

Guerra-Peixe: considerações sobre o significado do conceito “objetividade folclórica”

Clayton Vetromilla (UNIRIO, Rio de Janeiro)

cvetromilla@oi.com.br

Resumo: Neste trabalho, nos debruçamos sobre o significado do conceito “objetividade folclórica” (e, por conseguinte, folclorismo direto e folclorismo diluído) forjado por César Guerra-Peixe (1914-1993) entre as décadas de 1950 e 1970. Na tentativa de detectar a presença do folclore no fazer violonístico do compositor, especulamos também sobre a gênese das obras *Sonata* para violão, de 1969, e *Dueto característico* para violino e violão, de 1970.

Palavras chave: Guerra-Peixe, nacionalismo, movimento armorial, violão.

Guerra-Peixe on the concept of “folkloric objectivity”

Abstract: In this paper we examine the meaning of “folkloric objectivity” (and, thus, of direct folklore and diluted folklore), an expression coined by Brazilian composer César Guerra-Peixe (1914-1993) between the 1950s and 1970s. Attempting to detect the presence of folklore in his compositions for the classic guitar, we also consider the genesis of the works *Sonata for Guitar* (1969), and *Characteristic Duet for Violin and Guitar* (1970).

Keywords: Guerra-Peixe, Brazilian Nationalism, “armorial” movement, classic guitar.

1- Introdução

César Guerra-Peixe (1914-1993), no início da década de 1970, elaborou um dossiê contendo o resumo de suas atividades artísticas. No capítulo intitulado “Principais traços evolutivos da produção musical”, o compositor menciona a figura de Mário de Andrade e, em linhas gerais, situa-se do ponto de vista estético na fase da *tese* nacional, ou seja, dedica-se principalmente ao trabalho de pesquisa sobre a música folclórica.

Neste texto, analisamos o período imediatamente posterior, quando é a *Estética* do filósofo marxista Georg Lukács (1885-1971) que passa a exercer forte ascendência sobre o pensamento de Guerra-Peixe. Especulamos também como tais idéias se manifestaram na elaboração do conceito de música armorial e suas manifestações em obras como a *Sonata* para violão, de 1969, e o *Dueto característico* para violino e violão, de 1970.

2- A presença de Georg Lukács

Tendo em vista os resultados estéticos obtidos com a *Suíte* para quarteto ou orquestra de cordas, de 1949, Guerra-Peixe renuncia ao dodecafonismo (GUERRA-PEIXE, 1971, p.[4]) e inicia a fase nacional. Em texto datado de 1955, sintetiza o processo: “éramos decididos apologistas do dodecafonismo - espécie de música que pretendíamos deformar ao nosso modo, supondo, então, produzir obra de cultura nacional... - quando, em meados de 1949, mudamos a nossa atitude estética diante da música brasileira e dos sentimentos humanos” (GUERRA-PEIXE, 1980, p.11).

No início da década de 1970, Guerra-Peixe “recorda” Mário de Andrade ao afirmar que “nos países em que a cultura aparece de empréstimo que nem os americanos, tanto o indivíduo como a Arte nacionalizada têm de passar por três fases: 1ª a fase da tese nacional; 2ª a fase do sentimento nacional; 3ª a fase da inconsciência nacional (Ensaio sobre a música brasileira)” (GUERRA-PEIXE, 1971, p.[17]). Em linhas gerais, na passagem citada literalmente por Guerra-

Peixe (ANDRADE, 2006, p.34), está sistematizada uma propedêutica pedagógica dirigida aos compositores, responsáveis pela nacionalização da música erudita brasileira: aproveitamento de temas folclóricos (tese nacional); elaboração de melodias de caráter nacionalista (sentimento nacional); encontro com a brasilidade essencial (inconsciência nacional) (CONTIER, 1985, p.29).

O compositor “acredita estar começando exatamente a primeira das fases”, a fase da *tese* nacional, porém sugere a possibilidade de “detalhar e ampliar” o espectro desse conceito. Tendo selecionado elementos materiais de determinada manifestação folclórica, é possível elaborá-los “a termos de valores artísticos”, ou seja, realizando “estilização em alto nível, mas de modo a permitir (ou fazer pressentir) que na obra figurem, demarcadas, as características daquilo que é estilizado” (GUERRA-PEIXE 1971, p. [18]).

Em 1980, no texto de apresentação para estréia da obra *Sumidouro* sobre poemas de Olga Savary para violino, violoncelo, piano e barítono, de 1980, o compositor evidencia em suas formulações estéticas a presença de um outro pensador, Georg Lukács. Segundo Guerra-Peixe, o filósofo húngaro afirma que as artes, inclusive a música, são geradas “segundo uma concepção mimética”, sendo mimetismo “o fenômeno que consiste em tomarem diversos seres a configuração e/ou a coloração dos objetos em cujo meio vivem” (GUERRA-PEIXE, 1996, p.12).

