

Compondo a "cor nacional": conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe

Ana Cláudia de Assis (UFMG, Belo Horizonte)
anaclaudia@ufmg.br

Resumo: César Guerra-Peixe, em 1944, ao aderir ao movimento *Música Viva* e ao dodecafonismo assumiu uma posição de compositor esteticamente anti-nacional, rompendo com uma tradição nacionalista fundada na segunda metade do século XIX e prolongada até início dos anos 1950. Romper com esta tradição 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. Na busca de tais valores, Guerra-Peixe deu início a seu projeto da "cor nacional" constituído pelo trabalho de conciliação dos elementos da linguagem atonal-serial-dodecafônica e elementos da música tonal tradicional, em especial da música popular urbana. Dentre os elementos musicais priorizados pelo compositor em suas experiências estéticas está o ritmo. Este artigo tem como objetivo apresentar algumas estratégias desenvolvidas por Guerra-Peixe para imprimir "cor nacional" às suas obras dodecafônicas, bem como as motivações estéticas e culturais que conduziram tais estratégias.

Palavras-chave: Guerra-Peixe, música dodecafônica, ritmo, conciliações estéticas e culturais.

Composing the Brazilian "*National Colour*": aesthetic and cultural conciliations in César Guerra-Peixe's dodecaphonic music

Abstract: When, in 1944, Brazilian composer César Guerra-Peixe joined the *Música Viva* movement and adhered to dodecaphonism, he was taking on the role of an aesthetically antinational composer, thus breaking with a nationalist tradition founded in the second half of the twentieth-century which continued till the early 1950s. To break with that tradition entailed to propose new musical-aesthetic values to a Brazilian audience used to the nationalistic *tuning*, the *consonances* of traditional European music and the *rhythms* of popular music. In search of such values, Guerra-Peixe launched his "national colour" project, conciliating elements from atonal-serial-dodecaphonic language with elements from traditional tonal music, and from Brazilian urban popular music in particular. Rhythm ranks high among the musical elements privileged by the composer in his aesthetic experiences. Herein I present some strategies developed by Guerra-Peixe in order to furnish his dodecaphonic works with the "national colour" as well as the aesthetic and cultural motivations that have led to those strategies.

Keywords: Guerra-Peixe, dodecaphonic music, rhythm, aesthetic and cultural conciliations.

1. Introdução

Durante o período entre 1944 e 1949, o compositor petropolitano César Guerra-Peixe (1914-1993) fez parte do Grupo *Música Viva* (1939-1952) formando, ao lado de Cláudio Santoro (1919-1989), Eunice Katunda (1915-1990) e Edino Krieger (1928), a linha de frente do movimento liderado por Hans Joachim Koellreutter (1915-2005).

Ao aderir ao *Música Viva* e ao dodecafonismo², Guerra-Peixe assumiu, assim como seus colegas de Grupo, 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 o início dos anos 1950. Romper com a tradição nacionalista implicava propor novos valores estético-musicais para o público brasileiro, este habituado às sonoridades nacionalistas, aos acordes tonais da música tradicional européia e aos ritmos da música popular. 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 1949, uma música cujas perspectivas sonoras renovadoras não comprometessem o diálogo com o público, mas, ao mesmo tempo, contribuisse para despertar uma nova sensibilidade musical na sociedade de sua época.

Segundo depoimento de Edino Krieger, dentre os compositores do Grupo *Música Viva*, Guerra-Peixe foi "o mais rigoroso na sua visão teórica. Ele pesquisou muito a música serial, fazendo séries pan-intervalares, ele realmente foi fundo na questão do serialismo, muito mais do que qualquer um de nós" (KRIEGER, 1989³).

Paralelamente às pesquisas com a técnica dodecafônica, Guerra-Peixe trabalhou como orquestrador e arranjador de músicas populares em três diferentes emissoras de rádio – Rádio Tupi, Rádio Globo e Rádio Nacional, respectivamente (entre 1946 e 1949), transitando e convivendo com músicas e músicos de universos aparentemente antagônicos. Esta convivência serviu-lhe não apenas como um meio de ampliar sua experiência enquanto compositor e orquestrador, mas, também, foi uma prática fundamental para o desenvolvimento das estratégias de conciliação, as quais, nas palavras de KRIEGER (1989), definem-se como "experiências de conciliar o dodecafonismo com elementos de uma certa sintaxe brasileira".

