

CÉSAR GUERRA-PEIXE: ENTRE A *COR NACIONAL* E A *EXPRESSÃO DODECAFÔNICA*

Ana Cláudia de Assis*

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo discutir o conflito estético de Guerra-Peixe vivenciado no final de seu período dodecafônico, demonstrando que, para além dos norteamientos técnicos e estilísticos, ele se forjou em meio ao diálogo intenso entre o compositor, sua obra e a sociedade brasileira da década de 1940. Sob o ponto de vista metodológico, nossa discussão parte da análise dos seguintes documentos: *Música n.2* (1947), Correspondência de Guerra-Peixe com Curt Lange (1946-1985), Currículo do compositor (1971, V, VI).

PALAVRAS-CHAVE: Guerra-Peixe; música dodecafônica; projeto da cor nacional; análise documental.

ABSTRACT: A discussion of the aesthetic conflict experienced by César Guerra-Peixe during the final stages of his dodecaphonic phase shows that this conflict was shaped, beyond technical and stylistic orientations, by intensive dialogue between the composer, his work and the Brazilian society of the forties. Based on the analysis of the composition *Musica n. 2* (1947), letters exchanged between the composer and the musicologist Francisco Curt Lange (1946–85), and the composer’s autograph curriculum vitae (1971, V, VI).

KEY-WORDS: Guerra-Peixe; dodecaphonic music; national colour project; documental analysis.

Em 23 de novembro de 1947, durante seu período dodecafônico (1944-1949), Guerra-Peixe compôs a *Música n.2* para piano solo. Esta obra não corresponde exatamente a uma continuidade do seu projeto da “cor nacional” - desenvolvido a partir da *Música n.1* (piano, 1945) e que em *Dez Bagatelas* (piano, 1946) aparece de forma mais evidente - o qual, em síntese, constitui-se pela conciliação da técnica dodecafônica com elementos musicais de caráter popular, numa tentativa de garantir a comunicabilidade com o público brasileiro dos anos 1940.

Após a elaboração de seus “conceitos estéticos¹” ou, em outras palavras, de suas estratégias de conciliação, bem como 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 ao dodecafonismo mais justo reflete o ápice de uma crise composicional, desencadeada, a princípio, pela insatisfação de Guerra-Peixe com seu projeto “nacionalizante”. A este respeito, o compositor comenta que nas obras de 1946 até meados 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 Araújo². Contudo, a insatisfação persiste. Sobrevêm um período de crise na composição, que

* Professora do Departamento de Teoria Geral da Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em História Cultural pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG e Mestre em Práticas Interpretativas da Música Brasileira pela UNI-RIO. anaclaudia@ufmg.br.

¹ Tais conceitos podem ser consultados nas cartas de Guerra-Peixe enviadas a Curt Lange durante o mês de março de 1947. Esta correspondência encontra-se no Acervo Curt Lange, Biblioteca Central da UFMG.

² Como veremos neste artigo, 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-Peixe. Impressionado com o conhecimento musical e com o acervo material de Mozart de Araújo, Guerra-Peixe mencionou várias vezes em cartas a Curt Lange, a admiração pela vasta biblioteca do musicólogo, contendo, dentre outros, livros e periódicos sobre história da música, músicas

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. Naquele ano, Guerra-Peixe compôs dezenove obras e reformulou doze. As composições são: *Duas 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* (1944 - 1947) 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 1947³; *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 composição⁴; *Provérbios n.2*, também para canto e piano, estreados em 1949 na cidade de São Paulo, pela cantora Madalena Nicol; *Duas Peças* para violino e piano, cuja estréia aconteceu no Harvard Clube de Nova York, em 1950, pela violinista Alteia Alimonda⁵; *Miniaturas* para violino e piano, *Música n.1* e *Música n.2* 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

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: “Este sujeito é inteligentíssimo e muito culto. Tenho lucrado muito da sua erudição, principalmente no que toca aos aspectos sociais em relação às artes. 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).

