

A SUÍTE PARA VIOLÃO DE CÉSAR GUERRA-PEIXE E AS VANGUARDAS DE '40 E '50

Clayton Vetromilla

O objetivo deste texto é tecer comentários de ordem estética sobre a *Suíte para violão* de César Guerra-Peixe. Escritas numa linguagem serial, cada uma das três peças que compõem a obra possui forma transparente e, exceto pela questão leitura/manuseio da linguagem atonal, não apresenta um grau elevado de dificuldades mecânico-interpretativas para o instrumentista; salutar e profícuo entretanto será ater-se a uma abordagem crítica cuja base teórica decorra do crivo estético-ideológico das vanguardas musicais brasileiras das décadas de '40 e '50, as quais, perceber-se-á, a parte antagonismos ideológicos, difundiram essencialmente dogmas estéticos semelhantes.

O texto está assim organizado: 1. *Revisão da literatura*: comentário sobre questões levantadas quando do exame dos documentos diretamente relacionados à obra em questão; 2. *O Manifesto Música Viva*: onde contextualiza-se a *Suíte* sob o ponto de vista do posicionamento estético de Guerra-Peixe quando integrante do Grupo Música Viva; 3. *O Manifesto Zhdanov*: breve relato da influência do *Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais de Praga* no Brasil, e onde ao mesmo tempo que se descobre a fragilidade estético-ideológica do zhdanovismo, percebe-se a atualidade da escrita guerra-peixeana enquanto busca de equilíbrio técnico-expressivo; 4. *A Carta Aberta*: onde analisa-se o texto de Camargo Guarnieri e, ao se descortinar seu teor de ordem muito mais ideológica do que estética, destaca-se o quanto a obra de Guerra-Peixe exprime a máxima dos ideais nacionalistas; e 5. *Considerações Finais*.

REVISÃO DA LITERATURA

Cotejando as referências sobre a *Suíte para violão* obtidas no *Curriculum* elaborado por Guerra-Peixe para disputar uma vaga na Academia Brasileira de Música¹ e as informações obtidas em duas versões da obra, verificaram-se importantes cruzamentos:

(1) Na cópia heliográfica cedida pela Ordem dos Músicos do Brasil,² à guisa de dedicatória lê-se “para Mozart Araújo” e no manuscrito original localizado na Sala Mozart

¹ Guerra-Peixe, C, *Curriculum vitae*, Rio de Janeiro: manuscrito, 1971.

² _____, *Suíte para guitarra (Ponteados, Acalanto e Chôro)*, Rio de Janeiro: OMB, 1967.

Araújo - Centro Cultural Banco do Brasil,³ lê-se “compostas especialmente e dedicadas a Mozart Araújo, um dos raros homens, do Brasil, que admitem investigação musical”.

Para compreender a motivação que gerou a obra e a homenagem a Mozart Araújo, recorre-se ao que o próprio compositor escreveu:

Depois da *Sinfonia nº 1*, o propósito nacionalizante parte da própria série; e o dodecafônismo é cada vez mais distante. Grandes discussões com Mozart de Araújo em torno do problema ‘caráter’ nacional na música brasileira. Tão seguro está da enganadora possibilidade de conciliar um certo tipo de dodecafônismo com elementos do populário, que compõe – tentando prová-lo a Mozart de Araújo – a *Suíte* (antes *Três Peças*) para violão. Agora o ritmo brasileiro se faz imprescindível, embora diluidamente: *Ponteado* (antes ‘*Ponteio*’), *Acalanto* e *Chôro*.⁴

(2) Enquanto no manuscrito de 1946 a primeira das três peças que compõe a obra como um todo está intitulada *Ponteio*, na cópia de 1967 consta *Ponteado*. Complementares entre si, os depoimentos de Edino Krieger e Antonio Guerreiro explicam o porquê desta diferença: para o primeiro, Guerra-Peixe substitui o termo *Ponteio* (denominação utilizada por Camargo Guarnieri) em favor de *Ponteado* por ser esta a “forma correta e como é ouvida na voz popular no Brasil inteiro”;⁵ já o segundo afirma:

O compositor adotou o termo *Ponteio* como denominação para o primeiro movimento das *Três Peças* ainda na fase dodecafônica, por influência direta das leituras de Mário (de Andrade). Mais tarde Guerra insistiria com todos os seus alunos na denominação correta de *Ponteado* apontando o erro cometido (segundo ele) por Mário.⁶

(3) O manuscrito de 1946 e a cópia de 1967 não são idênticos: há notas diferentes e, no primeiro, encontram-se explicitados detalhadamente dados relativos à digitação que deve ser utilizada pelo instrumentista, o que, além de propiciar uma melhor realização técnica da obra, esclarece certas questões idiomáticas relativas à sua interpretação;

³ _____, *Três peças para violão (Ponteio, Acalanto e Chôro)*, Rio de Janeiro: manuscrito, 1946.

⁴ _____, op. cit., 1971, p. 13.

⁵ _____ apud Krieger, E., “Guerra-Peixe: razão e paixão na obra de um mestre da música brasileira”, *Revista piracema*, Rio de Janeiro: IBAC/FUNARTE, n. 2, 1994, p. 81.

⁶ Guerreiro, A. et alli, encarte do CD *César Guerra-Peixe*, Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Cultura/FUNARTE (Documentos da música brasileira vol. 14), 1998, p. 14.

(4) Informações complementares: no manuscrito original consta que a obra foi composta no Rio de Janeiro, em 6/5/1946, sua duração sendo estimada em quatro minutos, e o registro da Suíte em disco CBS por Waltel Branco (tendo o mesmo “executado a obra em vários concertos”⁷).

O MANIFESTO MÚSICA VIVA

Edino Krieger situa de forma clara e precisa os primórdios do dodecafonismo no Brasil:

No Brasil, a técnica serial chegaria em 1937, trazida por H. J. Koellreutter (Alemanha, 1915), que a transmitiria a um grupo de discípulos no Rio de Janeiro, com os quais formaria o *Grupo Música Viva*, em 1939: Cláudio Santoro (Manaus, 1919), o primeiro dodecafonista brasileiro; Guerra-Peixe (Petrópolis, 1914), que realizaria as primeiras experiências conciliatórias da técnica serial com as características rítmicas e melódicas da música brasileira, explorando, ao mesmo tempo, as possibilidades matemáticas na estruturação serial (séries pan-intervalares); Eunice Katunda (Rio de Janeiro, 1926); e Edino Krieger (Santa Catarina, 1928).⁸

Demonstrando sua força através de manifestos altamente políticos, combatendo o academicismo e o nacionalismo estreito, objetivando um ecletismo técnico e estético bem como a divulgação de compositores clássicos, modernos e brasileiros, o movimento deu importante e decisiva contribuição para o surgimento de uma segunda fase da modernidade musical brasileira. Carlos Kater destaca:

Com a formação do *Música Viva* estabelece-se gradualmente uma nova concepção da função social da música. Ela pretende associar-se agora mais diretamente à atualidade das conquistas vibrantes na Europa, verificadas no campo das artes, da música, das ciências exatas e humanas.⁹

Único pólo cultural-musical capaz de “implodir” o modernismo e o bom gosto burguês da época, os membros do grupo publicaram um primeiro Manifesto (1944) o qual demonstrava basicamente seu repúdio ao marasmo musical reinante no Rio de Janeiro e

⁷ Guerra-Peixe, C., op. cit., 1971, p. 28.

⁸ Krieger, E., “Dodecafonismo: uma perspectiva histórica”, *Cultura*, Brasília: MEC, n.1, janeiro/março 1971, p. 116.

⁹ Kater, C., “O Programa radiofônico Música Viva”, *Cadernos de estudo: educação musical*, São Paulo: Atravéz, n. 4/5, novembro 1994, pp. 60-85.

tentava minimizar o preconceito do público para com a música moderna. Mais importante do ponto de vista estético-ideológico, entretanto, é o *Manifesto de 1946*¹⁰, que expõe o pensamento dos integrantes do Grupo resumido nos seguintes pontos básicos: (a) a música é produto da vida social e expressão real da sua época e da sociedade; (b) apóiam-se todas as iniciativas que visem educar artística e ideologicamente o povo; (c) não se compactua com a música pura ou a música abstrata, pois a arte possui uma função, e portanto, deve ser utilitária; (d) busca-se permanente renovação técnico-estética da linguagem musical; e (e) crê-se na capacidade da música erudita nacionalista e da música popular de socializar e contribuir para a criação de uma “consciência nacional” humanista.

