

Ana Cláudia de Assis

Os Doze Sons e a Cor Nacional:
Conciliações estéticas e culturais na produção musical de
César Guerra-Peixe (1944 - 1954)

Belo Horizonte

2006

Ana Cláudia de Assis

Os Doze Sons e a Cor Nacional:
Conciliações estéticas e culturais na produção musical de
César Guerra-Peixe (1944 - 1954)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Cultura e Sociedade

Orientadora: Prof^a Dra. Regina Horta Duarte

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2006

A848d Assis, Ana Cláudia de
Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações
estéticas e culturais na produção de César Guerra-
Peixe (1944-1954) / Ana Cláudia de Assis. --2006.

268 fls. ; il.

Bibliografia: 248-258

Anexos: 259-268 – Acompanha um Compact Disc

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Horta Duarte

1. Música – História e Crítica. 2. Música – Filosofia
e estética. 3. Dodecafonismo. 4. Guerra-Peixe, César

I. Título. II. Universidade Federal de Minas Gerais.

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

CDD: 780.981

À memória de Hans-Joachim Koellreutter.

Agradecimentos

Ao longo de quatro anos de pesquisa tive o privilégio de receber o apoio e carinho de muitas pessoas. A todas elas, meu reconhecimento e gratidão. Mesmo correndo o risco de cometer injustiças, não posso deixar de registrar meu agradecimento àqueles que contribuíram de forma direta para a conclusão deste trabalho e que, em vários momentos, tornaram-se verdadeiros cúmplices.

Agradeço inicialmente à minha orientadora, professora Dra. Regina Horta Duarte, por me ensinar a ouvir o diálogo da música com a história. Minha profunda gratidão por sua cumplicidade, pela orientação firme e generosa.

Agradeço ao meu co-orientador, professor Dr. Richard Marin, por sua participação na definição da estrutura da tese e dos procedimentos metodológicos, bem como a toda equipe do IPEALT e do FRAMESPA, pela acolhida na Universidade de Toulouse Le Mirail.

Aos professores Dra. Eliana de Freitas Dutra e Dr. Rodrigo Duarte, agradeço pelas generosas sugestões críticas em meu exame de qualificação. Sou especialmente grata ao professor Rodrigo, pelos esclarecimentos posteriores relativos à filosofia de Adorno.

Meu agradecimento aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, em especial à Dra. Eliana de Freitas Dutra e ao Dr. Eduardo Paiva, pela interlocução durante os primeiros passos desta pesquisa.

Agradeço ao amigo e historiador José Newton Coelho Meneses, por atrair meu olhar para a História. Sou grata também por suas sugestões sempre esclarecedoras e estimulantes.

À Glaura Lucas, amiga de histórias e de músicas, minha gratidão pela revisão minuciosa e criteriosa da parte analítico-musical.

Meus agradecimentos a toda equipe do Acervo Curt Lange, sempre prontos a facilitar o acesso aos documentos. Da mesma forma, agradeço aos funcionários da Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

Aos colegas da Escola de Música, pelo estímulo e confiança no meu trabalho. Em especial à professora Rosângela Pereira de Tugny, por me apresentar a correspondência de Guerra-Peixe com Curt Lange; ao professor Sérgio Freire, pela orientação na mixagem do CD; ao professor Carlos Palombini, pelo diálogo amigo e sugestões bibliográficas; à professora Cecília Nazaré de Lima, por compartilhar comigo suas fontes.

Agradeço a Marcos Filho, pelo empenho e entusiasmo na gravação e mixagem do CD e à Terezinha Santos, pela programação visual. Da mesma forma, sou grata a Felipe Rossi, pelas transcrições musicais.

Ao colega César Buscacio, agradeço o envio de bibliografia do Rio de Janeiro.

Meus agradecimentos a Salomea Gandelman, orientadora eterna, pela hospedagem no Rio de Janeiro, pelo envio de partituras e pelas sugestões bibliográficas em várias etapas desta pesquisa.

Sou grata a Enrique Flores, Georgia Marin, Cristina Duarte, Heloísa Feichas e Claudete pelo apoio e amizade durante minha estadia na França.

Meu agradecimento especial à Jane Guerra-Peixe pelo apoio constante em minhas pesquisas relativas à produção musical e intelectual de César Guerra-Peixe.

Ao Nilo, companheiro desta e de tantas outras trajetórias percorridas, agradeço os comentários críticos e a ajuda incondicional nos momentos de incertezas.

Minha profunda gratidão ao Lúcio, Pirinha e Ana Lígia, parceiros de vida.

Por fim, agradeço a Capes por subsidiar minha estadia na França no período entre janeiro a julho de 2004.

Resumo

Durante a década de 40 e primeira metade dos anos 50 do século XX, o ambiente musical erudito brasileiro empreendeu um dos mais significativos debates acerca da criação musical. Este debate, moldado e alimentado por diversas conjunturas históricas daquele período, teve como estímulo inicial a chegada do dodecafonismo no Rio de Janeiro, adotado quase que de imediato por jovens compositores, membros do Grupo *Música Viva* (1939-1952).

César Guerra-Peixe, em 1944, ao optar pelo dodecafonismo assumiu, assim como seus colegas do *Música Viva*, uma posição de compositor esteticamente anti-nacional, afastando-se de uma tradição fundada na segunda metade do século XIX e prolongada até a primeira metade do século XX. A opção pelo dodecafonismo implicava propor novos valores estético-musicais para o público brasileiro, este habituado à *afinação* nacionalista, às *consonâncias* da música tradicional européia e aos *ritmos* da música popular.

Porém, adotar a técnica dos *doze sons* de forma ortodoxa significava, para o compositor, distanciar-se do diálogo com sua cultura. Era preciso flexibilizá-la, imprimindo-lhe uma *cor nacional*.

A interpretação da música dodecafônica de Guerra-Peixe, presente neste trabalho, parte do pressuposto de que a música é uma prática constituída no diálogo entre o compositor e seu tempo. Ela não é apenas um espelho sobre o qual a sociedade pode ser refletida, mas, antes, é parte dessa sociedade. Nesta perspectiva, a música dodecafônica de Guerra-Peixe constitui-se através de um diálogo polifônico em processo contínuo de auto-alteração, entre o desejo individual do artista e a multiplicidade criadora própria de sua cultura.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1	- Correspondência de Guerra-Peixe com Curt Lange.....	51
Gráfico 2	- Cartas enviadas por Guerra-Peixe e Curt Lange.....	52
Quadro 1	- Temas da correspondência de Guerra-Peixe com Curt Lange.....	54
Quadro 2	- Relação dos movimentos de <i>Dez Bagatelas</i>	188
Figura 1	- Série geradora da <i>Suíte</i> opus 25 de Schoenberg.....	86
Figura 2	- Matriz da série da <i>Suíte</i> opus 25 de Schoenberg.....	87
Figura 3	- Primeira parte do Trio da <i>Suíte</i> opus 25 de Schoenberg.....	88
Figura 4	- <i>Stückchen</i> para piano de Schumann.....	93
Figura 5	- Segunda parte do Trio da <i>Suíte</i> op. 25 de Schoenberg.....	93
Figura 6	- Capa do Boletim Latino-Americano de Música Tomo VI.....	130
Figura 7	- Capa da edição do <i>Pequeno Duo</i>	134
Figura 8a	- Série geradora de <i>Quatro Bagatelas</i>	175
Figura 8b	- Perfil melódico da série geradora de <i>Quatro Bagatelas</i>	176
Figura 9	- <i>Composição VIII</i> (1923) de Wassily Kandinsky.....	176
Figura 10a	- Série geradora da <i>Música n.1</i>	179
Figura 10b	- Perfil melódico da série geradora da <i>Música n.1</i>	179
Figura 11	- Acordes extraídos da série geradora da <i>Música n.1</i>	181
Figura 12a	- Série geradora de <i>Dez Bagatelas</i>	188
Figura 12b	- Perfil melódico da série geradora de <i>Dez Bagatelas</i>	189
Figura 13a	- Modo Mixolídio.....	191
Figura 13b	- Série dodecafônica de <i>Dez Bagatelas</i>	191
Figura 13c	- Modo mixolídio empregado em <i>Dez Bagatelas</i> e em <i>Asa Branca</i>	191
Figura 14	- Primeira página do <i>Quarteto n.1</i>	208
Figura 15a	- Série geradora da <i>Música n. 2</i>	210
Figura 15b	- Perfil melódico da série geradora da <i>Música n.2</i>	210
Figura 16a	- Série geradora de <i>Miniaturas n.3</i>	217
Figura 16b	- Perfil melódico da série geradora de <i>Miniaturas n.3</i>	218
Figura 17a	- Série geradora dos <i>Prelúdios I, II, III</i>	222

Figura 17b	- Perfil melódico da série geradora dos <i>Prelúdios I, II, III</i>	222
Figura 18	- Capa da edição da <i>Suíte n.2</i> (1954).....	226
Figura 19	- Acordes em <i>Violeiro</i>	230
Figura 20	- Ritmos dos <i>Cabocolinhos</i>	232
Figura 21	- Polifonia em <i>Pedinte</i>	233
Figura 22a	- Melodia tonal em <i>Polca</i>	234
Figura 22b	- Melodia modal em <i>Polca</i>	234
Figura 23	- Ritmos de maxixe e de polca.....	234
Figura 24	- Desenho rítmico-melódico em <i>Frevo</i>	236

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1: Variações Metodológicas de um Tema Musical.....	18
Apresentação.....	18
Ouvindo a história.....	24
Ouvindo o outro lado da história.....	31
Fontes e recorte temporal.....	42
<i>Querido Guerra-Peixe, Caro amigo Lange</i>	46
As pautas dodecafônicas.....	55
<i>Dissonâncias e consonâncias metodológicas</i>	57
Capítulo 2: Os Tons Nacionais e as Dissonâncias Dodecafônicas.....	62
Nacionalismo musical.....	62
Novas perspectivas sonoras.....	85
Capítulo 3: Guerra-Peixe - entre Músicas e Músicos.....	109
Fases composicionais.....	109
Fase de formação.....	112
Fase dodecafônica.....	117
Fase nacionalista.....	145
Capítulo 4: Dos Doze Sons à Cor Nacional.....	165
Compondo <i>Música Viva</i>	165
<i>Quatro Bagatelas</i> (1944).....	174
<i>Música n. 1</i> (1945).....	179
<i>Dez Bagatelas</i> (1946).....	186
Sobre o tempo musical.....	194
<i>Música n.2</i> (1947).....	202
<i>Miniaturas n.3</i> (1948).....	215
<i>Prelúdios</i> (1949).....	222
<i>Suíte Nordestina</i> (1954).....	228
Considerações finais.....	241
Referências bibliográficas.....	248
Anexo.....	259

Introdução

Em sua *Poética Musical* (1996), Stravinsky considera que o processo de criação é estimulado por pequenos incidentes que atraem a atenção do criador-observador, transformando-se, então, em inspiração:

[O criador] não tem de se pôr a caminho em busca de descobertas: elas estão sempre ao seu alcance. Ele só tem de olhar em volta. Coisas familiares, coisas que estão por toda a parte, atraem sua atenção. O menor incidente prende seu interesse e guia suas operações (...). Não se pode provocar o que é acidental: pode-se observar e daí extrair inspiração. O acidental é talvez a única coisa que nos inspira (Stravinsky, 1996, p.57).

Parodiando Stravinsky, a escolha do tema desta tese aconteceu também a partir de um fato incidental ocorrido no meu cotidiano acadêmico. Em meados de 2001, recebi das mãos da então coordenadora do Acervo Curt Lange, cópia recém digitada da correspondência trocada entre o compositor carioca César Guerra-Peixe e o musicólogo alemão, naturalizado uruguaio, Francisco Curt Lange. A iniciativa da coordenadora era, na verdade, um convite para que eu produzisse um artigo ou um livro sobre esta correspondência, visto que minhas atividades como docente e pianista sempre se concentraram no estudo e interpretação da música brasileira contemporânea.

Porém, naquela ocasião, eu estava envolvida em um projeto de doutorado, cujo tema abrangia a análise e interpretação dos Estudos para piano do compositor György Ligeti. Aquele convite sedutor, porém, em um momento aparentemente inoportuno, deveria ser adiado ou transferido para uma outra pessoa, pois minha disponibilidade estava totalmente voltada ao projeto do Ligeti.

Sem ceder à curiosidade, aceitei passar um tempo com as cartas e fazer uma leitura, mesmo que descomprometida. Na medida em que a leitura avançava e as vozes de Guerra-

Peixe e Curt Lange prendiam minha atenção, aquilo que era a prioridade do momento - os Estudos de Ligeti -, cedeu lugar ao interesse pela música dodecafônica de Guerra-Peixe e às questões sociais de sua época, estas narradas de maneira singular no diálogo entre os dois interlocutores. Foi quando, em conversa também casual com um amigo historiador, surgiu a idéia de escrever outro projeto de doutorado e submetê-lo ao Programa de Pós-Graduação em História.

No entanto, pequenos incidentes não surgem do nada, eles estão atrelados ou são decorrentes da nossa própria história e das opções feitas no passado. Sem dúvida, não foi por acaso que a coordenadora do referido Acervo me fizera aquele convite “inusitado” para trabalhar com a correspondência de Guerra-Peixe com Curt Lange.

Minha história com Guerra-Peixe teve início, de fato, em 1992, quando conclui o curso de Especialização em Musicologia Histórica Brasileira, na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Como requisito para a conclusão do curso, realizei um trabalho sobre os Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe, obra composta na década de 1980 e baseada em diferentes manifestações musicais populares, como folia de reis, polca, reza-de-defunto, dentre outras. Naquela ocasião, tive a oportunidade de discutir pessoalmente com o compositor o conteúdo deste trabalho e, sem dúvida, foi uma experiência inesquecível. Três anos após o término da especialização, em meados de 1995, submeti ao programa de pós-graduação da UNI-RIO um projeto de mestrado cujo tema contemplava também a produção pianística de Guerra-Peixe. O projeto foi aceito, porém a pesquisa nunca se concretizou. Durante o mestrado, após ter participado de um seminário sobre a produção musical do compositor Almeida Prado, decidi, com apoio de minha orientadora, abandonar o projeto inicial ou, pelo menos, adiá-lo. O projeto relativo a Guerra-Peixe e sua produção pianística foi substituído pelo *O Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado*, título de minha dissertação, defendida em dezembro de 1997.

Este adiamento, prorrogado durante cerca de cinco anos, foi interrompido subitamente pelas cartas de Guerra-Peixe a Curt Lange e o resultado final é esta tese de doutorado em História que tenho a satisfação de apresentar.

O presente trabalho encontra-se, portanto, na fronteira da música com a história, cujo caráter interdisciplinar nos possibilita interpretar a música dodecafônica de Guerra-Peixe sob o ponto de vista tanto da criação artística, como de sua perspectiva histórica.

Em geral, a interdisciplinaridade da música com a história é assistida nos trabalhos de cunho musicológico, encarregados, dentre outros, em pesquisar a produção e representação dos diferentes gêneros musicais em contextos histórico-sociais distintos. Porém, para a história, a interdisciplinaridade com a música é relativamente nova e uma das razões que dificultam esta interseção se deve a pouca familiaridade dos historiadores com a gramática musical.

A afinidade entre estas duas práticas do conhecimento humano parece-nos mais profunda do que, normalmente, tende-se a considerar. Ao longo da tradição acadêmica, ambas as áreas construíram fisionomias próprias baseadas em seus objetos de interesse, bem como em suas escolhas metodológicas. É verdade que a música e a história têm domínios distintos, porém, constituem-se igualmente em um intenso diálogo com o tempo. A música é um fenômeno temporal por excelência, ela se realiza no tempo e este é seu elemento primordial de manifestação (M.Andrade, 1995). A cada escuta e apreensão de uma obra musical somos levados a vivenciar uma temporalidade singular, da mesma forma como um historiador ao analisar e interpretar os documentos produzidos por um indivíduo ou um grupo social, numa determinada época. Além do mais, os vários tipos de experiência musical, individual ou coletiva - criação, interpretação, audição -, correspondem ao conjunto das práticas sociais e, portanto, configuram-se também como fonte de conhecimento histórico.

Todavia, durante a realização deste trabalho, ficou evidente que esta afinidade não ameniza as dificuldades e os desafios impostos por qualquer atividade interdisciplinar, pois ainda não nos habituamos a transitar na fronteira dos domínios do conhecimento humano. A dificuldade não é apenas daquele que escreve, ela é transferida também ao leitor, na medida em que todo texto interdisciplinar exige daquele que o lê certo esforço para a compreensão das especificidades conceituais e terminológicas das áreas envolvidas.

Por outro lado, o caráter polifônico da interdisciplinaridade nos permite construir um texto dinâmico, no qual as vozes e o pensamento de uma época tendem a ser ouvidos de maneira intensa e simultânea, fugindo, assim, a uma perspectiva sucessiva dos fatos analisados. Dar ouvidos à polifonia de Guerra-Peixe e de sua geração foi uma das razões que nos levou a buscar uma abordagem interdisciplinar.

Em analogia à textura contrapontística de uma obra musical dodecafônica, produzimos um texto no qual a voz de Guerra-Peixe, linha condutora deste trabalho, não se sobrepusesse às outras vozes com as quais ela se contrapõe. Embora responsável em guiar e direcionar nossa discussão, ela não é a única solista. Procuramos ouvir, dentre outras, as vozes dos músicos com os quais Guerra-Peixe convivia, as vozes do público a quem ele se dirigia, as vozes de artistas plásticos que o inspirou, montando, assim, a polifonia de seu pensamento e de seu projeto musical para a sociedade brasileira das décadas de 40 e 50 do século XX.

Guerra-Peixe se formou em meio à multiplicidade dos sons de sua cultura: música tonal clássico-romântica, música tonal-modal folclórica, música tonal nacionalista, música atonal-dodecafônica; em meio à multiplicidade dos espaços: rádios, orquestras, instituições de ensino, bares, cassinos, salas de concerto; em meio à multiplicidade de cores e formas: artes plásticas, cinema, fotografia, literatura. Seu estilo e suas opções estéticas expressam e são motivados por esta multiplicidade cultural, muito embora não fossem por ela determinados.

Apropriando-se de práticas musicais que se tradicionalizaram na cultura brasileira e conciliando-as com outras práticas estranhas a esta cultura, Guerra-Peixe tentou criar, no período entre 1944 e 1954, uma música cujas perspectivas sonoras renovadoras não comprometessem o diálogo com o público, mas, ao mesmo tempo, contribuísse para despertar uma nova sensibilidade musical na sociedade de sua época. Nesta perspectiva, o presente trabalho tem como objetivo investigar a forma como o compositor e sua música dialogaram com a sociedade brasileira, bem como as motivações estéticas e culturais que conduziram este diálogo.

Estruturado em quatro capítulos, buscamos reconstruir em nosso texto o ambiente musical dos anos 1940 e primeira metade da década de 1950, do qual Guerra-Peixe participava, e onde se deu um dos mais expressivos debates da história da música brasileira, desencadeado pela chegada da música dodecafônica no país.

O primeiro capítulo, *Variações Metodológicas de um Tema Musical*, é dedicado à apresentação do argumento que estrutura o trabalho, evidenciando sua originalidade, os pressupostos teóricos e sua relevância para a história da música brasileira. Visando contextualizar nosso tema, bem como ressaltar a pertinência de uma abordagem interdisciplinar, recorreremos à revisão da bibliografia de referência na qual estão presentes textos produzidos por musicólogos e historiadores. Nesta revisão, contrapomos a opinião de alguns autores sobre o período com o qual trabalhamos e aproveitamos para traçar um pequeno panorama da historiografia brasileira relativa à música.

Dedicamos ainda, neste primeiro capítulo, à apresentação de nossas fontes (cartas, músicas, artigos, dentre outras) e à indicação dos procedimentos metodológicos adotados para a análise e interpretação das mesmas.

No segundo capítulo, *Os Tons Nacionais e as Dissonâncias Dodecafônicas*, partimos do projeto estético-ideológico proposto por Mário de Andrade logo após a Semana de Arte

Moderna, passando pelas ações político-educacionais de Villa-Lobos durante os anos 1930, numa tentativa de evidenciar as razões, pelas quais, o movimento dodecafônico brasileiro foi considerado, pelo *establishment* musical, uma ameaça à sociedade brasileira. Tendo em vista a gradativa ascensão da música popular e dos meios de comunicação de massa, fruto do processo de industrialização com o qual a política econômica do país estava envolvida naquele período, não poderíamos também deixar de abordar a posição dos músicos nacionalistas e dodecafonistas face a este movimento.

A segunda parte do capítulo é dedicada à caracterização técnica do dodecafonismo, visando fornecer ao leitor leigo em música informações básicas, sem as quais a apreensão do conteúdo de nossa discussão ficaria comprometida. A partir destas informações sintetizamos alguns pontos de divergência entre a música nacionalista, defendida pelos compositores da geração de Villa-Lobos, e a música dodecafônica, praticada pelos compositores do Grupo *Música Viva*, cujo líder era Hans Joachim Koellreutter.

No terceiro capítulo, denominado *Guerra-Peixe: entre Músicas e Músicos*, apresentamos uma biografia histórico-musical do compositor, tendo como referência suas três principais fases - formação, dodecafônica e nacionalista. Procuramos demonstrar como Guerra-Peixe, vivendo numa época em que a autonomia das sociedades foi colocada à prova em virtude da Segunda Grande Guerra, bem como sob a ação antidemocrática do governo nacional projetada de maneira intensa nos setores da educação e cultura, optou, durante seu período dodecafônico, pela conciliação e não pela ruptura. Atuando como arranjador e orquestrador de rádio, compondo músicas dodecafônicas, coletando melodias folclóricas, Guerra-Peixe transitava entre várias práticas musicais e as expressava na criação musical. Práticas estas que, ao longo da história brasileira, foram ocupando espaços diferentes em virtude de suas particularidades estéticas, ganhando, então, denominações específicas. A música popular, predominante nos grandes centros urbanos, era denominada por Guerra-Peixe

e seus pares como música popularesca (samba, jazz, canção, etc.); a música popular tradicional, predominante em regiões rurais do país, era chamada de música primitiva ou, mais comumente, música folclórica (côco, folias, cantos de trabalho, etc.); a música erudita, da qual fazem parte a produção musical clássica-romântica, inclusive a música nacionalista e a dodecafônica, era denominada de música artística ou culta. Estes termos foram incorporados em nosso texto por corresponderem ao pensamento e ao discurso da época com a qual trabalhamos.

Ao longo deste terceiro capítulo, discutimos também o posicionamento de Guerra-Peixe no debate público sobre nacionalismo e dodecafonismo, enfatizando as motivações político-sociais que concorreram para sua ruptura com o dodecafonismo e a consequente adesão ao nacionalismo.

No quarto e último capítulo, *Dos Doze Sons à Cor Nacional*, o caráter interdisciplinar de nossa pesquisa torna-se evidente e é nele que a questão metodológica principal, exposta no primeiro capítulo, é respondida. Partindo da análise de seis obras dodecafônicas e uma nacionalista, todas para piano solo, escritas no período entre 1944 e 1954, apresentamos as estratégias desenvolvidas pelo compositor para conciliar a linguagem da música dodecafônica com elementos musicais predominantes em outros contextos. Estas estratégias, justificadas pelo compositor como um meio de garantir a comunicabilidade com o público de sua época, revelam seu projeto para a renovação da música erudita brasileira.

Para a realização deste capítulo, o estudo técnico-interpretativo das obras musicais foi imprescindível e culminou na gravação do CD que acompanha este texto. O processo de confecção do CD encontra-se detalhado em Anexo.

Por fim, os *sons dodecafônicos* e a *cor nacional* de César Guerra-Peixe, interpretados sob a ótica do método histórico, constituem-se como um conjunto de representações histórico-musicais que se alteram no contato entre si. Este processo de auto-alteração, presente na

criação musical do compositor, é inerente à diversidade social de sua época e, sendo assim, nos propusemos ouvir e compreender seu discurso musical e verbal, a partir, também, desta diversidade.

Capítulo 1

Variações metodológicas de um tema musical

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.

Música Viva

Apresentação

Durante a década de 40 e primeira metade dos anos 50 do século XX, o ambiente musical erudito brasileiro empreendeu um dos mais significativos debates acerca da criação musical, explicitando a relação dos *atores - compositores* e a sociedade brasileira da época. Este debate, moldado e alimentado por diversas conjunturas históricas daquele período, teve como estímulo inicial a chegada do dodecafonismo no Rio de Janeiro, adotado quase que de imediato por jovens compositores, membros do Grupo *Música Viva* (1939-1952).

O dodecafonismo, sinônimo de técnica musical da vanguarda européia dos anos 1920, foi trazido ao Brasil pelo compositor e flautista alemão, naturalizado brasileiro, Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005) e, na medida em que ele se estabelecia nas pautas musicais brasileiras, estimulava um processo de revisão dos princípios nacionalistas tradicionais. De antemão podemos dizer que o cerne da questão era a coexistência de dois tipos diferentes de música: a dodecafônica, estranha aos ouvidos e ao gosto do público brasileiro e a nacionalista, estética predominante no Brasil desde o século XIX e que recebia o apoio de importantes

personagens da vida intelectual e musical brasileira, dentre eles Mário de Andrade (1893-1945), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e o compositor paulista Camargo Guarnieri (1907-1993), discípulo e defensor das idéias andradianas.

O dodecafonismo, termo empregado para designar a técnica de composição criada pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), é considerado um marco na história da música ocidental uma vez que, a partir dele, a organização espacial dos sons musicais ganhou uma nova concepção, distinta daquela preconizada pelo sistema tonal tradicional. Esta técnica foi responsável não apenas pelo desenvolvimento de novos paradigmas de escritura musical no século XX, como também reivindicou do público uma outra maneira de escutar e de se relacionar com o objeto musical. As referências tonais da música popular e da música européia tradicional, enraizadas em nossa cultura e em nossas lembranças auditivas, entravam em choque face à nova proposta musical.

O desenvolvimento do dodecafonismo no Brasil durante os anos 1940 era visto como uma oposição aos ideais estético-ideológicos andradianos propostos na década de 1920, bem como uma ameaça às diretrizes nacionalistas de caráter autoritário e homogeneizante no período do Estado Novo (1930-1945). Neste sentido, dois aspectos são relevantes para nossa reflexão:

Em primeiro lugar, a técnica dodecafônica chegou ao Brasil e foi disseminada por um músico alemão que abandonou seu país em virtude da Segunda Guerra Mundial¹. Embora no momento de sua chegada, em 1937, Koellreutter tenha despertado a curiosidade e a admiração de muitos artistas e intelectuais nacionalistas, o fato é que, à medida em que suas idéias musicais passaram a ser interpretadas como um risco à “fixação do característico

¹ Em 1939, quando deflagrou a Segunda Grande Guerra, Koellreutter encontrava-se no Brasil já há dois anos. Convocado a se alistar em Ulm numa unidade do exército de Hitler, Koellreutter respondeu que iria permanecer no Brasil, pois recusava-se a participar de uma guerra ao lado do ditador alemão (Koellreutter *apud* Haag, 2005). Koellreutter foi considerado desertor pelo regime nazista e teve a cidadania alemã cassada.

fisionômico” da música brasileira, a imagem do músico alemão tomou uma outra forma para aqueles que inicialmente o acolheram².

Num período em que o projeto educacional para a nação era a consolidação de uma unidade nacional em detrimento da influência de culturas estrangeiras, a figura e o trabalho musical de Koellreutter que também incluía o ensino musical, eram vistos como um risco de desagregação da unidade que se projetava. A título de comparação, entre 1938 e 1939, período em que Koellreutter se instalava no Brasil com a bagagem cheia de novidades sobre a música da vanguarda européia, Mário de Andrade redigia as “bases para uma entidade federal destinada a *estudar* o folclore musical brasileiro, *propagar* a música como elemento de cultura cívica e *desenvolver* a música erudita nacional” (Schwartzman, 2000, p. 109).

Dentre os grupos estrangeiros que viviam no Brasil, o grupo alemão era aquele que provocava um sentimento ambíguo nas autoridades nacionais: um misto de admiração e medo. Admiração, porque eles mantinham entre si laços culturais que os prendiam à mesma origem; e medo, pela força de rebeldia que estes laços poderiam prover. O “sentimento de orgulho nacional, de grandeza nacional e de superioridade nacional” próprio dos alemães residentes no Brasil era defendido como um ideal a ser atingido pelo povo brasileiro. Este ideal de grandeza nacional era a fonte para o desenvolvimento do “espírito brasileiro” (Oliveira Viana, *apud* Schwartzman, 2000, p. 185). Na perspectiva dos intelectuais encarregados da ideologia de nação, os alemães possuíam tudo aquilo que os brasileiros gostariam de ter e serviam de paradigma para o que aqui se pretendia construir. No entanto, isso “não os transformava em aliados, mas em uma ameaça terrível ao projeto nacionalista brasileiro, com o qual competiam, aparentemente, com vantagem” (Schwartzman, 2000, p. 185).

² Dentre os músicos e intelectuais que acolheram Koellreutter e posteriormente viraram-se contra ele destacam-se Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Mozart de Araújo e Lorenzo Fernandez.

Em 1944, com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, Koellreutter ficou detido durante quinze dias, suspeito de prática nazista. Tal suspeita tem a ver com o fato de que ele recebia dinheiro do exterior, enviado pelo musicólogo alemão Francisco Curt Lange (1903-1997), radicado no Uruguai desde o início da década de 1930. Este dinheiro era fruto do trabalho que Koellreutter realizava no Brasil como representante da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, cuja direção ficava a cargo de Curt Lange. Em seguida, no mesmo ano, permaneceu preso por três meses em regime de “internação política”, no departamento de Emigração da polícia de São Paulo, porque além de estar com a nacionalidade alemã cassada, não possuía ainda a naturalização brasileira (Kater, 2001: a, p. 183). Estes fatos realçavam ainda mais sua condição de estrangeiro e de indivíduo culturalmente diferente, atributo este frequentemente requisitado pelos compositores nacionalistas em suas críticas às atividades pedagógico-musicais de Koellreutter .

O segundo aspecto de nossa reflexão quanto à indisposição causada pelo dodecafonismo relaciona-se com a imagem de “música degenerativa” criada em torno da música atonal dodecafônica. Mesmo tendo reservado um espaço próprio para discutirmos especificamente as características do dodecafonismo é importante, desde já, fazermos algumas considerações.

A partir da música atonal dodecafônica, as salas de concertos da Europa tornaram-se espaços em que o público era levado a pensar sobre “o caos e feiúra do mundo” (Eisler, *apud* Leibowitz, 1981, p. 22). No Brasil dos anos 1930 e 1940, toda manifestação artística que não se identificasse com as propostas dirigidas à consolidação de uma cultura nacional significaria o caos e a feiúra de um passado dominado pela cultura estrangeira e colonialista.

O símbolo nacional de ordem e “beleza” era representado na esfera musical pela música popular de caráter ufanista, pela música artística nacionalista e, sobretudo, pelo canto orfeônico que buscava imprimir, por meio da música, a disciplina e o civismo ao povo

brasileiro³. O dodecafonismo, uma vez que se constituía pela *fragmentação* das melodias, pela *dissonância* das harmonias e pela *polifonia* de suas vozes, favoreceu, em certa medida, o reaparecimento das diferenças culturais que se pretendiam calar. Assim, a nova linguagem musical introduzida no Brasil, ao mesmo tempo em que representava uma oposição à estética da música oficial, foi um meio para que idéias divergentes pudessem se instalar e, com isso, deixar emergir o caráter plural e fragmentado da sociedade brasileira.

Dentre aqueles que aderiram ao dodecafonismo e tornaram-se os membros mais representativos do Grupo *Música Viva*, fundado por Koellreutter, destacam-se os compositores César Guerra-Peixe (1914-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), Edino Krieger (1928), Eunice Katunda (1915-1990), além do próprio Koellreutter⁴. Segundo o musicólogo Carlos Kater,

(...) a qualidade artística dos trabalhos de Guerra-Peixe e Cláudio Santoro é quase unanimemente reconhecida pelos críticos. Embora com estilos próprios, possuem em comum um modelo estético definido, representando a nova escola de composição brasileira (atonalismo serial-dodecafônico). Frente única, vanguarda revolucionária de seu tempo (Kater, 2001, p. 56).

César Guerra-Peixe, em 1944, ao optar pelo dodecafonismo assumiu, assim como seus colegas do *Música Viva*, uma posição de compositor esteticamente anti-nacional, rompendo com uma tradição fundada na segunda metade do século XIX através dos compositores do romantismo brasileiro - Brasília Itiberê (1848-1913), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Alexandre Levy (1864-1892) - e prolongada até a primeira metade do século XX. Romper com a tradição nacionalista implicava, dentre outros, propor novos valores estético-musicais

³ É no período do Estado Novo “que a música da malandragem é combatida em detrimento de uma ideologia que propõe erigir o trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira” (Ortiz, 1986, p. 43).

⁴ “O *Música Viva*, cujo núcleo compreendeu jovens compositores, intérpretes e teóricos da música, foi um movimento pioneiro de renovação musical cujas atividades se estebeleciam em três frentes: formação, criação e divulgação da música brasileira” (Kater, 2001: a, p.50).

para o público brasileiro, este habituado às sonoridades nacionalistas, aos acordes tonais da música tradicional europeia e aos ritmos da música popular.

Tomando, pois, como objeto de pesquisa a produção musical dodecafônica do compositor petropolitano César Guerra-Peixe, nosso trabalho se detém, sob o ponto de vista metodológico, nas relações entre música e história, partindo do pressuposto de que a música é uma prática constituída no diálogo entre o compositor e seu tempo. Ela não é apenas um espelho sobre o qual a sociedade pode ser refletida, mas, antes, é parte dessa sociedade.

Dentro desta perspectiva, pretendemos demonstrar que a música de Guerra-Peixe, composta no período entre 1944 e 1954, constituiu-se como um jogo sutil onde diferentes formas culturais se cruzam através de práticas musicais diversas: música do povo, música da elite, música da *avant-garde* europeia. Tais cruzamentos, além de participarem da multiplicidade cultural da sociedade brasileira, realçam a forma estratégica encontrada pelo compositor para se dirigir e despertar uma nova sensibilidade musical na sociedade de seu tempo. Guerra-Peixe, apropriando-se de práticas musicais que se tradicionalizaram na cultura brasileira e conciliando-as com outras práticas estranhas a esta cultura, tentou criar uma música cujas perspectivas sonoras renovadoras não comprometessem o diálogo com o público mas, ao mesmo tempo, contribuisse para “vencer o atraso estético desta gente”, expressão utilizada pelo próprio compositor. Ultrapassar este “atraso” estético implicaria em reavaliar o processo cultural homogeneizante em que se inseria a sociedade brasileira dos anos 1930 e 1940, do qual a estética nacionalista fazia parte, e propor uma música cujo caráter polifônico e dissonante reverberasse a sociedade culturalmente pluralista do país.

Assim, como mencionado em nossa Introdução, o presente trabalho tem por objetivo investigar a forma como o compositor e sua obra dialogaram com a sociedade brasileira e as motivações culturais e estéticas que conduziram este diálogo.

Ouvindo a história

Percorrendo a bibliografia sobre a música erudita brasileira, encontramos cerca de dezesseis publicações que tratam de sua história geral, a maioria delas escrita na primeira metade do século XX, algumas revisadas e atualizadas posteriormente. Deste número, cinco tornaram-se obras canônicas, leitura praticamente obrigatória nas universidades do país. Seus autores são: Renato Almeida (1942), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956), Vasco Mariz (1983 e 2000), Bruno Kiefer (1982), José Maria Neves (1981).

Os estudos musicológicos brasileiros começaram a se desenvolver após 1945 e, segundo Santos (2004), sua produção ainda “não pode ser comparada a uma tradição historiográfica literária que traz os nomes de Sílvio Romero, José Veríssimo, Antônio Cândido, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, entre outros” (p. 23). Assim como na literatura, a historiografia musical começou a ser produzida por pessoas das Ciências Sociais, uma vez que no Brasil dos anos 1930 e 1940, a diferença entre as áreas não eram muito claras, pois não havia faculdades específicas para a formação de profissionais no domínio da Musicologia ou mesmo da História da Arte. Como apontou Gomes (1996) a respeito do ofício de historiador, o trabalho de musicólogo também era executado por uma categoria mais ampla de intelectuais chamada “homens das letras”. O próprio Mário de Andrade, considerado um dos primeiros musicólogos brasileiros, trouxe sua contribuição ao estudo da música brasileira por meio de seu trabalho literário:

(...) dizer que Mário de Andrade foi a maior figura da música brasileira como seu mais lúcido pensador é pouco em relação à contribuição que daria em outras áreas, sem deixar de servir à música. Os aspectos literários da obra de Mário de Andrade, ou antes, sua literatura, constituem, por certo, seu maior tributo à reflexão musical (Wisnik, 2001, p. 144).

Dentre os vários campos de atuação da Musicologia Brasileira podemos constatar que existe hoje um volume significativo de trabalhos dedicados ao estudo da prática musical no período colonial, sugerindo, assim, uma tradição por parte da Musicologia Histórica⁵. Devido ao número ainda incontável de acervos musicais que vêm sendo descobertos desde a década de 1940 em várias regiões do país, bem como às políticas de conservação e restauração do patrimônio nacional, é natural que a musicologia brasileira priorize o trabalho de conservação e divulgação destes documentos históricos⁶.

A partir da década de 1980, observamos um crescimento das pesquisas musicológicas em torno da música erudita moderna, como se habituou a denominar a música “artística” produzida a partir da Semana de Arte Moderna. Isso não significa que a produção musical brasileira posterior à Semana não tenha sido contemplada nos trabalhos musicológicos anteriores a 1980, mas o que ocorre é uma mudança substancial na forma de tratar o assunto música brasileira. A título de comparação e também como um reflexo da produção musicológica brasileira e mesmo estrangeira sobre o tema “música erudita moderna no Brasil”, o número de publicações sobre a vida e a obra do compositor Heitor Villa-Lobos é significativamente superior à bibliografia sobre a história geral da música brasileira, bem como à bibliografia sobre qualquer outro compositor brasileiro. Em 2003, as publicações sobre Villa-Lobos correspondiam a cerca de 40 títulos escritos em diferentes línguas (Guerios, 2003, p. 17).

Não queremos insinuar com esta comparação que os trabalhos de cunho biográfico e de análise estilística não correspondam à produção de conhecimento histórico musical,

⁵ Guido Adler, em 1885, classificou a Musicologia em: 1) Musicologia Histórica, encarregada da evolução histórica da notação musical, das formas, dos instrumentos musicais, dos tipos de *performances*; 2) Musicologia Sistemática que se ocuparia do estudo dos princípios estruturais da música - harmonia, ritmo, melodia, estilo, estética -, bem como da etnomusicologia (Deduque, 2004, p. 117).

⁶ Um dos mais importantes acervos musicais brasileiros foi descoberto por Curt Lange no início da década de 1940, em Minas Gerais. Trata-se de “um substancial e significativo repertório de música de igreja, criado predominantemente por compositores mulatos, tais como Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha, Marcos Coelho Neto e Inácio Parreiras Neves” (Béhague, 1997, p. 3), que foi compilado e algumas de suas músicas editadas no *Monumenta Musicae Brasiliae*, sob a direção de Curt Lange.

mesmo porque isso seria uma contradição de nossa parte, visto que nossa pesquisa privilegia também a trajetória de um compositor. Na verdade, o que nos chama a atenção ao percorrer as publicações musicológicas produzidas antes da década de 1980, sejam elas generalistas ou específicas sobre um determinado compositor, é o predomínio de uma narrativa impregnada de julgamentos de valor que tende a hierarquizar ou privilegiar fatos e personagens. Neste modelo narrativo, os músicos e suas músicas raramente são abordados numa perspectiva sócio-cultural, abstendo-se, portanto, de uma reflexão centrada no diálogo entre as práticas musicais, seu meio e sua temporalidade. Gradualmente, este perfil vem sendo alterado graças às contribuições oriundas de outras áreas de conhecimento com as quais a musicologia tem se associado.

Durante os anos 1960 e 1970, em virtude da difusão no Brasil de métodos analítico-musicais criados por teóricos da música, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, vê-se perpetuar também nos estudos musicológicos brasileiros o interesse dos pesquisadores pela análise de obras musicais, fossem elas antigas, recentes ou atuais. Porém, a prática analítico-musical demonstrou que a aplicação pura de um determinado método de análise, embora um meio fundamental para a compreensão das relações estruturais de uma obra musical, não é suficiente para trazer à tona a complexa rede relacional existente entre obra-compositor-época-sociedade. Os trabalhos de cunho meramente analítico se limitam, em geral, à redução da estrutura musical em tabelas, quadros, dados quantitativos e estatísticos, deixando a cargo do leitor interpretar ou mesmo descobrir as motivações históricas e estéticas que conduziram o autor e sua obra. Ainda hoje encontramos este tipo de abordagem, porém em menor escala.

Com o surgimento dos cursos de pós-graduação em música, notadamente em etnomusicologia e musicologia, também nos anos 1980, os trabalhos musicológicos adquirem um novo semblante. A fragmentação assistida nos trabalhos analíticos anteriores deu lugar ao

interesse pelo conhecimento pluridisciplinar da música. As abordagens passam a privilegiar a música na cultura (como nos mostram os trabalhos da etnomusicologia), a relação compositor-obra-intérprete-receptor (inspirados nos trabalhos da teoria da recepção), o papel do artista em sua sociedade (abordagem de cunho sociológico), enfim, a prática musical deixa de ser tratada como algo isolado e desconectado de sua realidade exterior.

A pesquisa musicológica brasileira iniciou, então, um movimento de incorporação dos conhecimentos desenvolvidos em outras áreas de conhecimento - história, sociologia, antropologia, psicologia e educação -, como eixos teóricos. Em contrapartida, presenciamos também o interesse crescente destas áreas pela música como objeto de pesquisa.

Sobre o período com o qual trabalhamos existem apenas dois livros que tratam de forma consistente, dentro de uma perspectiva histórico-musical, o dodecafonismo brasileiro: o primeiro, de 1981, foi escrito pelo musicólogo mineiro José Maria Neves que dedicou a segunda parte de seu livro ao surgimento e às atividades do Grupo *Música Viva*; o outro, de 2001, escrito pelo musicólogo paulista Carlos Kater, é um livro inteiramente voltado ao movimento de renovação musical desenvolvido por Koellreutter e o Grupo *Música Viva*. Naturalmente, não desconsideramos outras publicações ou mesmo dissertações e teses que contemplam o assunto em questão, ainda que parcialmente. Mas, sem dúvida, são os dois autores acima citados que nos oferecem um referencial teórico mais compacto e aplicável à proposta de nossa pesquisa⁷.

Em *Música Contemporânea Brasileira* (1981), Neves discute os movimentos de renovação técnica e estética europeus que, de certo modo, conduziram a música erudita brasileira do século XX a um compromisso com a cultura nacional e com as exigências do

⁷ Ao consultar o Banco de Teses da Capes, encontramos quatro dissertações de mestrado sobre a música dodecafônica no Brasil: Cavazotti (1994), Sampaio (1997), Rosa (2001) e Lima (2002). Destas, apenas Lima discute especificamente o dodecafonismo de Guerra-Peixe. Consultamos também o RILM - banco de dados contendo textos acadêmicos sobre música e disciplinas relacionadas -, onde localizamos apenas 3 títulos que fazem referência à fase dodecafônica de Guerra-Peixe, num total de 21 títulos dedicados à toda trajetória do compositor. Destes três, dois fazem parte de nosso referencial teórico: Kater (2001) e Neves (1981).

mundo contemporâneo. Em sua análise, a evolução da música brasileira não se deu de modo lógico e progressivo e num curto espaço de tempo, coexistiram, às vezes em perfeita simultaneidade, escolas e tendências contraditórias. Ao longo dos anos, viu-se a confrontação de duas forças de impulso: a tradição e a inovação. A força da tradição buscava garantir a manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical do passado próximo; a força inovadora entregou-se à busca de novos recursos expressivos independentes da herança tradicional.

Em sua discussão, o autor questiona até que ponto as normas estéticas do nacionalismo e do neoclassicismo, tão florescentes no Brasil na primeira metade do século XX, poderiam conduzir à renovação da linguagem musical, uma vez que os adeptos destas duas correntes pretendiam liberar a música brasileira da dominação européia pela descoberta de uma linguagem artística essencialmente nacional, aproximando o produto musical da sensibilidade das massas, em clara orientação populista. Neste sentido, à medida em que a música nacionalista dos anos 1930 e 1940 se vinculava à ideologia de um sistema político conservador e autoritário, exprimia-se, conseqüentemente, dentro de uma linguagem também conservadora.

Já os movimentos de renovação musical no Brasil, desencadeados a partir da chegada do dodecafonismo, se constituíram como uma revisão intensa dos princípios tradicionais e de seus valores relativos à estruturação musical, dentre eles, a tonalidade, o timbre, a dinâmica, as modalidades, a harmonia, a polifonia, o tempo, a rítmica e as formas que derivam da manipulação destes valores. Na interpretação do autor, o mito de que o novo renuncia e destrói as conquistas do passado não deve ser aplicado à análise da música erudita brasileira, mesmo porque não se pode renunciar aquilo que foi vivido e assimilado.

Assim, a música erudita brasileira subsequente aos anos 1930 exemplifica o antagonismo permanente entre o cultivo do intelectualismo racionalista da arte clássica, clara

e medida (neoclassicismo e nacionalismo), e o abandono aos imperativos da intuição e dos instintos, com a presença do insólito e do acaso na construção (atonalismo e dodecafonismo). Embora saibamos que intuição e razão são indissociáveis no processo de criação, em vários momentos da história e sempre numa visão unilateral, estas características foram dissociadas e empregadas como medida de valor nas críticas dos compositores brasileiros (Neves, 1981).

Carlos Kater, em 2001, publicou o primeiro trabalho musicológico dedicado integralmente ao movimento *Música Viva*. Em *Música Viva e H.J.Koellreutter – movimentos em direção à modernidade*, o autor se propôs dois objetivos. O primeiro, estudar um dos momentos fundamentais da história musical brasileira moderna, denominado pelo autor como “segunda fase do modernismo musical brasileiro”, mediante a consulta de fontes diversas. O segundo, efetivar um resgate documental que, além de subsidiar a realização de sua própria pesquisa, pudesse servir de apoio facilitador para a elaboração de novos estudos. O livro traz importantes e raros documentos, dentre eles, os manifestos e os programas de rádio confeccionados pelo Grupo *Música Viva*, as críticas da época sobre a música dodecafônica e cartas dos membros do Grupo.

Kater considera que na fase inicial do modernismo brasileiro, a criação musical retratou uma influência difusa de várias tendências, representada na produção dos anos 1920 e 1930, em particular, na produção do “expoente máximo da criação nacional, Heitor Villa-Lobos”. Esta primeira fase contou com forte subsídio das principais tendências vanguardísticas que, na Europa, representavam o nacionalismo nas artes desde a virada do século. Por isso, os sentidos do nacional e do universal se mostraram presentes e integrados entre os modernistas brasileiros, deslocando o eixo de antagonismo entre tradição e modernidade. Ser nacional significava ser moderno e nesta fase inaugural, praticamente todo modernista foi nacionalista e todo nacionalista, modernista.

No entanto, progressivamente tal enfoque se modificou em função da fixação e exploração interna dos próprios elementos do sistema musical. Uma segunda fase do modernismo musical se instalou e as descobertas relativas à organização do espaço musical e a criação de sintagmas originais de alturas - atonalismo, dodecafonismo, serialismo - serviram de referência para a criação de alguns compositores brasileiros. Esta tendência entrou em choque com a do processo anterior, acarretando novas proposições:

(...). Estas novas proposições foram representadas no Brasil, na década de 40, pelo *Música Viva* e seu grupo de compositores - em especial, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger -, liderados por Hans-Joachim Kollereutter, introdutor da estética atonal-dodecafônica, responsável por um intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural (Kater, 2001: a, p. 15).

Empregando meios de comunicação contemporâneos, mas ainda pouco explorados pela corrente nacionalista (programas de rádio, concertos em espaços alternativos, audições experimentais, edições de revista e de músicas), realizando cursos e eventos, *Música Viva* instaurou no cenário brasileiro “uma ordem musical mais atual, ousada, inquietante e conseqüentemente mais dinâmica” (p. 15). A importância atribuída ao *Música Viva* e as particularidades das trajetórias de alguns de seus compositores – em particular Cláudio Santoro e Guerra-Peixe -, tem sido, segundo o autor, ignorada como objeto de discussão nas pesquisas musicológicas e históricas de nossos dias, privando-nos do conhecimento sobre o aporte efetivo de suas contribuições.

Como já mencionado, um dos traços distintivos deste livro é a reprodução de um número considerável de documentos, muitos deles encontrados em acervos particulares em condição de manuscrito ou mimeografado. Neste sentido, ele se constitui como uma espécie de “solidificação” da memória histórico-musical. Muitos destes documentos estão presentes no conjunto documental com o qual trabalhamos e sobre os quais discutiremos oportunamente.

A leitura do trabalho de Carlos Kater foi decisiva para a realização de nossa pesquisa em torno da produção dodecafônica de Guerra-Peixe, pois, além de apontar a emergência da produção musicológica sobre o dodecafonismo brasileiro, contribuiu para o amadurecimento de nossas informações relativas ao movimento de renovação estética da música brasileira.

Não poderíamos deixar de dialogar ainda com o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) de Mário de Andrade, visto que ele é um dos mais importantes documentos sobre a história da música no Brasil. As idéias expostas neste documento - considerado o trabalho teórico-musical que inaugurou o nacionalismo modernista -, foram adotadas de formas diferentes por músicos brasileiros de várias gerações. O próprio Guerra-Peixe, em 1949, atribuiu ao *Ensaio* e às idéias de Mário de Andrade relativas à função social da música, uma das razões de sua conversão ao nacionalismo. Devido à relevância do *Ensaio* para a discussão do nacionalismo musical brasileiro, dedicamos a ele um espaço específico ao longo do segundo capítulo.

Tendo em vista que esta pesquisa se encontra na interseção da História Social da Cultura e da Musicologia, discutiremos a seguir, alguns textos produzidos por historiadores, dando prosseguimento à nossa revisão da literatura e à contextualização de nosso trabalho dentro da produção histórico-musical mais recente.

Ouvindo o outro lado da História

Para o historiador Marcos Napolitano, a música no Brasil tem uma dimensão maior que a de um “veículo neutro de idéias”. Ela é uma prática cultural que reflete o “ponto de encontro de etnias, religiões, ideologias, classes sociais, experiências diversas, ora complementares, ora conflitantes” (2002, p. 110). Autores como John Blacking avançam na

definição de Napolitano, ao considerarem que a “música é não apenas reflexiva; ela é também generativa tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana”(Blacking *apud* Arroyo, 2000, p. 15). Nesta perspectiva, a música enquanto fonte histórica pode prover uma série de informações novas ou mesmo reinterpretações de fatos, possibilitando uma compreensão mais abrangente desta rede de significados múltiplos, própria da cultura.

Analisando alguns textos, em particular o de Raul Lody (1995), Suzanne Preston Blier (1997) e Carmen Bernand (2001), encontramos diferentes formas de abordagem das práticas musicais com as quais estes autores trabalham⁸. Entretanto, suas considerações apresentam certa hesitação analítica ao se referirem ao objeto musical propriamente dito. Os fragmentos a seguir, selecionados como base para nossa discussão em torno desta hesitação musical, nos mostram como seus autores se restringem à classificação ou descrição de instrumentos musicais, ao emprego inadequado de termos musicais e contextualizações ambíguas. O objetivo de nossa reflexão em torno destes textos é demonstrar como a música e seus elementos constitutivos tendem a ser superficialmente explorados, servindo-se, sobretudo, ao papel de ilustração.

Raul Lody (1995) ao apresentar o conjunto instrumental do Samba de Caboclo inicia seu texto com uma descrição dos instrumentos característicos desta prática musical: atabaques, agogô, cabaça ou afoxé, caxixi, tacos, viola e pandeiro. Alguns instrumentos possuem uma descrição detalhada quanto à maneira como são confeccionados e à sua função ritualística: “Os atabaques são respeitados como importante elo que liga os *Encantados* aos crentes, por isso as danças sempre são voltadas para esses instrumentos”(p. 132). Ao introduzir a lista e descrição dos instrumentos musicais, o autor diz:

A música instrumental presente no Samba de Caboclo é característica pela utilização de um conjunto notadamente africano, incluindo instrumentos de motivação indígena. Dessa

⁸ O contato com estes textos se deu durante o período em que cursávamos a disciplina História e Iconografia, ministrada pelo professor Dr. Eduardo Paiva, a quem agradecemos pela contribuição na análise e discussão dos mesmos.

maneira, mesclado e abrangendo duas grandes influências culturais e etnográficas, sobrevive o Samba de Caboclo em sua realidade musical-instrumental (...) (p.131).

É pertinente a afirmação do autor quanto ao “conjunto notadamente africano”, mas, ao descrevê-lo, chama-nos a atenção o fato da viola ser considerada parte de um conjunto notadamente africano. O que conhecemos por meio da bibliografia referente aos instrumentos de herança africana é que, de um modo geral, os instrumentos de cordas que predominavam entre os africanos trazidos para o Brasil eram os cordófonos⁹, instrumentos potencialmente melódicos e que, ao contrário, instrumentos como a viola e o violão, potencialmente harmônicos, fazem parte de uma herança musical européia.

E quanto aos “instrumentos de motivação indígena”, qual o significado desta expressão? A motivação estará na maneira de executar, na qualidade do som que é produzida, na sua função ritualística? Poderíamos considerar, talvez, o caxixi (chocalho de cesto) como sendo o instrumento mais semelhante acusticamente dos instrumentos indígenas brasileiros. Acusticamente sim, porém segundo Kasadi Wa Mukuma (1977, p. 89), dentre os instrumentos africanos reapropriados no samba brasileiro estão a cuíca, o agogô e o próprio caxixi, demonstrando, mais uma vez, certa controvérsia com a proposição de Lody.

No texto de Carmen Bernand (2001), a autora comenta que nas procissões e festas cristãs na América Espanhola, os negros escravos participavam com instrumentos de percussão e “introduziam ritmos novos que se mesclavam com a tradição européia”¹⁰ (p. 76). Bernand retrata aqui um cenário de coexistência a partir de um elemento musical - o ritmo. Mais adiante, no mesmo parágrafo, lemos que “as atitudes musicais dos negros foram igualmente aplicadas à música religiosa e culta, de origem européia (...). Os jesuítas aproveitavam as danças dos negros para comunicar-se com eles e levá-los ao batismo” (p. 89).

⁹ Instrumento de uma corda só, semelhante ao berimbau e também conhecido como arco musical. Existem outros tipos de cordófonos como a monocórdia, porém seu formato é semelhante ao da rabeca.

¹⁰ Tradução nossa.

Esta última frase reforça o que já conhecemos a respeito da constante apropriação dos elementos musicais africanos, por parte dos jesuítas, visando uma ação antes religiosa que musical.

Mas o que seriam os “ritmos novos”? Tal afirmação pode estar se referindo aos ciclos rítmicos próprios da música africana, como as *time-lines*¹¹. Mas ainda que fossem, mesmo assim não se apresentam como “ritmos novos” e sim uma concepção diferente de pensar e executar células rítmicas que também são encontradas na música de tradição européia.

Segundo Seeger, “a música não deve ser pensada apenas como uma estrutura de sons, mas, sobretudo, como um acontecimento que se configura como performance e está inserido numa sociedade e numa situação dadas” (1977, p. 42). Dessa maneira, seria então através da *performance* ou do fazer musical e suas relações contextuais que podemos dimensionar questões como o surgimento de “ritmos novos” ou ritmos outros no trânsito cultural.

Recorrendo ainda a Seeger (1977), “se o contexto influi sobre os sons, é também bastante provável que estes contribuam para criar, ou até mesmo alterar o contexto em que serão produzidos” (p. 42), podemos corroborar que as “atitudes musicais dos negros” apropriadas pelos jesuítas, como visto pela citação de Bernand, possam ter sido responsáveis por uma série de alterações não apenas na performance musical tradicional dos negros como também no objetivo, ou pelo menos no projeto original dos jesuítas.

Já em *L’art Royal Africain*, um extenso e minucioso trabalho de descrição dos objetos pertencentes à cultura material das realezas africanas, Blier (1997) inicia um tópico com o seguinte título: *Musique Ancestrale et Cors d’ivoire*. O tópico, aliás, muito breve, se concentra na descrição das imagens esculpidas na trompa de marfim - uma pequena leitura iconográfica -, e há uma única menção ao fazer musical a partir de uma fonte de 1491:

¹¹ Segundo Sandroni (2001, p.25), *time-lines* pode ser traduzido por linhas-guia ou voz-guia, representada por palmas ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo agogô), que funcionam como um orientador sonoro para a coordenação geral em meio às polirritmias.

(...). Segundo o relato de Cuvelier, quando os portugueses chegaram, um grupo de músicos tocava os ‘trompetes’ de marfim, a fim de ‘cantar louvações ao rei de Portugal e aos seus [...] produziam um som melancólico tal como jamais tinha ouvido parecido’. Estes músicos Kongo, nus até à cintura, estavam pintados de branco em memória dos ancestrais; eles repetiam sua música doze vezes, em honra às doze gerações de reis dissipados desde a origem da monarquia¹² (p. 214).

Um instrumento musical, ao contrário de objetos de interesse predominantemente artístico (como uma escultura, por exemplo) apresenta sua função essencial no ato da prática musical individual ou coletiva do homem (Ikeda, 1997, p. 4). Obviamente que, enquanto objeto material de culturas, o instrumento musical permite uma leitura iconográfica como a de Suzanne Blier. Mas, ao nos depararmos com um título contendo a expressão “música ancestral”, criamos, naturalmente, uma expectativa de como era a música do povo Kongo e de que maneira a autora apresentaria esta informação.

Da citação acima, além de sugestionar a nossa imaginação sonora - “produziam um som melancólico” -, ela apenas aguça a curiosidade no sentido da forma musical ao dizer que os músicos “repetiam sua música doze vezes”. Doze vezes iguais? Esta analogia numérica com os antepassados é assistida em outras práticas musicais dentro da cultura? Ou mais especificamente, quantas trompas eram usadas em geral? Qual a tessitura aproximada destes instrumentos? Os sons eram executados dentro de ciclos rítmicos? Muito embora saibamos que as respostas a tais respostas nunca sejam encontradas, visto que se trata de uma prática musical realizada em 1491, mesmo assim as perguntas devem ser colocadas como forma de suscitar uma reflexão histórico-musical.

¹² Tradução nossa.

A antropóloga e etnomusicóloga Elizabeth Travassos, em seu trabalho sobre o desaparecimento de alguns instrumentos musicais africanos no Brasil, recorre a Seeger ao considerar que:

(...) o fato de a música e os instrumentos musicais estarem frequentemente investidos, nas sociedades tradicionais, de um poder que emana do mito, da religião e do ritual, (...) a própria idéia de instrumento para fazer música - e, por conseguinte a idéia de música - pode ser objeto de investigação e que os conceitos ocidentais modernos aos quais essas palavras remetem não podem ser automaticamente assumidos como universais (Seeger, *apud* Travassos, 2000: a, p. 57-58).

Dessa forma, instrumentos musicais e sua atuação, bem como suas características mecânicas e sonoras, são potencialmente objetos de interpretação de culturas e de sociedades.

Ao contrário do interesse efêmero por instrumentos musicais enquanto objeto de interpretação histórica, os historiadores brasileiros têm dedicado maior atenção à música popular urbana, em especial ao gênero Canção.

De origem concomitante ao início de um longo processo de desenvolvimento urbano e industrial das metrópoles brasileiras, a canção popular compartilhava as características e a dinâmica de uma sociedade em pleno processo de modernização. Segundo Starling, Cavalcante e Eisenberg,

(...) a canção popular moderna brasileira nasceu junto com a República, há cerca de um século. O começo compartilhado pode até ter sido só uma mesma ocorrência no tempo, mas a comprida convivência que se seguiu inspirou o enredo para um cancionista que foi deparando, a todo momento, com o nó duro do cotidiano de um país onde sempre predominou a força da palavra oral sobre o hábito da palavra escrita e da leitura reflexiva, basicamente por duas razões: uma, em decorrência da persistência e da amplitude social do analfabetismo e da presença de uma população em larga medida semi-escolarizada; a outra, por força das características de uma sociedade em que as relações privadas dão o tom e dominam o cenário, mesmo no âmbito da esfera pública. Como consequência, nosso compositor continua, desde então, resumindo, no verso breve de uma cantiga, tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia e o otário silencia: décadas de cotidiano, porções da vida pública nacional (2004, p.18).

Por meio de seus versos, a canção popular canta e conta a trajetória republicana, constrói um imaginário da sociedade, narra histórias do cotidiano, cria um saber poético e musical socializado à disposição dos letrados e iletrados (Starling, Cavalcante e Eisenberg 2004, p. 19). A contribuição do estudo da canção como matriz de interpretação da realidade brasileira é, sem dúvida, inquestionável.

Entretanto, a canção não se define apenas pelo texto e sua narrativa. Ela é, antes, um gênero musical. A este respeito, gostaríamos de tecer alguns comentários sobre o trabalho de Marcos Napolitano, tendo em vista sua proposta analítica para a canção.

Marcos Napolitano (2002) critica os “vícios historiográficos” recorrentes ao se falar sobre a música popular brasileira. Tais vícios, segundo o autor, são evidenciados na fragmentação constante da música pela atenção predominante dada à letra ou ainda na divisão entre obra e contexto, autor e sociedade, estética e idéias. Napolitano aponta de maneira otimista que as novas formas metodológicas no campo das pesquisas musicais tendem à não hierarquização das questões sociais, econômicas, estéticas e culturais, mas, sim, a uma articulação entre elas.

Concordamos com a afirmativa do autor quanto à necessidade de uma abordagem analítica interdisciplinar para o estudo da canção, visto que este gênero musical opera séries de linguagens (música e poesia) que implicam em séries informativas (sociológicas, históricas, estéticas, etc.). Em sua proposta de sistematização de procedimentos analíticos aplicáveis à música popular, em especial à “forma-canção”, Napolitano apresenta três etapas a serem percorridas: 1) A seleção do material; 2) Características gerais da forma-canção; 3) Parâmetros básicos para a análise da canção - parâmetros poéticos (“letra”) e parâmetros musicais (“música”). Dentre os parâmetros musicais consta a melodia, o arranjo, o andamento, a vocalização, o gênero musical, a ocorrência de intertextualidade musical, os efeitos eletro-acústicos e tratamento técnico de estúdio. Apesar do cuidado com que são

expostas as definições de tais parâmetros, existem alguns problemas de natureza conceitual que podem, em algum momento, reforçar ou mesmo perpetuar os “vícios” historiográficos que o próprio autor denuncia.

Alguns termos musicais têm sido historicamente reempregados com significados diferentes, seja por parte de seus próprios agentes - os músicos -, seja por parte dos pesquisadores. Termos como “gênero”, “forma” e “estilo” muitas vezes se confundem, embora eles guardem definições e aplicações distintas. Quando Napolitano propõe como parâmetro musical o “gênero” e não a “forma”, uma vez que esta deveria ser o primeiro critério de apreensão da estrutura de uma obra musical, fica a dúvida quanto à distinção que o autor faz entre gênero e forma¹³. Outra ressalva à sua proposta analítica, bem como à escolha dos parâmetros musicais, é a ausência do ritmo, visto que este parâmetro é referência principal para a definição de todo gênero musical popular.

Segundo o autor, os parâmetros poéticos e musicais devem ser analisados concomitantemente, embora eles possam ser separados “para efeito didático”. E acrescenta:

(...) Obviamente, se o pesquisador possuir algum conhecimento de teoria musical, tanto melhor. Com o desenvolvimento das pesquisas acadêmicas sobre a canção, que deram um salto quantitativo e qualitativo a partir de meados dos anos 80, torna-se praticamente obrigatório lidar com a linguagem musical da canção, mesmo para fins de análise histórica. Ainda que o pesquisador não enfoque os mesmos problemas e não se prenda às abordagens da musicologia, a linguagem musical não deve ser negligenciada. (2002, p.97)

Esta citação, ao mesmo tempo em que parece reivindicar o conhecimento musical como ferramenta para uma análise mais completa da canção, reverbera uma prática historiográfica que negligencia a linguagem musical em detrimento da linguagem verbal. Na frase inicial “se o pesquisador possuir algum conhecimento de teoria musical, tanto melhor”, é evidente a hesitação do autor quanto à necessidade efetiva do conhecimento musical. Ao

¹³ O samba, a bossa-nova, o baião, a canção e outros, são considerados gêneros da música popular. E cada gênero tem uma forma característica de organizar sua estrutura musical: parte A, parte B, parte C, refrão, etc.

contrário de sua afirmação receosa, partimos do pressuposto que o conhecimento de teoria musical é imprescindível a todo pesquisador da música. A quase inexistência de trabalhos historiográficos dedicados aos gêneros musicais instrumentais (sem letra), sejam eles oriundos da música popular ou da música erudita, denuncia também a vulnerabilidade na formação dos historiadores da arte quanto às representações da linguagem musical.

Esta observação sobre os gêneros instrumentais tem ainda como agravante o fato de que seu repertório é praticamente ignorado pelo grande público, encontrando-se, então, na periferia das questões culturais tidas como prioritárias pelas pesquisas acadêmicas. Esta posição periférica é, em certa escala, fomentada pelos principais meios de comunicação (rádios, gravadoras e editoras) que, devido ao interesse comercial, privilegiam o repertório “cantado” e facilmente assimilável. Assim, a música instrumental - popular e erudita - tende a transitar num circuito cada vez mais restrito.