No texto *Das obras*, ao tecer comentários sobre as peças *Suíte sinfônica [nº 2] - pernambucana* para orquestra, de 1955; *Pequeno concerto* para piano e orquestra, de 1956; *Assimilações* para orquestra sinfônica, de 1971; *Roda de amigos* para fagote, clarinete, oboé, flauta e cordas, de 1974; *Petrópolis de minha infância* para orquestra de câmara, de 1976; e *Minúsculas II* para piano, de 1984; Guerra-Peixe reitera a importância do pensamento de Lukács. Apesar de incluir composições da década de 1950, o autor afirma que esse grupo de obras possui concepções estéticas cuja motivação decorre da leitura e releitura dos “quatro grossos volumes” que compõem a *Estética* de Georg Lukács (GUERRA-PEIXE, 1985, p.1).

Pelo que pudemos apurar, Guerra-Peixe não tinha domínio da língua alemã, por isso, provavelmente utilizou a tradução em língua espanhola realizada por Manuel Sacristán para Ediciones Grijalbo (Espanha, 1965 e México, 1967), ou seja, só pode ter tido acesso direto à *Estética* (*Esthetik*, Berlin Spandau, 1963) no final da década de 1960. Parece, portanto, que o pensamento de Lukács serviu para fundamentar uma prática composicional iniciada por Guerra-Peixe na década de 1950.

A necessidade de justificar, perante seus pares e a si mesmo, levou Guerra-Peixe a assumir e aprofundar opções estéticas. Depois do contato com o pensamento do filósofo húngaro, sua música “tomou [um] caminho mais objetivo no sentido de comunicabilidade com o público”:

[Lukács] aconselha que a música deva assinalar título ou subtítulo que sugira o mimetismo, isto é, a capacidade de assinalar algo extra-musical a fim de que facilite a compreensão por parte do ouvinte, sem que o valor da obra descaiba para o descritivismo inadequado e até inoportuno. Isso ocorreu na década de 1960, e até hoje assim tem sido. O compositor mais tarde renegou o exagero deste princípio, mas fato é que a idéia permanece como elemento irradiador da comunicabilidade, isto é, da comunicação, que é hoje a redação mais habitual [...]. A não ser nos casos em que o título da música é apenas formal - acadêmica, mas válida no sentido artístico - [minhas] obras assinalam, a partir da década de 1960, o título e os subtítulos que têm a ver com a filosofia de Lukács, cujos resultados o compositor verifica não só na música folclórica como na de concerto (GUERRA-PEIXE, 1985, p.1).

No quarto volume da *Estética* (capítulo 14, *Questões preliminares sobre a mimesis estética*; parte I., *A música*), Lukács discute a questão da música como mimesis: em oposição às correntes expressionistas, que põem em dúvida a “objetividade do mundo externo”. O filósofo sugere que a arte deva apresentar, de maneira imediata ou mediada, a realidade como é percebida pelo artista (LUKÁCS, 1967, p.7) e, no caso da música em particular, recorre à tradição aristotélica para reafirmar que “o objeto mimeticamente reproduzido pela música se distingue qualitativamente do das outras artes: é a vida interior do homem” (LUKÁCS, 1967, p.8).

Guerra-Peixe, tendo vivido profundamente a problemática da comunicação da música expressionista durante a fase dodecafônica,¹ encontra nas palavras de Lukács a formulação estética necessária para redimensionar sua produção: a música é veiculada e deduzida diretamente dos fenômenos da natureza, sendo que ao compositor é dado recolher e trazer à luz tudo aquilo que está na superfície sensível e imediata, ou revelar a essência dessas manifestações (LUKÁCS, 1967, p.10-12). Tendo optado pela estética nacionalista, Guerra-Peixe assume como premissa que música folclórica é expressão legítima das impressões do homem que está próximo da natureza, inaugurando uma nova perspectiva para a fase do sentimento nacional preconizado por Mário de Andrade.

No texto intitulado *Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco*, de 04 de maio de 1974, Guerra-Peixe afirma que, desde dezembro de 1949, suas obras adquiriram o “selo da cultura pernambucana”; porém, quando passou a residir em São Paulo (a partir de novembro de 1952), o universo musical nordestino passou a ser abordado ora direta, ora indiretamente, “segundo exigências da própria forma” (GUERRA-PEIXE, 1974, p.3). Ou seja, o compositor delinea o conceito de objetividade folclórica e seus desdobramentos: obras diretamente inspiradas nas fontes populares de Pernambuco (folclorismo direto) e obras em que os elementos folclóricos de Pernambuco estão presentes, porém de maneira mais ou menos diluída por exigência da natureza do trabalho (folclorismo diluído) (ver Tabela 1 abaixo).

Tendo estabelecido como parâmetro estético o grau de concordância entre o modelo (a música folclórica) e o grau de refiguração do mesmo, Guerra-Peixe divide suas obras em dois grupos: aquelas em que a música folclórica aparece assim como é dada no meio que a produz (folclorismo direto), e aquelas que expressam o resultado da elaboração dos elementos essenciais dessa música (folclorismo diluído). Em ambos os casos, “a medida, como unidade da quantidade e qualidade, está inseparavelmente vinculada com o ser das coisas, suas relações, suas legalidades, etc.” (LUKÁCS, 1967, p.13).

