

César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949)

Ana Cláudia Assis
Universidade Federal de Minas Gerais
anaclaudia@ufmg.br

RESUMO

Este artigo aborda a trajetória dodecafônica de César Guerra-Peixe (1944-1949) colocando em perspectiva o diálogo estabelecido entre o compositor, sua música e seu tempo. Partimos do pressuposto que a música dodecafônica de Guerra-Peixe se constituiu como um jogo sutil onde diferentes formas culturais se cruzam através de práticas musicais diversas. Sob o ponto de vista metodológico, nossa análise inspira-se na história cultural desenvolvida por Carlo Ginzburg (1987) na qual o detalhe, o contexto, as micro e macro-relações se articulam continuamente, sempre subsidiados pelas fontes. Nossa documentação principal é a correspondência trocada entre Guerra-Peixe e Curt Lange.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra-Peixe, música dodecafônica brasileira, música nacionalista

ABSTRACT

This article focuses on the dodecaphonic period of César Guerra-Peixe (1944-1949), and the dialog between the composer, his music and his historical time. We believe that dodecaphonic music of Guerra-Peixe is based on a subtle game where several cultural forms meet through different musical practices. Methodologically this analysis is inspired in cultural history notions developed by Carlo Ginzburg (1987), where details, context, micro and macro relationships are in constant articulation, always supported by historical sources. The main documentation for this paper is the correspondence between Guerra-Peixe and Curt Lange.

KEYWORDS: Guerra-Peixe, Brazilian dodecaphonic music, nationalist music

INTRODUÇÃO

Em 1944, César Guerra-Peixe (1914-1993), então recém diplomado em Composição pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM), passou a freqüentar os cursos ministrados por Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005), aderindo, imediatamente, à ala de compositores do Grupo *Música Viva* (1939-1952)¹. Durante dois anos e

¹ A partir de 1939, um grupo formado por jovens compositores, musicólogos e intérpretes reuniram-se em torno da figura de Koellreutter para estudar e discutir os problemas da estética e da evolução da linguagem musical, constituindo, assim, a primeira edição do Grupo *Música Viva*, no Rio de Janeiro. Os primeiros membros foram Egídio de Castro e Silva (intérprete), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (musicólogo), Brasília Itiberê, Frutuoso Viana, Luiz Cosme e Octávio Bevilacqua (compositores de tendência nacionalista). A eles, se juntariam, em seguida, outros intérpretes como Aldo Parizot, Santiago Parpineli, Oriano de Almeida, Hans Breitingger, Jaioleno dos Santos, principais instrumentistas nos concertos *Música Viva* e na série de emissões radiofônicas inaugurada, em 1944,

meio, recebeu do novo mestre aulas de análise musical, história da música, estética, harmonia, acústica e técnica dodecafônica. Segundo Guerra-Peixe, Koellreutter foi “a única pessoa que chegou ao Brasil para transmitir informações sobre a música contemporânea da época” (GUERRA-PEIXE, 1971, parte V, p.1).

A partir do contato com Koellreutter, Guerra-Peixe iniciou uma nova fase composicional, completamente distinta da anterior, passando de uma perspectiva tradicionalista legada pelo aprendizado musical com Newton Pádua, seu antigo professor de composição no CBM, para uma orientação mais renovadora:

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

Guerra-Peixe referia-se a Newton Pádua como o professor responsável pela sua formação básica clássica e pela técnica de composição, atribuindo a Koellreutter as informações sobre estética e, principalmente, o “gosto pela indagação” (OLIVEIRA, 1999, p.12). O papel de Koellreutter na trajetória de Guerra-Peixe não se restringiu ao ensino da técnica dodecafônica, antes, teve um contingente filosófico representativo. Dotado de conhecimento técnico e histórico sobre diversas práticas musicais e imbuído de espírito questionador, Koellreutter conseguiu restabelecer o ânimo entre os jovens músicos brasileiros que, naquele momento, encontravam-se desestimulados em seguir a estética nacionalista. Para o musicólogo Vasco Mariz, freqüentador dos primeiros cursos promovidos por Koellreutter no Rio de Janeiro, o músico alemão teve um papel semelhante ao de Mário de Andrade nas duas primeiras décadas do século XX, na medida em que instaurou novamente a reflexão sobre o papel do músico e da linguagem musical diante dos problemas político-sociais contemporâneos².

Guerra-Peixe, embora tenha se distanciado de Koellreutter durante a década de 1950, sempre reconheceu a legitimidade do seu trabalho pedagógico-musical junto aos jovens compositores brasileiros, como podemos ver por meio de uma de suas declarações a Curt Lange:

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

na Rádio Ministério da Educação e Cultura (NEVES, 1981, p. 90). Será um ano depois, em 1940, com a adesão de Cláudio Santoro, que o núcleo de compositores interessados em criar uma música nova começa, de fato, a se formar. Com a chegada de Guerra-Peixe em 1944, seguido de Eunice Katunda e, posteriormente, de Edino Krieger, formou-se a segunda edição do Grupo *Música Viva*, direcionado mais aos problemas da criação musical e à construção de novos paradigmas para a música brasileira (KATER, 2001). Detalhes ver ainda ASSIS, 2006.

² Estas informações foram retiradas da entrevista de Vasco Mariz, concedida a Carlos Kater em 04 de maio de 1989, no Rio de Janeiro (fita cassete localizada no Laboratório de Musicologia da Escola de Música da UFMG).

INTERSEÇÕES (ENTRE ONDAS CURTAS E MÉDIAS)

Dentre as atividades idealizadas por Koellreutter e desenvolvidas coletivamente pelos membros do Grupo, destacam-se as séries radiofônicas *Música Viva*, inauguradas em 1944, ano também da publicação do primeiro Manifesto do Grupo³. O convite anunciando aquela primeira transmissão dizia: “O Grupo ‘*Música Viva*’ comunica que realizará, sábado, 13 de Maio, às 22,10 horas, na PRA 2 - Rádio Ministério da Educação, a sua primeira irradiação” (KATER, 2001, p.152). A emissão inaugural constou de obras exclusivamente brasileiras: *Invenção* de Guerra-Peixe, *Dois Improvisos* de Guarnieri, *Sonata para violoncelo e piano* de Cláudio Santoro e *Choros n.2* de Villa-Lobos. Entretanto, é provável que a peça de Guerra-Peixe não tenha, de fato, sido irradiada no programa inaugural de 1944, mas sim, em 1945, segundo nota do compositor em seu currículo (GUERRA-PEIXE, 1971, I, p. 2 e VI, p.4). O programa de inauguração já revelava que as transmissões radiofônicas *Música Viva*, contemplariam estilos e tendências estéticas diferentes, fato que será examinado oportunamente.