Dentre os raros trabalhos sobre a música erudita brasileira realizados por pesquisadores com formação histórica e musical, temos o livro do músico e historiador Arnaldo Daraya Contier, *Música e Ideologia no Brasil* (1985)¹⁴. O livro é a compilação de dois ensaios prefaciados por uma densa introdução explicativa: no primeiro, intitulado *A Música Brasileira Contemporânea (1922-1965)*, Contier interpreta os impasses estético-ideológicos da música no Brasil a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Discutindo o projeto de nacionalização de Mário de Andrade, Contier aponta um aspecto importante e ainda hoje pouco discutido na bibliografia sobre o nacionalismo musical:

(...) os trabalhos de Mário sobre a música brasileira não denotam, porém, nenhuma contradição entre formação social concreta e a instância estético-ideológica, ou seja, a íntima inter-relação existente entre a riqueza do folclore brasileiro e o subdesenvolvimento econômico (p.31).

¹⁴ Outra importante contribuição para nossa pesquisa são os textos do músico e escritor José Miguel Wisnick (2001) referentes à música nacionalista como símbolo de ideologias. Suas idéias aparecerão ao longo do próximo capítulo.

A ausência desta contradição fez com que a visão liberal-nacionalista de Mário de Andrade em relação ao conceito de *povo*, este vinculado ao de “nação-soberana”, se perpetuasse em seus seguidores. Assim, os compositores nacionalistas, embora lamentassem o desaparecimento progressivo do folclore, nunca se preocuparam em inter-relacionar “folclore rico” e “subdesenvolvimento econômico”. Uma das conseqüências desta concepção mecanicista entre música e ideologia foi a resistência dos nacionalistas em relação à técnica dodecafônica, “símbolo de cultura importada”, oriunda de países onde o folclore deixou de existir devido aos avanços tecnológicos.

Embora o autor, neste primeiro ensaio, não relacione a concepção de Mário de Andrade com uma concepção romântica de povo e nação, ele o fará no segundo, dedicado a analisar os textos de Mário de Andrade (*Música no Brasil*, de 1941) e de Renato Almeida (*História da Música Brasileira*, de 1942).

Intitulado *A Construção do Mito do Nacionalismo Musical: Renato Almeida e Mário de Andrade*, este ensaio analisa a periodização estabelecida por estes dois autores da história da música no Brasil, partindo do período colonial até os anos 30 do século XX. Segundo Contier, as divisões propostas por ambos denotam alguns matizes que se interpenetram nas seguintes dicotomias: música nacionalista e música européia; música religiosa e música profana; música brasileira e música italiana; compositor-gênio e compositor nacionalista (p.72).

Contier considera que a concepção do nacionalismo modernista como uma ruptura com o passado, fundamenta a visão neo-romântica de Mário de Andrade e Renato Almeida em suas interpretações sobre o século XIX. Assim, como também sugerido por Neves (1981), o nacionalismo pós-Semana de 22 representaria uma segunda edição, revisada e ampliada, do nacionalismo romântico do século XIX, porém com características nacionalistas mais claramente definidas. Seu espírito “conservador” ainda adormecido na proposta nacionalista

dos anos 1920, aos poucos vai sendo despertado no confronto com a indústria cultural, propagadora da música popular urbana, e no debate com os músicos adeptos do dodecafonismo.

As considerações apresentadas até o momento tiveram como propósito situar nossa pesquisa no contexto dos trabalhos de natureza histórica e musicológica, evidenciando sua pertinência, seus desafios metodológicos, bem como sua contribuição para o estudo atual da música brasileira. Podemos constatar por meio de nossa revisão bibliográfica que, em geral, a ênfase predominante nos estudos sobre a música erudita no Brasil gira em torno dos compositores nacionalistas e das obras eleitas como representativas desta escola.

A estética nacionalista, como veremos nos capítulos seguintes, foi a estética musical “oficial” do Brasil durante toda a primeira metade do século XX e correspondia aos anseios de um projeto intelectual mais amplo, o de nacionalização da cultura brasileira. No entanto, o desenvolvimento de uma música “não-oficial” - a música dodecafônica e todas as questões por ela impostas, sejam de ordem estética, social e política -, ainda não foi amplamente discutido, fato que justifica e avalia a iniciativa de nossa pesquisa.

Como referido, o livro de Carlos Kater (2001: a) é, ainda hoje, o único trabalho dedicado inteiramente ao movimento *Música Viva* que, dentre suas diversas atividades, incluía a propagação da música dodecafônica. Mas pouco conhecemos ainda sobre o discurso daqueles que ao aderir ao dodecafonismo, alimentaram a expectativa de renovar as formas de expressão tradicionalmente voltadas para o regionalismo. Ansiosos em romper com as regras de um sistema conservador e indiferente às transformações mundiais, os músicos dodecafônicos compartilhavam posicionamentos estético-ideológicos expressos tanto coletivamente por meio de manifestos e declarações de princípios, como individualmente, por meio da criação musical. Em pautas manuscritas conservadas nos acervos públicos e particulares, os sons dodecafônicos produzidos no Brasil se constituem como importante fonte

histórica, capaz de elucidar questões ou expor conflitos que, em alguns momentos, o discurso verbal tende a proteger.

Portanto, um dos aspectos que asseguram a originalidade de nossa pesquisa é sua proposta metodológica, voltada à interpretação das práticas discursivas e das práticas musicais de um dos atores-compositores adeptos ao dodecafonismo, situando-os no contexto cultural brasileiro da década de 1940 e início da década de 1950.

Fontes e recorte temporal

Os documentos com os quais trabalhamos nos encaminham a conhecer não somente a trajetória do compositor César Guerra-Peixe e de seu projeto para a música brasileira, como também o debate estético e ideológico do grupo social ao qual ele pertencia.

Por uma questão de organização metodológica, agrupamos nossas fontes em duas categorias: documentos do tipo *auto-referencial*¹⁵ - onde se situam nossas fontes primárias -, e documentos do tipo *inter-pessoal*¹⁶. Na categoria denominada *auto-referencial*, constam documentos confeccionados por Guerra-Peixe:

- a) epistolar: trata-se da correspondência trocada entre Guerra-Peixe e Curt Lange, durante o período de 1946 a 1954;
- b) musical: sete obras para piano solo, compostas no período entre 1944 e 1954;
- c) artigos: oito reportagem/entrevistas publicadas no Jornal do Comércio de Recife, entre julho e agosto de 1950; artigo intitulado “Que ismo é esse,

¹⁵ O termo “auto-referencial” é utilizado por GOMES (2004, p. 10) em correspondência à “escrita de si”, ou seja, aos textos epistolares, aos diários, às memórias e às auto-biografias.

¹⁶ Utilizamos a expressão *inter-pessoal* para identificar os documentos confeccionados coletivamente pelos membros do Grupo *Música Viva*.

Koellreutter?” publicado na Revista Fundamentos, em 1953; entrevista ao Suplemento Literário do Jornal Minas Gerais, em 1984;

- d) Currículo: conjunto de notas sobre as atividades artísticas do compositor, elaborado em 1971, dividido em oito seções (I – VIII); relação cronológica de composições, desde 1944, elaborada em 1993.

A categoria *inter-pessoal* contém um conjunto de documentos produzidos e/ou divulgados pelo Grupo *Música Viva*¹⁷: “Estatutos do *Música Viva*”, escritos em 1943; “Manifestos” 1944 e 1946, redigidos pelo Grupo; textos dos “Programas radiofônicos *Música Viva*”, produzidos em 1947; o “Apelo” votado no *II Congresso de Compositores e Críticos Musicais* em Praga, em 1948, divulgado no Brasil pelo Grupo *Música Viva*; um texto de Cláudio Santoro intitulado “Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga”, escrito em 1948; um texto de Curt Lange “Nuestros Principios”¹⁸, de 1942. A esta categoria de documentos, incluímos ainda a “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, de 1950, escrita pelo compositor nacionalista Camargo Guarnieri, devido à sua importância histórica como documento que marcou o fim do grupo *Música Viva* no Rio de Janeiro.

O recorte temporal e a problemática da nossa pesquisa foram estabelecidos a partir do contato inicial com as cartas e as músicas. Estas fontes demonstraram que no período entre 1944 até 1954, Guerra-Peixe e sua produção musical estabeleceram um diálogo entre uma vanguarda musical - permeada por pressupostos técnicos e temáticos novos - e uma preconização nacionalista enraizada na tradição popular e na idéia de modernismo voltado para a cultura regional e nacional.

¹⁷ Estes documentos estão publicados em Kater (2001:a).

¹⁸ Este texto consta como editorial da Revista *Música Viva*, n.1. *Revista Mensual. Organo Oficial de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*. Montevideo, Agosto de 1942, p.1-3.

Em 1944, ano em que se filiou ao Grupo *Música Viva*, Guerra-Peixe escreveu nove obras inspiradas na técnica dodecafônica de composição, marcando, assim, seu afastamento da órbita nacionalista. Porém, o que veremos por meio da leitura das cartas e das composições musicais de Guerra-Peixe é que, durante os anos seguintes a 1944, o compositor desenvolveu algumas estratégias de conciliação entre o dodecafonismo (inovação) e os elementos da música popular (tradição). Tais estratégias, voltadas à criação de uma música moderna e acessível ao público de sua época, o conduziram gradativamente ao abandono do dodecafonismo e à conversão ao nacionalismo, a partir de dezembro de 1949. Neste mesmo ano, mudou-se para o Recife e durante um período de três anos desenvolveu intenso trabalho de pesquisa dos elementos musicais da cultura popular pernambucana, percorrendo as três fases evolutivas andradianas, propostas aos compositores nacionalistas modernistas da geração de 1920¹⁹. Consideramos o período entre 1950 e 1954, como uma fase de assimilação e definição do novo estilo de Guerra-Peixe, baseado agora na busca de um nacionalismo “inconsciente” e substancial.

Focalizamos um período marcado pelo fim do Estado Novo e pelo retorno ao ideal democrático. A partir de 1946, após a chegada ao poder do general Dutra, assistiram-se a profundas transformações no meio artístico brasileiro, notadamente na esfera da música popular. O processo de industrialização dos anos 1940 propiciou o crescimento do mercado fonográfico e a abertura para a cultura americana. A consolidação da sociedade urbano-industrial acarretou alterações nos sistemas de comunicação e, segundo Ortiz, “é somente na década de 1940 que se pode considerar seriamente a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa” (Ortiz, *apud* Soares, 2002, p. 57).

A idéia de nacionalismo, reforçada pelo aprimoramento dos meios de comunicação de massa, mantinha-se como o ponto de comunhão nas atividades culturais. O fim do Estado

¹⁹ A respeito das três fases - “Fase da tese nacional, Fase do sentimento nacional, Fase da inconsciência nacional” -, discutiremos oportunamente.

Novo não significava o fim das estruturas ideológicas, das atitudes e das mentalidades construídas naquele período (Schwartzman, 2000, p. 276). Tanto no terreno da música, quanto da literatura e das artes plásticas, o nacionalismo ainda se impunha como uma “representação ideológica preocupada em definir os traços específicos de um povo e suas diferenças frente à identidade e alteridade” (Oliveira, 1990, p. 188). A bandeira do nacionalismo musical erguida por Villa-Lobos no tempo em que era diretor de educação musical e artística do Rio de Janeiro e por Mário de Andrade, quando funcionário do Ministério da Educação no governo Capanema, brandia ainda no coração da maioria dos compositores brasileiros.

O ano de 1948 foi um momento importante para a música erudita em todo o mundo. Em maio daquele ano, como assinala Neves (1981, p. 119), aconteceu em Praga o “Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais” de onde saíram os princípios básicos que deveriam ser transmitidos a todo o mundo. Tais princípios, baseados no realismo-socialista, podem ser sintetizados em quatro pontos fundamentais:

- Os compositores devem fugir do subjetivismo e expressar os sentimentos e as altas idéias progressistas das massas populares;
- Os compositores devem aderir à cultura nacional de seus países e defendê-las de falsas tendências cosmopolitas;
- Os compositores devem aplicar-se especialmente à música vocal (óperas, oratórios, cantatas, canções, etc).
- Os compositores, críticos e musicólogos devem trabalhar prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas.

Dentre os compositores membros do *Música Viva*, Cláudio Santoro foi o único a participar do Congresso de Praga, adotando, por conseguinte, “uma posição explícita a favor de um *nacionalismo progressista*” (Kater, 2001: a, p. 85). Em sua nova perspectiva e na dos demais compositores progressistas, a música erudita contemporânea era “decadente”, pois

associava-se aos valores de uma classe burguesa em declínio; “formalista”, pois não abrigava o conteúdo da cultura popular; “falsamente moderna”, pois não correspondia à realidade social em evolução (Kater, 2001: a, p. 94). Assim, Santoro apela aos seus colegas do *Música Viva* para que mudem a direção estética adotada até então - o dodecafonismo -, uma vez que ela não correspondia mais ao engrandecimento da cultura.

O novo posicionamento de Santoro e as normas do realismo-socialista colocavam em xeque os ideais do *Música Viva* que, até aquele momento, eram baseados na renovação técnica e estética da linguagem musical. Santoro foi o primeiro a abandonar o Grupo liderado por Koellreutter, em 1948.

Quando do Congresso de Praga, Guerra-Peixe já demonstrava certa insatisfação com seus empreendimentos no campo da música dodecafônica, uma vez que a receptividade de suas obras por parte do público brasileiro parecia-lhe insatisfatória. O afastamento do meio musical carioca, em função do convite de trabalho pela Rádio do Comércio de Recife em dezembro de 1949, favoreceu o rompimento de Guerra-Peixe com o *Música Viva* e com o dodecafonismo. O contato com novas práticas musicais - o folclore pernambucano -, propiciou ao compositor realizar um balanço de sua trajetória dodecafônica e desenvolver uma crítica própria quanto à situação da música brasileira daquela época.

Portanto, o recorte temporal ora proposto nos possibilita trilhar o percurso no qual Guerra-Peixe elaborou toda sua problemática estética dodecafônica e, ainda, nos permite trabalhar com um período histórico onde se deu o mais significativo debate em torno da música erudita no Brasil, ainda hoje incomparável. Conceitos como tradição e inovação, nacional e universal, caráter social da música, dentre outros, estavam na pauta do dia dos discursos e das realizações dos músicos brasileiros, estes estimulados pelo ambiente político nacional e mundial.

Querido Guerra-Peixe, Caro amigo Lange

Tendo em vista o grau de ineditismo dos documentos do tipo *auto-referencial*, sobretudo as cartas e as obras musicais, bem como o valor preponderante destes documentos para a viabilidade de nosso trabalho, faremos algumas considerações acerca dos mesmos.

Em 1946 Guerra-Peixe iniciou intensa correspondência com o musicólogo Francisco Curt Lange, instalado em Montevideu desde o início dos anos 1930. A correspondência trocada entre os dois músicos é composta de 175 cartas, cuja regularidade foi mantida no período entre 1946 e 1956, encerrando, definitivamente, em outubro de 1985. É importante lembrar que Guerra-Peixe, ao iniciar sua correspondência com Curt Lange, já fazia parte do Grupo *Música Viva* desde 1944.

Até o momento em que iniciamos o doutorado, em 2002, as cartas entre Guerra-Peixe e Curt Lange, bem como as composições dodecafônicas do primeiro, eram praticamente ignoradas pela maioria dos pesquisadores. A correspondência se encontra hoje no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais. Em 1995, esta Universidade, com o apoio de duas instituições privadas, comprou o conjunto de manuscritos de Curt Lange, contendo, dentre outros, 70 000 cartas²⁰.

A correspondência de Guerra-Peixe dirigida a Curt Lange poderia ser denominada como o diário de um compositor, um espaço íntimo para a expressão de idéias, de sentimentos, de desejos e de impressões. Nas cartas compostas por Guerra-Peixe podemos ouvir a polifonia de seus pensamentos, as dissonâncias com os nacionalistas, a reharmonização com os dodecafonistas, os arranjos com o público, o *moto-perpétuo* de suas indagações. Neste diário, quase um poema sinfônico, Guerra-Peixe constrói de maneira às

²⁰ A correspondência de Guerra-Peixe com Curt Lange foi digitada pouco antes de iniciarmos esta pesquisa, há cerca de 4 anos, como parte de um projeto coordenado pela professora Dra. Rosângela Pereira Tugny (Escola de Música da UFMG).

vezes improvisada, às vezes elaborada, a sua concepção de música e de mundo para o qual remete sua música²¹. A imagem do diário denota também a idéia de um monólogo ou uma monodia, o que coincide com o estilo das cartas, uma vez que Curt Lange demonstra maior disposição para os assuntos ligados às suas atividades de intermediador ou agente cultural do que às questões estéticas problematizadas por Guerra-Peixe.

Devemos ressaltar que Curt Lange desenvolvia intensa atividade musicológica em Montevideu, Uruguai, país que escolheu para abrigar sua segunda nacionalidade. Assim como Koellreutter, Lange saiu da Alemanha em direção à América Latina nos anos 1930, cujas razões, obviamente, estavam relacionadas com a crise econômica e política mundial. Koellreutter se naturalizou brasileiro e Curt Lange, uruguaio. O papel deste musicólogo foi de fundamental importância não apenas para a história da música brasileira como também para a música americana, de um modo geral.

Através de seu “Americanismo Musical”, Curt Lange criou um intercâmbio musical e cultural entre os países americanos que consistia na divulgação e promoção da produção musical e intelectual de compositores, intérpretes e teóricos da música²². É famosa a série dos seis volumes do Boletim Latino-Americano de Música, contendo artigos produzidos por diferentes especialistas da musicologia americana, incluindo textos de etnomusicólogos e historiadores, além de partituras inéditas encomendadas por Curt Lange para serem editadas no Suplemento Musical do Boletim. Em 1938, Lange criou o Instituto Interamericano de Musicologia, responsável pela publicação de cerca de 66 trabalhos sobre os compositores latino-americanos. Todo o trabalho editorial do Instituto era feito por meio da Cooperativa Editorial Interamericana de Compositores (1941-1956), cuja criação e direção também se

²¹ Trabalhos que lidam com cartas como fonte ou objeto de pesquisa, discutem a relação texto-autor demonstrando que o indivíduo/autor não é nem anterior nem posterior ao texto, “uma vez que a escrita de si é, ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam, simultaneamente, através dessa modalidade de ‘produção do eu’” (GOMES, 2004, p. 16).

²² A respeito do Americanismo Musical, assim como outras realizações de Curt Lange, abordaremos ao longo dos capítulos posteriores.

deve a ele. Ao contrário das atividades de Koellreutter no Brasil, Lange sempre obteve apoio do governo uruguaio para realização de seu trabalho musicológico.

Tendo em vista a dinâmica e a representatividade das atividades de Curt Lange no cenário americano e europeu, podemos imaginar o sentimento de admiração e de respeito que os compositores brasileiros nutriam pelo musicólogo. Sem contar o fato que, como europeu, Curt Lange foi também o passaporte para que muitas obras brasileiras fossem levadas ao velho continente, como é o caso da *Sinfonia n. 1* de Guerra-Peixe:

(...) 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 idéia... (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 02 de setembro de 1946).

Cartas são textos íntimos que, diferentemente dos diários e memórias, “são relacionais; textos nos quais o sentido do que é escrito só pode ser apreendido em função de um ‘outro’ e um outro singular” (Gomes, 2004, p. 53). Assim, a prática epistolar estabelece um “circuito retroalimentado de significação” e tem sido, tradicionalmente, “um espaço preferencial para a construção de redes e vínculos que possibilitam a conquista e a manutenção de posições sociais, profissionais e afetivas” (Gomes, 2004, p. 21).

Na correspondência entre Guerra-Peixe e Curt Lange, a retroalimentação nem sempre ocorria de forma imediata, uma vez que Curt Lange não respondia às questões estéticas de Guerra-Peixe, ou porque ele soubesse que as respostas só o compositor poderia encontrá-las ou então porque estivesse suficientemente ocupado com seus projetos e investimentos em prol do Americanismo Musical. Vejamos a resposta de Curt Lange ao trecho descrito acima:

(...). Muitíssimo obrigado fiquei pela remessa da recopilação folklórica de Você, assim como da sua Sinfonia, obras estas chegada ha pouco. Você surpreende-me num momento muito complicado, pois estou fazendo nestes momentos gestões diante do Governo para obter recursos para o Instituto, o qual ainda está na minha própria casa. Segunda ou terça-feira vai-me visitar o Ministro das Relações Exteriores com um colega dele que é também amigo e até

essa data eu devo completar uma série de informações e outras coisas mais para ver se temos sorte para os nossos ideais, porque nós estamos perto das eleições e por isso tenho um medo medonho de não achar mais ajuda até o ano próximo. Prometo-lhe, pois, de fazer um estudo amplo da Sinfonia depois da semana vindora, indo à praia por 8 dias para descansar e trabalhar tranqüilo. Hoje respondo as coisas mais urgentes (Carta de Curt Lange a Guerra-Peixe. Montevidéu, 12 de setembro de 1946).

De um lado temos o jovem compositor brasileiro compondo músicas e interpretando o meio que o cerca, de outro, o experiente musicólogo inter-cambiando idéias, propondo conciliações, criando estratégias de promoção e divulgação da música atual e do passado. As cartas apresentam vários assuntos, alguns recorrentes, como é o caso das composições dodecafônicas e da crítica aos compositores nacionalistas, outros pontuais como, por exemplo, informações sobre um determinado evento ou uma determinada pessoa. Como assinala Gomes (2004), muitas vezes a correspondência privada é:

(...) um espaço que acumula temas e informações, sem ordenação, sem finalização, sem hierarquização. Um espaço que estabelece uma narrativa plena de imagens e movimentos - exteriores e interiores -, dinâmica e inconclusa como cenas de um filme ou de uma peça de teatro. Um tipo de discurso multifacetado, com temas desordenados, que podem ou não ser retomados e desenvolvidos, deixando às vezes bem claro até onde se diz alguma coisa (p. 21).

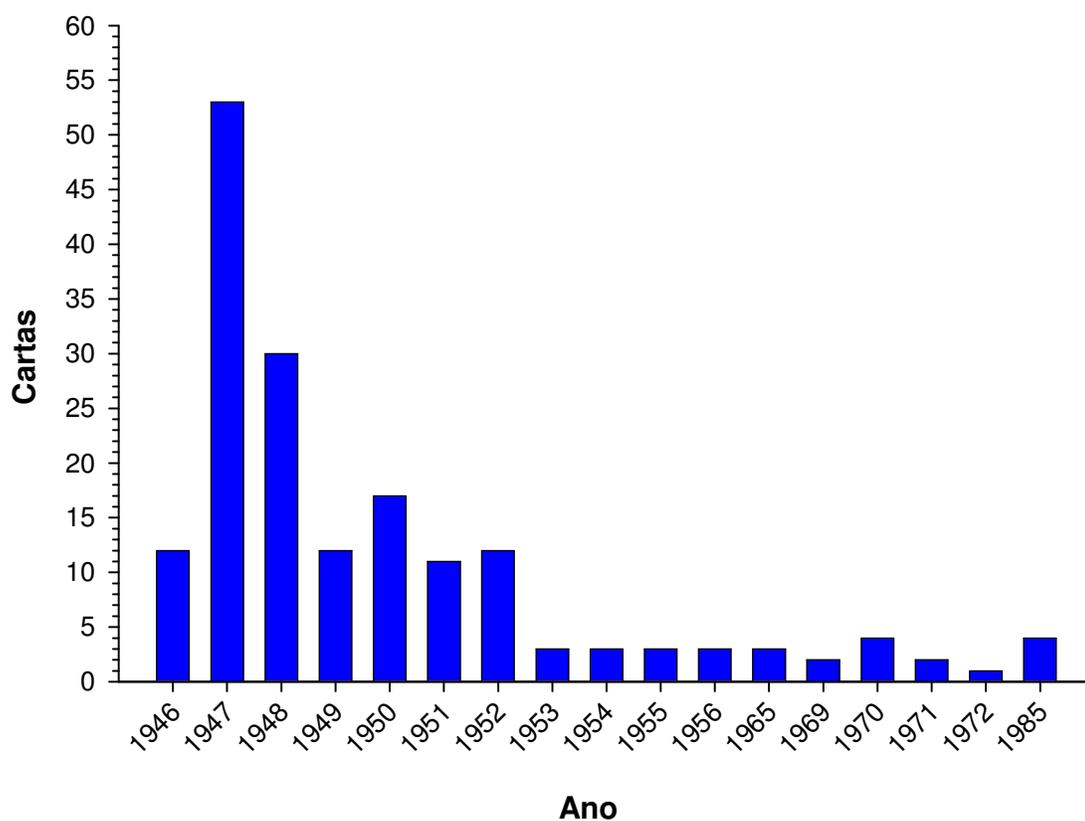
Assim, montar o quebra-cabeças da correspondência privada, ainda mais quando ela é volumosa, demanda um longo tempo de dedicação por parte do pesquisador, assim como também uma revisão constante dos dados apresentados pelos interlocutores. No mundo criado por Guerra-Peixe e Curt Lange em suas cartas, diferentes grupos sociais transitaram (artistas, políticos, familiares), dezenas de cidades foram visitadas (Austin, Mendonza, Juiz de Fora), várias instituições públicas foram apresentadas (Instituto Interamericano de Musicologia, Instituto Joaquim Nabuco, Ministério das Relações Exteriores do Uruguai), diversos fatos e sentimentos foram confidenciados.

Numa primeira abordagem fizemos o levantamento do número de cartas trocadas entre os dois músicos em cada ano e, em seguida, listamos todos os temas incluindo nome e

profissão de pessoas citadas, cidades e países, instituições diplomáticas, instituições de ensino, etc.

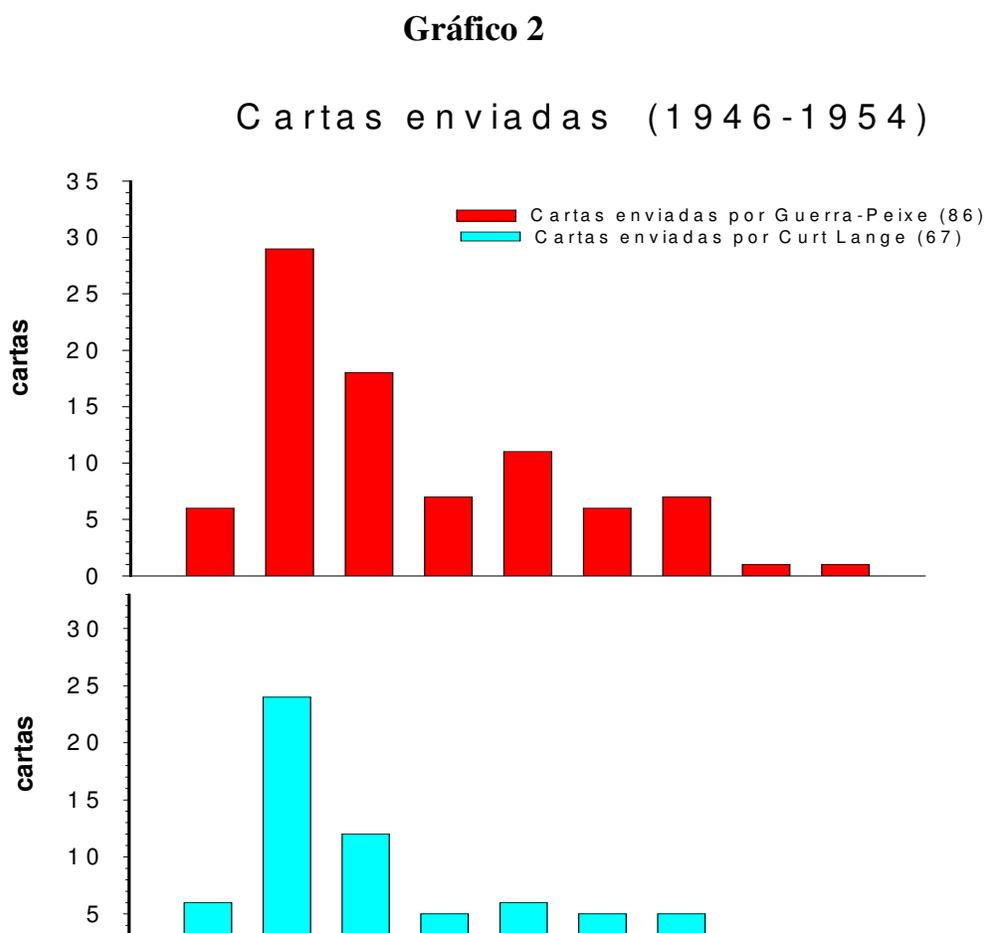
Gráfico 1

Correspondência entre Guerra-Peixe e Curt Lange
(175 cartas)



O eixo horizontal corresponde aos anos em que os músicos se corresponderam; o vertical, ao número de cartas trocadas em cada ano. Assim, podemos ver que no ano de 1947, a correspondência foi bem mais intensa, totalizando 53 cartas. O gráfico nos demonstra ainda que até 1956, a correspondência manteve-se regular, anual, e com um grande volume de cartas, somando 159. Após oito anos de interrupção, entre 1957 e 1964, os dois interlocutores retomaram a correspondência a partir de uma carta enviada por Guerra-Peixe no dia 22 de junho de 1965, na qual o compositor se desculpa pela distância estabelecida neste período: “Prezado amigo, tão próximo do coração mas tão distante nas relações - provavelmente por culpa minha!”. Porém, esta interrupção de nove anos acarretou um tipo de arrefecimento no ritmo da correspondência, como pode ser notado pela irregularidade e pelo pequeno número de cartas trocadas até 1985, segundo o gráfico acima.

Pelo gráfico 2, podemos visualizar a proporção de cartas enviadas por Guerra-Peixe e por Curt Lange, durante o período com o qual trabalhamos:



Como podemos perceber, o número de cartas escritas e enviadas pelo compositor é relativamente superior às recebidas, totalizando 86. Dentre as cartas enviadas por Guerra-Peixe, existe uma, de 14 de novembro de 1946, que, na verdade, foi escrita pelo diretor comercial da Rádio Globo, local onde o compositor trabalhava como diretor musical. O conteúdo desta carta se refere a uma explicação da potência e do número de músicos que a rádio possuía, bem como o tipo de programação musical veiculada por essa emissora. Além desta, há ainda um telegrama de Guerra-Peixe enviado em 20 de abril de 1947.

Do total de 153 cartas trocadas entre 1946 e 1954, 85 foram escritas por Guerra-Peixe (a carta n.8, como mencionado, foi enviada por ele, porém escrita pelo diretor comercial da Radio Globo) e 67, por Curt Lange. Embora nesta primeira etapa de nossa análise tenhamos contemplado as cartas enviadas por ambos os interlocutores, é preciso frisar que nossa discussão se concentrará basicamente nas cartas escritas por Guerra-Peixe, pois suas idéias, opiniões, conflitos, interesses, são expostos e desenvolvidos praticamente à *capela* sem a cumplicidade objetiva de Curt Lange. Naturalmente, quando necessário, invocaremos a fala de Curt Lange.

A título de exemplificação, apresentamos um quadro com os temas mais recorrentes entre 1946 e 1954:

Quadro 1

GRANDES TEMAS	NÚMEROS CORRESPONDENTES ÀS CARTAS	SUB-TEMAS E CARTAS CORRESPONDENTES
Conceitos estéticos de Guerra-Peixe	Cartas n.º.: 2, 9, 11, 14, 17, 24, 25, 27, 28, 29, 33, 34, 36, 37, 44, 66, 71, 74, 92, 123, 127, 130, 133.	Canto: n.2; Atonal: n.13; Antinacional: n.24; Público: n.6, 24, 74, 92, 96, 104; Forma: n.24, 28, 34, 48, 52; Função social: n.92; Ritmo: n.24, 28, 36, 37, 52, 74; Série dodecafônica: n.24, 28
Música Popular	Cartas n.º.: 8, 24, 29, 33, 34, 36, 37, 38, 46, 47, 49, 52, 55, 56, 58, 59, 67, 68, 70, 80, 82, 83, 84, 87, 88, 90, 102, 105, 110, 111, 112, 117, 137, 138, 141, 142.	Frevo: n.36, 38, 39, 52, 58, 59, 70, 87, 88, 112, 117, 138, 155; Ari Barroso: n.80, 83; Caymmi: n.67, 68, 83, 84, 87, 102; Ritmo de pandeiro: n.37, 40, 59; Danças nacionais: n.105.
Nacionalismo Musical	Cartas n.º.: 2, 4, 6, 24, 28, 32, 38, 65, 74, 95, 100, 101, 104, 107, 110, 112, 113, 114, 137, 138, 141, 150.	Caráter brasileiro: n.38, 65; Caráter nacional: n.107, 137, 141; Cor nacional: n.24, 28, 37, 74, 100; Regionalismo: n.24, n.26; Estilo nacional: n.24; Super-nacionalistas: n.32; Rotina nacionalista: n. 138.
Críticas de Guerra-Peixe	Cartas n.º.: 2, 4, 9, 11, 13, 16, 20, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 32, 34, 38, 49, 52, 56, 58, 61, 65, 66, 68, 83, 86, 88, 90, 92, 93, 100, 104, 108.	Musicologia: n.4; Rádio: n.9; Público: n.11; Nacionalistas: n.11; Atraso estético: n.13; Villa-Lobos: n.22; Estado Novo: n.22; Regionalismo: n.26.
Dodecafonismo	Cartas n.º.: 4, 6, 13, 24, 28, 33, 34, 54, 71, 74, 75, 100, 104, 110, 133, 137, 138, 139.	Compositores dodecafônicos: n.137; Dodecafonismo brasileiro: n.104, 137, 139; Técnica dos 12 sons: n.6, 28, 33, 34, 71, 75.

Optamos em agrupar em Grandes Temas os assuntos que se relacionam com uma idéia central. Assim, Conceitos Estéticos de Guerra-Peixe é o grande tema composto de opiniões do

compositor relativas aos elementos intrínsecos e extrínsecos à estruturação musical, como a forma musical, função social, etc.

Ao observar este pequeno quadro, nos chama a atenção o fato da Música Popular ter sido um tema que perpassou toda a correspondência. A razão desta recorrência é que Curt Lange, sempre interessado na música popular do Brasil, solicitava a Guerra-Peixe o envio de discos de frevo, coleta de músicas denominadas pelo musicólogo como “folklore negro”, livros e opiniões de Guerra-Peixe sobre a música e os músicos populares brasileiros. Uma vez que Guerra-Peixe sobrevivia, naquela época, graças ao trabalho de arranjador em rádios e também como intérprete de música popular em bares, confeitarias e cassinos, ele era visto por Curt Lange como um informante eficiente e atualizado acerca das questões que envolviam a música popular urbana.

As informações e os materiais enviados a Curt Lange se convertiam em palestras, cursos, exposições que o musicólogo realizava em países da América Latina e mesmo nos Estados Unidos. Por exemplo, um pedido urgente de Curt Lange a Guerra-Peixe por meio de uma carta, sem data, enviada do Texas: “Pode mandar lá²³, quanto antes melhor, o livro do Caimmy²⁴ com as retificações de você que muito me interessam”. A resposta é tranqüilizadora e bem humorada: “Acalme-se. Não ‘caí-me’ no esquecimento. É também, a falta de tempo” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 14 de julho de 1948).

O comportamento de Curt Lange, embora impregnado de uma herança “colonialista” foi, de certa forma, responsável pelo desenvolvimento do espírito de pesquisador da música popular que se revelaria em Guerra-Peixe anos depois.

As pautas dodecafônicas

²³ O musicólogo se refere a Mendoza, Argentina, pois no ano de 1948 ele mantinha atividades de ensino e de direção musicológica também na Universidade Nacional de Cuyo.

²⁴ Referência a um livro escrito pelo compositor baiano Dorival Caimmy.

Como referido na listagem dos documentos *auto-referenciais*, trabalhamos com sete composições musicais de Guerra-Peixe - seis dodecafônicas e uma nacionalista -, escritas entre 1944 e 1954. As seis partituras dodecafônicas, em estado de manuscrito, encontram-se na Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A sétima obra, *Suíte n.2*, foi editada em 1959 pela Ricordi Brasileira, devido à sua premiação no Concurso Brasileiro de Composição em Comemoração ao 150º aniversário de fundação de G.Ricordi & C. Milano.

Os títulos das obras selecionadas para esta pesquisa são: *Quatro Bagatelas* (1944), *Música n.1* (1945), *Dez Bagatelas* (1946), *Música n.2* (1947), *Miniaturas n.3* (1948), *Prelúdios* (1949), *Suíte n.2 Nordestina* (1954). O critério de seleção para escolha das obras musicais foi estabelecido tendo em vista três fatores: a formação instrumental, sua representatividade dentro do conjunto das obras, data de criação.

Quanto à formação instrumental, é importante lembrarmos que os compositores dodecafônicos brasileiros optavam, em geral, por uma instrumentação pequena como solos, duos, trios e quartetos, pois, assim, a montagem e a divulgação das obras eram viabilizadas de forma mais acessível. Normalmente, eram os próprios membros do *Música Viva* - compositores e instrumentistas - que realizavam as estréias, uma vez que o repertório dodecafônico parecia não atrair a atenção da maioria dos intérpretes brasileiros.

Como veremos oportunamente, algumas obras escritas para grandes grupos instrumentais, como, por exemplo, a *Sinfonia n.1* de Guerra-Peixe, encontravam oportunidade de estréia na Europa, onde acabavam fazendo carreira.

O levantamento da instrumentação utilizada na produção dodecafônica de Guerra-Peixe revela que o piano e o violino foram os instrumentos mais requisitados. Sendo o compositor violinista, é fácil entendermos sua preferência por este instrumento. Quanto ao

piano, ao todo foram escritas 23 obras, sendo quatorze para piano solo e nove para grupos de câmara onde este instrumento se inclui: violino e piano, flauta e piano, fagote e piano, canto e piano, etc.

Acreditamos que o piano foi para Guerra-Peixe uma espécie de laboratório que o permitia desenvolver suas experiências dodecafônicas, fossem elas contrapontísticas, harmônicas, acústicas, polirrítmicas, pois este instrumento é considerado, dentre os instrumentos acústicos, aquele que apresenta maior recurso sob o ponto de vista harmônico e polifônico. Assim sendo, as idéias desenvolvidas nas obras pianísticas eram projetadas em outras formações instrumentais, fato que responde ao critério da representatividade, ou seja, da importância destas obras pianísticas no conjunto das 49 obras dodecafônicas.

Outro aspecto relevante para nossa escolha é o fato de que, como pianista, nosso interesse e capacidade para lidar com este repertório é ainda maior.

Feita a opção pela produção pianística, constituída ao todo de treze obras solo, e após uma segunda triagem, chegamos à conclusão que seria possível trabalhar com seis obras ilustrativas da fase dodecafônica de Guerra-Peixe, nas quais poderíamos averiguar as transformações estéticas e intelectuais do compositor. Por último, selecionamos a *Suíte n.2 Nordestina*, de 1954, pois esta representa o encerramento definitivo da fase dodecafônica e inaugura uma nova etapa da produção musical do compositor: a nacionalista.

Dissonâncias e consonâncias metodológicas

Se por um lado, o fato de lidarmos com fontes praticamente inéditas nos encaminha à realização de um trabalho original, por outro, não podemos subestimar os riscos metodológicos e interpretativos que estão em jogo na análise desta documentação, lembrando

ainda que nossas fontes possuem caráter bastante distintos - textual e musical. Tendo em vista também que nossa pesquisa se insere no encontro de duas áreas - História Social da Cultura e Musicologia -, e a natureza dos nossos documentos evidenciam esta interseção, estamos expostos a alguns desafios interdisciplinares, notadamente no terreno da metodologia. Estes desafios impõem uma série de questões, dentre elas: Como tratar o objeto musical como documento histórico? Como analisar e interpretar historicamente um documento cuja intencionalidade daquele que o produziu é expressa por meio da linguagem dos sons e não por meio da linguagem verbal?

Recorrendo ao conceito de Jacques Le Goff para o qual todo documento é monumento, ou seja, é “algo feito para lembrar o que se quer lembrar e para esconder o que se quer esconder” (*apud* Meneses, 2004, p. 46), uma obra musical é passível de interpretação histórica, na medida em que carrega, em si, a intencionalidade de quem a produziu.

Nas manifestações musicais de tradição oral, como é o caso de boa parte da produção musical brasileira, esta intencionalidade é mais claramente detectada pois a música é criada e recriada coletivamente no seio das práticas sociais e religiosas no cotidiano das comunidades.

Neste sentido, o antropólogo e etnomusicólogo Anthony Seeger considera que a:

(...) história é a compreensão subjetiva do passado a partir da perspectiva do presente. Eventos não acontecem simplesmente; eles são interpretados e criados. Eu argumento que membros de alguns grupos sociais criam seu(s) passado(s), seu(s) presente(s), e sua(s) visão(ões) de futuro parcialmente através de performances musicais. Estruturas e valores musicais, e práticas de performance são, eles próprios, informados por conceitos de história, e sua realização no presente é uma demonstração de certas atitudes sobre o passado e o futuro (Seeger, 1993, p. 23-24).

No universo da música erudita, a monumentalidade de uma obra musical é, muitas vezes, atribuída às apropriações que dela são feitas ou ao sucesso de público que ela alcança. Por exemplo, a música nacionalista do compositor Villa-Lobos produzida após a Semana de Arte Moderna, contém padrões rítmicos, melódicos e timbrísticos que, ao longo dos anos 1930, tornaram-se símbolos de identidade da nação brasileira. Compostas em um período

onde o projeto político para o Estado era o desenvolvimento do “espírito brasileiro”, as obras musicais brasileiras de caráter nacionalista foram apropriadas pela ideologia dominante e passaram a corresponder ao imaginário de nação forjado naquele período.

Assim, ainda hoje, ao escutarmos o IV movimento das *Bachianas Brasileiras n.2* (1930) conhecido como *O Trenzinho do Caipira*, somos capazes de recuperar um passado onde o sentimento coletivo estava direcionado aos ideais de progresso (retratado pela locomotiva) e de ordem (utilização da harmonia clássica).

No entanto, ainda que uma obra musical não se transforme em um símbolo de identidade cultural e mesmo que ela nunca tenha sido ouvida, ainda assim podemos interpretá-la como monumento. A este respeito, Le Goff esclarece que o documento/monumento é o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio (Le Goff, 1996, p. 552).

Embora a música dodecafônica de Guerra-Peixe nunca tenha correspondido à ideologia política dominante de seu país e, da mesma forma, não lhe fora possível se aproximar da popularidade das obras nacionalistas, ela exemplifica a *intencionalidade* do compositor para o florescimento de outra sensibilidade musical brasileira. Expressando-se por meio de sonoridades novas, Guerra-Peixe estava convicto de sua contribuição para “vencer o atraso estético” do público brasileiro, historicamente habituado aos sons da música tradicional. Seus anseios pela renovação musical no Brasil, revelam, então, a *intencionalidade* do artista e de sua obra.

Ainda na perspectiva de Le Goff (1996, p.553), para quem o monumento é uma “aparência enganadora” que precisa ser desmontada para que se possa analisar as condições em que foi produzida, uma mesma obra musical contempla várias “aparências” ou intenções:

ao ser composta, ao ser executada, ao ser ouvida, ao ser lembrada. Se analisarmos uma mesma obra musical executada por dois intérpretes diferentes, embora ambos busquem expressar a intenção daquele que a compôs, o resultado interpretativo será sempre diferente porque cada intérprete participa também com uma intenção própria, fruto de sua vivência individual e cultural. Estamos falando aqui das potencialidades e da multiplicidade de intenções existentes em todo e qualquer documento histórico.

É importante estabelecermos uma distinção sutil e fundamental para a questão metodológica. Ao abordarmos a música como fonte histórica, a imagem que toma lugar em nossa mente não é de sua grafia mas, antes, de sua realidade sonora. Mesmo após os esclarecimentos resultantes das reflexões da história e de suas áreas afins em torno da definição de um documento histórico, ainda estamos condicionados a pensá-lo como aquilo que pode ser lido num papel, visto numa imagem e narrado pelos testemunhos. No entanto, a música não é a grafia musical colocada na partitura, esta é apenas a representação de uma realidade que se materializa no momento em que é ouvida. “A música se realiza no tempo e o tempo é o seu elemento primordial de manifestação” (M. Andrade, 1995, p. 71). A partitura, “mero mapa de um território”, é um dos suportes que permite com que uma obra musical possa ser lida, interpretada e lembrada em tempos e épocas diferentes.

Tendo em vista que a realidade musical está subordinada à escuta, produzimos um CD contendo as obras selecionadas e analisadas no capítulo 4. À exceção da *Suíte Nordestina*, registrada em LP pela pianista Sônia Maria Vieira, em 1975, e remasterizada em nosso CD, as seis obras dodecafônicas não possuem registro sonoro comercial. Optamos em manter a gravação original da *Suíte Nordestina* por corresponder ao primeiro registro fonográfico desta obra e, segundo encarte do LP, sua realização teve a direção do próprio Guerra-Peixe. A descrição detalhada do processo de gravação pode ser vista no Anexo.

Analisar e interpretar historicamente um documento musical é, sem dúvida, o grande desafio desta pesquisa e seu maior estímulo. Uma obra musical, enquanto expressão artística produzida por alguém em uma determinada época é, ao mesmo tempo, objeto de conhecimento estético - neste sentido, voltado à própria obra de arte -, e fonte de interpretação da realidade social pois, toda prática musical é também uma prática social.

Como dissemos no início deste capítulo, nossa interpretação da música de Guerra-Peixe abandona a antiga concepção de que música é um espelho da sociedade na qual ela foi produzida, assim como também foge a uma visão de que a música é um produto pré-determinado pelo seu meio. Trabalhamos com a perspectiva de que a música dodecafônica de Guerra-Peixe se constitui através de um diálogo polifônico em processo contínuo de auto-alteração, entre o desejo individual do artista e a multiplicidade própria de sua cultura.

A polifonia deste diálogo será ouvida ao longo dos próximos capítulos.

Capítulo 2

Os tons nacionais e as dissonâncias dodecafônicas

Mas o tempo cura todas as feridas,
mesmo aquelas abertas pelas
harmonias dissonantes.

A.Schoenberg

Nacionalismo musical

Para compreendermos o impacto causado pelo movimento em torno do dodecafonismo no meio artístico brasileiro, assim como reconhecer o ambiente musical onde Guerra-Peixe se formou, faz-se necessário examinarmos algumas características do projeto estético-ideológico proposto por Mário de Andrade nos anos 1920, e sua transformação gradativa em projeto político-musical durante os anos 1930 e 1940.

Tomando como marco histórico o Movimento Modernista da década de 1920, movimento artístico-cultural que antecedeu a era dodecafônica brasileira, a nacionalização das artes era uma “necessidade” histórica, segundo a interpretação de seu teórico, o modernista Mário de Andrade. Após a Semana de Arte Moderna, em 1928 - ano de publicação de *Macunaíma* -, Mário de Andrade “esboçava os princípios norteadores do nacionalismo musical brasileiro através da publicação do Ensaio sobre a Música Brasileira (Contier, 1985, p. 27). O Ensaio, provavelmente o documento mais citado nas reflexões e discussões sobre a música nacionalista brasileira, tornou-se, ao longo de aproximadamente três décadas, uma

espécie de cartilha que não apenas guiava as diretrizes dos compositores nacionalistas como também os amparava em suas justificativas individuais quanto à “necessidade” de compor músicas com caráter nacional.

O critério atual da música brasileira, dizia Mário de Andrade, deve ser social e não filosófico, pois:

(...) deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular (M. Andrade, 1972, p. 20)²⁵.

O nacionalismo modernista proposto por Mário de Andrade se diferenciava do nacionalismo romântico do século XIX em vários aspectos, dos quais enfatizamos dois: um, se refere à tomada de consciência por parte dos compositores brasileiros quanto à função e o papel social que deveriam ocupar na cultura de seu país e, o outro, que não deixa de ser um desdobramento do primeiro, se refere à maneira como os elementos musicais denotativos da “raça” brasileira deveriam ser empregados (ritmo, melodia, harmonia, forma e instrumentação)²⁶.

Todo compositor modernista nacional deveria evitar o cultivo da expressão individual e se colocar a serviço de uma obra “interessada” socialmente, visto que “toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção”(M. Andrade, 1972, p.18), na qual estava inserida a sociedade brasileira dos anos 1920. Da mesma forma, a apropriação de elementos étnico-musicais como mero apelo ao “exotismo” deveria ser totalmente evitada porque, além de falsificar o verdadeiro sentido

²⁵ Trabalhamos com a terceira edição do Ensaio, de 1972.

²⁶ Contier (1985) considera o nacionalismo de Mário de Andrade um nacionalismo “crítico”, oposto ao nacionalismo “acrítico” da Escola Nacionalista anterior, que teve a figura do compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920) como seu maior representante.

artístico das obras nacionalistas, contribuía para a manutenção da crítica europeia, sobretudo a francesa, incentivadora dos aspectos exóticos da música tradicional (Contier, 1985, p. 30).

O que os europeus apreciam, dizia Mário de Andrade, “não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia” (M. Andrade, 1972, p.14). Como destaca Contier (1985), Mário de Andrade negou-se a valorizar os trabalhos iniciais de Villa-Lobos devido à insistência nos cantos indígenas com grande acentuação dos elementos rítmicos e melódicos, configurando-se, portanto, em uma demonstração de exotismo musical.

Em relação à opinião europeia sobre a arte brasileira é importante considerarmos que nossos artistas e intelectuais mantinham, àquela época, intenso contato com a cultura francesa, referência aos movimentos artísticos de vanguarda²⁷. Nomes representativos do Movimento Modernista Brasileiro, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet, dentre outros, viviam em Paris e participavam dos encontros promovidos pela elite intelectual francesa. São estes brasileiros residentes na França que, em cartas ao Brasil, ilustram a expectativa europeia em relação à música “cultura” aqui produzida, reforçando a imagem que a arte brasileira deveria corresponder.

Em março de 1924, foi publicada na Revista Ariel a Carta de Paris de Sérgio Milliet relatando que, no mês seguinte, aconteceria um concerto com obras de três compositores: Stravinsky, Milhaud e Villa-Lobos²⁸. Nesta carta, além de ressaltar o fato de que Villa-Lobos estaria ao lado de dois nomes representativos da música moderna, o poeta brasileiro aponta a necessidade de dar continuidade ao cultivo do tipicamente nacional:

²⁷ A este respeito, lembremos que durante os três festivais da *Semana de Arte Moderna*, em fevereiro de 1922, dos seis compositores modernos apresentados cinco eram franceses (Debussy, Blanchet, Vallon, Erik Satie e Poulenc) e um brasileiro (Villa-Lobos).

²⁸ Detalhes da trajetória de Villa-Lobos na Europa, ver Guerios, 2003.

O fato de serem as músicas brasileiras compreendidas e admiradas pelos artistas estrangeiros prova as famosas palavras dum célebre crítico, escrevendo sobre o grande compositor espanhol Manoel de Falla: “Quanto mais uma obra é regional, mais ela é universal”. Temos nesse exemplo, e no dos modernos russos, o melhor ensinamento e o maior estímulo para os músicos genuinamente nacionais. É um grande erro considerar-se o maxixe música sem importância. Ele representa parte da nossa alma, e a alma de uma raça é coisa seríssima. Justamente o que devemos cultivar são os elementos espontâneos brotados em nosso povo. Devemos partir dos seus característicos, a ingenuidade, a sensualidade, a melancolia e o chiste da modinha, para, com estes dados, chegarmos a uma música nossa e, portanto, universal. (Milliet *apud* Guerios, 2003, p. 232).

A historiografia sobre a música erudita brasileira tem demonstrado que nos anos 1920, as obras nacionais, sobretudo as de Villa-Lobos, alcançavam sucesso na Europa quando correspondiam à expectativa do público e da crítica francesa em relação ao seu manancial de exotismo. Nesta perspectiva, “Villa-Lobos tornou-se um músico brasileiro conforme a imagem que o espelho europeu lhe mostrava” (Guerios, 2003, p.142), representando em sua música um Brasil selvagem e exótico, um Brasil concebido pelos parisienses.

Diferentemente do nacionalismo romântico que aplicava sobre o material “étnico-brasileiro” uma técnica tradicional européia, a proposta modernista para o nacionalismo musical defendia o compromisso com a renovação material e formal européia e, ao mesmo tempo, a construção de uma identidade musical brasileira que “refletisse de uma maneira imediata os problemas sociais do homem brasileiro. Era preciso indicar uma tradição musical ainda inexistente no Brasil” (Contier, 1985, p. 31).

Para a formação de uma tradição, os compositores nacionais deveriam passar por “três fases evolutivas”, denominadas por Mário de Andrade como: fase da tese nacional, fase do sentimento nacional e fase da inconsciência nacional²⁹. Após ter ultrapassado esta última, o compositor brasileiro estaria livre para se expressar, pois os componentes da música

²⁹ Discussão detalhada sobre as três fases, ver Santos, 2004.

“primitiva³⁰” já estariam incorporados e seriam espontaneamente elaborados. Nesta fase utópica da inconsciência nacional, a arte alcançaria seu sentido pleno, o de conduzir o homem aos “reinos do prazer desinteressado da beleza” e se constituiria pelo equilíbrio entre homem e sociedade (Travassos, 1997, p. 203).

O nacionalismo forjado por Mário de Andrade conservava características semelhantes ao espírito de renovação do modernismo brasileiro, especialmente no que diz respeito à reafirmação da nacionalidade brasileira, à fuga dos processos construtivos pós-românticos e à adoção de técnicas contemporâneas³¹. Neste sentido, o nacionalismo modernista brasileiro estabeleceu laços de parentesco com outros movimentos nacionais da América Latina:

(...) especialmente com os Grupos “Renovación Musical”, que apareceram na Argentina (anos 30) e em Cuba (anos 40), ambos certamente influenciados pelo modernismo brasileiro, mas diferentes dele por serem nítidos prolongamentos do espírito neo-objetivo europeu, com sua influência neoclássica marcante. De fato, pelos anos 30 o nacionalismo brasileiro começava também a tender para o neoclassicismo, como se pode ver pelas obras de Villa-Lobos e de alguns dos discípulos de Mário de Andrade (Neves, 1981, p. 47).

A proposta e o desejo de ruptura com o academicismo manifestados pelos modernistas brasileiros são redimensionados por Mário de Andrade, em 1928, admitindo que o mal não eram as escolas, mas, sim, as escolhas. Ao final da primeira parte de seu Ensaio, o poeta modernista, após esboçar a trajetória pela qual deveriam passar os compositores brasileiros, declarou:

(...). Todas estas constatações dolorosas me fazem matutar que será difícil ou pelo menos bem lerda a formação da escola musical brasileira. O lema do modernismo no Brasil foi Nada de escola!... Coisa idiota. Como si o mal estivesse nas escolas e não nos discípulos (...). (M. Andrade, 1972, p. 71).

³⁰ Termo utilizado originalmente por Mário de Andrade (1972).

³¹ Segundo Travassos o modernismo é um período delimitado de maneira frouxa entre meados dos séculos XIX e o fim da Segunda Guerra Mundial. De maneira geral, o termo moderno agrupou correntes artísticas distintas que tinham em comum o repúdio às tradições acadêmicas (Travassos, 1997, p. 16).

A nacionalização das artes na cultura brasileira não aconteceu de forma isolada. Ela se insere num processo histórico mundial que culminou na Europa durante o século XIX, com repercussão e desdobramentos em várias sociedades.

O conceito moderno de nacionalismo surgiu na Alemanha do século XVIII dentro do movimento pré-romântico conhecido como *Sturm und Drang*. A Alemanha queria provar a “existência da unidade alemã”, uma vez que na Europa era indiscutível a unidade nacional e o prestígio francês (Leite, 1976, p. 23). Os autores em torno do movimento alemão iniciaram um processo de negação da razão em detrimento do sentimento e da intuição, opondo-se, assim, ao iluminismo francês. A grande unidade da humanidade, a partir daquele momento, seria concebida sob o ponto de vista de suas peculiaridades regionais, nacionais e individuais:

(...). Embora se costume lembrar que as realizações do *Sturm und Drang* estiveram muito abaixo de seus planos e programas, costuma-se lembrar também, que o seu fermento continua a ser sentido até hoje em nossa vida intelectual: renovaram o gosto literário, através de uma volta às fontes populares da poesia e da acentuação do característico e particular; impuseram a importância do estudo evolutivo das línguas; à unidade clássica do homem, opuseram a sua diversidade (Leite, 1976, p. 29-30).

Nesta perspectiva, o espírito nacional revela-se por meio de uma determinada língua e suas peculiaridades, “daí a valorização das canções populares como expressão ingênua e ainda jovem do espírito nacional” (Leite, 1976, p. 30). Podemos dizer que na música erudita brasileira, tal postura manifestou-se pela primeira vez através da obra “A Sertaneja” (1860) do diplomata e compositor Brasília Itiberê da Cunha (1848-1913), que, “com intuito de nacionalizar a criação musical emprega como tema central de sua rapsódia a canção gaúcha denominada *Balaio*” (Neves, 1981, p. 18).

O compositor russo Mikhail Glinka, por exemplo, em 1830 ao investir na criação de preceitos para a música nacional russa, introduziu nas formas eruditas “ocidentais” (poema sinfônico, ópera, cantatas, etc.) melodias e ritmos populares. Numa época em que os compositores viajavam por necessidade através da Europa, as músicas de referência nacional

despertavam frequentemente o interesse no estrangeiro. E, como já mencionado anteriormente, este interesse estrangeiro pelo “exótico” foi também responsável pela manutenção do espírito nacionalista.

Mesmo na França, durante o século XIX, os costumes camponeses, “julgados dignos de interesse simplesmente como vestigem da cultura ancestral” (Thiesse, 2001, p.161), passaram a ser vistos como símbolos da pátria e referentes éticos, pois, representavam provas de que, apesar das mudanças no sistema político e econômico, a nação se mantinha imutável. Como resultado, em 1845 é instituído pelo governo francês uma “Comissão dos Cantos Religiosos e Históricos da França” que, sob a direção de Emile Souvestre, deveria recolher e publicar todo o patrimônio francês (Thiesse, 2001, p. 169). Todos os cantos populares da França, todas as línguas, todos os dialetos deveriam ser levados em consideração e este trabalho monumental seria destinado a fazer parte da grande coleção de Documents inédits de l’Histoire de France. Naturalmente, este projeto ficou inacabado.

Entretanto, não podemos desconsiderar também a existência de um interesse individual dos compositores pelas canções populares de um determinado país ou região, independentemente do vínculo objetivo e consciente com o espírito nacionalista. A motivação pode ser o objeto musical propriamente dito e, mesmo, o interesse pelo conhecimento da cultura popular do outro. Como exemplo, entre 1790 e 1795, o compositor austríaco Joseph Haydn, após sua estadia em Londres, produziu cerca de 400 arranjos de canções escocesas e gaulesas. Da mesma forma, Beethoven tinha um projeto de criar uma coleção de cantos populares de todos os países, produzindo, entre 1810 e 1818, 57 harmonizações de cantos irlandeses, 25 harmonizações de canções gaulesas, 37 harmonizações de canções escocesas e algumas italianas (Thiesse, 2001, p.182).

De um modo geral, podemos dizer que o nacionalismo musical do período romântico se caracterizava basicamente pela insistência no uso da citação de melodias e ritmos

populares. Tais elementos, por sua vez, são acessíveis a qualquer compositor, independente da nacionalidade. Assim, uma cantiga de roda do sudeste do Brasil, ouvida por um compositor francês quando de sua passagem pelo país, pode ser citada em uma obra sua. Tal apropriação não significa que sua música tenha uma intenção nacional, pois a “produção de música nacional é prerrogativa dos artistas enquanto membros de uma comunidade nacional” (Travassos, 2000: b, p.39). Daí o alerta de Mário de Andrade quanto ao uso exclusivo da citação, pois este recurso não resolveria o problema da criação nacional, era preciso identificar na música do povo as “constâncias” rítmicas e melódicas e fazer delas um hábito.

O nacionalismo modernista proposto para os compositores brasileiros, bem como o nacionalismo político-musical que se desenvolveria durante os anos 30 e 40 do século XX, constituíram-se pela busca de uma identidade e esta só se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença. Mas “ser diferente não basta, é preciso mostrar em que nos identificamos” (Ortiz, 1986, p. 12).

Para Mário de Andrade, o símbolo desta identificação estava na esfera das manifestações primitivas do povo, pois, nelas, o “poder dinamogênico” da música resulta de necessidades gerais humanas inconscientes, isento de erudição falsificadora e de individualismo exclusivista. Segundo sua análise psico-sócio--musical, a música popular:

(...) é sempre expressiva porque nasce de necessidades essenciais, por assim dizer interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela à medida que se torna de todos e anônima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas também as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristeza (M. Andrade, 1972, p. 41-42).

O potencial dinamogênico, ao qual se refere Mário de Andrade, está presente em culturas tradicionais que guardam certa distância, tanto física quanto espiritual, do cosmopolitismo dos grandes centros urbanos brasileiros. Tal distanciamento dificultava o

convívio dos compositores com o material popular *in loco*. Sendo assim, a solução encontrada pela maioria dos compositores nacionais foi recorrer às coletas e aos registros dos folcloristas, realizados durante suas viagens pelas diferentes regiões do país, e aos gêneros musicais tipicamente urbanos que, desde o final dos anos 1920, iniciavam um forte movimento de ascensão social, principalmente no Rio de Janeiro³².

Ao tentar definir a música popular de caráter urbano, Mário de Andrade empregava termos como “semiculta” e “popularesca”, pois, em sua perspectiva, esta prática musical não se encaixava nem no universo popular (primitivo), nem no universo erudito (artístico). Embora ele tenha empreendido um longo trabalho de pesquisa acerca da modinha³³, culminando no álbum *Modinhas Imperiais*, publicado em 1930, sua tendência sempre foi valorizar a música popular rural em detrimento da música “popularesca”.

Para ele, a música popular urbana recebia influências nocivas de culturas internacionais, notadamente da música americana:

Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadinha de fundo sertão possui água encanada, esgotos, luz elétrica e rádio. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. A mais importante das razões desse fenômeno está na interpenetração do rural e do urbano. Com exceção do Rio de Janeiro, de São Paulo e poucas mais, todas as cidades brasileiras estão em contato direto e imediato com a zona rural. Não existem, a bem dizer, zonas intermediárias entre o urbano e o rural propriamente ditos. No geral, onde a cidade acaba, o campo principia. E realmente numerosas cidades brasileiras, apesar de todo o seu progresso mecânico, são de espírito essencialmente rural.

Por tudo isso, não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o Choro e a Modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais. (M. Andrade, 1972, p. 166)

³² A respeito da música popular na sociedade brasileira dos anos 1920, ver Wisnik, 2001.

³³ A modinha, denominada na época como “canto de salão”, dominava a musicalidade da burguesia desde meados do século XVIII até o final do Segundo Reinado. Segundo Travassos, o interesse de Mário de Andrade por este gênero que se difundiu tanto no Brasil quanto em Portugal, tem um interesse histórico à medida em que “as menções às modinhas do Brasil podiam significar tanto que elas vinham de além-mar quanto o reconhecimento de sua diferença estilística com relação às da metrópole. As modinhas estariam, portanto, entre os primeiros produtos musicais brasileiros” (Travassos, 2000: b, p. 96).

Mário de Andrade temia que a música popular urbana, uma vez sujeita às influências internacionais, pudesse interferir na consolidação da hegemonia nacionalista baseada nos caracteres musicais étnicos. Na interpretação de Wisnik (2001), a reação nacionalista contra a música popular urbana se deu, sobretudo, pelo fato dela:

(...) [expressar] o contemporâneo em pleno processo inacabado, mais dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo. Dupla novidade, como emergência do popular recalcado no âmbito da cultura pública brasileira, atravessando uma rede de restrições coloniais-escravocratas, e como emergência dos meios modernos de reprodução elétrica, a música popular brasileira urbana lançava em jogo os elementos sintomáticos de um flagrante desmentido descentralizador às concepções estético-pedagógicas do intelectual erudito, prometendo um abalo decisivo no seu campo de atuação (Wisnik, 2001, p. 148).

O abalo ao qual se refere o autor está relacionado com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, especialmente o rádio e o disco, uma vez que estes meios pressupõem um novo sistema de produção e reprodução musical - música de repetição -, diferentemente do sistema produzido pela música erudita no espaço da sala de concerto - música da representação.

Paralelamente ao descobrimento e à catalogação do populário regional brasileiro, incentivado pelo nacionalismo modernista, concorria o crescimento do setor de entretenimento urbano, em virtude do processo de industrialização dos grandes centros. Assim, o surgimento e o aproveitamento de novos espaços (cafés-concertos, salas de cinema, empresas de rádio e fonografia, editoras musicais, etc) e de novos produtos musicais (*jazz* e canções americanas) nos grandes centros urbanos, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo, contribuíram para o florescimento de um novo público, diferente daquele habituado às salas de concerto (Travassos, 1997). Neste trânsito entre músicos, público e mercado fonográfico, a indústria cultural se desenvolvia e promovia a música popular urbana como um dos símbolos de identidade nacional.

Para termos idéia de como tudo isso incomodou os compositores nacionalistas, cito parte de uma entrevista de Villa-Lobos, concedida ao jornal O Globo em 20 de julho de 1929, criticando a qualidade artística da música popular urbana e a proliferação dos meios de reprodução desta música:

(...). Vim ver o Rio, que tanto adoro, e fiquei triste com os que o estão enfeando de tantos rumores diferentes e desgraciosos. O Rio está gramofonizado, horrivelmente gramofonizado ... Toca-se, aqui, hoje em dia, tanta vitrola, tanta radiola, tanta meia-sola musical do momento, no meio da rua, COMO NÃO SE VÊ EM NENHUMA PARTE DO MUNDO DENTRO DE CASA, NOS BURGUESES SERÕES DE FAMÍLIA... O mal, aliás, não estará no número e na difusão dessa música mecanizada do século, mas na sua qualidade (...). Os nossos gravadores de discos, porém, os comerciantes de nossa música popular, estão muito desorientados. Aceitam tudo, gravam tudo, o que é um erro, pois eles é que deveriam concorrer para educar o povo e o conseguiriam MAIS FACILMENTE DO QUE NÓS, OS ARTISTAS, graças aos elementos de que dispõem (...). (Villa-Lobos *apud* Wisnik, 2001, p. 150).