Se, na década de 1920, Mário de Andrade ponderava que a música não possui “nenhuma força direta para ser psicologicamente expressiva” e não possui “o valor intelectual direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto” (ANDRADE, 2006, p.32); na década de 1960, ciente do grau de “objetividade indeterminada” da música, Lukács considera que “títulos ou denominações [...], pensados com seriedade artística” são elementos indispensáveis “para apontar alguma determinação específica das emoções musicalmente refiguradas e conformadas” (LUKÁCS, 1967, p.70). Guerra-Peixe adota essa sugestão (atribuir às obras títulos ou subtítulos de caráter descritivo) com duplo interesse: fornecer meios que auxiliem o ouvinte a desfrutar de uma audição completa da obra e a situar a fonte folclórica que lhe serviu de inspiração.

¹ Para um breve debate sobre esta questão ver, por exemplo, O problema das fases estéticas e a Suíte para violão na obra de Guerra-Peixe (VETROMILLA, 2002, p.131-140).

Ao pressupor que o título de uma peça musical possa, efetivamente, direcionar a audição do público, Guerra-Peixe deixa transparecer certo grau de ingenuidade. Por outro lado, desde a fase dodecafônica, o compositor ocupou-se da relação entre música e elementos de ordem extramusical, por exemplo, ao comparar o Quarteto misto, para flauta, clarinete, violino e violoncelo, de 1945, à pintura de Vassili Kandinsky (GUERRA-PEIXE, 1971, p.[11]) e ao aproximar a sonoridade do Andante do Trio para violino, viola e violoncelo, de 1945, às linhas de Cândido Portinari e às cores de Emiliano Di Cavalcanti (GUERRA-PEIXE, 1971, p.[12]).

Tabela 1. Lista de obras inseridas no texto *Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco*. Incluímos as datas das obras como um elemento novo na listagem feita pelo compositor (o número entre parênteses indica a sequência utilizada no texto original).

Data	Obras diretamente inspiradas nas fontes populares de Pernambuco [folclorismo direto]	Obras em que os elementos folclóricos de Pernambuco estão presentes, porém de maneira mais ou menos diluída por exigência da natureza do trabalho [folclorismo diluído]
1949	(8) <i>Suíte para orquestra de cordas</i>	
1950		(15) <i>Sonatina nº 1 para piano</i> (17) <i>Sonata nº 1 para piano</i> (25) <i>Abertura solene para orquestra sinfônica</i>
1951		(21) <i>Trio nº 2 para sopros</i>
1954	(2) <i>Suíte nº 2 [- nordestina] para piano</i>	
1955	(4) <i>Ô, vaquêro para voz e piano</i> (9) <i>Suíte sinfônica nº 2 - pernambucana para orquestra</i> (10) <i>Ponteado para orquestra sinfônica</i> (13) <i>Três canções para voz e piano</i>	
1956	(11) <i>A inúbia do caboclinho para flauta e orquestra</i>	(24) <i>Pequeno concerto para piano e orquestra</i>
1957	(3) <i>Três peças para viola e piano</i> (5) <i>Eu ia nadá para voz e piano</i>	
1958		(22) <i>Quarteto nº 2 para cordas</i>
1960		(23) <i>Trio para cordas</i> (26) <i>Sinfonia nº 2 [- Brasília]</i>
1966	(12) <i>Ponteado para viola sertaneja [posteriormente, Prelúdio nº 5 - ponteado nordestino para viola ou violão²]</i>	
1967		(18) <i>Sonata nº 2 para piano</i>
1968	(1) <i>Suíte infantil nº 3 para piano</i>	
1969		(16) <i>Sonatina nº 2 para piano</i> (19) <i>Sonata para violão</i>
1970	(6) <i>Na areia para coro feminino</i> (7) <i>Dueto característico para violino e violão</i>	(20) <i>Duo para clarinete e fagote</i>
1971		(27) <i>Assimilações para orquestra</i> (28) <i>A retirada de Laguna para orquestra</i>
1972	(14) <i>Concertino para violino e orquestra de câmara</i>	

² Para um estudo detalhado sobre esta obra ver Ponteado ou prelúdio: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe (VETROMILLA, 2003, p.84-93).

3- A presença de Heitor Villa-Lobos e a passagem pelo Movimento Armorial

Desde a década de 1950, Guerra-Peixe menciona a possibilidade de um dualismo quando do tratamento composicional dado à música folclórica e popular. Tendo atuado como organizador e diretor do LP *Festa de ritmos* (Copacabana, 1954), ao tecer comentários sobre a proposta estética do trabalho realizado, afirma que não pretende “apresentar música popular à guisa de documentário, mas apenas divulgar adaptações que possam dar uma idéia aproximada de algumas características ocorridas no populário nacional” (GUERRA-PEIXE, 1954).

