

GUERRA-PEIXE E O NACIONALISMO DODECAFÔNICO VISTOS PELO *DIVERTIMENTO Nº 1*

Guilherme Bernstein Seixas

gbseixas@globo.com

Orientadora: Carole Gubernikoff

RESUMO

César Guerra-Peixe já conhecia e dominava o sistema dos doze sons, aprendido com Hans-Joachim Koellreutter, quando, em 1947, escreveu os *Divertimentos nº 1 e 2* para orquestra de cordas. Em ambas as obras, sua intenção declarada é conciliar o que via como o caminho para o modernismo de seu tempo – o dodecafonismo – com a música brasileira nacionalista. Investigaremos como o compositor fez essa conciliação – posteriormente renegada – no *Divertimento nº 1*. Para isso, seguiremos os passos do processo tal como descritos pelo próprio compositor nas páginas de seu *Curriculum Vitae* (1971), procurando identificar os elementos oriundos de uma ou outra tradição na partitura e como eles se fundem ou interagem para criar a linguagem da obra. Também apontaremos algumas das técnicas composicionais que nos parecem mais características e, finalmente, faremos algumas considerações sobre a estética do nacionalismo dodecafônico tal como desenvolvido na obra em questão.

Palavras-chave: César Guerra-Peixe, música brasileira, nacionalismo, dodecafonismo, música para cordas.

ABSTRACT

César Guerra-Peixe (1914-1993) is renown by its music of strong folkloric accent. Nevertheless, as a young composer, in the 1940's, he mastered the Twelve Tone Technique, through contact with the Austrian émigré Hans-Joachim Koellreutter. When, in 1947, he composed his two divertimenti for strings his intention was to find a compromise between the Twelve Tone Technique, which he saw as the definitive Modernistic trend of his day, and the Brazilian music of the nationalistic school. This article investigates how the composer managed this compromise – later relegated – in the *Divertimento n.1*. The stages of the process are followed such as described by the composer himself in his *Curriculum Vitae* (1971). We search in the score for the identification of the elements belonging to one and other tradition and check how they merge or interact to create the work's particular language. Some relevant compositional techniques are discussed, as well as the specific esthetics achieved.

Keywords: César Guerra-Peixe, Brazilian music, Nationalism, Twelve Tone System, music for strings.

INTRODUÇÃO

César Guerra-Peixe (1914-1993) é um dos nomes mais significativos do nacionalismo musical brasileiro. Por meio de sua obra e da de seus discípulos, carregou para dentro da segunda metade do século XX – e além – a estética folclorista.¹ Entretanto, antes de enveredar por esse caminho, Guerra-Peixe entrou em contato com H.J. Koellreutter, professor e compositor austríaco radicado e ensinando no Brasil desde 1937, e que divulgava entre nós as novas tendências européias, em especial o dodecafonismo de seu conterrâneo Arnold Schoenberg (1874-1951). O impacto em Guerra-Peixe dessa estética musical foi imediato – o compositor simplesmente destruiu todas as suas obras escritas até aquele momento. Durante quase dois anos Guerra-Peixe buscou dominar cada aspecto da teoria dos doze sons, ignorando qualquer orientação nacionalista. A obra principal desse período, o *Noneto*, cujos méritos levaram o então famoso regente alemão Hermann Scherchen a divulgá-la pela Europa, é obra o mais desvinculada possível de qualquer preocupação nacional. Em 1945, as preocupações do compositor voltam-se mais uma vez no sentido da música de inspiração nacional, apesar de a inclusão sistemática do elemento folclórico ainda estar para acontecer. Apenas em 1949 Guerra-Peixe iria ao Recife (PE), onde o contato direto com as tradições populares determinaria definitivamente sua orientação estética, criando um marco decisivo, uma virada estética, em sua carreira composicional.²

Entre meados de 1945 e 1949, portanto, encontramos o compositor tentando unir a estética dos doze sons com suas origens populares e seu instinto pessoal nacionalista.³ Foi um período rico para seu crescimento pessoal. Tendo ficado para trás o aprendizado técnico, seja tradicional, seja dodecafônico, o compositor dedicou-se a desenvolver um estilo próprio, pessoal. É dessa época, mais exatamente 1947, a composição dos *Divertimentos para cordas*, e utilizaremos o de nº 1 para investigar como Guerra-Peixe procurou conciliar as estéticas dodecafônica e nacionalista.

