no Música Viva tenha permanecido na mente de Guerra-Peixe, quase como uma espécie de “estilo pessoal” segundo o qual ele tenderia a optar pela marca distintiva, pelo confronto, pelo discurso da missão do artista e do rigor. Provavelmente há aí também traços de personalidade que poderiam ser buscados na formação, na origem familiar etc., mas como nosso foco aqui é na música produzida naquele contexto – e não propriamente na vida de Guerra-Peixe –, apontar elementos ligados à música presentes em sua vivência como músico naquele período é um bom limite para a investigação. Ademais, nesse tipo de indagação estamos sempre em território nebuloso, cuja constatação dos resultados importa muito mais que a busca de causas primeiras.

Outro caso interessante para que vejamos a complexidade do posicionamento nacionalista de Guerra-Peixe teve lugar no período de sua virada nacionalista, quando, por exemplo, ao ter um pedido de bolsa da Fundação Guggenheim negado, ele diz explicitamente a Curt Lange:

Recebi, ontem, a comunicação da Guggenheim: – a bolsa não me foi concedida! Não posso imaginar o que poderia ter atrapalhado, se até os últimos momentos Scherchen me transmitiu a notícia de estar informado da bolsa já ter sido concedida. [...] Gostaria que o amigo se informasse com o senhor Wagley sobre isto. [...] Quando souber alguma coisa sobre as razões de não me concederem a bolsa, *escreva-*

⁹⁴ Ver BOTELHO, A.; BASTOS, E. R.; VILLAS BÔAS, G. (orgs.) *O Moderno em Questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008, Apresentação.

*me com sinceridade, para que eu possa criticar melhor o que tenho feito.*⁹⁵

Aqui vemos como ele estava disposto à autocrítica para alcançar objetivos que lhe pareciam mais importantes. Por outro lado, seria simplismo e até falta de sensibilidade sociológica não reconhecer aí simultaneamente o compositor inseguro que por vezes vacila em suas convicções diante das opiniões dos outros. A correspondência entre Guerra-Peixe e Curt Lange está repleta de momentos como esse, especialmente quando o primeiro se dirige diretamente ao segundo pedindo sua opinião, como vimos no caso das experiências que Guerra-Peixe vinha fazendo com suas séries ainda no período dodecafônico. Imaginemos agora um compositor mudando de “orientação estética”, experimentando com uma forma de fazer música que era dominante ao seu redor e que ele antes havia criticado abertamente, e veremos como inseguranças deste tipo são de se esperar numa situação como aquela.

Diante disso, temos um ponto interessante: como vimos, Guerra-Peixe tinha consciência e admitia abertamente acreditar que se tornar nacionalista iria lhe proporcionar mais apoio no cenário de concerto da época – algo que a discussão sobre comunicabilidade também revela, porém de outro ângulo –, logo não há motivo para fazer alarde apontando seu oportunismo: ele mesmo admite estar em busca de uma melhor situação para si como compositor e que isso teria sido parte de suas motivações ao tomar certas decisões. Mas isso é apenas parte do problema, já que ao mesmo tempo precisamos dar conta de sua preocupação em “escapar da órbita de Villa-Lobos”. Afinal, ele queria ser diferente ou “entrar para o clube”? Como estamos vendo, ambas as atitudes tinham seus riscos, e tornar-se nacionalista não era garantia alguma de sucesso. Em suma, ficamos com uma indefinição estrutural nesse caso ao optar pela explicação pela via do oportunismo, pois precisamos decidir se o oportunismo está em se tornar nacionalista ou em tentar se diferenciar.

De qualquer forma, mesmo a acusação de oportunismo é difícil de sustentar num sentido mais direto, e um estudo sociológico precisa dar conta dessas complexidades em vez de reduzi-las ou simplificá-las. O importante é ver que a partir da opção pelo nacionalismo havia muitas escolhas a fazer, e a própria opção pelo caminho da aceitação, de ser ouvido, de comunicar, não deve passar despercebida. Muitos compositores escolheram o caminho contrário, como Charles Ives, por exemplo, que a

⁹⁵ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 22/06/1948. Acervo Curt Lange, UFMG – grifo meu.

partir de certo momento passou a compor só para o papel. Afinal, nem viver da música de concerto Guerra-Peixe vivia, embora talvez ainda sonhasse com isso. Tudo isso é parte da explicação. Nosso trabalho deveria ser acumular explicações, e não excluí-las em busca de uma suposta explicação principal que, quando muito, seria justamente isso: uma explicação eleita segundo o arbítrio do analista como a mais importante dentre vários outros elementos que, se não forem levados em conta, terminam por nos deixar sem saber muito bem como as coisas se passaram no caso específico que estamos estudando.

Para que vejamos como não havia nada simples nessas decisões, tomemos alguns trechos da correspondência de Guerra-Peixe durante o conturbado período de mudança de orientação:

KOELLREUTTER – Sei que está na Europa. Pediu-me, de lá, obras minhas para programar na BBC. Não enviei nenhuma porque não tenho concordado com o sectarismo dos dodecafonistas brasileiros. Chegou a hora dele precisar alguma coisa mais séria, depois de eu andar eliminado dos programas de Música Viva. É a vida... O Scherchen tem executado o Noneto e deseja imprimi-lo. Também neguei-lhe isto. A minha atitude não é nem interior nem exterior, ao mudar de orientação estética: É ambas as coisas. O imprimir uma obra dodecafônica agora vai contra tudo o que tenho pensado ultimamente. E prefiro perder estas oportunidades do que perder minha linha de conduta.⁹⁶

Se todos sabiam que ele havia sido dodecafonista, por que perder essas oportunidades senão por acreditar no que estava fazendo?

Ainda do Vasco Mariz – o tal cônsul brasileiro, que se diz cantor e musicólogo – recebi uma boa carta perguntando-me se eu quero ir, em setembro, à Argentina, onde ele pretende realizar uns concertos de música brasileira contemporânea em Rosário, Buenos Aires, Santa Sé, Mendoza, Cordoba e Bahia Blanca. Não pretendo aceitar o convite, pois tenho muito o que fazer nestes mucambos do Recife até o fim de 1952, quando, então, voltarei para o Sul, não sei Rio ou São Paulo.⁹⁷

“Meu nome foi proposto para a Academia Brasileira de Música, e parece que serei aceito. Não gosto disso, mas preciso dar um rumo mais firme à minha vida futura. Isto, pelo menos, é uma aproximaçãozinha da panelinha dominante. Passarei a lecionar matérias teóricas, e, possivelmente, no Conserv. de Mus. do Distrito Federal. As razões são para eu alcançar um certo objetivo para o

⁹⁶ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 04/08/1951. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁹⁷ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 25/01/1952. Acervo Curt Lange, UFMG.

futuro, mas que no momento não devo me adiantar... Somente posso dizer isto: é influência do elemento feminino!!!! (Tudo segredo, por enquanto).”⁹⁸

Depois ficamos sabendo que ele tencionava se casar, e isso é interessante por revelar que, na hora de procurar estabilidade, foi para a legitimação como compositor de concerto que ele se voltou, procurando essa aproximação com a “panelinha dominante”. Como disse, Guerra-Peixe ainda aspirava a ganhar a vida como compositor de concerto, como fizeram, não sem passar por percalços diversos, Villa-Lobos e Guarnieri.⁹⁹

Mais uma vez, é difícil reduzir a uma única explicação todas as hesitações, oscilações, oportunidades aparentemente desperdiçadas e opções específicas... De qualquer forma, como venho sugerindo, há uma dinâmica ampla de implicações sociológicas um pouco mais profundas que pode ser apontada aí: a relação delicada e complexa entre reconhecimento e diferenciação como forma de se colocar socialmente. Em poucas palavras, Guerra-Peixe “entra” para o grupo nacionalista para em seguida, *dentro* dele, se diferenciar. Há uma relação com a proposta de Bourdieu sobre os costureiros, na medida em que o sociólogo francês fala em aceitar as regras do jogo dos estabelecidos e então lhes imprimir um rigor extra, mas acredito que o que estou dizendo aqui apresente alguns traços diferentes que convém não negligenciar. Não necessariamente se radicaliza a proposta dentro da qual se está. Embora em certa medida tenha sido isso que Guerra-Peixe fez, ele também transitou pelas lacunas que a “norma” nacionalista inevitavelmente deixava. Neste sentido, a radicalização não é senão uma das possibilidades virtualmente infinitas de se mover pelos espaços deixados pela proposta. Tentando produzir formas específicas de música que coubessem dentro do guarda-chuva mais geral do nacionalismo, mas simultaneamente procurando traços diferentes a serem explorados sem sair de dentro dele, Guerra-Peixe tentou, junto da radicalização, uma espécie de lastreamento de sua música, mas buscando lastros que não fossem aqueles já velhos conhecidos dos nacionalistas. É aqui que vemos se encontrarem todos os temas tratados até agora neste trabalho: a incorporação de uma forma específica de tonalidade expandida onde seria possível trabalhar com os aglomerados sonoros mais diversos, submetendo-os a princípios organizacionais tão

⁹⁸ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 31/12/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.

⁹⁹ EGG, A. A. *Fazer-se Compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese (Doutorado). Departamento de História – USP, 2010; GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Parabolé, 2009.

gerais quanto supostas leis “naturais”; a apropriação de um folclore que era visto por todos como brasileiro – e mesmo talvez o mais fundamentalmente brasileiro – para criar suas obras e o tratamento desse folclore com um rigor sem precedentes naquele contexto; a aproximação de manifestações folclóricas de regiões diferentes numa mesma obra de acordo com critérios musicais mais gerais, principalmente aquilo que uma dada manifestação folclórica, ao ser estilizada, tinha a oferecer; a produção de formas musicais a partir do que vinha sendo observado na cultura popular em lugar das formas alicerçadas na tradição ou de formas processuais e abstratas em voga no período.¹⁰⁰

3.9 - *Folclore, estilização e música popular*

Nessa preocupação de participar e, em seguida, diferenciar-se sem romper é que podemos entender melhor o direcionamento que Guerra-Peixe deu a sua música posterior à virada estilística. Parece-me que só com isso em mente é que começam realmente a fazer algum sentido temas como a decisão de não mais divulgar suas obras dodecafônicas, a despeito das boas oportunidades que pudessem surgir, ou o estabelecimento em sua obra de uma relação complexa entre folclore, tradição de concerto e técnica composicional – incluídas aí a harmonia acústica e a lei de segundas. Além do modalismo, que vimos no capítulo anterior, o que mais podemos conhecer sobre o vinculamento da música de Guerra-Peixe com o folclore? Sabemos que ele chegou a afirmar que “a transposição dos elementos populares para a música erudita” seria um problema maior que o dodecafônico,¹⁰¹ logo poderíamos ganhar algum entendimento mais profundo de sua música e daquilo que girava em torno dela tentando uma investigação de como ele atacou esse problema específico.

O período inicial da fase nacionalista de Guerra-Peixe foi de poucas obras, quando ele afirmava que o material que lhe vinha à cabeça era muito característico e por isso precisava ser “diluído”, mas, ainda assim, a fase é nebulosa, pois não há como saber exatamente que tipo de dificuldade ele enfrentava além da tipicidade dos elementos trabalhados. De qualquer forma, não quero sugerir aqui que a “crise

¹⁰⁰ Não custa lembrar que esta era a mesma época em que ganhavam força na Europa o serialismo e a eletrônica.

¹⁰¹ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 08/10/1951. Acervo Curt Lange, UFMG.

composicional” de Guerra-Peixe no período se devesse completamente à sua indefinição de como trabalhar o material folclórico. Examinando suas cartas e textos publicados, nota-se que alguns dos principais focos de interesse de Guerra-Peixe no folclore eram os ritmos – tanto no sentido amplo de gêneros e subgêneros quanto no sentido de padrões rítmicos a serem abstraídos e utilizados¹⁰² –, as coleções (ou “modos”) em que se baseavam as estruturas melódicas das manifestações folclóricas que vinha estudando e, claro, num plano mais geral, essas próprias “manifestações” enquanto “fatos folclóricos”.¹⁰³

Naquele trecho em que Guerra-Peixe afirmava, empolgado com o que vinha encontrando no Recife, que “a maior riqueza, a maior originalidade e o maior proveito” estavam no ritmo,¹⁰⁴ há um elemento importante que pode passar despercebido. Ele fala em riqueza, fala que o maior proveito está no ritmo, mas fala também em *originalidade*, e aqui há algo que merece um desdobramento. Como vimos, ele estava procurando algo novo para sua música, “virgem”, e isso aparece em outros trechos que já foram mostrados, mas são avaliações retrospectivas. Temos aqui, entretanto, uma afirmação feita no calor da hora e que vai ao encontro do que ele mais tarde narraria sobre esse período.

Pode parecer que estou fazendo um grande achado de uma simples palavra solta no meio de uma carta; uma simples palavra que, ainda mais quando se escreve para um correspondente frequente, pode muito bem sair irrefletidamente. Mas acredito que, dentro do contexto em que aparece, ligada às ideias de riqueza e de se tirar proveito de algo para realizar outra coisa, é difícil negligenciar a importância de tal noção. “Originalidade” parece-me ainda mais significativa se usada irrefletidamente, já que denuncia – e não justifica – aquela preocupação em se diferenciar dos pares que viemos acompanhando até aqui.

Ademais, há nisso um preconceito típico que pode ser rastreado até a tradição de concerto europeia: ao colocar ênfase nos ritmos, modos e estruturas melódicas como sendo o que haveria de interessante nas músicas popular e folclórica, Guerra-Peixe

¹⁰² ARAÚJO, S. “Introdução”. In: Guerra-Peixe, C. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 20.

¹⁰³ Para o conceito de fato folclórico, ver “Sputnik e Folclore”, presente em GUERRA-PEIXE, C. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007 e VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 146ss.

¹⁰⁴ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 27/04/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.

mostra que, apesar de tudo, havia considerável convergência entre o que ele tirava de suas pesquisas e aquilo que os demais compositores da tradição tipicamente utilizaram ao abordar material “popular” em suas obras.¹⁰⁵ Só com o tempo Guerra-Peixe foi sendo aos poucos seduzido pela pesquisa folclórica e o que obtinha dela, ao ponto de começar a abrir o escopo de seu trabalho de pesquisa e incorporação à sua obra, como vemos pelo interesse também por formas para a estruturação de suas obras.

Na verdade, a sugestão já se encontrava em Mário de Andrade, que ofereceu no *Ensaio sobre a música brasileira* algumas ideias para algo como uma “suíte brasileira”, e no fundo, ao escrever uma série de *Ponteios*, Guarnieri de certo modo fazia uma tentativa neste sentido. O problema é que os *Ponteios* de Guarnieri nada mais eram que prelúdios com uma nomenclatura brasileira,¹⁰⁶ apresentando em sua maioria a forma A-B-A geral e generalizada o suficiente para que não se lhes possa atribuir qualquer origem específica. Já no caso da suíte proposta por Mário, a questão é justamente a amplitude da formulação – como muito do que o musicólogo paulista idealizou em seu *Ensaio* –, deixando a cargo do compositor definir uma série de outras características antes de concretizá-la.

Imagine-se por exemplo uma Suíte:

- 1 – *Ponteio* (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);
- 2 – *Cateretê* (binário rápido);
- 3 – *Coco* (binário lento), (polifonia coral), substitutivo de sarabanda);
- 4 – *Moda* ou *Modinha*(em ternário ou quaternário), substitutivo da Aria antiga);
- 5 – *Cururú* (pra utilização de motivo ameríndio), pode-se imaginar uma dança africana para empregar motivo afro-brasileiro (sem movimento predeterminado);
- 6 – *Dobrado* (ou Samba, ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).¹⁰⁷

E foi provavelmente a partir desse tipo de sugestão que Guerra-Peixe utilizou a forma do *Cateretê* paulista para substituir o *Allegro de sonata*, que segundo ele já dava

¹⁰⁵ Sobre o tema, embora este não seja o foco de nenhum dos dois autores, pode-se ver os artigos de Richard Middleton, *Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other* e de Julie Brown, *Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music*, ambos em BORN, G.; HESMONDALGH, D. *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press, 2000.

¹⁰⁶ O que Mário de Andrade já havia inclusive criticado antecipadamente no *Ensaio*: “os nossos compositores têm demonstrado poder criador bem pequeno a respeito de forma, não aproveitando das que o populário apresenta. Aproveitam-se quando muito de nomes que nem Villa-Lobos.” ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 49.

¹⁰⁷ ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, pp. 53-54.

mostras de cansaço há tempos.¹⁰⁸ Em geral, o que se esperaria era uma adaptação que se pode dizer “direta” de uma dada manifestação musical “folclórica”, usando, por exemplo, uma forma A-B-A-A’-B-C encontrada numa “peça” de música “autocontida” e transpondo-a ao criar uma obra de concerto que seguisse o mesmo esquema formal. No entanto, seguindo o próprio compositor, Faria¹⁰⁹ sugere que Guerra-Peixe teria trabalhado em seu segundo Quarteto de Cordas com um processo bastante interessante de transposição de elementos de um registro para o outro.

Segundo Faria, o compositor teria “narrado” de maneira musical o *evento* do Cateretê, e não propriamente a música praticada em algum momento do acontecimento. Na explicação do próprio Guerra-Peixe, a forma do cateretê seria algo como A-B-C-B1-C1-D, ou A-B-C-B1-C1-B2-C2-D (quantas vezes se queira seguir), ou ainda A-B-C-B1-C1-D-B2-C2-B3-C3-D, sendo que obrigatoriamente se começaria com A e terminaria com D.¹¹⁰ Dentro dessa estrutura, A seria o “Rasqueado” executado pela viola (viola “brasileira”, “de arame”, “caipira” etc., não a viola da tradição de concerto), B seria a “Moda” entoada em terças pelos cantadores, C o “Palmeado” e “Sapateado” – sem canto – e, finalmente, D seria o “Recortado”, onde se canta a duas vozes e dança simultaneamente. Em outras tentativas (a *Suíte Sinfônica no. 1 “Paulista”* e *Suíte no. 3*, para piano), o compositor afirmou haver adotado material temático característico de cada uma das partes do Cateretê, sendo “fiel” à música apresentada na própria manifestação tal como encontrada em suas pesquisas folclóricas,¹¹¹ mas no quarteto, especificamente, recorreu àquela já mencionada mistura de elementos de regiões distintas:

Na forma do Cateretê aproveitada no Quarteto no. 2 para cordas [...] o caso é o seguinte: o conteúdo é de caráter nordestino. De modo que o Rasqueado paulista foi substituído pelo Ponteado nordestino; a Moda pela Solfa e o Palmeado e Rasqueado, pelos mesmos efeitos porém os em voga no nordeste. E o Recortado ficou nordestinizado, sem compromisso.¹¹²

É difícil apontar com segurança a relação entre as características que ele imprimiu ao material para “nordestinizar” seu cateretê, visto que apenas do Ponteado

¹⁰⁸ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. São Paulo, 22/09/1960. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro. Mário de Andrade faz observação similar em ANDRADE, *Ensaio*, p. 49.

¹⁰⁹ FARIA, A. G. “Modalismo e Forma na obra de Guerra-Peixe” in: FARIA, A.G.; BARROS, L.O.C.; SERRÃO, R. *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

¹¹⁰ *Idem*, pp. 42-3.

¹¹¹ *Idem*, p. 42.

¹¹² Guerra-Peixe apud *Idem*, p. 43.

temos ao menos alguma referência dada pelo próprio Guerra-Peixe, mas ainda assim algum comentário pode ser feito com proveito.

Primeiramente, embora a peça tenha seções claramente demarcadas, a unidade temática de todo o movimento dificulta consideravelmente que se faça assertivas sobre o que é uma variação de seção anterior e o que é de fato uma nova ideia, mas, seja como for – e isso me parece mais importante no que diz respeito à forma da peça –, parece-me bastante arriscado enquadrar o primeiro movimento do quarteto em qualquer um daqueles esquemas formais do *cateretê* sugeridos por Guerra-Peixe. Independente de considerarmos que, por exemplo, o trecho que vai do número 2 ao 3 de ensaio já é uma seção B ou apenas uma pequena transição para retomar A, ou então que B só vai começar no número 5 de ensaio, tanto num caso quanto no outro, teríamos que aceitar uma reexposição de A após B, que na primeira opção viria logo no número 3 (havendo então um B variado em seguida, depois mais um A para chegarmos a C no número 5) e, caso tomássemos a segunda via, A retornaria no número 7. O problema é que, como vemos no esquema formal apresentado pelo próprio Guerra-Peixe para descrever o *cateretê*, não está prevista reexposição de A, muito menos entre B e C: A-B-C-B1-C1(D-B2-C2(-B3-C3))-D. Além disso, esse esquema numerado não deixa claro se seções denominadas 1, 2, 3 etc. são na verdade variações da seção original ou um novo tema dentro da mesma seção, já que em geral, dentro da tradição musicológica da música de concerto – e, não custa repetir, sendo Guerra-Peixe alguém formado dentro daquela tradição, era de se esperar que ele procedesse segundo a convenção, ainda mais em uma apostila para estudantes¹¹³ –, seções variadas são designadas por um apóstrofo colocado ao lado da letra maiúscula que as nomeia, sendo reservados os números para novos temas dentro de uma mesma seção.