Duas décadas mais tarde, ao aproximar a proposta estética da *Suíte nº 2 - nordestina* (Violeiro, Cabocolinhos, Pedinte, Polca e Frevo) e da *Suíte nº 3 - paulista* (Cateretê, Jongo, Canto-de-trabalho e Tambu) para piano, de 1954, Guerra-Peixe afirma que ambas as obras expressam sua crença segundo a qual “somente por meio da insistência no tratar os valores populares de uma forma mais direta é que, no futuro, se conseguirá aquilo que falta à música brasileira em formação: a tradição erudita” (GUERRA-PEIXE, 1971, p.[18]). As formulações até aqui apresentadas, além da presença do ideário estético proposto por Mário de Andrade em 1928, delineiam também uma rara sintonia entre a visão de Guerra-Peixe e a maneira como Heitor Villa-Lobos organizava seu próprio legado composicional.

No trabalho apresentado durante o *V Ciclo de Palestras* promovido pelo Museu Villa-Lobos / MEC (dezembro de 1970), Adhemar Alves da Nóbrega expõe, “em primeira mão”, uma classificação de obras realizada por Villa-Lobos em 1947. Nela, o compositor organiza sua produção conforme cinco parâmetros: “com interferência folclórica indireta” (entre outras obras citadas por Nóbrega, *Naufrágio de Kleonicos*, de 1916, e *A fiandeira*, de 1921), “com alguma interferência folclórica direta” (entre outras obras citadas por Nóbrega, *Momoprecoce*, de 1929, e *Sexteto místico*, de 1917), “com transfigurada influência folclórica” (entre outras obras citadas por Nóbrega, *Choros* de 1921/1929, e *Rudepoema*, de 1921/1926), “com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de [J. S.] Bach” (entre outras obras citadas por Nóbrega, *Bachianas brasileiras*, de 1930/1945, *Poema de Itabira*, de 1943) e “em pleno domínio do universalismo” (entre outras obras citadas por Nóbrega, *Concerto para piano*, de 1945, e *10º Quarteto de cordas*, de 1946) (NÓBREGA, 1971, p.20-25).

Para examinar o problema da “transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos”, Nóbrega fundamenta-se na tese segundo a qual o artista deva possuir como ponto de partida temas melódicos próprios (elaborados pelo próprio compositor e nos quais se subentende um determinado tratamento formal) ou recolhidos em “estado natural” (“temas populares”). No caso de aproveitar-se de temas populares, o compositor pode “limitar-se” a realizar harmonizações e arranjos artesanais ou submetê-los a um processo de “elaboração pessoal, através da qual se afirmam suas propriedades criadoras” (NÓBREGA, 1971, p.16).

Ainda segundo Nóbrega, essa “elaboração” pode implicar numa “transfiguração” (“transformação” ou “metamorfose”) do tema, que, “embora criação do artista, é inspirado nos modelos populares” (NÓBREGA, 1971, p.16), ou seja, para além de obras baseadas em temas populares, se configura a existência de obras “construídas sobre temas originais”, que seguem “de perto ou adotam, sem deformação, inflexões melódicas e figurações rítmicas freqüentes no populário nacional” (NÓBREGA, 1971, p.19). Para Andrade Muricy (citado por Nóbrega), a atitude de Villa-Lobos diante da música brasileira é, ao mesmo tempo, “infel”, “que deforma (no sentido estético da expressão) a obra anônima”, e “fiel”, “mesmo violentada [a música folclórica], não

perde em suas mãos, a flor popular, o seu conteúdo essencial de humanidade e de humanidade brasileira” (NÓBREGA, 1971, p.18).

Na década de 1970, Guerra-Peixe afirma que a “notável ascensão” de Villa-Lobos (e Béla Bartók) 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” (GUERRA-PEIXE, 1971, p.[18]). Tendo posteriormente tecido inúmeras críticas ao autor das *Bachianas brasileiras*, por exemplo, em (GUERRA-PEIXE, 1988), as palavras de Guerra-Peixe potencializam uma analogia entre certas “maneiras de compor” de ambos: interferência folclórica indireta *versus* folclorismo diluído e interferência folclórica direta *versus* folclorismo direto (apesar de o segundo se colocar na posição daquele que verdadeiramente se submeteu aos preceitos do *Ensaio sobre a música brasileira*).

Durante a segunda metade da década de 1970, Guerra-Peixe teve um contato intenso com o Movimento Armorial e sua participação na definição, ou formulação, dos rumos da estética musical do grupo parece ter sido preponderante. Conforme Ariano Suassuna, Guerra-Peixe, juntamente com Jarbas Maciel,³ “foi figura fundamental para que surgisse a Música Armorial”. Idealizado em 1969 e lançado oficialmente em 1970, o Movimento Armorial pretendia “realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares” nordestinas, sem imitá-las ou repeti-las, mas recriando-as e transformando-as (SUASSUNA, 1975).⁴