Neste contexto, José Maria Neves e Vasco Mariz comentam o processo criativo de Guerra-Peixe:

Com pouco tempo ele dominava a nova técnica, usava-a com tal espontaneidade e fazia-se o representante máximo da nova escola e seu defensor mais ardente.

Suas obras de 1944 já se inscrevem dentro de um atonalismo sistemático que se afasta clara e intencionalmente de qualquer vínculo tonal e que, ao mesmo tempo, recusa qualquer concessão à sentimentalidade e à facilidade de percepção.

Com o *Noneto*, em 1945, Guerra-Peixe adere à tendência dodecafônica, procurando encontrar sua maneira individual de emprego de suas normas composicionais.¹¹

Acreditava Guerra-Peixe, nesta época (1945), na possibilidade de uma fusão das duas correntes estéticas tão opostas (nacionalismo – dodecafonismo): à medida que se aproximava do nacionalismo musical, mais sentia afastar-se das teorias de Schoenberg. Substituía a repetição da série dos doze sons por fragmentos de células rítmicas ou melódicas, e os resultados foram sedutores. Chegou até a compor uma *Suíte para violão* cujos movimentos são: ponteio, acalanto e choro. Essa orientação dodecafônica pseudonacionalista terminou, em abril de 1949, com a *Suíte para flauta e clarinete*.¹²

Considera-se assim a *Suíte para violão* como autêntica efetivação de um ideal estético cuja origem remonta tanto ao pensamento dos membros do Grupo Música Viva, no que diz respeito à busca permanente de renovação técnico-estética, como também no que tange à experimentação de um novo caminho - a “nacionalização do dodecafonismo”.

¹⁰ Koelreutter, J. et alli, “Manifesto 1946, declaração de princípios”, apud Mariz, V., *História da música no Brasil*, 4.ed, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996, pp.236-7.

¹¹ Neves, J. M., *Música contemporânea brasileira*, São Paulo: Ricordi, 1981, pp. 101-103.

¹² Mariz, V., op. cit., p. 240.

O MANIFESTO ZHDANOV

O *Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais de Praga* ocorreu em maio de 1948 e, em agosto do mesmo ano, Cláudio Santoro apresenta um resumo das conferências e discussões ocorridas, o *Manifesto Zhdanov*.

No Brasil, a repercussão deste congresso foi imensa, principalmente no que diz respeito à revitalização no imaginário da intelectualidade nacional da polêmica entre nacionalistas (modernistas) e adeptos das técnicas da música contemporânea: “a coincidência entre os pontos de vista de Zhdanov e de Mário de Andrade, em seu famoso ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’, deram invulgar força à corrente nacionalista no Brasil.”¹³ Santoro relata que o evento conclamara os compositores a se conscientizarem da crise pela qual passara a arte contemporânea para, a partir daí, encontrar um caminho fora de sua tendência subjetiva; somente se utilizando de elementos da própria cultura do país poder-se-ia criar uma música que expressasse idéias verdadeiramente progressistas e, ao mesmo tempo, atingisse as massas.

Se de um lado, “formalismo” implica um conceito de arte abstrata e desligada da realidade social (arte pela arte), de outro, o “realismo socialista” defende os valores do classicismo (incluindo o emprego do atonalismo não ortodoxo) para conquistar as massas na proporção que expressa o natural, o belo e o humano. Nas palavras de Santoro: “Nós, os compositores progressistas, que acreditamos na força nova que é o proletário, não devemos desperdiçar energias quase inúteis, para fazermos indiretamente o jogo da classe dominante.”¹⁴ As afirmativas panfletárias do documento parecem ter anestesiado o senso crítico da intelectualidade musical brasileira e acirrado questões políticas: segundo Gilberto Mendes, “essa preocupação política acabou levando os principais compositores do Grupo Música Viva a romperem com o dodecafonismo e o atonalismo aprendidos com Koellreutter, e a um retorno ao nacionalismo musical.”¹⁵