Nosso método foi coletar do próprio compositor os procedimentos utilizados no processo de nacionalização do sistema, tais como descritos em seu *Curriculum Vitae*, e depois verificá-los na composição da obra. No final, acrescentamos

¹ Empregamos o termo “folclorista” para denotar a utilização sistemática e academicamente fundamentada do folclore na criação artística, diferenciando esta escola das correntes mais tradicionais do nacionalismo, em que este é utilizado, via de regra, apenas como elemento superficial no processo criativo.

² Guerra-Peixe, César. *Curriculum Vitae*. Cap. 5: “Principais traços evolutivos da produção musical.” Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, s.d., manuscrito, p.2.

³ Krieger, Edino. Guerra-Peixe: razão e paixão na obra de um mestre da música brasileira. *Piracema – Revista de Arte e Cultura*, n.2, ano 2. Rio de Janeiro: Funarte/Ibaci/Minc, 1994, p.76-83.

uma pequena discussão sobre a forma de utilização por Guerra-Peixe das técnicas dodecafônicas.

O PROCESSO DE NACIONALIZAÇÃO DO DODECAFONISMO

Em seu *Curriculum Vitae*, capítulo 5, Guerra-Peixe menciona três procedimentos utilizados no processo de nacionalização da estética dodecafônica:

- a) abasileiramento do contorno melódico;
- b) emprego de ritmos populares diluídos;
- c) definição de centros tonais.

O primeiro procedimento utilizado é o do abasileiramento da melodia, “amodinhando-a” no *Andante* do *Trio de cordas* (1945) e “nacionalizando a série” na *Sinfonia nº 1* (1946).⁴ Quando esse elemento não lhe parece mais satisfatório, Guerra-Peixe começa a incluir, ainda que diluidamente, ritmos populares, como na *Suíte para violão* (que, além disso, também possui títulos brasileiros para seus movimentos, *Ponteado*, *Acalanto* e *Choro*), e cria centros tonais (*Peça para dois minutos*, 1947). Segundo o próprio compositor, o afastamento em relação à técnica dodecafônica é gradativamente maior, chegando ele a escrever peças que, embora atonais, não se baseavam em série alguma. Os *Divertimentos para cordas* parecem apresentar um momento de maturidade nesse empreendimento de conciliação; os procedimentos mencionados são empregados de maneira sistemática e consistente.

O *DIVERTIMENTO Nº 1*

O *Divertimento nº 1* é escrito em três movimentos, *Allegro*, *Lento* e *Vivace*, respectivamente, e tem duração aproximada de oito minutos. Sua primeira audição deu-se no ano da composição ou no seguinte (o compositor, em seu catálogo, não se recorda exatamente) pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (RS), regida por Walter Schultz.

Brasileirismos

a) O primeiro procedimento, o abasileiramento do contorno melódico, talvez seja o mais difícil de determinar, devido à sua natureza fluida. De qualquer forma, o segmento inicial do primeiro movimento (compasso 1) em cordas duplas, uma solta e outra presa

⁴ O processo é descrito em Guerra-Peixe, op. cit., capítulo 5, p.2.

na mesma nota, é muito claro em suas intenções de remeter o ouvinte às rabeças sertanejas, interpretação corroborada pela repetição desse procedimento, com esse sentido, em diversas de suas obras posteriores, como no famosíssimo *Mourão*, por exemplo.

Allegro $\text{♩} = 120$

Violini I *f* *mf* *pizz.* *p*

Violini II *f* *mf* *pizz.* *p*

Violo *f* *mf* *pizz.* *p*

Violoncelli *p* *pizz.*

Contrabassi *p* *pizz.*

Exemplo 1. Compassos 1-3.