No que diz respeito às atividades ligadas à música, o Movimento Armorial inclui o Quinteto Armorial e a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco (dirigida por Cussy de Almeida), ambos ligados ao Conservatório Pernambucano de Música, à Secretaria de Educação e Cultura e à Universidade Federal de Pernambuco. A contribuição composicional de Guerra-Peixe ao repertório armorial consiste das seguintes obras: *Mourão*, gravada no LP *Do romance ao galope nordestino* (Marcus Pereira, 1974), do Quinteto Armorial, e *Mourão* (versão para cordas), gravada no LP *Orquestra Armorial* (Continental, 1975), da Orquestra Armorial; *Galope* para duas flautas violino, viola e violoncelo, de 1970, gravada no LP *Orquestra Armorial* (Continental, 1975), da Orquestra Armorial; *Dueto característico* para violino e violão, de 1970, gravada no LP *Gavião* (Continental, 1977), da Orquestra Armorial; e *Concertino* para violino e orquestra de câmara, de 1972

No texto de apresentação do LP *Gavião*, Jarbas Maciel tece considerações sobre a estética do Movimento Armorial. Entre outros conceitos, distingue a “boa música” e a “grande música”. A primeira, fundamentada antropológicamente, reflete a alma do povo, pois, dadas as suas qualidades estéticas é, ao mesmo tempo, comunicativa (específica) e sobrevive ao lado do tempo histórico (universal); a segunda, a “grande música”, “é a boa música que, pela sua excelência

³ “Nascido em Alagoas e há muitos anos radicado no Recife, [Jarbas Maciel] teve aulas de composição com Guerra-Peixe, que lhe valeram uma completa mudança de orientação estética. Hoje, Maciel é professor universitário, fazendo da música uma atividade amadorística no melhor sentido” (GUERRA-PEIXE, 1974, p.1).

⁴ Em 197[2], Guerra-Peixe proferiu, na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa [do Rio de Janeiro], a palestra “Música Armorial”, à qual compareceu Ariano Suassuna (fundador do movimento). Na ocasião, foram executados exemplos musicais ao vivo (GUERRA-PEIXE, 1974, p.3). O autor do presente texto, até o momento, não encontrou nenhuma evidência concreta a respeito deste evento.

técnica e pelo seu conteúdo cultural, ascende a um nível de universalidade e de erudição bastante acima da música de raízes simplesmente folclóricas” (MACIEL, 1977).⁵

Quando discute a questão da música folclórica, Jarbas Maciel demonstra estar em sintonia com o pensamento de Guerra-Peixe: o estudioso defende aqueles compositores que trabalham sobre a “nossa música erudita de raízes folclóricas mais ou menos explícitas”, mas critica aqueles que utilizam motivos folclóricos simplesmente porque são folclóricos, sem submetê-los a um processo mínimo de seleção e de aproveitamento de suas possibilidades técnicas. Defende, portanto, a necessidade de “saber (e poder) ir além da simples cópia ou da transcrição meramente estilizadora” preconizando que a música de feição regionalista pode atingir um peculiar nível de universalidade, comunicação e aceitação ao expressar, por meio de um mimetismo mais ou menos direto, a essência da cultura do fazer folclórico (MACIEL, 1977).

Fecha-se, portanto um ciclo que se inicia com a noção de *tese nacional, sentimento nacional e inconsciência nacional*, proposta por Mário de Andrade na década de 1920; passa pela sistematização feita por Villa-Lobos na década de 1940 (obras *com interferência folclórica indireta, com alguma interferência folclórica direta, com transfigurada influência folclórica, com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach e em pleno domínio do universalismo*); e se encerra com a noção de *objetividade imediata e objetividade mediada*, formulada por Georg Lukács na década de 1960. Guerra-Peixe, na década de 1970, forja os conceitos de *objetividade folclórica* (e, por conseguinte, *folclorismo diluído e folclorismo direto*) e *abordagem liberada do folclore*, os quais são adotados genericamente pela música armorial com a noção de mimetismo mais ou menos direto do fazer folclórico.

4- Anotações sobre a *Sonata para violão* e o *Dueto Característico para violino e violão*

A *Sonata* para violão de Guerra-Peixe possui três movimentos (I. Allegro, II. Larghetto e III. Vivacissimo). Há uma versão da obra impressa a partir de uma matriz para cópias heliográficas, distribuída pela Ordem dos Músicos do Brasil em 19[70]. Posteriormente, em 1984, a obra foi publicada por Irmãos Vitale Editores.

Em ambas as partituras, Guerra-Peixe incluiu a data de conclusão da obra, 20 de outubro de 1969, mas a dedicatória, “dedicada a Turíbio Santos”, que havia na cópia heliográfica, não permaneceu partitura publicada. O compositor informa que a *Sonata* possui duração aproximada de quinze minutos (GUERRA-PEIXE, 1971, p.[36]), entretanto, o violonista Fábio Schiro Monteiro gravou a obra em apenas 9’20 minutos (I. Allegro, em 6’14 minutos; II. Larghetto, em 3’36 minutos; e III. Vivacissimo, em 4’30 minutos) no CD *Recital brasileiro* (RBM, 2000) e o violonista Thiago Colombo de Freitas, em 11’45 (I. Allegro, em 5’10 minutos; II. Larghetto, em 2’35 minutos; e III. Vivacissimo, em 4’00 minutos) no CD *II Concurso de violão José Lucena Vaz* (UFMG, 2003).