Independente disso, permanece o problema: o esquema formal do *cateretê* oferecido por Guerra-Peixe não prevê a repetição de A, quando o que se vê no primeiro movimento do quarteto é a repetição de A não uma, mas três vezes, muito similarmente a uma forma *rondó*, ao contrário do que Faria sugere.¹¹⁴ O mais significativo aqui, no entanto, é observar que, embora Guerra-Peixe confirme o emprego da forma *cateretê* no movimento, ele parecia não estar disposto a abrir mão da repetição de A, um recurso

¹¹³ Segundo Faria, os dados foram tirados de uma apostila que Guerra-Peixe preparou para seus alunos na UFMG (*Idem*, p. 42).

¹¹⁴ O autor afirma que, num primeiro contato com a peça, teria tomado como certo que se tratava de um *rondó* e que depois teria verificado seu engano (*Idem*, p. 42).

conhecido e (como vimos no capítulo anterior ao discutir alguns princípios que norteariam a prática da tradição de concerto europeia) um meio importante para garantir coerência, unidade e – por que não mencionar aqui? – comunicabilidade ao discurso, ao “amarrá-lo” através de recapitulações de uma seção importante. Causa na verdade perplexidade ver que Guerra-Peixe diz explicitamente que o que importa é começar com A e acabar com D, quando ele volta a A para fechar o movimento.

Diante disso, pode-se pensar que talvez haja um erro de interpretação e que seja o quarteto inteiro que segue a forma do cateretê, cada um dos movimentos desempenhando o papel de uma das seções descritas. Neste caso, o discurso interno de cada movimento equivaleria ao esquema dos temas numerados, o que faria algum sentido dada a unidade de materiais que Guerra-Peixe emprega. Neste caso, para completar, não veríamos a repetição de A ao fim de cada seção que apontei no primeiro movimento, afastando a peça da forma rondó. O fato de Guerra-Peixe contrapor o cateretê à forma sonata – em geral empregada no primeiro movimento de peças como quartetos, trios, sinfonias, sonatas etc. –, afirmando ser ele um substituto viável para a tradicional forma europeia, seria um fato menor, já que de uma maneira ou de outra se está discutindo formas e estruturas de longo alcance. Mas ainda assim permanece o problema, pois Guerra-Peixe, repetindo um procedimento bastante comum em sua produção do período, reapresenta o material principal do primeiro movimento – justamente o nosso A – ao fim do último movimento da obra, como que para amarrar o todo recapitulando o início. Como se vê, nem pensando na forma cateretê como organização da obra inteira conseguimos seguir a obrigatoriedade de se começar com A e terminar com D.

Parece-me um fato significativo que, apesar de toda relativização que a pesquisa folclórica poderia levá-lo a empreender, Guerra-Peixe não tenha aberto mão de um princípio estrutural tão profundamente enraizado na tradição da música de concerto ocidental como a recapitulação do tema inicial. Afinal, imagino que para qualquer musicólogo treinado na tradição de concerto o que mais chame a atenção ao olhar pela primeira vez o esquema formal do cateretê seja justamente o fato de que se vai sempre “para a frente”, não havendo repetição da seção inicial – que seria “naturalmente”, segundo o pensamento musical da tradição ocidental, aquela mais facilmente retida na memória e que “daria o tom” (tanto em sentido figurado, quanto musical) do que viria depois. Na verdade, dentro da própria tradição há algum espaço para fugir disso, que é a possibilidade de se escrever uma introdução cujos materiais não necessariamente

guardariam relação explícita com o resto da obra,¹¹⁵ mas fechar com uma coda sem qualquer relação com o que precedeu a obra definitivamente não é parte da prática comum. Ainda assim, a coda poderia ser designada por D – embora normalmente no esquema formal se use “coda” em vez de uma nova letra para designar a referida seção – e ser uma derivação, mesmo que bem pouco explícita, de algum material precedente. Mas o caso é que Guerra-Peixe não fez nem uma coisa nem outra, optando por uma reapresentação clara de A, com apenas ajustes na harmonia para reforçar a sensação de final, uma modificação na linha viola que discutirei abaixo e sem nenhum sinal do trecho que ficaria entre os números 2 e 3 de ensaio (que em minha primeira opção de compreensão da forma do movimento seria já B).

Explorando ainda um pouco mais a relação com a tradição de concerto, Guerra-Peixe dá certo caráter desenvolvimental às seções centrais da peça (começando no número 6 de ensaio), com muitas sequências e uma menor estabilidade harmônica em decorrência da fragmentação motivica. O número 7 marca um retorno de A, que já apresenta uma pequena modificação na harmonia em torno do compasso 90 e cuja segunda parte (que já tem um caráter de transição e que pode ser considerada como B, caso se adote a análise de que teríamos um B curto já no número 2 de ensaio) é claramente modulante, produzindo um efeito muito similar ao de uma reexposição de sonata, quando a transição do primeiro para o segundo grupo temáticos normalmente vem ampliada, acumulando expectativa para a segunda parte da reexposição, que desta vez tradicionalmente viria inteiramente na região da tônica.

No caso, porém, chega-se a uma nova seção no número 9 de ensaio, onde, seguindo o esquema formal do cateretê – apesar das discrepâncias já apontadas –, teríamos o Palmeado e o Sapateado. De fato, a seção é articulada em dois trechos bastante distintos, que podem corresponder aos dois elementos descritos, o primeiro marcado por um desenho em semicolcheias nos violinos servindo de contraponto a uma frase em terças paralelas na viola e no violoncelo. No número 10 os dois instrumentos mais graves passam a fazer um ostinato em que a quinta justa *mi-si* é tocada dobrada por ambos, apresentando o ritmo , enquanto o segundo violino toca um motivo em quiálteras que é respondido pelo primeiro violino, apresentando uma figura de especial importância no desenvolvimento da peça (o que será abordado abaixo ao discutir o “motivo do galope”) para em seguida retornar à primeira parte da seção,

¹¹⁵ Entre dezenas de exemplos possíveis, basta ver os conhecidos primeiros movimentos das Sinfonias no. 38, de Mozart, e no. 101, de Joseph Haydn.

quando os instrumentos têm então seus papéis invertidos: os agudos assumem as terças paralelas e deixam as semicolcheias para a viola e o violoncelo, num procedimento bastante típico da técnica de reexposição variada de Guerra-Peixe.

Por fim, a unidade motívica da peça: apesar dos materiais limitados que o compositor emprega, respondendo à exigência de coerência e economia de meios que a tradição de concerto ocidental pressupõe, a maneira como o discurso se desenrola não segue o padrão típico de fragmentação da ideia e variação até certo ponto progressiva de um motivo básico que serve de germe para a construção da obra, como estava pressuposto especialmente no princípio da variação em desenvolvimento. Ao contrário, o procedimento de desenrolar do discurso que Guerra-Peixe adota aqui se aproxima mais do que vimos aparecer nas obras de Debussy,¹¹⁶ onde fragmentos de uma ideia anterior servem de impulso gerador de uma nova ideia, mas não por manipulação ordenada de seus parâmetros, visando a mostrar as implicações mais distantes da ideia inicial, como disse Schönberg, e sim por uma espécie de “livre associação” que pode incluir mudanças no papel de uma célula, interpolações, mudanças de modo etc.

O assunto é complexo, porém, pois, por outro lado, diferentemente de Debussy, o que vemos no caso do *Quarteto no. 2* é o retorno dos mesmos motivos, porém variados segundo uma lógica até certo ponto similar à da variação em desenvolvimento, mas sem aquele caráter progressivo. Simultaneamente, vêm surgindo novos motivos, que na verdade nem sempre são novos, mas sim o resultado da atribuição de importância nova a elementos já presentes anteriormente na obra – algo também presente na tradição da variação em desenvolvimento, aliás. É como se Guerra-Peixe de alguma forma tivesse feito se encontrarem as duas técnicas de desenrolar do discurso: a mais tradicional, que permanece na tradição austro-germânica como variação em desenvolvimento – e que em termos de música brasileira é mais próxima da maneira de Guarnieri trabalhar – e a forma mais fluida, debussyana, de desenvolver um discurso musical, algo que interessantemente pode ser associado também a Villa-Lobos, principalmente em sua fase inicial.¹¹⁷

Na figura abaixo vemos a parte principal¹¹⁸ do primeiro período da peça, onde A é apresentado, trazendo os principais materiais a serem trabalhados na peça. Está

¹¹⁶ Apesar dessa observação, estou apenas apontando uma convergência ou similaridade. De maneira nenhuma é minha intenção afirmar qualquer relação direta entre Guerra-Peixe e o compositor francês.

¹¹⁷ Sobre Villa-Lobos, ver SALLES, *Op. Cit.*, sobre Guarnieri, ver EGG, *Fazer-se*.

¹¹⁸ Por questões de espaço, optei por omitir o primeiro compasso (onde é apresentado apenas o ostinato formado por violoncelo, viola e segundo violino, idêntico ao compasso 3, e cuja “função” é de uma

destacado o ostinato do segundo violino, que gostaria de chamar de “motivo do galope”. Este motivo talvez seja a figura mais importante de todo o movimento, e pode ser visto ritmicamente aumentado na linha do primeiro violino no compasso 5, também em destaque, o que revela a relação entre esse ostinato e o material temático apresentado nesta voz. Seja como for, o que distingue este motivo é o ataque de uma nota seguida de duas outras durando metade da primeira, preferencialmente apresentando, em termos de alturas, uma figuração melódica próxima da que o primeiro violino executa no compasso 12, onde o motivo aparece quase que em sua forma arquetípica. Além disso, a figura pode aparecer retrogradada, interpolada, parcialmente sobreposta a si mesma etc., no que vemos também de onde deriva a linha da viola.

A razão para chamar essa figura de “motivo do galope” está ligada à discussão, feita mais acima, sobre a existência de materiais convencionalmente associados ao Nordeste brasileiro no contexto dos anos 1940 e 50. Quando apontei ali a importância de figurações em terças, como o arpejo ascendente de sétima da dominante (no caso sem função dominante, evidentemente) que com frequência aparece em obras com essa temática, estava me referindo à forma que me parece mais comum, mas um elemento como o que vemos no compasso 12 pode se ligar com considerável facilidade às mesmas percepções de música nordestina e brasileira nas obras de Guerra-Peixe. Além disso, trata-se de uma figura muito similar ao *Galope*, das *Três Peças*, que vimos na figura 17 do capítulo anterior.

espécie de dominante para a entrada do tema no compasso seguinte), bem como o final do trecho, que se estende até o fim da transição que leva a B.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 2 through 13 of the first movement of Guerra-Peixe's Quarteto de Cordas no. 2. The score is organized into three systems. The first system features Violino 1, Violino 2, Viola, and Cello. The second system features Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vlc. The third system also features Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vlc. The music is written in 4/4 time. The first system shows the initial measures with various rhythmic patterns. The second system includes a specific motif 'b' marked in the Vln. 1 part. The third system continues the development of the motifs, with Vln. 1 featuring a triplet and a circled phrase. The Viola and Cello parts provide a steady rhythmic foundation throughout the measures.

Figura 6: Guerra-Peixe - Quarteto de Cordas no. 2 - 1º movimento, compassos 2 a 13.

Por fim, do mesmo modo que acontece com o “motivo do galope”, o motivo *b* (compassos 7 e 8), além de muito similar ao A_2 do *Trio para Violino, Violoncelo e Piano*, como vimos na figura 2 do capítulo 1, aparece ligeiramente alterado diversas vezes no decorrer da obra. Podemos ver também que já a frase de transição tocada pelo violoncelo para levar à segunda seção do movimento é derivada do “motivo do galope”, bem como sua continuação como voz principal, que é acompanhada por desdobramentos diretos do material apresentado pelo primeiro violino no início de A, que são figuras derivadas por aumentação do mesmo motivo, como já adiantei.

Figura 7: Guerra-Peixe - Quarteto de Cordas no. 2 - 1º movimento, compassos 19 a 24, violoncelo.

Além disso, aqui se vê uma variação da figura rítmica $\text{♩} \text{♩}$, que é transformada em tercina no terceiro tempo do compasso 21. A relação entre as duas se comprova ao olharmos a figura 6 acima, onde o primeiro violino, ao reexpor no compasso 10 o material que dá início à peça, transforma o $\text{♩} \text{♩}$ inicial também em tercinas. Ainda que essa variação não tenha grandes implicações de longo alcance, vemos aqui uma evitação da repetição literal que se aproxima da estética da “variação contínua” schönberguiana de que falamos antes. Além disso, há que se lembrar da tradicional observação, feita por diversos pesquisadores de música brasileira – entre os quais o próprio Mário de Andrade –, de os músicos brasileiros teriam certa tendência a alterar a execução de ritmos que mesclam colcheias e semicolcheias num único tempo, o caso mais famoso sendo o do $\text{♩} \text{♩}$ se aproximando de uma tercina de colcheias.¹¹⁹

Além do que se vê na seção B, cuja ambiguidade em relação a A já assinalai,¹²⁰ a presença dos mesmos elementos pode ser verificada em outras seções da peça, como, por exemplo, no trecho da seção C em que o segundo violino detém a voz principal:

Figura 8: Guerra-Peixe - Quarteto de Cordas no. 2 - 1º movimento, compassos 62 e 63, segundo violino.

Aqui ele é acompanhado por quintas abertas repetidas em semicolcheias no primeiro violino, enquanto a viola e o violoncelo pontuam colcheias tocadas no talão, com golpes repetidos para baixo (ambas as indicações de execução estão na partitura), numa alusão bastante direta ao motivo que identifiquei como *b* na seção A. Além disso,

¹¹⁹ Ver a seção *Ritmo* do *Ensaio sobre a música brasileira*, onde o autor inclusive se opõe ao que ele chama de uma “obsessão da síncopa”, que seria a tendência a grafar segundo os princípios desta qualquer ritmo que desse alguma margem a isso. ANDRADE, M. *Ensaio*, pp. 24-31.

¹²⁰ Algo que enfraquece as aproximações motivicas que estou tentando estabelecer, é preciso admitir.

as quintas em semicolcheias que preenchem a textura tendem a produzir uma aproximação entre *b* e o “motivo do galope” – que vai passando por transformações ao longo do movimento como a que vemos no segundo compasso da figura acima, ou mesmo surgindo como , (compassos 56, 58) e com a primeira semicolcheia transformada em apojatura (compasso 4 da figura 7 acima, e também, entre outros, na linha do primeiro violino nos compassos, 50, 51 e 52). Mesmo assim, é interessante notar que as novas versões do motivo vêm quase sempre intercaladas com sua forma original, como que para que não se perca de vista o processo de transformação que está em curso.

Ainda que muitas outras dessas reaparições do material fundamental da peça possam ser apontadas, acredito que o apresentado acima já tenha sido suficiente para demonstrar o ponto. Um último elemento interessante, porém, merece ser comentado. Na seção D da peça surge mais uma figura de semicolcheias tocadas em staccato, primeiro pelos violinos, que deixam para os instrumentos graves as terças paralelas que parecem ser uma transposição do canto em terças descrito por Guerra-Peixe para a seção do “Recortado”, para depois inverterem-se os papéis. Independente da relação possível de estabelecer entre as semicolcheias da seção C (figura 8, acima) e as que surgem agora, em D, caminhando por terças ascendentes e apresentando certo caráter de *moto perpetuo*, vale apontar que ao fim do movimento, no retorno final de A, a figuração inicial feita pela viola é alterada, como que manifestando novo elemento que apareceu na seção anterior:

The image displays two musical staves side-by-side, comparing the initial figure of section A (left) with a later version (right). Both staves are labeled with a measure number at the top: '2' on the left and '165' on the right. Each staff contains four parts: Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), and Vlc. (Violoncello). The notation shows the evolution of the musical material, with the Viola part in the later version (right) showing a more complex, ascending pattern of eighth notes compared to the initial version (left).

Essa presença dos mesmos motivos ou de elementos muito claramente baseados neles ao longo de todo o movimento dificulta a atribuição definitiva dos contrastes entre seções, embora seja fácil perceber a organização da peça pelos constantes retornos a A.

De certo modo, seria possível até afirmar que Guerra-Peixe procede um pouco como se apresentasse continuações possíveis para A, sendo que há uma seção central que se assemelha a um desenvolvimento de sonata devido à já mencionada profusão de sequências. Além disso, a seção D surge em seguida, dividida ao meio por uma subseção mais vigorosa e, após o retorno à parte inicial de D, dá lugar a uma transição de volta a A, agora em *Allegretto maestoso*, quando a peça é encerrada.

Neste trecho mais vigoroso de D, há o momento em que mais claramente podemos ver um procedimento bastante comum nas obras de Guerra-Peixe do período. Aqui, o primeiro violino toca mais uma vez o motivo do galope:

Figura 9: Guerra-Peixe - Quarteto de Cordas no. 2 - 1º movimento, compassos 133 a 136.

O motivo, como acontece em diversos momentos, tem suas hastes atravessando as barras de compasso. Uma observação mais cuidadosa das partituras de Guerra-Peixe revela que ele consistentemente utilizava as hastes para manter como que intactas as células sobre as quais estava trabalhando, e não raro estas células são precisamente o que ele retirou do folclore. O mesmo se dá, por exemplo, nos *Cabocolinhos* da *Suíte para piano no. 2*:

Figura 10: Guerra-Peixe - Suíte para Piano no. 2 "Nordestina" - Cabocolinhos, compassos 9 a 14.

Tendo em vista essa preocupação em manter a "integridade", o "caráter", do elemento em que se baseava, podemos investigar um pouco do raciocínio de Guerra-Peixe em sua forma de tratar o folclore. Pode ser que tenhamos aqui uma forma de "diluição do material", onde o elemento fundamental está ali, mas é transformado, tratado de forma mais abstrata. Para ficar no exemplo dos cabocolinhos, em *Os Cabocolinhos do Recife*, artigo escrito por Guerra-Peixe a partir de pesquisa realizada

raciocínio motivico), não é propriamente um procedimento que a princípio associaríamos à música “folclórica” do nordeste brasileiro.

3.10 - O que fazer com o folclore?

Mas ainda há mais alguma coisa para ser vista em relação a como Guerra-Peixe trabalhava o folclore. Emerge daí então a questão de saber como ele julgava que se mantinha o “lastro” brasileiro ao se realizar aquele tipo de manipulação dos materiais básicos que acabamos de ver, pois se era essa a preocupação de Guerra-Peixe, como ele tantas vezes afirmou ao evocar o termo, criticar seus pares com base nessa ideia, ligar uma suposta missão do compositor a esta noção, então é de se imaginar que algo de brasileiro precisaria ficar nos elementos trabalhados, mesmo com todas as manipulações, fragmentações e recontextualizações.