Ainda neste depoimento, Villa-Lobos lamenta a situação dos músicos de orquestra da época - “heróicos e tradicionais lutadores pela vida” -, e atribui ao cinema falado, a responsabilidade de substituir a música *ao vivo* pelo som mecânico. Imbuído de um “sentimento nacionalista paternalista”, Villa-Lobos recorre ao exemplo de Mussolini para valorizar a figura do músico brasileiro:

(...). O cinema-falado é uma maravilha, está certo. Mas o ARTISTA É INDISPENSÁVEL às coletividades e eu penso que o que se devia fazer em toda parte do mundo era o que determinou MUSSOLINI, na Itália: aproveitar o músico de qualquer maneira. Ora, por exemplo, nas salas de espera dos cinemas (...). (Villa-Lobos *apud* Wisnik, 2001, p. 150).

Pelo tom deste e de vários outros documentos antecedentes à chegada de Getúlio Vargas ao poder, em 1930, conclui-se que não foi apenas por sua qualidade musical que Villa-Lobos tornou-se o compositor oficial do Estado Novo, como veremos oportunamente.

No ano seguinte à declaração de Villa-Lobos, o compositor nacionalista Luciano Gallet³⁴ (1893-1931) publicou, em 1930, na Revista WECO, um texto intitulado REAGIR apontando as razões do “período de mal-estar” vivenciado pela música erudita. Em tom de manifesto, o texto de Gallet responsabilizava as rádio-sociedades, os editores de música, os discos e a desinformação do público brasileiro, pelo desequilíbrio atual da música brasileira³⁵.

Em sua análise, as emissoras de rádio eram as principais causadoras da “degringolada musical”, porque elas “espalham a música ruim, sem o menor critério de seleção” e se justificam pelo “gosto-do-público”, este medido por meio de pedidos musicais de uma minoria de pessoas que telefonavam à rádio solicitando a execução de uma determinada música. Além do mais, elas se dedicavam a lançar músicos populares - “compositores-de-assobio, executantes-de-ouvido, cantores-ignorantes” -, os legítimos divulgadores dos gêneros musicais urbanos (Gallet *apud* Kater, 2001: a, p. 209-215).

Quanto aos programas voltados à divulgação da “música-séria”, Gallet discordava da forma como as músicas sinfônicas eram “mutiladas”:

Toda a gente deve saber que uma orquestra é um grande conjunto que varia de 40 a 120 executantes. As grandes obras sinfônicas e as óperas requerem estes grandes conjuntos, sob uma pena de mutilações inomináveis. Mas as Rádios ignoram e fazem o seguinte:

- *Abertura do Tanhauser* - pela orquestra da Radio-Tal.

A orquestra consta de ... piano, violino e flauta. A execução torna-se ridícula (Gallet, *apud* Kater, 2001: a, p. 210).

³⁴ Luciano Gallet foi um dos primeiros compositores brasileiros a dedicar-se ao estudo sistemático do folclore musical, tendo deixado uma significativa obra musical e musicológica. É famosa sua série de “Canções Populares Brasileiras”, que consta de harmonizações de canções folclóricas de várias regiões do país. Manteve intenso contato com Mário de Andrade, seu conselheiro nos caminhos da pesquisa folclórica e da composição.

³⁵ A partir dos anos 1920 as emissoras de rádio proliferaram nas principais cidades brasileiras ganhando cada vez mais prestígio nas décadas seguintes. Em 1923 é criada a *Fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*, PRA por Roquete Pinto e Henrique Moritze. Para termos uma dimensão do investimento no mercado radiofônico, a cadeia *Diários Associados* dirigida por Assis Chateaubriand, já na década de 1930, reuniria em seu apogeu nada menos de 34 jornais e 36 emissoras de rádio em todo o país. A emissora líder da rede, inaugurada em setembro de 1935, era apresentada como *O Cacique do Ar*. Um mês antes da Tupi, foi lançada, no Rio de Janeiro, outra emissora ligada a jornal: a PRF 4, *Rádio Jornal do Brasil* (Saroldi e Moreira, 1984, p.15).

Quanto aos editores de música, a crítica de Gallet se baseava no fato de que, em geral, eles eram atraídos pela propaganda fácil e rendosa, imprimindo músicas “banais”, normalmente aquelas de maior sucesso nas programações radiofônicas. Da mesma forma, em sua opinião, os editores de disco preferiam abrir mão de seu “stock de música boa e cara” em favor do “Samba-Tal” para garantir uma tiragem imediata de 70.000 discos. Porém, o risco de prejuízo era real, pois aquele determinado samba poderia não emplacar no gosto do público. Gallet denominou o trabalho das edições de disco como um *jogo-de-azar*, sujeito a inutilizar uma matriz e recomeçar outra logo depois que um novo samba aparecesse.

Para que houvesse uma reação a este mercado criado pela indústria cultural era necessário conduzir e desenvolver o “Gôsto-Geral” do público brasileiro. Segundo Gallet, a queda do gosto musical no Brasil estava relacionada com a falta de uma “boa” orientação - papel que deveria ser cumprido pelos músicos “sérios”, pelos editores, pelas rádios, pelas fábricas de discos e pelas instituições de ensino. Vale à pena citar alguns dos itens de seu projeto de reação contra a crise musical dos anos 1920:

I) Confiem a *direção-artística* de cada Rádio-Sociedade a um artista que tenha consciência de sua responsabilidade.

IV) Desenvolva-se o gôsto pela música coletiva desde as escolas primárias, até a fundação de *coraes*, o melhor meio de formação musical.

VI) Saiba-se convencer os governos que eles devem zelar pela conservação do gôsto-de-arte intuitivo dos brasileiros, e que se em todas as partes do mundo os governos gastam enormes quantias para subvencionar os teatros-de-música e os concertos de toda a espécie, não se concebe que no Brasil o governo queira converter a musica em fonte-de-renda, como se música fosse estrada-de-ferro ou alfândega (Gallet, *apud* Kater, 2001: a, p. 214).

A intelectualidade nacionalista, como assinala Wisnik (2001), não conseguia compreender a dinâmica complexa entre a cultura popular urbana e o estabelecimento de um mercado musical, onde o popular em transformação convivia com elementos da cultura internacional. Assim, o programa nacionalista resistia “ao deslocamento sofrido pela arte na modernidade capitalista, procurando desviar os seus sinais na direção de uma investidura

cívico-pedagógica que buscará apoio no Estado forte carente de legitimação” (Wisnik, 2001, p. 148). O programa nacionalista criou resistência não apenas às transformações advindas da música “popularesca” como também à renovação da linguagem musical, proposta pelos músicos adeptos ao dodecafonismo ao longo dos anos 1940.

A partir da década de 1930, o ideal modernista, voltado à construção de uma cultura musical brasileira pela retomada das raízes da nacionalidade e da superação dos artificialismos e formalismos da cultura erudita européia, foi sendo substituído por um programa nacional autoritário. Contier (1985, p.31) chama a atenção para o fato de que, embora as idéias estético-ideológicas de Mário de Andrade nos remetam aos anseios populistas de Getúlio Vargas, instalados na sociedade brasileira dos anos 30 e 40 do século XX, o poeta modernista sempre negou quaisquer engajamentos político-partidários com o Estado Novo.

Entretanto, vários modernistas, inclusive o próprio Mário de Andrade, foram convidados a ocupar cargos importantes junto ao gabinete do Ministro da Educação Gustavo Capanema. Como nos demonstra Schwartzman:

(...) era no envolvimento dos modernistas com o folclore, as artes, e particularmente com a poesia e as artes plásticas, que residia o ponto de contato entre eles e o ministério. Para o ministro, importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura; para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer (2000, p.99).

Foi, talvez, baseado em justificativas como esta que Carlos Drummond de Andrade aceitou ocupar o cargo de chefe de gabinete no ministério de Capanema, assim como Mário de Andrade a dirigir o Departamento de Cultura de São Paulo entre 1935 e 1938.

Antes do ministério de Capanema, ainda na gestão de Francisco Campos, Mário de Andrade recebeu o convite de integrar uma comissão, juntamente com o compositor e

folclorista Luciano Gallet e o educador Sá Pereira, encarregada de reformular o ensino de música no Brasil. Em carta a Capanema, já em 1935, ele relata:

(...). Trabalhamos heroicamente Luciano Gallet, Sá Pereira e eu. Pra que? Para o nosso ingenuíssimo idealismo se destruir todinho ante um organismo burocrático irremovível. E aliás fatal. Pra se refomar o Instituto³⁶, da maneira que imaginamos, carecia por à margem uma quantidade tal de professores, que nem o próprio governo podia arcar com mais essa despesa. Hoje aliás, sou o primeiro a confessar que a nossa reforma era irrealizável. Nós também estávamos delirando, naquele delírio de boa-vontade e esperança de perfeição, que tomou todos os brasileiros inocentes, com os fatos da revolução de 30” (M. Andrade *apud* Bomeny, 1995, p. 14-15).

Em 1934, ao assumir o Ministério da Educação e Saúde, Gustavo Capanema solicitou a Mário de Andrade a elaboração de um projeto de lei de proteção às artes no Brasil, projeto este que se tornou o embrião do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Em dezembro de 1937, o texto de Mário de Andrade foi aprovado no Congresso como decreto-lei (Bomeny, 1995, p. 15). Relativizando a análise de Contier, o papa do modernismo brasileiro não ficou de fora do programa de governo do Estado Novo, embora, realmente, ele não tivesse interesse pelo engajamento político-partidário propriamente dito.

O que preponderou no autoritarismo brasileiro durante o Estado Novo não foi a busca das raízes mais populares e vitais do povo, como era a preocupação de Mário de Andrade, mas, sim, “a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de constituir” (Schwartzman, 2000, p. 98). O programa nacionalista passava, naquele momento, a ter como sustentação uma propaganda político-cultural responsável em criar laços de união entre homens de classe social, etnias, religiões e línguas diferentes. Como moldura desta identidade que se projetava, os símbolos nacionais começavam a ser cultivados: uma língua oficial, uma bandeira, um patrimônio cultural (Travassos, 2000: b, p. 57).

³⁶ Referência ao Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ.

O gênero musical eleito como símbolo identitário do projeto nacionalista do Estado Novo foi o samba. Seu enredo tradicional, trazendo passagens da malandragem carioca, deveria ser substituído por letras exaltativas da moral e do trabalho:

(...). Mas além de promover a música popular ufanista do Brasil, o governo estava empenhado em integrar o crescente proletariado à disciplina do trabalho fabril. A prévia criação do Ministério do Trabalho e da legislação trabalhista, bem como outras medidas, já indicavam esta orientação. Um dos alvos do DIP foi, portanto, reverter a tendência dos sambistas de exaltar a malandragem, incentivando os compositores a enaltecer o trabalho e a abandonar as referências elogiosas à malandragem (Oliven *apud* Soares, 2002, p.31).

Como se sabe, o rádio foi o principal meio de comunicação utilizado pela propaganda política durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945). Em 1935, Lourival Fontes, então diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e futuro diretor geral do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), expressava os benefícios do rádio como veículo de ação político-social. O rádio, não só atinge lugares em que a escola e a imprensa não têm acesso, como também à grande camada de analfabetos. Quanto à utilização da música popular com fins exortativos, Fontes resgata o exemplo do México onde a música não foi apenas censurada, mas “... *padronizada*, por forma a evitar que o tempo, fatores estranhos ao país ou os próprios compositores possam deturpar o que, nos moldes da padronização, foi fixado como ‘música popular mexicana’” (Saroldi e Moreira, 1984, p.14). Não entraremos em detalhes quanto à utilização “autoritária” destes meios, uma vez que este assunto já foi amplamente discutido pelos autores anteriormente mencionados.

Interessa-nos conhecer a participação dos músicos nacionalistas durante o período do governo Vargas. Como mencionado, Mário de Andrade estava às voltas com projetos educacionais e de pesquisas folclóricas que lhe foram solicitados pelos representantes da área de educação e cultura. Quem ocupou o lugar de porta-voz da função social da música nacional, adquirindo agora uma função também cívica, foi o compositor Heitor Villa-Lobos. Convidado e apoiado por Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Roquete Pinto e contando com a

atuação dos músicos e professores Lorenzo Fernandez, Alceu Bocchino, Brasília Itiberê, José Vieira Brandão, Itiberê Gomes Grosso, além da fundadora do Orfeão dos Professores, Constança Teixeira Bastos, entre outros, Villa-Lobos “deflagrou um movimento de salvação nacional através da educação artística” (Machado, 1987, p. 43).

Seu trabalho consistia em desenvolver a educação musical artística através do canto coral popular - o canto orfeônico:

(...). Nenhuma arte exerce sobre as massas uma influência tão grande quanto a música. Ela é capaz de tocar os espíritos menos desenvolvidos, até mesmo os animais. Ao mesmo tempo, nenhuma arte leva às massas mais substância. Tantas belas composições corais, profanas ou litúrgicas, tem somente esta origem – o povo (Villa-Lobos *apud* Schwartzman, 2000, p.108).

O canto coral, enquanto objeto de “valor” social, já havia sido defendido no Ensaio de Mário de Andrade e no texto REAGIR de Gallet, visto que “sua prática tinha a qualidade de humanizar os indivíduos e de generalizar os sentimentos” (M. Andrade, 1972, p.65).

Na verdade, o canto orfeônico não era uma prática nova no Brasil. Sua primeira aparição consta da década de 1910, com João Gomes Júnior. Da mesma forma, as questões relativas ao ensino de canto nas escolas regulares vinham sendo discutidas antes de 1932, ano em que Villa-Lobos assumiu a chefia da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) da Prefeitura do Distrito Federal e começou a colocar em prática seu trabalho pedagógico. Mas é, sem dúvida, com o trabalho de Villa-Lobos e com o apoio recebido do governo que o canto coral ganhou uma dimensão até então inimaginável para o país (Guerios, 2003, p.177).

Esse apoio governamental não era, naturalmente, exclusivo ao ensino musical. Ele se justificava na medida em que a educação passava a ocupar lugar de destaque no programa do Estado Novo: “A esperança de que os problemas do país seriam resolvidos não estava mais

depositada em teses como a do ‘branqueamento progressivo’ da população, mas em um sistema educacional que a guiasse para um equilíbrio social moderno” (Guerios, 2003, p.178).

É provável que a principal motivação de Villa-Lobos para assumir o papel de compositor “civilizador” do país tenha sido, inicialmente, sua situação financeira. Após retornar de sua longa temporada na Europa, em 1930, Villa-Lobos não podia contar mais com o apoio financeiro da família Guinle³⁷ e, naquele momento, a possibilidade de um cargo público garantiria seu sustento e de sua família.

Embora de grande importância, este não foi o único fator que contribuiu para a adesão do compositor ao projeto político de Getúlio Vargas. Villa-Lobos, oportunamente, percebeu que por meio do novo projeto de “modernização conservadora” da educação brasileira, bem como de outros segmentos da sociedade, teria a oportunidade de desenvolver seus projetos artísticos, visto que os recursos materiais e a estrutura burocrática estariam a seu lado. Sem contar ainda o fato de que, ao prestar este serviço à sua pátria garantiria a manutenção de uma imagem forjada ao longo de sua estadia na Europa, como o maior e mais importante compositor brasileiro. Assim, o compositor de músicas “primitivas” e “selvagens”, representante da “exótica” nação brasileira, ao retornar ao Brasil assumiria o papel de civilizador do povo brasileiro (Guerios, 2003, p.178).

Em seu Programa de Música para o ensino do canto orfeônico, Villa-Lobos tentava demonstrar a estreita correspondência entre ideologia e arte musical:

(...). O canto orfeônico é o elemento propulsor da elevação do gosto e da cultura das artes; é um fator poderoso no despertar dos sentimentos humanos, não apenas os de ordem estética, mas os de ordem moral, sobretudo os de natureza cívica. Influi junto aos educandos, no sentido de apontar-lhes, espontânea e voluntária, a noção de disciplina, não mais imposta sob a rigidez de uma autoridade externa, mas novamente aceita, entendida e desejada. Dá-lhes a compreensão da solidariedade entre os homens, da importância da cooperação, da anulação das vaidades individuais e dos propósitos exclusivistas, de vez que o resultado só se encontra

³⁷ Carlos Guinle patrocinou por cerca de dois anos a estadia de Villa-Lobos em Paris (a este respeito ver Guerios, 2003).

no esforço coordenado de todos, sem o deslize de qualquer, numa demonstração vigorosa de coesão de ânimos e sentimentos (Villa-Lobos *apud* Guerios, 2003, p.180)³⁸.

Vários autores que discutem o período do Estado Novo descrevem a participação de Villa-Lobos e de sua empreitada orfeônica, associadas aos anseios populistas e ao projeto de integração de uma nação dispersa, sem coesão. Entretanto, para nossa discussão interessa saber como o trabalho de Villa-Lobos, enquanto educador cívico, era visto por seus pares - compositores, críticos e musicólogos -, recuperando, assim, nossa reflexão em torno do nacionalismo musical.

Pela análise da produção composicional de Villa-Lobos daquele período, podemos perceber que ela se dividia em duas tendências: uma diretamente voltada para o ensino musical, como o *Guia Prático*³⁹, outra neoclássica, visto que a estruturação clássica permitia-lhe a construção de obras mais facilmente aceitáveis pelas massas (Neves, 1981, p. 53).

Em suas primeiras obras sinfônicas como, por exemplo, o *Uirapuru* (1917⁴⁰), Villa-Lobos buscava retratar, assim como no romantismo literário do século XIX, dois elementos denotativos da nação brasileira, o meio e a raça. Durante a primeira década do século XX, o compositor trabalhava com sonoridades alusivas às “matas selvagens”, às “aves exóticas”, aos “índios antropófagos”, tudo isso fruto de uma grande fantasia que por diversas vezes recebeu críticas de seus próprios contemporâneos como, por exemplo, que sua “música era exótica até para nós mesmos”. Mas a novidade da música moderna de Villa-Lobos não se justificava apenas pelos materiais musicais ou pela dose excessiva de exotismo, mas, sem dúvida, pela irreverência formal.

³⁸ Excelente análise dos *escritos oficiais* de Villa-Lobos encontra-se em Guerios, 2003.

³⁹ À primeira vista, o objetivo do *Guia Prático* era a publicação de um repertório de canções para ser utilizado pelos professores de canto orfeônico. Entretanto, alguns analistas acreditam que o Guia prático foi uma tentativa de sistematizar o estudo da música para que todo brasileiro viesse a se tornar um artista ou pelo menos um ouvinte em potencial (Guerios, 2003, p.187).

⁴⁰ Existem controvérsias quanto à verdadeira data de composição desta obra. Discussão detalhada, ver Guerios, 2003.

Entretanto, na década de 1930, a obra do compositor carioca cedeu lugar às formas clássicas e sua irreverência artística foi disciplinada. Sob o título de compositor civilizador, ele e sua música deveriam contribuir “para reverter a rica e perigosa desordem do país novo em ordem produtiva, calando a múltipla expressão das diferenças culturais numa cruzada monocórdica” (Wisnik, 2001, p.174). Monocórdica por meio do Canto Orfeônico e harmônica através do neoclassicismo, assistido na famosa série das *Bachianas Brasileiras* e que, como o próprio título indica, tenta conjugar os princípios técnicos da composição de Bach com a música tipicamente brasileira. Nesta tendência visivelmente neoclássica, o compositor incorporou traços também do Romantismo ao conceber a música como expressão e exaltação de sentimentos nacionais. Resgatando Neves (1981), a música nacionalista brasileira dos anos 1930 e 1940, uma vez vinculada à ideologia de um sistema político conservador e autoritário, expressava-se, naturalmente, dentro de uma linguagem conservadora⁴¹.

Neste sentido, o movimento em torno do dodecafonismo no Brasil se configurou também como uma reação à tendência neoclássica, segundo relato da compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís:

(...) A introdução do dodecafonismo na Argentina e no Brasil significou um rompimento com o falso nacionalismo e um antídoto contra a música reacionária de feição neoclássica. No momento em que foi introduzida na América do Sul, representava uma saída do esgotamento da linguagem musical, naqueles países em que a música nova estava ameaçada de asfixia por este nacionalismo estereotipado (Paraskevaídís, 1985, p.23).

O retrocesso estético de Villa-Lobos recebeu diversas críticas de seus contemporâneos e admiradores. O próprio Mário de Andrade que, por diversas vezes, atribuiu ao compositor irreverente dos *Choros* a síntese da expressão nacionalista, em carta a Prudente de Moraes Neto, escrita em 1933, não mediu suas palavras ao criticá-lo:

⁴¹ Como ressaltou Contier (1985, p. 26), durante as décadas de 20 e 30 do século XX ocorreu “o surgimento do neo-romantismo musical, sob a perspectiva temática, e o neoclassicismo, sob o ponto de vista da técnica de composição (contraponto)”.

(...) Bem: o Vila, de amoral inconsciente que sempre fora, e delicioso, virara canalha com sistema, e nojento. Mudança tão violenta assim, de contextura moral, havia necessariamente de afetar a criação; afetou mesmo. A produção musical do Vila baixou de sopetão ao quase nada, como valor. Compôs uns hinos, uns coros, umas transcrições de fugas de Bach para celo e piano e umas pecinhas pianísticas, tudo simplesmente porco. De vez em longe uma linha, uma invenção de efeito, acusava no meio da porcaria o gênio despaisado. Aos poucos essas bonitezas vieram se amiudando, prova, eu dizia comigo, que o Vila se acostumava aos poucos com a canalhice consciente. Se acostumou enfim; e desse indivíduo, a quem Deus, em desespero de causa neste deserto brasileiro, deu o gênio que tinha que dar pra algum brasil no momento, o Quarteto Brasileiro já é fruto maduro. O que choca mais, no Quarteto n.5, é que surgiu um Vila com outra técnica, a técnica que se aprende, a técnica acadêmica! (...). (M. Andrade *apud* Guerios, 2003, p.196).

De um lado, temos a crítica ressentida do modernista denunciando a opção surpreendente ao academicismo feita por Villa-Lobos. De outro, músicos assumidamente tradicionais e conservadores indignavam-se com a escolha de Villa-Lobos, o compositor mais “incompreensível” que o Brasil havia produzido até então, para atuar como o educador musical oficial do país. A este respeito, cito trecho da crítica de Oscar Guanabario⁴² a Villa-Lobos, publicada no Jornal do Comércio em fevereiro de 1932:

(...) Passaram-se poucos dias e vimos nos diários desta capital a notícia da nomeação do sr. Villa-Lobos para o cargo do Diretor (!) de canto coral a que serão submetidas as crianças que frequentaram as escolas primárias da municipalidade. (...) Talvez estejamos em tempo de remediar essa catástrofe. Se o digno Interventor do Distrito Federal quiser emendar a mão e corrigir o erro de lesa a pátria cometido por intermédio dessa maldita nomeação do grande ilustre sambeiro para o cargo de Diretor (!) da música coral no município, basta revogar o respectivo decreto e lavrar um outro dando ao genial criador dos *Kankikis* dois ou três mil contos de subvenção para a propaganda, na Europa, das marchas e canções que figuraram no Carnaval e que vão ser estilizadas pelo autor dos trezentos e tantos choros publicados em Paris e na China, onde o ilustre compositor é mais conhecido do que na sua própria pátria. Para os compositores carnavalescos a nomeação do sr. Villa-Lobos para o mencionado cargo tem alta significação, porque representa a oficialização do futurismo no Distrito Federal, onde já está oficializado o maxixe, que imperou desbragadamente no baile de gala realizado no Municipal (Guanabario *apud* Guerios, 2003, p. 249).

Faltou a Guanabario certa perspicácia em perceber que a escolha de um compositor erudito “sambeiro” correspondia a uma estratégia do governo para aproximar povo e elite, música popular e música erudita. Eleger um compositor para reger a nação em prol de uma educação musical socializadora, implicaria em escolher alguém que tivesse aceitação e reconhecimento entre as diferentes camadas da sociedade e mesmo no cenário internacional.

⁴² Oscar Guanabario, pianista e crítico musical, foi um dos defensores do italianismo operístico no Brasil

Na medida em que, Villa-Lobos transitava tanto entre os grupos musicais populares - geralmente constituídos por trabalhadores da classe média (funcionários públicos, bancários, comerciantes, etc.) -, quanto entre a intelectualidade brasileira - representada pelos vários setores da aristocracia carioca -, ele detinha uma capacidade de integração condizente com o projeto político idealizado para a educação brasileira. Além do mais, Villa-Lobos já era conhecido na Europa, fato que garantia uma projeção quase imediata do trabalho de educação musical desenvolvido pelo governo brasileiro no cenário internacional.

Quando da instalação e vigência do Estado Novo, o projeto proposto por Mário de Andrade para a nacionalização da expressão artística brasileira vigorava entre a maioria dos compositores brasileiros, os quais, naquele momento da história do país, não tiveram as mesmas oportunidades de projeção como as que teve Villa-Lobos.

Dentre os compositores representativos da estética nacionalista, fruto do movimento modernista, destacam-se Luciano Gallet (1893-1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897- 1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907- 1993)⁴³. É provável que a participação política destes compositores no período em questão tenha sido mesmo inexpressiva, uma vez que não encontramos registros na literatura musicológica quanto a esta atividade. Há menção a Luciano Gallet que, junto com Mário de Andrade e Sá Pereira, participou como membro de uma comissão para reformulação do ensino de música, como mencionado anteriormente. Lorenzo Fernandez, pelo que consta, sempre apoiou as escolhas de Villa-Lobos, permanecendo a seu lado durante todo o período em que foi diretor da SEMA e do Conservatório de Canto Orfeônico.

Dentre estes compositores nacionalistas, Camargo Guarnieri foi o que teve importância particular no debate entre nacionalismo e dodecafonismo. No momento, basta ressaltar que ele se tornou discípulo de Mário de Andrade quando tinha apenas 15 anos de

⁴³ Detalhes da trajetória destes compositores, ver Neves, 1981.

idade e, durante toda sua vida, foi o grande defensor das idéias do mestre. Sob o peso desta responsabilidade, sentiu-se na obrigação de defender a música e os músicos brasileiros dos perigos dodecafônicos que se instalaram ao longo da década de 1940, levando-o a lançar, em 1950, um protesto público intitulado Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil⁴⁴. Este compositor paulista foi o criador de uma Escola Nacionalista de composição, por onde passaram importantes nomes da música contemporânea: Osvaldo Lacerda, Marlos Nobre, Aylton Escobar, Almeida Prado, Kilza Setti, Nilson Lombardi e Sérgio Vasconcellos Corrêa (Contier, 1985, p.33).

A prática do dodecafonismo no Brasil, iniciada por Koellreutter e Cláudio Santoro no final da década de 1930, pode ser considerada como “fundamento de um projeto maior de formação musical de orientação universalista, compatível com a franca tendência de modernização e cosmovisão das metrópoles brasileiras” (Kater, 2001: a, p.112 e 113). Koellreutter começou a lecionar a técnica de composição dodecafônica no Brasil, a partir do contato com Cláudio Santoro, que, na ocasião de seu encontro com o mestre alemão, já demonstrava interessado pelas “orientações universalistas da escola contemporânea mais avançada” (Koellreutter *apud* Kater, 2001: a, p.111).

A fórmula preconizada pelos músicos dodecafônicos para alcançar o universalismo contrariava os dogmas nacionalistas. Embora as duas alas - nacionalista e dodecafônica - almejassem o mesmo fim - a criação de uma música universal -, os meios para atingi-lo eram completamente diferentes.

Antes de aprofundarmos nesta discussão, apresentaremos a caracterização técnica do dodecafonismo, pois acreditamos que a compreensão do seu significado histórico no Brasil só se dará, plenamente, se houver o entendimento do seu processo dentro da linguagem musical.

⁴⁴ Datada de 07 de novembro de 1950, esta carta foi publicada pelos maiores jornais do país e seu texto impresso, enviado a grande número de compositores, intérpretes, críticos, bem como a conservatórios e escolas de música (Neves, 1981, p.121). O teor deste documento será apresentado ao longo deste e do capítulo 3.

Novas perspectivas sonoras

Segundo o compositor austríaco Arnold Schoenberg, a quem é atribuída a invenção do dodecafonismo, esta técnica de composição surgiu, de fato, em 1923, como uma decorrência historicamente inevitável, devido à emergência de sistematização do atonalismo livre⁴⁵. O atonalismo, idioma musical caracterizado pelo abandono das relações melódicas e harmônicas do sistema tonal⁴⁶, já vinha sendo assistido em obras do romantismo tardio alemão, em particular nas últimas obras de Richard Wagner (1813-1883), mas sua expansão é, sem dúvida, atribuída ao próprio Schoenberg.

Ao mesmo tempo em que Schoenberg se lançava ao atonalismo e, posteriormente, ao dodecafonismo, outros compositores da tradição musical ocidental atacavam suas propostas e propunham outros caminhos: Darius Milhaud propunha a politonalidade; Paul Hindemith, a busca de novas possibilidades para a tonalidade; Igor Stravinsky e Béla Bãrtok dedicavam-se às explorações rítmicas, dentre outras.

Para alcançar a sistematização definitiva dos princípios estruturais norteadores da técnica dodecafônica de composição, algumas experiências foram realizadas no início da década de 1910:

(...). O método de compor com doze sons teve muitas tentativas preparatórias. O primeiro passo foi dado mais ou menos em dezembro de 1914 ou no início de 1915, quando eu esboçava uma sinfonia, cuja última parte foi utilizada em *Die Jakobsleiter*, mas nunca foi continuada. O *scherzo* desta sinfonia era baseado num tema que comportava os doze sons. Mas este era somente um dos temas. Estava longe ainda da idéia de me servir de um tal tema fundamental como um meio unificador para toda uma obra. Depois disso, estive sempre preocupado com a intenção de basear conscientemente a estrutura de minha música numa idéia unificadora que deveria produzir não somente todas as outras idéias, mas também regular seu acompanhamento e os acordes, as “harmonias”. Houveram muitos ensaios para chegar a isto, mas poucos dentre eles foram concluídos ou publicados (Schoenberg, *apud* Leibowitz, 1981, p. 99).

⁴⁵ Como relata Kater (2001: a, p.103), “houve, no passado, certa disputa sobre a paternidade da descoberta serial entre Schoenberg e o compositor Josef Matthias Hauer” (1883-1959).

⁴⁶ A música tonal é construída com base na relação entre as 24 tonalidades do sistema musical temperado (Dó Maior, Sol Maior, etc). Sistema próprio da música ocidental tradicional cujos pilares surgiram na Renascença e que sobrevive ainda hoje, principalmente na música popular.

A resposta de Schoenberg à busca por um material capaz de regulamentar o discurso musical - uma “idéia unificadora” -, estava na serialização das alturas (notas musicais). Schoenberg criou, então, o conceito de série geradora em substituição ao conceito tradicional de tema, regente secular do discurso tonal ocidental. A partir do novo sistema, a construção melódica e harmônica passou a ser baseada numa seqüência de doze notas não repetidas, denominada série geradora (daí o termo atonal-serial-dodecafônico). E para cada obra dodecafônica haverá sempre uma série própria; uma mesma série não deve, normalmente, ser empregada em duas obras distintas. Os pontos fundamentais da técnica dodecafônica são:

A base de cada composição é uma seqüência ou série das doze notas que integram a escala cromática, dispostas pela ordem que o compositor determina⁴⁷. As notas da série são usadas, quer sucessivamente (sob a forma de melodia), quer simultaneamente (sob a forma de harmonia ou contraponto), em qualquer registro do instrumento e com qualquer ritmo que se pretenda. A série pode também ser usada em inversão, na forma retrógrada, ou em inversão retrógrada, bem como em transposições de qualquer destas quatro formas. O compositor deve esgotar todas as notas da série antes de voltar a recorrer à série em qualquer das suas formas. (Grout e Palisca, 1997, p. 733).

Como exemplo de uma série geradora, apresentamos a série original do Trio da *Suíte para piano opus 25* de Schoenberg, escrita em 1925:



Figura 1: Série do Trio da *Suíte para piano opus 25*

No excerto documental a seguir, veremos as quarenta e oito formas de aplicação desta mesma série⁴⁸: Estado Original (O), Retrógrado (R= a série original de trás pra frente), Inversão (I= mudança de direção entre as notas originais, se no original o movimento entre uma nota e outra é ascendente, na inversão será descendente), Retrógrado da inversão (RI= a

⁴⁷ Escala cromática é aquela que corresponde à sub-divisão de uma escala. Assim, por exemplo, a escala cromática de DóM é: dó, dó#, ré, ré#, mi, fá, fá#, sol, sol#, lá, lá#, si, ou seja, todas as notas do sistema tonal.

⁴⁸ Webern (1984) definia as formas de aplicação da série como sendo “quarenta e oito aspectos de uma mesma coisa”.

série invertida de trás pra frente).

The figure displays a musical score with 12 staves, labeled O through O11. Above the first staff (O), there are three arrows indicating transformations: a right-pointing arrow labeled 'RO', a double-headed arrow labeled 'I', and a left-pointing arrow labeled 'RI'. Each staff contains a sequence of notes on a treble clef staff, with various accidentals and a key signature of one sharp (F#). The notes are organized into measures, with some measures containing multiple notes. The transformations RO, I, and RI are applied to the original sequence O to produce the subsequent staves O1 through O11.

Figura 2: O= original; RO= Retrógrado do original; I= Inversão; RI= Retrógrado da inversão;

Na figura 3, é possível visualizar a maneira como o compositor dispõe a série e suas variações. Os números colocados acima e abaixo das notas indicam a ordem em que estas aparecem na série. A série original é apresentada nos dois primeiros compassos da mão esquerda do piano, na pauta de baixo. Já no segundo compasso, na pauta de cima, a série é apresentada na sua forma I6, que corresponde à Inversão 6 (ver figura 2).

A. SCHOENBERG, OP. 23

The image shows a musical score for 'Trio' from Schoenberg's Op. 23. It consists of two systems of music. The first system starts with a 'TRIO' section. The piano part is marked 'PIANO' and 'f'. The right hand part is marked 'sf'. The series is presented in its original form in the left hand and as its 6th inversion (I6) in the right hand. The second system continues the piece, with the piano part marked 'sf' and 'MARTELLATO'. The right hand part is marked 'sf'. The series is presented in its original form in the left hand and as its 6th inversion (I6) in the right hand. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

Figura 3: Trio da *Suíte para piano opus 25*

Segundo Anton Webern (1883-1945), um dos principais discípulos de Schoenberg, uma *série geradora* não surge de forma arbitrária, mas, antes, ela é fruto de uma organização rígida a partir de um conjunto de reflexões:

(...) Nos propomos determinadas questões formais. Por exemplo, tentamos obter o maior número possível de intervalos distintos, ou certas correspondências no interior da série: simetria, analogia, agrupamentos (...). Nossas séries - as de Schoenberg, Berg⁴⁹ e minhas - são na maioria o resultado de uma idéia relacionada a uma visão intuitiva da obra concebida como um todo; em seguida essa idéia foi submetida a uma reflexão cuidadosa, da mesma maneira como se pode observar o nascimento dos temas de Beethoven, consultando-se seus cadernos de rascunho. É a inspiração, se vocês quiserem. O vínculo é rígido, frequentemente incômodo, mas é a salvação! Nós não pudemos fazer nada para evitar a dissolução da tonalidade e não fomos nós que criamos a nova lei: foi ela quem se impôs. A imposição, o vínculo é tão intenso que é preciso refletir bastante antes de assumi-lo definitivamente, mais ou menos como quando se decide casar; um momento difícil! É a confiança que nos permite dar o salto! Nada mais! (Webern, 1984, p. 145).

A música dodecafônica, tendo como princípio estrutural uma série geradora composta de doze sons diferentes e, conseqüentemente, a negação das funções tonais como sistema de referência composicional, denota a clara intenção de manutenção do idioma atonal: “A tonalidade já não se encontra na posição ‘soberba’ de determinação do discurso harmônico; sua aparição é esporádica, e mesmo assim, via de regra, com forte conotação semântica, metalingüística” (Menezes Filho, 1987, p. 148). Neste sentido, o dodecafonismo veio substituir o sistema harmônico tonal, porém de maneira institucionalizada, “não anárquica”, como era visto o atonalismo livre.

Na perspectiva de Webern (1984), como se pode confirmar pela citação anterior, a descoberta serial se alicerçou na legitimidade histórica e, portanto, não devia ser confinada no limite das utilidades imediatas. Os compositores da Segunda Escola de Viena⁵⁰, Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg, negavam que a “música nova⁵¹” representava o abandono das formas clássicas: “o que aconteceu foi apenas sua transformação, ampliação, redução; mas as formas permaneceram, mesmo em Schoenberg” (Webern, 1984, p. 85).

⁴⁹ Referência a seu colega Alban Berg (1885-1935).

⁵⁰ Designação empregada em analogia à escola de composição do século XVIII – Primeira Escola de Viena -, formada pelos compositores clássicos Haydn, Mozart e Beethoven.

⁵¹ Termo empregado para designar a nova estética musical oriunda da música nos 12 sons.

Convicto de que a linguagem da música nova foi uma imposição histórica, decorrente da dilatação do sistema tonal pelos compositores do final do romantismo, Webern questionava as contestações dirigidas a ela:

(...). Não tem sentido opor-nos contestações sociais. Por que as pessoas não entendem isso? Era, de nossa parte, um passo à frente que devia ser dado, um avanço como jamais se observou anteriormente. De fato, tínhamos que abrir novos caminhos a cada obra; cada obra é algo diferente, algo novo (Webern, 1984, p. 110).

Não sei o que Hitler entende por “Música Nova”, mas sei que para essas pessoas aquilo que designamos por esse termo é um crime (Webern, 1984, p. 50).

Ainda que alicerçada na tradição musical européia, sobretudo naquela desenvolvida pela escola germânica, a nova técnica de composição gerou uma série de transformações na linguagem musical que vai desde a maneira de organizar os parâmetros do som (altura, duração, timbre, intensidade), até às revisões conceituais sobre discursividade e direcionalidade, forma e conteúdo, tempo e espaço, dentre outros. Assim, ao longo do tempo, o dodecafonismo adquiriu um significado histórico de ruptura ou de “suspensão” com o sistema tradicional⁵². Uma de suas principais decorrências pode ser vista através do estabelecimento de uma concepção musical autônoma, desvinculada de qualquer significado extra-musical⁵³.

Os compositores do século XIX defendiam a “música programática” e o “poema sinfônico” pois, acreditavam eles, que só mediante um programa explicativo ou um texto literário narrativo é que a obra musical poderia “comunicar a universalidade concreta de seus caracteres” (Barral, *apud* Contier, 1985, p.55). Em contrapartida à “ausência de comunicação” da música pura instrumental do classicismo do século XVIII, ou seja, da sinfonia clássica, a sinfonia programática era a única que poderia exprimir ao público leigo, o significado real da

⁵² O termo “suspensão” é utilizada por Leibowitz em substituição ao termo atonalismo e parece ser o termo mais adequado à intenção inicial de Schoenberg (Leibowitz, *apud* Boulez, 1995, p. 23).

⁵³ A idéia de “música autônoma” já tinha sido profetizada em 1854 por Edward Hanslinck, ao dizer que “a música compõe-se de séries de sons, de formas sonoras; estas não tem outro conteúdo senão elas mesmas” (Hanslinck *apud* Seincman, 2001, p 22).

intencionalidade musical do compositor. Neste sentido, acreditavam que a música de programa era a música do futuro porque, através dela, se realizava a íntima e completa fusão entre duas grandes artes: literatura e música (Contier, 1985, p.55).

Durante toda a história da música ocidental, os meios extra-musicais como a pintura, poesia, religião, paisagem, dentre outros, sempre contribuíram como fontes subjetivas à criação musical, ou mesmo como parte estrutural da obra musical - na música eletro-acústica de hoje, por exemplo, é comum a associação dos sons com narrativas literárias, imagens, luzes, etc. No entanto, a estética do período romântico, reconhecendo que a semântica musical é destituída da qualidade de transmissora de significados unanimamente inteligíveis, tentava compensar esta ausência através do emprego sistemático de um texto verbal como guia condutor da narrativa musical.

O dodecafonismo, por sua vez, potencializou esta particularidade objetiva da linguagem musical na qual um objeto musical não pode ser traduzido em termos de linguagem denotativa⁵⁴. Assim, a música dodecafônica não expressaria nenhum outro significado senão o puramente musical, daí a legitimidade da série geradora como “idéia unificadora”.

Na música tonal tradicional, independentemente de sua vinculação com elementos extra-musicais, nosso ouvido é guiado pelas sucessivas repetições de um tema melódico, de uma seção, de motivos rítmicos, de sequências harmônicas, dentre outros, que fixam-se em nossa memória. Esta forma de redundância gera, instantaneamente no ouvinte, sensações como expectativa, previsibilidade, resolução e até mesmo frustração quando, por exemplo, a volta a um tema esperado não ocorre. O que aconteceu inicialmente, sob o ponto de vista da recepção, foi uma total rejeição à música dodecafônica por parte do público, uma vez que os ouvidos habituados aos padrões sonoros tradicionais não conseguiam mais trazer o passado

⁵⁴ Na perspectiva de Theodor Adorno, a música deve ser considerada como uma “quase-linguagem”, pois ela não comunica significados, sua característica principal é a ausência do conceito (Adorno *apud* Duarte, 1997, p. 100).

para o presente (expectativa) e tão pouco antecipar o futuro (frustração). No entanto, as sensações de expectativa, resolução e frustração continuavam a participar da vivência musical, porém, agora, sob grande aceleração. A música dodecafônica passou a exigir do ouvinte uma atividade interna ainda mais intensa para o reconhecimento de sua macro e micro-forma.

A nova proposta musical tem a fragmentação como parte da estrutura, os eventos não se desenvolvem tradicionalmente, eles se sucedem e são interrompidos rapidamente, dificultando a memorização imediata das configurações⁵⁵ e, assim, deslocando a sensação de um tempo “progressivo” para a percepção de um tempo pluridirecionado” (Reis, 1994, p.22): “Podemos falar então de uma escuta intensiva na qual cada ponto é uma singularidade que tem vida própria, e não extensiva, sucessiva, ou mensurável comum no narrativismo musical - condução linear dos eventos e da relação entre eventos” (Ferraz, 1998, p.203). Metaforicamente, era como se a escuta de uma música dodecafônica não tivesse guia e fosse lançada à imprevisibilidade do movimento dos sons e à multidirecionalidade, uma vez que a narrativa discursiva e linear da música tonal já não existe mais.

O dodecafonismo tem como critério a não repetição, ou melhor, o grau mínimo de redundância, pois substitui a idéia de desenvolvimento dos grandes temas melódicos, próprio da música tonal, pela utilização de pequenos motivos ou pequenas configurações rítmico/melódicas, variados constantemente⁵⁶. Estes motivos quase nunca serão repetidos de maneira passiva, estarão sempre abertos a um processo de variação contínua, dificultando o reconhecimento imediato dos mesmos:

⁵⁵ Termo empregado por H.J.Koellreutter em analogia ao termo alemão *gestalt* que, por aproximação, seria “unidade estrutural ou estrutura que pode ser percebida de imediato como um todo” (koellreutter, 1985, p.27).

⁵⁶ Isso não implica na ausência total de repetições pois, segundo Webern, a “apreensibilidade” de uma obra só é garantida por meio de repetições. Porém, no caso da música dodecafônica, a repetição literal de configurações melódicas ou rítmicas é muito mais sutil que na música tonal tradicional.

(...). Existe uma repetição na música serial, porém não se trata da repetição nua, elementar ou da repetição passiva das lembranças. O serialismo articula uma repetição conceitual. Ela está presente no serialismo e bloqueia tanto as diferenças presentes na materialidade e temporalidade do objeto quanto as diferenças presentes no próprio observador (Ferraz, 1998, p.50).

Numa comparação, ainda que apenas visual, entre uma partitura tonal tradicional (figura 4) e uma partitura dodecafônica (figura 5), pode-se imaginar sonoramente a fragmentação do discurso musical da segunda em relação à narrativa da primeira:



Figura 4: Robert Schumann - Álbum para Juventude



Figura 5: Arnold Schoenberg - Extrato do Trio da *Suíte para piano* opus 25

Quanto à resistência dos ouvintes em relação à música dodecafônica, Schoenberg contra-argumentava dizendo que aquilo que soa bem ou mal, bonito ou feio, se relaciona ao que é ou não comumente usado, fundamentando, assim, a avaliação estética como um fator cultural. Com isso, forneceu mais um, dentre os vários argumentos que visavam a aumentar a aceitação de sua música: “Aquilo que não é realmente bonito, dificilmente pode ser forçado a soar belo. Mas aquilo que não tem sido meramente de uso comum pode muito bem vir a ser, embora não necessariamente” (Schoenberg, 1978, p.11).

A este respeito, Adorno (1971) acrescenta que a opinião do público de que Beethoven é compreensível e Schoenberg incompreensível, é objetivamente um engano, uma vez que os compositores representantes da “nova música” e os ouvintes de sua época estão inseridos num contexto comum e, portanto, condicionados pelos mesmos pressupostos sociais e antropológicos. As dissonâncias que parecem espantar o público “falam de sua própria condição e somente por isso lhe são insuportáveis” (Adorno, 1971, p.17). Nesta perspectiva, a música clássico-romântica não se refere à experiência humana do século XX e se o público acredita compreendê-la em termos de identificação, “não faz senão perceber o molde morto do que protege como patrimônio indiscutível”. A partir do momento em que se converte em patrimônio torna-se algo “neutralizado, privado de sua própria substância artística; algo que se converteu em indiferente material de exposição” (Adorno, 1971, p.18).

Adorno creditava à música de Schoenberg, a superação do conformismo e da estagnação estética para os quais tendia a música do início do século XX. Em sua análise, a música de Schoenberg e toda arte de vanguarda dispunha de uma “força de estranhamento” capaz de conduzir o público à introspecção, ao contrário da música “anti-reflexiva” da corrente neoclássica. Esta força de estranhamento, admitia Adorno, poderia estar contida até mesmo em algumas obras nacionalistas desde que estas, apresentassem uma forma de elaboração distinta das formas tradicionais da música ocidental:

(...) Naquelas esferas em que a tendência evolutiva da música ocidental não se impôs completamente, como em alguns territórios agrários da Europa Meridional e Oriental, pôde ser empregado sem desonra, até o passado mais recente, um material tonal. Basta pensar na arte de caráter regional, mas grandiosa em sua coerência, de Janacek, e também em boa parte da música de Bártok que, com toda a sua inclinação ao folclore, representava simultaneamente parte da grande música européia mais avançada (...) À diferença das manifestações da ideologia do sangue e do solo, a música realmente regional, cujo material em si fácil e corrente está organizado de maneira muito diferente da ocidental, possui uma força de estranhamento que a aproxima da vanguarda e não da reação nacionalista (Adorno, 1971, p.37).

Mesmo admitindo que alguns compositores nacionalistas correspondiam aos preceitos da música de vanguarda, parece-nos claro que, para Adorno, o nacionalismo representava uma reação conservadora à expansão da música “radical”⁵⁷, uma vez que mantinha e protegia as convenções impostas pelo sistema tonal. Adorno, ao tratar do surgimento do dodecafonismo, se apóia na interrelação da arte com a sociedade, evidenciando que o material musical tende a ser reduzido ou ampliado no curso da história e suas características são resultados do processo histórico. Assim, a discussão do compositor com o material é também uma discussão com a sociedade (Adorno, 1971, p.36). Reconhecendo que o atonalismo e, por conseguinte, o dodecafonismo representavam a expressão real e sincera de uma época, as harmonias tonais e o discurso musical simétrico-extensivo da música do passado soam falsas e incoerentes.

Schoenberg, ao discursar sobre a música nacionalista, definiu-a como a “união espúria dos procedimentos estruturalmente reiterativos da música do povo com os procedimentos estruturalmente evolutivos da tradição erudita ocidental” (Schoenberg *apud* Wisnik, 2001, p.143) e alertou aos compositores nacionalistas que os elementos “primitivos” da música popular, os quais eles se apropriavam, eram incompatíveis com a estruturação da música dodecafônica:

⁵⁷ Adorno chama de “música radical” aquela que tende ao desenvolvimento intramusical da linguagem sonora, em oposição à uma tendência “exteriorizante” que, ao desrespeitar a temporalidade intrínseca da música, recai numa banalidade semelhante à música de massa (Duarte, 1997, p. 90).

(...) Tenho prazer em visar (...) os folcloristas que pretendem aplicar às idéias - por natureza - primitivas da música popular uma técnica que só é apropriada a um pensamento mais evoluído, seja quando, não tendo temas próprios à sua disposição, se sintam obrigados a isto, seja mesmo quando não se sintam (afinal a cultura e a tradição musical atual são bem capazes de lhes servir de suporte, mesmo a eles) (Schoenberg, *apud* Leibowitz, 1981, p.104).

Teoricamente, a advertência de Schoenberg não seria necessária, uma vez que feita opção pela estética nacionalista, os compositores elegiam obrigatoriamente o idioma tonal, como explica o compositor Béla Bártok, principal representante da escola nacionalista húngara:

(...) nossa música popular é naturalmente tonal, ainda que nem sempre nos sentidos das tonalidades Maior e menor (na minha opinião, é inconcebível uma música popular atonal). Então, já que nossa atividade criadora tem uma base tonal, é natural que também nossas obras possuam um caráter explicitamente tonal. É verdade que durante certo período me aproximei de uma espécie de dodecafonismo. Mas minhas obras do período atual levam o caráter inequívoco de uma construção sobre bases tonais (Bártok, *apud* Menezes Filho, 1987, p. 205).

Se, de um lado, os compositores adeptos ao nacionalismo mantinham uma posição definida acerca da incompatibilidade em fundir os princípios da música atonal-dodecafônica com os materiais da música tonal-folclórica, por outro, os compositores dodecafônicos não se intimidavam em utilizar arquétipos harmônicos da música tradicional⁵⁸. Como veremos no capítulo dedicado à análise das obras de Guerra-Peixe, durante boa parte de sua fase dodecafônica, o compositor brasileiro buscou conciliar os procedimentos da técnica dodecafônica com os elementos da música popular, opondo-se, assim, à advertência schoenbergueana.

Para os músicos brasileiros, a adoção da técnica dodecafônica, símbolo de vanguarda musical européia, representava a ruptura com uma tradição musical consolidada pela escola de composição nacionalista que, na época da chegada do dodecafonismo ao Brasil, era liderada por Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.

⁵⁸ Florivaldo Menezes Filho (1987) aponta que a música dodecafônica de Alban Berg (discípulo de Schoenberg) estabelece polarizações em torno de tríades (acordes) sugestivamente tonais.

Mário de Andrade, falecido em 1945, não chegou a participar das discussões sobre a adoção do dodecafonismo no Brasil, embora tivesse tido contato com alguns integrantes do Grupo *Música Viva*⁵⁹.

O dodecafonismo se instalou no cenário brasileiro num momento em que a sociedade se dedicava à conscientização e defesa dos bens nacionais, símbolos do progresso de uma ideologia hegemônica de nação. Em decorrência do desenvolvimento da indústria cultural e do rádio, a música popular urbana se encontrava em pleno processo tanto de expansão social quanto de modernização de sua linguagem, devido à influência da música popular norte-americana. Além do mais, como veículo estrategicamente encarregado de cantar as belezas naturais, exaltar o trabalhador brasileiro, criar ídolos nacionais, a música popular foi ocupando cada vez mais espaço nas programações radiofônicas, nos espaços públicos de entretenimento e mesmo nas salas reservadas exclusivamente à música “cultura”.

Descontentes com o crescimento da indústria fonográfica que fomentava e divulgava a criação musical “popularesca”, os principais representantes da música nacionalista se encontravam, nos anos 1930, empenhados nas atividades cívico-pedagógicas, como vimos a respeito de Villa-Lobos, e na consagração dos valores da cultura popular, através das pesquisas de Mário de Andrade e de Luciano Gallet. O clima artístico-musical não apontava, aparentemente, para um desejo de aproximação com as tendências atonais européias, a não ser por parte de um pequeno grupo formado por jovens compositores, musicólogos e intérpretes que mantinham em comum o desejo de acompanhar o movimento musical contemporâneo.

A partir de 1939, este grupo se reuniu em torno da figura de Koellreutter para estudar e discutir os problemas da estética e da evolução da linguagem musical, constituindo, assim, a primeira edição do Grupo *Música Viva*, no Rio de Janeiro. Os primeiros membros foram

⁵⁹ Em carta a Camargo Guarnieri de 28/01/1943, Mário de Andrade comenta sobre seu encontro com Cláudio Santoro: “Tive má impressão do rapazinho, meio pretensioso, não nomeando ninguém, mas achando que todo mundo está errado e só ele está certo, dizendo logo de saída uma porção de bobagens arquiconhecidas sobre a música nacionalizada” (M. Andrade *apud* Silva, 2001, p.297)

Egídio de Castro e Silva (intérprete), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (musicólogo), Brasília Itiberê, Frutuoso Viana, Luiz Cosme e Octávio Bevilacqua (compositores de tendência nacionalista). A eles, se juntariam, em seguida, outros intérpretes como Aldo Parizot, Santiago Parpineli, Oriano de Almeida, Hans Breitinger, Jaioleno dos Santos, principais instrumentistas nos concertos *Música Viva* e na série de emissões radiofônicas inaugurada, em 1944, na Rádio Ministério da Educação e Cultura (Neves, 1981, p. 90).

É interessante notar a presença de compositores provenientes do nacionalismo ortodoxo, demonstrando que, naquele momento de formação do grupo, prevalecia uma “tendência integradora”, completamente distinta dos rumos que o grupo viria a tomar na década seguinte (Kater, 2001: a, p.51).

Será um ano depois, em 1940, com a adesão de Cláudio Santoro, que o núcleo de compositores interessados em criar uma música nova começa, de fato, a se formar. Com a chegada de Guerra-Peixe em 1944, seguido de Eunice Katunda e, posteriormente, de Edino Krieger, formou-se a segunda edição do Grupo *Música Viva*, direcionado mais aos problemas da criação musical e à construção de novos paradigmas para a música brasileira (Kater, 2001:a). A partir deste segundo momento, vê-se surgir as polêmicas entre os compositores da estética nacionalista e os compositores dodecafônicos.

Os compositores do *Música Viva*, empenhados em instaurar um movimento de renovação da música brasileira, uma vez que o nacionalismo musical parecia ter se desgastado ao longo das últimas duas décadas, iniciaram uma série de atividades que foram muito além da criação musical propriamente dita, provocando ainda mais a reação dos nacionalistas. Com a publicação de documentos, como manifestos e a revista *Música Viva*, bem como, através da programação radiofônica e dos concertos, os compositores dodecafônicos apresentavam publicamente e coletivamente seus posicionamentos diante da atual situação da música no Brasil e no mundo.

O Grupo *Música Viva* produziu ao todo três manifestos: o Manifesto 1944, assinado por Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida e Koellreutter (Kater, 2001: a, p.54); o Manifesto 1945 que só foi divulgado muito tempo após o grupo ter se dissolvido e não consta de assinaturas; e o Manifesto 1946 que recebeu o endosso de Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Geni Marcondes, Guerra-Peixe, Heitor Alimonda, Koellreutter e Santino Parpinelli.

Embora o terceiro manifesto, lançado em 1º de novembro de 1946, seja o documento mais estudado pelos pesquisadores devido ao seu caráter de “Declaração de Princípios”⁶⁰, gostaríamos de comentar o manifesto de 1944, por se tratar do primeiro documento que apresenta a ideologia a ser defendida pelo *Grupo*. Além do mais, é a primeira vez que Guerra-Peixe participa de uma manifestação coletiva do *Música Viva*.

Manifesto (1944)⁶¹

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

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva.

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.

⁶⁰ Este documento foi publicado em 1947, sob o título Manifesto Música Viva/Declaração de Princípios, na Revista *Paralelos*, nº5, SP: jun./1947, p.49-51. Ver Kater, 2001: a, p. 63.

⁶¹ Publicado em Neves (1981, p. 94) e em Kater (2001:a, p.54).

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.

Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos!

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

Com este manifesto, o *Música Viva* inaugurou a segunda fase do movimento criado por Koellreutter e, segundo Kater, a proposta estético-musical apresentada neste documento era a “alternativa única e original às produções de cunho nacionalista, encabeçadas fundamentalmente por Villa-Lobos, em processo de classicização” (2001: a, p.55). A posição do *Grupo* é clara quanto à abertura para a música contemporânea e a reação ao pensamento musical do passado, pois a música deveria ser vista como expressão real de seu tempo. E o momento era de formação de um novo estado de inteligência, sensível às transformações sociais oriundas dos conflitos políticos mundiais. A revolução pela qual atravessava o espírito humano impunha uma nova concepção musical para expressar o novo mundo em construção. Os sons dodecafônicos exprimiam e participavam da revolução humana, pois conduziam o ouvinte à reflexão e ao contato consigo, devido à sua “força de estranhamento”.

O *Música Viva* afirmava, a partir daquele momento, o compromisso e a parceria com a música moderna produzida em seu continente, denotando a preocupação de libertar-se da dominação cultural européia (Neves 1981, p. 94).

Embora neste documento, não haja nenhuma menção explícita ao conservadorismo da música nacionalista, parece-nos óbvio que a frase “Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos” é dirigida aos compositores nacionalistas, na medida em que as idéias inovadoras, ainda que incompreendidas e rejeitadas pela maioria, eram coerentes com seu tempo e capazes de romper com a estagnação e o conformismo estético para os quais o

nacionalismo se direcionava. Em muitos aspectos, os manifestos e outras publicações do *Música Viva* guardam semelhança com as idéias de Mário de Andrade, algumas delas, estrategicamente apropriadas pelos dodecafonistas, como veremos oportunamente.

Quanto à criação musical, um dos pontos centrais da doutrina do *Grupo* era a libertação da música dos últimos laços que a ligavam ao pensamento romântico, sobretudo à subserviência a roteiros literários e à temática sentimental. A música deveria reconquistar sua total independência, definindo-se por sua própria realidade, sendo o seu próprio objeto (Neves, 1981, p.92).

Como vimos anteriormente quando da explanação sobre o dodecafonismo, a objetivação da música por seu próprio objeto é um dos pressupostos do pensamento serial dodecafônico. Assim, sem perder de vista a perspectiva shoenbergueana, Koellreutter e seus seguidores acreditavam que a consolidação da “música nova” só se daria por meio do distanciamento dos condicionamentos exteriores, inclusive da busca pelo “belo”. Através do seu novo material, o idioma atonal-serial-dodecafônico, a música deveria se impor como expressão real e sincera de sua época, alheia à preocupação de realçar as características de raça e nação, o que sempre foi uma singularidade da música nacionalista.

Pela primeira vez no Brasil, o público estava diante de uma música com alto grau de abstracionismo e, como observou Neves (1981), este se refletia já na escolha dos títulos dados às obras musicais: “Música” e “Peça”. A preferência por termos abstratos coloca em evidência a intenção dos compositores em omitir referências a formas tradicionais, denotativas da narrativa musical clássica-romântica como, por exemplo, a forma-sonata, mesmo que tais referências apareçam implicitamente no plano da estruturação⁶².

A este respeito, Guerra-Peixe mencionava que em suas obras:

⁶² Em síntese, a forma-sonata foi sistematizada no século XVIII e refere-se a construção de uma obra em três partes: A (exposição de dois temas contrastantes) B (Desenvolvimento dos dois temas) A (Reexposição da primeira parte, porém em outra tonalidade).

(...). a palavra “música” é usada para indicar uma forma de composição, na qual novas relações formais são empregadas, em substituição da antiga forma de sonata. Em outras palavras, é a SONATA ao meu modo, caracterizada pela minha maneira de desenvolver os temas ou motivos. A brevidade das proporções é comum em toda a minha produção. A MÚSICA para piano (1945) é “minha sonata”; a MÚSICA para flauta e piano (1944) idem. (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 09 de maio de 1947).

Um ponto importante para a compreensão do dodecafonismo brasileiro é que a ortodoxia nunca foi uma imposição. A liberdade com que manipulavam as regras dodecafônicas, como veremos por meio da análise das obras de Guerra-Peixe, fez com que não predominasse no dodecafonismo brasileiro “o formalismo que marcou a música européia dos anos de pré-guerra”(Neves, 1981, p.93).

Uma das principais críticas dos nacionalistas ao dodecafonismo era que a nova música nascia do cérebro e não do sentimento. O compositor Camargo Guarnieri, em sua Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, de 1950, referiu-se à música dodecafônica como “um artifício cerebralista”. Ela “é química, é arquitetura, é matemática da música - é tudo o que quiserem - mas não é música”. Ao final da carta, citando Honegger, ele acrescenta: “as suas regras são por demais ingenuamente escolásticas. Permitem ao NÃO MÚSICO escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado” (Guarnieri *apud* Neves, 1981, p.123).

A atribuição à música dodecafônica como resultado do intelectualismo puro, não é exclusivo das críticas brasileiras:

(...). Entre as críticas à nova música, a mais difundida é a do intelectualismo: a nova música nasce do cérebro, não do coração ou do ouvido; não se deve imaginá-la verdadeiramente em sua realidade sonora, mas somente avaliá-la no papel. A mesquinhez dessas frases é evidente. Argumenta-se como se o idioma tonal dos últimos 350 anos fosse “natureza” e como fosse ir contra a natureza superar o que está bloqueado pelo tempo, sendo que o próprio fato de tal bloqueio é testemunha precisamente de uma pressão social (Adorno, 1971, p.19).

A busca por uma expressão musical universalista foi um dos critérios para que compositores brasileiros adotassem o dodecafonismo e se afastassem da órbita nacionalista. O início da trajetória dodecafônica de Guerra-Peixe é marcada por esta aspiração:

(...). À época dos exageros nacionalistas, de após 1914, já está passando - como se observa em FALLA e BARTOK – e o compositor precisa prosseguir investigando, afim de que sua obra seja mais universalista. Deve o compositor nacionalista, daqui para diante, evitar as fórmulas melódicas e rítmicas já tão academizadas quanto as do minueto e da gavota - com as quais qualquer um pode ser “compositor” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro 24 de março de 1947).

Para Guerra-Peixe, a música nacionalista brasileira já tinha se “academizado”, ela não correspondia mais à preconização modernista de outrora e persistir neste caminho seria, simplesmente, perpetuar fórmulas tradicionais e estéreis. O interessante também nesta citação do compositor é que o mesmo argumento empregado por Guarnieri para criticar os músicos dodecafônicos, como visto acima, é creditado também aos compositores nacionalistas: “Deve o compositor nacionalista, daqui para diante, evitar as fórmulas melódicas e rítmicas já tão academizadas quanto as do minueto e da gavota - com as quais qualquer *um pode ser ‘compositor’*”. A crítica ao racionalismo e ao formalismo como inibidores da criatividade, presente no discurso tanto daqueles que representavam a tradição quanto daqueles que representavam a renovação, seria assim, o ponto comum no debate entre os dois grupos.

Os compositores membros do *Música Viva* eram acusados também de práticas comunistas. O compositor nacionalista Camargo Guarnieri, por diversas vezes, se referia a Koellreutter como “comuna”, o que era um grande equívoco, pois Koellreutter nunca se filiou ao Partido Comunista, ao contrário, no final da década de 1940 ele foi acusado, pela esquerda, de representante da burguesia decadente⁶³. Cláudio Santoro era o único compositor do Grupo a participar de forma ativa das diretrizes comunistas, diferentemente de Guerra-Peixe e

⁶³ Estas informações foram retiradas da entrevista de Vasco Mariz, concedida a Carlos Kater em 04 de maio de 1989, no Rio de Janeiro (fita cassete localizada no Laboratório de Musicologia da Escola de Música da UFMG).

Eunice Katunda, que, embora também filiados ao PC, tiveram um envolvimento menor nas questões políticas.

Outra forte crítica dirigida à música dodecafônica no Brasil, consistia na associação com “arte degenerada”, como já mencionado em páginas precedentes. Esta expressão, utilizada pelo regime nazista alemão em combate às manifestações artísticas de caráter vanguardista durante a ditadura de Hitler⁶⁴, foi reempregada por Guarnieri em sua Carta Aberta:

(...). Como todas as tendências de arte degenerada e decadente, o dodecafonismo, com suas facilidades, truques e receitas de fabricar música atemática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia-ciência como substitutos da pesquisa, do talento, da cultura, do aproveitamento racional das experiências do passado, que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira (Guarnieri *apud* Kater, 2001: a, p. 123).

Segundo hipótese do musicólogo Carlos Kater (2001: a), as acusações de Guarnieri expressas na Carta Aberta não tinham como alvo direto o dodecafonismo e sim as atividades pedagógicas e sócio-culturais de Koellreutter. Na ocasião do lançamento da carta, 07 de novembro de 1950, a linha de frente do movimento *Música Viva* já estava desfalcada, pois Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Eunice Katunda haviam se afastado do dodecafonismo e do Grupo. Com a saída destes compositores era inevitável que as atividades do Grupo, em expansão desde o início da década de 1940, entrassem em processo de desarticulação e de enfraquecimento. O momento era oportuno para que Guarnieri atingisse seu objetivo, qual seja:

(...) aglutinar os nacionalistas sob a bandeira da orientação stalinista, os adversários históricos e os dissidentes radicais do *Música Viva*, arregimentando um contingente capaz de limitar os avanços progressivos da empresa pedagógica e de dinamização sociocultural capitaneada por Koellreutter com notável sucesso (Kater, 2001: a, p.126).