Entretanto, a transmissão de 11 de janeiro de 1947 foi integralmente dedicada a três compositores brasileiros: Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Heitor Alimonda. De forma eloqüente, o conteúdo do texto de abertura enfatizou a ruptura destes compositores com a tradição nacionalista:

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

Apesar do tom de ruptura, a obra de Guerra-Peixe apresentada neste programa foi *Dez Bagatelas* (1946), cujo traço estilístico é o da conciliação entre tradição - expressa nesta obra por intervalos melódicos e figuras rítmicas de inspiração popular - e a técnica dos doze sons, contrariando, de certa forma, a mensagem inicial do texto quanto ao “rompimento enérgico” com a tradição⁴. Poderíamos interpretar também como um paradoxo do texto de abertura, a inclusão de uma citação de Mário de Andrade - defensor da criação musical nacionalista modernista - para respaldar o trabalho dos compositores dodecafônicos. No entanto, parece-nos que esta foi uma forma sutilmente estratégica de preparar o espírito dos ouvintes para uma realidade sonora que não visa o “belo”, mas, a expressão real e sincera de uma época. É importante ressaltar que era comum por parte dos dodecafonistas a apropriação das idéias andradianas que lhes convinham, num processo de reemprego de sentidos sem que isso, necessariamente, configurasse como uma

³ Detalhes sobre as séries radiofônicas e os Manifestos, ver KATER, 2001; ASSIS, 2006.

⁴ Sobre o projeto de conciliação entre dodecafonismo e música popular ver ASSIS, 2007.

demonstração de afinidade estética e mesmo identitária com os compositores nacionalistas⁵.

Produzidos ao longo de sete anos, o objetivo dos programas radiofônicos *Música Viva*, era, dentre outros, fomentar um novo circuito de divulgação para a música contemporânea, sobretudo para aquela produzida pelos jovens compositores brasileiros e latino-americanos. O movimento de renovação musical proposto por Koellreutter no Brasil mantinha correspondência com movimentos análogos em outros países da América Latina, gerando, assim, um intercâmbio das atividades musicais brasileiras e latino-americanas - concertos, gravações, irradiações, revistas, boletins, conferências, cursos, dentre outros⁶. Embora os movimentos musicais nos países da América Latina, desenvolvidos durante as décadas de 1930 e 1940, guardassem pontos comuns em seus ideais e em suas atividades, eles se constituíram de formas distintas e com percursos autônomos em virtude das questões particulares de seus países. Acreditamos, no entanto, que o intercâmbio destes grupos teve como ponto de partida o “Americanismo Musical”, movimento criado por Francisco Curt Lange (1903-1997), no início da década de 1930, em Montevideu, cuja proposta de base era a integração da produção musical do continente americano - América do Sul, América Central e América do Norte⁷.

As músicas transmitidas nos programas radiofônicos *Música Viva*, eram, na maioria das vezes, executadas ao vivo pelos próprios membros do grupo e por intérpretes latino-americanos convidados, demonstrando, assim, o interesse comum pela prática da interpretação musical. Dentre aqueles que participaram na qualidade de intérprete estavam Egidio de Castro e Silva, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Mirella Vita, Koellreutter, Aldo Parisot, João Bretinger, Edino Krieger, Oriano de Almeida, Esteban Eitler, Jaioleno dos Santos, Marcos Nissenson, Santino Parpinelli, Loris Pinheiro, Geni Marcondes, Eunice Katunda, Lídia Alimonda e Heitor Alimonda (KATER, 2001, p. 153)⁸. Estes músicos foram responsáveis por um número expressivo de estréias mundiais, latino-americanas e brasileiras, em um repertório que incluía obras de compositores europeus, norte-americanos, latino-americanos e, naturalmente, de compositores dodecafônicos brasileiros.

Quando da inauguração das séries radiofônicas *Música Viva*, em 1944, Guerra-Peixe cumpria contrato de trabalho com a Rádio Tupi desde 1942, dedicando parte de seu tempo à “orquestração de música popularesca” (GUERRA-PEIXE, 1971, I, p.2). Entre 1942 e 1944, Guerra-Peixe fez centenas de arranjos e trabalhos de

⁵ Para CHARTIER (1990), tanto a cultura de elite quanto a cultura do povo se constituem por meio de um jogo de apropriação, de reemprego e de desvios, criando “ligas” culturais ou intelectuais.

⁶ Dentre os movimentos de renovação musical na América Latina, destaca-se o movimento argentino Agrupación Nueva Música, dirigido pelo compositor Juan Carlos Paz. A este respeito, ver NEVES, 1981. Juan Carlos Paz é autor do livro *Introdução à Música do Nosso Tempo* (1976), referência para os estudos sobre o dodecafonismo na América Latina.

⁷ Entre 1934 e 1939, Curt Lange lançou uma série de artigos nos meios de informação de Nova York, Tlaxcala (México), Cidade do México, Santo Domingo (República Dominicana), Havana, Caracas, Bogotá, Lima, Montevideu, Buenos Aires, Santiago do Chile e Rio de Janeiro, convocando os músicos para a integração musical continental, da qual participariam a América do Sul, América Central e a América do Norte (MONTERO, 1998).

⁸ Dentre estes, destacamos o flautista argentino Esteban Eitler, responsável pela interpretação de aproximadamente dezesseis músicas nas irradiações *Música Viva* (KATER, 2001, p.162).

orquestração para serem executados pela Orquestra Sinfônica da Rádio Tupi, no programa semanal intitulado Instantâneos Sinfônicos, cuja direção era do próprio compositor. Devido à experiência adquirida em montagens de programações musicais na Rádio Tupi e, posteriormente nas rádios Globo e Nacional (como detalharemos oportunamente), acreditamos que Guerra-Peixe tenha participado ativamente na organização e operacionalização das séries *Música Viva*. Além do mais, dentre os compositores brasileiros, Guerra-Peixe teve o maior número de obras apresentadas nos programas das séries, como demonstra o índice abaixo:

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

Este levantamento retrata também a participação, ainda que em menor escala, dos principais representantes da escola nacionalista. A presença de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri nos programas radiofônicos *Música Viva* evidencia que, para além das divergências estéticas, os músicos brasileiros e suas músicas compartilhavam espaços sociais e meios de divulgação comuns, construindo, assim, uma rede de sociabilidade da qual dependiam. A inclusão de obras nacionalistas nas transmissões radiofônicas produzidas pelo Grupo *Música Viva* pode ser interpretada de duas formas, não necessariamente excludentes: a primeira, como uma estratégia para atrair a audiência do público e garantir a permanência das séries; a segunda, como um reflexo do espírito integrador que caracterizava as atividades do Grupo e que, naturalmente, fora mais acentuado no período de sua formação, em 1938 e 1939.

Por outro lado, a convivência dos compositores nacionalistas com a nova música, ainda que pouco harmoniosa, lhes era conveniente, pois, uma vez compartilhando espaços e opiniões, poderiam ter a chance de conter os “excessos” dodecafônicos. Esta convivência oferecia também aos compositores nacionalistas, a oportunidade de continuarem legitimando a supremacia da música nacionalista em relação à música dodecafônica, em virtude da receptividade dos ouvintes: esta, provavelmente, mais favorável à música dos nacionalistas. Outra hipótese é a de que os nacionalistas se valiam da projeção do *Música Viva*, cada vez mais evidente no cenário internacional, para imprimir a imagem do nacionalismo como uma estética, embora tradicional, aberta ao diálogo com novas tendências estéticas⁹.

