

GUERRA-PEIXE: 100 ANOS

Flavio Barbeitas
Ana Cláudia Assis
(organizadores)

ISBN 978-85-60488-08-7



9 788560 488087

Escola Música - UFMG

Belo Horizonte

2015

GUERRA-PEIXE: 100 ANOS

TÍTULO: GUERRA-PEIXE: 100 ANOS

ORGANIZADORES: FLÁVIO TERRIGNO BARBEITAS E ANA CLÁUDIA DE ASSIS

REVISÃO DE TEXTO: FLÁVIO TERRIGNO BARBEITAS E ANA CLÁUDIA DE ASSIS

PROJETO GRÁFICO: CENTRO DE COMUNICAÇÃO DA UFMG - CEDECOM

DIAGRAMAÇÃO: ELISA GUIMARÃES SANTOS

GRUPO DE PESQUISA: NEMUB – NÚCLEO DE ESTUDOS EM MÚSICA BRASILEIRA/ CNPQ

COMISSÃO CIENTÍFICA:

ANA CLÁUDIA DE ASSIS

ANTÔNIO GILBERTO MACHADO DE CARVALHO

CECÍLIA NAZARÉ DE LIMA

FLÁVIO TERRIGNO BARBEITAS

© 2015 OS AUTORES LISTADOS NO SUMÁRIO

G934

Guerra-Peixe [recurso eletrônico] : 100 anos / Flávio Barbeitas, Ana Cláudia Assis (organizadores). Belo Horizonte: Minas de Som, 2015.

1 recurso on-line (221 f.)

Anais do evento: Guerra-Peixe: 100 anos, Seminário sobre vida e obra do compositor, realizado na Escola de Música da UFMG, entre 09 e 11 de abril de 2014.

Inclui bibliografias.

1. Guerra-Peixe, César, 1914-1993 2. Musica – Análise, apreciação. 3. Música –Brasil I. Barbeitas, Flávio. II. Assis, Ana Cláudia.

CDD: 780.15

GUERRA-PEIXE E VILLA-LOBOS, UMA BREVE COMPARAÇÃO

Paulo de Tarso Salles

(ECA/USP)

Dentre os participantes desta mesa, da qual tenho a honra de participar, sou provavelmente o que tem menor vinculação direta com pesquisa sobre Guerra-Peixe¹. Tive a felicidade de participar da banca de doutoramento em Sociologia – notável, diga-se – de Frederico Barros em 2013, e venho acompanhando com satisfação e interesse os trabalhos dele, de Ana Cláudia Assis e de Cecília Nazaré sobre Guerra-Peixe, os quais abrangem desde a dicotomia entre dodecafonismo e cor nacional em sua obra até sua colaboração com o cinema. E se ainda não chegou ao meu conhecimento nenhum trabalho específico sobre Guerra-Peixe assinado por Flávio Barbeitas, sua dissertação sobre as valsas para violão de Francisco Mignone foi orientada por Samuel Araújo, professor na UFRJ e um dos principais pesquisadores da obra de Guerra-Peixe.

Uma das abordagens de Frederico Barros a Guerra-Peixe é sua contraposição a Villa-Lobos, que ele abordou em pelo menos três artigos, um dos quais apresentado justamente no 1º Simpósio Villa-Lobos de 2009, que ajudei a organizar na USP, no auditório do MASP em São Paulo. Depois, Barros e eu pudemos discutir alguns aspectos dessa relação entre esses músicos de diferentes gerações e concepções musicais, já que seus interesses compartilhados pelo “moderno” e pelo “nacional” proporcionam oportunidade para explorar suas proximidades e diferenças.