⁶⁴ Em 1933, Schoenberg parte da Alemanha (Berlim) para a França, fugindo das perseguições anti-semitas. Sua música e a de seus discípulos foram censuradas pelo regime alemão por corresponderem à “degenerescência musical”. Em 1938, Webern (principal discípulo de Schoenberg), Ernst Krenek e Oskar Schlemmer foram representados numa exposição organizada pelos nazistas em Dusseldorf, denominada *Arte Degenerada*. Em 1939, Webern perdeu seu cargo na rádio austríaca, bem como vários outros trabalhos. (Webern, 1984: 57, notas do tradutor Carlos Kater).

Nesta perspectiva, Guarnieri teria deslocado para o plano político o combate que até então, era voltado essencialmente para o plano estético. Além do mais, com a volta de Getúlio Vargas ao poder, em 1951, as aspirações nacionalistas revigoravam e a questão do nacional era novamente colocada em pauta (Kater, 2001: a, p.127), embasando ainda mais os argumentos de Guarnieri.

À título de comparação, sintetizamos os principais pontos de divergência entre a música nacionalista e a música dodecafônica praticadas no Brasil:

Música Nacionalista	Música Dodecafônica
Idioma tonal-modal	Idioma atonal-serial
Baseada nos elementos da música popular	Baseada na serialização das alturas
Discurso direcional-linear	Discurso direcional-fragmentado
Predomínio das consonâncias	Predomínio das dissonâncias
Predomínio de grandes formas	Peças curtas
Referência a elementos extra-musicais	Abstracionismo
Insistência em padrões rítmico-melódicos	Grau mínimo de redundância
Busca do universalismo via folclore	Busca do universalismo via atonalismo
Manutenção da tradição nacionalista	Reação à tradição nacionalista

Nas discussões do Grupo *Música Viva*, a música popular não parecia ser uma questão com a qual deveriam se ocupar. No Manifesto 1946, o Grupo afirmava compreender a importância social e artística da música popular e propunha o apoio a qualquer iniciativa que estimulasse a criação e divulgação da “boa música popular” (Kater, 2001: a, p.65).

Porém, como veremos nos capítulos seguintes, a prática da música popular mereceu destaque na trajetória pessoal e artística de Guerra-Peixe. No início de sua carreira, o trabalho

como instrumentista e arranjador de música popular foi a principal fonte de renda e, além disso, a experiência como músico popular concorreu para a definição de um estilo integrador.

É importante ressaltar que os termos “música culta” e “erudita”, “música popular” e “popularesca”, “música folclórica” ou “primitiva”, são empregados em nossa discussão em correspondência ao discurso da época com a qual trabalhamos. Embora saibamos que este discurso foi construído com base na idéia de hierarquização de procedimentos técnico-musicais, nos interessa refletir e discutir de que maneira estas práticas musicais se cruzam na obra do compositor Guerra-Peixe.

Como enfatiza Chartier (1990), em sua análise sobre a cultura popular e a cultura letrada, é um falso problema tentar colocar, na contemporaneidade, o que é criado pelo povo daquilo que lhe é destinado:

(...) todas as formas culturais nas quais os historiadores reconhecem a cultura do povo surgem sempre, hoje em dia, como conjuntos mistos que reúnem, numa meada difícil de desembaraçar, elementos de origens bastante diversas. A literatura de cordel é produzida por profissionais da escrita e da impressão, mas a partir de processos de reescrita que submetem os textos letrados a arranjos, a delimitações que o não são. E, por intermédio da compra mais ou menos massiva, os leitores exprimem as suas preferências; desse modo, os seus gostos ficam em posição de fazer infletir a própria produção dos textos. Num movimento inverso, a cultura folclórica, que fornece a sua base à religião da maioria, foi profundamente “trabalhada” em cada época pelas normas ou pelas interdições da instituição eclesiástica. Saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou àquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa antes de mais nada identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais (p. 55-56).

Nesta perspectiva, apreendemos a música de Guerra-Peixe como um jogo de apropriação, de reemprego, de desvios, onde o compositor estabelece um diálogo sistemático com a cultura popular (música popular urbana e folclórica) e a cultura erudita (música dodecafônica, música nacionalista). Este jogo fica ainda mais objetivo quando analisamos seu período dodecafônico, devido ao propósito do compositor em tornar sua obra mais inteligível para o público de sua época, capaz de atrair também os compositores nacionalistas.

A leitura de um texto ou a escuta de uma música, segundo Chartier, escapa à passividade suposta por aqueles que constroem a indústria do “consumo” cultural:

(...). Ler, olhar ou escutar são, efetivamente, uma série de atitudes intelectuais que - longe de submeterem o consumidor à toda-poderosa mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar - permitem na verdade a reapropriação, o desvio, a confiança ou resistência (Chartier, 1990, p. 59-60).

No caso da recepção da música dodecafônica, podemos dizer que a desconfiança e a resistência regiam os ouvintes brasileiros, como nos mostra o depoimento de Guerra-Peixe:

(...). Uma das minhas irmãs ficou furiosa comigo, por causa da SINFONIA... (Quis) me convencer, por intermédio de minha mãe, para não escrever troços assim, ninguém gosta!... Que maravilha, a gente ter um “espírito de porco” na própria família. É a coisa mais engraçada deste mundo (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 20 de maio de 1947).

Resistir a uma obra dodecafônica vai muito além do território familiar. Ainda que Guerra-Peixe exponha a reação de sua irmã como algo frívolo e o tom irônico como ele conta o ocorrido denota certo desprezo de sua parte, para nós, ela é uma grande pista de como sua música era recebida pelo público leigo em dodecafonía. Talvez, a aparente indiferença de Guerra-Peixe à opinião de sua irmã se deve ao fato que a Sinfonia, obra responsável pela discórdia familiar, já tinha ganhado o reconhecimento europeu em 1946 e, assim, o compositor não precisava se preocupar com a crítica brasileira, tão pouco com a crítica de sua irmã.

Pelas considerações expostas até o momento, podemos afirmar que, no período entre 1944 e 1954, Guerra-Peixe e sua produção musical estavam inseridos num contexto político-social onde o tom preponderante era o da instabilidade, um tipo de “atonalismo” cultural: a afinção nacionalista, outrora modernista, perdia gradativamente seu brilho ao aliar à política conservadora do Estado Novo; a música dodecafônica, na interpretação dos nacionalistas, era sinônimo de “arte degenerativa” - conceito aplicado pelo nazismo às manifestações artísticas

dissonantes com o nacionalismo alemão; os timbres radiofônicos, aliados ao desenvolvimento industrial brasileiro, favoreciam o florescimento da cultura de massa.

A textura de suas músicas, compostas naquele período, realça o confronto destas idéias, as estratégias de conciliação e os anseios de uma geração em prol da renovação musical brasileira. Contrapondo notas e ritmos, Guerra-Peixe expressou o mundo à sua volta e a ele se dirigiu com a responsabilidade e a postura crítica de um artista. Passemos, então, à análise de sua trajetória composicional e artística.

Capítulo 3

Guerra-Peixe: entre músicas e músicos

O que é técnica? O homem por inteiro. Aprendemos como usá-la, mas a adquirimos no berço, ou antes, talvez eu deva dizer que nascemos com a capacidade de adquiri-la. Hoje ela passou a significar o oposto de “coração”, embora, naturalmente, “coração” também seja técnica.

Stravinsky

Fases composicionais

Em 1995, durante o mês de novembro, a direção da *Série de Música Brasileira* do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro prestou uma homenagem póstuma a César Guerra-Peixe. No texto de abertura da programação musical, o compositor Edino Krieger definiu como traço marcante da personalidade de Guerra-Peixe, a integração entre os dois estados do espírito humano - razão e paixão:

[A] busca de saber nunca teve, contudo, para Guerra-Peixe, o sentido de uma simples sede de erudição. Sua busca do conhecimento era antes uma imposição de uma inteligência crítica, aguda e permanente. Não lhe bastava saber: era preciso ir fundo, dissecar o conhecimento em seu todo, em sua abrangência total. Espírito questionador, sua busca de respostas claras e acabadas parecia indicar um forte componente racional em sua inteligência; mas essa busca quase sempre se transformava em volúpia, revelando a face passional que a própria razão parecia trazer embutida. Razão e paixão, não como pólos opostos e excludentes, mas como componentes integrados de uma personalidade repleta de contrastes e aparentes contradições em sua configuração personalíssima (Krieger, 1995)⁶⁵.

⁶⁵ Texto extraído do Programa de Concertos em homenagem a César Guerra-Peixe do Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 7 a 28 de novembro de 1995. Este texto é também parte do artigo de Krieger (1994), *Razão e Paixão na Obra de um Mestre da Música Brasileira*, publicado na revista Piracema - Revista de Arte e Cultura da Funarte.

A capacidade de Guerra-Peixe em integrar razão e paixão, não o permitiu seguir o caminho do “meio-termo⁶⁶”. Em todas as fases percorridas, aprofundou nas questões que lhe pareciam essenciais e construiu, de forma racional e apaixonada, sua posição na música brasileira. Como resultado de seu temperamento integrador, Guerra-Peixe se expressiu simultaneamente e com naturalidade entre práticas musicais distintas, historicamente hierarquizadas. A música popular urbana, por exemplo, alvo das críticas dos compositores nacionalistas e mesmo dos adeptos da “música nova” instalada no Brasil durante as décadas de 1930 e 1940, proveu a Guerra-Peixe conhecimentos dos quais ele jamais se abdicou. Convivendo com músicas e músicos de formação social e intelectual distintas, bem como com outras expressões artísticas, o compositor pôde somar conhecimentos e inspirações, traduzidos em sua criação musical.

A produção artística de Guerra-Peixe, caracterizada pela diversidade no tratamento da linguagem musical, mas sem prejuízo da unidade estilística, divide-se em três fases, segundo indicação do próprio compositor em seu catálogo de obras, datado de 1971⁶⁷:

a) fase inicial ou fase de formação, corresponde ao período de estudos de harmonia, contraponto, instrumentação e composição, realizados entre 1938 e 1944. Nesta fase, Guerra-Peixe compôs 21 músicas com “vaga feição nacional” das quais, apenas a *Suíte Infantil n.1* para piano e *Fibra de Herói* para cântico, ambas de 1942, constam no catálogo do compositor. Ao mencionar o título das outras 19 obras excluídas de seu catálogo, o compositor faz a seguinte advertência: “a execução de quaisquer destas obras é interdita” (Guerra-Peixe, 197, parte VI, p. 19).

⁶⁶ Termo utilizado por Guerra-Peixe para definir seu posicionamento estético diante da música brasileira (Guerra-Peixe, 1971). Empregado também por Arnold Schoenberg ao criticar àqueles compositores que seguem o caminho do meio-termo, pois, para ele, “este é o único caminho que não conduz a Roma” (Schoenberg *apud* Leibowitz, 1981, p. 103).

⁶⁷ Este catálogo foi elaborado em 1971, quando Guerra-Peixe pleiteava uma vaga na Academia Brasileira de Música. Nele, o compositor deixa de mencionar as composições “de caráter popularesco – sambas, marchas, choros, valsas, etc.” por acreditar que, em virtude do gênero, não interessaria aos critérios da Academia. Como referido no capítulo 1, este catálogo integra nossa documentação de tipo *auto-referencial*. Texto Datilografado.

b) fase dodecafônica, marcada pela adoção do dodecafonismo e pela adesão ao Grupo *Música Viva* em 1944, cuja duração foi até dezembro de 1949. Guerra-Peixe compôs neste período, 49 obras para diferentes formações instrumentais, privilegiando o conjunto de câmara;

c) fase nacionalista, inaugurada pela mudança de orientação estética do compositor - do dodecafonismo ao nacionalismo -, concomitantemente à sua mudança para o Recife (PE), em dezembro de 1949. Nesta terceira e última fase, compôs cerca de 140 obras, afora transcrições, harmonizações, orquestrações, arranjos, músicas para cinema, dentre outros.

Ao adotarmos esta tripartição proposta pelo próprio compositor, estamos cientes de que ela é apenas um indicativo de predominâncias estéticas em momentos diferentes de sua trajetória composicional. Entre 1944 e 1949, por exemplo, o interesse predominante do compositor era pelo atonalismo e pela técnica dos *doze sons*, o que não implica num corte radical com a linguagem da música tradicional, mesmo porque, naquele período, Guerra-Peixe compôs várias músicas de caráter popular. Embora, muitas vezes, as periodizações sejam interpretadas como um processo que desconecta os fatos sociais ao invés de integrá-los, elas correspondem a uma (não a única) forma intelectual de organização dos eventos passados. Em 1971, quando Guerra-Peixe elaborou seu catálogo de obras, periodizou sua trajetória de compositor e propôs uma forma de organizar sua produção musical capaz de indicar ao leitor, as transformações e as predominâncias estéticas de seu processo composicional. Neste sentido, e só neste sentido, a tripartição parece-nos legítima.

Consideramos, ainda, a probabilidade de haver divisões internas nesta periodização, sobretudo na terceira fase, a nacionalista. Porém, como o foco de nossa pesquisa é a produção dodecafônica de Guerra-Peixe predominante no período entre 1944 e 1949, assim como suas primeiras experiências nacionalistas realizadas entre 1949 e 1954, não nos deteremos ao reconhecimento das possíveis subdivisões da fase nacionalista.

Fase de formação

Nascido em 18 de março de 1914 na cidade de Petrópolis (RJ), o interesse de Guerra-Peixe pela música manifestou-se na infância. Aos onze anos de idade, em 1925, entrou para a Escola de Música Santa Cecília, em sua cidade natal, para estudar solfejo com Henrique Harry, piano com Adelaide Carneiro e Elfrida Strattman, e violino, seu instrumento profissional, com Gáo Oamcht. Ao final de dois anos de estudos nesta instituição, Guerra-Peixe recebeu o primeiro prêmio de sua vida, uma Medalha de Ouro como reconhecimento ao seu aproveitamento no curso de violino. Em 1930, aos dezesseis anos de idade, foi convidado a participar do corpo docente da Escola de Música Santa Cecília como professor de violino, permanecendo até dezembro de 1931, quando então, ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro para aprofundar seus estudos.

Após obter o primeiro lugar na prova de admissão ao curso de violino do Instituto Nacional, em 1932, Guerra-Peixe matriculou-se nos cursos de harmonia com Arnaud Gouvêa e conjunto de câmara com Orlando Frederico, dando continuidade à sua formação de violinista com Paulina D'Ambrosio, até meados de 1938.

Devemos lembrar que Paulina D'Ambrosio foi uma das intérpretes requisitadas por Villa-Lobos para apresentar suas obras de câmara durante a programação musical da Semana de Arte Moderna. Nesta ocasião, suas atividades como professora e intérprete da música brasileira já eram reconhecidas no ambiente musical carioca, adquirindo, após as apresentações no festival modernista, notoriedade também entre os paulistanos. No artigo intitulado "Pianolatria", publicado no primeiro volume da revista Klaxon alguns dias após a Semana de 22, Mário de Andrade, ao criticar a inexistência de uma tradição musical camerística capaz de concorrer com a "pianolatria" paulistana, recorreu ao exemplo da vida musical do Rio de Janeiro e à atuação de músicos e professores como Paulina D'Ambrosio:

São Paulo não conseguiu ainda sustentar uma sociedade de música de câmara. E só agora a sinfonia parece atrair um pouco os pianólatras paulistanos. Bem haja pois a Sociedade de Concertos Sinfônicos! E no Rio há tudo isso. Há tradição de violino, de violoncelo, de canto... Com que inveja verificamos há pouco o admirável conjunto de Paulina D'Ambrosio! No Rio ouve-se a sinfonia periodicamente. No Rio há uma educação musical (M. Andrade *apud* Kiefer, 1986, p. 90).

Guerra-Peixe, influenciado pela prática musical em conjunto tanto dos músicos eruditos cariocas quanto dos grupos populares urbanos com os quais conviveu, dedicou boa parte de sua produção ao repertório camerístico (duos, trios, quartetos, grupos mistos, etc.). Como amostra do interesse e do gosto do compositor pela música de câmara, durante a fase dodecafônica ele escreveu cerca de 27 obras para conjunto, das quais constam quinze duos, três trios, dois quartetos, um noneto e uma obra para dez instrumentos.

O papel de Paulina D'Ambrosio na formação musical de Guerra-Peixe não se restringiu ao ensino técnico do violino e da prática da música de câmara. Sempre interessada no repertório contemporâneo e na divulgação da música brasileira, a atividade de intérprete de Paulina D'Ambrosio significava também fonte de conhecimento musicológico para o jovem compositor.

Quanto ao curso de composição, em 1938, Guerra-Peixe, “animado com as idéias de Mário de Andrade apresentadas no Ensaio sobre a Música Brasileira”, elegeu Newton Pádua como seu professor de música, começando pelo estudo de Harmonia e depois do Contraponto (Guerra-Peixe, 1971, I, p. 2)⁶⁸. A motivação de Guerra-Peixe para estudar com um músico de

⁶⁸ Newton de Menezes Pádua, professor e violoncelista, iniciou seus estudos musicais no Instituto Nacional de Música. Entre 1912 e 1914, esteve em Roma, como aluno da Academia de Música Santa Cecília, em classes com Luigi Fiorino (violoncelo), Setaccioli (harmonia). Ao regressar ao Brasil, terminou seus estudos de violoncelo no Instituto Nacional de Música. Em 1927, estudou contraponto, fuga e harmonia com Paulo Silva e, mais tarde, com Francisco Braga (composição e orquestração), Octávio Bevilacqua (história da música), Walter Burle Marx (regência), frei Pedro Sinzig (música sacra) e Agnello França (harmonia). Foi nomeado, em 1934, professor interino de Harmonia, Análise Harmônica e Construção Musical na Escola Nacional de Música e, em 1942, professor interino de Harmonia Superior. Assumiu, posteriormente, a cátedra de Composição na Escola Nacional de Música e no Conservatório Brasileiro de Música. Foi um dos fundadores da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1931, onde atuou como solista. É Fundador da Cadeira n. 34 da Academia Brasileira de Música. Publicação *on-line* da Academia Brasileira de Música: <http://www.abmusica.org.br/acad34.htm>.

formação tradicional e seguidor da escola nacionalista de composição não se deve apenas à “revelação” provocada pela leitura do Ensaio, mas também a uma imposição do próprio meio musical onde Guerra-Peixe estava inserido:

(...) Era uma época difícil, muito músico sem emprego, muita concorrência; mas consegui o primeiro emprego na Taberna da Glória de saudosa memória para os boêmios da Lapa. E depois na Casa Belas Artes. Foi então que tive a primeira revelação ao ler o *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade. Eu nem sabia que existia a tal de Música Brasileira...

Fazia uns arranjos de música popular de orelhada, e fui para a Odéon substituir o maestro Rondon. O outro arranjador era o Pixinguinha. Essa responsabilidade maior e a leitura de Mário me fizeram estudar a sério; procurei então um professor e encontrei um ótimo em Newton Pádua. E quando menos esperava virei compositor⁶⁹ (Guerra-Peixe, *apud* Faria, 1998, p. 63).

O trabalho de Guerra-Peixe com a música popular, além de ter sido sua principal fonte de renda durante a fase de formação e a fase dodecafônica, permitiu-lhe desenvolver vasta experiência como arranjador e orquestrador, práticas estas que o auxiliaram tanto na criação musical quanto na escrita para os diversos instrumentos. Seu contato com a música popular iniciou-se logo na infância, pois “quando menino, Guerra-Peixe tocou bandolim, violão e rabeca no *Choro do Carvalhinho*, em Petrópolis” (Krieger, 1994, p. 81). Mas foi a partir de 1934, ao se transferir para o Rio de Janeiro, que o jovem violinista Guerra-Peixe começou a participar ativamente de grupos instrumentais populares, atuantes em cassinos e confeitarias, dentre outros. Na década seguinte, vieram os contratos de trabalho com quatro emissoras de rádio: Tupi (RJ), Globo (RJ), Nacional (RJ) e Radio Jornal do Comércio de Recife (PE). Iniciou, então, sua carreira de arranjador e orquestrador de música popular

Antes de detalharmos a trajetória de Guerra-Peixe nestas emissoras de rádio, gostaríamos de acrescentar que, além do Ensaio de Mário de Andrade, outra leitura que fomentou o interesse do compositor pela música popular, em especial pelos fundamentos da

⁶⁹ Trecho de uma entrevista do compositor concedida ao Jornal do Brasil, em 10 de maio de 1974. Este documento integra a Coleção Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil e o acesso direto a ela não nos foi possível.

música folclórica, foram os Estudos de Folclore de Luciano Gallet, publicados em 1934, pela Casa Carlos Wehrs.

Gallet, como mencionado no capítulo 2, foi um dos primeiros compositores brasileiros a se interessar pela pesquisa do folclore, fato que o levou à criação da disciplina Folclore, quando diretor do Instituto Nacional de Música⁷⁰. Essa disciplina destinava-se diretamente aos alunos de composição, realçando o empenho de Gallet em prover às gerações futuras de compositores, o conhecimento básico necessário à formação de uma consciência musical brasileira. A criação da cadeira de folclore foi, segundo Neves (1981), “o testamento de Gallet, mais imediatamente eficaz que seus escritos teóricos ou que sua obra musical, para a orientação da nova geração de compositores, para um nacionalismo bem compreendido” (Neves, 1981, p. 60).

Em 1991, em entrevista a um de seus alunos de composição Randolf Miguel, Guerra-Peixe declarou ter desenvolvido a “mania” de registrar melodias e cantos diversos a partir da leitura dos trabalhos de Gallet, realizada durante os anos correspondentes à sua fase de formação:

(...). Bom, o negócio é o seguinte: contato com a música popular eu sempre tive desde os sete anos, não é; chorinho essa coisa toda, e tal. E eu já tinha (depois que eu li Luciano Gallet) fiquei com a mania de registrar tudo o que eu ouvia. Folclore, né, pregões de vendedor de garrafa, sorvete, e por aí afora. Uma vez em Petrópolis eu ouvi um desafio. Mas eram duas melodias diferentes. Uma no estilo nordestino, outra no estilo paulista, ou mineiro. Cada um respondia na sua e eu anotei isso, achei interessante. Apenas eu não registrava o texto, né, a parte literária; eu não sabia da importância disso. Bom, disso eu sempre tive mania⁷¹ (Guerra-Peixe, *apud* Faria Jr. 1998, p. 66).

O hábito de registrar elementos da música folclórica, como veremos, foi intensificado e sistematizado progressivamente ao longo da carreira do compositor, levando-o a produzir e

⁷⁰ Luciano Gallet foi nomeado diretor do Instituto nacional de Música no início do governo Vargas, permanecendo neste cargo por apenas seis meses, tempo suficiente para reformular toda a organização pedagógica daquela instituição. Para tal, contou com o apoio de Mário de Andrade e Antônio Sá Pereira (Neves, 1981, p. 60).

⁷¹ Esta entrevista de Guerra-Peixe, registrada em fita cassete, encontra-se no acervo particular de Randolf Miguel. Como não conseguimos localizá-lo, utilizamos, de segunda mão, as informações de Faria Jr.

publicar textos que se tornaram referência para os estudos sobre a música em diferentes regiões do país, como Pernambuco, litoral paulista, sul de Minas Gerais, Rio de Janeiro, dentre outras.

Paralelamente ao seu contato com a música popular e folclórica, durante o período de formação, Guerra-Peixe ingressou no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, em 1941, com objetivo de dar continuidade a seus estudos teóricos - contraponto, fuga e composição -, ainda sob a orientação do professor Newton Pádua. Permaneceu no Conservatório até o ano de 1943, sendo o primeiro aluno a se formar no curso de composição nesta instituição de ensino musical.

A atitude de Guerra-Peixe em renegar praticamente todas as composições deste período, à exceção da *Suíte Infantil n.1* para piano e *Fibra de Herói* para corno, se deve ao fato de que elas eram consideradas pelo compositor como meros exercícios de composição, desprovidos da inventividade própria ao fazer artístico. Dentre as dezenove obras cuja execução foi interdita (provavelmente durante a fase dodecafônica), sete foram estreadas entre 1939 e 1943. Além disso, duas obras para orquestra de cordas - *Suíte dos Três Minutos* e *Suíte* -, ambas de 1939, tiveram primeiras audições logo após terem sido compostas, no “programa oficial ‘Hora do Brasil’, sob a regência de Martinez Grau” (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.20). Constam ainda no catálogo de 1971, várias execuções do *Duo* para violino e viola, de 1941. Execuções estas, promovidas por Koellreutter a partir de 1944.

Isso significa que, apesar da autocrítica pessimista e do descontentamento do compositor com suas obras iniciais, algumas delas circulavam no meio musical e “oficial” carioca, atraindo, provavelmente, o interesse do público. Por que, então, e em que momento o compositor tomou a decisão de retirar estas obras de circulação? Embora não tenhamos a resposta segura de Guerra-Peixe a esta questão, acreditamos que o caráter tradicional presente nestas obras, visivelmente acentuado após sua adesão ao dodecafonismo, foi um dos motivos

responsáveis pela a interdição das mesmas. A partir do contato com a música atonal, proporcionado pelas aulas de Koellreutter, bem como, a partir das novas experiências composicionais impostas pela técnica dodecafônica, o compositor foi levado a reler sua produção inicial. Tendo como parâmetro a música atonal-serial-dodecafônica, as obras tonais e de feição nacional compostas sob a orientação de Newton Pádua eram facilmente interpretadas como anacrônicas. Por isso, deveriam ser interditadas.

Fase dodecafônica

Em 1944, o recém-compositor passou a freqüentar os cursos ministrados por Koellreutter, aderindo, imediatamente, à ala de compositores do Grupo *Música Viva*. Durante dois anos e meio, recebeu do novo mestre aulas de análise musical, história da música, estética, “problemas” de música para microfone, harmonia acústica e técnica dos doze sons. Segundo Guerra-Peixe, Koellreutter foi “a única pessoa que chegou ao Brasil para transmitir informações sobre a música contemporânea da época” (Guerra-Peixe, 1971, parte V, p.1), sugerindo, assim, que o ambiente musical brasileiro havia cedido à rotina nacionalista durante os anos precedentes à chegada de Koellreutter.

A partir do contato com Koellreutter, Guerra-Peixe iniciou sua segunda fase composicional, completamente distinta da anterior, passando de uma perspectiva tradicionalista do aprendizado musical com Newton Pádua, para uma orientação pedagógica mais renovadora:

O papel de Koellreutter na evolução musical de Guerra-Peixe foi fundamental. Este compositor estava por demais ligado à linguagem tonal (e modal) para poder libertar-se dela sem o impulso e o estímulo que lhe dava o ‘Grupo Música Viva’ (ao contrário de Santoro, que já tendia naturalmente para um atonalismo forte). E o caráter apaixonado do compositor deveria completar o trabalho: com pouco tempo ele dominava a nova técnica, usava-a com total espontaneidade e fazia-se o representante máximo da nova escola e seu defensor mais ardente (Neves, 1981, p.102).

Guerra-Peixe referia-se a Newton Pádua como o professor responsável pela sua formação básica clássica e pela técnica de composição, atribuindo a Koellreutter as informações sobre estética e, principalmente, o “gosto pela indagação” (Oliveira, 1999, p.12).

O papel de Koellreutter na trajetória de Guerra-Peixe e de vários outros músicos brasileiros não se restringiu ao ensino da técnica dodecafônica. Antes, ele teve um contingente filosófico representativo. Dotado de conhecimento técnico e histórico sobre diversas práticas musicais e imbuído de espírito questionador, Koellreutter conseguiu restabelecer o ânimo entre os jovens músicos brasileiros que, naquele momento, encontravam-se desestimulados em seguir a estética nacionalista.

Para o musicólogo Vasco Mariz⁷², frequentador dos primeiros cursos promovidos por Koellreutter no Rio de Janeiro, o músico alemão teve um papel semelhante ao de Mário de Andrade nas duas primeiras décadas do século XX, na medida em que instaurou novamente a reflexão sobre o papel do músico e da linguagem musical diante dos problemas político-sociais contemporâneos⁷³.

Guerra-Peixe, embora tenha se distanciado de Koellreutter durante a década de 1950, fato que discutiremos oportunamente, sempre reconheceu a legitimidade do trabalho

⁷² De sua obra musicológica, destacam-se "Figuras da Música Brasileira Contemporânea" (1970.); "A Canção Popular Brasileira" e "A Canção Brasileira de Câmara" (2002); "Dicionário biográfico musical" (1991); "Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro" (1997); "Três Musicólogos Brasileiros: ensaios sobre Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor" (1985); "Cláudio Santoro" (1984).

⁷³ Entrevista de Vasco Mariz concedida a Carlos Kater, em 1989, como referido na nota 39 do capítulo 2.

pedagógico-musical de Koellreutter junto aos jovens compositores brasileiros, como podemos ver por meio de uma de suas declarações a Curt Lange:

(...). O professor Koellreutter (antes de tudo amigo de todos) cada vez se torna mais admirado pelos que o conhecem mais de perto. Graças a ele muitos jovens de talento não se perdem em estéril academicismo, como os paulosilvas⁷⁴ de cá, e, graças a ele já se compõe muito melhor no Brasil” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1946).

Dentre as atividades promovidas por Koellreutter, destacam-se as séries radiofônicas *Música Viva*⁷⁵, inauguradas no mesmo ano da publicação do Manifesto 1944, mencionado no capítulo anterior. O convite anunciando a primeira irradiação dizia: “*O Grupo ‘Música Viva’ comunica que realizará, sábado, 13 de Maio, às 22,10 horas, na PRA 2 - Rádio Ministério da Educação, a sua primeira irradiação*” (Kater, 2001: a, p.152). Segundo Carlos Kater, a emissão inaugural constou de obras exclusivamente brasileiras: *Invenção* de Guerra-Peixe, *Dois Improvisos* de Guarnieri, *Sonata para violoncelo e piano* de Cláudio Santoro e *Choros n.2* de Villa-Lobos (Kater, 2001: a, p.152). Entretanto, é provável que a peça de Guerra-Peixe não tenha, de fato, sido irradiada no programa inaugural de 1944, mas sim, em 1945, segundo nota do compositor em seu currículo (Guerra-Peixe, 1971, I, p. 2 e VI, p.4).

Nas transmissões radiofônicas *Música Viva*, vários estilos musicais de épocas e tendências estéticas diferentes eram contemplados. A transmissão de 11 de janeiro de 1947 foi integralmente dedicada a três compositores brasileiros: Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Heitor Alimonda. De forma eloqüente, o conteúdo do texto de abertura enfatizou a ruptura destes compositores com a tradição nacionalista:

⁷⁴ Referência ao músico Paulo Silva.

⁷⁵ Detalhes sobre as séries radiofônicas, ver Kater (2001:a, p. 152-162).

A arte dos mais jovens compositores brasileiros rompe energeticamente com a tradição concebendo uma arte mais universalista, sem a preocupação de regionalismo expresso por características especiais de país e raça, integrando-se nas correntes mais avançadas da música contemporânea. Sua obra, alheia a preconceitos e doutrinas, não pretende ser outra coisa senão a expressão real e sincera de nossa época. Estes jovens, talvez se encontrem na madrugada de um novo estilo. Expressam-se diretamente, sem se envergonhar de serem simples. Tristes ou alegres, consoantes ou dissonantes, fazem da música o objeto principal de suas preocupações. Chamam as suas obras simplesmente “Música”, “Peça” e exteriorizam já assim sua atitude espiritual. Não tem a obsessão do belo, e, principalmente, “essa intenção estúpida, pueril mesmo e desmoralizadora de criar obra-de-arte perfeitíssima e eterna”, para falar como Mário de Andrade. Pretendem ser unicamente sinceros, verdadeiros. (Kater, 2001: a, p. 317).

Entretanto, a obra de Guerra-Peixe apresentada neste programa foi *Dez Bagatelas* (1946), cujo traço estilístico é o da conciliação entre tradição - expressa nesta obra por intervalos melódicos e figuras rítmicas de inspiração popular - e a técnica dos doze sons, contrariando, assim, a mensagem inicial do texto quanto ao rompimento enérgico com a tradição. Poderíamos interpretar também como um paradoxo do texto de abertura, a inclusão de uma citação de Mário de Andrade para respaldar o trabalho dos compositores dodecafônicos, visto que, para este, os compositores brasileiros deveriam buscar a incorporação dos elementos tradicionais de sua cultura e não de culturas estrangeiras. Na verdade, a frase de Mário de Andrade foi estrategicamente citada pelos dodecafonistas, como, talvez, uma forma de preparar o espírito dos ouvintes para uma realidade sonora que não visa o “belo”, mas, a expressão real de uma época. Normalmente, os dodecafonistas se apropriavam das idéias andradianas que lhes convinham, num processo de reemprego de sentidos sem que isso, necessariamente, configurasse como uma demonstração de afinidade estética e mesmo identitária com os compositores nacionalistas⁷⁶.

Produzidos ao longo de sete anos, o objetivo dos programas radiofônicos *Música Viva*, era, dentre outros, fomentar um novo circuito de divulgação para a música contemporânea, sobretudo para aquela produzida pelos jovens compositores brasileiros e latino-americanos. É

⁷⁶ Para Chartier (1990), tanto a cultura de elite quanto a cultura do povo se constituem por meio de um jogo de apropriação, de reemprego e de desvios, criando “ligas” culturais ou intelectuais.

importante lembrarmos que o movimento de renovação musical proposto por Koellreutter no Brasil mantinha correspondência com movimentos análogos em outros países da América Latina, gerando, assim, um intercâmbio das atividades musicais brasileiras e latino-americanas - concertos, gravações, irradiações, revistas, boletins, conferências, cursos, dentre outros⁷⁷. Era comum a participação de compositores e intérpretes latino-americanos nos concertos e programas radiofônicos *Música Viva*, com destaque para o flautista argentino Esteban Eitler, responsável pela interpretação de aproximadamente dezesseis músicas nas irradiações *Música Viva* (Kater, 2001: a, p.162).

Embora os movimentos de renovação musical nos países da América Latina, desenvolvidos durante as décadas de 1930 e 1940, guardassem pontos comuns em seus ideais e em suas atividades, eles se constituíram de formas distintas e com percursos autônomos em virtude das questões particulares de seus países. Acreditamos, no entanto, que o intercâmbio destes grupos teve como ponto de partida o “Americanismo Musical”, movimento criado por Curt Lange no início da década de 1930, em Montevideu, cuja proposta de base era a integração da produção musical do continente americano - América do Sul, América Central e América do Norte⁷⁸.

As músicas transmitidas nos programas radiofônicos *Música Viva*, eram, na maioria das vezes, executadas ao vivo pelos próprios membros do grupo e por intérpretes latino-americanos convidados, demonstrando, assim, o interesse comum pela prática da interpretação musical. Dentre aqueles que participaram na qualidade de intérprete estavam Egidio de Castro e Silva, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Mirella Vita, Koellreutter, Aldo

⁷⁷ Dentre os movimentos de renovação musical na América Latina, destaca-se o movimento argentino “Agrupación Nueva Música”, dirigido pelo compositor Juan Carlos Paz. A este respeito, ver Neves, 1981. Juan Carlos Paz é autor do livro *Introdução à Música do Nosso Tempo* (1976), referência para os estudos sobre o dodecafonismo na América Latina.

⁷⁸ Entre 1934 e 1939, Curt Lange lançou uma série de artigos nos meios de informação de Nova York, Tlaxcala (México), Cidade do México, Santo Domingo (República Dominicana), Havana, Caracas, Bogotá, Lima, Montevideu, Buenos Aires, Santiago do Chile e Rio de Janeiro, convocando os músicos para a integração musical continental, da qual participariam a América do Sul, América Central e a América do Norte. (Montero, 1998).

Parisot, João Breitinger, Edino Krieger, Oriano de Almeida, Esteban Eitler, Jaioleno dos Santos, Marcos Nissenson, Santino Parpinelli, Loris Pinheiro, Geni Marcondes, Eunice Katunda, Lídia Alimonda e Heitor Alimonda (Kater, 2001: a, p. 153). Estes músicos foram responsáveis por um número expressivo de estréias mundiais, latino-americanas e brasileiras, em um repertório que incluía obras de compositores europeus, norte-americanos, latino-americanos e, naturalmente, de compositores dodecafônicos brasileiros.

Quando da inauguração das séries radiofônicas *Música Viva*, em 1944, Guerra-Peixe cumpria contrato de trabalho com a Rádio Tupi desde 1942, dedicando parte de seu tempo à “orquestração de música popularesca” (Guerra-Peixe, 1971, I, p.2). Entre 1942 e 1944, Guerra-Peixe fez centenas de arranjos e trabalhos de orquestração para serem executados pela Orquestra Sinfônica da Rádio Tupi, no programa semanal intitulado Instantâneos Sinfônicos, cuja direção era do próprio compositor. Devido à experiência adquirida em montagens de programações musicais na Rádio Tupi e, posteriormente nas rádios Globo e Nacional, acreditamos que Guerra-Peixe tenha participado ativamente na organização e operacionalização das séries *Música Viva*. Além do mais, dentre os compositores brasileiros, Guerra-Peixe teve o maior número de obras apresentadas nos programas das séries, como demonstra o índice abaixo:

Os compositores brasileiros e a incidência de sua representação se expressam, para um total de 53 obras: Guerra-Peixe (13,2%, no mínimo), Koellreutter e Cláudio Santoro (11,3%, no mínimo), Edino Krieger e Alexandre Lissowsky (7,5%) e Heitor Alimonda, Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos (5,6%). (Carlos Kater, 2001: a, p. 159).

Este levantamento retrata também a participação, ainda que em menor escala, dos principais representantes da escola nacionalista nos programas radiofônicos *Música Viva*. A presença de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri nestes programas evidencia que, embora houvesse divergência estética, os músicos brasileiros e suas músicas compartilhavam espaços sociais e meios de divulgação comuns, construindo, assim, uma rede de sociabilidade da qual

dependiam. A inclusão de obras nacionalistas nas transmissões radiofônicas produzidas pelo Grupo *Música Viva* pode ser interpretada de duas formas, não necessariamente excludentes: a primeira, como uma estratégia para atrair a audiência do público e garantir a permanência das séries; a segunda, como um reflexo do espírito integrador que caracterizava as atividades do Grupo e que, naturalmente, fora mais acentuado no período de sua formação, em 1938 e 1939.

Por outro lado, a convivência dos compositores nacionalistas com a nova música, ainda que pouco harmoniosa, lhes era conveniente, pois, uma vez compartilhando espaços e opiniões, poderiam ter a chance de conter os “excessos” dodecafônicos. Esta convivência oferecia também aos compositores nacionalistas, a oportunidade de continuarem legitimando a supremacia da música nacionalista em relação à música dodecafônica, em virtude da receptividade dos ouvintes: esta, provavelmente, mais favorável à música dos nacionalistas. Outra hipótese é a de que os nacionalistas se valiam da projeção do *Música Viva*, cada vez mais evidente no cenário internacional, para imprimir a imagem do nacionalismo como uma estética, embora tradicional, aberta ao diálogo com novas tendências estéticas. Todavia, esta aparente abertura ao diálogo será radicalmente abandonada no início da década de 1950, como veremos adiante.

No período que Guerra-Peixe, esperançoso e otimista com os novos rumos da música brasileira, aderiu ao dodecafonismo e ao movimento musical de Koellreutter, alguns intelectuais brasileiros se encontravam diante da tarefa de avaliar as matrizes ideológicas da cultura brasileira, forjadas por eles durante os anos 1920 e 1930. O clima de instabilidade decorrente da Segunda Guerra Mundial, bem como “a interrupção de linhas de renovação do processo cultural nas malhas do Estado Novo”, impuseram aos intelectuais, a urgência de uma revisão profunda de suas produções (Mota, 1977, p. 84). Em 1944, sob a coordenação de Edgard Cavalheiro, foi lançado, pela Editora Globo, *O Testamento de uma Geração*, composto por depoimentos de vários intelectuais de expressão da cultura brasileira, dentre

eles Afonso Arinos de Melo Franco, Sérgio Milliet, Arthur Ramos, Eduardo Frieiro, Cândido Mota Filho, Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade e Emiliano Di Cavalcanti. Estes autores que, durante os anos 1920 e 1930, participaram da construção de ideologias relativas à política, à educação e à cultura do país, chegavam à década de 1940 conscientes de que a cultura brasileira vivia um final de um ciclo, um período de decadência (Mota, 1977, p. 84).

Embora Mário de Andrade tenha tentado o silêncio, não publicando seu testamento junto com os dos outros entrevistados, ele o divulgou em forma de três artigos n'O Estado de São Paulo e na conferência do Itamaraty, quando da comemoração dos vinte anos da Semana de Arte Moderna, em 1942. Para ele, sua geração correspondeu ao “quinto ato”, ao “sorriso final” de uma “idade política do homem” que era preciso viver:

(...). A minha pífia geração era afinal de contas o quinto ato conclusivo de um mundo e representava bastante bem a sua época dissolvida nas garças de um impressionismo que alargava as morais como as políticas. Uma geração de degeneração aristocrática, amoral, gozada e, apesar da revolução modernista, não muito distante das gerações de que ela era o ‘sorriso’ final⁷⁹ (M. Andrade *apud* Mota, 1977, p. 85).

Mesmo consciente que sua obra correspondia aos problemas de seu tempo e de seu país, Mário de Andrade se mostrou ressentido com o aristocracismo e o individualismo que revestiram sua conduta intelectual:

(...). Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivam duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram. Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós (...). (M. Andrade *apud* Mota, 1977, p. 107).

⁷⁹ Segundo Mota (1977, p. 85), o texto de Mário de Andrade, parcialmente transcrito nas últimas páginas de *O Testamento de uma Geração*, já tinha sido proferido de forma acabada, na conferência-depoimento lida no Itamaraty a 30 de abril de 1942.

A revisão crítica de Mário de Andrade, além de denunciar os registros aristocratizantes de suas atividades e das de seus companheiros, buscou a depuração dos nacionalismos exacerbados sob o Estado Novo. Assim, a vinculação de alguns compositores nacionalistas com o governo Vargas mereceu a discordância de Mário de Andrade, pois, para ele, a arte não poderia estar subjugada a um regime político, tão pouco a um regime autoritário e conservador.

Comparativamente ao balanço dos intelectuais brasileiros, podemos dizer que o dodecafonismo e a nova geração de compositores que se agrupou em torno da figura de Koellreutter representavam um indício de que a música nacionalista também vivia seu “quinto ato”. As expressões apocalípticas utilizadas nos testamentos dos entrevistados para caracterizar a cultura brasileira daquela época - “desorientação”, “inquietação”, “confusão de valores” -, podem ser tomadas de empréstimo e usadas como sinônimo às expressões dos nacionalistas, empregadas para caracterizar o clima musical brasileiro a partir do desenvolvimento do dodecafonismo. Por outro lado, os compositores dodecafônicos representavam também o início de um novo ciclo, uma porta que se abria para o segundo momento do modernismo musical brasileiro (Kater, 2001: a).

De forma análoga ao clima testado pelos intelectuais quanto à produção cultural do país, as músicas de Guerra-Peixe, compostas entre 1944 e 1945, são testemunhos da instabilidade vivida pelo compositor diante da nova proposta musical:

Ao freqüentar em 1944 o curso particular de H.J.Koellreutter (...) adota⁸⁰ meses depois, a técnica dos doze sons, e a partir deste momento sua obra se torna pronunciadamente instável quanto ao ritmo, um ritmo excessivamente complexo. Por essa época (...) não tem a menor preocupação nacionalizante. (...) Uma das obras mais representativas desses dias é o Quarteto Misto⁸¹, de 1945, cujas dificuldades, quase sem apoio in tempo, impossibilitam a sua execução tanto no Rio de Janeiro como em Buenos Aires (...). (Guerra-Peixe, 1971, V, p. 1).

⁸⁰ Guerra-Peixe refere a si próprio empregando a conjugação verbal na terceira pessoa.

⁸¹ Grifos do compositor.

A ausência de apoio “in tempo” ou, em outros termos, a substituição de sons por silêncio (pausas) nos tempos fortes do *Quarteto Misto*⁸², não apenas dificulta o entrosamento dos músicos como tende a desequilibrar a métrica. A partitura desta obra apresenta uma grande variedade de figurações rítmicas, quase nunca repetidas, responsáveis por um discurso musical instável e pela sensação de aceleração do tempo. O *Quarteto Misto* foi composto numa época em que o país acelerava seu *ritmo*, devido às transformações provocadas pela Segunda Grande Guerra - desenvolvimento das comunicações, descobertas científicas, potencialização da indústria cultural, multiplicação dos bens (simbólicos) de consumo, dentre outros (Ferreira, 2003, p.106). Os setores da sociedade encarregados de produzir bens culturais, com o fim do Estado Novo e a mudança para o regime democrático, viviam a ausência do apoio forte em suas ações nacionalistas, como, por exemplo, os projetos de educação musical e artística patrocinados pela ditadura Vargas.

Neste sentido, podemos imaginar que o incômodo causado pelas músicas dodecafônicas se deu, em parte, pelo fato delas reverberarem, em sons, a instabilidade política e cultural do país. Naquele momento, ao aderir à nova música, Guerra-Peixe se colocou diante dos problemas contemporâneos e os expressou em sua música, embora o envolvimento direto nas questões políticas nunca o tenha atraído⁸³.

Foi também neste período de transição do sistema governamental que Villa-Lobos, em 14 de julho de 1945, fundou a Academia Brasileira de Música. Inspirada na Academia Francesa e composta de 40 cadeiras, a Academia Brasileira tinha por objetivo destacar os nomes mais expressivos das áreas de composição musical, interpretação e musicologia, consagrando, oficialmente, os símbolos da música nacional. O nome de José de Anchieta

⁸² Formação instrumental: flauta, clarinete, violino e violoncelo. Como veremos no Capítulo 4, esta obra foi modificada pelo compositor em 1947, como forma de viabilizar sua execução.

⁸³ Como mencionado, dentre os compositores do *Música Viva*, Cláudio Santoro foi o primeiro a se filiar ao PC e o único que mantinha intensa atividade política, fato que lhe custou um visto negado, em 1946, para estudar nos Estados Unidos.

inaugurou a lista dos patronos da Academia coroado com a cadeira de número 1, fechando com Mário de Andrade que recebeu a cadeira de número 40⁸⁴. Esta escolha, por parte de Villa-Lobos, parece sugerir que a música brasileira havia realmente percorrido um ciclo, iniciado com as atividades musicais voltadas à catequização dos primeiros brasileiros, atingindo seu apogeu com o projeto, não menos catequizador de Mário de Andrade, dirigido aos compositores da sua geração. Além destes nomes, constam como patronos da Academia, músicos representativos da causa nacionalista: Francisco Manoel da Silva (autor do Hino Nacional Brasileiro oficializado pela República), Carlos Gomes, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet.

A criação da Academia Brasileira de Música afirmava, ainda que simbolicamente, a existência de uma elite musical hegemônica e detentora de um saber musical superior, visto que seus membros eram os principais nomes da escola nacional de composição. Por outro lado, o Grupo *Música Viva*, enquanto ala divergente à escola nacionalista, institucionalizou uma prática musical “margiar”⁸⁵, uma espécie de movimento de esquerda que se contrapôs ao sistema nacionalista dominante.

Na medida em que o movimento *Música Viva* penetrava nos espaços historicamente dedicados à música nacionalista e à música tradicional européia, em decorrência de suas estratégias de difusão musical e intelectual, sua projeção no cenário nacional e internacional aumentava sensivelmente. Com isso, aumentava também o descontentamento e a crítica dos compositores nacionalistas em relação a este movimento.

Além das transmissões radiofônicas e dos concertos *Música Viva* produzidos no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo, as obras dodecafônicas brasileiras circulavam pelos países da América Latina, Estados Unidos e Europa, através dos intérpretes

⁸⁴ Lembremos que o trabalho de catequização de José de Anchieta foi uma das principais referências para Villa-Lobos, em suas atividades cívico-musicais desenvolvidas durante o período do Estado Novo (Guerios, 2003).

⁸⁵ Termo empregado por Béla Bartók ao se referir à música folclórica, normalmente à margem do ensino musical oficial da Hungria (Travassos, 1997).

comprometidos com a música contemporânea e também por meio das edições musicais e outras publicações dirigidas por Curt Lange. Afora o *Quarteto Misto* (1945), ainda hoje não executado, as músicas dodecafônicas de Guerra-Peixe eram estreadas, na maioria das vezes, pelos intérpretes do Grupo *Música Viva* ou por intérpretes latino-americanos. Num primeiro momento, a difusão destas obras se dava por meio de concertos no Brasil e em cidades da América Latina, especialmente em Buenos Aires, nos concertos da Agrupacion Nueva Música, dirigidos pelo compositor argentino Juan Carlos Paz. Em viagens pela Europa e Estados Unidos, estes mesmos intérpretes introduziam em seus programas de concerto, as composições dos músicos latino-americanos, atuando, assim, como divulgadores locais, regionais e internacionais.

Não podemos nos esquecer ainda que os próprios compositores brasileiros e latino-americanos atuavam na divulgação do repertório contemporâneo, fosse através de concursos, aulas, conferências, dentre outros. Guerra-Peixe, por ocasião de um concurso de piano promovido pela Escola de Música Santa Cecília⁸⁶, ofereceu um prêmio de hum mil cruzeiros para o candidato que melhor interpretasse a *Sonatina* para piano de Juan Carlos Paz, realçando, portanto, seu interesse pela divulgação e pelo incentivo da prática interpretativa da música nova entre os jovens músicos brasileiros (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1946).

Algumas obras de Guerra-Peixe tiveram sua primeira audição na Europa, como ocorreu com o *Noneto* (1945), estreado em 1948, na Rádio Zurique sob a regência de Hermann Scherchen⁸⁷ e com a *Sinfonia n.1* (1946), uma das obras mais representativas de sua

⁸⁶ Escola onde Guerra-Peixe iniciou seus estudos formais de música, bem como sua experiência didática como professor de violino.

⁸⁷ O regente alemão Hermann Scherchen (1891-1966), com quem Koellreutter teve aulas de “direção de orquestra” entre 1936 e 1937, era também professor, conferencista, escritor, editor e um pioneiro da rádio. Muitas de suas estréias do repertório contemporâneo tornaram-se referência para a história da música moderna. É ele o autor da expressão “Música Viva”, nome dado ao periódico musical que editava em Bruxelas no período entre 1933 a 1936 e ao movimento de divulgação da música contemporânea desenvolvido por ele em vários países da Europa (Kater, 2001: a).

fase dodecafônica. A *Sinfonia* foi estreada pela BBC de Londres no mesmo ano de sua composição, em 1946, sob a regência de Maurice Milles e irradiada em cerca de 40 ondas⁸⁸.

Minutos antes da *Sinfonia* ir ao ar, o apresentador inglês anunciou: “a obra é curta e de uma alta expressividade. O autor demonstra possuir uma técnica de orquestração que é característica unicamente dos grandes compositores” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 26 de abril de 1947). Técnica esta, fruto de seu trabalho como arranjador e orquestrador junto às orquestras das rádios por onde passou.

Após sua estréia, ainda em 1946, a *Sinfonia* foi executada no Festival Internacional de Música Jovem, da Rádio de Bruxelas, novamente sob a direção de Andrée Joissin e, em 1948, na Rádio Zurique, sob a regência de Hermann Scherchen. No Brasil, ela foi executada vinte anos após a primeira audição inglesa, em 1967, no I Festival Interamericano de Música do Rio de Janeiro, pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Eleazar de Carvalho.

O *Divertimento n.2* (1947) para orquestra de cordas, também teve estréia pela BBC de Londres, em 1947, sob a regência de Maurice Milles e por Hermann Scherchen no Chile, em 1948 e em Zurique, em 1949 (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.8).

Entre 1944 e 1945, Guerra-Peixe escreveu quinze obras dodecafônicas para diferentes formações instrumentais: quatro para piano solo, onze para grupo de câmara e uma para orquestra. Dentre estas, a *Sonatina 1944* para flauta e clarinete foi composta especialmente para constar no Suplemento Musical do Boletim Latino-Americano de Música Tomo VI⁸⁹ (1946), dirigido por Curt Lange.

⁸⁸ O envio da *Sinfonia n.1* à BBC de Londres se deu por intermédio de M. Tate, então diretor do Departamento da BBC no Rio de Janeiro, segundo relato de Guerra-Peixe. (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1946).

⁸⁹ Em 1935, Curt Lange iniciou a publicação do Boletim Latino-Americano de Música (BLAM), cujo formato original se dividia em duas partes: a primeira dedicada a estudos musicológicos em forma de artigos, traduções, resenhas, etc. e, a segunda, correspondia a um *Suplemento Musical* dedicado à publicação de partituras de músicas inéditas americanas. Este formato foi mantido no volume III, publicado em Montevidéu em 1937; no volume IV, publicado em Bogotá em 1938; no volume V, publicado em 1941 também em Montevidéu; no volume VI, publicado em 1946, no Rio de Janeiro. O volume II, de 1936, publicado em Lima, não consta de

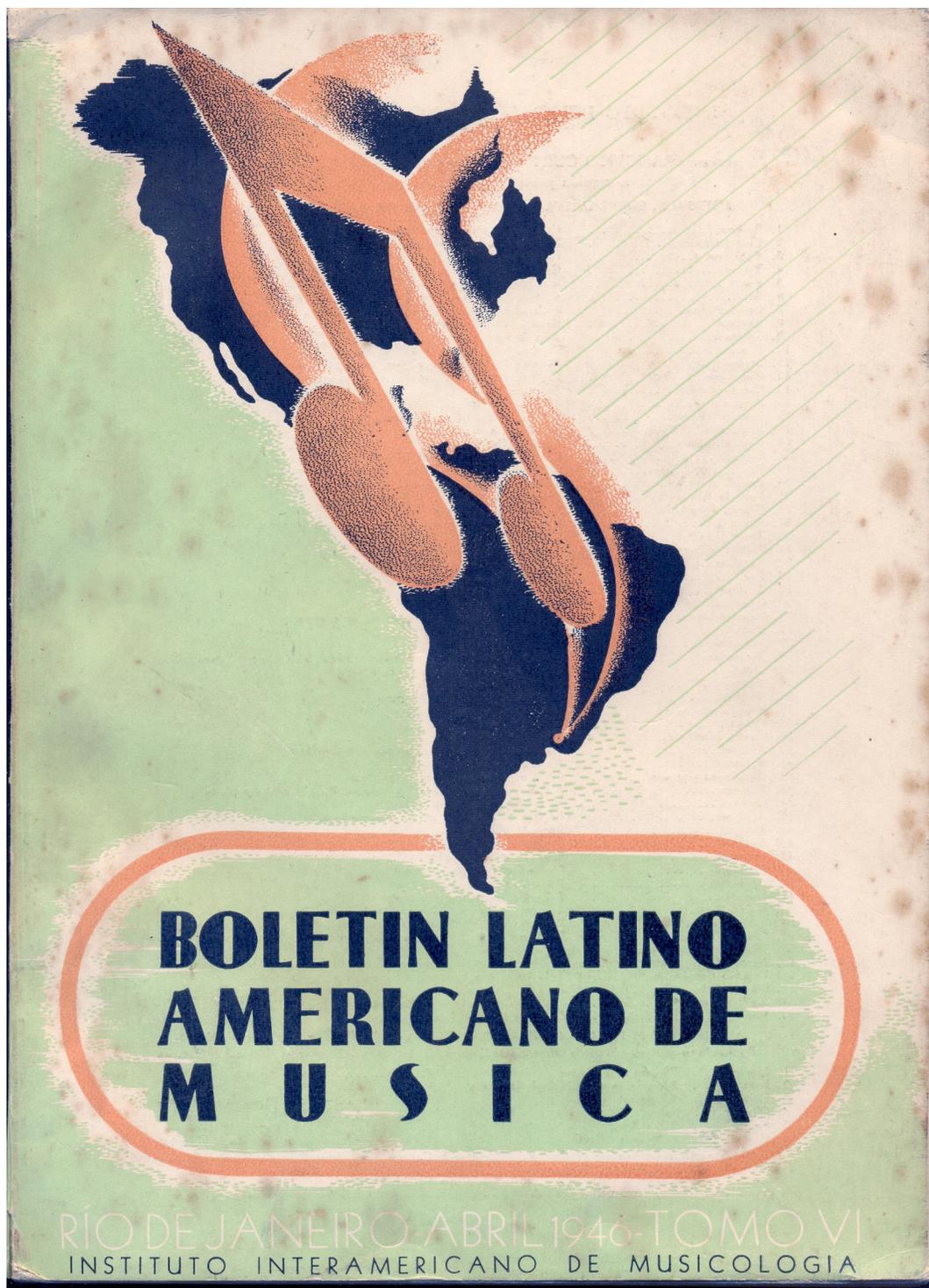


Figura 6: Capa do Boletim Latino-Americano de Música Tomo VI, editado, em 1946, pela Imprensa Nacional - Rio de Janeiro.

Suplemento Musical e os volumes V e VI, foram dedicados a culturas específicas: cultura norte-americana e cultura brasileira, respectivamente (Montero, 1998).

O VI volume do BLAM (Boletim Latino-Americano de Música), contendo 606 páginas, foi editado pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, em abril de 1946, e seu conteúdo dedicado integralmente à produção musical brasileira. A obtenção do financiamento para a publicação da primeira parte do Boletim se deu graças à influência e o prestígio de Villa-Lobos nos meios públicos. Dentre os autores brasileiros publicados estão Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade, Octavio Bevilacqua, Oscar Lorenzo Fernandez, João Souza Lima e Villa-Lobos. Além dos artigos de autores brasileiros, o Boletim publicou dois artigos escritos por autores norte-americanos, Melville J.Herskovits e Carleton Sprague Smith, traduzidos para o português. O Suplemento Musical do Boletim foi impresso pela editora de partitura Irmãos Vitale de São Paulo e contém obras de dezesseis compositores nacionalistas - Francisco Braga, Villa-Lobos, Frutuoso Vianna, Jaime Ovalle, Radamés Gnattali, Lorenzo Fernandez, José Vieira Brandão, Iberê Lemos, Paulo Silva, Luiz Cosme, Francisco Mignone, José Siqueira, Camargo Guarnieri, Brasília Itiberê, Arthur Pereira, Dinorá Carvalho -, e duas obras de compositores dodecafônicos - uma de Cláudio Santoro (*Música de Câmara 1944* para flauta, flautim, clarinete, clarone, piano, violino e violoncelo) e uma de Guerra-Peixe (*Sonatina 1944* para flauta e clarinete)⁹⁰.

A temática predominante nos artigos era a música nacionalista e a música folclórica. A música dodecafônica brasileira, representada no Suplemento Musical pelas músicas de Santoro e Guerra-Peixe, foi contemplada no prólogo de Curt Lange com o subtítulo La Creación:

(...). La música del Brasil no avanzó en forma concatenada sino por etapas. La última y más prolongada, basada en el nacionalismo musical y fuertemente apoyada por el Gobierno del Presidente Vargas, elevó a la consideración del mundo diversos nombres que honran a su patria y a América entera. Desde Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Mignone y Camargo Guarnieri hasta creadores de menor producción y categoría, llenan una página de gloria cuyos resultados se prolongarán para siempre. Creemos, sin embargo, que la era del nacionalismo ha llegado a su mayor oscilación

⁹⁰ Como mencionado anteriormente, nacionalistas e dodecafônicos sempre compartilhavam espaços, porém nunca de forma proporcional.

y que el péndulo se dirige al outro extremo. Nuevas fuerzas genera ese Brasil inmenso y de ellas ya se ven resultados notables en Claudio Santoro y más recientemente, en las obras de Guerra-Peixe, cuya Sinfonia es un paso importante⁹¹. El universalismo en música es representado por un sector de menor proporción y peso, en instantes en que vuelve la paz y se espera del intercambio de productos espirituales un mayor incentivo para nuestros medios. Este grupo es el resultado directo de la labor docente desarrollado por H.J.Koellreutter, el cual, como opositor al régimen nazi, se trasladó voluntariamente al Brasil, donde formó su hogar y vive la metamorfosis del europeo incorporado a América. (...). (Curt Lange, 1946, p. 45).

A opinião de Curt Lange sobre o nacionalismo no Brasil vai ao encontro da hipótese de que a música nacionalista vivia realmente um final de ciclo. Por isso, o teor de seu artigo não foi apreciado pelos compositores nacionalistas, especialmente por Villa-Lobos. Segundo relato de Guerra-Peixe, Villa-Lobos pretendia “censurar” a divulgação do Boletim VI no Brasil, pois não concordava com a maneira como Curt Lange se referia à situação do nacionalismo musical brasileiro, em especial à associação dos compositores nacionalistas com o Estado Novo:

(...). Eu soube por uma pessoa do Itamarati - cujo nome é Vasco Mariz⁹² – que o VI Tomo do Boletim não será dado a divulgação no Brasil. Procurando desvendar as razões, foi-me contado que ninguém aqui (os remanescentes do Estado Novo) concorda com os termos em que foi redigido o seu prefácio. Contou-me, o revelador do “segredo”, que o amigo escreveu muito pouco sobre o famigerado Villa-Lobos, Lorenzo, Mignone, etc., tudo para beneficiar, com bonito comentário, os nomes de Santoro, Koellreutter e eu. Disse-me, ainda, que o seu prefácio contém o que não deveria estar escrito: os compositores Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez foram protegidos pelo Estado Novo. Que “democracia”, Sr. Lange!... Creio ser essa uma das razões que atrasam a saída do Boletim. Peço a esse respeito o máximo silêncio, principalmente no que se refere à pessoa que me revelou o “segredo” como a mim também. Entretanto, julgo que se poderá agir disfarçadamente, escondendo que tem conhecimento desta atitude fascista (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 18 de março de 1947).

⁹¹ Referência à *Sinfonia* n.1, de 1946.

⁹² Diplomata de carreira desde 1945, o musicólogo Vasco Mariz, serviu o Itamaraty por 42 anos, aposentando-se como Embaixador do Brasil em Berlim. Enquanto diplomata, trabalhou em Portugal, Iugoslávia, Argentina, Itália e Estados Unidos. Foi representante do Brasil junto à Organização dos Estados Americanos e embaixador do Brasil no Equador, Israel e Chipre (cumulativamente), Peru e Alemanha Oriental. Representou o Brasil em numerosas conferências internacionais da ONU, OEA, UNESCO e FAO. No Itamaraty, chefiou as Divisões de Política Comercial, de Organismos Internacionais, de Difusão Cultural e da Europa Ocidental. Foi chefe do Departamento Cultural e de Informações, Assessor Especial para relações com o Congresso Nacional e Secretário de Assuntos Legislativos. Disponível em <http://www.abmusica.org.br/>

Na realidade, em decorrência da entrada do Brasil na Segunda Grande Guerra, as denúncias ao “fascismo” interno do Estado Novo tornaram-se cada vez mais explícitas e contundentes, assim como também as acusações àqueles brasileiros que colaboraram com o projeto político de Getúlio Vargas. Desta maneira, as críticas dirigidas a Villa-Lobos e ao seu papel de “agente civilizador de um povo que ele via como atrasado artisticamente” (Guerios, 2003, p.182) ganharam proporções muito maiores por parte dos músicos opositores àquele regime. Entretanto, mesmo após o fim do Estado Novo, Villa-Lobos ainda respondia pelo “oficialismo” musical brasileiro, mantendo, até a sua morte em 1959, o *status* de porta-voz do Brasil nos assuntos internacionais, relativos à criação e ao ensino musical. Assim, o Boletim VI e outras publicações de fôlego referentes à música no Brasil, deveriam ter, preferencialmente, o apoio e a concordância de Villa-Lobos.

A partir de 1946, outras obras dodecafônicas de Guerra-Peixe foram encomendadas e editadas por Curt Lange, porém não mais para constar na série dos boletins, uma vez que esta foi encerrada com o volume dedicado ao Brasil. Desde 1941, Curt Lange dirigia a Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, fundada por ele e sediada em Montevideú, responsável pela edição de músicas inéditas das três Américas. A Editorial Cooperativa publicou duas obras de Guerra-Peixe: *Pequeno Duo* (1946) para violino e violoncelo e *Quarteto n.1* (1947) para dois violinos, viola e violoncelo. Esta última, ao contrário do *Quarteto Misto* (1945), foi estreada no mesmo ano de sua composição em concerto do *Música Viva*, executada por intérpretes brasileiros. Em 1957, este Quarteto teve estréia norte-americana, em Washington, pelo Washington String Quartet em concerto da Pan American Union (Guerra-Peixe, 1971, VI, p. 5-6).



*Instituto
Interamericano
de Musicología*

19426

C. GUERRA PEIXE

PEQUEÑO DÚO

(Violin y Violonchelo)

M780.81 72 (2)
COLEÇÃO INDIVIDUAL
GUERRA. PEIXE

parta 2
ex. 1

0839-50060

*Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores
Montevideo - Uruguay*

Figura 7: Capa da partitura do *Pequeno Duo* (1946), editado pela Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores - Montevideu.

Os custos com as edições de partituras eram de total responsabilidade dos compositores, cabendo à Editorial Cooperativa a impressão, venda e divulgação das mesmas. Normalmente, os recursos arrecadados com as vendas permaneciam na própria editora como meio para financiar futuras impressões ou, mesmo, doados pelos compositores às “causas” musicais interamericanas de Curt Lange.

Os anos de 1946 e 1947 correspondem a um período de grande produção artística de Guerra-Peixe, resultando na composição de 27 obras: sete para piano, treze para música de câmara e sete para orquestra, dentre elas a *Sinfonia n.1*(1946), mencionada anteriormente. Em 1947, Guerra-Peixe escreveu várias cartas a Curt Lange expondo suas idéias e seus “conceitos estéticos” aplicados nas composições dodecafônicas, demonstrando seu grau de maturidade e de liberdade estilística. Seu projeto, neste período, era conciliar a técnica dos doze sons com elementos da estética popular, tais como ritmos e intervalos melódicos característicos. As motivações e os resultados desta fusão serão discutidos oportunamente, no decorrer do capítulo 4.