Segundo Guerra-Peixe, a leitura da *Filosofia da Arte* de Hyppolite Taine teria feito sua música “entrar nos eixos”, principalmente na parte em que o autor francês trata do “caráter” na obra de arte.¹²⁴ No livro, junto de um estudo de diversos casos que proporciona uma profusão vertiginosa de exemplos tomados da arte de numerosas épocas e locais, Taine empreende uma discussão sobre o ideal na arte partindo da relação entre esta e a realidade. Para ele, a obra de arte teria por objetivo manifestar algum caráter essencial ou proeminente de maneira mais completa e clara que os próprios objetos “reais” são capazes de fazer, pois a reprodução do objeto “real” feita pelo artista o transforma segundo a *ideia* que o artista possui do que seria algum *caractere* notável a ser desenvolvido. Assim, para Taine o artista altera “sistematicamente” as relações “naturais” entre as partes do objeto, tornando-o desse modo conforme à ideia, ou seja, *ideal*. As coisas passam do real ao ideal nesse processo de tornar mais visível, até mesmo dominante, aquele caractere que foi julgado notável ou digno de desenvolvimento.¹²⁵

Isso explica de maneira condensada quase tudo que Taine tem a dizer, mas a lacuna entre isso e a realização artística concreta é muito grande para que possamos parar aí. Não é necessário reproduzir seus exemplos, mas talvez seja possível desdobrar

¹²⁴ Guerra-Peixe comenta a respeito do livro de Taine em carta a Mozart, sugerindo que o amigo o compre (GUERRA-PEIXE, C. Carta a Mozart de Araújo. Recife: 25/04/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro). Mais tarde, ele diz: “foi o melhor livro que já li (para o meu caso). Minha música entrou nos eixos logo que terminei sua leitura.” GUERRA-PEIXE, C. Carta a Mozart de Araújo. Recife: 27/05/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

¹²⁵ TAINE, H. *Philosophie de l'Art*. s.l.: Librairie Arthème Fayard, 1985, p. 373.

alguns dos pontos tocados no parágrafo acima, seguindo a argumentação do autor conforme ele a desenvolve, o que nos permitirá perceber melhor o que pode ser considerado um “*caractere*”¹²⁶ e como se dá seu desenvolvimento na reflexão do autor. Só assim poderemos iniciar a empreitada de tentar enxergar em que o livro de Taine pode ter sido tão determinante para a música de Guerra-Peixe.¹²⁷

Uma pergunta que surge é como saber qual seria esse *caractere* distintivo e, portanto, se haveria uma forma ideal única para cada objeto, “fora da qual tudo seria desvio [ou mesmo] erro”. Taine afirma que entre os séculos, nações e escolas, os artistas, segundo sua raça, seu espírito e sua educação, são atingidos diferentemente por um mesmo objeto, cada um vendo nesse objeto um *caractere* distintivo e tendo a partir dele uma ideia original que é manifestada numa nova obra, entrando então para a “galeria das formas ideais”. Ele comenta que, por exemplo, uma mesma situação, como a do pai que é maltratado pelos filhos ingratos, sugeriu o *Édipo em Colono*, o *Rei Lear* e o *Pai Goriot*. Assim, Taine reconhece que, no julgamento das obras de arte, os homens têm em mãos um “instrumento de medida”: tanto na crítica quanto em outras dimensões da vida existiriam as “verdades aprendidas” (*vérités acquises*), segundo as quais vamos ganhando uma referência para nossa capacidade de julgamento de outras obras. É a partir disso que julgamos segundo nosso meio, nosso tempo e nossa raça; é a partir disso que cada artista, segundo essas mesmas variáveis, escruta um objeto em busca de seu *caractere*.¹²⁸

O objetivo de uma obra, então, é tornar dominante um *caractere* notável, e quanto mais próxima de realizar isso estiver, mais perfeita será essa obra. Para isso, é preciso fazer o *caractere* ao mesmo tempo o mais dominante e o mais notável possível, o que é alcançado por meio da combinação e da modificação de um conjunto de partes ligadas, algo que vale tanto para as artes “imitativas” quanto para a música ou a arquitetura: para Taine, as obras de arte são seres organizados, cujas partes são mutuamente dependentes e regidas por uma espécie de “princípio diretor”, possuindo

¹²⁶ Na tradução a que Guerra-Peixe teve acesso – que não pude consultar – *caractere* parece ter sido traduzido como caráter, o que nem sempre fica muito exato, como veremos ao longo da exposição do argumento do livro. Optei então por “*caractere*”, palavra talvez não muito boa em nosso vernáculo, mas que permite a compreensão clara daquilo a que Taine se refere, usando caráter nos momentos em que segui de perto Guerra-Peixe ou nos casos em que a própria sobreposição entre os dois sentidos pendia para este segundo significado.

¹²⁷ TAINE, *Op. Cit.* pp. 374-375.

¹²⁸ *Idem*, p. 376.

também uma fisionomia, manifestando também uma intenção, falando também por meio de uma expressão e chegando também a produzir um efeito.¹²⁹

Mas voltando à pergunta principal, para saber, dentre os diversos caracteres de um dado objeto, qual é o mais importante, Taine sugere que se parta do “princípio da subordinação dos caracteres” – que ele afirma estar tomando emprestado das ciências naturais –, segundo o qual os caracteres reconhecidos como os mais importantes seriam os menos variáveis, pois supostamente resistiriam melhor ao “ataque das circunstâncias interiores ou exteriores que os podem alterar ou mesmo desfazer.”¹³⁰ Ligado diretamente a isso está o fato de que, para Taine, um caractere mais forte leva consigo outros caracteres tão importantes e invariáveis quanto ele, e vice-versa, o que é exemplificado com a presença de asas nos animais, que seria tão subordinada a outros condicionantes que permite que existam morcegos, pássaros e mesmo lagartos alados sem que nada do que faz cada um desses animais respectivamente um mamífero, uma ave ou um réptil seja alterado.

Taine explica então a existência de caracteres mais importantes e outros menos, permitindo esse tipo de alteração superficial sem que algo como uma espécie de “núcleo” do ser seja alterado. Para isso, ele recorre a uma explicação muito similar à distinção aristotélica entre substância e acidentes, afirmando que existiriam os “elementos” e o “*agencement*”, que pode ser traduzido por organização ou arranjo,¹³¹ e que os primeiros seriam a parte mais “primitiva”, fundamental, enquanto o segundo seria posterior: “on peut bouleverser l’agencement sans altérer les éléments ; on ne peut altérer les éléments sans bouleverser l’agencement.”¹³² Daí decorre que é preciso distinguir dois tipos de caracteres: uns profundos, íntimos, originais, fundamentais – que seriam os dos elementos ou dos materiais – e os outros, superficiais, exteriores, derivados, sobrepostos, que são os do arranjo (*agencement*). Logo, para saber qual o caractere mais importante, deve-se “considerar o ser em sua origem ou em seus materiais, observando-o em sua forma mais simples, como se faz em embriogenia, ou

¹²⁹ *Idem*, p. 384.

¹³⁰ *Idem*, p. 386.

¹³¹ Há, por exemplo, uma longa polêmica em relação à tradução do termo *agencement* em *Mille Plateaux*, de Deleuze e Guattari, que vai de *assemblage* a *rhizome*, mas julgo que o caso não seja para descer a esses pormenores. DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Capitalisme et Schizophrénie, tome 2 : Mille Plateaux*. Paris: Editions de Minuit, 1980.

¹³² TAINE, *Op. Cit.*, p. 387.

notar os caracteres distintivos que são comuns a seus elementos, como se faz em anatomia e em fisiologia geral.”¹³³

Taine resume o ponto nos seguintes termos:

Les caractères sont plus ou moins importants, selon qu'ils sont des forces plus ou moins grandes ; c'est que l'on trouve la mesure de leur force dans le degré de leur résistance à l'attaque ; c'est que, partant, leur invariabilité plus ou moins grande leur assigne dans la hiérarchie leur place plus ou moins haute ; c'est qu'enfin leur invariabilité est d'autant plus grande qu'ils constituent dans l'être une couche plus profonde et appartiennent, non à son agencement, mais à ses éléments.¹³⁴

Em seguida, Taine inicia uma discussão sobre as dimensões que o caractere destacado em cada obra pode alcançar e como se escalonam as obras a partir disso, havendo uma ligação fundamental entre a dimensão moral, que tornaria mais elevada uma dada obra, e sua perfeita realização artística. Embora o tema não seja tão pertinente para meu problema aqui, pode ser interessante reter o comentário de Taine segundo o qual obras como o *Don Quixote*, *Candide* ou *Robinson Crusoé* seriam capazes de sobreviver à época e ao povo que as produziu, sendo compreendidas onde quer que haja “um espírito que pensa”. Isso seria, para Taine, a prova final

de la correspondance qui lie les valeurs morales aux valeurs littéraires, et du principe qui ordonne les oeuvres d'art au-dessous ou au-dessus les uns des autres, suivant l'importance, la stabilité, la profondeur du caractère historique ou psychologique qu'elles ont exprimé.¹³⁵

Dessa forma, para Taine, quanto “maior” for o artista, mais e mais profundamente ele manifestará o “temperamento de sua raça”: ele extrai e amplifica o essencial dos seres que reproduz em suas obras, e nesse processo os caracteres transportam para a obra o valor que já possuíam na natureza, sendo que segundo a grandeza de seu valor ajudam a fazer a obra de maior ou menor grandeza:

Quand ils traversent l'intelligence de l'écrivain ou de l'artiste pour passer du monde réel dans le monde idéal, ils ne perdent rien de ce qu'ils sont ; ils se retrouvent après le voyage les memes qu'avant le voyage ; ils sont, comme auparavant, des forces plus ou moins

¹³³ *Idem*, p. 388.

¹³⁴ *Idem*, p. 389.

¹³⁵ *Idem*, p. 404.

grandes, plus ou moins résistantes à l'attaque, capables d'effets plus ou moins vastes et profonds.¹³⁶

Mas resta ainda um último ponto: da mesma maneira que uma força é mais significativa na medida em que, comparada a outras forças, ela lhes resiste e termina por anulá-las, em relação a si mesma ela é mais forte na medida em que seus efeitos levam-na a aumentar (*s'accroître*), em vez de se anular, ou seja, na medida em que tudo nela conspira a favor de seu próprio efeito mais geral, havendo o mínimo de dispersão entre seus efeitos. A relação com a moral aparece mais claramente aqui, pois da ação conjunta dos efeitos em uma mesma direção que levaria um dado ser a crescer em força e perfeição, Taine passa para a avaliação do grau de “*bienfaisance*” dos caracteres. Esse ponto em específico é de importância secundária para nossa discussão aqui, mas interessa perceber que, para o filósofo francês, o malogro resulta de algum “vício de estrutura”, do exagero de determinada tendência ou da desproporção entre uma situação e uma aptidão: “dans le courant tempétueux de la vie, les caractères sont des poids ou des flotteurs qui tantôt nous font couler à fond, tantôt nous maintiennent à la surface.”¹³⁷

Para Taine, a “*bienfaisance*” e a “importância” de um caractere – as duas características com as quais ele trabalha para avaliar os caracteres – são na verdade duas faces de uma única qualidade, a “força”, considerada primeiro em relação às outras forças presentes e em seguida em relação a si própria, segundo a proposição de avaliar primeiro quanto ela seria capaz de dominar e em seguida no quanto seus efeitos conspiram todos em uma mesma “direção” – e na direção que a faria “aumentar”. Por fim, quanto mais importantes ou *bienfaisants* são os caracteres, em nível mais elevado se encontrará a obra.¹³⁸

Para concluir, falta examinar o grau de convergência dos efeitos de um caractere. Como já adiantei, não basta que os caracteres numa obra de arte tenham o maior valor em si próprios, mas também que se tornem tão dominantes quanto possível: “c’est ainsi qu’ils recevront tout leur éclat et tout leur relief ; de cette façon seulement ils seront plus visibles que dans la nature”. Assim, voltamos à questão inicial da relação entre a arte e a natureza, onde o que distinguiria aquela desta seria seu caráter “ideal”, sua capacidade de apresentar da maneira mais completa e condensada, digamos assim, aquilo que antes estava em sua forma “natural”. Na obra, então, nenhum elemento

¹³⁶ *Idem*, p. 414.

¹³⁷ *Idem*, p. 416.

¹³⁸ *Idem*, p. 436.

deverá ficar inativo ou desviar a atenção do que é importante, sob pena de atuar em contrassenso em relação ao todo: para Taine, todos os efeitos devem ser *convergentes* e seu grau de convergência marca a perfeição da obra.

Como se pode ver, certos pontos da reflexão de Taine guardam uma proximidade considerável com a noção de coerência que explorei no capítulo anterior e que tem especial relação com alguns dos princípios artísticos da escola de Schönberg, onde a referida noção atinge um paroxismo com a eleição da série como princípio organizador fundamental no dodecafonismo. Vindo por outra direção, mais uma convergência pode ser estabelecida com algumas ideias que sabemos serem importantes para Guerra-Peixe, já que se pode ver na filosofia da arte de Taine uma similaridade com o que está pressuposto na observação de Guerra-Peixe de que uma música de concerto composta a partir do choro não resistiria ao tempo: quando vemos Taine falar que a força de um caractere depende de sua capacidade de distinção em relação aos outros caracteres, pode ser que haja um argumento muito similar da parte de Guerra-Peixe, dizendo que o choro já se vinha gastando e descaracterizando, perdendo justamente sua força e seu grau de convergência e importância naquele meio social em que ele vivia, argumento que guarda ainda uma similaridade interessante com aquilo que o compositor mobiliza em seu artigo sobre a provável decadência do frevo.

Como vimos, segundo Taine a convergência entre as forças diferentes em uma dada obra faria aparecerem mais fortemente os caracteres, e é precisamente disso que a natureza carece, ao passo que nunca faltaria às obras dos grandes artistas: é assim que os caracteres presentes nestas, ainda que tendo a mesma “composição” que os caracteres “reais”, são mais potentes que eles.¹³⁹ No caso de um romance ou de uma peça de teatro, por exemplo,

Vous voyez que la loi s'applique dans les détails comme dans les masses. On groupe les portions d'une scène en vue d'un certain effet ; on groupe tous les effets en vue d'un dénouement ; on construit l'histoire entière en vue des âmes que l'on veut mettre en scène. La convergence du caractère total et des situations successives manifeste le caractère jusqu'au fond et jusqu'au terme, en le conduisant au triomphe définitif ou à l'écrasement final.¹⁴⁰

Da mesma maneira, na tradição schönberguiana o compositor concebe a ideia da obra num só ato, todo o resto sendo decorrência dessa ideia inicial, convergindo nela e

¹³⁹ *Idem*, p. 440.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 443.

para ela.¹⁴¹ Gostaria de sugerir que se pode ler nessa chave a questão do estilo, com a qual Taine fecha sua reflexão sobre o ponto afirmando que este seria o único elemento de fato visível, todos os outros ficando sob a superfície. Assim, mais uma vez aparece a convergência entre os elementos, a *coerência*, caso queiramos voltar aos termos que venho propondo para entendermos a tradição de concerto ocidental.

il y là une dernière convergence, et, sur ce terrain, l'art des grands écrivains est infini ; leur tact est d'une délicatesse extraordinaire, et leur invention d'une fertilité inépuisable : on ne trouve point chez eux un rythme, un tour, une construction, un mot, un son, une liaison de mots, de sons et de phrases, dont la valeur ne soit sentie et dont l'emploi ne soit voulu. Ici encore l'art est supérieur à la nature ; car, par ce choix, cette transformation et cette appropriation du style, le personnage imaginaire parle mieux et plus conformément à son caractère que le personnage réel.¹⁴²

Taine diz, por fim: “l'art tout entier tient en deux paroles : manifester en concentrant.”¹⁴³ A aproximação com Schönberg, longe de ser fortuita ou um simples estabelecimento de pontes entre argumentos similares, significa aqui uma aproximação concreta e plausível do ponto de vista do próprio Guerra-Peixe. Embora difícil de demonstrar com segurança, o que me motiva a estabelecer essa ligação aqui é justamente o fato de que, como vimos ao longo deste trabalho, Guerra-Peixe foi formado, ao menos em parte, dentro da tradição schönberguiana e, ao mesmo tempo, ele próprio afirmou a importância do texto de Taine. Logo, é bastante provável que Guerra-Peixe tenha em certa medida lido a *Filosofia da Arte* através das lentes da tradição de concerto austro-germânica, onde a coerência tendia a ser entendida de maneira bastante específica, como vimos no capítulo 2.

Evidentemente, é não só muito difícil mas também arriscado proceder agora a uma análise das obras de Guerra-Peixe com base nos pressupostos apresentados por Taine, buscando nas peças do compositor essa coerência fundamental, essa expressão mais completa e melhor acabada do que estaria “disperso” na natureza. A intenção aqui

¹⁴¹ A discussão sobre o significado de *Idea* em Schönberg não tem nada de simples, mas independente do que se possa afirmar sobre a noção implicar um todo concebido pelo artista numa só “visão”, com todas os seus desdobramentos já pressupostos, a relação entre o que Taine está dizendo e aquilo que está em jogo no caso de Schönberg é forte o suficiente para que possamos simplesmente pular a discussão dos detalhes da reflexão do compositor austríaco, que pode ser vista em SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984.

¹⁴² TAINE, *Op. Cit.* p. 444.

¹⁴³ *Idem*, p. 445.

não é essa, mas de posse desses referenciais – que Guerra-Peixe afirmava serem importantes em seu pensamento artístico, reitero –, podemos compreender melhor sua intenção na maneira de tratar, por exemplo, as figuras rítmicas dos cabocolinhos vistas mais acima: ele parecia estar procurando realizar mais completamente aquilo que estava “em potência” naquelas figuras, e a mudança na grafia que apontei só confirma isso ao colocar em relevo implicações que ele talvez enxergasse naquela figura rítmica. Entretanto a proximidade com a proposta de Taine começa a apresentar falhas quando percebemos que aqui não estamos tratando com um artista que lê a natureza segundo sua “raça, meio e momento”, mas sim com um artista que lê uma tradição com os referenciais de outra, já que Guerra-Peixe, em princípio ancorado e voltado para a tradição ocidental de concerto, tenderia a enxergar os *caracteres* dos cabocolinhos segundo seu olhar formado em boa medida na “prática comum” daquela tradição. Talvez neste sentido seu envolvimento etnográfico tenha tido importância para “diluir” a dominância desse olhar, como também certamente foi o caso no trabalho com o rádio. Lembrando o que foi exposto ao longo deste trabalho, ambas as coisas foram explicitadas por Guerra-Peixe, como quando afirmou ter aprendido “tanto com os tamborileiros dos cultos africanos do Recife, quanto nos conservatórios e nos livros de musicologia”, ou quando louvava o rádio como oportunidade de uma prática diária, ainda que com uma arte que ele visse como “menor”.

Agora podemos finalmente tentar investigar um pouco mais como se dava o trabalho de Guerra-Peixe com o folclore. Tendo em mente a discussão sobre a *Filosofia da Arte* de Taine, talvez possamos compreender melhor como o compositor fazia para congrega os referenciais da tradição de concerto ocidental com aquilo que ele obtinha em suas pesquisas, observando o processo por que passavam os “materiais” com que ele trabalhava no processo de composição. O problema, no entanto, é que se faz necessário conhecer aquilo que estou chamando aqui de “materiais” em um estado que se poderia dizer “puro” para que possamos ver o que lhes acontece ao passarem pelas mãos de Guerra-Peixe, comparando o elemento “bruto” com o “produto final”. Neste caso, é difícil agir como quem observa uma linha de montagem, dado que não só temos acesso a bem poucos rascunhos do compositor como também porque esse procedimento inicial de transmutação do folclórico muitas vezes se dá não no papel, mas já na elaboração mental dos temas e planos composicionais. Diante disso, uma forma possível de proceder seria empreender a comparação entre as duas pontas do processo e então,

informados pelos referenciais que sabemos terem norteado o pensamento de Guerra-Peixe, tentar preencher ao menos parte desse vão em busca de uma compreensão melhor de sua música. Potencialmente, todos os elementos discutidos até aqui desempenham algum papel, visto que não há como saber a princípio o que participa no processo criativo de um determinado compositor; desde as disputas com os pares até a coerência entre o conteúdo intervalar de um dado motivo e a harmonia que lhe é acrescentada ou as formas como esse motivo é trabalhado no desenrolar de uma peça...

Como disse, para proceder a essa espécie de inspeção da elaboração de uma peça de concerto criada com base em elementos do folclore brasileiro, é preciso então ter ao menos alguma ideia de como seria determinada manifestação folclórica “em si” para compará-la com a peça de concerto realizada a partir dela. Esse procedimento é bastante comum na maioria dos trabalhos sobre compositores nacionalistas que visam a compreender melhor esse processo de transmutação do material e pode ser bastante esclarecedor. Há, porém, um problema aí, pois resta a dificuldade em conhecer a manifestação folclórica específica em cima da qual o compositor trabalhou para poder compará-la com a peça acabada. Diante disso, a maioria dos pesquisadores vai buscar em sua própria experiência musical ou em literatura de referência informações sobre as características daquilo que foi “retratado” em uma dada peça de interesse para ter aí uma base mais ou menos sólida sobre a qual trabalhar.¹⁴⁴ A empreitada tem pés de barro, no entanto, já que, para além das dificuldades práticas de se pesquisar sobre a manifestação folclórica que possa estar em questão, não há como garantir que aquilo que o pesquisador consegue apurar no momento da pesquisa possui as mesmas características daquilo com que o compositor que está sendo investigado trabalhou. Antes mesmo de levantarmos o problema mais geral da essencialização de certa forma cultural quando o pesquisador realiza o movimento de enunciar suas características para então se apoiar nelas para comparar com uma obra de concerto acabada, há o impedimento mais rasteiro de ser difícil saber se o pesquisador, olhando para o cateretê, por exemplo, “enxergou” o mesmo que Guerra-Peixe quando o estudou há mais de cinquenta anos.