O segundo segmento (compassos 2-3), a série propriamente dita, pode ser entendido como desprovido de significado nacionalizante, porém o acreditamos uma releitura de um choro, com seus saltos intervalares e escrita idiomáticamente instrumental.⁵ Qualquer que seja a interpretação, uma vez que todo o movimento baseia-se em desenvolvimentos (divertimentos) do material desses dois segmentos dos compassos iniciais, pelo menos grande parte dele pode ser considerada nacionalizante.

O segundo movimento, *Lento*, não apresenta brasileirismos melódicos facilmente identificáveis. Pode-se argumentar que os contornos da melodia principal (a série, apresentada pelos segundos violinos) possui, principalmente em algumas variações, características modinheiras (c. 10-11, primeiros violinos, c. 17, segundos), um sobe-e-desce de intervalos buscando expressividade e apoios quase como apojeturas que nos remetem às descrições de Mário de Andrade com respeito à melodia brasileira.⁶ No

⁵ Escrita em tudo semelhante a diversos trechos dos *Choros* 6, 9 ou 12, de Villa-Lobos, estreados apenas cinco anos antes no Rio de Janeiro.

⁶ Andrade, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Chiarato, 1928.

entanto, é forçoso notar que essas características intervalares também são comuns à maior parte dos movimentos lentos de caráter notadamente expressivo ou sentimental, sejam românticos, sejam pós-românticos, expressionistas etc. O que talvez se mostre mais interessante nesse movimento é a presença marcante na melodia de seqüências de quartas justas, técnica bastante comum nos modernistas não ligados ao sistema dos doze sons, e – o que é especialmente significativo – extremamente freqüente na obra de Villa-Lobos, como por exemplo em toda a melodia principal da *Alvorada na floresta tropical*, no início dos *Choros nº 12* e em numerosas passagens de efeito colorístico.

Lento ♩ = 69

Exemplo 2. Segundo movimento, início.

b) Quanto ao segundo procedimento, vários desenhos rítmicos no *Divertimento* nos soam como brasileiros de imediato, como estes encontrados no terceiro movimento:

Exemplo 3. Terceiro movimento, compassos 68-69, redução rítmica.⁷

⁷ Notar o padrão rítmico da polca “brasileirada” ou do maxixe (Sandroni, Carlos. *Feitico decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.72).



Exemplo 4. Terceiro movimento, compassos 81-82, redução rítmica.⁸

Mas, além desses mais claros, deve-se ter em mente que a presença de desenhos rítmicos como o do primeiro segmento do primeiro movimento (Exemplo 1), apesar de não necessariamente brasileiros por si sós, nos leva a filiá-los à música nacional pela sua repetição. Isto porque é a repetição que nos fornece a “levada”, ou seja, o *ostinato* rítmico que caracteriza qualquer dança de origem popular ou folclórica. Ela também será determinante, junto do conhecimento extramusical, na execução idiomática de determinado trecho, estabelecendo uma “maneira brasileira” de se tocar a composição. É dessa forma que o desenho a seguir acaba por soar brasileiro:



Exemplo 5. Primeiro movimento, compassos 53-54, redução rítmica.

Como Guerra-Peixe não apenas repete esse desenho mas também o utiliza como um dos dois elementos centrais de desenvolvimento do primeiro movimento (uma vez que diretamente relacionado ao primeiro motivo), a impressão de música de caráter nacional é bastante evidente, apesar de não evocar qualquer ritmo ou dança de forma clara.

Todavia, o que de mais significativo a técnica da repetição provoca, com relação à brasilidade, não se encontra no “desenho rítmico”, porém no “desenho métrico”, e na inflexão rítmica que ele provoca. Referimo-nos aos grupos de três sob a pulsação simples, ou seja, grupos repetidos de três colcheias em compasso quaternário simples (23 dos 94 compassos do primeiro movimento) ou, talvez ainda mais tipicamente, grupos de três semicolcheias em compasso binário (75 dos 88 compassos do terceiro movimento), em que a repetição do grupo desloca o apoio rítmico, como nos exemplos a seguir:

⁸ Desenho rítmico semelhante aos executados pelo agogô no samba (Bolão, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003, p.40-41).

col legno

pp mf

col legno

pp mf

col legno

pp mf

col legno

mf

col legno

mf

col legno

mf

Exemplo 6. Primeiro movimento, compassos 24-25.