Por outro lado, os anos de 1946 e 1947, corresponderam também a um período de grande instabilidade profissional e financeira para Guerra-Peixe. Com a medida do General Dutra em fechar os cassinos dentro do território nacional, em 30 de abril de 1946 (Ferreira, 2003, p. 106), a situação financeira dos músicos que atuavam nestes estabelecimentos foi agravada. Guerra-Peixe, em sua primeira carta a Curt Lange, relatou sobre o fechamento dos cassinos, fato ocorrido no mesmo dia de sua demissão da Rádio Tupi:

(...). Sei que deve estar aborrecido com a minha demora em responder sua carta⁹³. Mas, penso justificar-me bem dizendo que estive dois meses desempregado, por ter rescindido o meu contrato com a Rádio Tupi, que coincidiu ser no mesmo dia em que, inesperadamente, fecharam os cassinos – um desastre para a classe musical. Meus horários ficaram desorganizados e o espírito preocupadíssimo, pois trabalho para manter três casas, com despesas completamente desligadas umas das outras. Felizmente, a partir deste mês de julho, tudo ficou resolvido exatamente como eu desejava (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1946).

Quanto às razões desta demissão, elas nunca foram explícitas por Guerra-Peixe em sua correspondência com Curt Lange. Tal omissão se deu, provavelmente, pelo simples fato de que, na ocasião da demissão, a relação de amizade que se desenvolveria progressivamente entre os dois interlocutores, se encontrava ainda em fase inicial, portanto, certos assuntos não eram facilmente confidenciais.

A instabilidade profissional de Guerra-Peixe decorrente de sua saída da Rádio Tupi foi logo contornada, visto que naquele mesmo ano, em 1946, ele assinou um outro contrato de trabalho com a Rádio Globo. O trabalho de Guerra-Peixe nesta nova estação consistia na orquestração do repertório popular e mesmo dos clássicos que se popularizavam, para uma pequena orquestra de trinta músicos que a Rádio dispunha. Ao mencionar sobre sua experiência e sobre a legitimidade de seu trabalho como orquestrador de rádio, Guerra-Peixe nos confirma que o ouvinte brasileiro, já naquela época, não apreciava o repertório sinfônico:

(...). O repertório sinfônico não encontra, entre os ouvintes brasileiros, grande número de apreciadores. É preferível orquestrar muitas peças leves conhecidas, dando-lhes um estilo sinfônico às orquestrações. Felizmente tenho muita prática de orquestrações para microfone e sei tirar partido da pequena orquestra (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1946).

Além de orquestrar “peças leves”, Guerra-Peixe também tentava interferir no gosto musical de seus ouvintes, infiltrando sons dodecafônicos nas programações das emissoras por onde passava. Utilizando a prática da orquestração, ele selecionava algumas obras

⁹³ Resposta à carta enviada por Curt Lange em 21 de maio de 1946.

dodecafônicas desconhecidas, escritas para uma formação instrumental pequena e dava-lhes um tratamento orquestral, driblando, assim, a “rotineira direção da Rádio”⁹⁴. Em uma determinada ocasião, ainda na Rádio Tupi, Guerra-Peixe chegou a transmitir trinta minutos de música nos doze sons, experiência que pretendia realizar também na Rádio Globo. O compositor acreditava que poderia contribuir para “vencer o atraso estético desta gente” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1947)⁹⁵.

Da mesma forma como ele infiltrava sons dodecafônicos em espaços dedicados preferencialmente à música popular, em suas composições na técnica dos doze sons, recorria, frequentemente, às referências rítmicas e intervalares da música popular⁹⁶. Assim, o compositor estabelecia um diálogo entre estas práticas musicais, afastando-se, conseqüentemente, da ortodoxia dodecafônica.

A atitude de Guerra-Peixe em tirar proveito de seu trabalho no rádio - veículo de comunicação tradicionalmente voltado à “mercantilização” dos bens culturais - para “vencer o atraso estético” do público brasileiro, pode ser vista como uma tentativa de reação ao fenômeno da massificação imposta pela indústria cultural. Porém, uma vez dentro do sistema, Guerra-Peixe poderia também extrair proveito em prol de seus interesses e de seus pares. Assim, em certa ocasião e a pedido de Curt Lange, Guerra-Peixe apresentou à diretoria da Rádio Globo uma proposta da Agência de Publicidade Grand Advertising, de Buenos Aires, para a criação de um programa musical no Rio de Janeiro. Este programa tinha como interesse, a venda “de um produto” destinado à classe média e alta. Caso o orçamento da Rádio Globo fosse aceito pela agência argentina, o Instituto Interamericano de Musicologia,

⁹⁴ Obras de compositores contemporâneos orquestradas por Guerra-Peixe e irradiadas na Rádio Globo, em 1946: *Intermédio* de G. Strausz e *Prefácio Breve* de R. Delaney, originalmente para quarteto de cordas. Além destas, o compositor pretendia orquestrar obras de Seegar, V. Vactor e H. Keer, cujas partituras haviam sido publicadas no Boletim Latino-Americano TOMO V (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1947).

⁹⁵ O trabalho de infiltração dodecafônica de Guerra-Peixe era apreciada e difundida por Curt Lange no meio musical americano como, por exemplo, na União Panamericana de Compositores de Washington.

⁹⁶ A este respeito, ver capítulo 4.

dirigido por Curt Lange, receberia uma determinada quantia por cada programa irradiado, como explica Guerra-Peixe:

(...). Se os preços que lhes enviamos [à “Grand Advertising”] forem aceitos, a Rádio Globo ofertará, ao Instituto, a quantia de Cr\$500,00 (quinhentos cruzeiros) por programa irradiado. Em outras palavras: dos Cr\$8.500,00 cobrados, ao anunciante, a rádio lhe enviará Cr\$500,00 para ajudar o Instituto – ou seja: em 8 (oito) programas irradiados por mês, o Instituto terá para si, como gratificação, Cr\$4.000,00 (quatro mil cruzeiros). Tudo depende, agora, dos negócios serem encaminhados dentro deste orçamento (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1946).

Este episódio, além de ilustrar como os representantes da música “cultura” negociavam com o mercado da música “popularesca”, demonstra também a participação ativa e simultânea de Guerra-Peixe nestes dois universos em trânsito constante, embora imaginariamente isolados - o da música erudita e o da música popular.

A permanência de Guerra-Peixe na Rádio Globo teve curta duração. Na carta do dia 13 de fevereiro de 1947, o compositor narrou a Curt Lange que a emissora havia dispensado as orquestras porque passaria a fazer programas com discos. Sua esperança profissional era, naquele momento, a Rádio Nacional, a mais importante do Brasil, na opinião de Guerra-Peixe⁹⁷. Entretanto, para compor o quadro de funcionários da Rádio Nacional, o compositor deveria “guerrear” com alguns colegas que atuavam naquele estabelecimento desde a sua fundação, como o maestro Radamés Gnattali (1906 - 1988)⁹⁸:

(...). De tudo, o mais lamentável é que continuo em péssima situação econômica. Não há muito trabalho atualmente. Mas para mim isto não poderia acontecer se não fosse a guerra que venho sofrendo por parte dos orquestradores de rádio, inclusive aquele que eu menos podia imaginar: Radamés Gnattali⁹⁹! (carta de Guerra-Peixe a Curt Lange, 24 de novembro de 1947).

⁹⁷ Inaugurada em 12 de setembro 1936 e incorporada ao patrimônio da união em 8 de março de 1940 por Getúlio Vargas, a Rádio Nacional teve como primeiro diretor Gilberto de Andrade (promotor do Tribunal de Segurança, ex-diretor das revistas Sintonia e A Voz do Rádio e organizador da censura teatral), cargo que ocupou até 1946. Sobre a história da Rádio Nacional, ver Saroldi e Moreira, 1984.

⁹⁸ Naquela época, era comum o uso da expressão “maestro” para designar o músico popular que atuava, simultaneamente, como arranjador, orquestrador e regente das orquestras de rádio.

⁹⁹ Radamés Gnattali permaneceu na Rádio Nacional no período de 1936 a 1969.

Com a experiência adquirida nas rádios anteriores e com a projeção cada vez maior de seu trabalho composicional, Guerra-Peixe era um concorrente forte de Gnattali, se pensarmos em termos de disputa e demanda do mercado radiofônico, este em pleno processo de transformação devido à tendência das rádios em substituir as orquestras ao vivo por gravações em discos. Iniciava, assim, a substituição gradativa do músico especializado em arranjos e orquestrações pela figura do discotecário, não necessariamente um músico de formação. O fenômeno oriundo da expansão do disco acarretou mudanças tanto para a prática da música popular quanto da música erudita, pois ele reivindicou um novo sistema de produção e reprodução musical, diferentemente do “sistema da representação”, próprio das execuções ao vivo, sobretudo em forma de concertos¹⁰⁰.

Outro aspecto que, sem dúvida, concorreu para dificultar a entrada de Guerra-Peixe na Rádio Nacional, era a imagem de maestro irreverente criada em virtude de suas infiltrações radiofônicas. Sua forma de pensar e agir a favor da aproximação entre a música popular e a música dodecafônica, como se viu manifestada nas rádios anteriores, não correspondia à linha de atuação de uma rádio estatal, fundada sob a égide do nacionalismo.

Para concorrer com a audiência da música popular estrangeira, cada vez mais em voga no Brasil em virtude da abertura do país para cultura norte-americana, mas sem perder de vista os bens nacionais, a Rádio Nacional fundou, em 1943, a Orquestra Brasileira Radamés Gnattali. O objetivo desta orquestra era dar à música popular brasileira um tratamento orquestral semelhante ao das músicas estrangeiras, porém, utilizando um conjunto instrumental ligado às fontes da tradição musical do país:

¹⁰⁰ Segundo Wisnik (2001, p.152), com a emergência dos meios de massa, a *música de repetição* (música do disco) deu um golpe na música erudita, pertencente a outro sistema de produção e reprodução, o *sistema da representação* no espaço separado do concerto.

(...) Porque o *jazz*, por exemplo, é muito baseado no piano, não é? Piano, bateria, contrabaixo e guitarra. Então eu disse lá pro Zé Mauro: pra fazer uma boa orquestra de música brasileira precisamos ter uma base (...) então tinha dois violões; tinha o Chiquinho (no acordeão), tinha o contrabaixo acústico (Vidal), e tinha uma bateria espetacular que era o Luciano – tocava bateria, vibrafone, *bells*, tocava sinos, tocava tímpano - tinha o João da Baiana de pandeiro, Heitor dos Prazeres tocando caixeta ou prato - aqueles pratos de cozinha com uma faca e o Bide, de ganzá. Era uma massa muito boa” (Gnattali, *apud* Saroldi e Moreira, 1984, p. 30-31).

Além destes instrumentos e do naipe de violinos e violoncelos, a orquestra de Radamés Gnattali contava com cinco saxofones, três pistões, dois trombones (depois 4), três flautas, oboé, fagote, clarinete e uma harpa. Com este conjunto instrumental, o programa Um Milhão de Melodias, estreado em 6 de janeiro de 1943, permaneceu no ar durante 13 anos.

A entrada de Guerra-Peixe na Rádio Nacional se deu, de fato, quatorze meses após sua saída da Rádio Globo, no dia 15 de abril de 1948, por intermédio de um senador:

(...). Com a carta de um senador consegui entrar na Rádio Nacional, desde o dia 15. Parece uma lenda eu ter que me apadrinhar para trabalhar n’uma estação que precisava de mim (tenho absoluta certeza) há muito tempo. Depois que entrei pela casinha todos sorriem para mim e me tratam com bastante carinho. São todos uns patifes!... Botei muita sujeira para fora... Agora as coisas entraram no “eixo” (os mandões são mais ou menos hitleristas!...) (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro 20 de abril de 1948).

As constantes críticas de Guerra-Peixe aos músicos populares, ao gosto do público brasileiro e às rádios por onde passava, além de revelar seu temperamento inquieto e inconformado, nos auxiliam a compreender, dentre outros aspectos, as redes sociais estabelecidas entre os músicos e os meios de comunicação, numa época em que a indústria cultural buscava a formação de um público consumidor. Embora Guerra-Peixe tivesse a consciência de que, para um determinado tipo de música existe um público específico (ainda que flutuante), ele não desistiu de tentar integrar, em sua música e em suas atividades profissionais, a multiplicidade sonora própria da cultura brasileira.

E esta multiplicidade ele conhecia bem. Além do ensino tradicional de composição com Newton Pádua, da técnica dos doze e do trabalho com a música popular urbana, Guerra-

Peixe mantinha também forte interesse pela música folclórica¹⁰¹. Atuando intensamente em vários espaços e convivendo com grupos musicais diferentes, às vezes por necessidade outras por opção, Guerra-Peixe acabou também atraindo para si uma série de críticas quanto à sua atuação, aparentemente contraditória, neste universo social diversificado: como compositor dodecafônico, buscava novas fórmulas para a técnica dos doze sons, fugindo à ortodoxia; enquanto músico de rádio, não se acomodava com as programações dentro do padrão vigente; atraído diversas vezes pela estética nacionalista, sempre se voltava contra os seus principais representantes.

Nos anos de 1948 e 1949, Guerra-Peixe iniciou um processo de afastamento gradativo da órbita dodecafônica em direção ao nacionalismo, até então “combatido” por ele. Um dos fatores que contribuiu para este afastamento foi o estreitamento de suas discussões com Mozart de Araújo, um nacionalista - “não patriotista” -, como dizia Guerra-Peixe¹⁰². Impressionado com o conhecimento musical e com o acervo material de Mozart de Araújo, Guerra-Peixe mencionou várias vezes a Curt Lange, a admiração pela vasta biblioteca do musicólogo, contendo, dentre outros, livros e periódicos sobre história da música, músicas brasileiras manuscritas e impressas, assim como discos populares antigos. O ponto central das discussões entre Guerra-Peixe e Mozart de Araújo era o estabelecimento da prática dodecafônica no Brasil:

¹⁰¹ Enfatizamos que o termo “música folclórica” refere-se às práticas musicais de comunidades tradicionais, comumente transmitidas através da oralidade.

¹⁰² José Mozart de Araújo (musicólogo, professor e historiador) nasceu em Campo Grande (CE) em 25 de janeiro de 1904. Fez pesquisas e análises de documentos sobre a música no Brasil, chegando a reunir grande coleção de manuscritos e edições raras de música brasileira desde o período colonial. Foi vice-presidente da Orquestra Sinfônica Brasileira e membro do Conselho de Música Erudita do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Dirigiu a Revista Brasileira de Cultura, onde assinou artigos sobre música brasileira. Publicou *A Modinha e o lundu no século XVIII* (São Paulo: Ricordi Brasileira, 1964), além de grande quantidade de artigos em jornais e revistas especializadas (<http://www.abmusica.org.br>).

(...). Este sujeito é inteligentíssimo e muito culto. Tenho lucrado muito da sua erudição, principalmente no que toca aos aspectos sociais em relação às artes. Percebe as coisas melhor do que os músicos. Não tem preconceito estético, propriamente dito, mas acha que estamos errados compondo música dodecafônica no Brasil. Lamento, porém, que ele está mal informado a seu [este] respeito. A isto se dará um jeito, com o tempo (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 28 de abril de 1949).

Guerra-Peixe, ainda em 1946, quando fazia suas experiências estéticas de conciliação entre “nacionalismo” e atonalismo, compôs uma suíte para violão com o intuito de provar a Mozart de Araújo que o dodecafonismo não era incompatível com a música popular¹⁰³. Ao enviar a partitura para Curt Lange, admitiu que o componente nacional estava muito evidenciado, mas as razões que o levaram a compor assim, justificavam o resultado final:

(...). As “Três peças para guitarra” aí estão. Devem elas ser examinadas de um modo especial, porque foram compostas em condições estéticas, talvez, exageradas. O que me levou a compô-las foi o seguinte: Um amigo meu, grande apreciador de música, discutiu certa vez comigo sobre a música atonal, 12 sons, etc.... Crê ele que o certo, para um compositor brasileiro, é fazer música “nacional”, isto é: ou aproveitar ou imitar os elementos folclóricos deste país e para manter meu ponto de vista, e convencê-lo sobre o atonalismo, compus para ele (...) estas três peças de caráter brasileiro, atonais e nos 12 sons. O meu “nacionalismo” nestas peças, chegou ao exagero, mas creio que me justifiquei com o que disse acima. O melhor guitarrista do Brasil (Dilermando Reis) há dias pediu-me uma peça para o seu instrumento, a fim de executá-la em concerto a realizar-se futuramente, e dei-lhe estas. Mas até agora o homem não conseguiu executar o primeiro compasso. Diz ele que a música não é... para guitarra... Mas, como estudei 8 meses o instrumento, sei que as peças são exequíveis, mesmo porque experimentei-as, antes de escrever definitivamente. O resultado, no instrumento, pode não ser brilhante tão a gosto de certos espalhafatosos intérpretes, mas garanto que as peças são exequíveis, não tenho dúvida. A questão é o guitarrista ter paciência para estudá-las. Fiz indicações de dedos, posições e cordas, mas há muito tempo não vejo música de guitarra, e tenho receio de não serem compreendidas, as indicações. Musicalmente são fracas, mas não se esqueça da minha justificativa. Compus peças “fáceis de ouvir” (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1946).

A suíte para violão foi enviada a Curt Lange, em 1948, para que ele a entregasse a Abel Carlevaro, violonista uruguaio consagrado em toda América Latina, porque no Brasil, nenhum violonista demonstrava interesse em executar a obra¹⁰⁴. Quanto a Carlevaro, não foi

¹⁰³ A suíte é dividida em três movimentos: Ponteado, Acalanto e Choro.

¹⁰⁴ Na década de 1940 não existia ainda no Brasil uma tradição violonística dentro da prática musical erudita, diferentemente da prática musical popular.

possível confirmar se foi ele o intérprete que estreou a obra, pois, no catálogo de 1971, consta apenas que ela foi gravada por Walter Branco, mas sem indicação de data.

As discussões com Mozart de Araújo acentuaram ainda mais as incertezas de Guerra-Peixe em relação ao dodecafonismo. Devoto às idéias de Mário de Andrade expostas no Ensaio sobre a Música Brasileira, Mozart de Araújo recuperou em Guerra-Peixe a lembrança de uma obra lida no final dos anos 1930, sensibilizando-o para os problemas apontados pelo poeta modernista, até então não totalmente resolvidos pelos compositores nacionalistas. O “sentido social”, responsável em guiar as opções estéticas dos compositores brasileiros, era uma das principais questões para Mário de Andrade e, provavelmente, o ponto forte das argumentações de Mozart de Araújo contra o dodecafonismo no Brasil, pois, o próprio Guerra-Peixe afirmou que, em 1949, “reconhecendo que à sua obra falta o necessário sentido social - a que se refere Mário de Andrade no Ensaio - encerra aqui a estrepitosa fase “dodecafônica” (...). (Guerra-Peixe, 1971, V, p. 4).

Além das discussões com Mozart de Araújo e da repercussão de acontecimentos alheios, como a saída de Cláudio Santoro do *Música Viva* e o enfraquecimento dos movimentos de renovação musical em toda América Latina, ambos, como veremos no capítulo 4, relacionados com o Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais¹⁰⁵, outros fatores concorreram para o encerramento da fase dodecafônica de Guerra-Peixe. Dentre eles, três nos parecem essenciais: a insatisfação pessoal do compositor quanto à recepção de suas músicas dodecafônicas pelo público brasileiro; o envolvimento cada vez mais intenso com a música popular; o convite para trabalhar como arranjador e orquestrador na Rádio Jornal do Comércio de Recife.

Quanto ao primeiro fator, Guerra-Peixe informou várias vezes a Curt Lange sobre os problemas enfrentados pelos compositores dodecafônicos no Brasil, em relação à

¹⁰⁵ Detalhes sobre o congresso ver Neves (1981) e Kater (2001:a).

comunicabilidade de suas obras com o público. Fato que, como já dissemos, o levou por diversas vezes a tentar conciliar dodecafonismo com nacionalismo ou, melhor dizendo, com a música popular:

(...). Penso em abandoná-la [a técnica dodecafônica] para escrever mais compreensivelmente para a maioria, já que não querem executar nossas músicas assim... Basta de esperar pelas raras execuções para animar¹⁰⁶. 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. (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1948).

Como reflexo de sua insatisfação, entre 1948 e 1949, a porcentagem relativa ao número de obras compostas neste período teve uma redução significativa, se comparada aos dois anos anteriores, totalizando apenas seis obras: três em 1948 e três em 1949. Além desta redução, nas obras escritas neste período, Guerra-Peixe passou a empregar uma linguagem mais próxima ao atonalismo livre do que à técnica dos doze sons, propriamente dita¹⁰⁷.

Quanto ao segundo fator, o estudo da música popular sempre interessou o compositor, além, naturalmente, das atividades como arranjador e orquestrador. Na análise da correspondência com Curt Lange pudemos constatar que, mesmo durante a fase dodecafônica, Guerra-Peixe sempre se deteve a leituras de artigos e livros sobre a música popular, muitas vezes incentivado pelas demandas do próprio Curt Lange. Como reconhecimento à credibilidade das opiniões de Guerra-Peixe sobre a música popular, a Revista *Música Viva* publicou, em 1947, o primeiro artigo do compositor dedicado ao assunto, tratando, mais especificamente, da “infiltração do jazz comercial na nossa música popularesca radiofônica” (Guerra-Peixe, 1953)¹⁰⁸. Assim como este, outros textos foram escritos, embora não tenha sido possível saber se foram publicados. Se durante a fase dodecafônica, Guerra-Peixe

¹⁰⁶ Grifos do autor.

¹⁰⁷ A este respeito, ver análise no Capítulo 4.

¹⁰⁸ A publicação da Revista *Música Viva* teve início em agosto de 1942. Na capa do primeiro número, ela é apresentada como Órgão Oficial da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. O nome de Curt Lange consta como Diretor e o de Koellreutter, como Redator-chefe. Maiores detalhes, ver Kater, 2001:a.

demonstrava interesse pela pesquisa da música popular, dedicando-se a coletas e estudos sobre esta prática, a partir de 1949 ela passaria de um lugar secundário para ser o tema principal de sua nova trajetória, a nacionalista.

O terceiro fator de motivação para que o compositor abandonasse o dodecafonismo, foi o contrato de trabalho com a Rádio Jornal do Comércio de Recife, em 1949¹⁰⁹. A partir daquele momento, vivendo em meio à música popular pernambucana, Guerra-Peixe se viu diante de um universo sonoro desconhecido e sedutor. Nesta nova fase, distante do ambiente musical no qual ele se formou e do qual recebia fortes influências, Guerra-Peixe estava livre para reavaliar sua trajetória e seus conceitos sobre música nacional *versus* música universal. Nesta reavaliação, optou também pelo novo assim como o fizera com o dodecafonismo, porém agora, o novo e o “desconhecido” faziam parte de sua própria cultura.

Fase nacionalista

Em 5 de julho de 1949, Guerra-Peixe realizou sua primeira viagem ao Recife, prevista para durar um mês, com objetivo de trabalhar nos programas do aniversário da Rádio Jornal do Comércio. Em seu retorno ao Rio de Janeiro escreveu a Curt Lange dizendo que recebera um convite para trabalhar naquela emissora, por um período de três anos. De forma entusiasmada, Guerra-Peixe expôs suas expectativas em relação aos empreendimentos que poderia realizar na capital pernambucana:

¹⁰⁹ A Rádio Jornal do Comércio de Recife foi inaugurada em 3 de julho de 1948. Dentre os principais redatores e produtores da época, constam Joel Pontes, Mário Sete, Waldemar de Oliveira e Eurico Duarte.

(...). 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 amigo¹¹⁰ Fittipaldi¹¹¹. Ora, com tanto apoio 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 insistentemente, nas conversas preliminares, sobre a inclusão de obras de compositores latino-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. Se 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 (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1949).

Aparentemente, o contrato de trabalho com a Rádio do Recife era menos relevante para o compositor se comparado às pretensas atividades de ensino e de regência que ele pretendia desenvolver. Todavia, por detrás desta manifestação de indiferença com o trabalho na rádio pernambucana, reside uma preocupação de Guerra-Peixe em se justificar, junto aos seus pares, quanto ao seu comprometimento real com a música erudita. Além das razões financeiras, Guerra-Peixe justificava suas atividades de músico de rádio como um meio de contribuir para a orientação do gosto estético do público. Embora essa intenção fosse legítima, as argumentações de Guerra-Peixe voltadas à valorização de seu trabalho com a música popular, sobretudo durante a fase dodecafônica, podem ser interpretadas como uma maneira de se proteger do preconceito habitual entre os músicos eruditos e músicos populares. Quando sua *Sinfonia n.1* foi estreada pela BBC de Londres em 1946 e transmitida para diversos países, Guerra-Peixe mencionou a Curt Lange que, a partir do reconhecimento internacional do valor de sua música, os compositores brasileiros deixariam de vê-lo como um “orquestradorzinho” de rádio.

Ainda hoje, distinções hierárquicas são comuns entre práticas musicais diferentes – erudito e popular - ou dentro de uma mesma prática, como, por exemplo, a tendência em

¹¹⁰ Grifo do autor

¹¹¹ Referência ao maestro Vicente Fittipaldi.

valorizar a bossa nova e seus compositores em detrimento da atual música sertaneja. Ambas correspondem a gêneros da mesma categoria - música popular –, porém, historicamente são hierarquizadas. Este fenômeno de hierarquização é um fator cultural assistido na maioria das sociedades ocidentais e, normalmente, realimentado por seus próprios agentes, no caso, os músicos. Neste sentido, a atitude de Guerra-Peixe sinalizava e, ao mesmo tempo, reforçava a sua opinião quanto à supremacia da música erudita em relação à música popular¹¹².

Retomando a citação anterior de Guerra-Peixe, a possibilidade de partir para um “meio virgem” e distante das influências e demandas do ambiente musical carioca, restaurou no compositor um ânimo novo, assim como acontecera na ocasião de seu encontro com Koellreutter, em 1944. Decidido pela mudança geográfica, a mudança de orientação estética, até então latente, se daria de imediato:

(...). O dodecafonismo havia penetrado profundamente a minha mentalidade musical e, não obstante, a reação para abandoná-lo mais cedo um pouco, só essa mudança súbita de ambiente pôde me dar a necessária energia para conseguir o intento. Aqui no Recife, ao contato com essa gente, ouvindo sua fala, observando seus costumes e sentindo a influência do meio, pude pensar esteticamente da forma que não se consegue numa capital já tão cosmopolita como o Rio de Janeiro (...). (Guerra-Peixe *apud* H. Miranda 1950)¹¹³.

Recém-casado, Guerra-Peixe desembarcou no Recife em 11 de dezembro de 1949 acompanhado por sua esposa e, mais uma vez, ávido pelas novas descobertas. Chegando à capital pernambucana dois meses antes do carnaval de 1950, ele pôde vivenciar a movimentação da cidade em torno da preparação para esta festa popular, uma das mais tradicionais manifestações da cultura nordestina. Impressionado com a complexidade dos ritmos pernambucanos, especialmente com o ritmo do maracatu, Guerra-Peixe deu início ao

¹¹² Outro exemplo de hierarquização é o fato das músicas populares compostas por Guerra-Peixe nas décadas de 1930 e 1940 (choro, valsa, baião, xote, samba, marcha), não constarem em seu catálogo de 1971, embora ele mencione que elas existam. Em 1998, o grupo carioca “Tira o dedo do Pudim” registrou, em CD, boa parte deste repertório.

¹¹³ Texto extraído da entrevista/reportagem de Guerra-Peixe, concedida a Haroldo Miranda e publicada no Jornal do Comércio de Recife, em 20 de agosto de 1950.

trabalho de registro e assimilação dos ritmos e de outros elementos musicais, visando o aproveitamento em suas composições e mesmo nas orquestrações que faria para a rádio:

(...). Estive observando as Sociedades Carnavalescas. Tomei nota de muita coisa do maracatu, principalmente. É difícil escrever esse negócio. Quase fiquei doido!!! Mas consegui alguma coisa e até já tive oportunidade de experimentar na orquestra da rádio. A não ser o Radamés, eu duvido que algum músico que viva pelo sul seja capaz de escrever estes ritmos. Quando tiver tudo organizado mandarei uma cópia (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Recife, 12 de março de 1950).

Além do maracatu, outros gêneros musicais pernambucanos tornaram-se objeto de estudo do compositor, tais como o frevo, os cabocolinhos e o bumba-meu-boi -, todos estes com uma caracterização rítmica própria e bastante distinta dos gêneros populares do Rio de Janeiro. O ritmo, empregando a expressão de Edino Krieger, despertava a “paixão” em Guerra-Peixe, levando-o a tecer críticas, por vezes passionais, à “incapacidade” dos compositores em manipulá-lo em suas obras, assim como também, aos musicólogos brasileiros que, segundo Guerra-Peixe, “não sabem escrever o que ouvem” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Recife, 2 de setembro de 1946).

Fazendo um pequeno parêntese, é importante lembrarmos que a prática de Guerra-Peixe em coletar e transcrever música popular iniciou na década de 1930, quando ele ainda era estudante. Como mencionado anteriormente, Curt Lange incentivava as coletas de Guerra-Peixe requisitando, constantemente, o envio de material musical popular, assim como os registros de melodias e ritmos brasileiros realizados pelo compositor. Se, por um lado, tal demanda fortalecia e legitimava o interesse e o trabalho de Guerra-Peixe na realização de suas coletas, por outro, impunha certo compromisso ao compositor de fomentar o acervo musicológico de Curt Lange. O descontentamento de Guerra-Peixe com tal compromisso aparece de forma sutil em suas cartas como, por exemplo, na fala que antecede uma lista de registros musicais enviados a Curt Lange em 2 de setembro de 1946: “Vamos, agora, aos motivos folclóricos colhidos pelo seu criado”. Esta forma irônica de referir a si mesmo como

um “criado”, não deixa de ser uma crítica ao caráter imperativo dos pedidos de Curt Lange e ao seu comportamento de tendência “colonialista”. Além do mais, o destino dado a estes materiais era determinado exclusivamente pelo musicólogo, daí, talvez, a preocupação de Guerra-Peixe em detalhar rigorosamente o contexto e as circunstâncias em que alguns motivos musicais foram ouvidos:

(...). Quero deixar bem claro que muitos motivos foram ouvidos de pessoas que estiveram em vários lugares onde cito, e por onde não passei. Por exemplo: cidades do estado do Maranhão. Nunca lá estive. Mas pessoa que nasceu e foi criada naquela região me forneceu o material. Outras vezes o material foi colhido de meus sobrinhos (que são crianças e, portanto, ingênuos). Sempre que os motivos foram colhidos de terceiros eu anotei os nomes dos mesmos. Quando não existem nomes de terceiros é porque foram colhidos por mim próprio (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1946).

Dentre a lista dos materiais enviados a Curt Lange, em 1946, constam “fanfarras”, “pregões”, “desafios”, “afochês”, “frevos”. Estes materiais eram acompanhados de notas explicativas de Guerra-Peixe que denotam o interesse particular do compositor pelo aspecto rítmico de tais gêneros musicais. Ao fazer referência a um deles, Guerra-Peixe disse que precisou de cerca de três horas “bem trabalhosas” para conseguir anotar o ritmo: “(...) a rítmica é uma coisa assombrosa, de tão complicada. Para quem lê a música ela se parece tão fácil... como a história do ‘ovo de Colombo’” (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1946).

Mesmo durante sua adesão ao dodecafonismo, Guerra-Peixe acusava a rítmica nos doze sons de manter certo anacronismo em relação aos ritmos das sociedades contemporâneas, cada vez mais assimiláveis em virtude da expansão de uma indústria cultural. Tal anacronismo era visto pelo compositor como um empecilho ao diálogo da música dodecafônica com o público brasileiro:

(...). Faz-se a “propaganda” estética de que a música atonal é arritmica. O que me diz disto? (...) Para mim, julgo mais uma incapacidade¹¹⁴ construtiva do que “conceito” estético. Porque se pode dar ritmo a obra sem recorrer aos exageros de abusar das sequências. (...) 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. (...) 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? (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947).

O ritmo, considerado por Mário de Andrade um elemento “socializador” por excelência, foi o principal parâmetro utilizado pelos compositores brasileiros para imprimir o caráter nacionalista em suas músicas. Entretanto, poucos foram os compositores que se dedicaram realmente ao estudo da rítmica popular, pois se acostumaram à apropriação de registros sonoros ou transcrições despreziosas, realizados pelos folcloristas. O contato da maioria dos compositores com o material das manifestações populares realizava-se de forma indireta e descontextualizada, como observou Guerra-Peixe em suas críticas aos compositores nacionalistas.

Diante da chance de desbravar um manancial sonoro praticamente virgem, Guerra-Peixe iniciou um sistematizado trabalho de transcrições da produção musical pernambucana e, posteriormente, de outras regiões brasileiras, resultando na publicação de vários textos, dentre eles, o livro *Maracatus do Recife*, escrito e editado em 1955, pela Ricordi Brasileira de São Paulo.

Em forma de ensaio, *Maracatus do Recife* é a primeira publicação brasileira dedicada exclusivamente a este tema. Composta de contextualizações históricas, fotos e transcrições musicais realizadas pelo compositor, esta obra expõe a complexidade dos diferentes tipos de toques e de ritmos empregados no maracatu, realçando o trabalho minucioso de Guerra-Peixe quanto à notação destes elementos. A grafia detalhada evidencia a preocupação do compositor

¹¹⁴ Grifo do autor.

em traduzir, o mais fielmente possível, os eventos sonoros ouvidos e coletados, o que não poderia ser de forma diferente, visto que suas críticas aos teóricos da música se baseavam justamente na imprecisão de seus registros gráficos da música popular.

Deslocando seu tempo para a pesquisa da música folclórica e para a produção de textos, Guerra-Peixe, durante sua estadia no Recife, diminuiu significativamente seu ritmo de trabalho composicional. Entre 1949 e 1951, compôs quinze obras nacionalistas: oito peças para piano (seis em 1949 e duas em 1950); seis para música de câmara (três em 1949, uma em 1950 e duas em 1951); uma para orquestra, intitulada *Abertura Solene*.

Composta em 1950 e estreada no mesmo ano pela Orquestra Sinfônica do Recife, sob a regência de Guerra-Peixe, a *Abertura Solene* recebeu o primeiro prêmio no concurso instituído pela Prefeitura Municipal do Recife, em comemoração ao primeiro centenário do Teatro Santa Isabel da capital pernambucana. Além da *Abertura Solene*, escrita originalmente para orquestra, Guerra-Peixe realizou neste período, duas transcrições para orquestra (uma da *Suíte n.1* para piano, de 1949, e outra da *Suíte para quarteto de cordas*, também de 1949). Em 1951, compôs também a trilha sonora para o filme *Terra é Sempre Terra*, produzido pela Companhia cinematográfica Vera Cruz (Guerra-Peixe, 1971).

Como resultado de sua fecunda temporada de três anos no Recife, Guerra-Peixe publicou, entre 1950 e 1970, mais de trinta artigos sobre a música folclórica pernambucana, dentre eles: *Os Cabocolinhos do Recife* (1966), *Reza-de-defunto* (1968), *Zabumba Orquestra Nordestina* (1970), publicados na *Revista Brasileira de Folclore* n.15, n. 22 e n. 26, respectivamente, editada pelo Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro; *Engano na apreciação de um ritmo brasileiro* (1950), *o Zabumba no Maracatu* (1951), *Gíria dos vendedores de automóveis do Recife* (1953), publicados, respectivamente, no *Diário de Pernambuco*, no *Diário de Notícias de Salvador* e na *Revista Música Sacra de Petrópolis*;

Variações sobre o Baião (1954), Variações sobre o Maxixe (1954), Variações sobre o Boi (1954), publicados em O Tempo de São Paulo¹¹⁵.

Dentre as publicações sobre a cultura musical do Recife, destacam-se os vinte artigos escritos e publicados, em 1952, no Suplemento Literário do Diário de Pernambuco, sob a denominação de Um Século de Música no Recife. Estes artigos abordam a vida musical recifense através de um estudo sobre os músicos populares e suas músicas, a partir das publicações produzidas pela editora de música Casa Victor Prealle, fundada em 1851, até as edições da Casa da Música - última editora da cidade, desaparecida em 1951.

Outra publicação de destaque é a série de oito artigos em forma de reportagem/entrevista, publicados semanalmente entre os meses de julho e agosto de 1950, no Suplemento Literário do Jornal do Comércio de Recife, sob a direção do jornalista Haroldo Miranda. O título da série - Guerra-Peixe, sua Vida e sua Música -, o número de artigos e o espaço expressivo reservado a ela no corpo do jornal, é um reflexo do interesse e da expectativa do público pernambucano em relação ao trabalho que o compositor petropolitano vinha realizando. As manchetes anunciavam o teor de cada reportagem da série, iniciada em 09 de julho e concluída em 27 de agosto: “A projeção de autores nacionais no estrangeiro não deve servir de engano para nós” (09/07); “É dolorosa a condição do Músico Nacional e do Ambiente Artístico da América Latina” (16/07); “Os métodos capitalistas norte-americanos e o problema da edição de música no Brasil” (23/07); “ Villa-Lobos é uma espécie de dono da música no Brasil, quem o criticar ou reprovar passará por um traidor da música brasileira” (30/07); “Quase não se pode afirmar a existência da Musicologia no Brasil - ‘Mário de Andrade foi o único musicólogo digno desse nome’” (06/08); Notável trabalho do Maestro Fitipaldi em favor da Música Sinfônica do Recife” (13/08); “O Maracatu ainda não encontrou

¹¹⁵ Alguns destes textos encontram-se no Acervo Curt Lange. A lista dos mesmos encontra-se no currículo do compositor (1971, I).

o seu descobridor na música erudita” (20/08); “Dodecafonismo, um novo estilo de criação musical” (27/08).

Alguns pontos desta série de artigos parecem-nos essenciais.

Fundamentando a música brasileira na cultura, Guerra-Peixe iniciou a primeira entrevista/reportagem dizendo que a:

(...) música brasileira é aquela que surge da fusão de todas as raças que participam da cultura - cultura não no sentido de ilustração ou erudição, mas como expressão de um tempo e de um lugar, expressão de um modo de sentir as coisas, de pensar e de agir. (...) a música brasileira é aquela que possui os elementos que caracterizam o modo pelo qual toda essa gente manifesta os seus anseios, essa música que é necessária a todos, muito embora onde predomine certo tipo étnico se possa notar maior influência desta ou daquela raça (...) (Guerra-Peixe, 09/07/1950).

O eco das idéias de Mário de Andrade pode ser ouvido neste e em vários outros trechos dos artigos escritos pelo compositor, em especial, naqueles que se referem à crítica estrangeira e ao universalismo musical. No Ensaio, Mário de Andrade enfatizou que o “sucesso na Europa não tem importância nenhuma para a música brasileira”, pois a opinião do europeu apenas contribuía para falsificar a entidade brasileira (M. Andrade, 1972, p.14).

Baseando-se nestas palavras, Guerra-Peixe ressaltou que:

(...) a projeção de autores nacionais no estrangeiro (...) não deve servir de engano para nós. Não piora e nem melhora a música brasileira o sucesso nos países mais adiantados. Pois, a crítica desses países não conhece os nossos complicados problemas, não valendo, portanto, sua opinião sobre nós. Há sim o sucesso mais ou menos relativo de alguns dos poucos dos nossos compositores mais famosos. É que no estrangeiro, principalmente na Europa, se cultua o talento (...). (Guerra-Peixe, 09/07/1950).

A meta de alcançar o universalismo foi uma das razões pela qual Guerra-Peixe havia aderido ao dodecafonismo e ao *Música Viva*, assim como também um dos principais temas no debate entre os compositores dodecafônicos e nacionalistas. Ambos os lados defendiam a universalização da música brasileira, porém os meios para atingi-la eram divergentes: os dodecafonistas acreditavam na atualização e modernização da música erudita brasileira por meio da técnica dodecafônica; já os nacionalistas, apostavam na construção e consolidação de

uma identidade musical nacional, baseada nos elementos da cultura popular, como forma de atingir o universalismo.

Neste momento no qual Guerra-Peixe rompia com o dodecafonismo, seu conceito de música universal passava a ser regido pelos postulados da escola nacionalista:

(...). Não existe música universal e nem nunca existiu. Houve, determinadas escolas que predominaram sobre as demais. Houve - para só falarmos da música instrumental - o predomínio da escola italiana em todos os países, depois a emancipação da música centro-européia que passou também a tomar relevo, depois a escola russa e recentemente a francesa. Atualmente já existe também uma escola espanhola e quase todos os países do mundo se esforçam por criar suas próprias escolas, fundamentadas nas tradições populares. Há um grande erro no chamar a certa música de universal. Essa música se universalizou, isso sim, não só pelo valor essencial de que é portadora como também por ter atingido um certo plano de filtração dos seus elementos populares, que a permitiram tornar-se sensível a um sentimento comum que se encontra em todas as raças ou agrupamentos humanos (Guerra-Peixe, 09/07/1950).

Quanto ao dodecafonismo, o compositor expôs ao público pernambucano sua opinião a respeito do desenvolvimento da música dodecafônica no Brasil, tentando se posicionar de maneira imparcial, como alguém que analisa um fato histórico sem dele ter participado. Mesmo optando pela imparcialidade, em alguns momentos, ainda na primeira entrevista/reportagem, Guerra-Peixe deixa escapar sua admiração pelas possibilidades técnicas e expressivas do dodecafonismo e, sutilmente, faz menção às suas experiências de conciliação do atonalismo serial com “nacionalismo”:

(...). Os compositores que compõem com maior segurança técnica e estética são os da nova geração, os dodecafonistas. Porém, o valor nacional de suas obras é quase nulo e com eles chegamos a um ponto semelhante ao de Carlos Gomes com sua obra intalianisada. No tempo de Carlos Gomes isto se justificava, porém – pois ainda não possuíamos música popular com as características tão fortes como se apresenta hoje. Nos dias atuais, entretanto, não se justifica o puro dodecafonismo para o Brasil. Adotando-o francamente nos limitaremos a servos da escola centro-européia, a qual me parece ter chegado ao seu fim após vários séculos de predomínio sobre as escolas de todo o mundo. Por outro lado, combater o dodecafonismo constitui medida pouco recomendável para os que se julgam possuidores de espírito esclarecido. Pode-se não aceitá-lo, mas jamais combatê-lo. Pois essa corrente é uma riquíssima fonte de elementos expressivos, os quais podem ser aproveitados com muito sucesso na música brasileira, atualizando-a seu conteúdo (Guerra-Peixe, 09/07/ 1950).

Já na entrevista/reportagem publicada em 20 de agosto de 1950, a tentativa de imparcialidade foi substituída pela afirmativa de que o dodecafonismo - “linguagem de complexas questões técnicas ou estéticas” - havia lhe propiciado enfrentar os problemas de sua música atual com grande liberdade. Assim, sua ruptura com o dodecafonismo não correspondia ao abandono total e nem à negação de seus princípios técnicos e estéticos, alguns já profundamente incorporados no estilo composicional de Guerra-Peixe.

Entretanto, à medida que o compositor se afastava da prática dodecafônica e avançava nas pesquisas sobre a cultura musical pernambucana, parecia inevitável o processo de combate progressivo e direto ao dodecafonismo, assim como também ao líder do movimento no Brasil. É importante lembrarmos que esta série de entrevistas/reportagem foi realizada meses antes da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, escrita pelo compositor nacionalista Camargo Guarnieri¹¹⁶. Datada de 7 de novembro de 1950 e publicada dias após em vários jornais do país, o conteúdo desta carta teve grande repercussão nos meios musicais, levando Guerra-Peixe e outros compositores do *Música Viva* a se posicionarem, mesmo porque seu nome fora citado por Guarnieri.

A Carta Aberta chegou num momento em que os principais compositores do grupo *Música Viva*, Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, já haviam se afastado do dodecafonismo e do próprio grupo, favorecendo ainda mais a projeção e a legitimação de seu conteúdo. O objetivo do texto de Guarnieri era alertar os músicos quanto aos perigos que ameaçavam a cultura musical brasileira, desde a introdução do dodecafonismo no país. Equiparando o dodecafonismo em música, ao charlatanismo na ciência e ao hermetismo em literatura, Guarnieri acusou seus adeptos de “imitadores vulgares”, criaturas que preferem importar novidades estrangeiras nocivas a estudar o folclore nacional. Para este compositor nacionalista, o dodecafonismo correspondia a uma “arte degenerada e decadente”, resultado

¹¹⁶ Íntegra da Carta Aberta, ver Neves (1981) e Kater (2001:a).

de civilizações e culturas em decadência¹¹⁷. A invenção de Schoenberg era um “artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular” e formalista, portanto, uma prática musical destituída de criatividade e inacessível ao público. Na opinião de Guarnieri, a prática dodecafônica no Brasil, assim como em outros países da América Latina, pretendia, dentre outros, “despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade e arrancar-lhe o conteúdo emocional; desfigurar-lhe o caráter nacional; isolar o músico (transformando-o num monstro de individualismo) e atingir o seu objetivo principal que é justificar uma música sem Pátria e inteiramente incompreensível para o povo” (Kater, 2001: a, p.119 - 124). Ao final de sua Carta, solicitou aos colegas compositores, intérpretes e críticos, que se manifestassem publicamente a respeito do assunto.

Guerra-Peixe optou em permanecer calado, pelo menos naquele momento. Pelo fato de estar distante do Rio de Janeiro e São Paulo e mesmo por não concordar com o tipo de protesto utilizado por Guarnieri, Guerra-Peixe só veio a se manifestar quase um ano após a publicação da Carta Aberta. Narrando a Curt Lange sobre o “barulho” provocado pelo texto bombástico de Guarnieri, Guerra-Peixe ilustra a recepção e repercussão deste documento entre os músicos e nos meios jornalísticos:

(...). Envio-lhe, também, a CARTA ABERTA do Guarnieri. Isto tem dado um barulho danado. Koellreutter já o respondeu. Os alunos de Koellreutter idem. Sempre sai qualquer coisa nos jornais. A crítica tem andado mais favorável ao Koellreutter, porém me parece que há nisso interesse simplesmente pelo Curso de Férias, de Teresópolis¹¹⁸. A meu ver, discute-se muito calorosamente, sem a necessária serenidade que o assunto exige. Há muitos desafios para debates públicos, numa espécie de desafio de jogador de box ou de foot-ball... Não creio que discussões assim possam dar resultados positivos (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange, Recife, 25 de fevereiro de 1951).

Como assinalou Kater (2001: a, p.127), a volta de Getúlio Vargas ao poder, em 1950, criava circunstâncias políticas favoráveis para o ressurgimento das aspirações de

¹¹⁷ Como mencionado no capítulo 1, o termo arte degenerada era empregado pelo nazismo alemão como referência às manifestações artísticas e literárias de caráter expressionista.

¹¹⁸ Em 1950, Koellreutter fundou o *Curso Internacional de Férias Pró-Arte*, em Teresópolis, cuja primeira edição ocorreu entre 3 de janeiro a 15 de fevereiro, inaugurando no “país a tradição de cursos e festivais de férias (Kater, 2001: a, p. 191).

nacionalidade. Guarnieri se beneficiou do momento político para recolocar em pauta as diferenças estéticas e mesmo políticas entre o nacionalismo musical e o dodecafonismo. As acusações de Guarnieri, dirigidas aos dodecafonistas brasileiros em defesa da cultura nacional, demonstram uma preocupação política do compositor em resguardar e proteger a hegemonia da estética nacionalista. As acusações de cunho estético foram superficialmente colocadas, demonstrando certo desconhecimento de Guarnieri sobre o assunto.

Com a repercussão da carta de Camargo Guarnieri, os compositores, ex-membros do *Música Viva*, tornaram-se alvo de especulações da crítica da época. Num artigo escrito por Vasco Mariz, publicado provavelmente no final de 1951¹¹⁹, o musicólogo exaltou a tomada de decisão de Guerra-Peixe em abandonar os “exercícios cerebrinos” e voltar-se para a fonte folclórica brasileira:

(...). Não escondemos nossa esperança no trabalho de Guerra-Peixe que há quase dois anos abandonou uma situação ímpar no Rio de Janeiro pela paixão folclórica, sem temor de enterrar-se na província e cair no esquecimento. Guerra-Peixe deseja encontrar uma nova expressão para a arte musical brasileira, não por exercícios cerebrinos de inspiração estrangeira e sim pela descoberta de outros filões na inesgotável mina folclórica que é o Brasil (...) (Mariz, s/d).

Neste artigo, inteiramente dedicado a Guerra-Peixe, Mariz teceu comentários positivos acerca da obra *Abertura Solene*, mencionada anteriormente. Segundo o musicólogo, Guerra-Peixe, “o maior instrumentador brasileiro da atualidade”, estava agora no “bom” caminho e a *Abertura Solene* era prova de que os anos dodecafônicos precedentes, não impeliram sua genialidade.

O fato é que, após sua “conversão ao nacionalismo”, Guerra-Peixe passou a ser respeitado e mesmo elogiado por aqueles que, outrora, pareciam ignorá-lo. O próprio Villa-Lobos, por ocasião de uma viagem ao Recife em julho de 1950, declarou ao Jornal do

¹¹⁹ Este artigo, tal como consta no Acervo Curt Lange, não apresenta data de publicação e nem título do jornal. Acreditamos que ele tenha saído em final de 1951 em função das referências de datas empregadas pelo autor.

Comércio que, em sua opinião, a produção musical de Guerra-Peixe era, até aquele momento, suficiente para consagrá-lo dentro da música moderna brasileira:

[Guerra-Peixe] alcançou o máximo e, em outras produções, avançará muito, progredindo cada vez mais, em novas descobertas. (...) Com a sua mocidade, com seu desejo de produzir o máximo, Guerra-Peixe, inegavelmente, alcançará novos triunfos, derrotando os pessimistas e abrindo novos horizontes na música brasileira (...). (Villa-Lobos *apud* H. Miranda, 16/07/1950).

Diante dos elogios e da súbita admiração dos nacionalistas, é provável que Guerra-Peixe tenha se sentido pressionado a posicionar-se desfavoravelmente em relação ao dodecafonismo. Assim, em setembro de 1951, foi publicado em O Jornal (Rio de Janeiro) um depoimento seu, cujo conteúdo é quase uma declaração de arrependimento por suas investidas dodecafônicas:

(...) o pior é quando alguns dodecafonistas supõem trabalhar o material sonoro no qual tencionam acentuar as características de um pseudo-nacionalismo, aliás em má hora iniciado no Brasil pelo autor deste escrito. Crentes terem encontrado a chave do problema da música brasileira, estes senhores se trancam em suas convicções e nutridos de autosuficiência, promovem um movimento quase desnorteante, ludibriando os desavisados da musicologia e da crítica nacionais. Ou talvez não seja bem assim, se o fenômeno parte da autoludibriação (...). (Guerra-Peixe *apud* Mariz, s/d).

Neste mesmo artigo, Guerra-Peixe demonstrou concordar com a análise feita por Guarnieri em sua Carta Aberta ao dizer que o dodecafonismo, “por facilitar ao compositor a oportunidade de se tornar moderno, traz em si a inconveniência de concentrá-lo inteiramente isolado do mundo, em frias buscas de laboratório”. Como se pode ver, até mesmo as qualidades expressivas da técnica dos sons, reconhecidas por Guerra-Peixe na série de entrevistas/reportagem publicadas no Recife, em meados de 1950, foram esquecidas ou então, reinterpretadas pelo compositor.

Em virtude do movimento de “caça” ao dodecafonismo deflagrado por Guarnieri com apoio maciço dos nacionalistas, iniciaram-se também as críticas buscando atingir diretamente a figura de Kollreutter. A estadia de Guerra-Peixe no Recife prolongou-se até 26 de novembro

de 1952, quando partiu temporariamente para o Rio de Janeiro. No começo de 1953 passou a residir em São Paulo, continuando suas pesquisas e publicações sobre a música folclórica brasileira.

De volta aos grandes centros e seguro de sua posição diante da música brasileira, Guerra-Peixe publicou um artigo na Revista Fundamentos, intitulado *Que ismo é esse Koellreutter?*, acusando seu ex-professor de ter cometido plágio. Guerra-Peixe selecionou uma série de textos escritos por Koellreutter e os comparou com textos produzidos anteriormente por diferentes autores, dentre eles o musicólogo português Fernando Lopes Graça. O artigo inicia com o depoimento de Guerra-Peixe dizendo que, em virtude do balanço de suas atividades musicais, releu alguns textos produzidos por ele e pelos ex-membros do *Música Viva*, encontrando certas “barbaridades” que deveriam ser esclarecidas. Para ele, era o momento de “tomar uma atitude pública e ativa na defesa do nosso patrimônio cultural”, apontando aos leitores sobre:

(...) o perigo que representa para a música brasileira a nossa facilidade em aceitar, sem melhor exame, as idéias avançadas daqueles que se dizem portadores de enormes lastros culturais, daqueles mesmos que se utilizam de plágios para ocultar o vazio de suas cabeças num país onde tais indivíduos supõem todos ignorantes e inespertos (...).(Guerra-Peixe, 1953).

O artigo, de fato, evidencia a apropriação feita por Koellreutter de citações de outros autores sem a devida menção. Todavia, como já apontamos anteriormente, por diversas vezes os membros do *Música Viva* apropriaram-se convenientemente das idéias de Mário de Andrade, algumas vezes omitindo o nome do autor, sem que isto, na época, representasse um sintoma de plágio ou de qualquer outra atitude ilícita. Provavelmente, esta era uma prática corrente no meio musical brasileiro, mas, a partir do momento em que o objetivo nacional era banir a música dodecafônica do país, novas interpretações eram confeccionadas para velhos fatos.

Entre 1952 e 1953, Guerra-Peixe viveu um período de silêncio na criação musical, continuando com as publicações de textos e dedicando-se à produção de músicas para filmes. Em 1953, já residindo em São Paulo, produziu trilhas para os seguintes filmes: O Homem dos Papagaios, O Craque (ambos pela Multifilmes de São Paulo) e O Canto do Mar que deu a ele o prêmio de melhor autor de música de cinema, ainda em 1953.

A partir de 1954, a composição musical voltou a fazer parte de suas principais atividades e foi quando ele compôs as suítes n.2 e n.3 para piano, *Suíte Nordestina* e *Suíte Paulista*, respectivamente, uma espécie de painel dos gêneros populares pernambucanos e paulistas pesquisados pelo autor.

Em meio às suas atividades artísticas e musicológicas realizadas durante sua permanência no Recife, Guerra-Peixe teve a oportunidade de ler algumas obras literárias de caráter nacionalista, como Os Sertões de Euclides da Cunha e o Manifesto Regionalista de 1926, lançado pelos intelectuais nordestinos, reunidos no Recife naquele ano. Estas obras nacionais, assim como outros autores brasileiros, sem esquecermos, evidentemente, do Ensaio de Mário de Andrade, foram fontes fundamentais para a ruptura com o dodecafonismo e estímulo para o compositor se vincular definitivamente na estética nacionalista.

Esta vinculação teve como critério inicial o trabalho intenso de pesquisa da música folclórica, pois, para Guerra-Peixe, era preciso conhecer a música popular a fundo para que ele atingisse um nacionalismo “transcendente” ou, nas palavras de Mário de Andrade, um nacionalismo inconsciente. O nacionalismo que Guerra-Peixe se propôs era aquele profetizado pelo escritor modernista em 1928, no qual todo compositor brasileiro deveria percorrer o processo de pesquisa e assimilação consciente dos elementos da “música primitiva”, para, em seguida, atingir a fase da inconsciência nacional. Nesta etapa, o caráter brasileiro brotaria espontaneamente na criação musical sem a necessidade de citações diretas, como faziam muitos compositores da geração de Villa-Lobos.

Para alcançar esta fase e, conseqüentemente, criar uma música nacional diferenciada da escola tradicional, Guerra-Peixe não poupou esforços em suas investidas no material autóctone. Como exemplo, em um de seus relatos a Curt Lange, o compositor expôs seu processo de assimilação da música do xangô:

(...). 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 (...). Porém é difícil registrar as tonalidades¹²⁰ 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 tão 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 (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Recife, 16 de outubro de 1950).

A experiência com o babalorixá foi apenas uma dentre várias outras semelhantes vividas por Guerra-Peixe no Recife. De certa forma, sua experiência com o dodecafonismo, tal como se configurou, pode ser interpretada também como um processo de busca inconsciente por um outro tipo de expressão nacional, pois, na verdade, ele nunca abriu mão das referências da música popular na criação dodecafônica.

O processo de assimilação e incorporação da música popular folclórica vivenciado por Guerra-Peixe em sua fase pós-dodecafônica, parece não haver precedentes na história da música erudita brasileira. O compositor não se restringiu ao papel de observador das práticas populares; ao contrário, ele vivenciou um processo de aprendizagem, via oralidade, das diversas práticas musicais de Pernambuco (xangô, maracatu, frevo, cabocolinhos, etc.) e, posteriormente, de São Paulo (cateretê, jongo, folias, etc.). Este processo de “aculturação” de

¹²⁰ Grifos do autor.

toques, ritmos, melodias e técnicas de execução do maracatu, por exemplo, constituiu-se de forma tão dinâmica a ponto de um dos ritmos dos maracatus antigos e já em desuso no Recife, voltar a ser incorporado no repertório dos músicos recifenses devido ao reemprego dado a ele por Guerra-Peixe:

O ritmo do maracatu é bastante estranho. Ninguém o havia escrito; e eu mesmo demorei quatro meses para entendê-lo. Adaptei-o à orquestra da emissora onde eu trabalhava [Rádio Jornal do Comércio, de Recife] e sua primeira execução foi um problema tremendo. Depois, passou a ser motivo de honra todo baterista executar esse ritmo. Na década de 70 sua execução estava já bastante vulgarizada no Recife, passando o maracatu, com tal ritmo, a ser incluído na Frevança, festival de frevos. E a seguir, executado nos clubes recreativos. Porém a maior notícia eu tive foi na última segunda-feira de dezembro de 1983: um telefonema, de popular recifense, me comunicando que no carnaval de 84 sairia à rua um maracatu com base no meu livro [Maracatus do Recife]. Já se viu? Eu, sem outro meio de comunicação a não ser um livrinho de 171 páginas, a 2.500 quilômetros do Recife, indo a essa cidade de raro-em-raro, influir no seu carnaval? Chorei de emoção (Guerra-Peixe *apud* Raposo, 1984, p. 1).

Tendo em vista este jogo dinâmico de apropriação e reemprego das práticas musicais populares, associado à experiência com o idioma atonal da fase dodecafônica, podemos dizer que a música nacionalista de Guerra-Peixe pós-1950 configura-se, assim como a dodecafônica, como multiplicidade e não como homogeneidade. Neste sentido, o compositor parece ter alcançado uma forma diferenciada de se expressar dentro da estética nacionalista, se comparada àquela praticada pelos compositores da geração de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

Nossas considerações acerca do nacionalismo de Guerra-Peixe são, na verdade, um convite a futuras reflexões sobre este tema, uma vez que o foco deste trabalho é a produção dodecafônica do compositor e seu processo de transição para a estética nacionalista.

Ao completar setenta anos de idade, Guerra-Peixe se pronunciou a respeito do nacionalismo, dizendo que ele não é uma posição estética, mas, sim, uma atitude na qual podem participar diferentes tendências estéticas sem que o interesse pela cultura nacional entre em choque com as correntes mais avançadas: “Eu tenho para mim não ser importante

usar ou não temas folclóricos, escrever ou não música aleatória, eletroacústica, modal, à maneira nordestina ou o que for”, pois o essencial é que o resultado musical entre em ressonância com as características da cultura nacional. Em síntese, para o compositor, “o problema de pensar musicalmente em brasileiro é, em princípio, uma questão de começar e insistir, fazendo-se do hábito uma segunda natureza ¹²¹” (Guerra-Peixe, 1984, p. 4).

As “ambigüidades” estéticas e sociais vividas por Guerra-Peixe entre 1944 e 1954 estão expressas em suas obras musicais. Vivendo numa época em que a autonomia das sociedades foi colocada à prova em virtude da Segunda Grande Guerra e de seus múltiplos desdobramentos, bem como sob a ação antidemocrática do governo nacional fortemente projetada nos setores da educação e cultura, Guerra-Peixe optou pela conciliação e não pela ruptura. Motivado pelas transformações de seu meio e de seu tempo o compositor buscou uma forma pessoal, sincera e, por vezes, polêmica, para se dirigir ao público de seu tempo:

A música - minha arte e profissão no sentido mais amplo - sempre foi assunto para que eu me tornasse extremamente polêmico como por vezes até agressivo (...) Tenho uma posição definida na música brasileira que me custou muitos anos de experiência e pesquisa; e por isso não devo optar pelo meio-termo e sossobrar no bajulismo da maioria dos que querem tirar proveito de certas oportunidades (...). (Guerra-Peixe, 1984, p.3).

Guerra-Peixe faleceu em 26 de novembro de 1993. Sua morte, noticiada em diversos jornais do país, trouxe ao público depoimentos e opiniões de personalidades representativas do meio musical brasileiro. Considerado quase unanimemente como um “gênio brigão” devido ao seu “temperamento franco e intempestivo”, os depoimentos a respeito de Guerra-Peixe reconhecem a solidez e concisão de sua produção musical: “poucos compositores conseguiram, como ele, atingir uma admirável concisão de linguagem, buscando na simplicidade a sua arma mais eficaz (...) sem jamais cair nos *chavões* de um nacionalismo fácil”¹²² (R. Miranda, 1993, p.32).

¹²¹ Entrevista de Guerra-Peixe a Lucas Raposo, publicada no Suplemento Literário do Jornal Minas Gerais, em 21 de abril de 1984.

¹²² Artigo de Ronaldo Miranda publicado no Jornal do Brasil, em 28 de novembro de 1993.

Guerra-Peixe, ao falecer, ocupava a cadeira número 34 da Academia Brasileira de Música e, durante a década de 1980, foi professor de Composição e Orquestração na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e, posteriormente, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, local onde se aposentou três anos antes de sua morte.

A análise de seu repertório, a seguir, nos auxiliará a compreender mais profundamente as estratégias desenvolvidas pelo compositor para se expressar entre técnicas e estéticas, entre *músicas e músicos*.

Capítulo 4

Dos doze sons à cor nacional

A arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado.

Theodor Adorno

Compondo *Música Viva*

Atraído pela “atuação vanguardista” do movimento *Música Viva*, cujo objetivo era romper com o “marasmo em que se afogava a música brasileira”, Guerra-Peixe, em 1944, juntou-se a Cláudio Santoro e Koellreutter formando, então, o núcleo dos compositores do Grupo *Música Viva* (Guerra-Peixe *apud* Raposo, 1984). Nesta ocasião, o Grupo assumia uma posição ofensiva em relação à música nacionalista, assim como, ao ensino de composição ministrado pela Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, estimulando “profunda incompatibilização não só com a própria escola, mas com todo o meio musical conservador carioca” (Kater, 2001: a, p.56).

Em depoimentos públicos, divulgados pelos meios de comunicação correntes, Koellreutter justificava a importância do Grupo *Música Viva* para o cultivo da música contemporânea - legítima forma de expressão da “realidade em transformação” -, apontando

como responsáveis pelas deficiências artísticas e pedagógicas no meio musical brasileiro, os professores de composição da Escola Nacional de Música (Kater, 2001: a, p.56).

Em 11 de maio de 1944, a Revista *Diretrizes* lançou um texto de Koellreutter intitulado “A música e o sentido coletivista do compositor moderno”, onde o músico alemão critica o trabalho dos compositores brasileiros, formados pela referida instituição de ensino:

(...). Não se conhece nenhum compositor, que possa ser levado a sério, entre os músicos brasileiros de 20 a 25 anos, formado pela Escola Nacional de Música. Acho que isso demonstra claramente que nada se faz no sentido de preparar verdadeiros profissionais, que se possam dedicar a um mister da mais alta responsabilidade como a música (...). Falta ao Brasil professores competentes, entusiastas da profissão, gente que estude, que trabalhe, que não seja ‘mestre’ simplesmente - existem muitos mestres presunçosos, falsos mestres, por aí - mas camaradas e colaboradores dos alunos. Mestres ‘tout court’ (Koellreutter *apud* Kater, 2001: a, p.57).

Ataques generalizados como este, suscitaram reações de toda ordem por parte dos professores daquela instituição. Segundo nota de Kater (2001: a, p.56), alguns destes professores, por iniciativa dos irmãos João Batista e José Siqueira, realizaram um abaixo-assinado propondo a extradição de Koellreutter do Brasil.

A crítica de Koellreutter, dirigida ao ensino da composição e aos jovens compositores diplomados pela Escola Nacional de Música, era endossada por Guerra-Peixe e por seus colegas do *Música Viva*. Embora também recém-formado em composição, Guerra-Peixe estava protegido das acusações de Koellreutter, pois, além de fazer parte do grupo liderado por ele, sua formação de compositor fora realizada em uma outra instituição de ensino, o Conservatório Brasileiro de Música (C.B.M), local onde Koellreutter também havia lecionado. Como mencionado no capítulo anterior, Guerra-Peixe foi o primeiro aluno a obter o título de compositor pelo Conservatório.

Fundado em 1936 sob a liderança do compositor Lorenzo Fernandez, o Conservatório Brasileiro de Música tinha como diretriz pedagógica, a transformação e o aperfeiçoamento do ensino musical no país. Dentre as iniciativas voltadas a esta diretriz, em 1937, Liddy Mignone

e Antônio Sá Pereira criaram o curso de Iniciação Musical, baseado na metodologia do educador suíço Emile Jacques-Dalcroze (1865-1980), figura representativa das linhas pedagógicas da “Escola Nova”¹²³”.

O estudo da “música moderna” também fora estimulado pela diretoria do C.B.M., logo nos primeiros anos de sua fundação. Foi neste estabelecimento de ensino musical que, em 1939, Koellreutter deu início à sua atividade de professor, encarregado dos cursos de flauta, harmonia, contraponto, composição e teoria geral (Kater, 2001: a, p.180).

Em 1944, por meio do Decreto-lei 14.437, o governo federal reconheceu os cursos superiores de música do Conservatório Brasileiro de Música. Foi neste ano que Guerra-Peixe obteve seu diploma de composição e, coincidentemente, foi quando Koellreutter se desligou da instituição¹²⁴.