No início de 1949, Guerra-Peixe rompe com a estética dodecafônica, e passa a definir dodecafonismo como “curiosa espécie de música que pretendíamos deformar ao nosso modo, supondo, então, produzir obra de cultura nacional”.¹⁶ Entretanto, o caminho apontado pela Suíte permanece admitindo uma abordagem acima de questionamentos crítico-ideológicos na medida em que, ao mesmo tempo, apro-

¹³ Mendes, G., “Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda”, *Revista música*, São Paulo, v. 2, n. 1, maio 1991, p. 40.

¹⁴ Santoro, C., “Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de compositores de Praga”, *Fundamentos*, v. 1, n. 3, ago. 1948, p. 237.

¹⁵ Mendes, G., op. cit., p. 39.

¹⁶ Guerra-Peixe, C., *Maracatus do Recife*, 2ª ed., São Paulo: Irmãos Vitale, 1980, pp. 11-12.

veita elementos da cultura popular e emprega um atonalismo não ortodoxo. A obra exemplifica a convivência do nacional/popular com o internacionalismo, sem prejuízo de comunicabilidade.

Samuel Araújo registra:

No terceiro movimento da Suíte [para] violão de 1946, por exemplo, um atonalismo não-serial se encontra mesclado a certas constâncias rítmicas que remetem ao universo do choro, retrabalhadas por Guerra-Peixe de modo a evitar a obviedade da reprodução integral dos mesmos elementos.¹⁷

A CARTA ABERTA

“Na mais pura linguagem zhdanovista”¹⁸ - como descreve Gilberto Mendes-, Camargo Guarnieri assume uma atitude pública e de “intelectual competente” na *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*¹⁹ datada de sete de novembro de 1950, abordando de forma quase messiânico-religiosa a questão do popular e do nacional na música brasileira, bem como os perigos da arte moderna. Destacam-se os seguintes tópicos da carta: (a) o dever dos jovens compositores de defender os verdadeiros interesses da música brasileira contra a degeneração do caráter nacional da cultura; (b) por uma música dotada de comunicabilidade e emoção, compreensível pelo povo; (c) contra o “formalismo” que leva à degenerescência do caráter nacional da música; (d) o dodecafonismo entendido como arte degenerada e decadente (anti-nacional, anti-popular) e *aparentemente* inovadora; e (e) a música devendo ser baseada no estudo e aproveitamento artístico/científico do folclore.

Ao reconhecer o alto grau de identidade entre a forma e o conteúdo da *Carta Aberta* e os ditames do zhdanovismo, podem-se compreender as afirmações de Contier:

O nacionalismo modernista, sob o ponto de vista político, nunca se explicou com nitidez: ora prendia-se às idéias conservadoras e totalitárias do estalinovismo e do nazismo, ora atrelava-se ao imaginário do realismo socialista, sob o ângulo estético, ‘esvaziando’ seu conteúdo ‘revolucionário’.²⁰

¹⁷ Araújo, S., “Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da nacionalidade”, *Brasiliiana*, Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n.4, janeiro 2000, p. 45.

¹⁸ Mendes, G., op. cit., p. 39.

¹⁹ Guarnieri, C., “Carta aberta aos músicos do Brasil”, apud Neves, J. M., op. cit., pp. 121-124.

²⁰ Contier, A., “Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950)”, *Revista música*, vol. 2 n.1, maio 1991, p. 27.

Não é escopo deste trabalho discutir o quanto se pode creditar sucesso às pretensões de Guarnieri. Contudo, é certo que se tornou cada vez mais insustentável a convivência pacífica entre os partidários do folclorismo nacionalista e os membros do grupo Música Viva. Nas palavras de Luis Heitor:

A unidade do grupo se desfez, nos últimos meses do período a que é consagrado este livro. Seja por motivos de ordem nacional e natureza estética (o apelo da música popular), seja por motivos de ordem supranacional e natureza política (o Manifesto de Praga e suas instruções sobre o “progressismo” na música), o certo é que a partir de 1949 Koellreuter se viu abandonado pelos melhores elementos do grupo, que se vestiram de verde e amarelo e passaram a invectivar o dodecafonismo e seu apóstolo no Brasil.²¹