ENCRUZILHADAS (ENTRE DADOS E CORONÉIS)

No período em que Guerra-Peixe, esperançoso e otimista com os novos rumos da música brasileira, aderiu ao dodecafonismo e ao movimento musical de Koellreutter, alguns intelectuais brasileiros se encontravam diante da tarefa de avaliar as matrizes ideológicas da cultura brasileira, forjadas por eles durante os anos 1920 e 1930. O clima de instabilidade decorrente da Segunda Guerra Mundial, bem como “a interrupção de linhas de renovação do processo cultural nas malhas do Estado Novo”, impuseram aos intelectuais, a urgência de uma revisão profunda de suas produções (MOTA, 1977, p. 84).

⁹ Todavia, esta abertura ao diálogo será radicalmente abandonada no início da década de 1950, culminando com a Carta Aberta de Camargo Guarnieri (KATER, 2001; EGG, 2004; ASSIS, 2006).

Em 1944, sob a coordenação de Edgard Cavalheiro, foi lançado, pela Editora Globo, *O Testamento de uma Geração*, composto por depoimentos de vários intelectuais de expressão da cultura brasileira, dentre eles Afonso Arinos de Melo Franco, Sérgio Milliet, Arthur Ramos, Eduardo Frieiro, Cândido Mota Filho, Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade e Emiliano Di Cavalcanti. Estes autores que, durante os anos 1920 e 1930, participaram da construção de ideologias relativas à política, à educação e à cultura do país, chegavam à década de 1940 conscientes de que a cultura brasileira vivia um final de um ciclo, um período de decadência (MOTA, 1977, p. 84).

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

(...). A minha pífia geração era afinal de contas o quinto ato conclusivo de um mundo e representava bastante bem a sua época dissolvida nas garoas de um impressionismo que alargava as morais como as políticas. Uma geração de degeneração aristocrática, amoral, gozada e, apesar da revolução modernista, não muito distante das gerações de que ela era o ‘sorriso’ final¹⁰ (M. ANDRADE *apud* MOTA, 1977, p. 85).

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

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

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

Comparativamente ao balanço dos intelectuais brasileiros, podemos dizer que o dodecafonismo e a nova geração de compositores que se agrupou em torno da figura de Koellreutter representavam um indício de que a música nacionalista

¹⁰ Segundo MOTA (1977, p. 85), o texto de Mário de Andrade, parcialmente transcrito nas últimas páginas de *O Testamento de uma Geração*, já tinha sido proferido de forma acabada, na conferência-depoimento lida no Itamaraty a 30 de abril de 1942.

também vivia seu “quinto ato”. As expressões apocalípticas utilizadas nos testamentos dos entrevistados para caracterizar a cultura brasileira daquela época - “desorientação”, “inquietação”, “confusão de valores” -, podem ser tomadas de empréstimo e usadas como sinônimo às expressões dos nacionalistas, empregadas para caracterizar o clima musical brasileiro a partir do desenvolvimento do dodecafonismo. Por outro lado, os compositores dodecafônicos representavam também o início de um novo ciclo, uma porta que se abria para o segundo momento do modernismo musical brasileiro (KATER, 2001).

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

Ao freqüentar em 1944 o curso particular de H.J.Koellreutter (...) adota¹¹ meses depois, a técnica dos doze sons, e a partir deste momento sua obra se torna pronunciadamente instável quanto ao ritmo, um ritmo excessivamente complexo. Por essa época (...) não tem a menor preocupação nacionalizante. (...) Uma das obras mais representativas desses dias é o Quarteto Misto¹², de 1945, cujas dificuldades, quase sem apoio in tempo, impossibilitam a sua execução tanto no Rio de Janeiro como em Buenos Aires (...). (GUERRA-PEIXE, 1971, V, p. 1).

A ausência de apoio “in tempo” ou, em outros termos, a substituição de sons por silêncio (pausas) nos tempos fortes do *Quarteto Misto*¹³, não apenas dificulta o entrosamento dos músicos como tende a desequilibrar a métrica. A partitura desta obra apresenta uma grande variedade de figurações rítmicas, quase nunca repetidas, responsáveis por um discurso musical instável e pela sensação de aceleração do tempo. O *Quarteto Misto* foi composto numa época em que o país acelerava seu *ritmo*, devido às transformações provocadas pela Segunda Grande Guerra - desenvolvimento das comunicações, descobertas científicas, potencialização da indústria cultural, multiplicação dos bens (simbólicos) de consumo, dentre outros (FERREIRA, 2003, p.106). Os setores da sociedade encarregados de produzir bens culturais, com o fim do Estado Novo e a mudança para o regime democrático, viviam a ausência do apoio forte em suas ações nacionalistas, como, por exemplo, os projetos de educação musical e artística patrocinados pela ditadura Vargas.

Neste sentido, podemos imaginar que o incômodo causado pelas músicas dodecafônicas se deu, em parte, pelo fato delas reverberarem, em sons, a instabilidade política e cultural do país. Naquele momento, ao aderir à nova música, Guerra-Peixe se colocou diante dos problemas contemporâneos e os expressou em sua música, embora o envolvimento direto nas questões políticas nunca o tenha atraído¹⁴.

Foi também neste período de transição do sistema governamental que Villa-Lobos, em 14 de julho de 1945, fundou a Academia Brasileira de Música. Inspirada na

¹¹ Guerra-Peixe refere a si próprio empregando a conjugação verbal na terceira pessoa.

¹² Grifos do compositor.

¹³ Formação instrumental: flauta, clarinete, violino e violoncelo. Esta obra foi modificada pelo compositor em 1947, como forma de viabilizar sua execução.

¹⁴ Dentre os compositores do *Música Viva*, Cláudio Santoro foi o primeiro a se filiar ao PC e o único que mantinha intensa atividade política, fato que lhe custou um visto negado, em 1946, para estudar nos Estados Unidos.

Academia Francesa e composta de 40 cadeiras, a Academia Brasileira tinha por objetivo destacar os nomes mais expressivos das áreas de composição musical, interpretação e musicologia, consagrando, oficialmente, os símbolos da música nacional. O nome de José de Anchieta inaugurou a lista dos patronos da Academia coroado com a cadeira de número 1, fechando com Mário de Andrade que recebeu a cadeira de número 40¹⁵. Esta escolha, por parte de Villa-Lobos, parece sugerir que a música brasileira havia realmente percorrido um ciclo, iniciado com as atividades musicais voltadas à catequização dos primeiros brasileiros, atingindo seu apogeu com o projeto, não menos catequizador de Mário de Andrade, dirigido aos compositores da sua geração.

A criação da Academia Brasileira de Música afirmava, ainda que simbolicamente, a existência de uma elite musical hegemônica e detentora de um saber musical superior, visto que seus membros eram os principais nomes da escola nacional de composição. Por outro lado, o Grupo *Música Viva*, enquanto ala divergente à escola nacionalista, institucionalizou uma prática musical “margiar”¹⁶, uma espécie de movimento de esquerda que se contrapôs ao sistema nacionalista dominante.