Vivace $\text{♩} = 138$

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

f

pp

f

p

f

pp

f

p

f

pp

f

p

Exemplo 7. Terceiro movimento, compassos iniciais (notar o *ostinato* em VlnI e Vc a partir do compasso 2).

Provavelmente derivado do grupo 3 + 3 + 2 encontrado na música popular e folclórica,⁹ esse recurso pode ser considerado um signo de brasilidade, empregado por numerosos compositores nacionalistas.¹⁰ Villa-Lobos, que o utilizou largamente (no *Miudinho* das *Bachianas n.º 4* ou no início de *Choros n.º 12*, por exemplo), chamava-o de “ritmo vago”.¹¹ Mais uma vez, o brasileiro é reforçado – ou talvez mesmo apenas aconteça – pelo nosso conhecimento extrapartitura, que nos leva a uma execução idiomática, “à maneira brasileira”, do desenho rítmico em questão.¹²

Uma última observação deve ser feita com relação à palavra “diluídos”, que Guerra-Peixe utiliza para designar sua técnica (“emprego de ritmos populares diluídos”). Apesar de o movimento rítmico produzido pelo *ritmo vago* no terceiro movimento não poder ser considerado “diluído”, de resto os outros ritmos são, efetivamente, empregados ora aqui ora ali, de forma esparsa e sem continuidade. Com isso evita-se a produção de uma “levada”, o que nos parece significativo com relação à estética buscada pelo mestre: nacionalista, mas não óbvia.

c) A ampla utilização desse desenho rítmico terá outras implicações: Guerra-Peixe não o emprega como mera divisão métrica de um encadeamento ininterrupto de notas; pelo contrário, tanto no primeiro quanto no terceiro movimentos, um grupo com as mesmas três notas é repetido ininterruptamente. Em ambos os movimentos, ainda que de forma diferente, o efeito da repetição é o mesmo: a criação de polarizações tonais. No primeiro, a soma dos diferentes grupos expostos nas vozes orquestrais produz uma polarização politonal, em que cada linha focaliza seu próprio pólo independentemente dos demais (Exemplo 8, a seguir, ou Exemplo 6).

⁹ Trata-se do desenho rítmico do *tresillo* padrão (Sandroni, C., op. cit., p.28).

¹⁰ Significativamente, trata-se do desenho rítmico do *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo.

¹¹ Nóbrega, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Museu Villa-Lobos, 1973, p.121.

¹² Padrões rítmicos em tudo semelhantes são empregados em *El Salón México*, de A. Copland, por exemplo, e no entanto soam de maneira totalmente diversa.

Exemplo 8. Primeiro movimento, compassos 17-20.

Já no terceiro, a textura, de modo geral mais rarefeita, produzirá uma polarização tonal de modo geral única para cada trecho (ver Exemplo 7).

Dodecafonismo?

Uma discussão profunda e abrangente da técnica dodecafônica obviamente está fora do alcance deste trabalho. No entanto, faz-se necessário que aborremos alguns conceitos básicos desta estética para compreendermos sua manipulação pelas mãos de Guerra-Peixe.

George Perle formula quatro postulados para reger a técnica dos doze sons:¹³

1. A série compreende todas as doze notas da escala de semitons, arranjadas em uma ordem específica.
2. Nenhuma nota aparece mais do que uma única vez na série.
3. A série é apresentada em qualquer de seus aspectos lineares: original, invertido, retrógrado ou retrógrado da inversão.

¹³ Perle, G. *Serial composition and atonality*. Londres: Faber and Faber, 1968, p.2.

4. A série e qualquer de suas transformações lineares podem ser apresentadas em qualquer grau da escala de semitons.

Nenhum deles representa um dogma intocável, o que o autor se apressa em declarar. Porém, os dois primeiros, aos quais David Cope acrescenta ainda o de que “a série deve evitar o excesso de intervalos ‘tonais’ (quintas, quartas etc.)”,¹⁴ respondem por uma necessidade de coerência e equilíbrio de sonoridades. Obras que se desviam desses postulados tendem a gerar pólos tonais e/ou sonoridades ligadas à tonalidade, acarretando uma sensação de ambigüidade – como por exemplo as que caracterizam certas obras de Alban Berg.¹⁵ O *modus operandi* do dodecafonismo de Guerra-Peixe não apenas utiliza largamente materiais tonais ou ambíguos como os desenvolve motivicamente, resultando em longos trechos nos quais atuam pólos de atração tonal ou politonal, conforme já discutimos.