Além de questões interpretativas, a discrepância quanto à duração da obra decorre do fato de que na cópia heliográfica o primeiro movimento possui 115 compassos, enquanto na partitura publicada, 110 compassos; e o terceiro movimento na cópia heliográfica possui 188 compassos,

⁵ É importante ressaltar que, durante a década de 1970, Guerra-Peixe fez direção musical, arranjos e regência para uma série de discos intitulada *A grande música do Brasil* (ver, por exemplo, o LP *A grande música do Brasil / A grande música de Tom Jobim* (volume 3) / arranjo sinfônico: maestro Guerra-Peixe. Copacabana, 1978).

mas na partitura publicada, apenas 133 compassos. Este texto não comporta uma especulação sobre os motivos que levaram Guerra-Peixe a revisar a *Sonata* a fim de editá-la quinze anos depois de sua composição; no entanto, supomos que foi o violonista Nélio Rodrigues quem colaborou com o compositor para o redimensionamento da partitura.⁶

A *Sonata*, de 1969, é, provavelmente, a primeira obra brasileira para violão solo escrita na forma sonata. Em 1971, ao comentar sua gênese, Guerra-Peixe afirma:

Já residindo no Rio de Janeiro em 1967, volta ao trabalho com a *Sonata n° 2* para piano, que é uma espécie de continuação do espírito da *Brasília [Sinfonia n° 2, de 1960]* no que tange ao ritmo. Mas a dinâmica parece fluir melhor ainda, com grande tensão nos movimentos acelerados. Quase maquinal. Esse tratamento um tanto à vontade agora, parece encontrar melhor realização na *Sonata* para violão, de 1969 - talvez a primeira sonata composta para este instrumento no Brasil (GUERRA PEIXE, 1971, p.[21]-[22]).

Em 1974, Guerra-Peixe situou esteticamente a *Sonata* ao afirmar que nela explora, sobretudo, as “fontes populares pernambucanas”, porém de maneira diluída: o tratamento dado aos elementos temáticos “totalmente de sugestões nordestinas” é metafórico, “por exigência da natureza do trabalho” (GUERRA-PEIXE, 1974, p.3-4). Do ponto de vista estético, estamos diante de uma obra que, ao mesmo tempo, se insere e transcende o espírito da estética armorial enquanto “música brasileira erudita de raízes populares” (SUASSUNA, 1975): por um lado, a *Sonata* possui elementos de grande comunicabilidade, em perfeita sintonia com a música nordestina; por outro lado, os recursos técnicos e formais utilizados aproximam-na de uma linguagem instrumental altamente refinada e erudita.

O *Dueto característico - no estilo popular nordestino* (I. Allegro Moderato, II. Andantino e III. Allegro Comodo) para violino e violão, de 20 de março de 1970, dedicado a Ariano Suassuna, foi arrolado por Guerra-Peixe entre as obras diretamente inspiradas nas fontes populares de Pernambuco (GUERRA-PEIXE, 1971, p.4). Foi composto sob encomenda comissionada de Ariano Suassuna para ser incluída no repertório da Orquestra Armorial dos Seminários de Interpretação Musical Nordestina promovidos pelo Departamento Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (GUERRA-PEIXE, 1974, p.4).

Uma cópia eletrostática do manuscrito, na qual as partes do violino e do violão estão separadas, pode ser encontrada na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (DIMAS). O compositor fez uma transcrição para violino e acordeão (o acordeão substitui o violão) do *Dueto característico*, que foi publicada pelo DIMAS (Projeto MIDI - Preservação de partituras). É importante salientar também que o segundo movimento (II. Andantino) foi reaproveitado como segundo movimento (II. Andantino) do *Concertino* para violino e orquestra de câmara, de 1972, obra também composta em associação com o Movimento Armorial.

⁶ Para Vasco Mariz, Nélio Rodrigues é o “grande intérprete” dos Prelúdios e da Sonata (MARIZ, 1983, p.243) e, durante o início da década de 1980, sua figura foi importante para a produção violonística de Guerra-Peixe: as Lúdicas, compostas e publicadas nos anos 1979 e 1980, foram dedicadas e dedilhadas pelo referido violonista. Conforme Marcus Llerena, Nélio Rodrigues, tendo cultivado estreita amizade com Guerra-Peixe, encomendou ao compositor uma transcrição das Lúdicas para violão e orquestra de cordas (LLERENA, 1990, p.2).

Segundo Guerra-Peixe, a estréia de *Dueto característico* a obra ocorreu no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, com ele mesmo ao violino e Jorge Olmar do Nascimento ao violão (GUERRA-PEIXE, 1974, p.4), informação que até o momento não pôde ser confirmada. O compositor sugere que se trata de uma obra singelíssima onde os instrumentos (violino e violão) imitam respectivamente os “toques” da rabeca e da viola de arame da música folclórica nordestina, por excelência modal (GUERRA-PEIXE, 1971, p.[37]).