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

INTERCÂMBIOS (CONTINENTAIS)

Além das transmissões radiofônicas e dos concertos *Música Viva* produzidos no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo, as obras dodecafônicas brasileiras circulavam pelos países da América Latina, Estados Unidos e Europa, através dos intérpretes comprometidos com a música contemporânea e também por meio das edições musicais e outras publicações dirigidas por Curt Lange. Num primeiro momento, a difusão destas obras se dava por meio de concertos no Brasil e em cidades da América Latina, especialmente em Buenos Aires, nos concertos da *Agrupacion Nueva Música*, dirigidos pelo compositor argentino Juan Carlos Paz. Em viagens pela Europa e Estados Unidos, estes mesmos intérpretes introduziam em seus programas de concerto, as composições dos músicos latino-americanos, atuando, assim, como divulgadores locais, regionais e internacionais.

Não podemos nos esquecer ainda que os próprios compositores - brasileiros e latino-americanos - também atuavam na divulgação do repertório contemporâneo, fosse através de concursos, aulas, conferências, dentre outros. Guerra-Peixe, por ocasião de um concurso de piano promovido pela Escola de Música Santa Cecília¹⁷,

¹⁵ Lembremos que o trabalho de catequização de José de Anchieta foi uma das principais referências para Villa-Lobos, em suas atividades cívico-musicais desenvolvidas durante o período do Estado Novo (GUERIOS, 2003).

¹⁶ Termo empregado por Béla Bartók ao se referir à música folclórica, normalmente à margem do ensino musical oficial da Hungria (TRAVASSOS, 1997).

¹⁷ Instituição onde Guerra-Peixe iniciou seus estudos formais de música, bem como sua experiência didática como professor de violino.

ofereceu um prêmio de “hum mil cruzeiros” para o candidato que melhor interpretasse a *Sonatina* para piano de Juan Carlos Paz, realçando, portanto, seu interesse pela divulgação e pelo incentivo da prática interpretativa da música nova entre os jovens intérpretes brasileiros (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1946).

Algumas obras de Guerra-Peixe tiveram sua primeira audição na Europa, como ocorreu com o *Noneto* (1945), estreado em 1948, na Rádio Zurique sob a regência de Hermann Scherchen e com a *Sinfonia n.1* (1946), uma das obras mais representativas de sua fase dodecafônica. A *Sinfonia* foi estreada pela BBC de Londres no mesmo ano de sua composição, em 1946, sob a regência de Maurice Milles e transmitida em cerca de 40 rádios européias¹⁸. Minutos antes da *Sinfonia* ir ao ar, o apresentador inglês anunciou: “a obra é curta e de uma alta expressividade. O autor demonstra possuir uma técnica de orquestração que é característica unicamente dos grandes compositores” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 26 de abril de 1947). Técnica esta, fruto de seu trabalho como arranjador e orquestrador junto às orquestras das rádios por onde passou.

Após sua estréia, ainda em 1946, a *Sinfonia* foi executada no Festival Internacional de Música Jovem, da Rádio de Bruxelas, sob a direção de Andrée Joissin e, em 1948, na Rádio Zurique, sob a regência de Hermann Scherchen. No Brasil, ela foi executada vinte anos após a primeira audição inglesa, em 1967, no I Festival Interamericano de Música do Rio de Janeiro, pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Eleazar de Carvalho. O *Divertimento n.2* (1947) para orquestra de cordas, também teve estréia pela BBC de Londres, em 1947, sob a regência de Maurice Milles e por Hermann Scherchen no Chile, em 1948 e em Zurique, em 1949 (GUERRA-PEIXE, 1971, VI, p.8).

Entre 1944 e 1945, Guerra-Peixe escreveu quinze obras dodecafônicas para diferentes formações instrumentais: quatro para piano solo, onze para grupo de câmara e uma para orquestra. Dentre estas, a *Sonatina 1944* para flauta e clarinete foi composta especialmente para constar no Suplemento Musical do Boletim Latino-Americano de Música Tomo VI¹⁹ (1946), dirigido por Curt Lange, outro importante meio de divulgação da música contemporânea.

¹⁸ O envio da *Sinfonia n.1* à BBC de Londres se deu por intermédio de M. Tate, então diretor do Departamento da BBC no Rio de Janeiro, segundo relato de Guerra-Peixe. (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1946).

¹⁹ Em 1935, Curt Lange iniciou a publicação do Boletim Latino-Americano de Música (BLAM), cujo formato original se dividia em duas partes: a primeira dedicada a estudos musicológicos em forma de artigos, traduções, resenhas, etc. e, a segunda, correspondia a um *Suplemento Musical* dedicado à publicação de partituras de músicas inéditas americanas. Este formato foi mantido no volume III, publicado em Montevideu em 1937; no volume IV, publicado em Bogotá em 1938; no volume V, publicado em 1941 também em Montevideu; no volume VI, publicado em 1946, no Rio de Janeiro. O volume II, de 1936, publicado em Lima, não consta de Suplemento Musical e os volumes V e VI, foram dedicados a culturas específicas: cultura norte-americana e cultura brasileira, respectivamente (MONTERO, 1998).