Por esta época, o Estado Novo caminhava para o fim. Os grupos de oposição ao governo começaram a explorar a contradição entre o apoio do Brasil aos países democráticos e a ditadura Vargas. As leis, instituições e rotinas implantadas no período áureo do governo de Getúlio Vargas ainda permaneciam, “mas seus rituais e grande parte de seu projeto educacional perderiam sua sustentação ética” (Guerios, 2003, p. 198).

Assim, face à diminuição de suas atividades oficiais, Villa-Lobos recebeu permissão para dedicar à sua carreira pessoal, deixando de se envolver diretamente nas questões do ensino e da criação musical no Brasil. No final do ano de 1944, diversas instituições governamentais, culturais e educacionais patrocinaram sua primeira viagem à América do

¹²³ Segundo Fernando Farias, a “Escola Nova” faz parte da linha das pedagogias sensoriais inaugurada por Comenio e Rousseau, prosseguida por Pestalozzi e Froebel. O método de Dalcroze, conhecido como eurrítmico, se constitui como um sistema de treinamento musical que utiliza a resposta do aluno ao ritmo proposto através de movimentos rítmico-corporais. Para Dalcroze, “o movimento corporal é o fator essencial para o desenvolvimento rítmico do ser humano (...), contribuindo também para o desenvolvimento da musicalidade”. Disponível em http://geocities.yahoo.com.br/leonardoabviana/metodo_dalcroze.htm.

¹²⁴ Segundo Kater, a saída de Koellreutter do C.B.M. se deu em virtude de uma polêmica em relação à sua postura como pedagogo musical diante da estrutura curricular vigente. Maiores detalhes, ver Kater, 2001: a, p.184.

Norte, onde passou a desenvolver intenso trabalho como compositor, durante os últimos anos de vida (Guerios, 2003, p. 199).

O enfraquecimento do projeto político e ideológico do Estado Novo favorecia o surgimento de denúncias e críticas a vários setores da sociedade brasileira. Diante deste contexto histórico, podemos dizer que as críticas de Koellreutter ao ensino oficial de música da Escola Nacional foram lançadas em momento propício e, talvez por isso, o Grupo *Música Viva* passou a receber projeção gradativamente maior nos meios educacionais e também nos meios de comunicação¹²⁵.

Uma vez integrante do movimento vanguardista *Música Viva*, Guerra-Peixe começou seu trabalho como compositor “anti-nacional”.

A primeira obra para piano solo escrita por ele na técnica dos doze sons é uma suíte composta de quatro peças, intitulada *Quatro Bagatelas*, ainda hoje inédita. Composta em 1944, ela anuncia algumas características estilísticas do dodecafonismo em formação do compositor:

(...). Por essa época [1944] o autor não tem a menor preocupação nacionalizante. O seu pensamento estético pode ser resumido no seguinte: um motivo, um acorde ou um ritmo jamais deverá ser feito exata ou aproximadamente duas vezes; pois toda a repetição, tal e qual, ou semelhante, não passaria de mero primarismo (...) (Guerra-Peixe, 1971, V, p. 1).

Além desta obra, em 1944, Guerra-Peixe compôs outra peça para piano solo intitulada *À Infância*, cuja partitura foi extraviada, segundo declaração do compositor. Sendo assim, a partitura de *Quatro Bagatelas* corresponde ao único documento puramente pianístico produzido naquele ano (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.2).

Pela relação de obras a seguir, podemos ver que durante o primeiro ano de adesão ao dodecafonismo, Guerra-Peixe priorizou o repertório camerístico, sobretudo os duos

¹²⁵ Foi também neste ano, em 1944, que o *Música Viva* lançou seu primeiro Manifesto, comentado no capítulo 2.

instrumentais: *Sonatina 1944* para flauta e clarineta, escrita especialmente para o Suplemento Musical do Boletim Latino-americano de Música, Tomo VI. Sua estréia foi realizada por H.J. Koellreutter (flauta) e Jaioleno dos Santos (clarineta), dentro das séries radiofônicas *Música Viva*, em 1944¹²⁶; *Invenção* para flauta e clarineta, cuja primeira audição foi em 1945, nos programas radiofônicos *Música Viva*, mas não há registro quanto aos intérpretes; *Sonata* para flauta e clarineta, estreada por H.J. Koellreutter e Jaioleno dos Santos também nas séries radiofônicas *Música Viva*, sem registro de data¹²⁷; *Andante* para violino, viola e violoncelo, sem registro de estréia; *Três Peças* para fagote e piano, obra estreada em 1970 no Concerto Música de Vanguarda, Teatro Gláucio Gil, sob patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Os intérpretes responsáveis pela estréia foram Aírton L. Barbosa (fagote) e Vânia Dantas Leite (piano); *Música* para violino e piano, sem registro de estréia; *Música* para flauta e piano, estreada em concerto do Grupo *Música Viva* por H.J. Koellreutter (flauta) e Maria Amélia Martins (piano), também em 1944¹²⁸; *Seis Instantâneos* para orquestra, cuja partitura foi extraviada. (Guerra-Peixe, 1971, VI, p. 2 - 9).

O número expressivo de obras compostas para flauta se deve, possivelmente, à proximidade de Guerra-Peixe com Koellreutter em virtude das aulas de composição, iniciadas naquele ano. Sendo ele flautista, Guerra-Peixe tinha a oportunidade de aprimorar a escrita para este instrumento, bem como, a garantia de que suas obras seriam estreadas. A listagem anterior nos confirma que Koellreutter foi responsável pela estréia de praticamente todas as obras para flauta compostas por Guerra-Peixe, durante o primeiro ano de sua fase dodecafônica. Este levantamento nos demonstra ainda que as obras musicais eram estreadas quase que imediatamente seguidas à sua criação, refletindo, assim, a integração e a co-relação existente entre as atividades de composição e interpretação. De certa forma, os intérpretes

¹²⁶ Esta obra foi executada também em Buenos Aires, na *Agrupación Nueva Música* (em 1945 e 1946) e em Lisboa, pelo grupo *Sonta* (Seção Portuguesa da Sociedade Internacional de Música Contemporânea), em 1948.

¹²⁷ Segundo Guerra-Peixe, a partitura desta obra foi extraviada logo após a estréia.

¹²⁸ Esta obra foi apresentada também no *Collegium Musicum* de São Paulo pelo flautista Esteban Eitler e pela pianista Clara Sverner. Não conseguimos localizar a data.

envolvidos na causa da música contemporânea estimulavam os compositores a produzirem obras para seus instrumentos. Das oito obras de câmara compostas em 1944, apenas duas não constam registro de estréia, como assinala a listagem anterior.

Os títulos adotados por Guerra-Peixe para a identificação de seu repertório dodecafônico realçam o compromisso do compositor com uma estética musical não descritiva, isenta de evocações extra-musicais, diferentemente da música nacionalista¹²⁹. As obras brasileiras de cunho nacional trazem, geralmente, títulos denotativos de lugares, objetos, paisagens, sentimentos, dentre outros. Como exemplo, em 1892, Alberto Nepomuceno compôs a *Série Brasileira*, uma suíte dividida em quatro partes: *Alvorada na Serra*, *Intermédio*, *A Sesta na Rede* e *Batuque*; por volta de 1927, Luciano Gallet escreveu a suíte para piano *Nhô Chico*, dividida em quatro movimentos: *Tá andando*, *Tá cismando*, *Tá sonhando* e *Tá sambando*; Camargo Guarnieri tem títulos como *Piratininga* (1932), *Série dos curumins* (1960-1977), *Toada à moda paulista* (1935), dentre outros¹³⁰. O próprio Guerra-Peixe, durante sua fase nacionalista pós-1950, passou a adotar títulos alusivos, tais como *Suíte Nordestina* (1954), *Petrópolis da minha infância* (1976), *Museu da Inconfidência* (1972).

As primeiras obras dodecafônicas de Guerra-Peixe opõem-se, ainda, à prática nacionalista vigente, pelo uso sistemático do atonalismo, pela indiferença à facilidade de comunicação com o público, pela economia de meios e brevidade em suas proporções (Neves, 1981, p. 102). O dodecafonismo é tratado de forma incipiente, flexível e experimental, como veremos por meio de *Quatro Bagatelas*.

Porém, antes, devemos assinalar que esta obra foi modificada em 13 de dezembro de 1947, três anos após sua versão original. Juntamente com *Quatro Bagatelas*, outras onze obras foram alteradas neste mesmo ano. Para entendermos as razões de tais alterações, faz-se

¹²⁹ Como discutido no capítulo 2.

¹³⁰ Sobre a produção musical de Camargo Guarnieri, ver Silva (2001).

necessário conhecermos alguns fatos que marcaram a produção do compositor durante o ano de 1947.

Naquele ano, Guerra-Peixe encontrava-se em plena maturidade como compositor dodecafônico, possuindo um estilo já bem definido¹³¹. Considerando o conjunto de sua obra, tanto a dodecafônica quanto a nacionalista, o ano de 1947 correspondeu a um período de intensa atividade criadora, refletida na produção de dezenove trabalhos de composição. Em toda sua carreira, este foi o maior número de obras escritas num mesmo ano¹³².

Além do trabalho de composição, em 1947, Guerra-Peixe dedicou-se à elaboração de um documento em forma de lista descritiva, contendo os princípios norteadores de suas obras dodecafônicas, denominado “Meus Conceitos Estéticos”. Este documento, exposto a Curt Lange em cartas redigidas nos dias 24 de março e 15 de abril de 1947, consiste na análise de alguns fragmentos musicais extraídos de suas principais obras, demonstrando as transformações em seu processo composicional no período entre 1944 e 1947. Este documento foi enviado também a João Caldeira Filho, crítico musical de São Paulo, que estava interessado em conhecer o movimento *Música Viva* do Rio de Janeiro¹³³.

Segundo Guerra-Peixe,

(...) este crítico, de São Paulo, publicou um artigo sobre os atonalistas brasileiros. Ele me consultou antes de publicá-lo, mas não sei como saiu. Ainda não o li, depois da consulta (...). O Caldeira Filho está interessado no movimento, desejando esclarecimentos para escrever mais e melhor. Expliquei a ele, pessoalmente, muita coisa quando estive em São Paulo. (Foi a primeira vez que o “Peixe saiu do Rio”). Mas, ainda é pouco, para quem não conhece o assunto. A sua boa vontade é notável, e a imparcialidade evidente (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1947).

¹³¹ Segundo Neves (1981), com pouco tempo de estudo, Guerra-Peixe já dominava a técnica dodecafônica. De forma espontânea, “o compositor tornou-se o representante máximo da nova escola e seu defensor mais ardente” (p.102).

¹³² O gráfico n. 1 do primeiro capítulo demonstra que em 1947, o número de cartas trocadas com Curt Lange também foi superior aos outros anos, realçando, ainda mais, a intensa disposição do compositor.

¹³³ Em meados de 1944, Koellreutter fundou, em São Paulo, movimento análogo ao do Rio de Janeiro.

Diferentemente dos dias atuais, a atividade de crítico musical na década de 1940 era exercida por pessoas com algum tipo de formação musicológica, interessadas na reflexão e análise da produção musical erudita e popular, brasileira e internacional. Em entrevista ao Suplemento Literário do Jornal Minas Gerais, em 1984, Guerra-Peixe comentou sobre a atuação da crítica musical durante a década de 1940, demonstrando que, naquela época, os concertos realizados no Rio de Janeiro recebiam uma cobertura intensa por parte dos críticos brasileiros em, aproximadamente, oito seções semanais dos jornais circulantes em todo o estado. Ao comparar os anos 1940 com a década de 1980, Guerra-Peixe atribuiu à indústria da música popular de consumo, o monopólio da crítica brasileira, esta cada vez menos interessada na música de concerto:

(...) Na década de 40, quando no Rio existia a média de três ou quatro concertos por semana, oito diários continham seção de crítica, bem como duas revistas semanais; e hoje, quando já se chegou a sete concertos no mesmo dia (falo dia) – afora os não anunciados – a crítica se reduz a dois diários, e nem todo dia sai alguma coisa escrita. É que os interesses populistas fizeram tal onda em favor da música populeasca de consumo que isso vem prejudicando a de concerto. (Guerra-Peixe *apud* Raposo, 1984, p.5).

Os dodecafonistas brasileiros se empenhavam em conquistar a credibilidade dos críticos musicais de sua época, convidando-os, frequentemente, a comparecerem aos concertos e atividades públicas do Grupo *Música Viva*. Era preciso fornecer à crítica especializada, informações verdadeiras quanto à necessidade e responsabilidade do trabalho musical realizado pelos compositores adeptos ao dodecafonismo, pois, a imagem da música dodecafônica construída pelos nacionalistas perpetuava equívocos e preconceitos cada vez maiores.

Tendo em vista o desejo de reconhecimento pela crítica musical, bem como a consciência de seu compromisso com a história da música brasileira (consciência esta, despertada sob a influência de Koellreutter), Guerra-Peixe passou a divulgar seus conceitos estéticos desenvolvidos em 1947. De acordo com o documento enviado a Curt Lange e ao

crítico musical paulista, Caldeira Filho, estes conceitos tinham como objetivo, “compor de uma maneira mais fácil da música ser compreendida” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 24 de março de 1947). Para alcançar esta meta, ao longo dos quatro primeiros anos sob a orientação dodecafônica, o compositor desenvolveu alguns procedimentos particulares para “nacionalizar” o dodecafonismo ou, em outros termos, para imprimir à sua música dodecafônica uma sonoridade mais compatível com os sons habituais em seu meio. Este projeto de “nacionalização”, ainda incipiente nas obras de 1945, se desenvolveu, de fato, a partir das obras de 1946 e, principalmente, nas obras de 1947.

Dentre os procedimentos adotados pelo compositor durante os anos de 1946 e 1947, está a concepção de séries geradoras inspiradas em padrões melódicos e harmônicos da música tonal e da música popular: série de doze sons com centros tonais, como ocorre nas *Três Peças* para violão (1946); série com características melódicas do “choro” carioca, como no *Quarteto n.1* (1947); série com sons repetidos, presente no *Duo para flauta e violino* (1947).

Além disso, desde a *Música n.1* para piano (1945), Guerra-Peixe priorizou o uso de séries simétricas, nas quais a segunda metade da série é uma reprodução transposta ou invertida da primeira. Isso significa que uma série simétrica, embora constituída de doze notas diferentes é, em síntese, uma seqüência de seis sons originais cujas relações intervalares são reproduzidas literalmente ou de forma invertida. Com este tipo de série, o compositor podia criar um discurso musical mais inteligível para o público, visto que a reiteração de certos intervalos melódicos facilita o reconhecimento das relações estruturais da obra.

Como discutido no capítulo 2, a repetição na música dodecafônica, ao contrário da música tonal tradicional, não é uma repetição clara, direta ou literal. Devemos compreendê-la como um processo permanente de variações ou, segundo Webern (1984), como várias aparências de uma mesma coisa, no caso, da série geradora. Para Guerra-Peixe, a repetição

direta de intervalos melódicos assim como também de pequenas células rítmicas era, em 1947, fundamental para atingir a “comunicabilidade” com o público.

As experiências do jovem aprendiz preocupavam o mestre. Koellreutter temia que o projeto de Guerra-Peixe o conduzisse a um anacronismo estético semelhante ao da música produzida pelos nacionalistas da geração de Villa-Lobos. Guerra-Peixe chegou a comentar com Curt Lange a respeito da hesitação de Koellreutter quanto às suas novas experiências: “já estou com novas idéias para o tratamento da série, as quais assustam o amigo Koell..., que tem medo que eu me enverede por caminhos diferentes da ‘linha justa’” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 18 de abril de 1947).

Quatro Bagatelas (1944)

Entretanto, em 1944, ano de composição das *Quatro Bagatelas* (faixas 1 - 4 do CD), o compositor não se detinha ainda ao problema da comunicação e por isso mesmo, esta e outras obras deveriam ser modificadas e adaptadas ao novo estilo, ao estilo da “cor nacional”, desenvolvido a partir de 1946. A simplificação do texto musical visava não somente a aceitação do público, mas, principalmente, uma tentativa de atrair os jovens intérpretes brasileiros, cuja formação musical oferecida pelas instituições oficiais de ensino do país não os preparava para lidar com as dificuldades técnicas e interpretativas da música contemporânea¹³⁴.

Além de *Quatro Bagatelas*, as obras alteradas em 1947 foram: *Três peças* para fagote e piano, *Música* para violino e piano, *Música* para flauta e piano, *Seis Instantâneos* para

¹³⁴ O *Quarteto Misto* (1945), ainda hoje inédito, foi reformulado visando facilitar o aspecto rítmico, pois, como mencionado no capítulo 3, este oferecia grande dificuldade para o entrosamento dos intérpretes.

orquestra, todas estas também de 1944; *Noneto*, *Quarteto Misto*, *Quatro Peças Breves* para piano, *Trio de Cordas*, *Allegretto com Moto*, de 1945; *Duo* para violino e viola, *Seis Instantâneos* para orquestra, ambas de 1946. Num total de 22 obras compostas até 1947, doze foram modificadas naquele ano.

A atitude de Guerra-Peixe em alterar as obras do passado para que pudessem corresponder ao estilo atual, demonstra a credibilidade e a satisfação do compositor em relação ao seu projeto “nacionalizante” de 1947. Mas, além das reformulações na partitura das *Quatro Bagatelas*, ainda assim podemos discuti-la como uma obra ilustrativa do dodecafonismo inicial de Guerra-Peixe, pois algumas idéias características da época foram preservadas, como, por exemplo, o tratamento da série geradora.

No início deste capítulo mencionamos que Guerra-Peixe, quando iniciou o estudo do dodecafonismo, não tinha ainda a preocupação em conciliar nacionalismo com dodecafonismo. Ao contrário, ele havia optado pelo distanciamento da estética nacionalista e pela aquisição da técnica dodecafônica.

Se compararmos a série geradora das *Quatro Bagatelas* com a maioria das séries produzidas a partir de 1945, percebemos que ela foi construída de uma maneira livre e sem a intenção de evidenciar simetrias ou mesmo enfatizar seqüências intervalares, embora haja predominância de determinados intervalos como os de terças e segundas. O desenho desta série nos mostra uma alternância entre linhas ascendentes e descendentes - algumas mais prolongadas que outras -, criando direcionamentos melódicos em constante oposição, como um movimento em vai-e-vem:

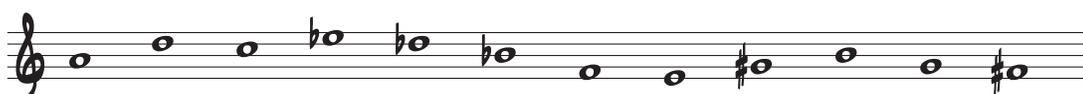


Figura 8 a: Série geradora de *Quatro Bagatelas* (1944)

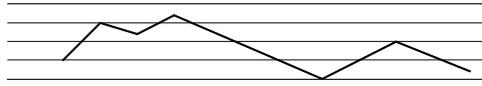


Figura 8 b: Perfil melódico da série geradora de *Quatro Bagatelas*

Notas da série: lá, ré, dó, mib, réb, sib, fá, mi, sol#, si, sol, fá#;
Intervalos da série: 4ªJ↑, 2ªM↓, 3ªm↑, 2ªM↓, 3ªm↓, 4ªJ↓, 2ªm↓, 3ªM↑, 3ªm↑, 3ªM↓, 2ªm↓;

Este jogo de oposição de linhas, presente em algumas obras de 1944 e intensificado nas obras de 1945, foi um modo encontrado pelo compositor para tratar a forma musical.

Inspirado no abstracionismo dos anos 1920 e 1930, especialmente na obra de Wassily Kandinsky (1866-1944), Guerra-Peixe atribuiu um caráter plástico às suas composições dodecafônicas de 1944 e 1945, através de linhas “sonoras” que se movimentam no espaço.

Como em *Composições* (1910-1939) de Kandinsky, onde o pintor trata as linhas e cores com uma dinamicidade própria da música, Guerra-Peixe constrói seus contornos melódicos numa perspectiva espacial dos sons¹³⁵. Ao observarmos uma das *Composições* de Kandinsky e ao escutarmos a primeira das *Quatro Bagatelas* (faixa 1), bem como o primeiro movimento da *Música n.1* (faixa 5), percebemos a movimentação de suas linhas:



Figura 9: Wassily Kandinsky, *Composição VIII* (1923)

¹³⁵ É importante mencionar que Kandinsky sempre esteve em contato com a música de vanguarda. Em 1911 manteve intensa correspondência com Schoenberg, com quem compartilhava laços de amizade.

O contato direto de Guerra-Peixe com a obra de Kandinsky se deu em 1945, por ocasião da “Exposição de Arte Condenada pelo III Reich”, apresentada na Galeria Askanazy, no Rio de Janeiro¹³⁶.

Em 19 de julho de 1937, o Partido Nacional Socialista alemão inaugurou em Munique uma grande exposição sob o título Arte Degenerada, com cerca de 650 obras, dentre pinturas, gravuras e esculturas, confiscadas dos principais museus da Alemanha. O objetivo desta exposição era apresentar ao povo alemão a arte condenada pelo regime nazista. Contrapondo telas de Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, Lasar Segall - para citar apenas cinco dos 112 artistas expostos -, com imagens de pessoas com deformidades físicas ou mentais, “as obras eram mostradas como produto de indivíduos mentalmente doentios ou ideologicamente nefastos e que, por isso, deveriam ser banidos da nova sociedade alemã”¹³⁷. Adolf Ziegler, em seu discurso de abertura da exposição Arte Degenerada, dá o tom politicamente tendencioso com o qual o público deveria interpretar a arte moderna: "Em torno de nós vê-se o monstruoso fruto da insanidade, imprudência inépcia e completa degeneração. O que essa exposição oferece inspira horror e aversão em todos nós"¹³⁸.

Dentre os artistas apresentados na exposição de 1945, na Galeria Askanasy, estavam Segall, Klee e Kandinsky. Após sua visita a esta exposição, Guerra-Peixe mencionou a influência de Kandinsky em seu *Quarteto Misto* (1945): “O Quarteto Misto é algo como a pintura de Kandinsky, que o compositor contemplara, naqueles dias, em exposição da Galeria Askanasy” (Guerra-Peixe, 1971, V, p.11). Motivado pela pesquisa de formas musicais análogas à pintura, Guerra-Peixe enveredou-se na arte dos desenhos.

A partir do *Trio de Cordas* de 1945,

¹³⁶ Fundada em 1945, a Galeria Askanazy é considerada a primeira galeria brasileira especializada em arte contemporânea.

¹³⁷ Referência (imagem e texto) disponível em www.mac.usp.br.

¹³⁸ Texto extraído da página da web acima mencionada.

(...) estreita suas relações com amigos desenhistas e pintores, em busca de analogias. O próprio compositor tenta alguns desenhos (Menção Honrosa na 1ª Exposição de Artistas Plásticos Petropolitanos) e encontra indícios animadores a serem testados na composição (...). A partir daí surge em sua música alguma influência da pintura de Portinari (linhas) e Di Cavalcanti (cores). Algo longínquo, é claro (...). (Guerra-Peixe, 1971, V, p.12).

Simultaneamente às buscas e descobertas no plano formal, impunham-se as questões relativas ao tratamento do conteúdo musical, em especial, da série dodecafônica. Em *Quatro Bagatelas*, a série geradora é exposta somente na *Bagatela IV* (compassos 1 e 2), mesmo assim, com omissão do 12º som que aparecerá, posteriormente, num outro contexto da peça, fugindo totalmente à ortodoxia dodecafônica¹³⁹. Como se trata de uma obra inicial, poderíamos atribuir a este procedimento certa hesitação do compositor diante do idioma novo, sem o domínio necessário para a exploração de seus componentes estruturais. Por outro lado, este adiamento da apresentação da série pode ser analisado como um recurso formal, visto que, ao longo das três primeiras bagatelas, a série é delineada gradativamente até atingir sua totalidade na última bagatela.

Um outro componente que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo, é o reemprego de um mesmo material com sentidos diferentes. Por exemplo, os dois primeiros acordes que dão início à obra (*Bagatela I* - compasso 1) são repetidos literalmente ao final da última bagatela, no último compasso da música (*Bagatela IV* – compasso 18), cabendo-lhes, então, a dupla função de introdução e conclusão. Além de contribuir para a unidade formal, este procedimento é bastante significativo tendo em vista as analogias entre música e pintura, pois estes acordes funcionam como uma moldura que delimita o espaço temporal onde os sons são estruturados.

¹³⁹ No dodecafonismo praticado pela Segunda Escola de Viena, a totalidade da série dodecafônica é o primeiro evento sonoro a ser ouvido.

Música n.1 (1945)

Ao contrário da liberdade dodecafônica em *Quatro Bagatelas*, a *Música n.1* (faixas 5 e 6), composta em 1945, apresenta maior compromisso com o dodecafonismo estrito e, pela primeira vez, o compositor trabalha com uma série simétrica¹⁴⁰. Pela figura abaixo, podemos observar que a segunda metade da série é uma reprodução da primeira, porém invertida:



Figura 10 a: Série geradora da *Música n.1* (1945)

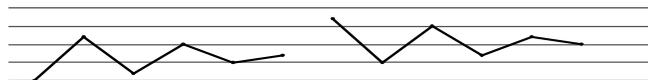


Figura 10 b: Perfil melódico da série geradora da *Música n.1*

Notas da série: mi, dó, fá, sib, solb, láb – mib, sol, ré, lá, dó#, si;
Intervalos da série¹⁴¹: a) 1ª metade: 6ªm↑, 5ªJ↓, 4ªJ↑, 3ªM↓, 2ªM↑;
b) 2ª metade: 6ªm↓, 5ªJ↑, 4ªJ↓, 3ªM↑, 2ªM↓;

Estreada por Eunice Katunda nas séries radiofônicas *Música Viva* junto à Rádio MEC, provavelmente no mesmo ano de sua composição, a *Música n.1* alcançou significativa projeção no cenário internacional. Em 1948, foi executada na Suíça pela pianista Lídia Alimonda; em Portugal, pelo musicólogo e pianista português Fernando Lopes Graça; na Argentina, pelo compositor e pianista argentino Juan Carlos Paz.

¹⁴⁰ Análise detalhada desta obra, ver Lima (2002).

¹⁴¹ Segundo Guerra-Peixe, “desde a *Música n.1* para piano não uso trítone nem na melodia e nem no contraponto. Mesmo harmonicamente ele tem sido evitado, pois causa-me certa sensação de desequilíbrio - a não ser quando preparado por tensão harmônica, para atingir um ponto culminante” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 15 de abril de 1947).

Além da *Música n.1*, em 1945, Guerra-Peixe compôs outra obra para piano, *Quatro Peças Breves*, inédita ainda hoje. Deste mesmo ano, constam o *Noneto*, estreado pela Rádio de Zurique, em 1948, sob a regência de Hermann Scherchen¹⁴²; o *Quarteto Misto*, ainda inédito; o *Allegretto con moto* para flauta e piano, estreado pelo flautista Esteban Eitler e pela pianista Eunice Katunda, no mesmo ano de sua composição¹⁴³; e o *Trio* para cordas, estreado em concerto do *Música Viva*, sem registro de data, por Anselmo Zlatopolski (violino), Henrique Nirenberg (viola), Mário Camerini (violoncelo). (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.2 - 5).

Segundo carta enviada a Curt Lange, em 12 de dezembro de 1948, Scherchen havia solicitado de Guerra-Peixe a autorização para imprimir a partitura do *Noneto*. Porém, o pedido do regente suíço foi negado pelo compositor, devido à sua mudança de orientação estética, ocorrida no final de 1949. A este respeito, em 1951, Guerra-Peixe justificou sua atitude dizendo que “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” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Recife, 04 de agosto de 1951). Conduta esta que, como abordaremos oportunamente, o levou a renegar suas obras dodecafônicas por muito tempo.

Retomando a *Música n.1*, ela se divide em dois movimentos - *Lento* e *Allegro Giusto/Lento* -, e é considerada por Guerra-Peixe sua obra mais rigorosa dentro da técnica dodecafônica:

[A *Música n.1*] é a obra mais rigorosa na técnica dos dozes sons. A série tem na segunda metade o inverso da primeira (...). Também poderia ser chamada harmonizadora, esta série. Os motivos não obedecem a disposição intervalar única mas são notados pelo ritmo e pela direção da linha melódica. Teve largo emprego nesta peça as quatro formas bem conhecidas: Fundamental – Inverso da fundamental – Retrógrado – Inverso do retrógrado. Os acordes, que criam unidade harmônica da obra, foram extraídos da série em grupos de três sons. Não houve transporte. (Guerra-Peixe *apud* Lima, 2002)¹⁴⁴.

¹⁴² É provável que a versão apresentada nesta estréia foi a de 1947 e não a versão original de 1945. Em 1979, o *Noneto* foi regido por Koellreutter, num concerto do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, no mesmo ano, em Darmstadt, Alemanha.

¹⁴³ Análise detalhada desta peça, ver Lucas (1992).

¹⁴⁴ Texto extraído de notas do compositor escritas, provavelmente, para algum curso ou palestra, mas sem registro de data. Tais notas encontram-se com a sobrinha neta do compositor, Jane Guerra-Peixe, atual tutora do Acervo Guerra-Peixe. Uma cópia foi cedida a Cecília Nazaré de Lima (2002) que as transcreveu em sua dissertação de mestrado.

Entretanto, não devemos entender a expressão “rigor dodecafônico” no sentido schoenbergueano propriamente dito, visto que a técnica dos doze sons jamais significou um real valor construtivo na obra de Guerra-Peixe, mas, antes, ela se restringiu ao papel de garantir a atonalidade (Guerra-Peixe, 1971, V, p.11). Na maior parte do repertório dodecafônico de Guerra-Peixe, a série é apresentada literalmente apenas uma ou duas vezes, quase sempre sem transposições, sendo mais comum o uso de fragmentos da série. Assim sendo, o emprego das quatro formas básicas da série na *Música n.1*, era o bastante para que o compositor a considerasse como a obra mais rigorosa tecnicamente.

Nesta obra, Guerra-Peixe deu início ao processo de definição de seu estilo dodecafônico: adotar o dodecafonismo por sua qualidade técnica - enquanto ferramenta de organização do discurso musical atonal -, e por sua qualidade estética - enquanto produto de um movimento musical vanguardista -, legitimando, assim, seu compromisso com a renovação da música erudita brasileira. Mas adotá-lo de forma ortodoxa significava, para o compositor, afastar-se do diálogo com sua cultura, portanto, era preciso flexibilizá-lo.

A *Música n.1* é construída sob princípios dodecafônicos - emprego das quatro formas da série geradora -, estrategicamente conciliados com princípios estruturais e formais da música tonal tradicional. Esta conciliação se faz presente já na própria concepção da série geradora. Segundo Guerra-Peixe, a série desta obra “possibilita uma realização harmônica coerente e, sobretudo, acusticamente aceitável por ouvidos menos ‘avançados’” (Guerra-Peixe, 1971, V, p.12). Significa que a série foi construída tendo como parâmetro a formação de acordes da harmonia tonal, contrariando, mais uma vez, as referências dodecafônicas. Tais acordes podem ser vistos na figura abaixo:



Figura 11: Acordes extraídos da série geradora da *Música n.1*

Visando garantir ainda mais a recepção de sua música pelos ouvidos “menos avançados”, além das harmonias tonais, Guerra-Peixe emprega, no segundo movimento da *Música n.1* (faixa 6), dois materiais (um formal, outro rítmico) denotativos de práticas musicais tradicionais e populares.

O primeiro é um motivo melódico recorrente, em uníssono, funcionando como uma espécie de refrão¹⁴⁵. Tradicionalmente, o refrão é encontrado em músicas sob a Forma-Rondó, cuja origem pode ser atribuída aos trovadores provençais e “consta de um refrão repetido sempre na mesma tonalidade e de um número variável de *coplas* ou estrofes, diferentes entre si e de tonalidades variadas” (Magnani, 1989, p. 143). Esta estrutura da forma-rondó é freqüente na música folclórica brasileira. Mário de Andrade, ao expor algumas melodias populares em seu Ensaio sobre a Música Brasileira, menciona, por exemplo, que “o que caracteriza o côco e o determina em geral é o refrão” (M. Andrade, 1972, p. 108).

No caso da *Música n.1*, o refrão não é repetido de maneira literal, ocorrem variações de notas, de ritmo, de intensidades, mas o caráter é mantido e reforçado pelo fato dele aparecer sempre em uníssono, como um coro onde as vozes cantam a mesma melodia. Sob o ponto de vista da escuta, o refrão exerce um papel importante na medida em que a cada aparição, ele é reconhecido pela memória que, imediatamente, o relaciona com os eventos do passado, do presente e mesmo do futuro através da projeção. Ele é, sem dúvida, uma ferramenta que auxilia o ouvinte na apreensão do discurso musical.

O segundo material é um desenho rítmico sugestivo dos padrões rítmicos e do *swing* do *jazz* tradicional norte-americano¹⁴⁶. Com este material rítmico em forma de ostinato¹⁴⁷, o compositor desenvolveu uma polifonia a duas vozes distintas - uma na região grave, outra na

¹⁴⁵ Este material aparece no *Allegro Giusto*, nos compassos 1, 11-13, 19-20, 54, 56-57 e 85.

¹⁴⁶ Este material aparece de forma explícita a partir do compasso 60, na região grave do piano, permanecendo até o compasso 83.

¹⁴⁷ O termo ostinato se refere à constante repetição - “quase obstinada” - de um mesmo desenho rítmico.

região aguda do piano -, de caráter “improvisatório”, numa analogia à improvisação instrumental *jazzística*.

Para os compositores nacionalistas, o *jazz* que vinha sendo disseminado no Brasil era mais um dentre os vários produtos impostos pelo mercantilismo da indústria cultural norte-americana. Neste sentido, a correspondência com o “imperialismo” norte-americano fazia do *jazz* uma ameaça ao caráter fisionômico e “hegemônico” da sociedade brasileira. Segundo Wisnik (1983), o nacionalismo musical brasileiro tinha dois fortes inimigos:

(...) o primeiro, declarado, é a vanguarda dodecafônica, antagonista no nível formal e no nível de projeto cultural, pois serviria para aguçar a distância entre a música e a sociedade. O outro, enviesado, é a própria música popular urbana, empolgada no caldeirão espúrio do mercado internacional, que dilapidaria as fontes puras do espírito nacional, capazes de imprimir uma identidade “psicológica” à expressão musical do país como um todo (...). (Wisnik, 1983, p. 31).

Entretanto, Guerra-Peixe, enquanto músico de rádio e em virtude de sua atividade profissional, mantinha contato direto com gêneros musicais populares, nacionais e internacionais, permitindo-lhe uma leitura diferente daquela forjada pelos nacionalistas. Aliás, quando se tratava de música popular, a opinião dos nacionalistas era sempre desprezada pelo compositor. Em seu primeiro artigo publicado na Revista *Música Viva* n.12 - Aspectos da Música Popular -, em janeiro de 1947, Guerra-Peixe se posicionou a favor da disseminação do *jazz* na sociedade brasileira, esboçando aspectos de sua origem e relacionando-o com gêneros instrumentais da música popular urbana do Brasil. Este artigo, segundo nos relata Guerra-Peixe, parece não ter agradado a crítica de tendência nacionalista:

(...). A colaboradora musical do CORREIO DA NOITE - a besta quadrada LAURA DE FIGUEIREDO, do Conservatório do Lorenzo [C.B.M.] e aluna do Newton Pádua [ex-professor de Guerra-Peixe] – tem comentado o meu primeiro artigo de MÚSICA VIVA, sobre a música popular. Ela deixa as frases incompletas, para comentar em desacordo, distorcendo o sentido das coisas. Diz muita asneira. Mas, pode ser que o errado seja eu, no assunto (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 26 de maio de 1947).

Mais tarde, porém, Guerra-Peixe mudou radicalmente sua opinião em relação aos gêneros musicais “importados”. No artigo escrito e publicado em 1953 na Revista Fundamentos¹⁴⁸, mencionado no capítulo anterior, o compositor declarou ter cometido um equívoco no artigo escrito em 1947, publicado na Revista *Música Viva*, passando, então, a endossar o tom xenófobo do discurso nacionalista a respeito do *jazz*.

Além da preocupação com a comunicabilidade, podemos interpretar esta alusão a gêneros musicais populares e a elementos formais tradicionais da música erudita no contexto de uma obra dodecafônica, como uma forma do compositor expressar a multiplicidade estético-musical urbana dos anos 1940 (da qual ele participava) e que os nacionalistas pareciam negar.

Ao rejeitarem a música popular urbana, os nacionalistas nutriam, permanentemente, a idéia de que a “música primitiva” era a principal “matéria prima” para a criação artística nacional. Dotada do autêntico espírito brasileiro, a música primitiva ou folclórica, era a única expressão genuína capaz de garantir o espírito nacional das obras musicais eruditas. Entretanto, Villa-Lobos, considerado o expoente máximo do nacionalismo modernista brasileiro, havia recorrido às práticas musicais originárias dos centros urbanos, sem que isso descompusesse o caráter nacionalista de suas obras.

Assim, não podemos desprezar a possibilidade do estilo musical de Villa-Lobos ter influenciado o projeto musical dodecafônico de Guerra-Peixe, pelo menos no que diz respeito às referências da música popular urbana. Embora Guerra-Peixe sempre tenha negado qualquer tipo de correspondência entre sua música e a linguagem musical de Villa-Lobos, acreditamos que a liberdade e a autenticidade do tratamento dos materiais musicais, características

¹⁴⁸ O título do artigo publicado em Fundamentos é “Que isso é esse, Koelreutter?” (1953). Um ano antes, em 1952, Eunice Katunda publicou, no mesmo periódico, um texto intitulado “Atonalismo, dodecafonía e música nacional”, apontando as razões de sua ruptura com o dodecafonismo. A íntegra do texto de Katunda pode ser visto em Kater, 2001:b, pág. 63 a 71.

marcantes da estética villalobiana, serviram de inspiração e mesmo de ideal a ser alcançado pelo jovem Guerra-Peixe.

Em 1991, dois anos antes de sua morte, Guerra-Peixe ainda afirmava ter sido o único compositor brasileiro a se livrar da influência de Villa-Lobos, embora reconhecesse que após seu contato com o compositor dos *Choros*, “as coisas se alargaram” e passou a compreender “outras possibilidades”¹⁴⁹. Dentre estas, provavelmente, a emergência da convivência entre práticas musicais distintas no contexto da obra artística brasileira.

O projeto de Guerra-Peixe para a criação de uma música dodecafônica mais acessível aos ouvidos de sua época, buscando na cultura os subsídios necessários, foi, gradativamente, se intensificando. A partir de 1946, utilizando séries simétricas de forma sistemática, o compositor iniciou um processo explícito de “nacionalização” do dodecafonismo:

(...). Na técnica dos doze sons, com série simétrica (pois só tenho composto dessa forma, desde o Trio de cordas – com exceção na Sinfonia n.1) procuro dar “cor” nacional às minhas obras, caracterizando também, o meu estilo. Não é por meio da simples “cópia” da música popular, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o caminho para trabalhar pró-música nacional. (Considerando-se isto, naturalmente, desde o advento do atonalismo). Da música do povo procuro colher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter-me a um regionalismo. (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 24 de março de 1947).

A expressão “trabalhar pró-música nacional” não deve ser entendida como sinônimo de “trabalhar a favor da música nacionalista”, mas, sim, a favor da renovação da linguagem musical erudita brasileira através do atonalismo.

¹⁴⁹ Depoimento de Guerra-Peixe a Randolf Miguel, *apud* Faria Jr., 1998, p.65.

Dez Bagatelas (1946)

Nas obras compostas em 1946, a correspondência com caracteres melódicos e rítmicos da música popular tornou-se mais freqüente e o pretexto nacionalizante está contido na própria série geradora, como veremos pela análise das *Dez Bagatelas*.

Composta em 1946, *Dez Bagatelas* (faixas 7 a 16) é a única obra pianística produzida naquele ano. Foi estreada por Dario Sorin no Brasil e, posteriormente, apresentada no Uruguai pelo mesmo pianista, porém, não há registro de local e data. Em 11 de janeiro de 1947, teve sua apresentação nas séries radiofônicas *Música Viva* (como mencionado no capítulo 3), sob a interpretação de Heitor Alimonda. Ainda no mesmo ano, em 22 de outubro de 1947, *Dez Bagatelas* foi apresentada por Eunice Katunda, numa audição dedicada exclusivamente às obras de Guerra-Peixe, na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa¹⁵⁰. A obra foi também executada em Buenos Aires, pela pianista Lavínia Viotti, em 1948. (Guerra-Peixe, 1971, VI, p. 24).

Deste mesmo ano constam o *Duo* para violino e viola, estreada na Rádio MEC (séries *Música Viva*) por Henrique Nirenberg (viola) e Ulrich Danneman (violino); *Suíte para violão*, comentada no capítulo anterior; *Pequeno Duo* para violino e violoncelo, sem registro de estréia; *Suíte em Fanfarra*, obra não dodecafônica, estreada pelo Conjunto de Metais de São Paulo sob a regência de R. Schnorrenberg, sem registro de data; *Sinfonia n.1*, comentada no capítulo anterior; *Marcha Fúnebre e Scherzzetto*, sem registro de estréia. (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.5 -8).

¹⁵⁰ Na carta do dia 22/09/1947, Guerra-Peixe comentou com Curt Lange sobre o convite da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa para que ele realizasse uma audição de suas obras, seguida de comentários do próprio compositor. As obras escolhidas foram o *Trio de Cordas*, *Duo* para flauta e violino (ambas em disco) e as *Dez Bagatelas* (ao vivo), segundo programa de concerto enviado a Curt Lange no dia 06/10/1947.

A *Suíte em Fanfarra* (não dodecafônica) exemplifica o que foi dito no capítulo anterior, quanto à delimitação e a dinâmica própria de cada uma das três fases composicionais de Guerra-Peixe. Embora a predominância de composições dodecafônicas seja significativamente maior no período entre 1944 e 1949, não implica que, neste período, a possibilidade de criação de obras não dodecafônicas estivesse excluída.

Junto à cópia da partitura de *Dez Bagatelas* enviada a Curt Lange em 13 de fevereiro de 1947, Guerra-Peixe escreveu que esta obra, “como idéia musical, careceu um pouco de originalidade. Mas são muito fortes na realização estilística que eu me proponha compor”, qual seja, atribuir à música dodecafônica uma “cor” nacional.

Como indica o título, a obra é dividida em dez pequenas peças, cada qual com um caráter particular. Têm-se sete peças rápidas e três mais lentas (peças 2, 5, 9), cujas velocidades são sugeridas pelo autor na partitura.

Podemos visualizar no quadro a seguir, o interesse do compositor em criar uma diversidade no tratamento do tempo (andamentos, velocidades, durações): ao todo, são empregadas oito formas diferentes de andamentos (*Allegro*, *Andante*, etc.) e cada peça tem uma *velocidade* própria, individual, mesmo aquelas submetidas a uma referência comum de *andamento*, como é o caso do *Allegro* para as peças 1, 6, 8; as peças mais rápidas (1, 4, 6, 8, 10) são intercaladas por outras mais lentas, criando assim uma espécie de alargamento e compressão do fluxo temporal¹⁵¹.

¹⁵¹ Na edição do CD, procuramos diminuir, o máximo possível, o tempo de espera entre as faixas, visando a explicitação deste fluxo durante a audição.

Quadro 2

<i>Dez Bagatelas</i>	Andamento ¹⁵²	Possível correspondência com gêneros de dança ou canção ¹⁵³
Peça 1	<i>Allegro</i> (semínima=126)	Marcha
Peça 2	<i>Largo</i> (semínima=52)	Valsa lenta
Peça 3	<i>Allegretto</i> (mínima pont=46)	Valsa estilizada
Peça 4	<i>Vivace</i> (semínima=144)	Marcha
Peça 5	<i>Andante</i> (semínima=60)	Modinha
Peça 6	<i>Allegro</i> (mínima pont.=52)	Valsa estilizada
Peça 7	<i>Allegretto com moto</i> (semínima=104)	<i>Intermezzo</i>
Peça 8	<i>Allegro</i> (mínima=72)	Marcha
Peça 9	<i>Larghetto</i> (mínima pont=40)	Modinha
Peça 10	<i>Allegriissimo (alla breve)</i> (mínima=142)	Marcha

Relação dos movimentos de *Dez Bagatelas* (1946)

Como na *Música n.1*, a obra *Dez Bagatelas* foi gerada também por uma série simétrica¹⁵⁴. A diferença é que a simetria na *Música n.1* é feita por inversão e aqui, por transposição. Pela figura abaixo, podemos observar que a segunda metade da série é uma reprodução transposta da primeira a um intervalo de 4ª aumentada ascendente (a primeira metade da série inicia com a nota mi bemol e a segunda metade, com a nota lá):



Figura 12 a: Série geradora das *Dez Bagatelas*

¹⁵² Refere-se subjetivamente à velocidade e ao caráter global da peça. Por exemplo, um *Allegro* será sempre mais rápido do que um *Andante*, que por sua vez será mais rápido que um *Largo*. Da mesma forma duas peças sob o andamento *Allegro* podem ainda soar com velocidades diferentes, porém dentro do limite do que se convencionou como rápido. Estas pequenas variações são vistas de acordo com o intérprete, com o estilo da obra, etc.

¹⁵³ Esta correspondência foi estabelecida por Rosa (2001) e a utilizamos por considerá-la coerente com o caráter de cada uma das bagatelas. Mais detalhes ver Rosa (2001, p. 74).

¹⁵⁴ A série das *Dez Bagatelas* foi reutilizada na obra sinfônica *Marcha Fúnebre e Scherzetto*, também em 1946 (Guerra-Peixe, 1993, p.6).

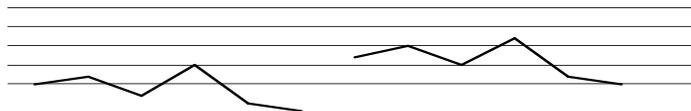


Figura 12 b: Perfil melódico da série geradora de *Dez Bagatelas*

Notas da série: mib, fá, ré, sol, dó, sib – lá, si, sol #, dó#, fá#, mi;

Intervalos da série: a) 1ª metade: 2ªM↑, 3ªm↓, 4ªJ↑, 5ªJ↓, 2ªM↓;

b) 2ª metade: 2ªM↑, 3ªm↓, 4ªJ↑, 5ªJ↓, 2ªM↓;

Guerra-Peixe expõe a série no início de cada bagatela, não necessariamente em sua totalidade (procedimento adotado também em obras anteriores a 1946) e, no decorrer das peças, são apresentadas variações, fragmentos, lembranças da série, mas ela não será reapresentada novamente. A série é explorada da seguinte maneira em cada uma das peças¹⁵⁵:

Peça I/Allegro - série original (O0)

Peça II/Largo - série original retrogradada (RO)

Peça III/Allegretto - série original invertida (IO)

Peça IV/Vivace - série original transposta a uma 5ª justa acima (O7)

Peça V/andante - a mesma série da peça anterior, porém retrogradada (R7)

Peça VI/Allegro - série original invertida (IO)

Peça VII/Allegro *c/ moto* - série original transposta a uma 2ª maior acima (O2)

Peça VIII/Allegro - série original invertida (IO)

Peça IX/Larghetto - série transposta a uma 2ª maior acima, porém retrogradada (R2)

Peça X/Allegro (*alla breve*) - série original (O0)

¹⁵⁵ Esta relação das séries encontra-se em Lima (2002, p.107).

A intenção “nacionalizante” é explicitada nas sete primeiras notas da série, cuja seqüência intervalar é análoga à escala popular conhecida como modo mixolídio¹⁵⁶. Este modo é amplamente utilizado no repertório popular urbano e rural, sendo mais característico nos gêneros musicais oriundos das regiões norte e nordeste do Brasil. Como ícone musical de culturas regionais, o modo mixolídio foi apropriado pela estética da música nacionalista, tornando-se um dos seus principais arquétipos. Dentre as músicas populares que o empregam temos como exemplo, “Asa Branca”, “Baião”, “Paraíba” (para citar as mais conhecidas), todas de Luís Gonzaga.

Este compositor pernambucano despontou no cenário carioca em 1941, após a apresentação de “Vira e Mexe”, um “chamego” de sua autoria, no programa de calouros dirigido e apresentado por Ari Barroso. Como a grande novidade do momento, em 1944, Luiz Gonzaga foi contratado pela Rádio Nacional, atuando como sanfoneiro e compositor de calango, baião, xote, mazurca, dentre outros gêneros tipicamente nordestinos. Junto com Humberto Teixeira, parceria formada em 1945, Lua (apelido carinhoso recebido de Paulo Gracindo), compôs os maiores sucessos de sua carreira: Baião (1946), No meu pé de serra (1946), Asa Branca (1947) e Juazeiro (1948).

Convivendo no mesmo ambiente profissional que Luiz Gonzaga - os bastidores das rádios -, e presenciando a receptividade do público às suas sonoridades modais e ritmos

¹⁵⁶ Na história da organização da linguagem musical, uma das primeiras revoluções se deu com o sistema dórico grego. Eliminando o microtonalismo empregado nos vários territórios helênicos, este sistema introduziu um princípio de ordem simplificadora, que constituiu a base das possibilidades harmônicas da música ocidental. Os gregos criaram várias escalas, todas formadas por tons e semitons, diferentes umas das outras pela posição dos semitons. Tais escalas, cuja identidade está na ordem de sucessão dos tons e semitons, chamavam-se “modos” e eram distinguidos com diferentes nomes - dórico, lídio, frígio, mixolídio etc. – conforme as semelhanças com as escalas empregadas pelos povos de mesmo nome. (Magnani, 1989, p. 82). Os modos gregos correspondem também à base do canto da Igreja Católica, conhecido como canto gregoriano. No Brasil, especialmente nas regiões norte e nordeste, os modos foram amalgamados a outros tipos de escalas (pentatônicas, hexacordal, etc.) ganhando fisionomias próprias. O modo mixolídio, tal como é empregado na música popular brasileira, apresenta um semitom entre o 3º e 4º grau e entre o 6º e 7º. Sua principal característica é o intervalo de 7ª menor entre o primeiro e sétimo grau da escala. Exemplificando: **fá**, sol, lá, sib, dó, ré, **mib**. Sobre os modos na música nordestina, ver SILVA, Wladimir publicado e disponível em <http://WWW.pianoclass.com/cgi-bin/revista.pl?i=1>.

regionais, Guerra-Peixe não se omitiu ao trabalho de “infiltração” do modalismo em suas músicas dodecafônicas.

Pelas figuras abaixo, podemos ter uma noção de como o modo mixolídio foi apropriado em *Dez Bagatelas*:

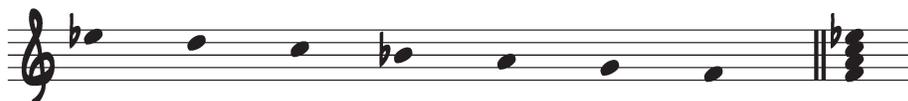


Figura 13 a: Exemplo do Modo Mixolídio com tônica em fá



Figura 13 b: Série dodecafônica de *Dez Bagatelas*
(modo mixolídio presente nas 7 primeiras notas da série)

Modo

Guerra-Peixe - 10 Bagatelas (1)

Luiz Gonzaga - Asa Branca

Figura 13 c: Modo mixolídio empregado na primeira das *Dez Bagatelas* e em *Asa Branca*
(os números abaixo das notas correspondem à numeração original da série dodecafônica, apresentada na figura 13 b).

Ao ouvirmos os três primeiros compassos da *Bagatela I*, onde estão dispostas as notas do modo mixolídio, dificilmente o reconhecemos como tal, pois a maneira como o compositor o emprega é completamente diferente do padrão estabelecido pela música popular. No entanto, ele está lá, voluntariamente infiltrado numa tentativa de estabelecer com seu público, ainda que de forma subliminar, uma ressonância ameaçada.

Além do modo melódico, o tratamento rítmico evidencia o desejo do compositor em “facilitar a aceitação de sua música simplificando-a para o leigo em dodecafonia” (Guerra-Peixe, 1971, V, p. 2). Ao contrário de algumas obras de 1945, nas quais a rítmica oferecia certo desconforto ao intérprete (como o *Quarteto Misto*) e ao público, nas *Dez Bagatelas* o ritmo não propõe dificuldade alguma. Os motivos rítmicos resultam da combinação entre três unidades básicas de durações - colcheias, semínimas e mínimas -, ora justapostas, ora superpostas. Da mesma forma, sob o ponto de vista da métrica (compasso) são raras as alternâncias de compasso.

Esta economia no aspecto temporal é compensada pela diversidade de caráter das dez peças. Alternando momentos de lirismo com momentos dançantes, sons percussivos com texturas delicadas, as *Dez Bagatelas* apresentam uma combinação diversificada de “cores” (timbres) e “linhas” (contraponto), realçando, dentre outros, o trabalho meticuloso do compositor no plano da expressão e da comunicação musical.

Segundo o roteiro do programa radiofônico *Música Viva*, do dia 11 de janeiro de 1947,

(...). *Dez Bagatelas* é um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo, e que o aspecto por assim dizer esotérico e “cerebral” que essa linguagem musical frequentemente apresenta em Schoenberg, em contraste com a “humanização” nela operada pelos jovens atonalistas brasileiros (...), está estribada no fundo, apenas na diferença das suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas (*apud* Kater, 2001: a, p. 317).

A natureza artística de Guerra-Peixe, bem como o meio musical do qual participava, permitia e mesmo impunha-lhe a criação de micro-espços na estrutura musical dodecafônica, onde elementos de práticas musicais distintas coexistem e se alteram frequentemente. Em *Dez Bagatelas*, a coexistência de acordes oriundos do sistema tonal tradicional (referências do passado) e acordes atonais (referências do presente), é mais um exemplo do tipo de dodecafonismo proposto por Guerra-Peixe naquele momento.

Ao final da primeira peça (*bagatela I*, faixa7), nos dois últimos compassos, há um longo acorde tonal com sétima maior (si, ré#, fá#, lá#) que provoca uma sensação ambígua de conforto e estranhamento, devido ao contexto de dissonâncias onde está inserido. Este tipo de conclusão, ou seja, terminar uma música com um acorde de sétima maior é comum na música popular brasileira, sobretudo em gêneros musicais inspirados no *jazz* que se desenvolveram no Brasil a partir dos anos 1960, como, por exemplo, a Bossa Nova.

As referências da música popular são notadas também na condução melódica e no tratamento instrumental de *Dez Bagatelas*. Na *bagatela V* (faixa 11), as figuras melódicas dialogam entre a voz grave e a voz aguda do piano, remetendo-nos a procedimentos instrumentais característicos de canções seresteiras, nas quais a “baixaria” do violão realiza um contraponto com a voz ou com outro instrumento melódico. Esta analogia com a seresta brasileira, gênero musical predominante nos grandes centros urbanos, é representada também em boa parte do repertório nacionalista. Mas há uma diferença entre o resultado sonoro da *bagatela V* e das obras nacionalistas que evocam a seresta, devido, mais uma vez, ao seu contexto atonal-serial.

Assim como na *Música n.1*, em *Dez Bagatelas* ocorre a transformação da polifonia em homofonia, como uma maneira de enfatizar e, conseqüentemente, fixar na memória os

principais motivos rítmico-melódicos¹⁵⁷. Como já dissemos anteriormente, a repetição, ainda que variada de motivos rítmico-melódicos, é um poderoso artifício no auxílio à escuta. Lima (2002) acrescenta que em *Dez Bagatelas*, os “contornos [rítmicos] são explorados em variados andamentos, proporcionando ao ouvinte um forte referencial, assegurando-lhe a retenção de seus elementos expressivos. Dessa forma a obra se apresenta concisa e unitária” (Lima, 2002, p.111).

Nas obras de 1946, o ritmo passou a exercer papel primordial na “comunicabilidade” de Guerra-Peixe com seu público, tornando-se um dos temas centrais das críticas do compositor em relação ao dodecafonismo. Para entendermos a fundamentação de suas críticas, faz-se necessário refletir em que medida a técnica de composição dodecafônica contribuiu para uma revisão do tempo musical e da estruturação rítmica da música ocidental.

Sobre o tempo musical

Dentre os parâmetros do som, o ritmo é aquele que se estabelece a partir da combinação entre as várias *durações* de tempo que podem existir entre uma ou mais unidades sonoras. Ou seja, uma estrutura rítmica ou um motivo rítmico é uma seqüência de durações que podem ser iguais ou diferentes, simultâneas ou sucessivas, repetidas ou variadas.

Para Olivier Messiaen (1908-1992), um dos compositores que levou adiante o princípio serial da música dodecafônica, a música é “a arte do tempo, ela delinea o tempo” (*apud* Ferraz, 1998, p.187). Sendo a música *a arte do tempo*, o ritmo é, então, a ferramenta que viabiliza e estrutura as relações temporais, as *durações*, de uma obra musical. É o ritmo que faz soar a arte do tempo:

¹⁵⁷ Este procedimento ocorre nas bagatelas I, II, III, V, VI e VIII.

(...). A música é feita de sons? Eu digo que não! Não, ela não é feita somente de sons; em parte ela é feita com sons, mas também e principalmente com Durações, Arrebatamentos e Repousos, Acentuações, Intensidades e Densidades, Ataques e Timbres, tudo aquilo que se agrupe sob um vocábulo geral: o Ritmo (Messiaen, *apud* Ferraz, 1998, p.188).

Toda discussão acerca do tempo ou, como no nosso caso, acerca do tempo na criação musical, coloca-nos diante de uma série de indagações, por vezes inquietantes. Paradoxalmente, a primeira questão que surge é justamente a mais complexa de responder objetivamente e, talvez por isso mesmo, é a que mais se impõe: o que é o tempo?

(...). Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos - o passado e o futuro -, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? (Santo Agostinho, *apud* Seincman, 2001, p.13).

Assim como Santo Agostinho, também nós sabemos o que é o tempo. Reconhecemos o fluxo do tempo através de nossas sensações, lembranças, experiências, expectativas, intuições e memória. No entanto, a grande complexidade está em analisar o tempo, falar sobre ele, explicar suas dimensões, medi-lo ou capturá-lo.

Ricoeur (1985) comenta sobre a divisão feita pela filosofia ao tratar o tempo: o tempo *subjetivo* ou *fenomenológico* através de Santo Agostinho, Husserl, Heidegger, e o tempo *objetivo* ou *cosmológico* com Platão e Aristóteles. Esta divisão, na opinião de Castoriadis (1987), “resultou que todo avanço na compreensão de um somente multiplicou as dificuldades na compreensão do outro e no esforço de construir, de algum modo, uma ponte por cima do fosso que os separa” (p.265).

No caso da música o tempo é, sobretudo, fenomenológico, pois seu reconhecimento é feito através da *sensação* do deslocamento dos eventos sonoros. A musicóloga Ivanka Stoianova pondera que

(...) a idéia mais comum sobre a presença do tempo, sobre a sensação do tempo - o como o tempo passa -, é a de que este é determinado pelo movimento relativo às mudanças sofridas por um objeto numa determinada duração: um tempo que se subordina ao movimento (Stoianova *apud* Ferraz, 1998, p. 201).

Isso não implica na idéia de que o tempo seja linear ou progressivo. Ao contrário, na medida em que ele está subordinado ao caráter de mobilidade próprio da criação musical e às incessantes relações sensoriais e intelectuais dos indivíduos, então “o tempo não é progressivo, mas pluridirecionado: não é global, mas múltiplo” (Reis, 1994, p. 22). Nesta perspectiva, as fases do tempo são subjetivamente redimensionadas durante a audição de uma obra musical: podemos recuperar o passado no presente através da *memória* dos eventos já ouvidos e, então, o presente seria a superposição ou a simultaneidade de dois estados do tempo - o passado no presente; da mesma forma, o presente antecipa o futuro através da *perspectiva* gerada em função do passado e presente juntos. É o que se tende a chamar de “o convívio dos tempos” (Bosi, 1992).

Ao contrário do caráter pluridirecional da realidade musical, a partitura enquanto maquete de uma realidade que ainda não se concretizou, contém o passado, o presente e o futuro, porém imóveis, sem o vai-e-vem da atividade intelectual e da experiência corporal, sem o contínuo dar e receber que se empreende no tempo, sem a ação ativa da memória.

Segundo Ecléa Bosi,

(...) a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, desloca estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (1979, p.86).

Neste sentido, a *memória* permite que a audição de uma obra, ou qualquer outra vivência humana, não seja uma mera seqüência de eventos ou um eterno *devir*. Dentro da abordagem bergsoniana, Seincman (2001) aponta que “a memória é o estofado do tempo e este não pode estar situado fora da consciência, ele é uma duração interior” (p.32).

A esta abordagem do tempo como “duração interior”, acrescentamos a opinião de Bosi (1992), para quem a música possibilita um efeito de *suspensão* do tempo através de *recorrências e simultaneidades*:

(...). Na música, na dança e na poesia o tempo é trabalhado internamente para, no conjunto, ser suspenso. Essa anulação subjetiva resulta de um processo de recorrências que despistam a serialidade das notas ou dos segmentos coreográficos. Na música o efeito de simultaneidade constitui uma conquista pela qual o sentimento, que é difuso e abrangente, se faz energia sonora indivisa (p.29).

Assim, *suspender* o tempo significaria abstrairmos o tempo de sua existência racional. Durante um acontecimento musical, o tempo não é racionalizado, ele é potencialmente “experienciado” de uma forma global onde passado, presente e futuro convivem e se alteram incessantemente.

De um modo geral, quando estamos diante de uma situação em que muitas informações diferentes nos são apresentadas, temos a sensação de que *o tempo demorou a passar*. Mesmo diante de informações variadas, mas sobre as quais temos referências anteriores, *o tempo parece que não foi tão longo*. Ou, se estamos diante de informações novas, mas prazerosas, então *o tempo voou*. Ouvir uma obra dodecafônica seria, então, como fazer uma viagem por uma estrada desconhecida e sem placas, onde *o tempo parece não passar*. Mas as placas estão lá assim como o tempo não se prolongou, porém nossos ouvidos se acostumaram com o tempo anterior, o da música tonal, onde as sinalizações já são tão conhecidas que não exige nenhum esforço para traduzi-las. O intuito de Guerra-Peixe era justamente tentar sinalizar o caminho “desconhecido” para o público de sua época, através das referências já conhecidas, as referências da música anterior.

Dentre os elementos representativos da música nacionalista, o ritmo esteve sempre em primeiro plano, pois as combinações rítmicas “exóticas” das manifestações afro-brasileiras foram convertidas em símbolo de cultura nacional. Sabendo da força expressiva do ritmo na

música nacionalista e na música popular, Guerra-Peixe o elegeu como um “sinalizador” para a audição de sua música dodecafônica.

Esta escolha resultou numa série de reflexões sobre o ritmo na música dos doze sons, demonstrando, dentre outros, o interesse do compositor pelo debate estético-musical de sua época. Devido à relevância de seu conteúdo para nossa discussão, transcrevemos uma considerável parte da carta de Guerra-Peixe a Curt Lange, na qual o compositor argumenta sobre a necessidade de uma revisão do tratamento rítmico em sua música dodecafônica. A argumentação de Guerra-Peixe é baseada em sua experiência pessoal, o que a torna ainda mais significativa para a compreensão de seus conflitos estéticos neste processo de flexibilização e “conciliação” do dodecafonismo com elementos nacionais. Embora já tenhamos citado fragmentos desta carta ao longo dos capítulos anteriores, vale à pena conhecê-lo na íntegra:

(...). Sobre a rítmica nos 12 sons (...), este é um ponto fraco que venho apontando, mas que meus colegas e amigos parecem discordar. O que me atrapalhou até agora foi o preconceito de evitar seqüências, principalmente rítmicas. Tenho a impressão de que a gente começa a se embebedar de idéias filosóficas, acabando por esquecer de lado a música. Pois, meu amigo, no Quarteto Misto e no Noneto cheguei ao ponto de não repetir nunca uma idéia melódica ou rítmica. Como resultado compliquei tanto estas peças que o Quarteto Misto já foi ensaiado várias vezes em Buenos Aires e não conseguiram executá-lo - segundo me contou o Eitler. Veja em minhas obras do seu arquivo, a diferença que existe, neste sentido. A partir do Duo para flauta e violino (ou seja, a partir de 1947) a rítmica começa a tomar estabilidade. No Quarteto e na Peça pra dois minutos, parece-me que já há ritmo. Mas continuo desenvolvendo esta parte. Existem, porém, muitas seqüências rítmicas e melódicas. Vejo, todavia, que na maioria (para não dizer todas) das obras nos doze sons a seqüência não tem morada. Faz-se a “propaganda” estética de que a música atonal é arrítmica. 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 à obra sem recorrer aos exageros de abusar das seqüências. 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 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? (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947).

Contrapondo a música dodecafônica com a música popular, Guerra-Peixe atribui aos atonalistas uma “incapacidade” de criar músicas mais “ritmadas” e compreensíveis à maioria. Servindo-se do termo “arrítmico” como sinônimo de não repetição rítmica, o compositor radicaliza sua crítica e demonstra certa liberdade no uso deste termo. Em primeiro lugar, o termo arrítmico não se aplica ao conceito de música a que se refere o compositor, pois se uma música é destituída de ritmo, ela já não é mais música. Em segundo lugar, a repetição, ainda que em grau mínimo, é inerente a toda forma de organização da linguagem humana. Sem repetição não existe relação e se não há relação, então nada existe.

Ao depararmos com algumas obras de Schoenberg (*Suíte* op.25), Webern (*Variações* op.33) e Berg (*Sonata n.1*), a afirmativa quanto à ausência de seqüências é objetivamente falsa, elas exercem papel preponderante na definição das unidades formais. Mas o fato é que o grau de redundância rítmica de uma obra dodecafônica, se comparada à rítmica da música popular, é, sob o ponto de vista da percepção, muito mais sutil e muito mais complexa, sem dúvida. Por isso a rítmica dodecafônica não servia diretamente aos propósitos de Guerra-Peixe, uma vez que o público com o qual ele convivia havia se habituado à redundância da rítmica popular, freqüente também nas obras dos nacionalistas.