¹⁴⁴ Dois exemplos, dentre muitos possíveis: LIMA, C. N. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*. Dissertação (Mestrado), Campinas: Instituto de Artes - Unicamp, 2002, p. 98, a autora parte das afirmações de Guerra-Peixe a respeito do choro em suas peças do período, mas ainda assim o problema persiste, visto que ela própria oferece exemplos do que ela chama de “Choro nacional” para poder ilustrar suas análises; TARUSKIN, R. “Russian Folk Melodies in ‘The Rite of Spring’” In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 33, No. 3 (Autumn, 1980), pp. 501-543.

Na verdade, acredito que não se deva renunciar a tentar uma investigação deste tipo caso não haja alternativas, mas se for possível ter alguma clareza maior sobre como o próprio compositor via determinada manifestação folclórica “em si”, ganha-se alguma coisa em termos epistemológicos, pois é evidente que aqui não existe “em si”, mas ao mesmo tempo, em se tratando de um estudo sobre a música de um dado compositor que atuava também como folclorista, o olhar deste compositor-pesquisador é o que confere o “efeito de concretude” a essa manifestação folclórica no que diz respeito a sua obra.

Felizmente, estamos diante de um caso quase paradigmático neste sentido, pois Guerra-Peixe publicou seu famoso estudo *Maracatus do Recife* como decorrência de pesquisa feita no período em que viveu na capital pernambucana, entre o fim da década de 1940 e o início da década seguinte, ou seja, justamente o período que estou investigando aqui. Além disso, após ter escrito a Mozart de Araújo que, em vista do que vinha aprendendo sobre o maracatu pernambucano, ele agora percebia que nem ele próprio nem Mignone haviam acertado em suas tentativas de composição em cima dessa manifestação folclórica,¹⁴⁵ Guerra-Peixe compõe em 1955 a *Suíte Sinfônica no. 2 “Pernambucana”*, cujo primeiro movimento chama-se *Maracatu*. Assim, temos aqui a rara oportunidade de possuir uma monografia publicada pelo próprio compositor a respeito de uma manifestação folclórica que serviu de base à criação de uma peça sua. É verdade que em certa medida tentei fazer isso ao longo deste trabalho, utilizando artigos e comentários do próprio Guerra-Peixe a respeito dos elementos que ele usava em sua música, mas o livro, que terminou por se tornar referência sobre a música pernambucana, é uma empreitada de fôlego bem maior, bastante detalhada e por isso talvez ofereça um conjunto de sugestões bem mais completo para que seja realizada a tarefa analítica a que estou me propondo aqui.

3.11 - Os maracatus do Recife

Embora um estudo detalhado do livro inteiro certamente fosse revelar elementos importantes do pensamento do Guerra-Peixe folclorista – algo que a princípio não há nenhum motivo para excluir dos possíveis fatores que nos ajudariam a compreender sua música – por questões de foco e organização, optei por centrar a discussão na dimensão

¹⁴⁵ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 31/08/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.

musical da monografia, o que nos permitirá passar em seguida diretamente para a análise do *Maracatu da Suíte Sinfônica no. 2*.

Ainda assim, vale comentar que a “Nota Preliminar” do livro se inicia da seguinte maneira:

Éramos decididos apologistas do dodecafonismo – curiosa espécie de música que pretendíamos deformar ao nosso modo, supondo, então, produzir obra de cultura nacional... – quando, em meados de 1949, mudamos a nossa atitude estética diante da música brasileira e dos sentimentos humanos.¹⁴⁶

Guerra-Peixe comenta que residia então no Rio de Janeiro e que decidiu estudar o que fosse possível “do musicário nacional, a fim de seguirmos melhor orientados nos novos rumos da composição musical” e que, diante da oportunidade de residir no Recife, rumou para aquela cidade, onde continuou suas pesquisas. Uma vez lá, tendo em vista que lhe parecia ser “o ritmo dos instrumentos acompanhantes [...] o elemento menos cuidado da música de caráter nacionalista”, Guerra-Peixe dedicou “especial atenção aos seus pormenores”.¹⁴⁷

É interessante perceber como ele junta suas preocupações aqui: primeiramente, o próprio fato de sentir a necessidade de falar em seu passado dodecafonista, quando era um “decidido apologista” daquela forma de música que ele posteriormente abandonou em favor da “música nacional”, sendo que ele não comenta que teria havido um período dodecafônico radical, anti-nacional até. Ao contrário, sua menção ao dodecafonismo vem diretamente marcada pela ideia de que ele tencionava “deformar” o método de composição schönberguiano “à sua maneira”, o que deixa subentendido que seria esta a maneira da música brasileira, já que o resultado seria – ele mesmo afirma, como se pode ver – a produção de “obra de cultura nacional”

Em seguida, Guerra-Peixe procede a uma justificativa sobre sua metodologia de trabalho – que no entanto não é claramente elucidada –, fala de seus informantes e comenta que trabalhou exclusivamente com Maracatus da cidade de Recife e com um grupo da cidade de Caruaru que derivaria dos grupos da capital pernambucana. Daí, ele passa a uma seção sobre a origem do “folguedo”, onde ele denuncia sua proximidade com o movimento folclórico não só pelo emprego do termo designativo, bastante típico

¹⁴⁶ GUERRA-PEIXE, C. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980, p. 11.

¹⁴⁷ *Id. Ibid.*

dos folcloristas,¹⁴⁸ mas principalmente devido ao procedimento adotado, investigando o possível surgimento do maracatu, assinalando quase que obsessivamente nomes de pessoas, funções e objetos em sua forma “popular” e especulando sobre sua origem como corruptelas ou variações de termos que não pertenceriam à linguagem ordinária daquelas pessoas, traçando linhagens e processos de difusão de traços culturais etc. Por fim, antes de começar a falar da parte mais propriamente musical, Guerra-Peixe escreve uma seção especificamente sobre o Maracatu Elefante, que segundo ele seria aquele “que melhor atenta às tradições do cortejo” e que é um dos alvos principais de estudiosos de “folganças populares”, tendo sido seu “principal campo de pesquisas” tanto por essas razões quanto pela facilidade – não explicitada – de “recolher documentos musicais.”¹⁴⁹ Aqui, mais uma vez, o autor ensaia uma breve história do grupo, anotando nomes e especulando sobre o porquê de certas características terem tomado a forma que tomaram.

Na seção IV do livro, Guerra-Peixe começa a discutir a parte musical do Maracatu, abordando primeiro as Toadas, onde discute as letras e o itinerário durante e fora do período carnavalesco, fala das diversas agremiações, comenta observações de outros pesquisadores a respeito do tema e faz suas próprias afirmações sobre as diferentes dimensões presentes naquela forma cultural – a dança, a música, o figurino etc. –, até que na seção V os instrumentos são abordados. Aqui, mais uma vez fiel ao procedimento folclorista, Guerra-Peixe descreve a maneira de fabricar e executar os instrumentos, derrama sobre o leitor uma quantidade generosa de nomes que são parcialmente tratados como “categorias nativas”¹⁵⁰ e aborda a instrumentação propriamente dita do “folguedo”.

Partindo da investigação de Guerra-Peixe,¹⁵¹ sendo constituída de instrumentos de percussão, a “orquestra do Maracatu” não comporta nenhuma mudança exceto a quantidade de tambores, “sob o risco de alterar aqueles valores mais característicos, os

¹⁴⁸ Cf. VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997, capítulo 4.

¹⁴⁹ GUERRA-PEIXE. *Maracatus*, p. 33.

¹⁵⁰ Evidentemente, o termo “categoria nativa” não é nativo nesse caso.

¹⁵¹ A fim de não sobrecarregar o texto, optei por abrir mão dos “segundo afirma Guerra-Peixe” e afins. Como já assinala no fim da seção anterior, estou partindo aqui da maneira como o próprio Guerra-Peixe entendia e pensava o assunto, até onde é possível conhecê-la por meio de seu livro. Logo, absolutamente todas as afirmações feitas sobre os grupos de maracatu recifenses são feitas aqui “segundo Guerra-Peixe”, inclusive porque afirmações feitas com base em comentários de outros autores não seriam de interesse para esta discussão.

quais conferem à sua música toda a imponência e expressão primitivas”, e é composta por gongué, tarol, caixas-de-guerra e zabumbas (no carnaval de 1952, o conjunto possuía quatro caixas e nove zabumbas).¹⁵² Nesta organização instrumental, o tarol e as caixas-de-guerra, apesar de sua semelhança em termos organológicos, se distinguem pelo som, o que é obtido por meio da afinação diferente e pelo uso de uma esteira mais larga (com mais “bordões”) no primeiro, o que lhe garantiria a rufada característica.¹⁵³

Já os zabumbas, que são os tambores grandes, embora similares entre si, diferem ligeiramente nas dimensões, nas “tonalidades” e nos “encargos rítmicos”, o que lhes garante funções distintas no conjunto: o “marcante” é apenas um e comanda o grupo, o “meião”, também apenas um, tem a função de transmitir o comando rítmico ao restante dos zabumbas, que são os “repiques”.¹⁵⁴ Todos os zabumbas são afinados diferentemente, mesmo os repiques, que são um conjunto inteiro: “essas tonalidades, todas, favorecem ocorrer uma **gama cromática** cujo resultado concorre enormemente para possibilitar a maior intensidade – pois não fora isso, o conjunto em **uníssono** não alcançaria o efeito ideal.”¹⁵⁵ Já o gongué possui duas notas básicas, uma grave, que Guerra-Peixe chama “positiva”, e uma aguda, a “negativa”. O tarol e as caixas-de-guerra, por fim, o autor afirma não ser necessário abordar, visto serem seus efeitos bastante conhecidos, lembrando apenas que o primeiro é mais agudo que as segundas. Apesar disso, ele afirma que os ritmos dos instrumentos são diversos, ainda que contendo fragmentos similares.

Ainda em relação à execução dos zabumbas, o zabumbeiro utiliza duas peças para percutir o instrumento, a “maçaneta” e a “resposta”. A primeira ataca muito mais forte que a segunda não só devido às proporções de cada uma das peças mas também devido à “intenção dos zabumbeiros executarem com exatidão rítmica os sincopados feitos com a maçaneta”.¹⁵⁶ Guerra-Peixe afirma haverem dois tipos de toque entre os maracatus “antigos”: o “virado”¹⁵⁷ (ou “dobrado”) e o “de Luanda” ou simplesmente “Luanda”, sendo que ambos são muito similares, mas o “de Luanda”, por ser um toque solene, não admite variações, resultando num toque mais simples que acompanha as toadas vistas como “fortes” pelos praticantes do maracatu. Desse modo, segundo as

¹⁵² GUERRA-PEIXE. *Maracatus*, p. 58.

¹⁵³ *Idem*, p. 59.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 60.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 69.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 69.

¹⁵⁷ Há, segundo o autor, dois tipos mais gerais de maracatu, os de baque solto – ou maracatu-de-orquestra – e os de baque virado, em que se enquadra o maracatu estudado por ele. Ver *Idem*, seção II.

anotações fornecidas por Guerra-Peixe, o toque “de Luanda” seria similar à seguinte representação:

Figura 12: Toque "de Luanda" segundo Guerra-Peixe.¹⁵⁸

Já no toque “virado” são admitidas variações que visam a aumentar a animação da música, o que é transmitido aos dançadores. Dentro desses dois toques – o “virado” e o “Luanda” –, o gongué pode realizar uma série de toques diferentes, mas é importante que permaneça “isocronamente até finalizar a toada; pois o ritmo executado nesse instrumento é uma referência na polirritmia do conjunto instrumental”. Além disso, o tarol realiza variações, embora lhe caiba indicar o andamento, enquanto as caixas-de-guerra desempenham um papel de “centro rítmico”. Por fim, os zabumbas também podem fazer variações, excetuando-se o marcante, que “marca” o ritmo articulado de todos os outros zabumbas, garantindo a segurança de sua execução.¹⁵⁹ Guerra-Peixe anota o “toque virado”, com as entradas sucessivas dos instrumentos e algumas das variações, da seguinte maneira:

¹⁵⁸ Reproduzido de *Idem*, p. 75. No gongué os dois sons diferentes do toque são representadas pelas cabeças de nota mais alta e mais baixa; já em relação ao tarol e às caixas-de-guerra, as hastes para baixo representam o toque da mão esquerda, enquanto as hastes para cima o toque da mão direita; por fim, nos zabumbas as hastes para baixo representam a resposta, enquanto as hastes para cima designam as notas tocadas pelas maçanetas.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 113.

Figura 13: Toque "virado", segundo Guerra-Peixe.¹⁶⁰

Guerra-Peixe apresenta em seguida alguns exemplos de toadas transcritas com seus respectivos acompanhamentos, afirmando a existência de uma relação entre ambos. Curiosamente, ele não mostra explicitamente essa relação, limitando-se a apresentar os exemplos sem qualquer indicação. De fato, é possível enxergar algumas figuras rítmicas coincidentes entre a melodia de cada toada e os padrões da linha de cada instrumento,¹⁶¹ mas é de se lamentar, quando não de estranhar, que ele próprio não diga qualquer coisa mais consistente a respeito do assunto. Além do mais, proceder de minha própria parte a uma interpretação deste tipo aqui arriscaria arruinar meu projeto de usar a perspectiva de Guerra-Peixe sobre os maracatus recifenses para analisar sua obra. Mas é possível parar num ponto relativamente seguro apenas retendo que Guerra-Peixe via uma relação entre as toadas e o ritmo desempenhado pela orquestra para acompanhá-las, talvez observando possíveis coincidências explícitas entre os padrões rítmicos encontrados.

¹⁶⁰ Reproduzido de *Idem*, p. 74.

¹⁶¹ Não custa lembrar que a razão porque estou me referindo unicamente ao ritmo aqui reside no fato da orquestra do maracatu possuir apenas instrumentos de percussão.

Outra observação interessante de se ter em mente é a de que haveria uma aceleração na execução do Maracatu, que se iniciaria “compassado” e caminharia para um clímax final num longo crescendo e um progressivo acelerando. Isso se deveria à necessidade de

observar a segurança máxima nas sucessivas execuções dos sincopados. Os executantes, então, ao evitarem prejudicar a sincopação característica, são conduzidos a praticarem com a maior veemência o que antes executavam com menor intensidade. É por isso que a orquestra do Maracatu alcança uma pujança – sonora e seca, ao mesmo tempo – jamais atingida por outro conjunto de percussão dos que temos notícia.¹⁶²

O início é dado pela rainha, que pode cantar e ser seguida pelos instrumentos ou anunciar a toada a ser interpretada para que o toque comece antes. De qualquer forma, as entradas individuais ocorrem em sucessão, mas o primeiro instrumento a marcar sua entrada é “indiferentemente, o gongué ou o tarol, [sendo que] a este cabe anunciar o andamento a ser observado”.

O tarol anuncia levemente um esquema rítmico bem simples, rufado e intercalado de pausas; quase no mesmo instante, o gongué assinala a sua rítmica característica; a seguir, dão entrada as caixas-de-guerra. Por essa altura, o tarol já passou do esquema inicial às variações. Daí prosseguem as entradas dos zabumbas: o marcante destaca baques violentos e espaçados; o meião, pouco depois, segue o toque do marcante; e, conjuntamente, ressoam os repiques, aumentando enormemente a intensidade do conjunto. Releva notar que mais ou menos contemporaneamente à entrada dos últimos, as baianas respondem em coro. À repetição coral, os zabumbas fazem variações, as quais cessam a cada vez que a rainha canta o solo. Novamente à volta do coro, repetem-se as variações, enquanto a intensidade se torna cada vez mais forte e o andamento vai sendo acelerado, tudo concorrendo para subjugar as vozes das baianas. Alcançado o clímax musical, o toque permanece algum tempo na polirritmia cada vez mais violenta quando, sobressaindo-se a tudo, se ouve o apito da rainha advertindo o próximo fim da música. Baianas e músicos ficam atentos e, à repetição do apito, seja em que momento tenha coincidido no decorrer da execução – os batuqueiros aguardam o próximo *ictus* do motivo rítmico e, subitamente, todo o conjunto estava num preciso e intensíssimo baque surdo: para o toque. Essa é normalmente a música dos instrumentos de percussão do Maracatu Elefante.¹⁶³

¹⁶² *Idem*, p. 66.

¹⁶³ *Idem*, p. 67.

Após mais algumas seções tipicamente folcloristas no trabalho, repletas de conjecturas sobre as origens africanas de certos elementos musicais, de nomes, de grupos, de formas de atuação, Guerra-Peixe inicia uma série de comentários de intenção mais claramente musicológica, que resenharei brevemente a seguir.

Em primeiro lugar, o autor afirma que cerca de metade das melodias do Maracatu Elefante são “pentafônicas”, havendo também as hexa- e heptacordais, com muito poucas “compostas na tonalidade clássica” – o que aparentemente significa para Guerra-Peixe que nesses casos haveria mesmo alguma forma de funcionalidade harmônica subjacente, visto ele mencionar até melodias que possuem “modulações passageiras” para regiões como a dominante ou a subdominante. O âmbito escalar fica em geral em torno da oitava ou sétima, a maioria das melodias começando e terminando “no primeiro som da escala”.¹⁶⁴

Outra característica observada pelo autor é a de que, embora a direção das linhas melódicas varie, “comumente após um fragmento descendente se observa a volta a um som superior, para tornar a descer escalarmente”. O ritmo melódico tende a variar pouco:

Em algumas melodias há sons relativamente prolongados; noutras, observam-se colcheias **a tempo** (isto é, em ritmo **quadrado**, como se diz na gíria musical); na maioria, nota-se a sincopação. Todavia, como a execução **quadrada** ou sincopada depende, em grande parte, da disposição do informante, no momento de cantar as toadas, a interpretação musicológica desses ritmos está, consequentemente, na dependência de variações momentâneas.¹⁶⁵

Após uma série de considerações sobre características melódicas das toadas, uma observação importante a ser anotada é a de que as melodias nunca são cantadas a duas vozes nos Maracatus, Guerra-Peixe afirmando não haver observado canto coral¹⁶⁶ senão no Maracatu-de-Orquestra.¹⁶⁷ Apenas nesta forma de maracatu, também, é que se encontram subdivisões ímpares (no caso, quálibras) dos tempos, executadas no tarol.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 111.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 112.

¹⁶⁶ Aqui, o compositor parece referir-se a uma textura coral, ou seja, àquilo que vimos no capítulo 2 sobre a condução de vozes, quando há mais de uma nota soando simultaneamente, em geral em movimento paralelo. Isso não exclui, porém, a existência do coro realizado pelas baianas, provavelmente em uníssono ou oitavas.

¹⁶⁷ O “Maracatu-de-Orquestra” seria o maracatu de baque solto, que Guerra-Peixe afirma ser uma derivação dos maracatus antigos que acabou, com o tempo, adquirindo características próprias. *Idem*, pp. 91-92.

No restante dos maracatus, todos os toques e variações seriam compostos de ritmos em divisões e subdivisões pares.¹⁶⁸

3.12 - Um outro tipo de maracatu de orquestra

Feita esta resenha da parte mais propriamente musical da monografia de Guerra-Peixe, agora temos uma base a partir da qual analisar o *Maracatu da Suíte Sinfônica no. 2 “Pernambucana”* em busca de indícios de sua forma de trabalhar o material folclórico. A ideia é bastante similar à noção de “estilização do folclore” a que já fiz menção e que serve de base a alguns dos trabalhos de Faria,¹⁶⁹ onde o autor frequentemente recorre inclusive a anotações do próprio Guerra-Peixe sobre os elementos retirados do folclore. Em seus trabalhos, porém, não foi abordada sistematicamente uma peça onde se tenha informações mais completas sobre o material que lhe serviu de base, forçando o autor a estabelecer pontes e mesmo por vezes especular sobre as origens de certos elementos, sendo que muitas vezes ele é forçado a trabalhar com seções ou mesmo temas específicos dentro de obras maiores, ao passo que aqui temos uma peça chamada “maracatu” e um livro sobre maracatus escrito pelo próprio compositor da peça, o que permite estabelecer uma linha direta entre a visão de Guerra-Peixe sobre o elemento folclórico em jogo e a peça em que ele o trabalhou.

Como adiantei mais acima, a *Suíte Sinfônica no. 2 “Pernambucana”* foi publicada em 1955, sendo composta pelos seguintes movimentos:

- I – Maracatu
- II – Dança dos Cabocolinhos
- III – Aboiado
- IV – Frevo¹⁷⁰

¹⁶⁸ *Idem*, pp. 113. Isso marca uma diferença fundamental, na visão de Guerra-Peixe, em relação aos Xangôs, onde prevalecem ritmos ímpares (compostos), o que se manifesta inclusive nas toadas – ver nota 1 da página 115.

¹⁶⁹ FARIA Jr., A. E. G. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, 1997; FARIA, A. G. “Guerra-Peixe e a estilização do folclore.” In: *Latin American Music Review*. vol. 21, no. 2, 2000, pp. 169–189.