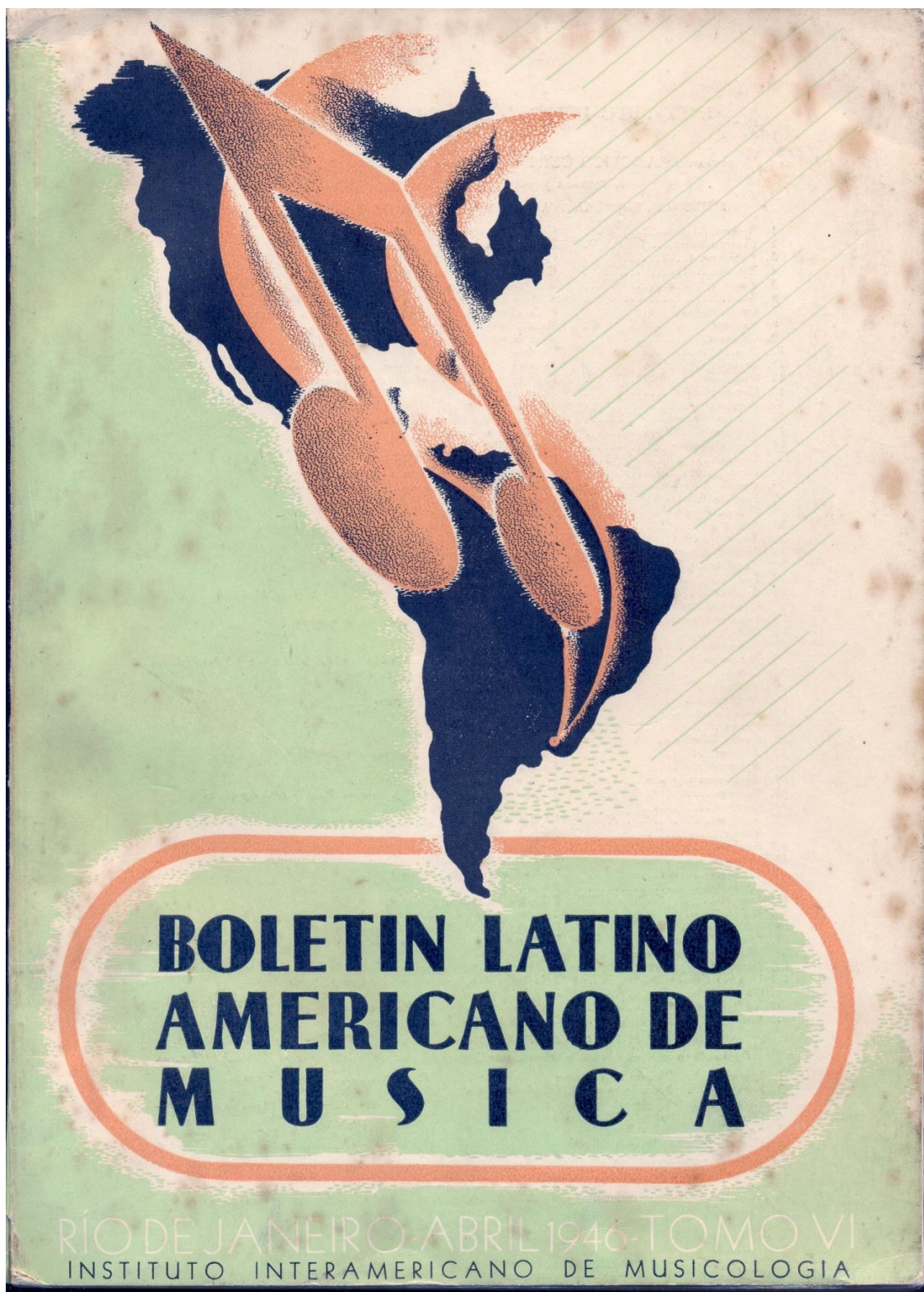


Fig. 1: Capa do Boletim Latino-Americano de Música Tomo VI, editado, em 1946, pela Imprensa Nacional - Rio de Janeiro.

O VI volume do BLAM (Boletim Latino-Americano de Música), contendo 606 páginas, foi editado pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, em abril de 1946, e seu conteúdo dedicado integralmente à produção musical brasileira. A obtenção do

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

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

(...). La música del Brasil no avanzó en forma concatenada sino por etapas. La última y más prolongada, basada en el nacionalismo musical y fuertemente apoyada por el Gobierno del Presidente Vargas, elevó a la consideración del mundo diversos nombres que honran a su patria y a América entera. Desde Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Mignone y Camargo Guarnieri hasta creadores de menor producción y categoría, llenan una página de gloria cuyos resultados se prolongarán para siempre. Creemos, sin embargo, que la era del nacionalismo ha llegado a su mayor oscilación y que el péndulo se dirige al outro extremo. Nuevas fuerzas genera ese Brasil inmenso y de ellas ya se ven resultados notables en Claudio Santoro y más recientemente, en las obras de Guerra-Peixe, cuya Sinfonia es un paso importante²⁰. El universalismo en música es representado por un sector de menor proporción y peso, en instantes en que vuelve la paz y se espera del intercambio de productos espirituales un mayor incentivo para nuestros medios. Este grupo es el resultado directo de la labor docente desarrollado por H.J.Koellreutter, el cual, como opositor al régimen nazi, se trasladó voluntariamente al Brasil, donde formó su hogar y vive la metamorfosis del europeo incorporado a América. (...). (CURT LANGE, 1946, p. 45).

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

(...). Eu soube por uma pessoa do Itamarati - cujo nome é Vasco Mariz – que o VI Tomo do Boletim não será dado a divulgação no Brasil. Procurando desvendar as razões, foi-me contado que ninguém aqui (os remanescentes do Estado Novo) concorda com os termos em que foi redigido o seu prefácio. Contou-me, o revelador do “segredo”, que o amigo escreveu muito pouco sobre o famigerado Villa-Lobos, Lorenzo, Mignone, etc., tudo para beneficiar, com bonito comentário, os nomes de Santoro, Koellreutter e eu.

²⁰ Referência à *Sinfonia* n. 1, de 1946.

Disse-me, ainda, que o seu prefácio contém o que não deveria estar escrito: os compositores Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez foram protegidos pelo Estado Novo. Que “democracia”, Sr. Lange!... Creio ser essa uma das razões que atrasam a saída do Boletim. Peço a esse respeito o máximo silêncio, principalmente no que se refere à pessoa que me revelou o “segredo” como a mim também. Entretanto, julgo que se poderá agir disfarçadamente, escondendo que tem conhecimento desta atitude fascista (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 18 de março de 1947).

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

A partir de 1946, outras obras dodecafônicas de Guerra-Peixe foram encomendadas e editadas por Curt Lange, porém não mais para constar na série dos boletins, uma vez que esta foi encerrada com o volume dedicado ao Brasil. Desde 1941, Curt Lange dirigia a Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, fundada por ele e sediada em Montevideu, responsável pela edição de músicas inéditas das três Américas²¹. A Editorial Cooperativa publicou duas obras de Guerra-Peixe: *Pequeno Duo* (1946) para violino e violoncelo e *Quarteto n.1* (1947) para dois violinos, viola e violoncelo. Esta última, ao contrário do *Quarteto Misto* (1945) até hoje não executado, foi estreada no mesmo ano de sua composição em concerto do *Música Viva*, executada por intérpretes brasileiros. Em 1957, este Quarteto teve estréia norte-americana, em Washington, pelo Washington String Quartet em concerto da Pan American Union (GUERRA-PEIXE, 1971, VI, p. 5-6).

²¹ Os custos com as edições de partituras eram de total responsabilidade dos compositores, cabendo à Editorial Cooperativa a impressão, venda e divulgação das mesmas. Normalmente, os recursos arrecadados com as vendas permaneciam na própria editora como meio para financiar futuras impressões ou, mesmo, doados pelos compositores às “causas” musicais interamericanas de Curt Lange.