Infiltrando materiais de práticas musicais populares no âmbito da estruturação rítmica e melódica, Guerra-Peixe buscou imprimir uma "cor nacional"⁴ às suas obras dodecafônicas, construindo, assim, uma estética sonora própria, compatível com a linguagem da música dodecafônica, mas, ao mesmo tempo, acessível ao gosto musical de sua época.

Dos elementos priorizados por Guerra-Peixe em seu projeto da "cor nacional", está o ritmo. Para ele, o ritmo na música dodecafônica era um dos principais elementos para atingir a "comunicabilidade"⁵ com o público brasileiro. Baseado nesta tese, Guerra-Peixe formulou uma série de críticas aos compositores e às obras dodecafônicas como uma forma de legitimar suas experiências estéticas. Dentro desta perspectiva, podemos dizer que, na medida em que Guerra-Peixe desenvolvia seu projeto da "cor nacional" contribuía, naturalmente, para a construção de uma imagem da música dodecafônica diferente daquela forjada pelos compositores nacionalistas brasileiros durante a década de 1940, na qual o dodecafonismo representava uma "música formalista", "degenerada", "sem conteúdo emocional" e "despojada de seus elementos essenciais de comunicabilidade"⁶.

Para entendermos a fundamentação das críticas de Guerra-Peixe relativas ao ritmo na música dodecafônica, bem como de seus argumentos em prol da "cor nacional", 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.

2. 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:

(...). 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, p.265), "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".

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 (1979, p.86)

(...) 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.

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, p.32) aponta que "a memória é o estofo do tempo e este não pode estar situado fora da consciência, ele é uma duração interior".

A esta abordagem do tempo como "duração interior", acrescentamos a opinião de BOSI (1992, p.29), 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.

Assim, "suspender" o tempo significaria abstrairmos o tempo de sua existência racional. Durante um acontecimento musical, o tempo não é racionalizado, ele é potencialmente "experenciado" 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, como dito anteriormente, 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 parte considerável 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 conciliação do dodecafonismo com elementos da cultura nacional:

(...). 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 arritmica. O que me diz disto? Escreva duas linhas a este respeito, dando-me o seu parecer. Para mim, julgo mais uma incapacidade construtiva do que "conceito" estético. Porque se pode dar ritmo 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. A repetição é pressuposto da memória a qual, relembrando BOSI (1979), propicia a relação do presente com o passado.

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 existem e exercem papel preponderante na definição das unidades formais.

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 constantemente⁸. Estes motivos quase nunca serão repetidos de maneira passiva, estarão sempre abertos a um processo de variação contínua, dificultando o reconhecimento imediato dos mesmos:

(...). 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).

Entretanto, 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 pesquisados, podemos afirmar que Guerra-Peixe sempre foi um pesquisador de ritmos, cujas primeiras coletas surgiram ainda na infância⁹. 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 sua ruptura com o dodecafonismo e com o Grupo *Música Viva*. Em seu texto "Atonalismo, dodecafonismo e música nacional", publicado em 1952 na *Revista Fundamentos*, Katunda recorreu ao exemplo das manifestações populares – "exauridas" no "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? ¹⁰ (KATUNDA *apud* KATER, 2001:b, p.70 – 71).

Formuladas em contextos diferentes, a argumentação de Katunda contra o ritmo da música dodecafônica é semelhante à 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*, esta também consequência do referido Congresso¹¹.

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 cerebralísticos e construtivistas da música dodecafônica", como mencionado acima pela compositora.

Eunice 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 9 de

maio de 1947. Hesitação esta que, assim como ocorreu com Katunda, se transformou em convicção a partir de 1950, quando Guerra-Peixe abandonou definitivamente o dodecafonismo em virtude, naturalmente, de sua insatisfação pessoal, mas, sem dúvida, por influência direta das práticas musicais da cultura pernambucana¹².

3. *Música n.1* (1945)¹³

Para exemplificarmos o trabalho de conciliação do compositor no âmbito da estruturação rítmica, selecionamos um excerto da *Música n.1*, para piano solo, composta em 1945.

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. Tais acordes podem ser vistos na figura abaixo:

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*, dois materiais (um formal, outro rítmico) denotativos de práticas musicais tradicionais e populares.