A opção pelo tratamento motivico é definida logo ao iniciar-se a peça: a série divide-se em dois segmentos, um tonal e repetido (compasso 1), o outro consistindo na série propriamente dita (compassos 2-3: DÓ-FÁ-SI^b-SOL^b-LÁ-MI^b-SOL-RÉ-LÁ-DÓ#-SI-MI) (Exemplo 1). O emprego alternado de cada um desses segmentos indicará se a sonoridade do trecho será predominantemente tonal ou atonal/dodecafônica, bem como seu emprego conjunto provocará ambigüidade tonal, uma opção de contraste como elemento estrutural bastante evidente.¹⁶

Também o postulado de número 3 é empregado de forma apenas embrionária. As reentradas da série são descontínuas (compassos 8, 18, 20, 29 etc.), assistemáticas, fracionadas ou incompletas (com única exceção de uma reexposição logo a partir do compasso 7, nos primeiros violinos, nenhuma outra aparição da série é completa); a quase total exclusão das formas retrógrada e invertida (que quando aparecem o fazem de maneira tão fragmentada que levam à total irreconhecibilidade – compasso 48, segundos violinos) torna esses recursos irrelevantes estruturalmente para a obra.

Os movimentos subseqüentes seguem de forma semelhante à maneira dodecafônica plena de liberdade de Guerra-Peixe. O movimento lento começa com uma longa exposição horizontal da série, seguida por sua própria repetição, porém as intervenções que a

¹⁴ Cope, D. *New music composition*. Nova York: Schirmer Books, 1997, p.14.

¹⁵ Perle, G., op.cit., p.89, mencionando especialmente o *Concerto para violino*.

¹⁶ É curioso que, apesar de começar e terminar com o intervalo de 5ª justa, a série não apresenta outra intenção de simetria, uma das técnicas que o compositor utilizava na época como forma de torná-las menos herméticas; a única característica um pouco mais marcante da série é a relação de seus primeiros intervalos: 5ª justa, 4ª justa, 3ª maior. Mesmo assim, a partir daí qualquer regularidade é evitada, no que resulta em sua pouca retenção como estrutura formal.

acompanham não pertencem a ela. Como no primeiro movimento, a série é empregada de modo assistemático e fragmentado. Mais surpreendente, todavia, é o terceiro e último movimento, *Vivace*. Aqui, Guerra-Peixe põe de lado qualquer tentativa de inclusão de uma série; apesar do ambiente basicamente atonal (ou, talvez mais adequadamente, politonal), o motivo de três notas que responde por toda a construção do movimento é cordal: MI-SOL#-RÉ#. Este motivo, formador de um acorde de sétima maior, será explorado a partir de diversas notas, na maior parte das vezes em *ostinatos*, formando acordes horizontais em cada voz que, ao interagirem verticalmente, criam a sonoridade característica, entre diatônica e politonal, do movimento. A escolha final do compositor, porém, é clara: um retumbante Mi Maior nos dois últimos compassos.

Também ao optar por um motivo de três notas (e respondê-las por outras três; *tutti* em *f*), Guerra-Peixe poderia com facilidade ter contrastado os dois primeiros gestos musicais com a complementação da escala dos doze sons; no entanto, decidiu repeti-las (segundos violinos e violas em *p*) (ver Exemplo 7). A falta de completude da escala de doze sons indica mais do que ausência de rigor ou de academicismo; indica, por parte do compositor, falta de interesse em manter – ou vontade deliberada em evitar – a “sonoridade dodecafônica”, isto é, a sonoridade resultante da constante reiteração dos doze sons (o que seria o resultado sonoro do “*ostinato* da subestrutura”, nas palavras de Perle).¹⁷