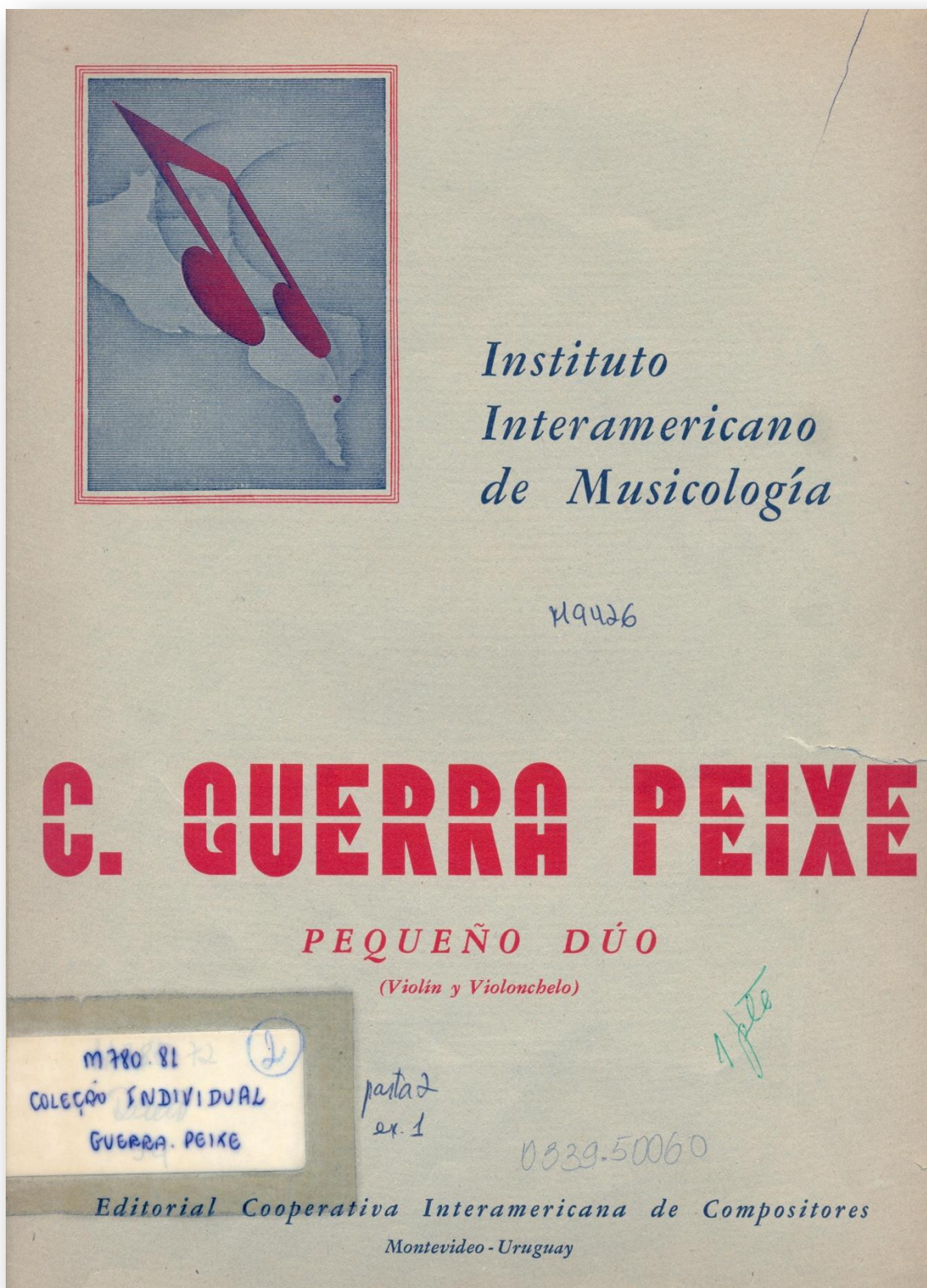


Fig. 2: Capa da partitura do *Pequeno Duo* (1946), editado pela Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores – Montevideú

CONCILIAÇÕES (ESTÉTICAS E PROFISSIONAIS)

Os anos de 1946 e 1947 correspondem a um período de grande produção artística de Guerra-Peixe, resultando na composição de 27 obras: sete para piano, treze para música de câmara e sete para orquestra, dentre elas a *Sinfonia n.1*(1946), mencionada anteriormente. Em 1947, Guerra-Peixe escreveu várias cartas a Curt Lange expondo suas idéias e seus “conceitos estéticos” aplicados nas composições dodecafônicas, demonstrando seu grau de maturidade e de liberdade estilística. Seu projeto, naquele período, era conciliar a técnica dos doze sons com elementos da estética popular, tais como ritmos e intervalos melódicos característicos (ASSIS, 2007).

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

(...). Sei que deve estar aborrecido com a minha demora em responder sua carta²². Mas, penso justificar-me bem dizendo que estive dois meses desempregado, por ter rescindido o meu contrato com a Rádio Tupi, que coincidiu ser no mesmo dia em que, inesperadamente, fecharam os cassinos – um desastre para a classe musical. Meus horários ficaram desorganizados e o espírito preocupadíssimo, pois trabalho para manter três casas, com despesas completamente desligadas umas das outras. Felizmente, a partir deste mês de julho, tudo ficou resolvido exatamente como eu desejava (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1946).

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

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

Além de orquestrar “peças leves”, Guerra-Peixe também tentava interferir no gosto musical de seus ouvintes, infiltrando obras dodecafônicas nas programações das emissoras por onde passava. Utilizando a prática da orquestração, ele selecionava algumas peças dodecafônicas desconhecidas, escritas para uma formação instrumental pequena e dava-lhes um tratamento orquestral, driblando, assim, a “rotineira direção da Rádio”²³. Em uma determinada ocasião, ainda na Rádio Tupi,

²² Resposta à carta enviada por Curt Lange em 21 de maio de 1946.

²³ Obras de compositores contemporâneos orquestradas por Guerra-Peixe e irradiadas na Rádio Globo, em 1946: *Intermédio* de G. Strausz e *Prefácio Breve* de R. Delaney, originalmente para

Guerra-Peixe chegou a transmitir trinta minutos de “música nos doze sons”, experiência que pretendia realizar também na Rádio Globo. O compositor acreditava que poderia contribuir para “vencer o atraso estético desta gente” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1947)²⁴.

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

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

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

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

A permanência de Guerra-Peixe na Rádio Globo teve curta duração. Na carta do dia 13 de fevereiro de 1947, o compositor narrou a Curt Lange que a emissora havia dispensado as orquestras porque passaria a fazer programas com discos. Sua esperança profissional era, naquele momento, a Rádio Nacional, a mais importante do Brasil, na opinião de Guerra-Peixe²⁵. Entretanto, para compor o quadro de

quarteto de cordas. Além destas, o compositor pretendia orquestrar obras de Seegar, V. Vactor e H. Keer, cujas partituras haviam sido publicadas no Boletim Latino-Americano TOMO V (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1947).

²⁴ O trabalho de infiltração dodecafônica de Guerra-Peixe era apreciada e difundida por Curt Lange no meio musical americano como, por exemplo, na União Panamericana de Compositores de Washington.

²⁵ Inaugurada em 12 de setembro 1936 e incorporada ao patrimônio da união em 8 de março de 1940 por Getúlio Vargas, a Rádio Nacional teve como primeiro diretor Gilberto de Andrade (promotor do

funcionários da Rádio Nacional, o compositor deveria “guerrear” com alguns colegas que atuavam naquele estabelecimento desde a sua fundação, como o maestro Radamés Gnattali (1906 - 1988)²⁶:

(...). De tudo, o mais lamentável é que continuo em péssima situação econômica. Não há muito trabalho atualmente. Mas para mim isto não poderia acontecer se não fosse a guerra que venho sofrendo por parte dos orquestradores de rádio, inclusive aquele que eu menos podia imaginar: Radamés Gnattali²⁷! (carta de Guerra-Peixe a Curt Lange, 24 de novembro de 1947).

Com a experiência adquirida nas rádios anteriores e com a projeção cada vez maior de seu trabalho composicional, Guerra-Peixe era um concorrente forte de Gnattali, se pensarmos em termos de disputa e demanda do mercado radiofônico, este em pleno processo de transformação devido à tendência das rádios em substituir as orquestras ao vivo por gravações em discos. Iniciava, assim, a substituição gradativa do músico especializado em arranjos e orquestrações pela figura do discotecário, não necessariamente um músico de formação. O fenômeno oriundo da expansão do disco acarretou mudanças tanto para a prática da música popular quanto da música erudita, pois ele reivindicou um novo sistema de produção e reprodução musical, diferentemente do “sistema da representação”, próprio das execuções ao vivo, sobretudo em forma de concertos²⁸.