Não tive oportunidade de conhecer Guerra-Peixe pessoalmente, assim, uma de minhas principais referências sobre sua personalidade, além de seus escritos, são seus depoimentos sobre Villa-Lobos incluídos no documentário *O índio de casaca*, dirigido por Roberto Feith para a Manchete Vídeo em 1986. Chama a atenção o contraste entre essas mediações, na medida em que os depoimentos escritos e publicados geralmente são feitos em tom de admiração:

¹ Este texto foi escrito originalmente como suporte a uma comunicação oral feita na mesa redonda “Guerra-Peixe e a musicologia brasileira”, dentro das atividades do seminário Guerra-Peixe, 100 anos, organizado no departamento de música da UFMG em abril de 2014. Assim, apesar de algumas inserções e edições, procurei manter o tom de endereçamento à plateia e aos colegas que comigo participaram daquele momento.

E modernamente, a ascensão cada vez mais notável de Bartók e Villa-Lobos no conceito internacional, parece afirmar que a fidelidade à música popular em nada impede que o compositor realize obra de valor considerável e de plena aceitação internacional. O problema é sem dúvida, como fazê-lo (Guerra-Peixe, texto extraído do Catálogo de Obras de 1971).

Já nos depoimentos colhidos para o documentário sobre Villa-Lobos, o tom e a disposição de Guerra-Peixe mudam consideravelmente. Ele se refere preferencialmente ao Villa-Lobos que teria forjado sua biografia de sucesso, afirmando que “Villa-Lobos jamais viu um índio de verdade, apenas o índio de carnaval”, ou ainda criticando negativamente sua aparente desorganização composicional, ao narrar uma conversa em que Villa-Lobos lhe teria dito que compunha como se construísse uma casa onde os cômodos, telhado, etc. estavam todos trocados, fora de seus lugares habituais. Frederico Barros comentou uma carta de Guerra-Peixe a Mozart de Araújo, de 1950, em que Villa-Lobos é criticado por “praticar sempre o mesmo processo construtivo” (Guerra-Peixe, *apud* Barros, 2013a). Depois, em 1991, Guerra-Peixe afirmou que passou a compreender “outras possibilidades” após o contato com Villa-Lobos (Assis, 2006, p. 185). A conhecida bravata villalobiana “- o folclore sou eu” devia incomodá-lo profundamente, justo ele, pesquisador tão sistemático das tradições folclóricas em Pernambuco e em São Paulo. Frederico Barros sintetiza as prováveis origens da ambiguidade crítica de Guerra-Peixe a Villa-Lobos, localizada em uma questão que extrapola as diferenças estéticas e metodológicas entre os compositores:

Principalmente por pertencer à geração imediatamente subsequente à de Villa-Lobos, Guerra Peixe também encontrou o cenário da música de concerto marcado pela figura de Villa-Lobos. Pode-se tentar descrever esquemática e simplificada a situação do campo da música de concerto no momento em que ele iniciava sua carreira da seguinte maneira: nas primeiras décadas do século XX, até por volta dos anos 1930, havia um grupo de músicos, críticos e teóricos que buscava a afirmação de ideais nacionalistas na música de concerto brasileira. Assim, quando Villa-Lobos já era músico consagrado e se engajou, junto de diversos outros colegas de geração, no “projeto” estadonovista de modernização do país, a situação dos espaços voltados para a música de concerto no Brasil praticamente ficou restrita a uma certa oposição entre estes, que se consolidavam junto ao aparelho estatal, e os professores, regentes e críticos tradicionais, que defendiam a tradição europeia e ocupavam em geral

os espaços em instituições de ensino e na imprensa. Tanto estes quanto aqueles estavam naturalmente na briga pela manutenção das posições já alcançadas e, se possível, pelo alcance de outras posições de maior destaque, o que significa que havia uma espécie de barreira para a ascensão de compositores mais novos (Barros 2009, p. 52).

Por dominar e representar politicamente a classe musical nos principais espaços institucionais do Estado Novo, Villa-Lobos despertou uma série de ressentimentos que vão desde sua participação no regime – apesar de muitos intelectuais e artistas de esquerda como Cecília Meireles, Oscar Niemeyer, Anísio Teixeira, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Cândido Portinari e até Mario de Andrade, entre outros, também terem atendido ao chamado do projeto estadonovista – passando pela crítica ao canto orfeônico como método de educação musical, chegando à crítica da sua obra como um todo, desde sua alegada “falta de técnica”, até a suposta acomodação das obras compostas após 1930.