¹⁷⁰ De fato, há artigos e comentários de Guerra-Peixe suficientes para que se faça uma abordagem do segundo e do quarto movimentos bastante similar à que estou propondo fazer do *Maracatu*, mas contingências da pesquisa não possibilitaram o acesso às partituras do resto da suíte. Embora a música escrita não seja imprescindível para um tal esforço analítico, o acesso à “grade de orquestra” permite uma

Partindo dos referenciais da tradição de concerto ocidental, por tratar-se do movimento inicial da obra, seria de se esperar que o *Maracatu* possuísse impacto e que “desse o tom” daquilo que viria em seguida, e em certo sentido pode-se entender a peça dessa maneira, com seu início gradual porém afirmativo, seguindo o esquema de entradas descrito por Guerra-Peixe quanto aos maracatus recifenses. A peça começa com o xilofone desempenhando o papel do gongué, acompanhado da caixa:

Figura 14: Guerra-Peixe - Suíte Sinfônica nº 2 "Pernambucana" - Maracatu, compassos 1 e 2, caixa e xilofone.

No compasso 3 um grande bumbo (indicado *Gran Cassa* na partitura) entra marcando o primeiro tempo dos compassos – o *ictus* – enquanto contrabaixos e violoncelos fazem o ritmo estilizado dos zabumbas em pizzicato. Interessantemente, ao longo de toda a peça, Guerra-Peixe suprime o ataque desempenhado pela “resposta” dos zabumbeiros ao fazer sua transposição do “toque virado” para a orquestra:

Figura 15: Guerra-Peixe - Suíte Sinfônica nº 2 "Pernambucana" Maracatu, compasso 3, violoncelos e contrabaixos.

Ao que parece, em seu procedimento de “fotografar artisticamente o folclore”, Guerra-Peixe julgou que o que havia de mais fundamental no ritmo dos zabumbas era o ataque forte das maçanetas, que cria um acento “no ar” ao produzir na prática o efeito de suprimir o ataque “na cabeça” dos tempos devido à diferença de intensidade entre o ataque das “maçanetas” e o ataque das “respostas”, excetuando-se o primeiro tempo, que por isso ganha ainda mais força, além do fato de todos atacarem juntos (basta

investigação muito mais detalhada daquilo que está em jogo numa peça, proporcionando mais segurança ao analista.

comparar o ritmo escrito acima com o ritmo dos zabumbas nas figuras 12 e 13 acima). Para colocar nos termos que vimos na *Filosofia da Arte* de Taine, aqui o *caractere* principal a ser manifestado estaria nessa figura rítmica de um ataque mais forte no primeiro tempo do compasso e um ataque na segunda semicólcheia dos três tempos seguintes, o que se confirma na observação que Guerra-Peixe faz sobre os zabumbas, que, “sem exceção, realizam baques altamente intensos e sincopados que, pela sua relevância e singularidade no toque, caracterizam o ritmo de conjunto no acompanhamento das melodias.”¹⁷¹ Mais que isso, vemos uma condensação do ritmo do maracatu tal como exposto no livro, que das sobreposições entre figuras rítmicas sutilmente diferentes das três categorias de zabumbas, somadas a tarol e caixas e tendo o gongué por cima, ficamos com três “linhas” fundamentais:

Figura 16: Redução das linhas básicas do Maracatu da Suíte Sinfônica nº 2.

A seção principal da peça, marcada *Tempo I*, é baseada neste esquema rítmico e, como se pode ver, é claramente derivada do maracatu de baque virado como descrito por Guerra-Peixe em seu livro. O esquema geral da peça é o seguinte:

- A (*Tempo I*) – cc. 1 a 17;
- B (*Poco meno*) – cc. 18 a 23;
- A' (*Tempo I*) – cc. 24 a 45;
- B' (*Poco meno*) – cc. 46 a 53;
- transição (*Tempo I* - construída em cima de A): cc. 54-60;
- A'' – cc. 61 a 67;
- Coda (“motivo do contraponto”) – cc. 67 a 72.

¹⁷¹ GUERRA-PEIXE, *Maracatus*, p. 113.

Na primeira exposição de A o procedimento de Guerra-Peixe é basicamente ir “engrossando” cada uma dessas linhas até o compasso 10, quando então há uma primeira mudança na peça. Antes de explorar isso, gostaria de chamar a atenção para a alteração que ele realiza na grafia do toque do gongué, onde as hastes passam a sugerir uma célula anacrústica composta por cinco colcheias seguida da figura , o que de certo modo abre espaço para mais uma modificação na seção seguinte.

A partir do compasso 4, então, Guerra-Peixe acrescenta progressivamente os sopros e o resto das cordas. Enquanto aqueles se somam ao toque do gongué, acrescentando predominantemente terças e quartas paralelas, as cordas realizam dobramentos. A textura vai se preenchendo até que se chega à primeira demarcação da peça, quando um glissando nos sopros e cordas agudos leva a uma maior concentração no toque do zabumba, as madeiras e cordas todas juntas fazendo o toque estilizado desses instrumentos enquanto trompas e trompetes se dividem no ostinato do gongué. Neste momento, percebe-se bem o procedimento de “estilização” realizado nos zabumbas, que Guerra-Peixe afirmou formarem por vezes uma escala cromática – uma espécie de *cluster*, parece-me mais apropriado dizer – visto cada um ser afinado num tom ligeiramente diferente do outro, o que garantiria uma potência de ataque inatingível se os tambores fossem todos afinados em uníssono, afirma ele. Aqui, em sua transposição do material popular, Guerra-Peixe utiliza ataques acordais relativamente complexos e bastante cromáticos, utilizando-se do mesmo recurso para o preenchimento da textura que vem sendo gradativamente realizado (ver figuras 17 e 21 abaixo).

Além disso, se até aqui Guerra-Peixe vinha usando um toque do gongué que aparece em seus exemplos mas que sequer figura entre aqueles que o autor enumera no livro como “seus toques mais característicos”,¹⁷² no compasso 10 a que fiz menção há pouco, trompas e trompetes vão apresentar o toque inicial ao qual é justaposto outro toque, ligeiramente mais complexo:

¹⁷² *Idem*, p. 71.

Figura 17: Suíte Sinfônica nº 2 - Maracatu, compassos 10 a 13: trompas e trompetes (em altura de concerto) + redução do restante.

Comparando o toque apresentado agora pelos trompetes com o das trompas, que segue o esquema rítmico com que a peça foi iniciada, vemos uma alteração que embora não tenha maiores consequências para o desenrolar da peça, aumenta a atividade rítmica e produz expectativa para o trecho seguinte, onde surge pela primeira vez um novo elemento nas cordas, que é adicionado à textura básica de três “linhas” que vimos na figura 16 e contribui para a produção de um crescendo dinâmico e textural:

Figura 18: Suíte Sinfônica nº 2 - Maracatu – “motivo do contraponto”, compassos 14 e 15.

O que vemos aqui é um senso de dramaticidade bastante acentuado e – mais importante – distante da descrição do desenrolar de uma toada do maracatu, na qual, segundo consta no livro de Guerra-Peixe, o canto da toada seria feito pela rainha e a peça caminharia num crescendo e acelerando constante até o final apoteótico. O esquema das entradas sucessivas é mantido, mas Guerra-Peixe evita uma linha

ascendente direta na curva dramática da peça, construindo pequenos clímaxes que são interrompidos e retomados adiante através de recursos variados como adensamento da textura através de dobramentos, blocos sonoros e adição de outros ostinatos e intensificação do ritmo. Essa estruturação complexa de um crescendo com direção mas que não é linear se assemelha àquele gráfico que Guerra-Peixe apresenta para discutir a curva melódica e a “lei de segundas” no *Melos e Harmonia Acústica*,¹⁷³ onde se produz um movimento ascendente controlado, com refluxos e retomadas, e parece-me bastante significativo que mais uma vez isso retorne aqui, pois permite ver a convivência de sugestões obtidas em tradições diversas: tanto o “senso de forma” de Guerra-Peixe, “educado” na tradição de concerto, quanto a própria composição de uma peça para ser contemplada – e não dançada – em local fechado podem tê-lo levado a preferir um esquema mais complexo de crescendos, diminuições na intensidade e novos crescendos, até a peça atingir seu clímax final, em vez de um grande e único crescendo, como Guerra-Peixe afirma acontecer nos Maracatus do Recife. Para que se possa visualizar como o crescendo se constitui na peça, temos abaixo um quadro das entradas instrumentais na primeira seção:

Crescendo textural da primeira seção do Maracatu da Suíte Sinfônica no. 2 ¹⁷⁴	
Compassos	Instrumentação
1-2	xilofone (gongué) + caixa e tom-tom (tarol/caixa)
3	<i>Idem</i> + bumbo (<i>ictus</i>) + cbx. e vlc. (zabumba)
4	<i>Idem</i> + ob. e fg. (gongué)
5	<i>Idem</i> + vln. 2 e vla. (zabumba) + clar. e fl. (gongué) – saem caixa e tom-tom
6	<i>Idem</i> + vln. 1 (zabumba) + trompas e trombones (<i>ictus</i>)
7	<i>Idem</i> + tpt. e tom-tom (gongué) + caixa + bombo (zabumba); tpa. e tpt. passam ao toque do gongué; tbn. passa ao toque do zabumba;
8-9	<i>Idem</i> fg. passa ao toque do zabumba; demais madeiras apenas atacam na última colcheia do compasso;
10-14	Glissando madeiras + vln. na anacruse; todos atacam colcheia no 1º tempo; vla., vln, cl., ob. e tom-tom passam ao toque do zabumba; ostinato do gongué confiado a tpa. e tpt., alternadamente (ver figura 17 acima) harmonia se move pela primeira vez – descendente
15-16	<i>tutti</i> flautim, fl., ob., cl., xil. e tom (gongué) cbx., vlc., metais, fg., bombo (zabumba) tímpanos (<i>ictus</i>) caixa (tarol/caixa) vla. e vln. (“contraponto”)
17-18	fim do crescendo com um ataque seco em <i>tutti</i>

¹⁷³ Ver capítulo 2, figura 22.

¹⁷⁴ Os “toques” do maracatu desempenhados por cada instrumento – segundo o esquema básico da figura 16 – estão indicados entre parênteses ao lado de cada “agrupamento” instrumental.

	xil., fl. e caixa (gongué – dissolução do motivo) vln. (harmônicos sustentados)
--	--

O movimento harmônico que ocorre entre os compassos 10 e 14 (ver também figura 17 acima) contribui para o acúmulo de tensão e a contenção do crescendo pelo movimento descendente das fundamentais (E $\flat$ -D $\flat$) conjugado à variação do toque do gongué (ali confiado às trompas e trompetes), aumentando em seguida ainda mais a intensidade da música com a inserção do que estou chamando de “motivo do contraponto”. No compasso 17 o crescendo estanca e no compasso 18 tem início uma seção mais lenta, sem percussão, onde há um elemento similar a um canto com respostas em que oboé e fagote tocam em oitavas uma linha principal e são respondidos pelas cordas, numa marcha também descendente.

Ainda em relação ao desvio do esquema descrito nos maracatus recifenses por necessidades formais, é interessante observar que Guerra-Peixe em nenhum momento afirma que o canto com respostas (que são feitas no maracatu “tradicional” pelas baianas) ocorre sem acompanhamento da percussão, muito menos que haja diminuição no andamento nesses pontos da execução. Ao contrário, Guerra-Peixe anota que as variações dos zabumbas se intensificam no momento em que as baianas respondem, voltando a um toque mais “sóbrio” cada vez que a rainha canta. No entanto, aqui é apresentada uma espécie de solo que é respondido em décimas paralelas.

Figura 19: "Poco meno" do Maracatu da Suíte Sinfônica no. 2, compassos 18 a 23 (redução).

Nestas perguntas feitas por uma melodia em uníssono que é respondida em “coro” – de fato, uma melodia harmonizada em terças compostas, como vimos –

Guerra-Peixe pode ter recorrido a um elemento do maracatu-de-orquestra, pois isso se aproximaria mais das interações entre coro e sopros que se realizam nesta forma do “folgado”.¹⁷⁵ Resta no entanto a dificuldade de que o autor nunca deixa claro no livro se “coro” significa apenas um conjunto de pessoas cantando em uníssono (o mais provável, por ser este o termo que se usa, principalmente em música popular, para designar esse componente em um conjunto musical) ou se designa um canto harmonizado, ainda que de maneira “rudimentar” – o adjetivo é de Guerra-Peixe para referir-se à “bifonia” realizada na orquestra do maracatu-de-orquestra, em que todos os instrumentos tocam a mesma linha melódica (e neste ponto ele é explícito em afirmar que se trata de uníssono), dando-se alguma liberdade ao trombone para fazer variações simples.¹⁷⁶

Seja como for, o *Poco meno*, isto é, a diminuição do andamento de 76 para 69 bpm é algo que não está previsto em nenhuma descrição oferecida por Guerra-Peixe no livro, como disse há pouco, o que leva a que se procure outra explicação para isso. Talvez o leitor considere que não haja porque procurar explicação alguma, que o compositor apenas desejou uma diminuição do andamento na nova seção por razões expressivas ou formais, mais ou menos como argumentei acima a respeito da “curva” variada de crescendos peça, mas nos dois casos é exatamente quando fazemos isso que perdemos uma oportunidade de compreender melhor a música de Guerra-Peixe. Não dar atenção ao fato, é naturalizar a tradição ocidental de concerto, ignorando que, como o exemplo do maracatu nos mostra, outras tradições implicam outras formas de fazer música, que oferecem outros recursos expressivos, respondem a outras necessidades, dão atenção a outros parâmetros musicais. Da mesma maneira que acontece com os crescendos, vemos aqui que no maracatu recifense era mais importante um aumento progressivo do andamento e da intensidade, o que seria causado tanto pela própria necessidade de justeza rítmica do toque dos zabumbas, como afirmou Guerra-Peixe, como também, muito provavelmente, pelo caráter de desfile carnavalesco do “folgado” – e nisso percebemos como o crescendo e o acelerando estão interligados. Aqui vemos mais uma vez o momento em que Guerra-Peixe opta pela tradição de concerto ocidental: teoricamente, a mesma necessidade de justeza levaria os músicos de orquestra sinfônica a acelerar e aumentar a intensidade conforme a peça se desenvolvesse, e no entanto um exame da partitura mostra que todos os “tempos” foram controlados,

¹⁷⁵ GUERRA-PEIXE, *Maracatus*, p. 93.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 93.

inclusive com indicações de retorno ao “*Tempo I*” – o que evidentemente significa o ancoramento no andamento inicial da peça – e, mais interessante, sem nenhum acelerando indicado no final, sensação que é garantida pelo aumento da atividade rítmica e, talvez, quem sabe, pelas próprias características do toque do zabumba.¹⁷⁷ Seja como for, julgo que a indicação *Tempo I* a cada vez que se retorna do *Poco meno* (compassos 24 e 54) seja suficiente para provar o ponto.

Quanto às duas seções lentas, a segunda é uma reapresentação do mesmo tema que vimos ser tocado pelo oboé e fagote na primeira (ver figura 19 acima), porém envolto numa textura consideravelmente diferente, sendo abandonadas as perguntas e respostas em favor unicamente da melodia que havia sido apresentada pelas madeiras, que passa agora para os violoncelos e é acompanhada por dois ostinatos simultâneos nos segundos violinos e nos clarinetes (este último a rigor apenas um ostinato rítmico):

Figura 20: Guerra-Peixe - Suíte Sinfônica nº 2 - Maracatu, compassos 46 a 54.

Temos aqui mais um exemplo da técnica de reexposição variada de Guerra-Peixe. Neste segundo B, tem-se a sensação de uma diminuição mais significativa da

¹⁷⁷ É arriscado partir de uma gravação que não se sabe em que condições foi realizada, mas no registro feito pela Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC tendo o compositor à frente da orquestra nota-se o efeito que o ritmo produz, sendo esta uma das principais dificuldades na execução da peça. Nesta gravação, sente-se claramente a tendência da orquestra a tocar a última pausa de semicolcheia (no tempo 4 de cada compasso) como uma pausa de colcheia, quase produzindo o ritmo: ♩ ♩ ♩ ♩ em vez do ♩ ♩ ♩ ♩ anotado pelo compositor.

atividade do que no primeiro B, os dois ostinatos que acompanham a melodia criando um fundo um pouco evanescente que aumenta ainda mais o contraste quando se retorna a A para caminhar para o fim da peça. Desse modo, falta lançar um olhar mais detido sobre a parte mais memorável da peça para que compreendamos como Guerra-Peixe “amarra” todos os elementos em jogo ali.

Seguindo uma transição nas cordas graves construída a partir dos motivos do zabumba e do gongué, melodia da “toada” (que veremos mais abaixo) é introduzida em A’ por um ataque seco da orquestra, *fá-ré*, após o que violinos, violas, flautim, flautas, oboés e clarinetes sustentam os dois primeiros compassos sem qualquer acompanhamento, como numa espécie de “chamada” da toada – muito similar ao que Guerra-Peixe descreve no maracatu –, antes do resto da orquestra retornar com os ostinatos sobrepostos que vimos desde a primeira apresentação de A: fagotes, violoncelos e violas fazem o motivo do contraponto; contrabaixos, trombones, trompetes, trompas e bombo se encarregam do toque do zabumba; os tímpanos tocam o *ictus*; e caixa e triângulo o ritmo do tarol. Curiosamente, nenhum instrumento realiza o toque do gongué, que Guerra-Peixe afirma no livro ser o ponto de referência de toda a execução do maracatu. É claro que, no caso, há um regente que serve de guia para o conjunto, mas justamente nisso vemos como uma lógica diferente vigora aqui: a da tradição de concerto, pela qual Guerra-Peixe opta mais uma vez e que se manifesta já na opção por escrever música sinfônica para “contemplação” numa sala fechada, com plateia sentada diante de um palco onde estão músicos e maestro, torna possível prescindir de elementos que, segundo o próprio Guerra-Peixe, seriam incontornáveis no maracatu “tradicional”.

Interessante também é ver o procedimento construtivo que opera no trecho, pois o toque do gongué serve a Guerra-Peixe de elemento de ligação, amarrando a estrutura, como acontece em A’, após o primeiro *Poco meno*. Neste momento, quando a “toada” é apresentada pela primeira vez, a melodia cadencia e entra o toque do gongué no xilofone, fazendo um breve interlúdio antes do retorno da melodia em outra instrumentação. Neste sentido ainda, um fragmento do motivo do gongué serve de chamada para a reapresentação da “toada”:

"toada" (vlins.)

"contraponto" (fg., cl.)

"zabumba" (vlc., cbx., tpts., tbn.)

"gongué" (xil.)

"toada" (madeiras)

fragmento "gongué" (tpas.)

etc.

Figura 21: Suíte Sinfônica no 2 - Maracatu: A' - fim da primeira exposição da "toada" e transição para a repetição – compassos 30 a 34.

Desde sua entrada, no compasso 14, o “motivo do contraponto” é ouvido todas as vezes que a seção A é apresentada, e na verdade passa a soar como contraponto somente a partir do momento em que a “toada” surge na peça, dominando o discurso. Além dessa espécie de uso motivico dos toques que vimos aqui, servindo de elementos de articulação da forma – o que se vê também na passagem de A' para B', onde um fragmento da “toada” é usado como frase de transição (compassos 43 a 45) –, pode-se perceber uma afinidade temática fundamental entre a melodia da “toada”, o “motivo do contraponto” e a melodia principal da seção B, o que serve para dar uma unidade profunda à peça como um todo:

Figura 22: Relações motivicas entre a melodia principal da seção B, a toada e o motivo do contraponto.

A figura 22 está organizada de modo a tornar mais visíveis as relações entre os três elementos em questão. No primeiro pentagrama, temos a melodia da seção B, predominantemente triádica e constituída ritmicamente por uma mínima ligada a uma colcheia seguida por três colcheias, ou seja, uma nota mais longa e um grupo de notas curtas para fazer a passagem para outra nota longa, havendo aumento da atividade rítmica apenas no final, para cadenciar. O mesmo esquema se repete na “toada” (apresentada no pentagrama do meio, na figura): notas longas são seguidas por notas curtas na segunda metade do compasso, levando a outra nota longa. Além disso, lembrando as características melódicas das melodias cantadas nos maracatus recifenses descritas por Guerra-Peixe, tanto na “toada” quando no trecho destacado da seção B observa-se a tendência ao movimento descendente seguido de uma nota na direção contrária.