³ Segundo nota do compositor, esta obra foi adotada pela classe de flauta da Pró-Arte do Rio de Janeiro (GUERRA-PEIXE, 1971, VI, p. 6);

⁴ Posteriormente, esta obra foi apresentada pelo mesmo cantor nas cidades de Assunção, Montevidéu, Buenos Aires e Rosário. Segundo nota do compositor, alguns números desta obra foram gravados por Mariz em discos lançados pelo Ministério das Relações Exteriores (GUERRA-PEIXE, 1971, VI, p. 7).

⁵ Em 2005, a obra completa para violino e piano de Guerra-Peixe foi gravada em CD por Eliane Tokeshi (violino) e Guida Borghoff (piano).

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 1971⁶. 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 dodecafônica:

(...). 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 pouco⁷ da sua atenção para mim... Creio ser esta atitude o resultado dos comentários do Sr. Renato Almeida, que parece estar simpatizando-se muito com as minhas diretrizes estéticas. (Mas, o diabo é que estou com vontade 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 “nacionalizantes”, parecia satisfeito com os “comentários” de Renato Almeida e também com seus desdobramentos, capazes de atrair a atenção de Nogueira França, um dos mais renomados críticos musicais 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.

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”.

⁶ Ano em que o compositor produziu o catálogo de obras com o qual trabalhamos.

⁷ Grifos do compositor.

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 tradicional. 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, dentre outros) 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 Cooperativa⁸, 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 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 e latino-americano 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 Villa não nos deu confiança (...). O Quarteto do Santoro teve prós e contras, nas opiniões. O do Koellreutter escandalizou 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

⁸ A Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores foi criada e dirigida por Francisco Curt Lange no período entre 1941 a 1956 (ASSIS, 2006, p. 133).

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 repetidos⁹. 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 (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1947).

Em primeiro lugar, devemos lembrar que o público freqüentador 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 uma de suas metas. 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, embora em proporções diferentes, recorriam aos elementos da música popular como fonte de inspiração.

A prova desta correspondência, segundo a afirmativa do 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, a partir de 1950, 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* demonstra que, naquele momento, a opção do compositor foi por um dodecafonismo mais hermético, voltando a associar-se às referências formais da pintura abstrata¹⁰. 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 menor¹¹.

Vejam a série geradora:



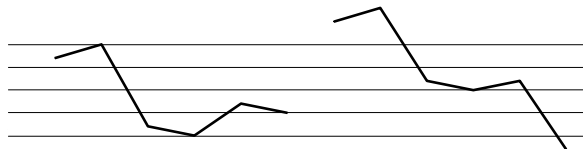


Figura 1 a: Perfil melódico da série geradora da *Música n.2*

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.

É importante ressaltar que o termo “Música” era utilizado por Guerra-Peixe 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 é¹²:

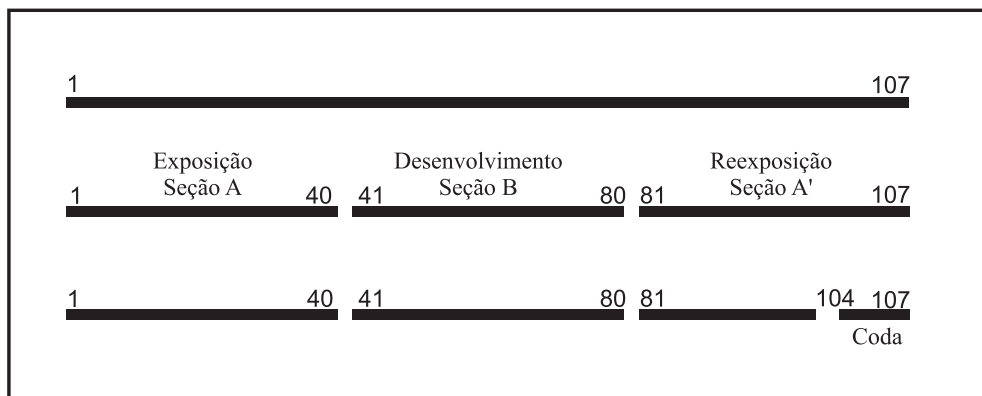


Figura 2: Esquema formal da *Música n.2*

Neste movimento, Guerra-Peixe trabalha basicamente com três motivos temáticos de texturas e fisionomias rítmicas próprias. O que importa para nossa discussão é que tais motivos, concebidos em analogia à pintura abstrata, constituem-se pela alternância de movimentos melódicos ascendentes e descendentes criando um discurso musical de múltiplas direções, sem nenhuma intenção “nacionalizante”.