Longe de querer fugir do tema desta mesa e levando a questão a uma possível “defesa” de Villa-Lobos, quero com isso chamar a atenção para um dos problemas que permeou a musicologia brasileira e que se manifestou em muitos estudos sobre compositores brasileiros em geral, pelo menos até a década de 1980. Refiro-me a uma certa relação de causa e efeito determinada pela noção de “genialidade”, atribuindo papéis que parecem derivados da concepção poundiana de “inventores”, “mestres” e “diluidores”², onde a história da música no Brasil é narrada segundo uma sucessão de compositores notáveis, divididos entre “grandes” e “precursores”. Dessa forma, a incômoda classificação de “diluidor” é substituída pelo seu par “positivo”, “precursor”, que dá ao compositor assim classificado um papel mais honroso na “preparação” de um estilo mais perfeito que será atingido em um ponto situado pouco mais adiante. Também não é meu interesse defender a pureza das categorias poundianas, mas sim comentar alguns dos processos que ajudaram a sustentar tais narrativas.

Tais processos – segundo minha interpretação – são exemplarmente ilustrados no tratamento dado à música de Guerra-Peixe. Boa parcela dos trabalhos dedicados a ele trata do período de cinco anos (entre 1944-49) dedicados ao estudo e composição com séries dodecafônicas. Nesse ponto sinto necessidade de esclarecer um pouco mais o que norteia meu ponto de vista, posto que minha linha de pesquisa é estabelecida principalmente sobre processos composicionais, fundamentando-se especialmente na questão da chamada análise musical. O dodecafonismo, seja em sua origem em Viena, seja no Brasil, parte de uma reflexão de caráter analítico, onde o compositor busca alternativas à maneira tradicional de organizar as

² Ezra Pound, *ABC da Literatura* (Cultrix, 17ª ed., 2012, p. 42), publicado originalmente como *ABC of Reading* em 1934.

relações melódicas e harmônicas, e secundariamente as rítmicas, de modo a romper com a estética herdada do século 19, bastante associada ao romantismo burguês. Trata-se de uma modificação na concepção da criação musical que a um só tempo intenta renovação nos campos técnico e estético, e que ficou conhecido como um dos principais modelos do chamado modernismo. Além disso, por sua aplicação sistemática da escala cromática, que rompeu com a prática comum à música europeia entre os séculos 18 e 19, assim como com o tratamento dado às dissonâncias segundo o contraponto dos séculos 16 e 17, o dodecafonismo e seus desdobramentos seriais foram considerados como a estratégia mais radical dentre as manifestações modernas (vide Adorno, *Filosofia da Nova Música*).

Esse radicalismo fez com que os compositores passassem como nunca a escrever sobre as razões que os levaram a tal escolha. Guerra-Peixe, assim como Schoenberg e Webern, não ficou imune a essa necessidade de justificar e racionalizar suas decisões composicionais. Esse material se tornou um fardo manancial para os musicólogos, que com raras exceções anteriores a esse período (Rameau, Beethoven e outros poucos), agora dispunham ao mesmo tempo da *prática*, representada pela composição em si, e da *teoria*, oferecida pelos escritos dos compositores. No Brasil isso representava ainda superar as dificuldades decorrentes do suposto “atraso” do meio musical brasileiro, das “deficiências artísticas e pedagógicas” dos “professores de composição da Escola Nacional de Música” nos anos 1940, conforme Ana Cláudia Assis (2006, p. 166) observou no relato feito por Carlos Kater (2001, p. 56).