Em relação ao conteúdo intervalar propriamente dito, como se pode ver no caso da “toada”, há uma estrutura acordal triádica subjacente que se revela nos extremos de cada impulso melódico: por exemplo, no quarto compasso da figura (compasso 28 da partitura), temos um salto ascendente de terça menor, *mi-sol*, seguido de uma descida por graus conjuntos até o *dó* do compasso seguinte, o que delineia uma triáde de *Dó* maior. Ao fim do trecho, quartas e quintas justas predominam, assinalando o movimento cadencial, que como acontece na melodia de B – e como é da prática comum da tradição de concerto ocidental –, também é acompanhado por uma

intensificação da atividade rítmica. Ainda neste sentido, enquanto a melodia de B é claramente formada de arpejos, a “toada”, centrada em *mi* menor, apresenta uma estrutura pentatônica (que pode ser entendida também como um arpejo menor com sétima) em sua primeira parte, quando a harmonia gira em torno da “tônica”, com o *dó* que divide a melodia ao meio servindo de pivô para que se passe para a Subdominante, quando é acrescentado o segundo grau, *fá*#, à pentatônica de *mi* menor, completando a coleção diatônica.¹⁷⁸

Quanto ao “motivo do contraponto”, apresentado no pentagrama inferior, as relações agora são fáceis de perceber, pois à exceção primeiro tempo do primeiro compasso, formado de quartas e quintas justas, praticamente só se veem estruturas ali triádicas. Ainda que muitas dessas estruturas sejam tríades aumentadas, o som de intervalos de terça predomina no trecho, e é exatamente do som que se trata aqui, pois menos do que tentar demonstrar o procedimento composicional microscópico adotado por Guerra-Peixe, supondo que ele tenha composto cada um desses elementos nota por nota, intervalo por intervalo, é interessante perceber aqui a unidade sonora que ele manteve entre os diferentes trechos da obra. Neste sentido, a cadência melódica eólica bVII-I também desempenha importante papel unificador no que diz respeito à modalidade do trecho.

Já tivemos a oportunidade de ver em que se ancora esse tipo de procedimento motivico unificador, com sua ligação forte com a tradição de concerto. Além daqueles que vimos, Guerra-Peixe não tece comentários aprofundados sobre o aspecto motivico nem discorre sobre possíveis formas de estruturação nos maracatus que encontrou no Recife, o que leva a crer que isso não tenha sido uma preocupação para ele ao estudar aquelas manifestações folclóricas. Ao contrário, como já o vimos dizer, o interesse parecia se concentrar muito mais no ritmo, embora outros elementos como, por exemplo, a transposição do *cluster* dos zabumbas para a instrumentação de orquestra, permitindo a obtenção de uma intensidade considerável nos ataques, possam ter-lhe chamado a atenção. Assim, temos uma peça em que convivem elementos de principalmente duas tradições diferentes, como era de se esperar, mas que interessantemente, no plano estrutural permanece predominantemente ligada à tradição de concerto. Talvez isso não seja de se estranhar, já que a própria preocupação com um

¹⁷⁸ Embora não me pareça especialmente significativo para o assunto em pauta aqui, o fato de que o trítono *dó*-*fá*# divide a melodia ao meio tanto horizontal quanto verticalmente é digno de nota, ao menos num rodapé. Sendo o âmbito da melodia a décima *sol*-*si*, o trítono em questão aparece como um eixo de simetria da melodia, deixando quarta justa acima e abaixo.

plano formal estruturado e consequente é parte desta tradição e talvez não da outra, mas há que se chamar atenção para o fato, já que nada a princípio impediria que Guerra-Peixe questionasse tais pressupostos da tradição.

Em termos texturais, a construção da peça, baseada nos toques dos instrumentos do maracatu tratados como ostinatos a serem sobrepostos, indica um distanciamento da tradição europeia vinda do século XIX e pode estar ligada à questão do *caractere* a ser manifestado. Como tivemos a oportunidade de ver em *Maracatus do Recife*, a maneira como Guerra-Peixe explica a estrutura da percussão já é baseada em camadas, com toques diferentes feitos por cada instrumento ou agrupamento instrumental que se superpõem e sobre os quais entra a toada. Por outro lado, essa forma de construção aproxima Guerra-Peixe da música moderna – seria isso uma manifestação daquele “espírito contemporâneo” a que ele se referia em carta a Mozart de Araújo? –, principalmente de compositores como Stravinsky e Villa-Lobos, mas a coerência dos materiais, embora evidentemente não esteja ausente nesses dois compositores, vai aproximar Guerra-Peixe mais de Guarnieri, embora os procedimentos sejam um tanto distintos, como já assinalai. Mais uma vez, o trabalho motivico funciona aqui um pouco ao modo que classifiquei como debussista, onde se recorre a fragmentos do motivo, mas sem o tipo de desmembramento e manipulação “lógicos” típicos da tradição,¹⁷⁹ que em geral tratam como motivo a parte inicial do tema, que serve de base para o desenvolvimento da peça.¹⁸⁰ Guerra-Peixe, ao contrário, utiliza elementos mais “internos” do motivo, estabelecendo relações sutis entre os materiais, o que tem o preço de por vezes tornar a unidade lógica da estrutura menos perceptível. Não é fortuito que no *Trio para violino, violoncelo e piano*, que foi escrito para um concurso, o trabalho motivico adotado tenha sido mais explícito.

Procedendo assim, Guerra-Peixe talvez tentasse produzir uma obra tecnicamente estruturada, escapando dos procedimentos villalobianos que ele costumava criticar na chave da desordem e mesmo da falta de recursos e inabilidade composicionais. Ao mesmo tempo, ele evitava assim repetir os procedimentos de Guarnieri, por quem declaradamente nutria admiração, mas que dizia nem sempre ser 100% contemporâneo,¹⁸¹ o que faz sentido compreender em conjunto com as acusações de

¹⁷⁹ “Lógicos” de um ponto de vista específico, é claro, aprendido já na própria tradição.

¹⁸⁰ Ou, olhando do ponto de vista de quem está compondo, produzindo os temas a partir de um pequeno fragmento inicial a que chamamos “motivo”.

¹⁸¹ MIRANDA, Haroldo. “Guerra Peixe, sua vida e sua música – ‘A projeção de autores nacionais no estrangeiro não deve servir de engano para nós’”. *Jornal do Commercio*, Recife: 09/07/50.

formalista e mesmo tradicionalista que o compositor paulista recebeu no contexto da polêmica em torno da *Carta Aberta*: suas texturas predominantemente contrapontísticas sendo talvez vistas como excessivamente presas aos procedimentos já conhecidos da tradição de, mais uma vez, fragmentação motivica, sequências com base manipulações de inversão e retrogradação etc.

3.13 - Ainda em busca de uma tradição

Aproveitando como mote a questão do trabalho motivico, quando Guerra-Peixe apresentou, em audição do Música Viva, seu primeiro quarteto de cordas, ele fez a Curt Lange uma autocrítica que pode ser interessante retomar.¹⁸² Guerra-Peixe afirmava então que, preocupado com a “comunicabilidade”, teria sacrificado a “expressão”, abusando das sequências rítmicas e da repetição de motivos. Além de mostrar mais uma vez como o raciocínio motivico fazia parte de seu pensamento composicional, vemos também que este lhe apareceu como um caminho para produzir uma música que fosse mais facilmente compreendida pelo público de concertos da época. A adoção de sequências e motivos reconhecíveis tirados primeiro da música popular brasileira e depois do “folclore”, além da evitação do trítone – que Guerra-Peixe justifica às vezes com relação a uma suposta instabilidade harmônica gerada por esse intervalo, mas também fala sobre “adocicar a harmonia”¹⁸³ – não deve ser tomada como uma caminho óbvio, afinal, ele poderia procurar comunicabilidade por outros meios, como a harmonia tonal, por exemplo, que foi adotada por vários contemporâneos seus.¹⁸⁴ Vemos aqui novamente a opção pela música de concerto do século XX em sua vertente que se poderia dizer “moderna”, marcada pela necessidade de fugir a todo custo do tonalismo gasto, mas é importante ter em mente que isso não significa colocar Guerra-Peixe na vanguarda. Pelo contrário até, pode significar que ele estivesse preso a referenciais de um modernismo que vinha se bifurcando entre a vanguarda serialista – que ele rejeitava – e um ecletismo que mais tarde viria a ser chamado de “pós-moderno”, ou seja, rejeitando ambas as posições, embora partindo do mesmo universo de questões que as norteava. Mais tarde, Guerra-Peixe viria a dizer que fazer música dissonante não

¹⁸² GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 12/12/1947. Acervo Curt Lange, UFMG – ver epígrafe ao capítulo 1 deste trabalho para a citação completa.

¹⁸³ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 20/02/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.

¹⁸⁴ O exemplo mais famoso talvez seja Shostakovich, mas em termos de compositores brasileiros temos o Villa-Lobos das *Bachianas*, algumas peças de Guarnieri, Mignone, Santoro... Isso para ficar nas principais figuras.

importa, logo sua opção pelo modalismo foi a forma encontrada para escapar à música tonal, embora procedimentos desta convivessem em sua música, como vimos ao analisar o *Trio para violino, violoncelo e piano*, por exemplo. O que ele parece ter feito é evitar uma carga excessiva nestes procedimentos, procurando formas mais sutis de se trabalhar a partir deles.¹⁸⁵

No *Larghetto* da *Sonata no. 1 para piano*, que discutimos no capítulo anterior, podemos ver um pouco do que Guerra-Peixe foi desenvolvendo no sentido da busca de formas de estruturação que possuísem comunicabilidade e ao mesmo tempo tentassem fugir da “rotina” dos outros nacionalistas. O movimento começa com a forma inicial do ostinato cromático que serve de acompanhamento e de base para o desenvolvimento da peça,¹⁸⁶ que é repetido e sobre o qual as duas vozes da polifonia entram consecutivamente: primeiro uma figura de três semitons descendentes *si-lá#-lá* e em seguida uma frase no modo frígio, que muito provavelmente é a melodia “mais ou menos gregoriana” a que Guerra-Peixe se referia na carta a Mozart de Araújo em que descreve a obra. Este último elemento é desenvolvido por meio de transposições de algumas de suas células, e não de todo o período, ainda assim sendo mantido o modo sem qualquer alteração até que, por fim, o ostinato e as demais vozes são transpostos do primeiro centro, *si*, para *fá#*. Até aqui a peça caminhou por um crescendo dinâmico de piano a forte, com uma melodia ascendente, além do adensamento decorrente da entrada sucessiva das vozes. Temos então, como também vimos no acúmulo de ostinatos no *Maracatu* da *Suíte Sinfônica no. 2*, a criação de uma curva dramática¹⁸⁷ a partir de

¹⁸⁵ Béla Bartók também teria encontrado na música do interior do Leste europeu uma forma de escapar aos imperativos da tradição de concerto. Segundo ele próprio escreveu:

The outcome of these studies was of decisive influence upon my work, because it freed me from the tyrannical rule of the major and minor keys. The greater part of the collected treasure, and the more valuable part, was in the old ecclesiastical or old Greek modes, or based on more primitive (pentatonic) scales, and the melodies were full of most free and varied rhythmic phrases and changes of tempi, played both rubato and giusto. It became clear to me that the old modes, which had been forgotten in our music, had lost nothing of their vigour. Their new employment made new rhythmic combinations possible. This new way of using the diatonic scale brought freedom from the rigid use of the major and minor keys, and eventually led to a new conception of the chromatic scale, every tone of which came to be considered of equal value and could be used freely and independently. (BARTÓK, B. “Autobiography” (1921) In: BARTÓK, B. *Essays*. New York: St. Martin's Press, 1976, p. 410.)

¹⁸⁶ Ver capítulo 2.

¹⁸⁷ Vale lembrar que a importância de uma curva dramática bem planejada é a manutenção do interesse do ouvinte, o que converge com a própria proposta de “comunicabilidade”.

recursos variados: primeiro as vozes entram sucessivamente e, após a entrada de todas elas, começa o crescendo dinâmico de *piano* até *forte*, quando então é feita a transposição pra *fá#* e o ostinato passa a ser dobrado em oitavas. A partir daí, entra em cena o adensamento através da adição de notas à harmonia, segundo os princípios de “flutuação harmônica” apresentados no *Melos e Harmonia Acústica*.¹⁸⁸

Já no *Violeiro* da *Suíte para Piano no. 2*, os recursos são outros. Aqui, a peça é seccionada com base na utilização de formas diferentes de cantoria, como o próprio compositor explica na página inicial da obra:

O autor tentou fixar neste movimento não só o estilo [das melodias entoadas pelos violeiros do nordeste], mas também duas formas de cantoria que são: a GEMEDEIRA (do compasso 9 ao 20, e semelhantes) e o GALOPE-À-BEIRA-MAR (do compasso 24 ao 32 e semelhantes) – curiosos designativos que indicam ritmo e forma de poesia.¹⁸⁹

Na peça, Guerra-Peixe cria um primeiro ostinato ao qual é adicionado um baixo. Em seguida, o ostinato passa para a mão esquerda e, após alguns acordes criando expectativa para a apresentação da primeira ideia, surge o que Guerra-Peixe chamou de “gemedeira”:

Figura 23: GUERRA-PEIXE – “Gemedeira” (Suíte nº 2 para piano - compassos 9-14).

Uma segunda frase do período segue o mesmo esquema rítmico e, após cadenciar, voltam os acordes preparatórios, porém com a textura mais cheia pela adição de notas aos acordes e, em seguida, Guerra-Peixe apresenta aquilo que, segundo sua própria indicação, seria o “galope-à-beira-mar”:

¹⁸⁸ GUERRA-PEIXE, C. *Melos e Harmonia Acústica*. São Paulo: Vitale, 1988, p. 30ss.

¹⁸⁹ GUERRA-PEIXE, C. *Suíte nº 2 (nordestina)*. Texto introdutório. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1959.

Figura 24: GUERRA-PEIXE – “Galope-à-beira-mar” (Suíte n° 2 para piano - compassos 25-34).

Em seguida, o “galope-à-beira-mar” sofre uma mudança de centro, com aumento considerável da tensão harmônica e uma maior distância entre as mãos esquerda e direita, dando maior dramaticidade a toda a seção. Após uma cadência construída em cima da rítmica e da modalidade do galope, volta a gemedeira, que é seguida pelos acordes “preparatórios” do início, terminando com o ostinato acompanhado dos baixos que introduziram a peça, numa espécie de forma em arco. Como se pode ver pelas figuras, o “galope-à-beira-mar” é uma espécie de variação da gemedeira realizada por meio do aumento da atividade rítmica. A questão é que Guerra-Peixe não criou uma variação aqui com base em qualquer princípio supostamente lógico ou especulativo, mas a partir de uma forma colhida no folclore, trocando as colcheias constantes da gemedeira pelo do “galope-à-beira-mar”. Não há como saber se Guerra-Peixe encontrou em suas pesquisas essas duas formas de cantoria conjugadas numa mesma “peça” de música, mas ainda assim é possível ver que em suas próprias obras procedimentos da harmonia acústica – a intensificação da tensão harmônica – atuam junto ao princípio de reexposição variada – sendo que no caso essa variação é baseada em formas “folclóricas” – para produzir uma forma em arco que, por mais que possa estar ancorada na música encontrada por ele em suas pesquisas, é também um elemento importante para a música de concerto do século XX, inclusive em suas radicalizações, como as formas em palíndromo. Mesmo assim, em vez de produzir um contraste temático claro, como era de se esperar na tradição de concerto, Guerra-Peixe cria uma peça em que se chega a ter dificuldade de classificar como um simples A-B-A, pois o galope é baseado no mesmo material intervalar que a gemedeira. Por outro lado, a peça também não é facilmente enquadrável como uma espécie de tripla exposição variada, visto que não só a gemedeira retorna ao fim como também ocorre uma alteração significativa, com as mudanças de centro e de tensão harmônica no galope, além de haver um esforço discursivo do autor na apresentação da peça para destacar as duas

formas diferentes que entram na composição da obra – algo que não deve ser negligenciado.

Neste procedimento de ancoramento da música que estava produzindo, ainda que buscando manter um “espírito contemporâneo”, Guerra-Peixe se aplicava na transposição rigorosa daquilo que encontrava, frequentemente manifestando interesse por metodologias de pesquisa, análise e tratamento dos materiais folclóricos. Num trecho bastante interessante onde indagações desta ordem convergem com a própria questão do *caractere*, dando uma dimensão mais profunda ao que discutimos a respeito da *Filosofia da Arte* de Taine e na verdade tocando em temas recorrentes ao longo deste trabalho, Guerra-Peixe escrevia Curt Lange:

Agora uma pergunta: O que importa saber quantas vezes determinada música folclórica tem os intervalos de segunda, de terça, de quarta, etc.??? Qual a finalidade disso??? Na música de todo o mundo não predominam os intervalos mais próximos??? A não ser que me engane, eu não tenho visto vantagem nessa questão de encontrar tantas vezes, mais tantas, menos tantas os intervalos tais. Tenho feito confrontos com músicos de vários povos. Porém, um certo intervalo (o de terça, por exemplo) parece existir abundantemente na música centro-europeia. Logo, a questão é do caráter do intervalo, e não do intervalo em si, não acha??? E qual o modo de verificar o caráter dos intervalos, ou da melodia????

Como mencionei no primeiro capítulo, Guerra-Peixe é por vezes reivindicado pela etnomusicologia brasileira como um de seus pioneiros, e penso que comentários como o que temos acima ajudam a compreender o fato. Guerra-Peixe mostra aqui concretamente e em dimensão quase microscópica muito do que discuti sobre sua tentativa de se diferenciar dos outros nacionalistas, afirmando a importância e os ganhos de uma investigação de perfil até “qualitativo” das práticas musicais “populares”. É então que ele pergunta a Curt Lange como se poderia investigar esse “caráter” dos intervalos encontrados em vez de apenas atestar sua presença, ou pedia indicações de como compreender melhor aquilo que presenciava em suas pesquisas.

Haverá algum processo de notação musical para se anotar os ritmos (e tonalidade das pancadas) da parte da percussão do folclore? Tenho procurado reproduzir o mais fielmente possível os ritmos que tenho anotados. Mas há umas certas pancadas que produzem certas

tonalidades para as quais não tenho encontrado uma forma de escrever.¹⁹⁰

Como se pode ver, não é do simples recurso a sétimas menores e quartas aumentadas, ao ritmo ♩.♩.♩ ou a qualquer outro esquema modal, rítmico ou formal encontrado no folclore que se trata, mas da busca por uma maneira de replicar da maneira mais “característica” o modo como certos elementos aparecem na manifestação “popular” que serviu de ponto de partida para o compositor. Como vimos, é exatamente disso que se trata quando Taine fala em “caractere”: aquilo que seria mais característico, tido como mais fundamental em um determinado elemento encontrado na “Natureza” – e já vimos como a chamada “cultura popular” tendia a ser encarada como Natureza no contexto de nosso Modernismo –, e que deve se tornar manifesto da maneira mais “concentrada” possível na obra de arte.

Deste modo, como observei em relação ao toque dos zabumbas do *Maracatu da Suíte Sinfônica* no. 2, por exemplo, aquela preocupação com “a tonalidade das pancadas” na “percussão no folclore” se baseia não só no rigor etnográfico mas também no seu interesse em adaptar os ritmos dessa percussão para os instrumentos da tradição de concerto – interesse este que por sua vez se nutria daquele rigor etnográfico e abria a Guerra-Peixe a possibilidade de marcar sua posição como compositor-folclorista. Assim, para continuar nos exemplos de adaptação de ritmos – lembrando a evitação deliberada do uso de percussão pesada mais de uma vez afirmada por ele¹⁹¹ –, Guerra-Peixe grafa os ritmos da caixa no *Maracatu da Suíte Sinfônica* segundo a descrição de baqueteamento fornecida para o tarol e caixas-de-guerra em *Maracatus do Recife*, que parecem ter sido então condensados, como se pode ver comparando as figuras 12 e 13 com 14 e 16 acima. Isso o compositor explica e justifica nas notas de execução que precedem a partitura da *Suíte*:

¹⁹⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 02/10/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.

¹⁹¹ Além da carta, já citada, em que falava de experimentar um nacionalismo “sem pandeiros e tamborins” (GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 02/07/1949. Acervo Curt Lange, UFMG), na própria página de explicações da *Suíte Sinfônica* no. 2 “Pernambucana” ele avisava:

Apesar dos numerosos instrumentos de percussão executando ao mesmo tempo, a intensidade deste grupo jamais deve ultrapassar a da orquestra, pois devem funcionar apenas como elementos que ajudam a caracterizar as danças, e não como reforço para tornar desagradável os tutti. (GUERRA-PEIXE, C. “Notas sobre a execução nos instrumentos de percussão”. In: *Suíte Sinfônica* no. 2 “Pernambucana”. São Paulo: Ricordi, 1955).