Assim, à falta de estabilidade rítmica do *Quarteto Misto* e do *Noneto*, ambas de 1945, contrapõe-se o “ritmo dinâmico” do *Duo* para flauta e violino, de 1947, considerado por Guerra-Peixe um de seus melhores trabalhos: “(...) como alguns quadros de Augusto Rodrigues, [o *Duo*] tem bastante unidade formal e, o que é mais importante, certa comunicabilidade” (Guerra-Peixe, 1971, V, p.3). Devemos lembrar que estas obras de 1945 - *Quarteto Misto* e *Noneto* -, foram modificadas em 1947 devido à insatisfação do compositor com o alto grau de diluição rítmica (Guerra-Peixe, 1971, V, p.3).

Ainda na carta anteriormente citada, Guerra-Peixe refere-se à diversidade rítmica das sociedades contemporâneas como um valor estético que não pode ser desprezado pela música dodecafônica: “Ora, se os povos sentem tanto o fator rítmico, por que nossa música não há de refletir este sentimento?”. Formulada dessa maneira, a pergunta de Guerra-Peixe nos desvia de sua questão essencial, pois, nela, o compositor se coloca de fora do sentimento dos povos e, na verdade, ele compartilhava tal sentimento. Parece-nos que a questão subjacente à pergunta enviada a seu interlocutor Curt Lange é: Ora, se nós brasileiros e latino-americanos sentimos tanto o fator rítmico, por que minha música não pode refletir tal sentimento? Não podemos pensar Guerra-Peixe como alguém indiferente ou mesmo distante das transformações rítmicas em sua cultura. Pela correspondência com Curt Lange e pelo conteúdo de outros documentos citados, podemos afirmar que Guerra-Peixe sempre foi um pesquisador de ritmos, cujas primeiras coletas surgiram ainda na infância. Sua música, embora possua um conteúdo harmônico singular, soa essencialmente rítmica.

O ritmo também foi tema de reflexão e de crítica da pianista e compositora Eunice Katunda, logo após a ruptura com o dodecafonismo e com o *Música Viva*. Em seu texto “Atonalismo, dodecafonismo e música nacional”, publicado em 1952 na Revista Fundamentos, Katunda recorreu ao exemplo das manifestações populares - exauridas do “mundo decadente que produziu Schoenberg” - para legitimar sua crítica ao ritmo da música dodecafônica:

(...). Ora, o ritmo na música dodecafônica, é quase sempre construído, calculado, desde suas partículas mínimas. Ao passo que na música nacional, principalmente naquela das nações onde há maior variedade de tipos de música popular e folclórica, vivos, atuais como na música brasileira, na música húngara, na espanhola, na russa (...), o ritmo está no nosso sangue, é instintivo. Não precisamos recorrer a processos cerebralísticos e construtivistas para transformar em música as fórmulas vivas da rítmica nacional, as nossas síncopas, as alternâncias e superposições de três contra dois, tão de nosso gosto tanto no campo como na cidade. Nossa música é ainda produto daquela fusão de consciência, sensibilidade e instinto, que constitui o ideal do homem íntegro, de que nos fala Goethe. Nós não somos produto daquele mundo decadente, que produziu Schoenberg, mundo exaurido e esgotado que nega o futuro, que recorre à música para fugir à realidade, atingindo até os extremos do expressionismo, do atonalismo e do dodecafonismo, excluindo o popular, o natural, para

encerrar-se na erudição de elite de classe. (...) Nós que cantamos, que dançamos a música popular, nós que gostamos da repetição, dos estribilhos, dos temas simples e acessíveis da música de nosso povo, para quem a arte musical é uma necessidade e não um gozo de sibaritas, que iríamos fazer com essa ânsia do novo pela novidade - que proíbe a repetição -, com a dissonância, o fragmentário, o problemático e o incompreensível?¹⁵⁸ (Katunda *apud* Kater, 2001:b, p.70 - 71).

A fundamentação do argumento de Katunda contra o ritmo da música dodecafônica é semelhante a de Guerra-Peixe, embora guarde um teor político mais acentuado em virtude dos acontecimentos antecedentes à sua declaração, como o Apelo do II Congresso de Praga (1948), a Carta Aberta de Camargo Guarnieri (1950) e a diluição da ala forte do Grupo *Música Viva*, consequência destes dois acontecimentos. Além, é claro, do retorno de Getúlio ao poder, em 1951, favorecendo o ressurgimento do nacionalismo agora com conotações marcadamente econômicas e político-ideológicas. Na esfera cultural e como instrumento político, o nacionalismo se voltava a uma luta mais ampla cujo objetivo principal era a defesa da nacionalidade (Sampaio, 1997, p.100).

Ressaltando a influência de aspectos culturais na criação artística musical, Katunda se posicionou de maneira favorável à manutenção da estética nacionalista a qual, naquele momento, correspondia à verdadeira expressão da realidade social brasileira. A variedade de ritmos criados e transformados espontaneamente nas culturas bastava à identificação da música artística nacional, sem precisar “recorrer aos processos cerebraísticos e construtivistas da música dodecafônica”.

Katunda não teme em compartilhar do gosto do povo relativo à repetição, aos estribilhos, aos temas simples e acessíveis, ao contrário da hesitação demonstrada por Guerra-Peixe em sua carta a Curt Lange, em 09 de maio de 1947. Hesitação esta que, assim como ocorreu com Katunda, se transformou em convicção a partir de 1950.

¹⁵⁸ Esta última frase foi reescrita por Kater, pois, no original, seu sentido estava confuso: “(...) que iríamos fazer com essa ânsia do novo pela novidade, que proíbe a repetição, a dissonância, o fragmentário, o problemático e o incompreensível?” (Kater, 2001: b, p. 71).

Como veremos oportunamente, o tratamento rítmico nas obras nacionalistas pós-1950, foi, como na fase dodecafônica, um componente importante para a definição do estilo pessoal de Guerra-Peixe.

Música n.2 (1947)

Em 23 de novembro de 1947, Guerra-Peixe compôs a *Música n.2* (faixas 17 e 18) para piano solo e, até o presente momento, não encontramos nenhum registro de estréia. Esta obra não corresponde exatamente a uma continuidade do processo iniciado na *Música n.1* (1945), e que em *Dez Bagatelas* (1946) aparece de forma mais evidente. Após a elaboração de seus “conceitos estéticos” e sua aplicação em um número expressivo de obras compostas em 1947, o compositor tentou adotar certo hermetismo dodecafônico que pode ser visto nas últimas obras daquele ano, como na *Música n.2* para piano e nas duas peças para violino solo - *Música n.1* e *Música n.2*.

Este recuo reflete o ápice de uma crise composicional, desencadeada pela insatisfação de Guerra-Peixe com seu projeto “nacionalizante”. A este respeito, o compositor comenta que nas obras de 1947:

(...) há cada vez mais insistência na objetivação de contornos melódicos “nacionalizados” por meio, também, da criação de centros tonais. As obras ficam gradativamente mais acessíveis, pelo menos em termos relativos. Prosseguem as discussões com Mozart de Araújo. Contudo, a insatisfação persiste. Sobrevêm um período de crise na composição, que o autor aproveita para reformular algumas das obras, em especial as que acusam maior diluição rítmica (...). (Guerra-Peixe, 1971, V, p.3).

Embora as músicas estivessem relativamente mais acessíveis aos intérpretes e aos ouvintes, ainda assim parecia necessário um realinhamento de seu projeto:

(...). Em fins de 1947, escreve a *Música n.1* e *Música n.2* para violino sozinho. Novamente sem preocupações nacionalizantes, a fim de experimentar novo tipo de série, elaborada em acordes de três sons, cabendo ao compositor empregar indiferentemente o primeiro, o segundo ou o terceiro som de cada acorde, ou mesmo alterá-los, se preciso. Procura um sentido meramente plástico para as melodias, como um desenho cubista em que as linhas são a única coisa a levar em conta. Há volta ao hermetismo, evidentemente (...). (Guerra-Peixe, 1971, V, p.3).

Antes de discutirmos a crise do compositor é importante conhecermos sua produção de 1947. Como mencionado no início deste capítulo, em 1947, Guerra-Peixe compôs dezenove obras e reformulou doze. As composições são: *Dois Peças e Coda*, *Larghetto*, *Miniaturas n.1*, *Miniaturas n.2*, *Música n.2*, todas para piano solo e sem registro de estréia; *Peça pra dois Minutos*, composta especialmente para constar em uma gravação do Ministério das Relações Exteriores, sob a interpretação de Eunice Katunda; *Duo* para flauta e violino, estreado no mesmo ano por Koellreutter (flauta) e Henrique Nirenberg (violino) nas séries radiofônicas *Música Viva* e, em seguida, apresentado num concerto da Sociedade Brasileira de Música de Câmara pelo mesmo violinista e pelo flautista Moacir Liserra; *Quarteto n.1*, estreado também no mesmo ano em concerto do Grupo *Música Viva* por A. Zlatopolski (violino), H.Nirenberg (violino), U. Danneman (viola) e Mário Camerini (violoncelo) e, em 1957, executado em Washington, pelo *Washington String Quartet* em concerto da Pan American Union; *Melopéias* para flauta solo, cuja primeira audição foi realizada por Esteban Eitler, em 1947¹⁵⁹; *Provérbios n.1* para canto e piano, obra estreada pelo cantor e musicólogo Vasco Mariz em concerto do *Música Viva*, no mesmo ano de sua composição¹⁶⁰; *Provérbios n.2*, também para canto e piano, estreados em 1949 na cidade de São Paulo, pela cantora Madalena Nicol; *Dois Peças* para violino e piano, cuja estréia aconteceu no Harvard Clube de Nova York, em 1950, pela violinista Alteia Alimonda¹⁶¹; *Miniaturas* para violino e piano, *Música n.1* e *Música n.2*

¹⁵⁹ Segundo nota do compositor, esta obra foi adotada pela classe de flauta da Pró-Arte do Rio de Janeiro;

¹⁶⁰ Posteriormente, esta obra foi apresentada pelo mesmo cantor nas cidades de Assunção, Montevideo, Buenos Aires e Rosário. Segundo nota do compositor, alguns números desta obra foram gravados por Mariz em discos lançados pelo Ministério das Relações Exteriores.

¹⁶¹ Em 2005, a obra completa para violino e piano de Guerra-Peixe foi gravada em CD por Eliane Tokeshi (violino) e Guida Borghoff (piano).

para violino solo, todas as três sem registro de estréia; *Divertimento n.1* para orquestra de cordas, cujo segundo movimento foi estreado pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, sob regência de Walter Schultz. Quanto ao ano de estréia, há dúvidas se foi em 1947 ou em 1948; *Variações para orquestra*, sem registro de estréia; *Divertimento n.2* para orquestra de cordas, estreado no mesmo ano pela BBC de Londres, sob regência de Maurice Milles, a quem é dedicado. Em 1948 foi apresentada no Chile e, em 1949, em Zurique, ambas apresentações sob regência de Hermann Scherchen; *Instantâneos Sinfônicos n.1* e *n.2* para orquestra, sem registro de estréia. (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.7 - 9).

Por esta relação, podemos ver que das nove obras para grupo de câmara compostas em 1947, apenas uma não havia sido estreada até 1971¹⁶². Das cinco obras para orquestra, o *Divertimento n.2* recebeu estréia européia e sul-americana por dois regentes renomados no meio musical contemporâneo. Pela projeção que suas músicas de 1947, e mesmo outras de 1946, vinham obtendo tanto no cenário nacional quanto internacional, a chegada de uma crise composicional naquele momento parece uma contradição.

Como exemplo da projeção nacional, transcrevemos dois relatos de Guerra-Peixe informando a Curt Lange que o musicólogo Renato Almeida e os críticos atuantes no Rio de Janeiro, Nogueira França e Andrade Muricy, estavam interessados em suas diretrizes estéticas desenvolvidas em 1947 e, naturalmente, em sua produção dodecafônica¹⁶³:

¹⁶² Ano em que o compositor produziu o catálogo de obras com o qual trabalhamos.

¹⁶³ Renato Almeida (1895-1981), musicólogo e folclorista, autor de vários livros, dentre eles, “História da Música Brasileira” (1926), “Compêndio de História da Música Brasileira” (1948); Eurico Nogueira França (1913-1989), musicólogo e crítico musical, foi redator e crítico de música dos jornais Correio da Manhã e Última Hora. Autor dos livros “Lorenzo Fernandez, compositor brasileiro” (1950), “Matéria de Música” (1967), “Villa-Lobos, síntese crítica e biográfica” (1974), dentre outros; Andrade Muricy (1895-1984), crítico musical e literário, autor de “Nova Literatura Brasileira” (1936), “Caminho de Música” (1946), “Panorama do Movimento Simbolista” (1974), dentre outras. (<http://www.abmusica.org.br>).

(...). Alguém me informou que o nosso distinto “crítico”, o Eurico Nogueira França, publicou um artigo dizendo que o amigo Lange é um apaixonado do atonalismo e do nosso grupo... Entre parênteses, disse ele que ia, daqui para adiante, dedicar um pouco¹⁶⁴ 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 estéticas¹⁶⁵. (Mas, o diabo é que estou com vontade de tomar uma outra direção. É caso para pensar, ainda). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 16 de maio de 1947).

Guerra-Peixe, embora anunciasse seu desejo de abandonar as diretrizes estéticas atuais, parecia satisfeito com os “comentários” de Renato Almeida e também com seus desdobramentos, capazes de atrair a atenção de Nogueira França, um dos mais importantes críticos da época.

Cinco meses depois, um novo relato é enviado a Curt Lange confirmando que, além de Nogueira França, Andrade Muricy também estava disposto a conversar sobre suas experiências estéticas e ouvir suas obras:

(...). Enviei o artigo do Caldeira Filho para o Nogueira França e [Andrade] Muricy. Ambos mostraram-se decididamente interessados em ouvir os meus trabalhos e conversarem comigo, conforme o convite que lhes fiz por carta. Daqui a dias vou combinar com eles - ainda mais que tenho uma cópia, em disco, da Sinfonia - cuja gravação, com certa interferência na onda, foi feita na Rádio do Ministério. Mas serve para dar uma justa idéia. (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1947).

O artigo do crítico musical paulista, Caldeira Filho, ao qual Guerra-Peixe se refere, foi publicado em junho de 1947 em O Estado de São Paulo, na coluna “Um Momento da Música Brasileira”. Nele, consta parte dos conceitos estéticos desenvolvidos por Guerra-Peixe, enviados a Caldeira Filho e a Curt Lange na mesma ocasião, como mencionado anteriormente. A repercussão do artigo de Caldeira Filho, bem como os comentários favoráveis que Renato Almeida vinha pronunciando no Rio de Janeiro sobre a produção dodecafônica de Guerra-Peixe, atraíram, sem dúvida, a atenção dos críticos e do público em geral.

¹⁶⁴ Grifos do autor.

¹⁶⁵ Como mencionado no primeiro capítulo, a produção musicológica de Renato Almeida (1895 - 1981) tornou-se referência obrigatória nos cursos de música do país. Além de “História da Música Brasileira” (1942) e “Compêndio de História da Música Brasileira” (1948), Renato Almeida publicou cerca de oito livros sobre o folclore brasileiro e latino-americano.

Entretanto, isso não impediu o surgimento de uma crise.

Guerra-Peixe se deu conta de que ao insistir na busca da “cor nacional” acabou excedendo nas tintas e comprometendo a expressão. O próprio interesse de Renato Almeida pelas obras dodecafônicas de Guerra-Peixe pode ser interpretado como um sintoma do excesso “nacionalizante”.

Este musicólogo, durante os anos 1940, havia abraçado a causa do folclore nacional e, por sua sugestão, em 1947, foi criada a Comissão Nacional de Folclore, tema ao qual se dedicou durante boa parte de sua vida. Em função de suas atividades como folclorista, era natural que Renato Almeida mantivesse maior afinidade com os músicos ligados à estética nacionalista e, ainda, que apoiasse suas constantes apropriações do material musical “primitivo”. Assim sendo, sua simpatia pelo projeto musical de Guerra-Peixe foi despertada, provavelmente, a partir do momento em que as referências da música popular (acordes tonais, modalismo, ritmos) tornaram-se mais explícitas e o conteúdo “formalista” da música dodecafônica foi nuançado.

Outro fator importante a ser considerado é que, em 1947, Guerra-Peixe começou a divulgar também suas composições populares, fato até então desprezado por ele. Quando da edição da partitura do *Pequeno Duo* (1946) para violino e violoncelo, realizada pela Editorial Cooperativa, em 1947, Guerra-Peixe pediu a Curt Lange que acrescentasse a seguinte informação ao corpo do texto da contracapa: “Guerra-Peixe dedica-se, também, à composição de ‘choros’, que é uma forma típica de música popular instrumental”. Em seguida, explica a Curt Lange que:

(...). Tenho dado à publicidade peças deste gênero, dançantes, que são verdadeiras novidades. Aliás, algumas devem andar aí por Montevideú. Mas nem tudo é original. Se não crer bom escrever sobre este particular, não tem importância. Mas, não me envergonho de tal tarefa... que por sinal não é nada fácil, como se supõe. (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 18 de abril de 1947).

Curt Lange, enquanto editor, não se interessou por tal informação ou, então, não foi possível editá-la, pois não existe referência às composições populares de Guerra-Peixe em nenhuma das partituras publicadas pela Cooperativa.

O interesse de Guerra-Peixe em divulgar esta informação em espaços voltados, preferencialmente, à música contemporânea, justamente no período em que estava completamente envolvido com seu projeto da cor nacional, revela o empenho do compositor em construir também sua própria imagem - a imagem de um músico pertencente à vanguarda mas que não se “envergonha” em participar das manifestações populares de sua cultura.

Ao utilizar o “choro” como exemplo de sua participação no universo da música popular, Guerra-Peixe resgatou, ainda que de forma inconsciente, a imagem daquele considerado o representante maior do nacionalismo modernista brasileiro, Heitor Villa-Lobos, músico de choro e compositor dos *Choros*. Criar uma imagem à semelhança de Villa-Lobos (insisto, ainda que inconscientemente), fortificaria, provavelmente, a admiração e o interesse do público brasileiro pelo seu projeto musical.

Porém, em carta a Curt Lange, enviada dias após a apresentação de seu *Quarteto n.1* na qual foram ouvidos também os quartetos de Santoro e Koellreutter, Guerra-Peixe lastimou o fato de que o público estava vendo “nacionalismo em demasia” em sua música dodecafônica:

(...). Tivemos uma platéia regular em número, graças ao prestígio (não da arte) do Renato Almeida. O Nogueira França foi aos USA, o Andrade Muricy esteve doente e a “panelinha” do Vila não nos deu confiança (...). O Quarteto do Santoro teve prós e contras, nas opiniões. O do Koellreutter scandalizou o pessoal, por causa das pausas. É algo estranho, inclusive para o pessoal de MÚSICA VIVA. Gostei muito. (...) o Quarteto é muito expressivo, e, como disse, algo novo. Não gostei do meu Quarteto [1947]. 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 em 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 IVº movimentos! O quarteto agradou (o que é muito mal sinal), assim como já me falaram de ser proposto para IMORTAL da Academia B. de

Música. Veja, Dr. Lange, a que ponto chegou minha decadência em 1947!... Será que me tornarei compositor “oficial”? Vejo que preciso começar de novo, e deixar de lado estas idéias de “cor” nacional, assim como a tal de simplificação (...) ¹⁶⁶. (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1947).

Dedicado al Dr. Francisco Curt Lange

134

Cuarteto No. 1

para 2 violines, viola y violoncelo

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
8218888-02
20 07 88

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
2005
04 8821888802 OK 2002
1. NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

GUERRA PEIXE
(Rio, 20-III-947)

ALLEGRO MODERATO (Alla Breve) M. $\text{♩} = 108$

0339-26760

Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Publicación N.º 62
Copyright Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo (Uruguay), 1947

Figura 14: Primeira página do *Quarteto n.1* (1947), editado pela Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevidéu.

¹⁶⁶ Grifos do compositor

Em primeiro lugar, devemos lembrar que o público frequentador dos concertos do Grupo *Música Viva* era formado essencialmente por músicos de correntes estéticas diferentes, artistas, escritores, críticos de música, musicólogos, bem como, parentes e amigos. O público leigo em música, propriamente dito, correspondia à minoria. Quem julgava e/ou respaldava as obras dodecafônicas brasileiras eram os próprios pares - músicos, críticos e musicólogos -, que, naquela ocasião, mantinham maior sintonia com a ala dos compositores nacionalistas.

A música de Guerra-Peixe começava a ser aceita por este público, inclusive por Renato Almeida, na medida em que seus procedimentos nacionalizantes tornavam-se “poderosos” agentes de comunicabilidade. Neste sentido, Guerra-Peixe tinha alcançado sua meta. Por outro lado, tais procedimentos nacionalizantes foram responsáveis em criar uma correspondência entre sua linguagem musical e a linguagem da música nacionalista, uma vez que ambas (as linguagens), embora em proporções diferentes, recorriam aos elementos da música popular (folclórica e urbana) como fonte de inspiração.

A prova desta correspondência, segundo o compositor, é que seu nome fora cogitado para participar da “imortal” Academia Brasileira de Música, da qual faziam parte apenas músicos e compositores nacionalistas. Guerra-Peixe passou a integrar, de fato, a Academia Brasileira de Música após sua conversão definitiva à estética da música nacionalista, como sucessor de Newton Pádua na cadeira nº 34.

A identificação com a estética nacionalista representava um retrocesso ao conservadorismo musical, carente de expressão. Configura-se, então, o conflito do compositor: continuar no caminho da comunicabilidade correndo o risco de se tornar um compositor anacrônico ou, “deixar de lado estas idéias de ‘cor’ nacional, assim como a tal de simplificação” e recuperar, por meio de um dodecafonismo mais justo, a expressão perdida.

A *Música n.2* (faixas 17 e 18) demonstra que, naquele momento, a opção do compositor foi por um dodecafonismo mais hermético, voltando a se associar às referências

formais da pintura abstrata. Dividida em dois movimentos - *Allegro* e *Largo* - a *Música n. 2* é construída a partir de uma série simétrica, baseada essencialmente em intervalos de segundas, sétimas ou nonas. Há apenas um intervalo de 4ª justa e um de 3ª menor. A predominância do intervalo de segunda, assim como de suas variações (sétimas e nonas), implica num resultado sonoro com um grau de dissonância maior se comparada, por exemplo, às *Dez Bagatelas*.

Examinando o perfil melódico da série, percebemos que ele é mais anguloso ou menos linear do que o perfil das obras anteriormente analisadas:



Figura 15 a: Série geradora da *Música n. 2* (1947)

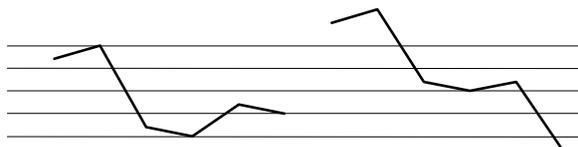


Figura 15 b: Perfil melódico da série geradora da *Música n.2*

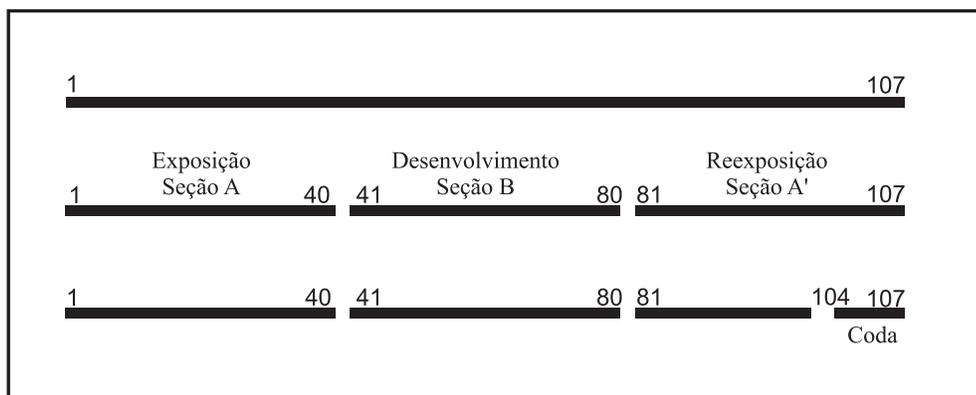
Notas da série: mi, fá#, fá, mib, láb, sol - lá, si, dó, sib, dó#, ré;
 Intervalos da série: a) 1ª metade: 2ªM↑, 9ªm↓, 2ªM↓, 4ªJ↑, 2ªm↓;
 b) 2ª metade: 2ªM↑, 7ªm↓, 2ªM↓, 3ªm↑, 7ªM↓;

A série é apresentada pela primeira vez ao longo dos seis primeiros compassos, sem o critério de manter sua seqüência original. Durante a peça, fragmentos da série são frequentemente reapresentados, porém nunca de maneira idêntica.

No segundo capítulo, fizemos menção ao significado do termo “Música” para Guerra-Peixe. Relembrando, o compositor utilizava este termo para designar uma determinada forma e gênero de composição em substituição à clássica forma-sonata:

[A palavra Música] é a SONATA ao meu modo, caracterizada pela minha maneira de desenvolver os temas ou motivos. A brevidade das proporções é comum em toda minha produção. A *Música n.1* para piano (1945) é “minha” sonata; a Música para flauta e piano (1944) idem. (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947).

O primeiro movimento da *Música n.2* corresponde ao esquema formal da sonata clássica: Exposição de duas idéias temáticas (Seção A); Desenvolvimento das idéias temáticas (Seção B); Reexposição e Coda (Seção A'). Na obra em questão, o esquema formal é¹⁶⁷:



Neste primeiro movimento, Guerra-Peixe trabalha basicamente com três motivos temáticos de texturas e fisionomias rítmicas próprias (1º motivo: compassos 1 e 2; 2º motivo: compassos 3 a 6; 3º motivo: compasso 18). O que importa para nossa discussão é que tais motivos são concebidos dentro da antiga analogia com a pintura, onde a alternância de movimentos melódicos ascendentes e descendentes tende a criar um discurso musical de múltiplas direções, sem nenhuma intenção “nacionalizante”.

Embora esta obra tenha um resultado sonoro bastante distinto das outras obras abordadas até aqui, existem alguns procedimentos estruturais comuns, como a apresentação da série uma única vez, a alternância de passagens polifônicas e passagens homofônicas, processo contínuo de variação temática e repetição de motivos que funcionam como pontos de apoio para a percepção. Isso significa que tais procedimentos foram incorporados ao estilo do

¹⁶⁷ A numeração presente neste quadro faz referência aos compassos. Assim, a exposição começa no compasso 1 e termina no compasso 40; o desenvolvimento inicia no compasso 41 e termina no compasso 80, etc.

compositor e são lançados independentemente se o pretexto é a cor nacional ou a analogia com a pintura abstrata.

Na tentativa de resgatar a “expressão perdida”, além da multidirecionalidade melódica, Guerra-Peixe explora, pela primeira vez, os harmônicos do piano por meio do fenômeno acústico conhecido como “ressonância por simpatia”¹⁶⁸. Dentre as peças analisadas, encontramos tal procedimento apenas no primeiro movimento da *Música n.2*, ao final da seção B (compassos 73, 76, 78-80, 97-98, 100). Neste contexto, a ressonância por simpatia tem a dupla função de encerrar a seção central da peça e preparar a chegada da última seção, a reexposição, servindo como elemento de articulação da forma.

A ressonância por simpatia é uma aquisição do repertório do século XX, assistida principalmente em obras onde o timbre é tratado como elemento estrutural ou formal¹⁶⁹. Guerra-Peixe, embora não tenha dedicado tanta atenção ao aspecto timbrístico de suas obras dodecafônicas, ao contrário do ritmo, neste período de revisão e de recuperação da expressão, a exploração do timbre era oportuna.

Ao comentar com Curt Lange sobre o *Divertimento n.2* para orquestra, composto em 1947, poucos meses antes da *Música n.2*, o compositor faz menção ao tratamento do timbre:

(...). Desejo que observe os II, III e IV movimentos. Nos II e III, tencionei empregar o timbre e o efeito como elementos formais¹⁷⁰. (O “efeito”, no meu pensar, deve ser empregado sem prejuízo da música, propriamente dita). Note os ambientes criados com sons harmônicos, o glissando dos celos e, no IIIº movimento, o senza vibrato. No IVº movimento (2º, 3º e 4º compassos) a orquestração toma o lugar de elemento formal, também. Não sei se realizarei alguma coisa neste sentido. Por todo o caso... é uma tentativa. Ou será pretensão minha? Há quem não veja nada disso, na música. Mas há, também, quem observa a intenção. Ou será sugestão, devido as palavras do H. Scherchen? - que nos aconselhou investigar a aplicação do timbre como elemento formal? De qualquer forma este 2º *Divertimento* já estava

¹⁶⁸ Para obter a ressonância por simpatia no piano, uma das formas é esta utilizada por Guerra-Peixe: abaixa-se lentamente uma ou mais teclas do piano, previamente determinadas na partitura, sem emissão de som e as mantém abaixadas enquanto um outro grupo de notas ou de teclas é tocado rapidamente. O primeiro grupo de notas que foi abaixado sem som entra em ressonância com o segundo e seus harmônicos começam a soar. Mas para que tal fenômeno aconteça é preciso que as notas de ambos os grupos possuam harmônicos comuns. Este fenômeno pode ser visto em várias situações não-musicais como, por exemplo, a vibração de um objeto desencadeada por um som emitido por um outro objeto.

¹⁶⁹ Schoenberg criou a *klangfarbenmelodie*, a melodia de timbres, que, em síntese, é a valorização tímbrica das alturas; os registros não são simplesmente selecionados por sua frequência, mas por sua qualidade timbrística. No século XX, o timbre passa a ser valorizado como elemento estrutural. (Assis, 1997, p.19).

¹⁷⁰ Grifos de Guerra-Peixe.

composto, quando o regente suíço passou por aqui¹⁷¹. Estou curioso para conhecer as obras de Webern, que é tão mencionado como cultivador dos timbres (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1947).

A sugestão de Scherchen quanto à aplicação do timbre como elemento formal veio ao encontro das experiências que Guerra-Peixe já realizava neste domínio. Como mencionado, os efeitos timbrísticos produzidos pela ressonância por simpatia são empregados na articulação da forma da *Música n.2*.

Acreditamos que o contato de Guerra-Peixe com Hermann Scherchen implicou em um questionamento estético para além da questão do timbre. Parece-nos sintomático que, logo após a estadia de Scherchen no Brasil Guerra-Peixe tenha entrado em crise quanto ao seu propósito de nacionalizar o dodecafonismo. Embora o compositor não atribua ao seu contato com Scherchen nenhuma relação com seus questionamentos estéticos de 1947, nossa hipótese é a de que o regente suíço impulsionou, ainda que indiretamente, o conflito da cor nacional e da perda de expressão.

Quando Scherchen esteve no Rio de Janeiro de passagem para o Chile, em junho de 1947, pôde conhecer de perto as obras dodecafônicas de Guerra-Peixe. Devemos lembrar que por esta época, a notoriedade de Guerra-Peixe começava a se alargar nos meios musicais brasileiros.

Segundo o compositor,

(...) Scherchen parece ter gostado das minhas composições. A SINFONIA vai ser executada em Zurique e os INSTANTÂNEOS SINFÔNICOS N.1, idem (...). Scherchen gostou muito do QUARTETO - chegando a propor que eu estude as possibilidades de transcrevê-lo para orquestra de cordas, para ele executar! (...) Outra coisa que muito me animou foi a seguinte: Scherchen perguntou-me, quatro vezes, quando vai sair a 2ª SINFONIA! Que tal? Será isso significativo? Porei mãos à obra. Mas antes vou rabiscar uns troços menores, a fim de voltar à “linha justa”, que ultimamente estava um pouco torta. Tem mais esta notícia: fiquei com a incumbência de fazer umas orquestrações para a rádio de Zurique, de músicas populares e folclóricas brasileiras (...) ¹⁷². (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1947).

¹⁷¹ Guerra-Peixe conheceu Herman Scherchen em meados de 1947, por ocasião de sua vinda ao Brasil.

¹⁷² Grifos do autor.

O incentivo de Scherchen para que Guerra-Peixe compusesse sua segunda sinfonia significava que a primeira, a de 1946, havia conquistado o reconhecimento do regente. O pretexto nacionalizante na *Sinfonia n.1* é quase nulo e, caso a segunda sinfonia viesse a ser produzida, deveria corresponder ao dodecafonismo “linha justa” da primeira.

Assim, Guerra-Peixe tinha de optar entre dois caminhos distintos e igualmente sedutores: seguir o caminho da *cor nacional*, aberto por ele próprio com o apoio de Mozart de Araújo e corresponder a uma expectativa de seu meio ou, seguir o caminho dos *doze sons* praticado na *Sinfonia n.1*, aberto também por ele e respaldado por Hermann Scherchen, concorrendo para o reconhecimento cada vez maior de sua música nos meios musicais da Europa.

Fazendo um pequeno parêntese, é importante mencionar que durante os anos de 1946 e 1947, Guerra-Peixe tentou obter recursos financeiros junto à Guggenheim M. Foundation, para estudar na Europa ou nos Estados Unidos. Devido a diversos fatores, como a idade e a falta de domínio no idioma estrangeiro, Guerra-Peixe nunca conseguiu uma bolsa de estudos, diferentemente de seus colegas Cláudio Santoro e Edino Krieger.

Alguns acontecimentos posteriores, como a saída de Santoro do *Música Viva* e, conseqüentemente, o “desalinhamento na cúpula *Música Viva*” (Kater, 2001: a, p.188), pesaram na decisão de Guerra-Peixe. Porém, num primeiro momento, logo após a apresentação de seu *Quarteto*, em novembro de 1947, o compositor parecia certo que o melhor era abandonar o projeto da cor nacional e da simplificação da linguagem dodecafônica, optando pelo caminho indicado por Scherchen.

No entanto, a motivação criadora de antes parecia faltar-lhe.

Se compararmos o número de obras compostas em 1947, momento em que ele vivia a plenitude de seu processo nacionalizante, com o número de obras compostas em 1948, fica claro que sua decisão não era definitiva. Diferentemente do número expressivo de dezenove

composições em 1947, Guerra-Peixe compôs, em 1948, apenas três obras: *Miniaturas n.3* para piano solo, sem registro de estréia; *Trio n.1* para flauta, clarineta e fagote, encomendado por Curt Lange para constar no Suplemento Musical da Revista de Música da Universidade de Cuyo, em Mendonza, Argentina. Sua primeira audição aconteceu em 1952, na Universidade de Arkansas, USA; *Melopéias n.2* para flauta solo, estreada por Esteban Eitler na Argentina e, posteriormente, no Uruguai e no Chile (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.8).

Miniaturas n.3 (1948)

Miniaturas n.3 (faixas 19 e 20) é a única obra pianística escrita em 1948¹⁷³. Segundo indicação do compositor em seu catálogo, esta é uma obra de “fácil execução” (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.3). Além de não demandarem esforço técnico ou mesmo de compreensão ao pianista, as duas miniaturas (*Moderato e Allegro*) são facilmente apreendidas durante a audição. Neste sentido, Guerra-Peixe parece ter voltado atrás em sua decisão de abandonar a simplificação.

As *Miniaturas* refletem um período de recolhimento do compositor numa busca interna pela resposta aos seus conflitos estéticos. O momento era oportuno para compor apenas o essencial, não obstante, elas são miniaturas. De fato, as duas pequenas peças trazem à tona a essência do estilo composicional de Guerra-Peixe formado ao longo destes quatro anos de dodecafonismo: a conciliação.

Antes de discutirmos a obra, devemos considerar que ela foi composta num período em que o *Música Viva* dava início a um processo de discussão política que o levaria, por consequência, à dissolução. A primeira manifestação nesse processo foi o artigo de Cláudio

¹⁷³ Em 1947 foram compostas as *Miniaturas n.1 e n.2*, como referido no corpo do texto.

Santoro, publicado na revista Fundamentos, em agosto de 1948¹⁷⁴. Intitulado “Problema da Música Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Praga” e dirigido aos músicos brasileiros, este artigo é um resumo das conferências e discussões realizadas em maio de 1948. Nele, Santoro declara comungar com o apelo dos participantes do Congresso, assumindo uma posição contrária ao conceito de “arte pela arte” e a todo movimento artístico desvinculado dos “anseios da sociedade nova”, dos anseios da classe trabalhadora. O artista não deve se colocar de fora dos problemas políticos e sociais, pois:

(...). Homem e artista é uma coisa só, são um todo que deve ser homogêneo e conseqüente. (...) É tempo de por o pé em terra e acabar com a concepção de indivíduo criada pela sociedade burguesa, com a concepção absurda do ideal de arte pela arte, da preocupação de fazer escolas de toda sorte de ismos. Nada mais desejam os inimigos da cultura e da arte, a serviço do povo, que o afastamento e isolamento do artista.(Santoro, *apud* Kater, 2001:a p.269).

Sobre a música atonal, Santoro declara que “seu conteúdo mórbido e pessimista, leva o ouvinte a estados de contemplação e abatimento moral, tirando-lhe as forças e otimismo para lutar”. Para os músicos progressistas, o atonalismo, do qual faz parte o decafonismo, correspondia ao reflexo de uma sociedade decadente e insistir em seu desenvolvimento era aumentar a própria decadência social que ele refletia.

Para construir algo novo, os compositores deveriam voltar à sua própria cultura e lançar bases ideológicas, pois, só assim, suas músicas teriam um “conteúdo verdadeiramente democrático social, progressista, na defesa dos justos ideais de desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz e da verdadeira nacionalidade” (Santoro *apud* Kater, 2001: a, p. 271).

Embora as declarações de Santoro guardem alguma semelhança com os pronunciamentos dos nacionalistas, havia uma distinção nítida. Segundo ele, a razão dos compositores nacionalistas “não conseguirem realizar uma obra cem por cento para o povo

¹⁷⁴ Documento na íntegra, ver Kater 2001: a, p. 263 a 273.

(...), dando a impressão mais de um exotismo” foi porque eles se detiveram na imitação dos movimentos nacionalistas europeus:

(...). A mentalidade burguesa que se aproveita do elemento nacional, em seu próprio benefício, não contribui para o engrandecimento da cultura popular (...). Tais movimentos pouco adiantaram, no nosso sentido ideológico, e há muito a fazer porque estando desligados dos movimentos de massa, dos movimentos progressistas, desligados da evolução social, não produzindo, portanto, maior número de obras de caráter positivo; acertando, porém, as vezes, pelo fato de utilizarem um elemento que por ser tão forte e poderoso, se sobrepunha às intenções e conseguia afirmar-se por si só: o elemento da canção popular, o canto espontâneo do povo. (Santoro, *apud* Kater, 2001: a, p.272).

As declarações de Santoro, compositor mais experiente do *Música Viva*, acentuaram as dúvidas de Guerra-Peixe não apenas em relação ao seu dodecafonismo, como aos seus objetivos nacionalizantes, uma vez que o Congresso de Praga condenava tanto a arte abstrata quanto o modelo de nacionalismo musical praticado no Brasil.

Koellreutter, como líder do Grupo, continuou a defender a idéia de nacionalismo substancial (proposto no Manifesto 1946) em contraposição ao falso nacionalismo, defendendo, como sempre, a liberdade criadora, verdadeira força capaz de garantir a atualização dos conceitos estéticos e dos recursos técnicos. Aceitar as recomendações de um congresso que defendia as perspectivas do realismo-socialista - preso a linguagens musicais consideradas ultrapassadas - seria, no mínimo, uma contradição dos músicos de vanguarda. (Sampaio, 1997, p.102).

As obras de Guerra-Peixe compostas entre 1948 e 1949 refletem um período de indefinição pessoal e mesmo coletiva, vivido pelo grupo naquele momento.

As *Miniaturas n.3*, de 1948, são baseadas numa série de doze notas diferentes onde as relações de simetria estão presentes - a segunda metade da série mantém perfil análogo ao da primeira:



Figura 16 a: Série geradora de *Miniaturas n.3* (1948)

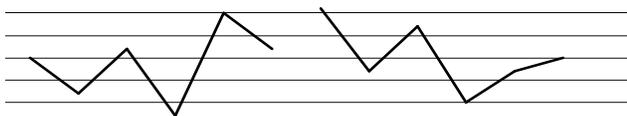


Figura 16 b: Perfil melódico da série geradora de *Miniaturas n.3*

Notas da série: si, fá#, dó#,ré, fá,dó - sol,láb, mib,mi, lá, sib;

Intervalos da série: a) 1ª metade: 4ªJ↓, 5ªJ↑, 7ªM↓, 3ªm↑, 4ªJ↓;

b) 2ª metade: 7ªM↓, 5ªJ↑, 7ªM↓, 4ªJ↑, 2ªm↑↓;

Ao contrário da série geradora da *Música n.2* (1947), nesta série predominam intervalos de 4ª justa, 5ª justa e há apenas um intervalo de 2ª menor. Esta predominância propicia um resultado sonoro bem mais consoante se comparado com o da *Música n.2*, pois, acusticamente, estes intervalos correspondem aos primeiros sons harmônicos formadores da série harmônica, base da harmonia tonal¹⁷⁵. A obra *Miniaturas n.3* é construída a partir do conteúdo harmônico intrínseco na série: acordes de 7ªM e acordes por 4ªs e 5ªs.

A este respeito, em 10 de fevereiro de 1948, Guerra-Peixe mencionou a Curt Lange seu interesse em criar séries de doze sons evidenciando seu complexo harmônico:

(...). 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? (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1948).

¹⁷⁵ Todo corpo sonoro ao vibrar em sua totalidade, faz vibrar também suas partes alíquotas - a metade, o terço, o quarto, infinitamente. Por isso, todo som é acompanhado pela co-vibração de uma série de outros sons, denominados sons harmônicos superiores, formadores da série harmônica, base de toda a acústica musical (Magnani, 1989, p. 77).

De fato, nas duas miniaturas, as notas da série são empregadas de uma maneira quase aleatória sem a preocupação de explicitar sua forma original, observando apenas as possibilidades harmônicas.

Em cada uma destas pequenas peças, Guerra-Peixe trabalha com um motivo rítmico-melódico, apresentado logo nos primeiros compassos e facilmente apreendido pela audição, devido às constantes reiterações destes motivos, embora com pequenas variações. O tratamento rítmico, se comparado ao ritmo das obras anteriormente abordadas, destaca-se pela extrema simplificação e redundância. Ao contrário da multidirecionalidade das linhas melódicas assistida na *Música n.2* (1947) e mesmo na *Música n.1* (1945), nestas *Miniaturas* o compositor resgata uma direcionalidade melódica linear e menos contrapontística, aproximando-se, de certa forma, das expectativas dos compositores partícipes do Congresso de Praga.

Voltando à pergunta de Guerra-Peixe “*Pode-se chamar isso de técnica dos doze sons?*” e, acrescentando a ela as informações extraídas das obras até então analisadas, a resposta nos parece óbvia. A dúvida aparente de Guerra-Peixe é, na verdade, uma constatação de que ele havia se afastado demais do dodecafonismo e ainda que planejasse adotar certo hermetismo já não seria possível, pois o estilo conquistado pelo compositor ao longo de sua trajetória dodecafônica não o comportava. Princípios nos *doze sons* não era seu desejo. Na frase que antecede a pergunta feita a Curt Lange, na qual o compositor declara a intenção de continuar o processo de utilização da série sem se ater aos princípios da técnica dodecafônica, está claro que ele não resgataria um dodecafonismo estrito. Mas isso não implicava também na retomada do projeto da cor nacional, abandonado logo após o concerto de novembro de 1947, onde foram executados os quartetos de Santoro, Koellreutter e Guerra-Peixe.

Ao contrário de Koellreutter, Curt Lange parecia favorável às experiências de Guerra-Peixe, como demonstra sua resposta à questão colocada por Guerra-Peixe na carta do dia 10 de fevereiro de 1948:

(...) 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 Perle no Volume V¹⁷⁶, traduzido por mim, vai ver certos aspectos interessantes e coincidentes. O próprio Cláudio [Santoro] já procurou também evasões parecidas. (Carta de Curt Lange a Guerra-Peixe. Montevideu, 21 de fevereiro de 1948).

Como se pode observar, outros compositores adeptos ao dodecafonismo desenvolviam maneiras próprias para se expressarem a partir do modelo schoenbergueano.

Optando por um caminho intermediário, Guerra-Peixe deixou de lado os referenciais da música popular e continuou experimentando novas formas de tratamento da série geradora, as quais o mantinham afastado da ortodoxia dodecafônica. Utilizando apenas a forma original sem suas transposições, a série de doze sons passou a ser tratada pelo compositor como uma espécie de tonalidade. Este tratamento vinha sendo experimentado em obras anteriores a 1948, mas, a partir daquele ano, este tipo de abordagem foi intensificada.

A série dodecafônica deixa de atuar com suas “várias aparências” e seu uso é restringido a um determinado número de combinações sonoras gerando, conseqüentemente, um resultado sonoro facilmente apreensível. Neste sentido, o propósito da comunicabilidade também não foi abandonado, ele apenas se desvinculou dos elementos característicos da música popular.

A utilização da série como tonalidade foi a última tentativa de Guerra-Peixe para sanar suas incertezas em relação ao dodecafonismo. Incertezas que pareciam se fortificar quando confrontadas com o público:

¹⁷⁶ Referência ao trabalho do compositor norte-americano G. Perle, publicado no Boletim Latino-Americano de Musicologia, Tomo V.

(...). Técnica dos 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 chega¹⁷⁷. (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1948).

Sempre anunciando o rompimento com o dodecafonismo a partir de leituras da realidade social, Guerra-Peixe acaba transferindo para o coletivo - e a ele se mistura - uma frustração enquanto artista que, ao optar por uma técnica moderna de composição em busca do universalismo, não conseguia estabelecer o diálogo desejado com seu público. Assim, a perspectiva do universal via dodecafonismo tornava-se uma contradição, na medida em que, se suas músicas não eram recebidas pela sociedade a qual elas expressavam e, neste sentido, destituídas de “função social”, como, então, elas poderiam ser reconhecidas e mesmo exercer valor social em contextos outros?

Santoro já havia lançado a resposta para a questão do universalismo. Encerrando seu artigo sobre o congresso de Praga, o compositor progressista dirá que:

(...) Só será universal a arte que estiver ligada à tradição e ao povo, porque os povos compreendem-se melhor quando ligados pelas suas manifestações espontâneas e livres, traduzidas na sua simplicidade numa manifestação de arte, que une ao mesmo sentimento de coletivismo e alevantamento, pelo progresso, pela paz e bem estar de seu semelhante. (Santoro *apud* Kater, 2001:a p.273).

No entanto, antes de abandonar definitivamente o dodecafonismo, Guerra-Peixe tentou “uma vez mais, para uma nova experiência”. Não se tratava de uma experiência nova no sentido do inusitado, mas, sim, de uma nova investida em experiências anteriormente realizadas.

Assim como em 1948, no ano de 1949, Guerra-Peixe compôs apenas três obras dodecafônicas: *Miniaturas n.4* e *Prelúdios I, II e III*, ambas para piano solo e não há registro de estréia; *Suíte* para flauta e clarineta, estreada em 1956 por Esteban Eitler (flauta) e Rodrigo

¹⁷⁷ Grifos do compositor.

Martinez (clarineta) na *Agrupacion Tonus*, em Santiago do Chile¹⁷⁸. (Guerra-Peixe, 1971, VI, p. 3 e 8).

Prelúdios (1949)

Os três *Prelúdios*, de 1949, correspondem ao último trabalho de Guerra-Peixe para piano solo inspirado na técnica dodecafônica (faixas 21 - 23). Baseados numa série simétrica de doze sons diferentes, na qual a segunda metade é uma inversão espelhada da primeira, estes prelúdios fornecem exemplos de como o compositor substituiu as referências da música popular por referências da música tonal clássico-romântica, sobretudo no que diz respeito ao tratamento da série como tonalidade fixa.



Figura 17 a: Série geradora dos *Prelúdios I, II, III* (1949)



Figura 17 b: Perfil melódico da série geradora dos *Prelúdios I, II, III*

Notas da série: fá, sol, láb, dó, lá, sib, dó#, ré, si, ré#, mi, fá#;

Intervalos da série: a) 1ª metade: 2ªM↑, 2ªm↑, 6ªm↓, 7ªM↑, 7ªM↓;

b) 2ª metade: 7ªM↓, 6ªM↑, 6ªm↓, 2ªm↑, 2ªM↑;

¹⁷⁸ A primeira audição brasileira desta obra foi realizada por Odette Ernst Dias (flauta) e Brigitte de Moura Castro (clarineta), mas não há registro de data. (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.8).

Se agruparmos as notas desta série de três em três sons, obteremos quatro pequenos segmentos escalares, todos com o âmbito de 3ª m: fá, sol, láb (segmento 1); lá, sib, dó (segmento 2); si, dó, ré (segmento 3); ré#, mi, fá# (segmento 4). Estes segmentos são sugestivos de várias tonalidades, tais como fá menor e dó menor (segmento 1), fá maior e sol menor (segmento 2), dó maior (segmento 3) e mi maior ou menor (segmento 4). Estas sugestões tonais são transferidas para a estrutura dos prelúdios e retratadas por meio de polarizações em determinadas notas e intervalos. Com essas polarizações, o compositor estabelece hierarquias entre as notas que passam a ter maior ou menor grau de importância no texto musical.

A título de elucidação, quando estamos num contexto tonal, por exemplo, numa tonalidade de dó maior, é imprescindível que haja polarizações sobre as notas fá (subdominante) e sol (dominante), devido às suas forças de atração ou afastamento em relação ao dó (tônica), que é a nota principal daquela tonalidade. Assim, o discurso tonal é baseado nas relações hierárquicas entre as notas consideradas principais (tônica, subdominante e dominante) e secundárias (relativo menor, subdominante relativa, etc.).

Diferentemente do discurso tonal, um dos critérios básicos da técnica de Schoenberg é a não hierarquização das notas pertencentes à série, as quais, no contexto atonal-serial-dodecafônico, tem o mesmo grau de importância. Sendo assim, a maneira como a série é tratada nos *Prelúdios* está mais próxima dos procedimentos do sistema tonal do que do sistema atonal dodecafônico, propriamente.

Todos os três prelúdios são estruturados na forma ternária A - B - A, cabendo às partes A, a apresentação de um ostinato rítmico, sobre o qual, pequenas linhas melódicas se desenvolvem. O compositor abre mão de texturas mais contrapontísticas, característica do idioma atonal-dodecafônico, enfatizando uma textura predominantemente harmônica em estilo de melodia acompanhada. Esta textura é evidenciada especialmente na parte central do

terceiro prelúdio (a partir do compasso 13), não mais como melodia acompanhada, mas como uma longa seqüência de acordes de 2, 3, 4, 5 e 6 sons, em estilo coral. Esta verticalização (superposição) dos sons explicita ainda mais o complexo harmônico da série.

O dodecafonismo schoenbergueano aparece de maneira efêmera e o resultado sonoro destes prelúdios tem grande correspondência com o atonalismo livre, idioma predominante no início do século XX, e mesmo com o tonalismo expandido. Na medida em que o compositor alargava a distância em relação às regras dodecafônicas caminhava para o terreno do atonalismo livre, considerado o ponto de partida para a criação da técnica dodecafônica.

Neste sentido, a trajetória de Guerra-Peixe teve direção contrária da maioria dos compositores europeus, os quais partiram do atonalismo livre para chegar ao atonalismo organizado (dodecafonismo), enquanto que Guerra-Peixe, ao “des-organizar” o dodecafonismo, retornou ao atonalismo livre. Baseado no atonalismo não dodecafônico, Guerra-Peixe compôs quatro peças para piano solo: *Peça, Valsa n.1, Suíte Infantil n.2, Valsa n.2, Valsa n.3*, todas em 1949 (Guerra-Peixe, 1993, p.12).

O idioma atonal foi abandonado em pouco tempo. Em junho de 1949, durante sua primeira estadia no Recife, Guerra-Peixe escreveu a *Suíte* para quarteto de cordas, considerada a primeira obra nacionalista de sua nova fase. Os títulos dos quatro movimentos não deixam dúvidas quanto à mudança de direção estética do compositor: *Maracatu, Pregão, Modinha e Frevo*.

Uma vez decidido pela ruptura com o dodecafonismo, os conflitos estéticos de antes não o afligiam mais. Da mesma forma, a conversão ao nacionalismo não representava mais um recuo estético como em 1948, mesmo porque, Cláudio Santoro já havia se desligado do Grupo *Música Viva* e se convertido ao “nacionalismo progressista”, incentivado pelas resoluções dos músicos socialistas reunidos no Congresso de Praga, conforme comentários anteriores.

A questão do universalismo para Guerra-Peixe seria resolvida em pouco tempo, na medida em que suas novas músicas de cunho nacional não se destinavam mais às gavetas e recuperavam, assim, o “sentido social”. Após um período de três anos no Recife (1950 a 1953), onde Guerra-Peixe escreveu suas primeiras obras nacionalistas inspiradas no folclore pernambucano, o conceito de música universal ganhou uma nova interpretação. Analisando a ascensão expressiva de compositores como Béla Bartók e Villa-Lobos no cenário internacional, Guerra-Peixe reconhece que a “fidelidade à música popular em nada impede que o compositor realize obra de valor considerável de plena aceitação internacional. O problema é, sem dúvida, como fazê-lo” (Guerra-Peixe, 1971, V, p.8).

A perspectiva do universal passava a ser fomentada pelo folclore nacional e não mais pela técnica dodecafônica, pois, “afinal, o folclore é a coisa mais universal deste mundo. Tão universal como o amor, o chorar e o sorrir da criança, o sentimento de fome e o de morte, bem como ‘todas as manifestações espirituais, materiais e culturais do povo’, como assinala Luis da Câmara Cascudo” (Guerra-Peixe, 1971, V, p.7).

Nestes primeiros anos dentro do nacionalismo, Guerra-Peixe elegeu a suíte como forma musical ideal para “demarcar os elementos populares segundo as fontes de origem” (Guerra-Peixe, 1971, V, p.7).

GUERRA PEIXE

SUÍTE Nº 2
NORDESTINA
PARA PIANO



VIOLEIRO
CABOCOLINHOS
PEDINTE
POLCA FRÊVO

PRIMEIRO PRÊMIO NO CONCURSO BRASILEIRO DE
COMPOSIÇÃO EM COMEMORAÇÃO DO 150º ANIVERSÁRIO
DE FUNDAÇÃO DE G RICORDI & C MILANO 1808 1958

RICORDI
SÃO PAULO



Figura 18: Capa da obra para piano *Suíte n.2* (1954),
editada pela Ricordi Brasileira

Devemos lembrar que esta forma musical foi também utilizada de maneira freqüente na fase dodecafônica de Guerra-Peixe, porém sob o título de “Dez Bagatelas”, “Quatro Bagatelas”, “Miniaturas”, “Peças Breves”, dentre outras, mostrando-nos que, independentemente de sua eficácia para a demarcação dos elementos populares, a suíte já correspondia ao conjunto de caracteres estilísticos do compositor.

Todavia, nesta nova fase nacionalista, Guerra-Peixe evitava o estabelecimento de qualquer relação entre seu estilo anterior, desenvolvido durante a fase dodecafônica, com as idéias e escolhas de agora. Assim, a preferência pela forma da suíte não podia ser vista como uma herança do dodecafonismo e sim, como uma forma eficaz para retratar a diversidade folclórica. Eficácia esta, sugerida por Mário de Andrade já em 1928.

Assim como a suíte, outros elementos estilísticos do período anterior foram incorporados nas obras nacionalistas, dentre eles, a associação da música com as artes visuais¹⁷⁹. Porém, não se trata mais do abstracionismo ou do cubismo, uma vez que estas formas de expressão não retratam a realidade por sua aparência imediata e nítida. Neste período nacionalista o compositor iniciou um novo diálogo com a sua realidade:

(...) compondo obras quase como uma revelação em termos análogos ao da arte fotográfica. (...) Não se trata de fotografia como retratinho $\frac{3}{4}$ destinado a documento pessoal, mas fotografia artística no sentido em que a fonte do material sonoro (isto é, aquilo que é focalizado) seja em termos de arte suficientemente reconhecível ou presentido pelo ouvinte leigo em tais problemas. E isso é diferente do “copiar folclore”, como às vezes ocorre dizerem por aí¹⁸⁰. (Guerra-Peixe, 1971, V, p. 7).

Devemos lembrar que durante o período de 1950 a 1954, desencadeou-se no Brasil intensa luta pelas reformas políticas e econômicas, conseqüência direta da intensificação da “guerra fria”. O nacionalismo econômico, segundo Sampaio,

¹⁷⁹ O diálogo do compositor com outras artes contempla ainda o cinema, como mencionado no capítulo anterior.

¹⁸⁰ Grifos do autor.

(...) se transformou em bandeira das chamadas forças progressistas e por um complicado processo vai-se refletir no plano do ideário cultural, em que a defesa do “nacionalismo” nas artes e na cultura passa a significar a “libertação” do país do domínio estrangeiro – leia-se do “imperialismo americano”. O conflito nacionalismo versus internacionalismo pode então ser compreendido como mais uma etapa da luta do país para conquistar, por fim, a modernidade (Sampaio, 1997, p. 108).

Assim, o diálogo de Guerra-Peixe com a cultura pernambucana foi estimulado por um processo político-social amplo, no qual, as culturas regionais passavam a ser prioridade no combate ao “imperialismo americano” e na conquista da modernidade.

Suíte Nordestina (1954)

Neste contexto, os elementos musicais característicos de práticas genuinamente regionais podem ser facilmente reconhecidos na *Suíte n.2* (faixas 24 a 28¹⁸¹). Denominada *Suíte Nordestina*, a obra é dividida em cinco movimentos, cujos títulos correspondem ao gênero musical retratado: I - *Violeiro*, II - *Cabocolinhos*, III - *Pedinte*, IV - *Polca* e V - *Frevo*.

Composta na cidade de São Paulo, a suíte teve sua primeira audição pela pianista Maria Aparecida Ferreira por ocasião do I Festival de Inverno de Ouro Preto, em 1967. Neste mesmo ano, constou no regulamento do VIII Concurso Nacional de Piano, instituído pela União dos Músicos do Brasil. Esta obra recebeu o primeiro lugar no Concurso de Composição Musical instituído pela Ricordi Brasileira, em 1958, por ocasião do 150º aniversário da G. Ricordi & Cia, de Milão. Em virtude de sua classificação, a obra foi editada pela Ricordi Brasileira, em 1959, fato mencionado no capítulo anterior.

A produção nacionalista de Guerra-Peixe conquistava o reconhecimento do público e a função social, situações almejadas pelo compositor desde o início de sua fase dodecafônica.

¹⁸¹ A gravação da *Suíte n.2* que consta neste CD é uma remasterização da gravação original feita por Sônia Maria Vieira, em 1975.

Com isso, suas músicas passavam a integrar também o repertório “oficial” praticado em conservatórios, escolas livres, concursos e festivais.

De 1954 constam apenas duas obras, a *Suíte Nordestina* e a *Suíte n.3*, intitulada *Paulista*, também para piano solo. Assim como a primeira, os quatro movimentos da *Suíte Paulista* correspondem a uma “fotografia” dos gêneros musicais daquele estado: I - *Cateretê*, II - *Jongo*, III - *Canto-de-Trabalho*, IV - *Tambu*.

Junto à edição de 1959 da *Suíte n.2 - Nordestina* -, há um texto explicativo do compositor, contendo a definição de cada um dos cinco gêneros musicais por ele retratados, bem como alguns de seus procedimentos composicionais adotados para “revelar” os mesmos. O conteúdo deste texto é resultado do trabalho de pesquisa da música folclórica ao qual o compositor se dedicou intensamente, durante a permanência no Recife.

A respeito do primeiro movimento - *Violeiro* -, (faixa 24), Guerra-Peixe nos informa que o violeiro é reconhecido pelo povo nordestino como um poeta-cantador e, junto com sua inseparável viola, entoa versos alegres e improvisados ao “sabor das circunstâncias”. Suas melodias são sistematicamente modais e derivam, provavelmente, de cânticos dos bardos ibéricos medievais, a exemplo de melodias semelhantes ainda subsistentes no norte de Portugal. Além do modalismo, Guerra-Peixe emprega no primeiro movimento da *Suíte* duas formas de cantoria do violeiro, denominadas *Gemedeira* (compassos 9 a 20) e *Galope-à-beira-mar* (compassos 25 a 32), “curiosos designativos que indicam ritmo e forma de poesia”. Para acompanhar as cantorias, o compositor reproduz na mão esquerda do piano, quase em ostinato, o ritmo conhecido como baião-de-viola ou rojão. Segundo suas fontes, este ritmo é oriundo do bordão (espécie de ostinato) que, “na Antiguidade era obtido apenas em instrumentos de sopro e que, posteriormente, ao tempo do Madrigal acompanhado, teria passado para os de cordas percutidas, avós de nossa atual viola” (Guerra-Peixe, 1959).

Estes materiais tradicionais - cantorias e ritmo do baião-de-viola -, apropriados por Guerra-Peixe no primeiro movimento da *Suíte n.2*, são conciliados com elementos da harmonia moderna, estabelecendo, no plano da estrutura musical, uma convivência entre a tradição e a inovação. O tratamento harmônico conferido a estas melodias características remete-nos, de certa forma, à fase anterior do compositor, onde a dissonância era requisito básico do idioma dodecafônico. Na parte central do primeiro movimento (compassos 25 a 28; 36 a 38, por exemplo), são empregados acordes densos e dissonantes devido à superposição de intervalos de terças e segundas:



**Figura 19: Acordes encontrados em *Violeiro*
(1º movimento, compassos 25 a 28)**

Como mencionado anteriormente, a predominância de intervalos e acordes formados por 2ª menor ou maior, propicia um resultado sonoro com maior grau de dissonância se comparado, por exemplo, aos intervalos e acordes formados por 4ª justa e 5ª justa¹⁸². Em um contexto tonal-modal como o da *Suíte*, as dissonâncias tornam-se ainda mais perceptíveis porque o referencial acústico é construído sobre as bases da consonância. De forma análoga, em um contexto atonal-dodecafônico, as consonâncias tendem a criar pontos de tensão ou mesmo de estranhamento, pois seu referencial é a dissonância.

¹⁸² Sobre a consonância na música ocidental, Magnani argumenta que “dois sons são tanto mais consoantes quanto mais simples é a razão matemática que representa sua relação. Da escala pitagórica, auferimos que a ordem das consonâncias é: oitava, quarta, quinta, segunda, sendo a terça e a sexta valores matemáticos mais complexos, embora o ouvido os aceite instintivamente como agradáveis consonâncias” (Magnani, 1989, p. 83).

Neste sentido, podemos dizer que o “trabalho de infiltração” de Guerra-Peixe não se restringiu à fase dodecafônica, embora, naquela época, o objetivo do compositor fosse atingir a comunicabilidade. Agora, na fase nacionalista, infiltrar sonoridades sugestivamente atonais era uma maneira de construir um nacionalismo diferenciado, visto que o problema da comunicabilidade já estava solucionado. Se antes, o compositor se propôs a flexibilizar o dodecafonismo via a música popular urbana com a qual convivia, agora era o momento de incorporar à estética nacionalista suas aquisições atonais-dodecafônicas e, assim, concorrer para um nacionalismo mais atualizado e menos conservador, pelo menos sob o ponto de vista harmônico¹⁸³.

Sobre o ritmo, mencionamos anteriormente que ele exerceu papel fundamental em toda a produção de Guerra-Peixe. Na *Suíte* em questão, cabe ao ritmo a associação ou a “revelação” do gênero musical retratado e que, combinado com os encadeamentos harmônicos sugestivamente atonais, garantem unidade à obra. Em todos os cinco movimentos da *Suíte* esta combinação é empregada.

A respeito do segundo movimento - *Cabocolinhos* -, (faixa 25), Guerra-Peixe informa que este nome é empregado para designar grupos carnavalescos trajados de índios. No Recife, os cabocolinhos dançam ao som de um único instrumento melódico, a “inúbia”, espécie de flautim. A música da inúbia é baseada em um pequeno tema modal sobre o qual são executadas diversas variações, começando sempre das mais simples para as mais complexas. Na percussão, toques característicos são executados pelo surdo (tambor), instrumento de destaque dentro deste naipe. Guerra-Peixe conclui sua explicação a respeito dos cabocolinhos, contrapondo elementos das práticas interpretativas da música erudita com a da música folclórica, advertindo aos músicos que, para executar a inúbia, é preciso desenvolver uma técnica própria, dificilmente presenciada no flautista de concerto (Guerra-Peixe, 1959).

¹⁸³ Comentamos a este respeito na parte final do Capítulo 3.

O compositor organiza o segundo movimento da *Suíte* obedecendo a forma original da inúbia, ou seja, a forma tema com variações, na qual as variações melódicas tornam-se cada vez mais complexas no decorrer da música. Os ritmos característicos ficam a cargo da região grave do piano, numa constante analogia aos toques de surdo:

Figura 20: Ritmos dos Cabocolinhos
(2º movimento, compassos 1 e 2, 9 a 12)

Contrastando com o caráter rítmico e dançante dos dois movimentos precedentes e também com os dois movimentos finais, o terceiro movimento - *Pedinte* -, (faixa 26), destaca-se pelo andamento mais lento e pelo caráter de lamento. Guerra-Peixe, em suas pesquisas, observou que cantigas de pedinte, de cegos, de trabalhadores e pregões, tendem a ser confundidos no senso comum, pois utilizam, normalmente, escalas modais. Entretanto, eles se diferenciam pelo texto literário, pela maneira como estes são interpretados na voz popular e também pelo contexto em que são realizados (Guerra-Peixe, 1959).