Para Guerra-Peixe “o nacionalismo é uma constante no decorrer dos séculos”, bem como “o caminho mais curto para a defesa da cultura nacional”²²; e se por um lado tal afirmativa corrobora o pensamento de Guarnieri, por outro não nega a atualidade da Suíte enquanto experimentação de uma nova estética, sendo Herminio Bello de Carvalho quem acrescenta:

Sobre as *Três Peças* (‘Acalanto’, ‘Ponteados’ e ‘Chôro’) de Guerra-Peixe (1914), melhor conhecer os dados que nos forneceu o maestro. Essas 3 peças foram compostas em 1949, ano em que o compositor se decidiu a deixar de compor música dodecafônica, para voltar suas atenções para a criação de caráter nacional. Na ocasião em que foi composta esta obra, o autor ainda não estava bem certo se deixaria o dodecafonismo, que então já vinha utilizando com bastante liberdade quanto ao uso serial. Desta forma, as *Três Peças* para violão tiveram em vista tentar provar que o caráter nacional de uma obra independe da técnica de composição. Meses depois, o compositor abandonou definitivamente a técnica dos doze sons e o atonalismo, certo de que somente o folclore poderia lhe servir como fonte de sugestão quanto às virtudes nacionalizantes.²³

²¹ Heitor, L., *150 anos de música no Brasil*, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956, nota de rodapé, p. 365.

²² Guerra-Peixe, C., “O índio das arábias”, *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n.1, 1988, p. 41.

²³ Carvalho, H. B., encarte do LP *Waltel Branco - recital*, Rio de Janeiro: CBS, 1965.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Nacionalismo e suas implicações estético-ideológicas, bem como a inter-relação cultura popular/música culta, tem sido objeto de inúmeros estudos em geral. Paralelamente, o estudo do legado guerra-peixeano em especial tem gerado especulações de toda a ordem.²⁴

Partindo da tese que o Nacionalismo é consequência de uma ideologia que visa expressar valores culturais através do uso direto do folclore ou de referências a ele, o trinômio música - modernidade - totalitarismo é expressão, mais que de uma estética, de uma ideologia que poucos compositores puderam superar enquanto criadores de uma obra autônoma:

As vanguardas ditas ‘heróicas’ do modernismo tentaram se legitimar com um discurso sobre elas próprias e com a ajuda de um rico arsenal especulativo que não conseguiu evitar que se tornassem cada vez mais incomunicáveis (embora ricos de informação). Um discurso auto-justificativo, ou seja, um metadiscurso, se desenvolveu como estratégia de legitimização da obra.²⁵

Mário de Andrade pôde observar que “Villa-Lobos abandona consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos”²⁶; hoje é Samuel Araújo quem reconhece:

As relações intrínsecas entre pesquisa sistemática do folclore musical e criação artística, preconizadas por Mário de Andrade, obtinham ressonância em pouquíssimos compositores. Uma dessas exceções, César Guerra-Peixe, se vê cada vez mais isolado na condição de seguidor do escritor e musicólogo paulista.²⁷

O projeto “nacionalizar o dodecafonismo” foi abandonado por Guerra-Peixe: para além de um “nacionalismo ideológico”, o compositor passou a buscar um “nacionalismo estético” para o qual, retroativamente, a Suíte (da fase dodecafônica!) tornou-se uma experiência significativa. Sobrevivendo ao crivo do ponto de vista dos manifestos *Música Viva*, *Zhadanov* e *Carta Aberta*, a obra confirma o grau de refinamento musical do compositor, o que por si só justifica a presença constante da mesma no repertório violonístico.

²⁴ Ver por exemplo: Faria Jr., A. E., *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*, Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997.

²⁵ Tacuchian, R., “Música pós-moderna no final do século”, *Pesquisa e música*, Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, v. 1, n. 2, 1995, p. 30.

²⁶ Andrade, M., *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo: Livraria Martins, 1962, p.32.

²⁷ Araújo, S., op. cit., p. 46.