Ex. 1: Acordes extraídos da série geradora da *Música n.1* – *Curriculum Vitae* do compositor, 1971, V, p.2



Ex.2: Material com função de refrão em *Música n.1*, 2º movimento, c.1

O primeiro é um motivo rítmico-melódico recorrente, em uníssono, funcionando como uma espécie de refrão. Este material aparece no c.1 do *Allegro Giusto*, (Ex.2), e depois recorre nos c.11-13, c.19-20, c.54, c.56-57 e c.85.

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. 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, como discutido anteriormente. Ele é, sem dúvida, uma ferramenta que auxilia o ouvinte na apreensão do discurso musical.

O segundo material, e que diz respeito diretamente ao tratamento do ritmo, é um desenho sugestivo dos padrões rítmicos e do *swing* do jazz tradicional norte-americano, aparecendo de forma explícita a partir do c.60, na região grave do piano, permanecendo até o c.83. Com este

material rítmico em forma de *ostinato*, o compositor desenvolveu uma polifonia a duas vozes distintas – uma na região grave, outra na 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. Para ele, dentro do universo da música popular, o *jazz* correspondia à novidade musical da época. Como algo novo e, ao mesmo tempo, assimilável aos ouvidos de sua cultura, infiltrar o *jazz* em suas obras dodecafônicas parecia-lhe uma forma eficiente de assegurar não só a comunicabilidade como também o caráter renovador de sua música.



Ex.3: Alusão à rítmica do jazz tradicional norte-americano em *Música n.1* 2º movimento, c.60- 67

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 [Conservatório Brasileiro de Música] e aluna do Newton Pádua [ex-professor de composição 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 "estrangeiros". No artigo escrito e publicado em 1953 na *Revista Fundamentos*¹⁴, o compositor declarou ter cometido um equívoco no artigo escrito em 1947, publicado na *Revista Música Viva* n.12, passando, então, a endossar o tom xenófobo do discurso nacionalista a respeito do jazz.

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 o compositor expande seu projeto da "cor nacional", até então centrado no âmbito da estruturação rítmica e melódica, através do uso sistemático de séries simétricas¹⁵:

(...). 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. Como enfatizado, o projeto da "cor nacional" através das conciliações rítmicas (e melódicas) visava a criação de uma música moderna — por meio dos recursos

do idioma atonal-serial-dodecafônico — sem prejuízo da comunicabilidade com seu público.

4. Considerações finais

Além da preocupação com a comunicabilidade, podemos interpretar a alusão a gêneros musicais populares e a elementos formais tradicionais da música erudita no contexto de uma obra dodecafônica também como uma forma do compositor expressar a multiplicidade estético-musical urbana dos anos 1940 — da qual ele participava — e que os nacionalistas pareciam negar.

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.

Assim como ocorre na dinâmica própria da multiplicidade cultural, o termo "conciliar" — empregado por nós para designar as estratégias de Guerra-Peixe — 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. Por exemplo, o ritmo do jazz norte-americano na *Música* n.1, considerado uma representação da música popular, 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 outro contexto histórico-musical. Nesta perspectiva, interpretamos as conciliações estéticas de Guerra-Peixe como coexistência de diferentes representações histórico-musicais que se alteram constantemente no contato entre si. Este processo de auto-alteração, além de participar da multiplicidade cultural da sociedade brasileira, realça a forma estratégica encontrada pelo compositor para se dirigir e propor uma nova sensibilidade musical para o público de sua época.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- ASSIS, Ana Cláudia. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. 2006. 268f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- BOLETIM LATINO-AMERICANO DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, Tomo VI, abril, 1946. 606p.
- 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.
- CASTORIADIS, Cornelius. A lógica conjuntista ou identitária. In *As Encruzilhadas do Labirinto 1*. Tradução de Carmem Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987(a). vol. I, seção II, p.217-226.
- 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.
- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ: FAPESP, 1998.
- 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.
- GUERRA-PEIXE, César. *Curriculum Vitae - Catálogo de obras*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 1971, VI. 21 f. Texto datilografado.
- GUERRA-PEIXE, César. *Curriculum Vitae - Principais traços evolutivos da produção musical*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 1971, V. 12 f. Texto datilografado.
- GUERRA-PEIXE, César e LANGE, Francisco Curt. *Correspondência (1946-1985)*. Acervo Curt Lange, Biblioteca Universitária da UFMG: Série Correspondências.176f.
- GUERRA-PEIXE, César. Que *ismo* é esse, Koellreutter? *Fundamentos*. São Paulo, n.31, p.33-35, jan., 1953.
- GUERRA-PEIXE, César. *Relação Cronológica de Composições*, desde 1944. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 1993, 51f. Texto manuscrito.
- KATER Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez/Musa, 2001a.
- KATER Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001b.
- KRIEGER, Edino. Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1989. 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Carlos Kater.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e Tempo Histórico: A Contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. São Paulo: Ática, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. Paris: Seuil, 1985.
- 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.
- SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2001.
- 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.