O cântico de pedinte retratado por Guerra-Peixe na *Suíte n.2* também se encontra em idioma modal, mantendo-se sempre dentro de um âmbito de quinta justa descendente (ré, dó#, si, lá, sol ou dó, si, lá, sol, fá, etc.) e insistentemente repetido, como uma ladainha. Por se tratar de uma manifestação genuinamente vocal, o compositor cria uma segunda voz com desenho rítmico próprio, gerando, assim, uma polifonia a duas vozes.

Contudo, não se trata de um contraponto a duas vozes no sentido tradicional, porque as duas linhas melódicas são constantemente revestidas com acordes de três ou quatro sons. O compositor cria uma textura mista de conteúdo harmônico e polifônico, simultaneamente:



Figura 21: Polifonia em *Pedinte*
(3º movimento, compassos 3 a 5)

O quarto movimento - *Polca* -, (faixa 27), retrata as polcas tipicamente nordestinas, as quais se diferem da polca européia, sempre tonal, pelo uso sistemático do tonal/modal¹⁸⁴. A polca tonal, segundo Guerra-Peixe, ao ser introduzida no nordeste brasileiro perdeu seu idioma original devido à força da tradição modal daquela região. Sob o ponto de vista rítmico, “as polcas nordestinas assinalam a substituição de valores europeus por brasileiros,

¹⁸⁴ Sabe-se que a polca é uma dança tradicional da Hungria e que, por volta de 1837, transformou-se em dança de salão na Europa. Há registros de que, no Brasil, ela tenha sido apresentada pela primeira vez em 3 de julho de 1845, no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro. Começando como dança de salão, a polca ganhou teatros, cafés e ruas do país, tornando-se música eminentemente popular, praticada por grupos de choro e sociedades carnavalescas. Ao fundir-se com outros gêneros urbanos tipicamente cariocas, a polca apresenta-se também sob a forma de polca-lundu, polca-fadinho, polca-militar, etc. (Assis, 1993).

notadamente os do choro e os do tango, do tango-brasileiro, forma que, no Rio de Janeiro recebeu o nome de maxixe” (Guerra-Peixe, 1959).

Na primeira parte do quarto movimento (compassos 1 a 22), o diálogo entre tonalismo e modalismo se faz presente através de dois motivos melódicos: o primeiro no tom de lá maior, apresentado pela primeira vez nos compassos 1 a 4 e, o segundo, do compasso 9 a 12, no modo dórico sob a tônica sib:



Figura 22 a: Polca (4º movimento)
Melodia tonal (compassos 1 a 4)



Figura 22 b: Polca (4º movimento)
Melodia modal (compassos 9 a 12)

Além do idioma misto, outro material característico apropriado por Guerra-Peixe neste movimento é o ritmo derivado do maxixe (compasso 37) em combinação com o ritmo característico da polca (compasso 38):



Figura 23: Ritmos de maxixe (c.37) e de polca (c.38)

Finalmente, o último movimento (faixa 28) é dedicado ao gênero musical mais conhecido do Recife, o frevo, representante da cultura pernambucana e símbolo de identidade cultural brasileira. Segundo Guerra-Peixe, há registros de que o frevo tenha nascido no carnaval do Recife, ganhando, posteriormente, todo o nordeste e mesmo o sudeste brasileiro. Diferentemente das outras manifestações até então abordadas, o frevo é composto estritamente dentro do sistema tonal, fato que, segundo Guerra-Peixe, se deve à limitação das fanfarras e bandas-de-música das quais é originário. Além do mais, os frevos são autorais e, portanto, vinculam-se a outras formas de produção e reprodução musical, diferentemente daquelas de tradição oral onde o modalismo é largamente cultivado.

Sendo um gênero tipicamente instrumental, embora existam frevos cantados (frevo-canção), uma de suas características é a qualidade tímbrica do conjunto instrumental, no qual, “predomina enorme quantidade de trombones, responsáveis pelo caráter impetuoso e nobre”. Sua rítmica é absolutamente precisa e a interpretação popular foge “às inibições ou requintes do convencionalismo” (Guerra-Peixe, 1959).

Assim como o frevo recifense, o quinto movimento da *Suíte* de Guerra-Peixe tem, em geral, uma sonoridade brilhante, prevalecendo a intensidade *forte* e *fortíssimo con violenza*. A sugestão de timbres característicos dos instrumentos de metais como, por exemplo, o trombone, está presente nas linhas melódicas que se desenvolvem por progressão harmônica ascendente ou descendente (transposições). A escrita rítmica sincopada e os acentos nas partes fracas dos tempos do compasso auxiliam o reconhecimento desta analogia com os metais:



Figura 24: Frevo (5º movimento)
 Desenho rítmico-melódico alusivo ao timbre de metais
 (compassos 5 - 6)

O uso da tonalidade menor é comum ao frevo recifense e, segundo Guerra-Peixe, “a sentimentalidade sã e brilhante do povo pernambucano deriva e é salientada quando a música é no modo menor”. No frevo de Guerra-Peixe, a alternância entre tonalidades maiores e menores é constante, gerando ambigüidades harmônicas de difícil definição.

Em nossa análise, o significado das ambigüidades harmônicas, texturais e estéticas encontradas na produção musical de Guerra-Peixe não têm correlação com o significado de contradição ou ambivalência no sentido estrito.

Interpretamos tais ambigüidades como “multiplicidade criadora”, expressão utilizada por Castoriadis (1987: a) em sua reflexão sobre a forma como as sociedades instituem temporalidades próprias. Para este autor, a multiplicidade é uma criação de cada sujeito ou de cada sociedade a partir do contato com o outro e tende a se desenvolver sempre em dois modos: o modo do simplesmente diferente e o modo como alteridade, emergência, multiplicidade criadora, imaginária ou *poiética* (p. 262).

No segundo modo, a multiplicidade criadora se dá a partir da incessante auto-alteração das diferentes representações sociais e históricas. Neste sentido, toda representação é ao mesmo tempo uma e várias, abstendo-se de uma determinação hierárquica e unificadora.

A ambigüidade nas obras de Guerra-Peixe é, portanto, interpretada como coexistência de diferentes representações histórico-musicais que se alteram no contato entre si. Tomemos

como exemplo o modo mixolídio na obra *Dez Bagatelas*. Considerado uma representação da música popular, este modo ao sair de seu contexto e levado ao contexto da música dodecafônica torna-se uma outra representação, ainda que guarde sua essência original, pois “a mesma coisa não é mais exatamente a mesma, mesmo se não sofreu nenhuma alteração, pelo fato de que existe num outro tempo” (Castoriadis, 1987: a, p.227). A existência em um outro tempo pressupõe a existência também em um outro contexto social ou em um outro contexto histórico- musical.

Nesta perspectiva, a análise dos elementos musicais enquanto representações dinâmicas de tempo e de espaço foge à lógica identitária ou “conjuntista”, na qual os objetos são distintos e definidos por “propriedades fixas” (Castoriadis, 1987: a, p.219). Se interpretarmos o estilo musical de Guerra-Peixe apenas como um espaço de ambigüidades, contradições e diferenças, estaríamos concordando que a criação musical se desenvolve apenas no primeiro modo, o do simplesmente diferente. E neste modo, a diferença pressupõe determinação, fixação e hierarquização daquilo que é potencialmente dinâmico e não fixável. Assim como o social, a coexistência musical não pode ser pensada como um conjunto determinável de elementos bem distintos e bem definidos, pois ela é exemplo de diversidade não “conjuntizável” (Castoriadis, 1987: a, p.217).

Da mesma forma como a análise de uma sociedade é inseparável da descrição de sua temporalidade, a análise de uma obra musical é inseparável da descrição de sua poética ou, em outros termos, de seu processo de criação.

A análise musical apresentada neste capítulo partiu do princípio de que o processo de criação musical se realiza na interação constante do compositor com seu tempo e sua sociedade. O conjunto de informações extraídas de cada obra revelou que a multiplicidade criadora imanente à composição dodecafônica e pós-dodecafônica de Guerra-Peixe se dá em virtude da pluralidade estético-musical de seu meio.

Naturalmente, em nossa discussão analítica está contido também o trabalho interpretativo que consta no CD, pois nossas escolhas pianísticas são fundamentadas nas informações obtidas pela análise dos documentos - partituras e textos. A execução e interpretação das obras dodecafônicas de Guerra-Peixe é, para nós, a materialização sonora das informações técnicas contidas na partitura e que, em geral, são acessíveis apenas aos músicos. Assim, consideramos as partituras de Guerra-Peixe e os registros sonoros correspondentes, documentos relacionais que se afetam mutuamente, na medida em que o processo de construção da realidade musical (interpretação ou *performance*) se deu simultaneamente ao processo de des-construção da partitura (análise), como numa via de mão dupla.

Para compreendermos a multiplicidade do discurso verbal e musical de Guerra-Peixe foram utilizadas ferramentas interdisciplinares - musicológicas e históricas -, que nos possibilitaram confrontar as informações de natureza musical com as informações verbalizadas pelo compositor, apresentadas nos documentos com o qual trabalhamos.

Neste confronto, ficou claro que o discurso musical, muitas vezes, revela ou confirma aquilo que o discurso verbal tende a proteger ou mesmo não consegue evidenciar. Ao escrever uma carta ou ao dar uma entrevista, Guerra-Peixe limitava-se a expor aquilo que era possível dizer em palavras, omitindo certos aspectos que só são perceptíveis na música. Por exemplo, a convivência dos elementos musicais (ritmo do jazz, modalismo, série dodecafônica, etc.), comum nas obras dodecafônicas analisadas, permitiu-nos aprofundar no diálogo do compositor com seu meio e, em muitos momentos, se transformou em pista valiosa para a busca de outros documentos. Muitas informações apresentadas em nossa análise foram encontradas em decorrência destas pistas. Como exemplo, as considerações sobre Luiz Gonzaga foram acrescentadas em nossa análise devido à apropriação do modo mixolídio no contexto das *Dez Bagatelas*; o ritmo do jazz, presente na *Música n.1*, nos conduziu ao artigo

escrito por Guerra-Peixe e publicado na revista *Música Viva* em 1947; a ressonância por simpatia encontrada na *Música n.2* nos levou a refletir sobre a questão do timbre e, conseqüentemente, sobre a participação de Scherchen na crise composicional de Guerra-Peixe.

Neste sentido, podemos afirmar que nossa questão metodológica inicial, “Como analisar historicamente um documento musical”, parece ter sido respondida de forma satisfatória.

A análise da produção musical dodecafônica de Guerra-Peixe nos permite, ainda, revisar algumas de suas declarações proferidas posteriormente à sua ruptura com o dodecafonismo. Devemos ressaltar que a postura adotada pelo compositor ao abandonar o dodecafonismo foi semelhante àquela adotada na ocasião de sua adesão ao Grupo *Música Viva*: tentar interditar as obras do passado. Durante muito tempo, devido às insinuações do compositor aos meios de comunicação da época quanto ao desejo de destruir suas obras dodecafônicas, criou-se o mito de que elas realmente não existiam mais.

Quando convidado a pronunciar sobre seu passado dodecafônico, Guerra-Peixe utilizava expressões de cunho pejorativo, como “a engraçadinha da música dodecafônica” ou mesmo, o velho adjetivo, “música decadente”, reforçando, sempre que tinha a oportunidade, sua posição anti-dodecafônica. Em entrevista ao Suplemento Musical do Jornal Estado de Minas, em 21 de abril de 1984, Guerra-Peixe referiu-se à música dodecafônica como um “tipo de expressionismo sonoro no qual se contrariam princípios fisiológicos, humanos e, conseqüentemente, sociais”. Habitado às analogias com as artes visuais, Guerra-Peixe segue adiante em sua entrevista dizendo que o processo de criação de uma obra dodecafônica é semelhante ao trabalho de um arquiteto “que projeta um prédio no qual as portas e as janelas estão no teto, a lixeira no dormitório e o vaso sanitário no jardim a descoberto” (Guerra-Peixe *apud* Raposo, 1984, p.1), ou seja, uma casa destituída de sua função.

Entretanto, quando ouvimos e analisamos suas obras dodecafônicas, encontramos uma estrutura equilibrada onde cada componente musical tem uma função nítida, resultado natural de um projeto cuidadoso e de objetivos claros. Como salientado no roteiro do programa radiofônico *Música Viva*, discutido no Capítulo 3, Guerra-Peixe provou, através de *Dez Bagatelas*, que “o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimento, com a graça, com o lirismo” e, portanto, não corresponde à negação dos princípios “fisiológicos e humanos”.

A imagem de música dodecafônica construída por Guerra-Peixe a partir dos anos 1950, corresponde, provavelmente, a uma tentativa do compositor de negar seu passado, de apagar sua história e, quem sabe, legitimar seu presente.

Mas os documentos - musicais, verbais, iconográficos, etc. -, produzidos por alguém, em algum momento e em algum lugar, nos impossibilitam de apagar o passado e de omitir sua história, pois, esta, é também a história do outro e de nós mesmos.

Considerações finais

Ao indagarmos sobre o surgimento e desenvolvimento do dodecafonismo no Brasil, a essência da definição de Stravinsky para o processo de criação, citada nas páginas introdutórias deste trabalho, parece-nos, novamente, oportuna: “o menor incidente é guia de nossas operações”. Koellreutter, quando de sua chegada ao Brasil em 1937, não tinha a intenção de criar um dos mais importantes e polêmicos movimentos da história da música brasileira. Tudo começou a partir do curso de *Música em Doze Sons*, solicitado, inicialmente, por Cláudio Santoro.

Em entrevista publicada no Estado de São Paulo, em 1977, ao ser convidado a falar sobre as reações contrárias ao movimento *Música Viva*, Koellreutter afirmou que os ataques dirigidos a ele e ao movimento baseavam-se em “fofocas” de pessoas que interpretavam suas atividades como anti-nacionalistas. Para Koellreutter, ser ou não ser nacionalista significava pouco, mas para os nacionalistas significava muito:

Não sei o por que de tudo aquilo. Há várias fofocas. Quando fiquei intoxicado, o Guarnieri visitou-me, fomos muito amigos e, de repente, não éramos mais. Não sei por que. Contam que na casa de chá do Mappin, certa vez, minha mulher e a dele puseram-se a brigar sobre quem era o introdutor do dodecafonismo no Brasil. Não sei se foi isso, mas ele virou meu inimigo nº 1. O que durou até 1977, quando ele fez 70 anos e participamos de um concerto em Teresópolis. Viramos não amigos, mas bons colegas. [Quanto às outras reações], eram fofocas. Pessoas que não me conheciam achavam que eu era antinacionalista. Mas eu era amigo do Villa-Lobos, do Brasília Itiberê. Certo, eu não era nacionalista, mas poderia até ter sido, em meio a essa constelação. De qualquer forma, atacavam-me (Koellreutter *apud* Haag, 2005, p.4¹⁸⁵).

Embora Koellreutter não tivesse a intenção de criar um movimento de renovação musical no Brasil e, tão pouco, tornar-se o representante de um movimento opositor à estética

¹⁸⁵ Entrevista disponível em www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=2&escolha.6&codigo=3016.

nacionalista, suas idéias sobre música e suas iniciativas pedagógico-culturais concorreram para a transformação de um ambiente sócio-musical, mergulhado na rotina nacionalista.

Como vimos em páginas precedentes, o dodecafonismo se instalou no cenário brasileiro num momento em que o projeto político para a sociedade estava concentrado na conscientização e defesa dos bens nacionais, símbolos do progresso de uma ideologia hegemônica de nação. A estética musical nacionalista era parte deste projeto. Por outro lado, as músicas dodecafônicas, reverberavam, em sons, a pluralidade cultural própria da sociedade brasileira.

O que estava previsto para ser apenas um curso de composição baseado no idioma atonal-serial-dodecafônico transformou-se, então, em um acontecimento histórico. Porém, como mencionado também em nossa introdução, os pequenos incidentes imbuídos de inspiração não eclodem simplesmente. A semente lançada inconscientemente por Koellreutter pôde ser germinada porque o solo era fecundado pelo desejo e entusiasmo dos jovens compositores em revigorar o ambiente musical daquela época.

Os dodecafonistas brasileiros tinham em comum o anseio pelo rompimento com as regras de um sistema conservador e indiferente às transformações mundiais, compartilhando posicionamentos estético-ideológicos expressos tanto coletivamente por meio de manifestos e declarações de princípios, como individualmente, por meio da criação musical. Cada compositor adepto ao dodecafonismo exprimia-se dentro de seu próprio estilo, este construído a partir de suas experiências e impressões da realidade em transformação.

Guerra-Peixe conciliava as dissonâncias dodecafônicas com as referências rítmicas e harmônicas da música popular, num processo contínuo de auto-alteração, buscando garantir a comunicabilidade com seu público. Mas, na medida em que as sonoridades dodecafônicas eram intencionalmente infiltradas pelo compositor em contextos sócio-musicais que privilegiavam outro tipo de prática musical como, por exemplo, as rádios, é evidente que

Guerra-Peixe buscava também interferir no gosto musical do público consumidor e, neste sentido, contribuir para o florescimento de uma nova sensibilidade musical.

Nas cartas escritas a Curt Lange, Guerra-Peixe definia seu projeto para a música brasileira, como um processo de “nacionalização” do dodecafonismo. Esta definição deve ser compreendida levando-se em consideração que ela foi forjada em meio à celeuma das duas correntes estéticas - nacionalismo e dodecafonismo - e em contato direto com o fenômeno de expansão da música popular urbana. Ao propagar como “procedimentos nacionalizantes” as infiltrações de elementos típicos das práticas musicais populares em um contexto dodecafônico, o compositor atraía ainda mais o interesse de Curt Lange, dos compositores nacionalistas, dos compositores dodecafonistas, dos músicos populares e, conseqüentemente, da crítica e do público. Sem dúvida, adotar a expressão “nacionalizar o dodecafonismo” foi uma estratégia eficiente para a divulgação de suas músicas.

Porém, a definição de Guerra-Peixe é insuficiente para exprimir o modo e o significado de seus procedimentos técnico-musicais. A música nacionalista francesa, russa, húngara ou brasileira tem como princípio básico de construção o sistema tonal-modal, idioma natural nas práticas musicais populares do ocidente. Béla Bartók, como mencionado no segundo capítulo, dizia ser inconcebível uma música popular atonal e isto se deve a uma série de fatores, dentre eles, as diferentes concepções de música. Em sociedades tradicionais, a música está frequentemente relacionada com o mito, com a religião, com o ritual; esta relação impõe uma narrativa musical cíclica (ostinatos rítmicos, refrões, etc.) na qual o idioma tonal-modal tem prevalecido. Da mesma forma, os gêneros da música popular urbana, uma vez transformados em bem de consumo pela indústria cultural, conseguem extrair do idioma tonal as fórmulas de redundância (que não deixam de ser também cíclicas) harmônicas, rítmicas, melódicas, tão necessárias ao gosto do público consumidor.

Sob o ponto de vista do idioma musical, Guerra-Peixe só conseguiria, de fato, “nacionalizar” suas músicas dodecafônicas se elas abandonassem o atonalismo e passassem a ser expressas sob o mesmo sistema musical das práticas populares. Como nos demonstrou a análise de suas obras, tal transformação não ocorria e nem era esta a verdadeira intenção do compositor, pois, em 1947, ao perceber que o resultado de suas experiências “nacionalizantes” estava próximo demais da estética musical nacionalista (também tonal-modal), o compositor e seu projeto entraram em crise.

Por outro lado, a técnica dodecafônica não o satisfazia completamente e esta insatisfação era decorrente não apenas da pouca receptividade do público, mas também de seu próprio gosto, este “condicionado pelos mesmos pressupostos sociais e antropológicos” de sua cultura. Guerra-Peixe era um músico popular atuante, fosse como instrumentista, arranjador, compositor ou regente de orquestra das rádios por onde passou. Além, é claro, de sua dedicação às coletas e registro de material musical folclórico, conforme referências a Curt Lange. Guerra-Peixe transitava entre as sonoridades da música tonal popular e seu processo de criação era motivado também por elas.

Parece-nos mais apropriado, então, designar as experiências musicais de Guerra-Peixe durante sua fase dodecafônica, como uma forma de conciliação de práticas musicais distintas, em substituição ao termo nacionalização. Conciliar implica em coexistência não hierárquica e não unificadora. Na conciliação, os elementos musicais coexistem e se dinamizam a partir do contato entre si, revelando novas potencialidades e adquirindo novas funções.

Nacionalizar implica em evidenciar tudo aquilo que é próprio da nação e, neste sentido, nacionalizar o dodecafonismo significa dar a ele uma nova forma, um novo idioma, uma nova concepção musical, ou seja, ele deixaria de existir. Os elementos musicais denotativos da nação brasileira, apropriados por Guerra-Peixe em suas composições

dodecafônicas, nunca foram explícitos ou mesmo se sobrepujaram às referências atonais, eles eram sutilmente infiltrados.

O final da década de 1950, como assinalou Neves (1981), representa um marco para o desaparecimento do nacionalismo musical como estética dominante, coincidindo com a morte de Villa-Lobos, em 1959. Os antigos compositores adeptos ao nacionalismo - Guarnieri e Mignone -, bem como ex-dodecafonistas - Guerra-Peixe e Katunda-, mantiveram a luta por uma música que exprimisse o caráter brasileiro. Cláudio Santoro, ao contrário, rompeu também com o “nacionalismo realista”, lançando-se à aleatoriedade e à música eletroacústica durante os anos 1960.

Guerra-Peixe, após sua conversão à estética nacionalista, em meados de 1949, não se afastou desta linha. Sua mudança de orientação, interpretada como um retrocesso pelos adeptos do atonalismo, foi-se consolidando na medida em que o reconhecimento do público passava a ser cada vez mais explícito. A este respeito, Guerra-Peixe se manifestou várias vezes dizendo que:

(...). Hoje minhas obras são ainda mais comunicativas e de mais fácil execução. O conceito de artista *incompreendido* me parece fora de moda. Ora, se todos nós compositores, de todas as correntes estéticas, “passadistas” e de vanguarda, lutamos para que seja aumentado o público de música de concerto (...), por que, pergunte-se, agredir os ouvidos do público com notas musicais sem mensagem? (Veja-se que não falo em dissonâncias, pois a música pode ser dissonante e ter comunicação). E por que não criar música, não digo de concessão, mas flexível nos meios que são esteticamente empregados? Se Bach e Haendel tinham muito trabalho é porque suas obras alcançavam o público; se as obras de Mozart e Beethoven eram imediatamente editadas é porque havia consumidor; e se as peças teatrais de Shakespeare e Molière obtiveram encenação no seu tempo é porque havia público para elas (...). (Guerra-Peixe *apud* Raposo, 1984, p. 4).

Sem dúvida, os depoimentos de Guerra-Peixe relativos ao caráter comunicativo da música não levam em consideração as teorias de Adorno sobre o processo de regressão da escuta, fenômeno próprio das sociedades capitalistas. Suas declarações deixam transparecer, simplesmente, o desejo do artista em ser reconhecido pelo público de seu tempo, encarregado em legitimar o valor de sua música.

Como ressaltou Norbert Elias (1995) em sua análise sobre a vida de Mozart, a fama póstuma não interessava ao compositor austríaco, enquanto a fama em vida representava tudo. Mozart, consciente de seu dom raro, lutava por ele e “necessitava da confirmação imediata desse valor, especialmente por amigos e conhecidos” (Elias, 1995, p.10).

Durante a fase dodecafônica, Guerra-Peixe e suas músicas já sinalizavam o desejo de reconhecimento do público. Porém, naquele período, o compositor era motivado por um projeto coletivo mais amplo, voltado à dinamização da música brasileira, diferentemente de sua fase nacionalista. Após desvincular-se do *Música Viva*, Guerra-Peixe manteve-se isolado de movimentos musicais de vanguarda que começaram a surgir no Brasil, como, por exemplo, a música concreta representada pelo Grupo *Música Nova* de São Paulo ou os movimentos ligados à estética da aleatoriedade, assistidos em vários pontos do país.

O movimento desencadeado por Koellreutter foi responsável por um compromisso cada vez maior da música erudita brasileira à abertura a novas linguagens, tanto no plano estético, quanto técnico. A dissolução do Grupo *Música Viva* e a recuperação das forças nacionalistas no início dos anos 1950 não impediram que novas manifestações artístico-musicais se desenvolvessem no meio musical brasileiro.

Por fim, gostaríamos de encerrar este texto enfatizando um dos aspectos essenciais de nossa discussão interdisciplinar. Os trabalhos relativos à música popular, em especial aqueles dedicados à Canção, têm demonstrado que o conjunto das músicas populares brasileiras corresponde à face simbólica das situações sociais - esta intrinsecamente ligada a outras faces -, participando da criação dos contextos em que se dá a vida social. A música popular estaria, então, “especialmente atenta às mudanças e deslocamentos da nossa identidade coletiva” (Soares, 2002, p.161 - 162).

Tendo em vista os aspectos sociais e políticos presentes no movimento dodecafônico brasileiro, bem como a participação de Guerra-Peixe e de sua música neste contexto, a música

erudita brasileira também deve ser interpretada, assim como a música popular, como um veículo de reflexão e interpretação da sociedade e das práticas político-sociais. O fato de sua linguagem ou, na expressão de Adorno, sua “quase-linguagem” ser aparentemente refratária à comunicação de significados segundo a lógica do senso comum, criou-se o mito que ela está acima ou mesmo alheia às questões sociais de seu tempo. Sem dúvida, isso é um equívoco. Uma obra musical ao ser composta, ao ser executada e ao ser ouvida configura-se como prática artística e social, portadora tanto de conhecimento técnico-musical, como histórico.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

ALMEIDA, Paulo Roberto et MATTOSO, Kátia de Queirós. *Une Histoire du Brésil - pour comprendre le Brésil Contemporain*. Paris: L'Harmattan, 2002.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: E. Briguiet & Comp. Editora, 1942.

ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: Éditions La Découverte, 1996.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. *Introdução à Estética Musical*. Organização de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Editora HUCITEC, 1995.

ARROYO, Margarete. Um Olhar Antropológico sobre Práticas de Ensino e Aprendizagem Musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 5, p. 13 – 20, setembro, 2000.

ASSIS, Ana Cláudia. *O Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: uma contribuição às Práticas Interpretativas*. 1997. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira, Práticas Interpretativas) - Instituto de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe: Análise dos Prelúdios 1, 4, 6 e 9 com enfoque na utilização do material folclórico*. 1993. 46 f. Monografia (Especialização em Musicologia Brasileira) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de Música no Brasil (1800 - 1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

BASTIDE, Roger. *Art et Société*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1997.

BEHAGUE, Gerard. Curt Lange. *Latin American Music Review*. Austin, v.12, p.1-20.

BENASSAR, Bartolomé et MARIN, Richard. *Histoire du Brésil 1500-2000*. Paris: Fayard, 2000.

- BERNAND, Carmem. *Negros escravos y libres em las ciudades hispanoamericanas*. Madrid: Fundación Histórica Tavera, 2001.
- BLIER, Suzanne Preston. *L'Art Royal Africain*. Paris: Flammarion, 1997.
- BOLETIM LATINO-AMERICANO DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, Tomo VI, abril, 1946. 606 p.
- BOMENY, Helena Bousquet. O Patrimônio de Mário de Andrade. *A Invenção do Patrimônio: Continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN, p. 11 – 25, 1995.
- BOSI, A. O Tempo e os Tempos. In NOVAES, A. (org.) *Tempo e História*. p. 19 - 32. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: TA Queiroz, 1979.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- _____. Sur les rapports entre la sociologie et l'histoire en Allemagne et en France. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris, n. 106-107, p. 108-122, mars, 1995.
- BÜRQUER, Peter. *Teoria de la vanguardia*. 3. ed. Tradução de Jorge Garcia. Barcelona: Península, 2000.
- CAPELATO, Maria helena Rolim. Estado Novo: Novas Histórias. In *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. FREITAS, Marcos Cezar (org.). 2. ed. São Paulo: Contexto, 1998. p.183-213.
- CASTORIADIS, Cornelius. O Social Histórico. In: _____. *A Instituição imaginária da sociedade*. 2. ed. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. cap. IV, p. 201-252.
- _____. A lógica conjuntista ou identitária. In _____. *As Encruzilhadas do Labirinto I*. Tradução de Carmem Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987(a). vol. I, seção II, p. 217-226.
- _____. Tempo e criação. In *As Encruzilhadas do Labirinto 3*. Tradução de Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra, 1987. vol. III, seção III, p. 261-294.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CHAUVEAU, Agnès et TETART, Philippe (org.). *Questions à l'Histoire des Temps Présents*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1992.

CHEYRONNAUD, Jacques. Eminentement français, Nationalisme et musique. *Terrain*, octobre, 1991, n.17, p. 91-104. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 1991.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e Ideologia no Brasil*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. Modernismos e Brasilidade: Música, utopia e tradição. In NOVAES, Aduino (org.). *Tempo e História*. p. 259 – 287. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CROSS, Ian. Music, cognition, culture and evolution. *Annals of the New York Academy of Sciences*. Vol 930, 2001. P.28-42.

DEDUQUE, Norton. Sobre Harmonia de Arnold Schoenberg ... *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 9, p. 114-123, jan. - jun., 2004.

DUARTE, Rodrigo. *Adornos: Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

DUFORT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991.

DUTRA, Eliana de Freitas. *O Ardil Totalitário – Imaginário Político no Brasil dos Anos 30*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

_____. *Rebeldes Literários da República: História e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FARIA Jr., Antônio Guerreiro de. Guerra-Peixe e as idéias de Mário de Andrade: uma revelação. *Debates Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*. CLA/ UNI-RIO, n.2, p. 63-72, junho, 1998.

FARIA, Luiz de Castro. Nacionalismo, nacionalismos - dualidade e polimorfia. À guisa de depoimento e reflexão. *A Invenção do Patrimônio: Continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN, p. 27 – 40, 1995.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ: FAPESP, 1998.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40: Os filmes Musicais nas Telas da Cidade*. São Paulo: Annablume, Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.

FRANÇA, Júnia Lessa e VASCONCELLOS, Ana Cristina. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. 7. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FULCHER, Jane F. *Style Musical et Enjeux Politiques en France. À la veille de la Seconde Guerre Mondiale. Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris, n. 110, p. 22-35. déc., 1995.

GOMES, Ângela de Castro. *História e Historiadores*. Rio de Janeiro: Editora FGV., 1996.

_____ (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V.. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997.

GUERRA-PEIXE, César. Aspectos da Música Popular. *Revista Música Viva*. Rio de Janeiro, n.12, p. 01-09, janeiro, 1947.

GUERRA-PEIXE, César. *Curriculum Vitae*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 1971, I. 5 f. Texto datilografado.

_____ *Curriculum Vitae - Catálogo de obras*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 1971, VI. 21 f. Texto datilografado.

_____ *Curriculum Vitae – Principais traços evolutivos da produção musical*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 1971, V. 12 f. Texto datilografado.

_____ e LANGE, Francisco Curt. *Correspondência (1946-1985)*. Acervo Curt Lange, Biblioteca Universitária da UFMG: Série Correspondências.176f.

_____ Que ismo é esse, Koellreutter? *Fundamentos*. São Paulo, n. 31, p. 33-35, jan., 1953.

_____ *Maracatus do Recife*. 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

_____ *Relação Cronológica de Composições*, desde 1944. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 1993, 51 f. Texto manuscrito.

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HAAG, Carlos. Entrevista de 1977 com Hans-Joachim Koellreutter. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17, set., 2005.

Disponível: www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=2&escolha.6&codigo=3016.

HEINICH, Nathalie. *La Sociologie de l'art*. Paris: Éditions La Découverte, 2001.

HUYNH, Pascal. *La Musique sous la République de Weimar*. Paris: Fayard, 1998.

IKEDA, Alberto. *Brasil - Sons e Instrumentos Populares*. São Paulo: [s.n.], 1997. CATÁLOGO Brasil Sons e Instrumentos Populares. Instituto Cultural Itaú.

KAPLAN, Sheila. Guerra-Peixe, 70 Anos: Uma longa caminhada à procura das raízes da música brasileira. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 18 de março de 1984, 2 páginas

KATER Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez/Musa, 2001a.

_____ *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001b.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

_____ *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

KOELLREUTTER, H.J.. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. In ZAGONEL, R. e CHIAMULERA, R. (org.). Porto Alegre: Movimento, 1985.

KOSELLECK, R. Champ d'expérience et Horizon d'attente: deux catégories historiques. *Le Futur Passé Contribution à la Sémantique des Temps Historiques*. Paris: EHESS, 1990

_____ Point de vue, Perspective et Temporalité. Contribution à l'Appropriation Historiographique de l'Histoire. *Le Futur Passé. Contribution à la Sémantique des Temps Historiques*. Paris: EHESS, 1990.

KRIEGER, Edino. Guerra-Peixe. Série de Música Brasileira apresenta Guerra-Peixe. Rio de Janeiro [s.n.], 1995.12 p. Programa de Concerto, 7-28 nov. 1995, Centro Cultural Banco do Brasil.

_____ Guerra-Peixe: razão e paixão na obra de um mestre da música brasileira. *Revista Piracema - Revista de Arte e Cultura*, Rio de Janeiro, n.2, p. 76 – 83, 1994.

LAQUER, Walter. *Une histoire culturelle de l'Allemagne des années 20*. Paris: Laffont, 1978.

LANGE, Francisco Curt. A manera de prólogo. *Boletim Latino-Americano de Música*. Rio de Janeiro, Tomo VI. p. 31-47, abril, 1946.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: Le GOFF, J. *História e Memória*, p. 535-553. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Tradução de Hélio Ziskind. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro: História de uma ideologia*. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1976.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____ Sacralização da Política. 2 ed. São Paulo: Papirus, 1986.

LIMA, Cecília Nazaré. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*. 2002. 245 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

LODY, Raul. *O povo do Santo: Religião, história e cultura dos Orixás, Voduns, Inquices e Caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

LUCAS, Glaura. Características dodecafônicas do Allegretto con moto, de C. Guerra-Peixe. *Cadernos de Estudo Análise Musical*. São Paulo, v. 5, p.84-96, agosto, 1992.

MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos: Tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MARIZ, Vasco. César Guerra-Peixe. Sem local de publicação. S.d. Acervo Curt Lange. Pasta Guerra-Peixe, n. 2.2.S15.0924.

_____ *História da Música no Brasil*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1983.

_____ *História da Música no Brasil*. 5. ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARQUES, Clóvis. Guerra-Peixe: “Vou criar uma nova escola de música mineira”. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1982, 2 páginas.

MENESES, José Newton Coelho. *História & Turismo Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

MENEZES FILHO. *Apoteose de Schoenberg: ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea*. São Paulo: Nova Stella, 1987.

MIRANDA, Haroldo. A projeção de autores nacionais no estrangeiro. *Jornal do Comércio de Recife*, 09, jul, 1950. Série Guerra-Peixe, sua vida e sua música, Suplemento Literário.

_____ É dolorosa a condição do Músico Nacional e do Ambiente Artístico da América Latina. *Jornal do Comércio de Recife*, 16, jul, 1950. Série Guerra-Peixe, sua vida e sua música, Suplemento Literário.

_____ Os métodos capitalistas norte-americanos e o problema da edição de música no Brasil. *Jornal do Comércio de Recife*, 23, jul, 1950. Série Guerra-Peixe, sua vida e sua música, Suplemento Literário.

_____ Villa-Lobos é uma espécie de dono da música no Brasil. *Jornal do Comércio de Recife*, 30, jul., 1950. Série Guerra-Peixe, sua vida e sua música, Suplemento Literário.

_____ Quase não se pode afirmar a existência da Musicologia no Brasil. *Jornal do Comércio de Recife*, 06, ag., 1950. Série Guerra-Peixe, sua vida e sua música, Suplemento Literário.

_____ Notável trabalho do Maestro Fitipaldi em favor da Música Sinfônica do Recife. *Jornal do Comércio de Recife*, 13, ag., 1950. Série Guerra-Peixe, sua vida e sua música, Suplemento Literário.

_____ O Maracatu ainda não encontrou o seu descobridor na música erudita. *Jornal do Comércio de Recife*, 20, ag., 1950. Série Guerra-Peixe, sua vida e sua música, Suplemento Literário.

_____ Dodecafonismo, um novo estilo de criação musical. *Jornal do Comércio de Recife*, 27, ag., 1950. Série Guerra-Peixe, sua vida e sua música, Suplemento Literário.

MIRANDA, Ronaldo. Mestre em Simplicidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov., 1993. Cidade, p.32.

MONTERO, Luis Merino. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. *Revista Musical Chilena*, Santiago do Chile, v.52, n.189, 20 p., janeiro, 1998.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1977.

MUKUMA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global Editora, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 1999. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira, Musicologia). Instituto de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

ÖSTERBERG, Dag. Les Limites Musicales d'un Choix Politique. Grieg et le nationalisme norvégien. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris, n.110, p. 46-55, déc., 1995.

- PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PARADIS, Annie. *Mozart: l'opéra réenchanté*. Paris: Fayard, 1999.
- PARASKEVAÏDIS, Graziela. Música dodecafónica y serialismo en América Latina. *La Del Taller*, Montevideu, n.3, p. 21-27, 1985.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. Tradução de Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- RAPOSO, Lucas. Guerra-Peixe, 70 Anos. Música, falando em brasileiro. *Jornal Minas Gerais*. Belo Horizonte, 21 de abril de 1984. Ano XIX, n. 916, Suplemento Literário, 12 páginas.
- REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e Tempo Histórico: A Contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. São Paulo: Ática, 1994.
- RHODES, Colin. *Le Primitivisme et l'art moderne*. Traduction de Mona de Pracontal. Paris: Thames & Hudson, 2001.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. Paris: Seuil, 1985.
- RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François (org.). *Pour une histoire culturelle*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- ROSA, Robervaldo Linhares. *Obras dodecafônicas para piano de compositores do Grupo Música Viva: H.J. Koellreutter, Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Edino Krieger – uma proposta interpretativa*. 2001. 113 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira, Práticas Interpretativas), Instituto de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- RUWET, Nicolas. Méthodes d'analyse musicale en musicologie. *Language, musique, poésie*. P. 100 – 133. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- SALY, Pierre (org.). *Le Commentaire de Documents en Histoire*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1995.
- SAMPAIO, Jackson de Carvalho. *O Nacionalismo Musical e a Recepção do Dodecafonismo no Brasil*. 1997. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1997.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 2001.
- SANTIAGO, Jorge P. (coord.). Histoire et Sociétés de l'Amérique Latine. Brésil 500 ans: nouveaux visages, autres focales. Numéro Spécial. *Revue de l'Association ALEPA*. Paris, n.10 1992.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros. *Músico, Doce Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SCHAEFFNER, André. *Variations sur la Musique*. Paris: Fayard, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. London: Faber & Faber, 1975.

_____. *Theory of Harmony*. Tradução de Roy Carter. London: Faber & Faber, 1978.

SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet, COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SEEGER, Ahthony. Por que os Índios Suya Cantam para as Suas Irmãs? In VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 39-62.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2001.

SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte, São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

SIMON, Yannick. Les écrits sur la musique publiés sous l'Occupation (1940-1944) – étude des ouvrages conservés à la Bibliothèque Municipale d'Angers dans le Fonds Riobé. *Revue de Musicologie*. Paris, n. 89/1, 2003.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. 5 ed. Tradução de IsmêniA Tunes Dantas (org). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1976.

SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume: Fumec, 2002.

STARLING, Heloísa, CAVALCANTE Berenice e EISENBERG, José (org.). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical (em 6 lições)*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

TELES, Gilberto M. (org.). *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

THIESSE, Anne-Marie. *La Création des Identités Nationales: Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. Instrumentos Musicais Populares: o desaparecimento da marimba. In VELHO, Gilberto (org.). *Série Encontro e Estudos*. p. 57 – 65. Rio de Janeiro: Funarte, 2000 a.

_____. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000 b.

_____. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VALE, Osvaldo Trigueiro do. *O General Dutra e a Redemocratização de 45*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VETROMILLA, Clayton. O problema das fases estéticas e a Suíte para violão na obra de Guerra-Peixe. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.5/6, p.131-140, 2002.

WEBERN, Anton. *O Caminho para a música nova*. Tradução, introdução e notas de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WISNIK, José Miguel. O Modernismo e a música. *Sete Ensaios sobre o modernismo*. p. 29 – 38. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

_____. e SQUEFF, Enio. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

Discos:

GUERRA-PEIXE, César (reg.). *Música Brasileira de Concerto*. São Paulo: RCA, 1969. 1 disco de vinil, 33 rpm, estéreo.

GUERRA-PEIXE, César. *Concertino, Duas Suítes, Quatro Canções, Ponteado e Roda de Amigos*. Rio de Janeiro: Repertório Rádio MEC, remasterizado em junho de 1998. 1 CD, digital, estéreo.

Entrevistas:

MARIZ, Vasco. Rio de Janeiro, 04 de maio de 1989. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Carlos Kater.

GUERRA-PEIXE, César. Belo Horizonte, 03 out. 1989. 1 fita de vídeo. Entrevista concedida a Carlos Kater. Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

Filme:

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO. Direção: Peter Cohen. Suécia, 1992. 1 fita de vídeo (121 min.), VHS, son., col. e preto e branco, legendado. Narração de: Bruno Ganz.

Partituras:

GUERRA-PEIXE, César. *Dez Bagatelas*. Rio de Janeiro, 1946. Piano. Manuscrito.

_____ *Miniaturas n.3*. Rio de Janeiro, 1948. Piano. Manuscrito.

_____ *Música*. Rio de Janeiro, 1945. Piano. Manuscrito.

_____ *Música n.2*. Rio de Janeiro, 1947. Piano. Manuscrito.

_____ *Pequeno Duo*. Montevideo: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1947. Violino e violoncelo.

_____ *Prelúdios*. Rio de Janeiro, 1949. Piano. Manuscrito.

_____ *Quarteto n.1*. Montevideo: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1947. Dois violinos, viola e violoncelo.

_____ *Quatro Bagatelas*. Rio de Janeiro, 1944. Piano. Manuscrito.

_____ *Suíte Nordestina*. São Paulo: Ricordi, 1959. Piano.

SCHOENBERG, Arnold. *Suíte für Klavier op.25*. Wien: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 1995. Piano.

SCHUMANN, Robert. *Stückchen*. Frankfurt: Edition Peters. 1974. Album für die Jugen, piano.

ANEXO A¹⁸⁶

Processo de gravação do CD: César Guerra-Peixe - *Obras para piano*

O texto a seguir apresenta as etapas do processo de gravação e montagem do CD que acompanha este trabalho. Tendo em vista que nosso registro fonográfico contendo as obras para piano de César Guerra-Peixe corresponde, assim como a tese, ao resultado de um trabalho de pesquisa, parece-nos relevante explicitar o contexto, os procedimentos técnicos e as questões subjacentes ao seu processo de realização.

A gravação foi realizada em conjunto com o projeto de pesquisa “Transformações das noções de tempo, espaço, som e obra musicais através da prática de amplificação, gravação, mixagem e pós-produção sonora”, coordenado pelo professor da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Dr. Sérgio Freire. A parte técnica de gravação ficou a cargo do bolsista Marcos Edson Cardoso Filho, aluno do curso de composição na referida instituição. Este projeto de pesquisa integra o Programa Acadêmico Especial (PAE) da UFMG que tem por objetivo apoiar o desenvolvimento de atividades acadêmicas não vinculadas diretamente às disciplinas, contribuindo para a formação do aluno e para a melhoria do ensino nos cursos de graduação.

Resumo do projeto de gravação

O projeto acima mencionado tem por objetivo investigar as transformações das noções de espaço a partir do processo de gravação, mixagem e pós-produção utilizando um sistema de edição não-linear. Podemos observar que, atualmente, todo o processo de gravação, seja ele para produção de CD de áudio ou cinema, envolve um trabalho minucioso tanto na edição não-linear (montagem de uma obra musical a partir de fragmentos sonoros não necessariamente tocados em sua seqüência final) como na construção de novos espaços nos quais essas obras "parecem" acontecer. O processo de simulação de espaços acústicos em gravação teve início na década de 1950 com o chamado sistema "estéreo", no qual o som passava a ser "espacializado" em dois canais distintos, em oposição ao sistema "mono" (um canal apenas). Esse sistema representou e ainda representa um grande avanço no sistema de difusão sonora, pois, sendo em duas vias, aproxima a gravação com a percepção corpórea dos

¹⁸⁶ Texto escrito por Marcos Filho e adaptado por Ana Cláudia de Assis.

dois ouvidos. Pode-se criar, com apenas duas fontes sonoras, uma sensação bastante nítida de um espaço acústico ocupado por diferentes sons. Apesar de já possuímos sistemas com múltiplos canais, nosso estudo enfoca unicamente o processo em dois canais, por ser ainda o padrão na produção musical. Sua parte experimental consiste na gravação de obras inéditas para piano solo, escritas pelo compositor brasileiro e ex-professor da UFMG, César Guerra-Peixe, interpretadas pela pianista e professora da Escola de Música da UFMG, Ana Cláudia de Assis. No processo de gravação foram utilizados três pares de microfones em três tipos de microfonação diferentes, a saber: microfonação estéreo paralela, microfonação estéreo x-y e microfonação estéreo direcional. Esse sistema diverso de microfonação nos possibilita três tipos diferentes de espaço, além de suas misturas em diferentes dosagens. Assim, cabe ao técnico de estúdio o trabalho conjunto com o intérprete no processo de finalização do produto de áudio - edição não-linear, mixagem, espacialização -, levando em conta que o ouvinte não se encontra na sala de concertos e sim, na sala de casa.

Detalhamento do processo de gravação

As várias sessões de gravação se realizaram no auditório Fernando Melo Vianna da Escola de Música, durante os meses de agosto a novembro de 2005. Foram interpretadas as seguintes obras: *Quatro Bagatelas* (1944); *Música n.1* (1945); *Dez Bagatelas* (1946); *Música n.2* (1947); *Miniaturas n.3* (1948); *Prelúdios n.1, n.2, n.3* (1949).

Tais obras nunca foram gravadas comercialmente e o produto final desta gravação, o CD, é parte da tese *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe*, de Ana Cláudia de Assis.

Essas músicas representaram um desafio ao processo de espacialização do som gravado do piano, uma vez que o compositor explora esse instrumento nos seus diversos registros e intensidades.

A captação do som: microfones e sistemas de microfonação estéreo

Qual é então, essencialmente, o efeito do microfone? Ele é demasiado simples para que alguém se dê o trabalho de o perceber, demasiado evidente para que alguém tenha tido a originalidade de o destacar: o microfone produz uma versão puramente sonora dos eventos - sejam concertos, comédias, rebeliões ou desfiles. Sem transformar o som, ele transforma a escuta.

(Schaeffer)

Para um trabalho de edição de áudio levando em conta o espaço, uma microfonação adequada torna-se um elemento indispensável no processo de “construção” de uma obra via sistemas digitais de gravação. O processo de edição depende, em grande parte, da maneira como a fonte sonora foi captada.

Devido à sua construção, tamanho e forma de projeção do som, o piano de cauda ou *Grand Piano* é um dos instrumentos mais complexos de obter uma captação adequada. David Miles em seu livro *Modern Recording Techniques*, nos apresenta seis diferentes possibilidades de captação (Fig. 1). Segundo ele, as formas de captação dependem do estilo musical a ser gravado e das preferências próprias do artista ou produtor envolvido. No nosso caso, em se tratando de um trabalho que leva em conta o espaço, a acústica da sala de gravação também é um fator preponderante no complexo de captação e edição:

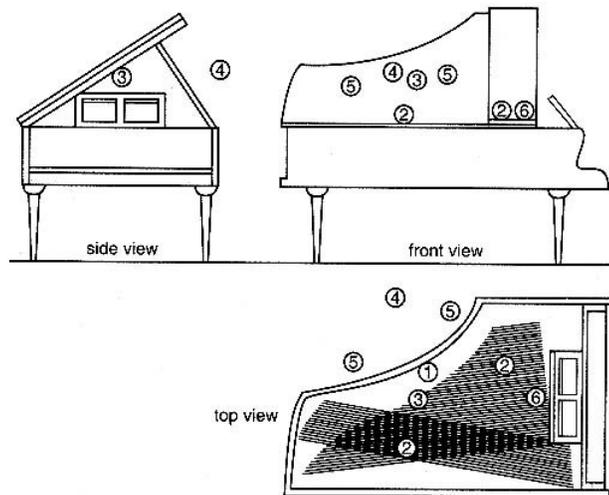


Figura 1

Sabemos que, atualmente, é possível simular vários tipos de espaço tendo como fonte um som qualquer através da utilização de *softwares* específicos para tal fim. Decidimos utilizar a reverberação natural do auditório Fernando Melo Vianna que independe de processos eletrônicos de simulação de espaço por ter sido projetado especificamente para a prática de música de concerto.

Utilizamos três tipos de microfonação estéreo, sendo, portanto, 03 pares de microfones:



Figura 2: Um microfone posicionado na região aguda das cordas, outro na região grave

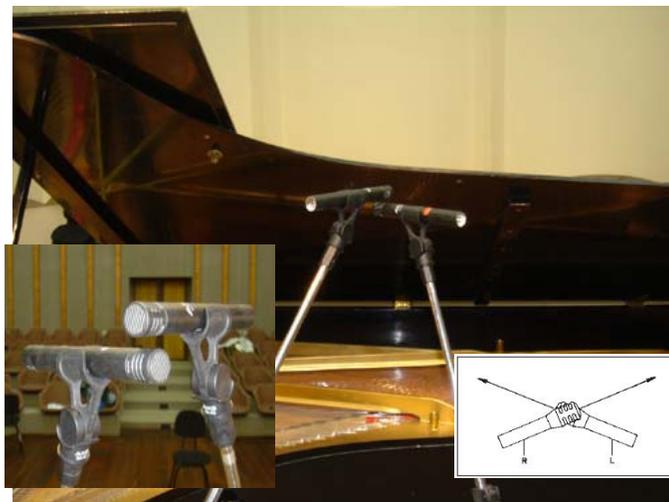


Figura 3: Sistema x-y, captação fora do piano direcionada para a tampa de ressonância

Resolvemos incluir uma microfonação *estéreo paralela* para captar não o som específico do piano, mas da projeção desse som na sala de gravação:

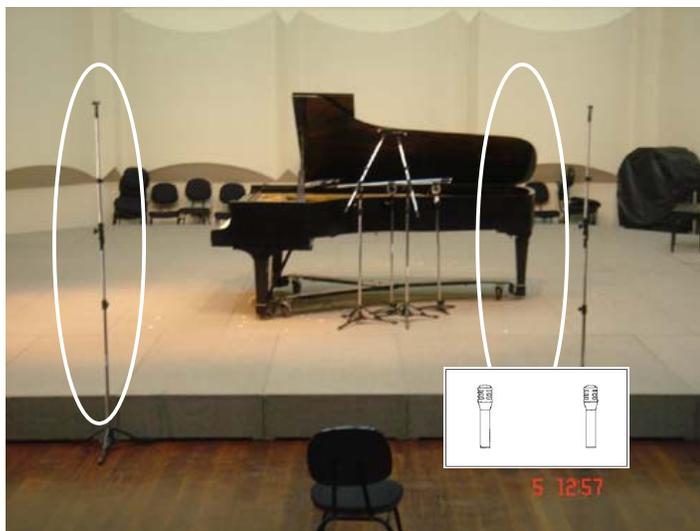


Figura 4

Dentro desta perspectiva, tivemos três níveis progressivos de captação do som:

1) *Microfonação direcional*: possibilita um som “puro”, sem reverberação e com muito ataque; 2) *Microfonação x-y*: possibilita a captação de um som com menos ataque, porém com alguma espacialização, pois o som é captado após sua reflexão na tampa de ressonância; 3) *Microfonação paralela*: possibilita o acesso a um som com pouco ataque e muita reverberação natural da sala de gravação. O nível de ataque é medido de acordo com a distância dos microfones e a principal fonte de emissão do som do piano, os martelos e as cordas.

Foram utilizados os seguintes tipos e modelos de microfones: *Captação direcional*: um par de microfones AKG modelo 414; *Captação x-y*: um par de microfones AKG modelo 460; *Captação paralela*: um par de microfones Neumann modelo KM 184.

A microfonação foi registrada através de um processo de gravação digital multipista via computador. Cada microfone foi gravado em um canal de áudio independente. Sendo assim, tivemos para o trabalho de edição, seis canais divididos em três pares.

Até o momento da captação e gravação, lidamos com a matéria bruta a ser trabalhada. O som gravado no *hard disk* do computador representa apenas três sistemas de captação ou de

escuta diferenciada da música emitida pelo piano. No entanto, coube a nós, a partir deste processo, organizar esses espaços a fim de criar uma concepção própria e independente.

A montagem do espaço: percepção e edição

[Sobre o gramofone:] Não deveríamos temer esta domesticação do som, esta mágica que qualquer um pode fazer à vontade com um disco? Ele não dissipará a força misteriosa de uma arte que se poderia ter pensado indestrutível?

Debussy

No processo de edição e montagem do espaço, tivemos um pensamento bilateral. De um lado temos um *ouvinte A* - ao vivo na sala de concerto, de outro, temos um *ouvinte B* no aparelho de som doméstico. A idéia do estudo de espacialização é propiciar ao ouvinte *B*, uma sensação de escuta que represente uma simulação e uma ampliação da percepção obtida pelo ouvinte *A*. A simulação se dará a partir da permanência de elementos característicos do som do piano emitidos numa sala de concerto. Já a ampliação se dará pela nova construção da obra, a partir da exploração da captação dos seis microfones e também do processo de edição que permite uma seleção própria do material que será escutado no final. Neste sentido, a edição permite ao ouvinte de casa uma “escuta estendida” que parte da própria extensão da obra a partir do momento em que ela é gravada. Tal extensão/edição passa por um processo de diversos “filtros” que vai desde a captação dos microfones, trabalho de edição (intérprete e produtor de áudio), chegando até o processo de reprodução da gravação (diversos aparelhos e caixas acústicas possibilitando escutas diferenciadas).

Na etapa chamada pós-produção (manipulação dos sinais de áudio após a gravação) que tem início com o processo de mixagem, ou seja, a edição e fusão dos diversos canais de áudio. Deu-se o processo de construção da obra e da espacialização.

Em qualquer gravação - e a nossa não fugiu à regra - utilizamos vários *takes* de uma mesma peça. Por exemplo, para a gravação das *Dez Bagatelas* a intérprete executou a mesma peça cinco vezes. Tivemos, portanto, cinquenta possibilidades de “montagem” e construção de uma possível “interpretação perfeita”. Outra possibilidade foi a gravação de *takes* de partes de uma peça (trechos difíceis de serem executados de uma só vez, por exemplo), assim a colagem das partes de uma mesma peça fica sob a responsabilidade do editor.

Nesta perspectiva, estamos trabalhando com duas práticas de construção e edição não-linear:

- 1) Montagem de *takes* de diversas versões de uma mesma obra.
- 2) Edição, colagem e construção da obra final a partir de fragmentos de seções das peças gravadas separadamente.

Utilizamos um software de computador que permite a gravação simultânea em diversos canais. Depois de todos os *takes* gravados e devidamente catalogados (para facilitar o “passeio” por eles), é possível “navegar” pelos diversos canais de áudio, através do sistema de edição não-linear digital possibilitada por programas de computador como o *Vegas*, produzido pela Sony.

Neste estudo, a construção da obra via edição não-linear perpassou níveis de um artesanato musical muito apurado. Montando uma gravação a partir de colagens de fragmentos, acordes e até de ressonâncias dos diversos *takes* obtidos com as execuções da intérprete.

Após a edição e montagem, ainda dentro do processo de pós-produção, passamos para a etapa de construção do espaço ou espacialização. Direcionamos nosso estudo a partir de dois conceitos básicos: o do ouvinte na sala de concertos e sua transposição para a sala de casa; a direcionalidade do som próprio piano – graves, médios, agudos → canal esquerdo (L – Left) e direito (R – Right) (Fig. 5).

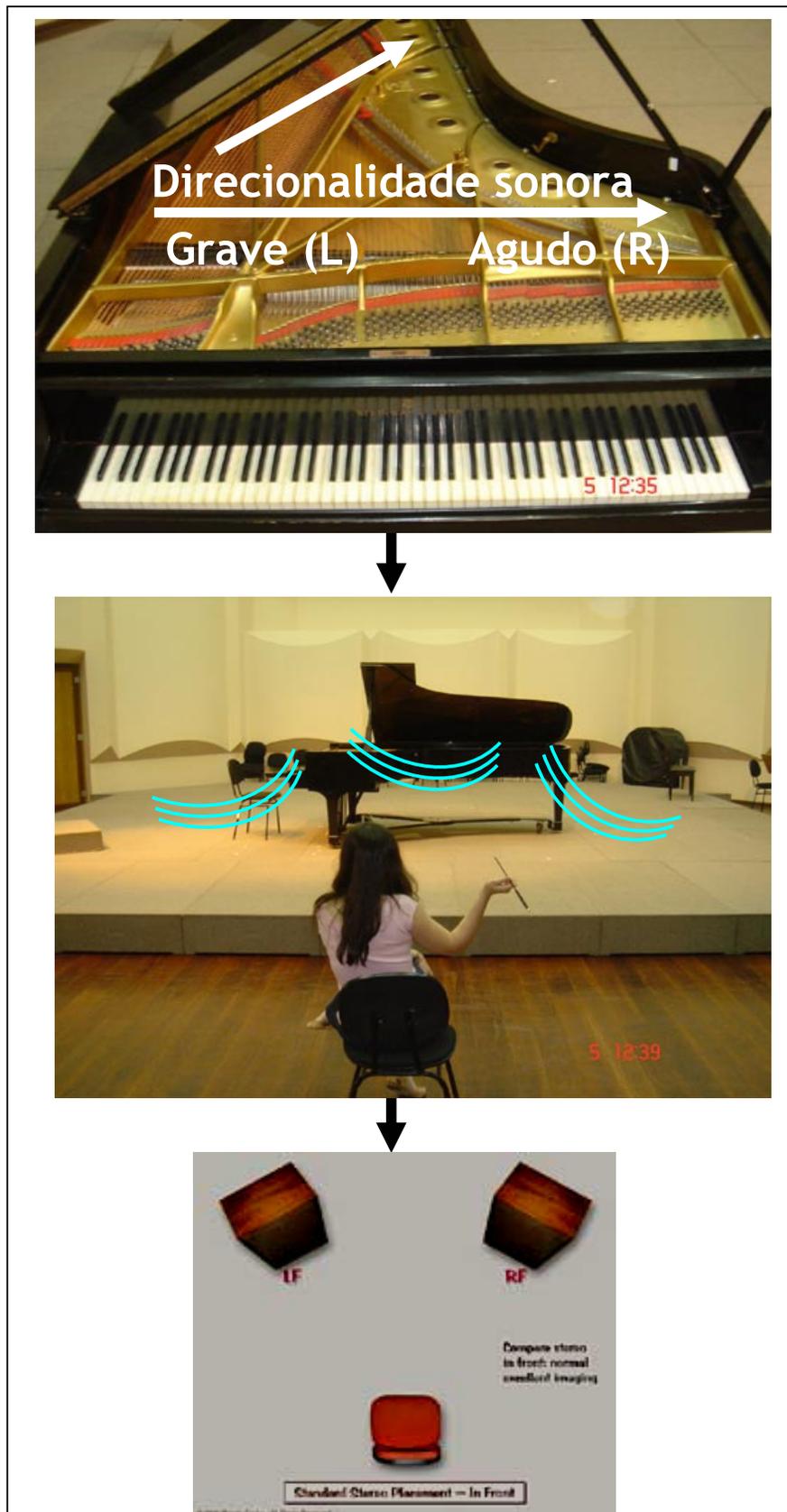


Figura 5

Partindo dessas duas premissas passamos para a realização da espacialização em si. A construção se deu através da manipulação dos “três espaços” gravados e devidamente editados pelos seis microfones. Utilizamos controladores digitais de volume e *pan* (Fig. 6).

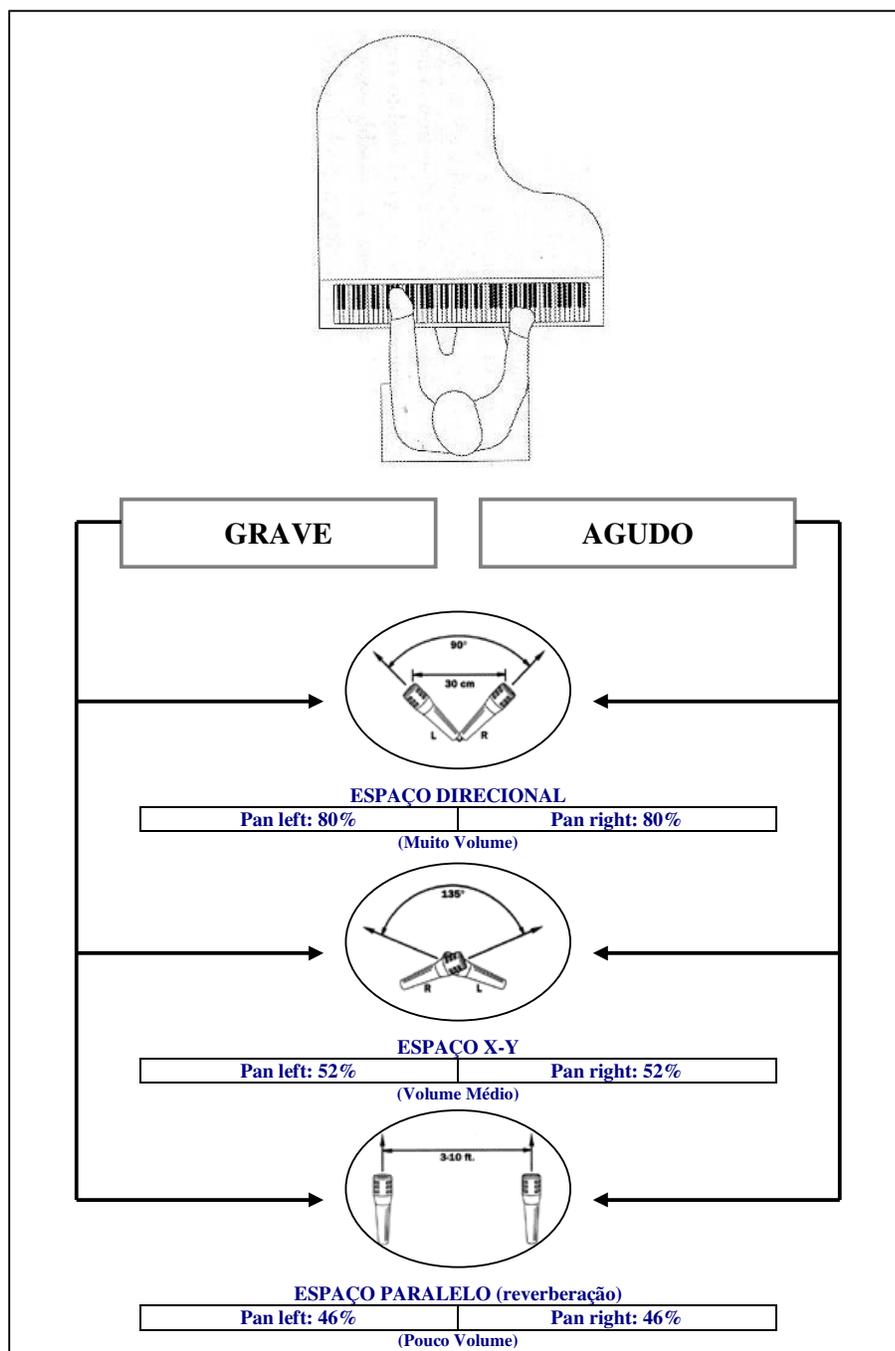


Figura 6

O controlador *pan* permite atuar diretamente na “posição” do som. Com ele, podemos até criar um piano invertido (graves na direita, agudos na esquerda). A partir das

possibilidades espaciais obtidas com os três níveis de microfonação (captação da reverberação da sala – distante do piano, captação próxima à tampa do piano, captação dentro do piano), tem-se a intenção de proporcionar ao ouvinte de casa a escuta de um *super piano*. Chamamos de *super piano*, pois, na verdade, trata-se de um instrumento com uma sonoridade expandida de suas naturais numa sala de concerto. Um dos exemplos disso é que, inevitavelmente o ouvinte de casa ouvirá o som sutil dos pedais do piano, bem como da percussão ativa dos martelos nas cordas, fato dificilmente audível numa sala de concerto.

As etapas finais do nosso estudo consistiram em *renderização* (transformação dos seis canais de áudio em dois canais apenas - padrão estéreo), compressão do áudio (uniformização e masterização das diversas faixas - ondas sonoras que constarão no CD).

Para a montagem do CD foi levado em conta o espaço em segundos entre cada peça, respeitando o silêncio necessário entre os diversos movimentos e também as diferentes peças e suas características contrastantes.

A *Suíte Nordestina*, gravada pela pianista Sônia Maria Vieira, em 1975, foi remasterizada por Marcos Filho para constar, exclusivamente, neste CD.

Bibliografia

CHANAN, Michael. *Repeated takes*. London: Verso, 1995.

GARCIA, Sérgio Freire. *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo*. 2004. Tese (Doutorado em Semiótica - Linguagens Sonoras) – PUC, São Paulo, 2004.

HUBER, David Miles e Runstein, Robert E. *Modern Recording Techniques*. 5. Ed. Boston: Focal Press, 1997.

Webliografia e imagens

www.dvd-tips-tricks.de/main/info-grundlagen.php

www.wendycarlos.com/surround/surround.html

www.cipsychoacoustics.com/book/mixes/3D.html

www.shure.com/pdf/booklets/mics_for_music_studio.pdf

Fotos das figuras 2, 3, 4 e 5

Marcos Filho: Auditório da Escola de Música da UFMG e Piano *Steinway and Sons*.