No Primeiro Movimento (“Maracatu”) foi necessário escrever de um modo particular, a fim de contribuir para acentuar o caráter da peça. Desse modo, o músico deverá utilizar-se de duas baquetas ao realizar os ritmos escritos. Cada baqueta tem sua notação própria. Notas voltadas para cima indicam a execução com a baqueta da mão direita; voltadas para baixo, com a mão esquerda.¹⁹²

Seguindo a mesma lógica, Guerra-Peixe precisava ter claro que alturas definidas utilizaria ao transpor para sua música os ritmos desempenhados pela percussão dos Xangôs, por exemplo. Neste sentido, ele nos deixou uma descrição primorosa de seu trabalho investigativo

Estou fazendo um ótimo trabalho com um Babalorixá que vem à minha casa. Ele me canta as melodias todas que conhece, com suas interpretações diferentes, com o ritmo que lhes acompanha e tudo isso dentro da ordem com que são cantadas no xangô. Ou seja, primeiro as melodias para um certo santo, depois para outro, seguindo a ordem hierárquica rigorosa da seita!!!! Tudo vai muito bem. Porém, o difícil é registrar as tonalidades das pancadas nos instrumentos de percussão. Como poderei exemplificar numa orquestra??? Como poderei escrever de jeito que quem nunca ouviu um xangô tenha a impressão exata ou aproximada???

Outro aspecto: Fiz o Babalorixá me ouvir ao piano, tocando alguns ritmos de xangô. Naturalmente tive que arranjar uma cor harmônica para a realização, assim como certas notas cantadas para substituírem as pancadas não fundamentais da percussão do xangô. Alguns desses ritmos o Babalorixá reconheceu logo, outros não, até que eu acertasse com o problema. Agora pergunto-lhe: Será suficiente e aconselhável a opinião de um desses homens de xangô? Nada sabem, mas conhecem bem a sua música e são guiados por uma sensação sonora mais aproximada da música deles, não acha??? Penso que quando um homem de xangô reconhecer sua música ou seu ritmo em qualquer trabalho, é porque esse trabalho se realizou bem, não acha??? Creio que sim, porque no caso de nada vale, a meu ver, a opinião dos maiores músicos, se eles não conhecem suficientemente o assunto a ser tratado.¹⁹³

Como se vê aqui, da parte de Guerra-Peixe a relativização da tradição de concerto como detentora do conhecimento musical mais elevado podia por vezes ir bastante longe. Embora talvez exagerado, não é de todo descabido ver quase que prenúncios de dilemas etnometodológicos aqui, na rejeição da “opinião dos maiores músicos” que “não conhec[iam] suficientemente o assunto a ser tratado” em favor do ponto de vista dos “nativos”, que seriam “guiados por uma sensação sonora mais

¹⁹² *Id. Ibid.*

¹⁹³ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 16/10/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.

aproximada da música deles” próprios. Além disso, nessa busca de “cor harmônica” para realizar os ritmos, estabelecendo sons de altura definida que representassem pancadas na percussão cujo som não fosse o som fundamental de cada instrumento, vemos já um aspecto do mecanismo de transposição de uma tradição para outra praticado por ele,¹⁹⁴ com todas as complexidades que o tema levanta, como vimos ao longo das páginas anteriores.

Talvez seja nesta busca sempre reiterada de um lastro para sua própria música que se revele um aspecto mais profundo da produção de Guerra-Peixe e de outros compositores do período que contribuíram para dar forma ao problema da criação de uma música nacional: por mais sentido que faça entender sua música como ocupando um lugar numa encruzilhada de tradições – para repetir uma fórmula a que recorri algumas vezes –, pelo menos no caso de Guerra-Peixe talvez seja mais adequado pensar que sua música é que faz essas tradições se encontrarem. No fundo, sua música é que é essa encruzilhada de tradições, no exato momento em que composta, com tudo que o ato composicional tem não só de musical, mas também de folclorístico, discursivo, especulativo e mesmo interacional.

De minha parte eu já me sinto completamente livre das convenções e pronto para enfrentar os novos problemas da nova orientação. Só tem me faltado tempo até agora – por causa das pesquisas, a fim de aproveitar bem a minha estadia em Pernambuco. O frevo, o cabocolinho, o maracatu e a polca têm encontrado lugar na minha obra. Em São Paulo estou disposto a lecionar. De um lado evitarei que muitos músicos de orquestras radiofônicas se percam no cosmopolitismo banal; de outro lado procurarei formar compositores transmitindo-lhes as minhas experiências de todos os tempos. Farei algo que preste? Veremos.¹⁹⁵

¹⁹⁴ O assunto faz pensar também na questão da “melodização da percussão”, cujo exemplo mais famoso é o arranjo de *Aquarela do Brasil* feito por Radamés Gnattali para a gravação de Francisco Alves. A ideia talvez tenha dado mais frutos que o arranjo em si, pois pensar em “melodizar a percussão”, como fez Guerra-Peixe na *Sonata no. 1 para piano*, apesar de ser uma ideia que estava “no ar” na época, pode ser mais preste de possibilidades do que aquilo que vemos no arranjo de Radamés, não muito distante dos *riffs* das orquestras de jazz.

¹⁹⁵ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Recife: 02/02/1952. Acervo Curt Lange, UFMG.

CONCLUSÃO

Como vimos ao longo deste trabalho, Guerra-Peixe aspirava à realização de uma música para a sala de concertos sobre que se pudesse dizer ser brasileira e contemporânea. Ele não foi o único de nossos compositores a fazê-lo, mas tentei mostrar em algum grau a especificidade de seu projeto, onde ambas as dimensões – a “brasilidade” e a “contemporaneidade” – se apoiavam e estruturavam sobre uma série de elementos como leis naturais, folclore, competição entre pares, modernidade, tradições, técnica composicional...

No entanto, se aceitamos a criação de sua música nessas bases, inevitavelmente começamos a nos perguntar sobre a pertinência de produzir para a sala concertos. Guerra-Peixe viveu de 1914 a 1993, dividindo quase simetricamente o século XX, e ao longo de toda a vida seus principais esforços composicionais estiveram voltados para a música composta dentro das bases da tradição de concerto europeia. Diante de todas as mudanças por que passaram as artes no Brasil ao longo desse período, levando em conta todas as pesquisas e questionamentos, toda a proximidade e mesmo a fascinação que o “folclore”, a “música popular urbana” ou a dança de salão¹ exerceram sobre ele, é de se perguntar por que o compositor permaneceu fiel à música de concerto ao longo de toda sua trajetória.

O tema é bastante complexo e é precisamente por isso que merece ser tratado assim, como uma reflexão que se impõe, mas à qual não se pode dar no momento qualquer resposta definitiva. Guerra-Peixe provavelmente teve sua relação com a música marcada pelo peso simbólico da tradição de concerto, ou seja, a chamada “música clássica”. Ainda que seu primeiro contato com qualquer instrumento musical tenha ocorrido no âmbito da música popular, ele não só rapidamente iniciou os estudos numa escola de música organizada nos moldes de um conservatório como escolheu um instrumento prioritariamente vinculado à tradição de concerto, o violino. Seguindo por esse caminho, apesar de ter trabalhado como músico de salão e posteriormente como arranjador em rádios, para alguém nascido na segunda década do século XX a tradição de concerto permanecia como a principal referência do que seria a maior e mais importante realização musical, algo que se pode verificar, por exemplo, na própria

¹ Durante os anos 1980, o compositor mergulhou de cabeça no universo da dança de salão e da música para bailes, chegando a fazer de parte da sala de sua casa uma pista de dança, tomando aulas diárias e planejando escrever um livro sobre o tema. Cf. FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007, p. 146.

formação dos “maestros” das rádios: dentre os mais importantes da primeira metade do século, excetuando-se – e ainda assim até certo ponto – Pixinguinha,² praticamente todos os outros receberam uma formação baseada na tradição de concerto ocidental.

Este não é o lugar para investigar as razões disso, mas importa perceber que, num cenário como este, é perfeitamente possível compreender a ligação de Guerra-Peixe com a música de concerto nas seguintes bases: a formação de sua “mentalidade” se deu voltada para música dessa tradição, era este o local prioritário de sua atuação, da realização de seu potencial e, mais que tudo, era nisso que ele parecia se sentir de fato realizado musicalmente. Olhando de outro ângulo, ao menos durante o período abordado neste trabalho, Guerra-Peixe tentou “se equilibrar” entre produzir obras que mantivessem alguma ligação com a música “avançada” de sua época e, ao mesmo tempo, fazer algo que entendia como “música nacional”, porém sem soar como os outros nacionalistas, que, como vimos, ele enxergava como constituindo um grupo mais ou menos coeso – musicalmente inclusive – que orbitava em torno de Villa-Lobos e estava em vias de academização e “rotinização”.

Abandonar o atonalismo e tornar-se nacional sem se alinhar de fato com as diretrizes jdanovistas colocava o problema de entrar em concorrência direta com esses compositores, o que contribuía para as dificuldades que Guerra-Peixe sentia em relação a como sua música seria compreendida e, paralelamente, a como acertava contas consigo mesmo quanto ao imperativo moral que ele próprio parecia atribuir à carreira de compositor. Isso se revela agudamente naquela sofrida carta escrita a Mozart de Araújo que vimos no terceiro capítulo, onde Guerra-Peixe dá vazão a muitas de suas frustrações e a certa altura afirma: “não estudarei mais nossas tradições (para quê?) e cuidarei somente de ganhar dinheiro americanizando tudo, como é da moda”.³ Guerra-Peixe hesita entre ceder ao mal-estar ou insistir por uma obrigação moral, o que certamente tinha também um componente “externo” que aparece nas justificativas que ele se vê obrigado a dar para o amigo: “meu caro, ser compositor no Brasil é perder tempo! Sei que isso deve lhe chocar, porque o artista não deve ver os seus interesses somente, mas o da música nacional.” Ele por fim pergunta, em contraposição, se diante disso não haveria quem reconhecesse o trabalho do artista.⁴

² Ver BESSA, V. A. “Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha”. In: MORAES, J. G. V.; SALIBA, E. T. (orgs.) *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 163-214.

³ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 26/05/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

⁴ *Idem*.

Isso faz pensar no problema, recorrente em praticamente toda a bibliografia sobre música de concerto brasileira, das “limitações” do meio musical do país no período.⁵ Repetidas vezes, vê-se os autores que se debruçaram sobre o tema afirmarem a existência de uma série de deficiências em nosso meio cultural, o que teria raízes profundas em nossa história e que seria o principal responsável pelo fato de nossos compositores não serem vistos em pé de igualdade com as grandes figuras da época como Stravinsky, Bartók, Schönberg ou Debussy. Todas as deficiências que as obras de nossos compositores porventura apresentassem seriam compreensíveis a partir desse problema de base, de formação mesmo, já que não teríamos uma vida de concertos organizada, uma crítica qualificada, instituições sólidas que garantissem a autonomia e a constância da produção, veiculação e recepção das obras musicais nacionais e estrangeiras. Neste sentido, a única solução para os compositores seria sair do país, indo estudar fora de modo a compensar o que lhes faltava aqui.

Não é difícil perceber o determinismo e o eurocentrismo implícitos em uma perspectiva como esta, o que nos leva a perguntar sobre o quanto essa explicação faria algum sentido. Ensaia, porém, um argumento relativista em contraposição, tentando negar estas limitações, é combater somente parte do problema, permanecendo na mesma lógica de tomar a Europa como referência e a partir dela julgar se o Brasil conseguiu ou não alcançar o mesmo nível de realizações a despeito de qualquer possível diferença. Um simples anti-determinismo que se possa acalantar por princípio não é suficiente para contrariar algo que aparece até no discurso daqueles que estavam envolvidos com a música de concerto da época:

SINFONIA: Não faz mal que você tenha mais de 30 anos. Explica ao Prof. Collaer, em meu nome, que na América latina, a evolução duma pessoa depende inteiramente do meio no qual atua e dos freios que esse mesmo meio opõe a uma evolução contemporânea. Por isso, [...] que um jovem na Europa, com uns 20 anos, representa [sic] muitas vezes vantagens sobre os nossos aos 30.⁶

⁵ Cf. EGG, A. A. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História – UFPR, 2004; *Idem*. *Fazer-se Compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese (Doutorado). Departamento de História – USP, 2010; GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Parabolé, 2009; WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

⁶ GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 20/05/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.

Curt Lange escreveu esse trecho a Guerra-Peixe comentando o envio da *Sinfonia no. 1* para um concerto em Bruxelas em que se especificava que o compositor deveria ter menos de 30 anos de idade. Como se vê, por mais que se tratasse de uma justificativa a ser apresentada, Lange, que viveu e acompanhou de perto a vida de concerto tanto europeia quanto latino-americana, parecia julgá-la uma justificativa plausível, o que comprova o argumento.

Como disse, para além da acusação de determinismo, pode-se criticar o eurocentrismo implícito nessa discussão, o que é reconhecível não somente maneira que se propunha fazer música de concerto mas também na própria ideia de fazer música nesses moldes. No entanto, a ideia de limitação do meio brasileiro traz um eurocentrismo mais profundo do que simplesmente o fato de se comparar os dois meios musicais; tratar o meio musical europeu como a “régua” pela qual se mede os outros meios musicais significa muito mais que desejar ter uma vida de concertos tão movimentada e escolas de música tão fortes quanto as que se encontravam lá. Olhando aquilo a que os envolvidos com essa problemática ao longo do século XX aspiravam concretamente, percebemos que se trata também de pressupor algo que poderia ser chamado, na falta de termo melhor, de uma “formação erudita”, musicalmente falando. Aquilo a que se aspirava era sempre o contato com as “grandes obras” do “repertório” – variando muito mais aquelas que mereceriam ser consideradas as “grandes obras” do que propriamente o que se incluiria no “repertório”. Desde os tempos em que Leopoldo Miguez estava à frente do Instituto Nacional de Música, ou quando Villa-Lobos estava preocupado com as crianças que cantariam “canções brasileiras” em estádios durante o Estado Novo, sempre o que se buscou foi uma ampliação do contato com a chamada “alta cultura”, ou seja, no que diz respeito à música, aquela cultura dita “erudita”, “artística” ou “clássica”. No caso de nossos nacionalistas especificamente, como parte da preocupação com a ampliação da vida musical e por vezes do ensino de música no Brasil, houve a tentativa de inclusão obrigatória da música de concerto brasileira nos programas de concerto e rádio, aumentando o contato do público com esta forma específica de manifestação musical,⁷ mas parece que não se considerou que, num país onde não havia tradição de concerto consolidada, a “música brasileira” talvez estivesse em outro lugar.

⁷ FRANÇA, E. N. “Fundada, no Rio, a seção brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea”. Coleção Guerra-Peixe – Divisão de Música da Biblioteca Nacional.

É claro que se considerou, já que nosso Modernismo propunha buscar supostas fontes para uma arte brasileira entre parcelas específicas da população do país. Mas, diante da radicalidade da posição adotada por Guerra-Peixe, o eurocentrismo da vida cultural brasileira daquela época – e mesmo de épocas posteriores – assume outra dimensão. Ao desistir de ir para o exterior e passar a afirmar que aprendeu tanto nos conservatórios quanto com os “populares” com que encontrou no nordeste, Guerra-Peixe implicitamente considera que o “meio brasileiro” talvez não fosse a música de concerto – nacional ou internacional, não importa –, mas sim as tradições onde, de seu ponto de vista, o compositor deveria mergulhar para aprender música. Evidentemente, não se trata aqui do “meio” referente a temporadas de concertos, crítica especializada ou escolas de música, mas o meio no sentido daquele ambiente em cujo contato se obtém uma vivência musical profunda – afinal, em última análise, era isso que os compositores brasileiros iam buscar no meio europeu ao realizar seus estudos no Velho Mundo. Assim, Guerra-Peixe acaba por, talvez inadvertidamente, colocar em questão o próprio projeto nacionalista de criação de uma arte que se pudesse considerar brasileira, mas que era feita segundo uma lógica em boa medida europeia. Temos aí algo que leva de volta às perguntas que fiz no início dessa conclusão e que, até onde consigo ver, o próprio Guerra-Peixe parece não ter visto como problema, nem buscado qualquer solução. Mas a ideia permanece em germe ali, revelando um limite de nosso modernismo: seria no que Guerra-Peixe considerava a cultura do “povo” brasileiro que se encontraria o “veio” principal de onde brotaria uma tradição que, segundo o próprio ideário modernista, era de certo modo condição para o surgimento de uma “escola nacional”, aquilo que garantiria “formação sólida” aos compositores. Posto desse modo, o argumento parece um “ovo de Colombo”, e na verdade já está contido em germe em Mário de Andrade, por exemplo, mas o fato é que, enquanto os outros nacionalistas se propuseram sair do país para compensar suas deficiências por meio de maior proximidade com os centros da tradição de concerto, Guerra-Peixe escolheu buscar outras tradições de que partir para realizar sua música. É neste sentido que penso que afirmações como “o compositor brasileiro vai a Berlim, Paris e não vai a Cascadura” devem ser entendidas.

Independente de concordarmos ou não com os próprios anseios pela criação de algo parecido com uma escola nacional, é interessante ver como ideias desse tipo podem impulsionar um artista, ajudando a dar realização musical bastante concreta a dimensões

tão afastadas dos problemas composicionais específicos com que Guerra-Peixe se batia. Surge aqui um dos nexos onde se ligam, entre muitos outros elementos, a discussão sobre o que seria uma arte brasileira; o papel do artista na criação desta arte e, por conseguinte, sua posição e sua “missão” em relação ao que ele poderia considerar sua nação; a relação de Guerra-Peixe com seus pares; o problema de uma linguagem moderna para a música brasileira... Ao mesmo tempo em que podemos especular sobre a origem “folclórica” de uma série de elementos nas peças de Guerra-Peixe, tentando perceber neles aquela espécie de filiação brasileira almejada por seu autor, muitas vezes esses mesmos elementos são trabalhados de maneira a resultarem em “gestos” muito similares aos da música moderna em geral. Já falei antes em “lastro” e mais uma vez o termo me parece apropriado aqui.

É verdade que isso inevitavelmente produz diferença, mas, por exemplo, o tratamento dado às células rítmicas, mantendo sua “integridade” enquanto se as manipula, ou os efeitos obtidos com as estruturas polimodais que vimos no segundo capítulo, se olhados isoladamente, mantêm uma ligação forte com a produção de outros compositores da época,⁸ só ganhando um sentido “nacional” maior se enquadrados na obra como um todo, onde outros elementos – que vão dos títulos das peças até o tratamento instrumental, passando evidentemente pelo material melódico, entre outros elementos –, coexistem e se reforçam mutuamente em seu caráter. Só aí, com esse conjunto de elementos “lado a lado”, a uma peça começa a aparecer em sua especificidade de música de que se propõe ser “nacional”, “nacionalista” ou “brasileira”.

Neste sentido, um último e interessante tema pode ser levantado para fechar este trabalho. O contato com a obra de Guerra-Peixe revela a presença de elementos recorrentes que surgem um pouco como referências entre diversas de suas peças, algo que por vezes soa quase como citações de si próprio. Há inúmeros exemplos, mas para ficar em apenas um, lembro os motivos relacionados ao “galope” que vimos no primeiro movimento do *Trio para violino, violoncelo e piano*, no *Galope das Três Peças* e no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas no. 2*. A recorrência de elementos como esses em diversas obras do compositor nessa época sugere quase se tratar de uma tentativa de referenciamento a uma suposta forma fundamental ou prontamente

⁸ O que acontece também com Villa-Lobos, como se depreende do trabalho de SALLES, P. T. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

reconhecível daquilo que está em jogo, algo que se liga diretamente à discussão sobre o “caractere” na *Filosofia da Arte* de Taine, mas talvez haja algo mais.

Ambas as perspectivas não são excludentes. Ao contrário, elas na verdade se reforçam mutuamente. Se podemos estar diante de um efeito da própria presença dos elementos “folclóricos”, aos quais, como disse, Guerra-Peixe talvez recorresse em forma próxima a uma espécie de “estado puro”, pode ser que esteja em jogo aí também uma tentativa de emular um processo de “decantação” das formas e danças populares que, como sugerido pelo próprio Mário de Andrade, entre muitos outros autores, teria sido o fundamento da tradição de concerto europeia.⁹ Trata-se de algo que a música brasileira ainda por ser feita deveria reproduzir deliberadamente, se possível num espaço mais curto de tempo.