Partituras:

- GUERRA-PEIXE, César. *Dez Bagatelas*. Rio de Janeiro, 1946. Piano. Manuscrito.
- GUERRA-PEIXE, César. *Miniaturas n.3*. Rio de Janeiro, 1948. Piano. Manuscrito.
- GUERRA-PEIXE, César. *Música n. 1. Rio de Janeiro, 1945. Piano. Manuscrito*.
- GUERRA-PEIXE, César. *Quatro Bagatelas. Rio de Janeiro, 1944. Piano. Manuscrito*.

Ana Cláudia de Assis é Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e Professora Adjunta da Escola de Música (UFMG). Como pianista dedica-se ao repertório brasileiro contemporâneo, sendo responsável por estréias de obras de Almeida Prado, Guerra-Peixe e Eunice Katunda, dentre outros. Seus projetos de pesquisa, voltados à produção musical brasileira, buscam conciliar a prática musicológica com a prática interpretativa. Atualmente integra o Grupo Instrumental Oficina Música Viva, criado em 2006.

Notas

- ¹ O tema deste artigo foi desenvolvido em nossa tese de doutorado, intitulada *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*, realizada no Programa de Pós-Graduação em História (FAFICH-UFMG), sob orientação da professora Dra. Regina Horta.
- ² No período em que Guerra-Peixe esteve vinculado ao *Música Viva* compôs cerca de 49 obras baseadas na técnica dodecafônica de composição, contemplando diferentes formações instrumentais, dentre elas, instrumentos solistas, duos, trios, quartetos de corda, noneto e orquestra (ASSIS, 2006).
- ³ Entrevista de Edino Krieger a Carlos Kater em 20 de fevereiro de 1989. 2 Fitas cassete, localizadas no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Música da UFMG.
- ⁴ O termo "comunicabilidade" é empregado pelo compositor em diversos documentos com os quais trabalhamos (correspondência, currículo, artigos, dentre outros).
- ⁵ Expressões empregadas por Camargo Guarnieri na Carta Aberta de 1950. Ver KATER (2001, p.119 -124).
- ⁶ Esteban Eitler (1913-1960), flautista argentino com intensa atividade junto ao movimento *Música Viva*, foi responsável pela interpretação de aproximadamente 16 músicas nas programações radiofônicas *Música Viva*. Ver ASSIS, 2006.
- ⁷ Isso não implica na ausência total de repetições, pois, segundo WEBERN (1984), 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.
- ⁸ A este respeito, ver FARIA JR. (1998).
- ⁹ 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).
- ¹⁰ O texto de Katunda parece-nos, de certa maneira, uma ratificação da Carta Aberta de Guarnieri.
- ¹¹ Guerra-Peixe mudou-se do Rio de Janeiro para o Recife às vésperas do carnaval de 1950, a convite de trabalho da Rádio Jornal do Comércio de Recife, permanecendo na capital pernambucana até início de 1953.
- ¹² O manuscrito original da *Música n.1* encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Cópias podem ser encontradas na Biblioteca do Instituto de Letras e Artes da UNI-RIO e na Biblioteca da Escola de Música da UFMG.
- ¹³ O título do artigo publicado em *Fundamentos* é "Que ismo é esse, Koelreutter?" (1953). Um ano antes, em 1952, Eunice Katunda publicou, no mesmo periódico, o texto "Atonalismo, dodecafonia e música nacional", já comentando neste artigo.
- ¹⁴ Obtêm-se uma série simétrica quando a relação intervalar das seis últimas notas da série é análoga à relação das seis primeiras. Exemplo da série geradora de *Dez Bagatelas* (1946) para piano solo: Mib, Fá, Ré, Sol, Dó, Sib - Lá, Si, Sol#, Dó#, Fá#, Mi (1ª metade: 2ªM, 3ªm, 4ªJ, 5ªJ, 2ªM; 2ª metade: 2ªM, 3ªm, 4ªJ, 5ªJ, 2ªM).