Ao comentar, para o LP *Festa de ritmos* (Copacabana, 1954), a gravação da obra *De rabeca e viola - cantoria*, cujo texto e música são de sua autoria, Guerra-Peixe deixa determinada sua concepção de desafio e dos binômios rabeca / violino - viola de arame / violão. O compositor parte do princípio de que os violeiros, músicos e poetas são a expressão “mais característica” do nordeste: vivem integrados aos costumes do povo e abordam em suas cantorias lugares e ambientes, bem como acontecimentos ínfimos:

Os violeiros significam para nós o que os rapsodos representavam para os helenos; os menestrelis, os trovadores e os mestres-cantores para a Idade Média, etc. Por vezes os violeiros acompanham-se à rabeca (violino rústico) e o interlúdio executado nesse instrumento chama-se rojão ou baião - uma vez que substitui a viola [de arame], quando esta passa a executar o trecho chamado baião-de-viola (GUERRA-PEIXE, 1954).

Há uma gravação do *Dueto característico* realizada por Cussy de Almeida ao violino e Sérgio Assad ao violão no LP *Gavião*. Guerra-Peixe estipula que a duração aproximada da obra é de quinze minutos (GUERRA-PEIXE, 1971, p.[37]), entretanto, a referida gravação possui 9'35 minutos (I. Allegro Moderato, em 3'40 minutos; II. Andantino, em 3'10 minutos; e III. Allegro Comodo, em 2'45 minutos).

Em linhas gerais, verificamos que o *Dueto característico* é uma obra escrita conforme os parâmetros delineados por Guerra-Peixe para nortear produções onde há a presença direta de elementos do folclore (folclorismo direto): baseadas em temas populares (recolhidos em seu estado mais natural, isto é, diretamente da fonte original), os mesmos são retrabalhados sem deformação de suas figurações melódicas e rítmicas principais. Através dessa prática, do ponto de vista da técnica composicional, Guerra-Peixe pretendia interiorizar o conhecimento do fazer da música folclórica e, do ponto de vista estético, estabelecer quais elementos poderiam vir a ser parte essencial do vocabulário de uma música erudita genuinamente brasileira.

5- Considerações finais

Durante a fase nacional (1950-1993), Guerra-Peixe percorre o caminho na direção de conciliar música folclórica brasileira com música cosmopolita. Inicialmente, destaca-se a presença do pensamento de Mário de Andrade (busca por expressar as características da musicalidade coletiva e trabalho de pesquisa musicológica sobre a música folclórica, nas décadas de 1950 e 1960); depois, identificamos a presença do pensamento de Georg Lukács (na formulação geral do conceito de objetividade folclórica) e Villa-Lobos na utilização de expressões como folclorismo direto e folclorismo diluído.

Configura-se, portanto, um quadro comparativo (Tabela 2) da terminologia utilizada pelos autores citados. Apesar de, na essência, tratarem da mesma problemática, a nuance entre o significado de cada um dos conceitos apresentados confere personalidade às propostas estéticas dos pensadores e compositores envolvidos.

Mário de Andrade	Georg Lukács	Heitor Villa-Lobos	César Guerra-Peixe
tese nacional			
sentimento nacional	[objetividade determinada]	interferência folclórica indireta	folclorismo diluído
		alguma interferência folclórica direta	folclorismo direto
		com transfigurada influência folclórica	objetividade folclórica [impregnada de] elementos folclóricos de Pernambuco
		com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de J. S. Bach	
inconsciência nacional	objetividade indeterminada	pleno domínio do universalismo	abordagem liberada do folclore

Tabela 2. Comparação entre a terminologia utilizada pelos autores citados no texto.

Em Guerra-Peixe, as obras do período de objetividade folclórica (de 1969 a 1976) podem ser classificadas segundo o grau de abstração a que foram submetidos os elementos da música folclórica (folclorismo direto ou folclorismo diluído). Finalmente, o período de abordagem liberada do folclore (de 1976 a 1993) surge como uma síntese do pensamento de Mário de Andrade e Georg Lukács: a inconsciência nacional se dá na medida em que Guerra-Peixe, compositor erudito brasileiro, se expressa com o vocabulário (melodias, ritmos, etc.) da linguagem da música folclórica.

Conforme Eduardo Jardim de Moraes, o projeto de Mário de Andrade era tematizar e afirmar as peculiaridades brasileiras visando a sua inserção no panorama da cultura mundial, ou seja, o conceito de nacionalidade adquire a dupla função de distinguir e unificar a cultura brasileira (MORAES, 1990, p.67). É Georg Lukács que fornece a fundamentação teórica para Guerra-Peixe justificar e inserir sua produção composicional no contexto da arte musical erudita brasileira e internacional.

À noção da fase de sentimento nacional, Guerra-Peixe contrapõe o conceito de objetividade folclórica e, por conseguinte, a possibilidade de um tratamento direto ou diluído aos elementos constitutivos de determinada manifestação musical folclórica. Vivenciadas entre 1950 e 1976, nas obras compostas durante o período de objetividade folclórica, o folclorismo ocorre de maneira direta (folclorismo direto), quando é possível identificar com clareza a fonte folclórica utilizada, ou diluída (folclorismo diluído), quando não.