Como observa Araújo, de certo modo o processo já estava em curso, o que só comprova a posição complexa que Guerra-Peixe acabou por ocupar em relação ao projeto modernista, sendo continuador declarado do mesmo, mas terminando por expor algumas de suas contradições, como vimos há pouco:

[...] durante as três primeiras décadas do século XX, a obra de compositores como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e do próprio Lorenzo Fernandez já apresentavam vários exemplos de estilização de danças populares urbanas como a polca e a mazurca, e principalmente a valsa [...].¹⁰

Apenas uma investigação de maior vulto sobre a obra não só de Guerra-Peixe, mas da “prática comum” dos compositores brasileiros da época pode abrir caminho para que encontremos uma resposta satisfatória a como isso se desenvolveu, tornando possível compreender o alcance das tentativas individuais: em que medida um dado compositor desenvolvia e ampliava o que seus pares vinham fazendo ou até que ponto se afastava de sua prática mais comum. Toda a discussão empreendida no capítulo 3 sobre aquele “nordeste” estilizado nas obras dos compositores brasileiros do período só faz parecer mais pertinente uma tal investigação.

Somente a comparação detalhada, na filigrana, entre o que vinham fazendo os compositores engajados na época no projeto de uma música brasileira poderá revelar algo neste sentido. Curiosamente, um projeto de compreensão sociológica da música do

⁹ ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p. 17.

¹⁰ ARAÚJO, S. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. In: REVISTA USP. São Paulo, n.87, p. 98-109, setembro/novembro 2010, p. 105.

período depende de uma investigação mais profunda da “prática comum” do nacionalismo brasileiro – algo que todo aquele familiarizado com a música produzida na época conhece um pouco intuitivamente, mas que ainda assim resta por ser observado em busca de recorrências, convergências e variações. Felizmente, como se pode concluir da apreciação do que serviu de base para minha própria pesquisa, já existem trabalhos significativos nesta direção, mas ainda há muito a ser feito. Penso que os anos 1950, em especial, restam como uma época particularmente rica em nossa história, especialmente no que diz respeito à música, já que o período frequentemente é entendido ou como o momento de gestação da bossa nova – que traria em seguida a definitiva ascensão da música popular urbana como principal foco das aspirações e realizações de algo que se poderia designar como “alta cultura” no Brasil¹¹ –, ou, ao contrário, como mera continuação daquilo que vinha sendo feito desde os anos 1930 na música e, em sentido mais geral, na cultura do país.

Seja na arte, na política ou na sociedade – paradoxalmente, a separação entre essas esferas é por demais artificial para que faça alguma diferença especificá-las neste momento –, somente o traçado de linhas tanto de continuidade quanto de ruptura entre a década de 1950 e aquilo que ocorreu antes permitirá desenvolver uma compreensão sociológica da vida cultural brasileira onde não nos percamos, por um lado, em hipóteses por demais amplas nem, por outro lado, que sejamos obrigados a nos restringir a fenômenos excessivamente localizados, tratando a história como uma série de períodos estanques por medo da “grande narrativa” encompassadora e todos os perigos dela decorrentes. Só assim, olhando no detalhe e acompanhando até onde ele nos leva, penso, poderemos encontrar o lastro de nossa própria história neste passado nem tão remoto.

¹¹ Sobre a hipótese da música popular como realização do projeto modernista, ver NAVES, S. C. *O Violão Azul*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BIBLIOGRAFIA

- Obras gerais:

- ADORNO, T. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Unesp, 2010.
- _____. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- _____. “Ideias para a sociologia da música”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, v. 48.
- _____. “Teses sobre Sociologia da Arte”. In: Cohn, G. (org.) *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Seabury Press, 1976.
- _____. *Mahler. A musical physiognomy*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- _____. *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- ALDROVANDI, L. Gesto na Criação Musical Atual: corpo e escuta. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, s.d.
- ALMEIDA, J. *Crítica Dialética em Theodor Adorno*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- _____. *Música, Doce Música*. Belo Horizonte : Editora Itatiaia, 2006.
- ANTOKOLETZ, E. *The Music of Béla Bartók*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- _____. *Twentieth-Century Music*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1992.
- ARAÚJO, R. B. *Guerra e Paz: Casa-grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- ARAÚJO, S. “Introdução”. In: GUERRA-PEIXE, C. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. In: *REVISTA USP*. São Paulo, n.87, p. 98-109, setembro/novembro 2010.
- ARBEX, L. B. M. *Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria : agenda cultural, revistas e engajamento comunista*. Dissertação (Mestrado) São Paulo: Departamento de História, USP, 2012.
- ASSIS, A. C. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 - 1954)*. Tese (Doutorado) Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2006.
- AUERBACH, E. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- _____. *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- _____. *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AUSTIN, W. W. *Prelude to the Afternoon of a Faun*. Nova York: Norton, 1970.
- BAILEY, R. *Wagner: Prelude and Transfiguration*. Nova York: Norton, 1985.
- BARRAUD, H. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTÓK, B. “Autobiography” (1921) In: BARTÓK, B. *Essays*. New York: St. Martin's Press, 1976.
- BENJAMIN, T. *The Craft of Modal Counterpoint*. Nova York: Schirmer, 1979.
- BENJAMIN, W. “The Task of the Translator”. In: *Illuminations*. Nova York: Schocken Books, 1969.
- BENT, I., e W. DRABKIN. *Analysis*. New York: W.W. Norton & Co, 1987.
- BESSA, V. A. “Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha”. In: MORAES, J. G. V.; SALIBA, E. T. (orgs.) *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 163-214.
- BORN, G. & HESMONDHALGH, D. (eds.) *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- BORN, G. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- BOTELHO, A.; BASTOS, E. R.; VILLAS BÔAS, G. (orgs.) *O Moderno em Questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- BOULEZ, P. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Penser La Musique Aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1987.
- BOURDIEU, P. “Mais qui a créé les créateurs ?” in: *Questions de sociologie*, Paris: Minuit, 1981.
- _____. “O costureiro e sua grife” in: *A Produção da Crença*. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- _____. *Les Règles de l'Art*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- BRINDLE, R. S. *The New Music: The Avant-garde since 1945*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1987.
- BUENO, M. A. S. *Círculos de Influência: as gerações pós-Shostakovich*. São Paulo: Algor, 2010.

- BURKE, P. *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper Torchbooks, 2009.
- CLIFFORD, J. A. *Experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- COELHO, L. M. *Shostakovich*, São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COHN, R. "Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions". In: *Music Analysis*. vol. 15, no. 1, Mar. 1996, pp. 9-40.
- CUNHA, E. *Os Sertões*. Rio de Janeiro, 2004.
- DAHLHAUS, C. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: California University Press, 1989.
- _____. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997.
- De MÉDICIS, F. "Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s". In: *Music and Letters*, vol. 86, no. 4, Nov. 2005, 573-591.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Capitalisme et Schizophrénie, tome 2 : Mille Plateaux*. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- EGG, A. A. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História – UFPR, 2004.
- _____. *Fazer-se Compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese (Doutorado). Departamento de História – USP, 2010.
- FARIA Jr., A. E. G. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, 1997.
- FARIA, A. G. "Guerra-Peixe e a estilização do folclore." In: *Latin American Music Review*. vol. 21, no. 2, 2000, pp. 169-189.
- FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.
- FARIA, A. M. *Koellreutter e a Crítica de Andrade Muricy (1939-1951)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música Brasileira do Centro de Letras e Artes – UNI-RIO, 2004.
- FAUQUET, J-M. ; HENNION, A. *La grandeur de Bach*. Paris: Fayard, 2000.
- FORTE, A. "Paul Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States". In: *Journal of Music Theory*, vol. 42, no. 1, 1998, 1-14.
- _____. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- FRIGYESI, J. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- GAY, P. *Modernism – the lure of heresy*. New York: W.W. Norton & Company, 2008.
- GINZBURG, C. *O Queijo e os Vermes*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GONÇALVES, F. R. *Neoclassicismo e Nacionalismo no Segundo Concerto para Piano e Orquestra de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado), Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música – UFRGS, 2009.
- GONÇALVES, J. R. S. *A Retórica da Perda*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- GONNARD, H. *La Musique Modale en France: de Berlioz à Debussy*. Paris: Honoré Champion, 2000.
- GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Parabolé, 2009.
- HASTY, C. "Segmentation and Process in Post-Tonal Music". in: *Music Theory Spectrum*, Spring, 1981, vol. 3, pp. 54-73
- HATTEN, R. S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes – Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington. Indiana University Press, 2004.
- HEINICH, N. *A Sociologia da Arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.
- HENNION, A. "Pragmatics of Taste" In: JACOBS, M. e HANRAHAN, N. (eds.) *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford: Blackwell, 2004: 131-144.
- _____. "The History of Art - Lessons in Mediation". in: *Réseaux*, 1995, volume 3, n. 2. pp. 233-262
- _____. *La Passion Musicale*. Paris: Métailié, 2007
- HINDEMITH, P. *The Craft of Musical Composition*. Londres: Schott & Co., 1970.
- HOBSBAWM, E. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (orgs.) *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HOWAR, R. *Debussy in Proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- HUSSEY, W. "Triadic Post-Tonality and Linear Chromaticism in the Music of Dmitri Shostakovich". In: *Music Theory Online*. vol. 9, no. 1, Mar. 2003. <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.hussey.html#Beginning>> acessado em 23/09/2012.
- JARDIM, G. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.
- KATER, C. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001
- _____. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001.
- KRIEGER, E. "Guerra-Peixe: Razão e paixão na obra de um mestre da música brasileira" in: *Piracema*, Rio de Janeiro: 1994, ano 2, n.2, pp. 76-83.

- KOBAYASHI, A. L. M. T. *A Escola de Composição de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música – UNESP, 2009.
- LaCAPRA, D. “Rethinking Intellectual History and Reading Texts”. in: *History and Theory*, Vol. 19, No. 3 (Out., 1980), pp. 245-276.
- LAFETÁ, J. L. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- LENDVAI, E. *Béla Bartók: An analysis of his music*. Nova York: Kahn & Averill, 1991.
- LIMA, C. N. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*. Dissertação (Mestrado), Campinas: Instituto de Artes - Unicamp, 2002.
- LIMA, L. C. *Euclides da Cunha: contrastes e confrontos do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- MANN, T. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARIZ, V. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MATSCHULAT, J. *Gestos musicais no Ponteio no. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS, 2011.
- McCLARY, S. *Modal Subjectivities*. Berkeley: University of California Press: 2004.
- _____. *Conventional Wisdom: the content of musical form*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- MESSING, S. *Neoclassicism in Music*. Rochester: University of Rochester Press, 1996.
- MILAZZO, E. *Afastamentos composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado), Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, 2004.
- MONELLE, R. *The Sense of Music*. New Jersey: Princeton, 2000.
- MORAES, E. J. *A Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MUSER, F. B. “The Recent Work of Paul Hindemith”. In: *Music Quarterly*. vol. 2, 1944.
- NAVES, S. C. *O Violão Azul*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology – thirty-one issues and concepts*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- NEUMEYER, D. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- NOBRE, M. Entrevista. In: www.soarmec.com.br/marlosnobre.htm, [2005], entrevista concedida a Adriana Ribeiro (último acesso em 01/12/2012).
- OLIVEIRA, J. B. *Arranjo Linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2004.
- OLIVEIRA, W. C. “Com Villa-Lobos” in: *Estadao.com.br*. 2007 <http://www.estadao.com.br/especiais/reencontro-com-villa-lobos,14614.htm> (último acesso em 21/01/2012).
- PEREIRA, A. R. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- PERLE, G. “El Sistema Modal de los Doce Tonos” in: *Boletim Latino Americano de Música*. V/5 10/1941, pág. 422.
- _____. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- _____. *Style and Idea in The Lyric Suite of Alban Berg*. New York: Pendragon Press, 2001.
- _____. *The Listening Composer*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- PERSICHETTI, V. *Twentieth-Century Harmony*. Nova York: Norton, 1961.
- PISTON, W. *Harmony*. Nova York: Norton, 1987.
- POUSSEUR, H. *Apoteose de Rameau*. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.
- RIBAS, G. M. B. *Camargo Guarnieri: Uma Análise das Fugas das Sonatinas no. 3 e no. 6 para Piano*. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música – UFRGS, 2000.
- RICHTER, M. *The History of Political and Social Concepts*. New York: Oxford University Press, 1995.
- RIDENTI, M. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Unesp, 2010.
- RIGAUDIÈRE, M. *La Théorie musicale germanique du XIXe siècle et l'idée de cohérence*. Paris: Société Française de Musicologie, 2009.
- ROSEN, C. “Who’s Afraid of the Avant-Garde?” [1998] In: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1998/may/14/whos-afraid-of-the-avant-garde/?pagination=false> (acessado em 21/01/2012).
- _____. *Arnold Schoenberg*. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- _____. *Sonata Forms*. Nova York: Norton, 1988.
- _____. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- SALLES, P. T. *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- _____. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

- SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Musical Composition*. Londres: Faber and Faber, 1970.
- _____. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- _____. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SEEGER, A. *Why Suyá Sing*. Illinois: Illinois University Press, 2004.
- SICILIANO, M. "Toggling Cycles, Hexatonic Systems, and Some Analysis of Early Atonal Music." In: *Music Theory Spectrum*, vol. 27, no. 2, 2005, 221-248.
- SILVA, F. (org.) *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- SKINNER, Q. *Visions of Politics – Volume 1: Regarding Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SOUZA, A. C. (org.) *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: Artviva, 2005.
- STRAUS, J. N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Nova Jersey: Prentice Hall, 2000.
- _____. *Remaking the Past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- SWIDLER, A. "Culture in Action: Symbols and Strategies" in: *American Sociological Review*, Vol. 51, No. 2. (Abr., 1986), pp. 273-286.
- TAGG, P. *Music's Meanings - a 21st-century musicology for non-musos*. <http://www.tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NonMuso.pdf> (acessado em 21/02/2011), 2009.
- TAINÉ, H. *Philosophie de l'Art*. s.l. : Librairie Arthème Fayard, 1985.
- TARUSKIN, R. "Russian Folk Melodies in 'The Rite of Spring'" In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 33, No. 3 (Autumn, 1980), pp. 501-543.
- THOMSON, W. "Hindemith's Contribution to Music Theory". In: *Journal of Music Theory*, vol. 9, no. 1, 1965, 52-71.
- TRAVASSOS, E. *Os Mandarins Milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- TYMOCZKO, D. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- VERHAALLEN, M. *Camargo Guarnieri – Expressões de uma vida*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001.
- VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- VINTON, J. "Bartók on His Own Music". In: *Journal of the American Musicological Society*. vol. 19, no. 2, 1966.
- WAIZBORT, L. *A Passagem do Três ao Um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- WEBER, A. *O Caminho para a Música Nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.
- WILSON, J. S. "Stan Kenton, Band Leader, Dies; Was Center of Jazz Controversies". In: *Obituary – The New York Times*. 27/08/1979 <<http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0219.html>> – acessado em 26/09/2012.
- WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. "Getúlio da Paixão Cearense" in: *Música – o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

- Fontes:

- FRANÇA, E. N. "Fundada, no Rio, a seção brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea". Coleção Guerra-Peixe – Divisão de Música da Biblioteca Nacional.
- GUERRA -PEIXE, C. *Depoimento ao MIS-SP*. 1992.
- _____. *Entrevista a Ronaldo Miranda e Tião Vianna*, 1993, transcrição cedida por Flavio Silva.
- _____. *Entrevista a Sérgio Nepomuceno Alvin Corrêa*. 1986, transcrição cedida por Flavio Silva.
- _____. *Entrevista para a Funarte*. 26/06/1984, transcrição cedida por Flavio Silva.
- _____. Entrevista. In: *Gazeta de Todas as Artes*, Ano IX, 2ª série, Lisboa, Dez/1958, no. 93
- _____. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. "A formação do compositor contemporâneo". *O Globo*, Rio de Janeiro: 28/09/65.
- _____. "Guerra Peixe, sua vida e sua música – É dolorosa a condição do músico nacional e do ambiente artístico da América Latina". Entrevista a Haroldo Miranda. *Jornal do Commercio*, Recife, 16/07/1950.

- _____. “Música e Dodecafonismo”. In: *Fundamentos*. Ano V, no. 29, Agosto de 1952.
- _____. “Notas sobre a execução nos instrumentos de percussão”. In: *Suíte Sinfônica no. 2 “Pernambucana”*. São Paulo: Ricordi, 1955.
- _____. “O Dodecafonismo no Brasil I”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 02/09/1951
- _____. “O Dodecafonismo no Brasil II”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 09/09/1951.
- _____. “O dodecafonismo obriga o compositor a limitar-se”. In: *Diário de Pernambuco*, Recife: 26/11/1952.
- _____. “Uma parte dos meus conceitos estéticos”. In: *Carta a Curt Lange*. Recife: 24/03/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980
- _____. *Melos e Harmonia Acústica*. São Paulo: Vitale, 1988.
- _____. “Principais Traços Evolutivos da Produção Musical”. In: www.guerrapeixe.com/texto01.html, 1971 (último acesso em 21/01/2013).
- _____. *Suíte nº 2 (nordestina)*. Texto introdutório. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1959.
- _____. *Suíte Sinfônica no. 1 “Paulista”*. Regência de Edoardo de Guarnieri. São Paulo: RGE, 1957.
- _____. Texto de contracapa do disco *Documentos da Música Brasileira V.17*, MEC/Secretaria de Cultura/Funarte, 1984.
- _____. “Em termos de música paulista (compositor Teodoro Nogueira)”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro. 12/01/1964.
- GUERRA-PEIXE, C.; DUARTE, F. “Guerra-Peixe, meio século de engajamento”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 19/03/1979.
- _____. “Guerra-Peixe, meio século de engajamento”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 19/03/1979.
- _____. “Guerra-Peixe, meio século de engajamento”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 19/03/1979.
- GUERRA-PEIXE, C; TAVARES, C. T. “Problemas da Música Brasileira”. In: *Diário de Notícias*. Salvador: 14/05/1951.
- KOELLREUTTER, H. J. *Entrevista*. <http://musicosdobrasil.com.br/koellreutter>, último acesso em 29/09/2012.
- KRENEK, E. Notas para o encarte do disco Lev, Ray. *Schubert: Piano Sonata in C, D. 840 (completed by Ernst Krenek)*, Concert Hall Society, 1947.
- MILHAUD, D. *Notes sur La Musique: essais et chroniques*. Paris: Flammarion, 1982.
- MIRANDA, H. “Guerra Peixe, sua vida e sua música – ‘A projeção de autores nacionais no estrangeiro não deve servir de engano para nós’”. *Jornal do Commercio*, Recife: 09/07/50.
- _____. “Guerra Peixe, sua vida e sua música – É dolorosa a condição do músico nacional e do ambiente artístico da América Latina”. *Jornal do Commercio*, Recife: 16/07/1950

- Correspondência:

- ALMEIDA, R. *Carta a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. 01/02/1954, Apud SILVA, F. *Viajar ou não viajar ao exterior?* (texto manuscrito cedido pelo autor).
- CURT LANGE, F. *Carta a Guerra-Peixe*. Mendoza: 15/11/1956. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Guerra-Peixe*. Mendoza: 21/02/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.
- GUERRA-PEIXE, C. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 02/09/1946. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 21/01/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 24/03/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 18/04/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 26/04/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 09/05/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 20/05/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 25/05/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 02/09/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 17/10/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 12/12/1947. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 06/02/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 20/02/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 30/03/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 12/02/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.

- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 20/02/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 22/06/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 30/08/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 31/12/1948. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 28/04/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 09/06/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 02/07/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 09/07/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 12/03/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 27/04/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 06/07/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 31/08/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 02/10/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 16/10/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 16/11/1950. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 04/08/1951. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 08/10/1951. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 25/01/1952. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. Recife: 02/02/1952. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. São Paulo: 11/08/1954. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Curt Lange*. São Paulo: 06/11/1956. Acervo Curt Lange, UFMG.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 20/12/1949. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 06/02/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 08/03/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 25/04/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 26/05/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 27/05/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 06/06/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 19/06/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 26/06/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 26/07/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 05/08/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 31/08/1950. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. Recife: 20/12/1956. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- _____. *Carta a Mozart de Araújo*. São Paulo, 22/09/1960. Acervo Sala Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
- SANTORO, C. *Carta a Louis Sagueur*. Rio de Janeiro: 01/12/1949. Biblioteca Nacional Francesa – Divisão de Música, Paris, França.
- _____. *Carta a Nadia Boulanger*. Rio de Janeiro, 22/03/52. Biblioteca Nacional Francesa – Divisão de Música, Paris, França.
- _____. *Carta a Nadia Boulanger*. São Paulo: 18/08/53. Biblioteca Nacional Francesa – Divisão de Música, Paris, França.
- SANTORO, Carlota. *Carta a Nadia Boulanger*. Rio de Janeiro, 22/03/52. Biblioteca Nacional Francesa – Divisão de Música, Paris, França.