O *Divertimento nº 1* apresenta algumas curiosas semelhanças com obras não-dodecafônicas do mesmo período. Uma técnica comum aos divertimentos de Bartók e Guerra-Peixe ocorre justamente nos trechos de divertimento que os caracterizam e nomeiam. No *Divertimento para cordas* de Bartók, composto em 1939, uma das técnicas mais interessantes é a entrada canônica das linhas em intervalos fixos alheios a qualquer relação de tonalidade. Intervalos como a 5ª ascendente (compassos 95-96) ou descendente (compassos 101-102), ou 4ª (compassos 141-143), mesmo que fora de um contexto tonal, não chegam a surpreender, já que são os intervalos mais tradicionalmente utilizados para entradas imitativas ou em cânone; mas a utilização de uma 2ª M entre vozes simultâneas e uma 5ª dim. entre o cânone (compasso 122), ou os semitons sucessivos (nos compassos 113-116) certamente o fazem, pelo inesperado, pelo efeito de contraste de sonoridades e pelo virtuosismo composicional. Em Guerra-Peixe, as entradas das linhas nos divertimentos também são tonalmente livres, mas, ao contrário do mestre húngaro, não há, pelo menos aparentemente, um princípio que as organize. A repetição em *ostinato* dos motivos, formando centros tonais, também é exclusiva da peça brasileira. No entanto, a idéia de pequenos grupos motivicos se desenvolvendo livremente sobre as doze notas é comum a ambas.

¹⁷ Perle, G., op.cit., p.40.

Em vários trechos do *Divertimento nº 1* encontramos, ora mais ora menos, sonoridades diatônicas proeminentes. Todo o terceiro movimento as possui em quantidade (compassos iniciais, compassos 41-45, *pizzicatti* nos c. 47-53 e o final em unísono, por exemplo), mas, talvez pela sobreposição politonal das linhas, talvez pelo rápido andamento, essas inserções não nos parecem tão significativas. A que mais nos chama a atenção ocorre no final do segundo movimento, que acaba com um acorde de ré menor com 7ª seguido de Mib com 6ª e 9ª. Seria apenas coincidência que compositores de renome da vertente diatônica (ou não-dodecafônica; nenhum dos nomes é realmente apropriado) como um Shostakovich ou o nosso Guarnieri utilizassem fartamente essas sonoridades entre as décadas de 30 e 50?¹⁸

NACIONALISMO DODECAFÔNICO

As observações feitas aqui, comparações de uma análise da partitura com base em comentários feitos pelo próprio compositor, confirmam a presença de todos os procedimentos nacionalizantes por ele mencionados e demonstram como se processa seu funcionamento. Acreditamos que essas técnicas operem exatamente de acordo com o que Guerra-Peixe preconizava na época de sua composição, e mesmo que a mera audição da obra seja suficiente para sua identificação como brasileira – no sentido da caracterização de tipificações identificáveis.

Também nos parece do maior interesse a forma extremamente pessoal com que o compositor utilizou o dodecafonismo. Qualquer técnica, ao ser empregada por compositores de talento e personalidade, sofre transformações, e a forma como Guerra-Peixe fez isso foi significativa. Especialmente em relação ao terceiro movimento, com centros tonais explícitos e motivos de estrutura cordal, pode-se perguntar se a obra é realmente dodecafônica ou simplesmente atonal – ou se o terceiro movimento não poderia mesmo ser considerado politonal.

Entretanto, a insatisfação do próprio compositor com sua proposta de conciliação das escolas nacionalista e dodecafônica foi tal que, em 1949, ele decidiu encerrar seus esforços e recomeçar do zero, sob nova orientação estética – orientação pela qual é agora mais conhecido e celebrado. Hoje, em um novo século e em época que preza e abriga a diversidade com naturalidade e gosto, é fácil subestimar a gravidade daquele momento de crise acontecido há mais de cinquenta anos. Seja como for, obras costumam valer mais por elas mesmas do que por toda a literatura escrita a seu respeito, e talvez seja o momento apropriado para reavaliar o lugar dos *Divertimentos para cordas* na obra de Guerra-Peixe.

¹⁸ Comparar com os trechos de escrita cordal da *Quinta Sinfonia* de Shostakovich, como a partir do nº 9, ou do 77.