Resumindo, há uma natural correlação entre estrutura e significado na música dodecafônica e serial, inerente tanto por parte do compositor quanto do intérprete (seja instrumentista, cantor, crítico ou musicólogo), que traz para o primeiro plano de sua indagação essa tensão entre escuta e técnica. Isso não impediu todavia que muita teoria “malfeita” sobre música dodecafônica viesse a lume, meramente indicando onde está a série, limitando-se a essa identificação primária. Deixemos de lado essa “corrente” analítica, e consideremos a vertente que trata de seu aspecto efetivamente musical: o jogo de forças entre estrutura (no nível da obra) e proposição (no discurso do compositor), incidem sobre o ouvinte/intérprete, que então é capaz de interagir com essas propostas, etc.

Porém, quando saímos dessa designação teoricamente mais “confortável”, sustentado pelo arcabouço técnico da série e suas possibilidades, essa correlação se enfraquece. Via de regra, a música brasileira dita de caráter nacional, de Villa-Lobos, Guarnieri, Guerra-Peixe e outros, é analiticamente tratada a partir de fragmentos de sua estrutura modal, recortando trechos onde se pode definir o modo, ou de sua estrutura rítmica, quando esta se assemelha ou se apropria (reproduzindo, deformando, variando, modificando) de ritmos populares. Embora essa estratégia analítica possa de fato proporcionar ideias interessantes sobre a expressão de elementos nacionais, muitas vezes ela passa ao largo dos processos composicionais empregados, nos pontos de articulação entre forma e material (timbre, alturas, ritmo), ou o que poderíamos chamar

mais bombasticamente como o embate entre os elementos “progressistas” - a técnica - e “primitivos” - o material de origem popular/folclórica. Até mesmo a música popular de caráter comercial de Guerra-Peixe ainda carece de investigação. É significativa a observação de Samuel Araújo acerca da ausência de estudos sobre o:

[...] repertório musical produzido por demanda de mercado e, possivelmente por isso, não avaliado como “movimento” no sentido aqui enunciado: a música composta por Guerra-Peixe para orquestra de dança de salão no Brasil ao final dos anos 1930 e início dos anos 40, em meio, portanto, à Segunda Guerra Mundial (Araújo, 2010, p. 102).

Isso é sensível na medida em que a musicologia brasileira ainda não desenvolveu métodos próprios para tratar da música popular instrumental, e ainda não tem explorado consistentemente fontes importantes, como os métodos práticos para tocar Choro publicados nos anos 1940-60. Certos trabalhos, como por exemplo a dissertação de Celso Delneri sobre o violão de Garoto, quando analisa brevemente os métodos *Tupan*, *Bandeirantes* e *Cacique*, publicados em 1943, cuja edição pela Irmãos Vitale “apresenta uma proposta do aprendizado musical através da linguagem corrente entre os músicos populares, principalmente dos regionais de choro (Delneri, 2009, p. 22)”, me fazem crer que temos tradições próprias no manejo da harmonia e do contraponto que servem de base para os procedimentos assimilados da música popular.

A pesquisa sobre a obra de Guerra-Peixe tem sido bastante promissora: Araújo, em um breve balanço (Araújo, 2010), contabilizou 29 publicações sobre sua música, no período entre 1981 a 2008, divididas da seguinte maneira:

- 20 sobre Guerra-Peixe compositor;
- 5 sobre Guerra-Peixe orquestrador;
- 3 sobre Guerra-Peixe intérprete;
- 1 sobre Guerra-Peixe pesquisador.

Nos últimos seis anos o número de teses, dissertações, artigos e livros sobre Guerra-Peixe tem aumentado consideravelmente (minha fonte foi uma consulta simples ao site da ANPPOM em <http://www.anppom.com.br/anais.php>), assim como cresce o número de gravações de suas obras. Minha experiência pesquisando a música de Villa-Lobos nos últimos 12 anos ajudou a consolidar minha crença de que é imprescindível a criação de linhas e grupos de pesquisa nos programas de pós-graduação, onde tarefas possam ser distribuídas entre pesquisadores, de modo a cobrir as diversas facetas da produção musical de compositores

brasileiros. O caráter interdisciplinar dessa múltipla abordagem poderia diminuir um pouco nossa sensação de atraso e dívida para com esses grandes artistas que se empenharam em representar nossa cultura através do embate entre sons e ideias.