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

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

(...) Porque o jazz, por exemplo, é muito baseado no piano, não é? Piano, bateria, contrabaixo e guitarra. Então eu disse lá pro Zé Mauro: pra fazer uma boa orquestra de música brasileira precisamos ter uma base (...) então tinha dois violões; tinha o Chiquinho (no acordeão), tinha o contrabaixo acústico (Vidal), e tinha uma bateria espetacular que era o Luciano – tocava bateria, vibrafone, bells, tocava sinos, tocava tímpano - tinha o João da Baiana de pandeiro, Heitor dos Prazeres tocando caixeta ou

Tribunal de Segurança, ex-diretor das revistas Sintonia e A Voz do Rádio e organizador da censura teatral), cargo que ocupou até 1946. Sobre a história da Rádio Nacional, ver SAROLDI E MOREIRA, 1984.

²⁶ Naquela época, era comum o uso da expressão “maestro” para designar o músico popular que atuava, simultaneamente, como arranjador, orquestrador e regente das orquestras de rádio.

²⁷ Radamés Gnattali permaneceu na Rádio Nacional no período de 1936 a 1969.

²⁸ Segundo WISNIK (2001, p.152), com a emergência dos meios de massa, a *música de repetição* (música do disco) deu um golpe na música erudita, pertencente a outro sistema de produção e reprodução, o *sistema da representação* no espaço separado do concerto.

prato - aqueles pratos de cozinha com uma faca e o Bide, de ganzá. Era uma massa muito boa” (GNATTALI, *apud* SAROLDI E MOREIRA, 1984, p. 30-31).

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

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

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

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

E esta multiplicidade ele conhecia bem. Além do ensino tradicional de composição com Newton Pádua, da técnica dos doze e do trabalho com a música popular urbana, Guerra-Peixe mantinha também forte interesse pela música folclórica²⁹. Atuando intensamente em vários espaços e convivendo com grupos musicais diferentes, às vezes por necessidade outras por opção, Guerra-Peixe acabou também atraindo para si uma série de críticas quanto à sua atuação, aparentemente contraditória, neste universo social diversificado: como compositor dodecafônico, buscava novas fórmulas para a técnica dos doze sons, fugindo à ortodoxia; enquanto músico de rádio, não se acomodava com as programações dentro do padrão vigente; atraído diversas vezes pela estética nacionalista, sempre se voltava contra os seus principais representantes.

Nos anos de 1948 e 1949, Guerra-Peixe iniciou um processo de afastamento gradativo da órbita dodecafônica em direção ao nacionalismo, até então “combatido” por ele. Um dos fatores que contribuiu para este afastamento foi o estreitamento de suas discussões com Mozart de Araújo, um nacionalista “não patriotista”, como dizia Guerra-Peixe. Impressionado com o conhecimento musical e com o acervo material de Mozart de Araújo, Guerra-Peixe mencionou várias vezes a Curt Lange, a

²⁹ Enfatizamos que o termo “música folclórica” refere-se às práticas musicais de comunidades tradicionais, comumente transmitidas através da oralidade.

admiração pela vasta biblioteca do musicólogo, contendo, dentre outros, livros e periódicos sobre história da música, músicas brasileiras manuscritas e impressas, assim como discos populares antigos. O ponto central das discussões entre Guerra-Peixe e Mozart de Araújo era o estabelecimento da prática dodecafônica no Brasil:

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

Guerra-Peixe, ainda em 1946, quando fazia suas experiências estéticas de conciliação entre “nacionalismo” e atonalismo, compôs uma suíte para violão com o intuito de provar a Mozart de Araújo que o dodecafonismo não era incompatível com a música popular³⁰. Ao enviar a partitura para Curt Lange, admitiu que o componente nacional estava muito evidenciado, mas as razões que o levaram a compor assim, justificavam o resultado final:

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

A *Suíte* para violão foi enviada a Curt Lange, em 1948, para que ele a entregasse a Abel Carlevaro, violonista uruguaio consagrado em toda América Latina, porque no Brasil, nenhum violonista demonstrava interesse em executar a obra³¹. Quanto a Carlevaro, não foi possível confirmar se foi ele o intérprete que estreou a obra, pois, no catálogo de 1971, consta apenas que ela foi gravada por Walter Branco, mas sem indicação de data³².

As discussões com Mozart de Araújo acentuaram ainda mais as incertezas de Guerra-Peixe em relação ao dodecafonismo. Devoto às idéias de Mário de Andrade

³⁰ A suíte é dividida em três movimentos: Ponteado, Acalanto e Choro.

³¹ Na década de 1940 não existia ainda no Brasil uma tradição violonística dentro da prática musical erudita, diferentemente da prática musical popular.

³² Segundo ARAUJO (2007, p.19), esta Suíte representa “uma solução de compromisso momentânea, que o compositor, mais tarde, irá igualmente repudiar e interditar à execução pública”. Entretanto, após sua morte em 1993, a Suíte para violão tem recebido várias audições.

expostas no Ensaio sobre a Música Brasileira, Mozart de Araújo recuperou em Guerra-Peixe a lembrança de uma obra lida no final dos anos 1930, sensibilizando-o para os problemas apontados pelo poeta modernista, até então não totalmente resolvidos pelos compositores nacionalistas. O “sentido social”, responsável em guiar as opções estéticas dos compositores brasileiros, era uma das principais questões para Mário de Andrade e, provavelmente, o ponto forte das argumentações de Mozart de Araújo contra o dodecafonismo no Brasil, pois, o próprio Guerra-Peixe afirmou que, em 1949, “reconhecendo que à sua obra falta o necessário sentido social - a que se refere Mário de Andrade no Ensaio - encerra aqui a estrepitosa fase ‘dodecafônica’” (...). (GUERRA-PEIXE, 1971, V, p. 4) ³³.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE MARACATUS E XANGÔS

Além das discussões com Mozart de Araújo e da repercussão de acontecimentos alheios, como a saída de Cláudio Santoro do *Música Viva* e o enfraquecimento dos movimentos de renovação musical em toda América Latina, ambos relacionados com o Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais em Praga (1948)³⁴, outros fatores concorreram para o encerramento da fase dodecafônica de Guerra-Peixe. Dentre eles, três parecem essenciais: a insatisfação pessoal do compositor quanto à recepção de suas músicas dodecafônicas pelo público brasileiro; o envolvimento cada vez mais intenso com a música popular; o convite para trabalhar como arranjador e orquestrador na Rádio Jornal do Comércio de Recife.

Quanto ao primeiro fator, Guerra-Peixe informou várias vezes a Curt Lange sobre os problemas enfrentados pelos compositores dodecafônicos no Brasil, em relação à comunicabilidade de suas obras com o público. Fato que o levou por diversas vezes a tentar conciliar dodecafonismo com nacionalismo ou, melhor dizendo, com a música popular:

(...). Penso em abandoná-la [a técnica dodecafônica] para escrever mais compreensivelmente para a maioria, já que não querem executar nossas músicas assim... Basta de esperar pelas raras execuções para animar³⁵. Pois, desse jeito nossas obras não poderão ter realmente função social, porque vivem somente na gaveta e nas conversas. Não sei se estou pensando certo. Mas, se o público não recebe uma obra, ela não existe. (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1948).