A *Sonata* para violão e o *Dueto característico* para violino e violão servem como laboratório na busca de uma linguagem própria. Guerra-Peixe transfigura, com mais ou menos naturalidade, os elementos que, pouco a pouco, foram notados como essencialmente característicos do folclore. Nas obras compostas durante o período de objetividade folclórica, o folclorismo ocorre de maneira diluída (folclorismo diluído), sendo possível identificar apenas reflexos da fonte folclórica utilizada. Evidentemente, a noção de folclorismo direto faz referência à música nordestina e/ou paulista, entretanto, o folclorismo diluído (que ocorre concomitantemente ao folclorismo direto), já revela um processo de assimilação onde forma e conteúdo estão em relação de simbiose. Na segunda metade da década de 1970, Guerra-Peixe começa o período de abordagem liberada do folclore (segundo a terminologia de Mário de Andrade, a inconsciência nacional).

Referências Bibliográficas

Textos e partituras de Guerra-Peixe

- GUERRA-PEIXE, César. O índio das arábias [1987]. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro: RIOARTE, nº1, p.41-44, 1988.
- _____. *Das obras*. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1985. 3p.
- _____. *Sonata* para violão. (I. Allegro, II. Larghetto. III. Vivacissimo). São Paulo / Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1984. 283-Violão (11p., 1 partitura)
- _____. Guerra-Peixe, um nacionalista ferrenho (uma entrevista). In: HORTA, Luis Paulo. *Caderno de música - cenas da vida musical*. Rio e Janeiro: Zahar, 1983.
- _____. *Sumidouro* [1980] (texto do encarte do CD) In: GUERRA-PEIXE, César (compositor). *Música de câmara - Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro: Rioartedigital, 1996. (CD)
- _____. *Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco*. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1974. 6p.
- _____. *Prelúdios* para violão (Lua Cheia, Isocronia, Dança negra, Canto do mar, Ponteados nordestinos). Rio de Janeiro: Arthur Napoleão (únicos distribuidores: Fermata do Brasil), 1973. NA 2109 (13p., 5 partituras)
- _____. [Curriculum Vitae, 1971]. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1971. 52p.
- _____. *Dueto característico - no estilo popular nordestino* (I. Allegro Moderato, II. Andantino e III. Allegro Comodo) para violino e violão. Rio de Janeiro: manuscrito (DIMAS), 1970. (10p., 1 partitura)
- _____. *Sonata* para violão (I. Allegro, II. Larghetto. III. Vivacissimo). Rio de Janeiro: cópia heliográfica, 1969. (11p., 1 partitura)
- _____. *Festa de Ritmos* (texto na contracapa do LP). In: GUERRA-PEIXE, César (organizador e diretor). *Festa de Ritmos*. Rio de Janeiro: Discos Copacabana, 1954. (LP)

Outros autores consultados

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed., rev., ampl. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- LLERENA, Marcus. (texto no encarte do CD) In: LLERENA, Marcus (intérprete - violonista). *Noturno Brasileiro: violão e orquestra de câmara*. Rio de Janeiro: Citadela Classics. 1990 (CD)
- LUKÁCS, Georg. *Estética*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona - México, D. F.: Ediciones Grijalbo, 1967. 4 vol.
- MACIEL, Jarbas. (texto na contracapa do LP) In: ALMEIDA, Cussy de Almeida (direção). *Gavião*. São Paulo: Continental, 1977. (LP)
- MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: Retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. p.67-102.
- NÓBREGA, Adhemar Alves da. A transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos [(1970)]. *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: MEC / Museu Villa-Lobos, v.6, p.15-30, 1971.
- SUASSUNA, Ariano. (texto na contracapa do LP) In: ALMEIDA, Cussy de Almeida (direção). *Orquestra Armorial*. São Paulo: Continental, 1975. (LP)
- VETROMILLA, Clayton. O problema das fases estéticas e a Suíte para violão na obra de Guerra-Peixe. *Per Musi, Revista de Performance musical*, v.5/6. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2002, p.131-140.
- _____. Ponteados ou prelúdio: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe. *Per Musi, Revista de Performance musical*, v.8, jul./dez. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2003, p.84-93.

Clayton Vetromilla foi professor na UEMG (1995-1997) e na UFPel (1997/2004) e, desde setembro de 2004, é professor de violão na UNIRIO. É Mestre em Música/Práticas Interpretativas (Violão) pela UFRJ, orientado pelo professor Turíbio Santos, e Bacharel em Música (Violão) pela UFMG, na classe do professor José Lucena Vaz. Estudou também com Edelson Gloeden (1996-1997, SP) e Eduardo Isaac (1998-1999, Argentina). Como camerista, trabalhou com o *Quinteto Tempos*, com o qual gravou o CD *Tocata del Alba*. Atualmente, integra o *Quinteto Sescontu*. Como solista de violão, destacam-se seus recitais no Festival Dilermando Reis (Guaratinguetá, SP, 2003) e no Programa Sarau do Museu Villa-Lobos (RJ, 2001).