Voltando à comparação entre Villa-Lobos e Guerra-Peixe, posso dizer que os considero próximos no tocante ao interesse pela representação não estereotipada de elementos nacionais, o que, todavia, implica em considerável grau de estilização de figuras rítmicas e melódicas segundo seus métodos e estilos pessoais. Apesar desse interesse comum, a música resultante é de estilo radicalmente diferente: o Villa-Lobos e o Guerra-Peixe mais “internacional”, aquele onde Villa-Lobos mais se aproxima do ambiente de vanguarda em Paris e onde Guerra-Peixe mais se envolve com o dodecafonismo, é proporcionalmente tão distinto quanto as produções mais “nacionalistas” de ambos. Diga-se de passagem que, comparativamente, Villa-Lobos talvez seja até mais “estável” que Guerra-Peixe, se observarmos sua oscilação entre esses polos; Guerra-Peixe pode ser comparado a um verdadeiro “camaleão” estilístico, talvez fruto de sua vivência como arranjador, que o tornou eclético para talvez abrir mão de um estilo marcadamente rígido em determinadas constâncias. Ou talvez suas constâncias estejam embutidas no rigor com que estabeleceu seus critérios composicionais, como em sua teoria de “melos” que tanto se aproxima das teorias de Paul Hindemith como deriva de seu aprendizado com Koellreutter (Guerra-Peixe, 1988; Hartmann 2013). Entretanto, o espaço não é suficiente para que uma avaliação mais significativa possa ser feita, comparando obras específicas desses compositores segundo critérios menos genéricos.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Samuel. *Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar*. In: Revista USP, São Paulo, n. 87, p. 98-109, setembro/novembro 2010.
- ASSIS, Ana Cláudia. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e musicais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Belo Horizonte: Tese de doutorado em História, UFMG, 2006.
- BARROS, Frederico M. *César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição*. São Paulo: Tese de doutorado em Sociologia, USP, 2013a.
- BARROS, Frederico M. *Afinal, quem é o folclore? - Villa-Lobos e Guarnieri segundo Guerra-Peixe*. In: 37º Encontro Anual da Anpocs, 2013, Águas de Lindóia. Anais do 37º Encontro Anual da Anpocs, 2013b.
- BARROS, Frederico M. *César Guerra Peixe e Heitor Villa-Lobos: Vanguarda, Nacionalismo e Nacionalismo de Vanguarda*. In: XIV Encontro Regional de História - Memória e Patrimônio - ANPUH-RJ, 2010, Rio de Janeiro. Anais do XIV Encontro Regional de História - ANPUH-RJ, 2010.
- BARROS, Frederico M. *Dois visões da nacionalidade: Heitor Villa-Lobos e César Guerra-Peixe*. 2009. (Apresentação no 1º Simpósio Internacional Villa-Lobos, São Paulo, Universidade de São Paulo). Disponível em <http://www.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO008.pdf>.
- DELNERI, Celso T. *O violão de Garoto: a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. São Paulo: Dissertação de mestrado em Música, USP, 2009.
- GUERRA-PEIXE, César. *Principais traços evolutivos da obra musical*. Texto extraído do Catálogo de Obras de 1971. Disponível em <http://www.guerrapeixe.com/index2.html>.
- GUERRA-PEIXE, César. *Melos e Harmonia acústica: princípios de composição musical*. São Paulo: Vitale, 1988.
- HARTMANN, Ernesto. *O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos*. In: Per Musi, n. 27, Belo Horizonte: UFMG, jan/jun 2013.
- LIMA, Cecília Nazaré de. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe, à luz das impressões do compositor*. Campinas: Dissertação de mestrado em Música, UNICAMP, 2002.