Como reflexo de sua insatisfação, entre 1948 e 1949, a porcentagem relativa ao número de obras compostas neste período teve uma redução significativa, se comparada aos dois anos anteriores, totalizando apenas seis obras: três em 1948 e três em 1949. Além desta redução, nas obras escritas neste período, Guerra-Peixe

³³ Outro importante interlocutor de Guerra-Peixe naquele período foi o compositor e musicólogo português Fernando-Lopes Graça (1904-1996). Em seu espólio, no Museu da Música Portuguesa em Cascais, constam 25 cartas enviadas por Guerra-Peixe nas quais discute seus conflitos em relação ao dodecafonismo e à música nacional. A relação entre ambos os compositores é tema de nosso pós-doutorado, em andamento (2010) junto ao Centro de Estudos em Estética e Sociologia da Música (CESEM)/Universidade Nova de Lisboa (UNL) e conta com apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

³⁴ Detalhes sobre o congresso ver NEVES, 1981; KATER, 2001; EGG, 2004.

³⁵ Grifos do autor.

passou a empregar uma linguagem mais próxima ao atonalismo livre do que à técnica dos doze sons, propriamente dita.

Quanto ao segundo fator, o estudo da música popular sempre interessou o compositor, além, naturalmente, das atividades como arranjador e orquestrador. Na análise da correspondência com Curt Lange pudemos constatar que durante a fase dodecafônica, Guerra-Peixe sempre se deteve ao estudo da música popular, muitas vezes incentivado pelo próprio Curt Lange que solicitava, constantemente, o envio de discos de frevo, coleta de músicas denominadas pelo musicólogo como “folklore negro”, livros e opiniões de Guerra-Peixe sobre a música e os músicos populares brasileiros. Uma vez que Guerra-Peixe sobrevivia, naquela época, graças ao trabalho de arranjador em rádios e também como intérprete de música popular em bares, confeitarias e cassinos, ele era visto por Curt Lange como um informante eficiente e atualizado acerca das questões que envolviam a música popular urbana.

As informações e os materiais enviados a Curt Lange se convertiam em palestras, cursos, exposições que o musicólogo realizava em países da América Latina e mesmo nos Estados Unidos. Por exemplo, um pedido urgente de Curt Lange a Guerra-Peixe por meio de uma carta, sem data, enviada do Texas: “Pode mandar lá³⁶, quanto antes melhor, o livro do Caimmy³⁷ com as retificações de você que muito me interessam”. A resposta é tranqüilizadora e bem humorada: “Acalme-se. Não ‘caí-me’ no esquecimento. É também, a falta de tempo” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 14 de julho de 1948). O comportamento de Curt Lange, embora impregnado de um vício “colonialista” foi, de certa forma, propulsor das atividades de investigação da música popular que, a partir do anos 1950, foram incorporadas sistematicamente na vida profissional de Guerra-Peixe, passando, assim de um lugar secundário - do seu período dodecafônico - para ser o tema principal de sua nova trajetória, a nacionalista.

O terceiro fator de motivação para que o compositor abandonasse o dodecafonismo, foi o contrato de trabalho com a Rádio Jornal do Comércio de Recife, em 1949³⁸. A partir daquele momento, vivendo em meio à música popular pernambucana, Guerra-Peixe se viu diante de um universo sonoro desconhecido e sedutor. Nesta nova fase, distante do ambiente musical no qual ele se formou e do qual recebia fortes influências, Guerra-Peixe estava livre para reavaliar sua trajetória e seus conceitos sobre música nacional *versus* música universal, até então representada pela *música nos doze sons*. Nesta reavaliação, optou também pelo novo assim como o fizera com o dodecafonismo, porém agora, o novo e o “desconhecido” constituem parte de sua própria cultura.

A questão do universalismo para Guerra-Peixe seria resolvida em pouco tempo, na medida em que suas novas músicas de cunho nacional não se destinavam mais às gavetas e recuperavam, assim, o “sentido social”. Após um período de três anos no Recife (1950 a 1953), onde Guerra-Peixe escreveu suas primeiras obras

³⁶ O musicólogo se refere a Mendoza, Argentina, pois no ano de 1948 ele mantinha atividades de ensino e de direção musicológica também na Universidade Nacional de Cuyo.

³⁷ Referência a um livro escrito pelo compositor baiano Dorival Caimmy.

³⁸ A Rádio Jornal do Comércio de Recife foi inaugurada em 3 de julho de 1948. Dentre os principais redatores e produtores da época, constam Joel Pontes, Mário Sete, Waldemar de Oliveira e Eurico Duarte.

nacionalistas inspiradas no folclore pernambucano, o conceito de música universal ganhou uma nova interpretação. Analisando a ascensão expressiva de compositores como Béla Bartók e Villa-Lobos no cenário internacional, Guerra-Peixe reconhece que a “fidelidade à música popular em nada impede que o compositor realize obra de valor considerável de plena aceitação internacional. O problema é, sem dúvida, como fazê-lo” (Guerra-Peixe, 1971, V, p.8).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAUJO, Samuel (Org.). *César Guerra-Peixe. Estudos de folclore e música popular urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ASSIS, Ana Cláudia de. Compondo a *Cor Nacional*: conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 33-41.

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.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990.

EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. 2004. 243f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40: Os filmes Musicais nas Telas da Cidade*. São Paulo: Annablume, Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes - O Cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

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

GUERRA-PEIXE, César. *Curriculum Vitae*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 1971, l. 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. *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, 2001.

LANGE, Francisco Curt. A maneira de prólogo. *Boletim Latino-Americano de Música*. Rio de Janeiro, Tomo VI. p. 31-47, abril, 1946.

MONTERO, Luis Merino. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. *Revista Musical Chilena*, Santiago do Chile, v.52, n.189, 20 p., janeiro, 1998.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1977.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 1999. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira, Musicologia). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Enio. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

Ana Cláudia Assis é Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e Professora Adjunta da Escola de Música nesta mesma instituição (UFMG). Atualmente desenvolve o projeto de pós-doutorado “Fernando Lopes-Graça e César Guerra-Peixe: Trânsitos Culturais na Música Brasileira (1930-1950)” no Centro de Estudos em Estética e Sociologia da Música (CESEM), da Universidade Nova de Lisboa, sob supervisão de Mário Vieira de Carvalho e com apoio da FCT. Como pianista dedica-se ao repertório brasileiro contemporâneo, sendo responsável por estréias de obras de Almeida Prado, Sílvio Ferraz, Guerra-Peixe, Eunice Katunda, dentre outros. Seus projetos de pesquisa, voltados à produção musical brasileira, buscam conciliar a prática musicológica com a prática interpretativa. Integra, desde 2006, o Grupo Instrumental Oficina Música Viva, de Belo Horizonte. É membro do Núcleo de Estudos em Música Brasileira (NEMUB/UFMG) e do Grupo de Estudos em Performance Musical (GUESPEL/Portugal-Brasil).