¹² A numeração presente neste quadro faz referência aos compassos.

Embora esta obra tenha um resultado sonoro bastante distinto das outras obras baseadas no projeto da cor nacional, 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 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 nesta obra, pela primeira vez, os harmônicos do piano por meio do fenômeno acústico conhecido como “ressonância por simpatia”. No contexto desta obra, 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 formal. 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 também 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 formais¹³. (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. Scherchen¹⁴? - que nos aconselhou investigar a aplicação do timbre como elemento formal? De qualquer forma este 2º *Divertimento* já estava composto, quando o regente suíço passou por aqui¹⁵. 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 Hermann 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 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 dodecafismo. Embora o compositor não atribua ao seu contato com Scherchen nenhuma relação com seus questionamentos estéticos de 1947, nossa hipótese

¹³ Grifos do compositor.

¹⁴ O regente alemão Hermann Scherchen (Berlim, 1891 - Florença, 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, p.42).

¹⁵ Guerra-Peixe conheceu Herman Scherchen em meados de 1947, por ocasião de sua vinda ao Brasil.

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! ¹⁶ 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 (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1947).

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, 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 Cujó, em Mendonza, Argentina (sua primeira audição aconteceu em 1952, na Universidade de

¹⁶ Grifos do compositor.

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).

As discussões com Mozart de Araújo acentuaram 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 desta obra lida pelo compositor 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 Grupo *Música Viva* e o enfraquecimento dos movimentos de renovação musical em toda América Latina, ambos relacionados com o Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais¹⁷, outros fatores concorreram para o encerramento da fase dodecafônica de Guerra-Peixe. Dentre eles, três nos parecem essenciais: a insatisfação pessoal do compositor com a 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 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 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 existe¹⁸. (...). (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 dita.

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”

¹⁷ Detalhes sobre o congresso ver NEVES (1981) e KATER (2001).

¹⁸ Grifos do compositor.

(GUERRA-PEIXE, 1953)¹⁹. Se durante a fase dodecafônica, Guerra-Peixe 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.

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 1949²⁰. 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 a respeito da música nacional *versus* música dodecafônica.

Nesta reavaliação, o conflito entre a cor nacional e a expressão dodecafônica cedeu lugar à pesquisa das práticas musicais pernambucanas e à busca de uma nova forma de expressão musical baseada, agora, na multiplicidade sonora própria de sua cultura. A possibilidade de partir para um outro meio sócio-musical 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)²¹.

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 trabalho de registro e assimilação dos ritmos e de outros elementos musicais, visando seu aproveitamento nas orquestrações que faria para a rádio do Recife, mas, principalmente em suas futuras composições dentro de uma perspectiva nova de nacionalismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ASSIS, A. C. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 - 1954)*. 2006. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

¹⁹ 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.

²⁰ 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 (ASSIS, 2006, 145).

²¹ 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.

GUERRA-PEIXE, C. Que ismo é esse Koellreutter? *Fundamentos*, n.31, p.33-35, 1953.

GUERRA-PEIXE, C. *Curriculum Vitae – Principais traços evolutivos da produção musical*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, V. 12 f. Texto datilografado, 1971.

GUERRA-PEIXE, C. *Curriculum Vitae - Catálogo de obras*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, VI. 21 f. Texto datilografado, 1971.

GUERRA-PEIXE, C. e LANGE, F. C. *Correspondência* (1946-1985). Acervo Curt Lange, Biblioteca Universitária da UFMG: Série Correspondências. 176f.

KATER C. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez/Musa, 2001.

MIRANDA, H. 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.

PARTITURAS:

GUERRA-PEIXE, C. *Música*. Rio de Janeiro, 1945. Piano. Manuscrito.

GUERRA-PEIXE, C. *Dez Bagatelas*. Rio de Janeiro, 1946. Piano. Manuscrito.

GUERRA-PEIXE, C. *Música n.2*. Rio de Janeiro, 1947. Piano. Manuscrito.