



Revista do Instituto de Estudos
Brasileiros

ISSN: 0020-3874

revistaieb@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Vetromilla, Clayton

Fases e gênero nas canções de Guerra-Peixe a década de 50

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, núm. 59, diciembre, 2014, pp. 283-310

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405641281012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

re²alyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Fases e gênero nas canções de Guerra-Peixe a década de 50

Clayton Vetromilla¹

Resumo

Este artigo situa o conjunto das canções de câmara de César Guerra-Peixe quanto às fases estéticas e quanto ao gênero. Considerado um compositor nacionalista, sua produção é representativa de uma tendência estética que visa conciliar elementos da tradição musical erudita europeia e da música popular e tradicional brasileira. As obras são apresentadas sob a perspectiva do próprio compositor, constatando-se que o objetivo de mediação entre o artístico e o musicológico influencia as escolhas realizadas. Além de uma contribuição significativa, na prática, as obras expõem a multiplicidade de recursos utilizados por Guerra-Peixe para inserir no panorama da música erudita brasileira a experiência acumulada como pesquisador.

Palavras-chave

Canção de câmara, Guerra-Peixe, música erudita, cultura brasileira.

Recebido em 7 de janeiro de 2014

Aprovado em 5 de maio de 2014

VETROMILLA, Clayton Política. Fases e gênero nas canções de Guerra-Peixe: a década de 50. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p.283-310, dez. 2014.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p283-310>

¹ Universidade Federal de Estado do Rio de Janeiro (Unirio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

Phases and Genres in Guerra-Peixe's Songs the 1950s

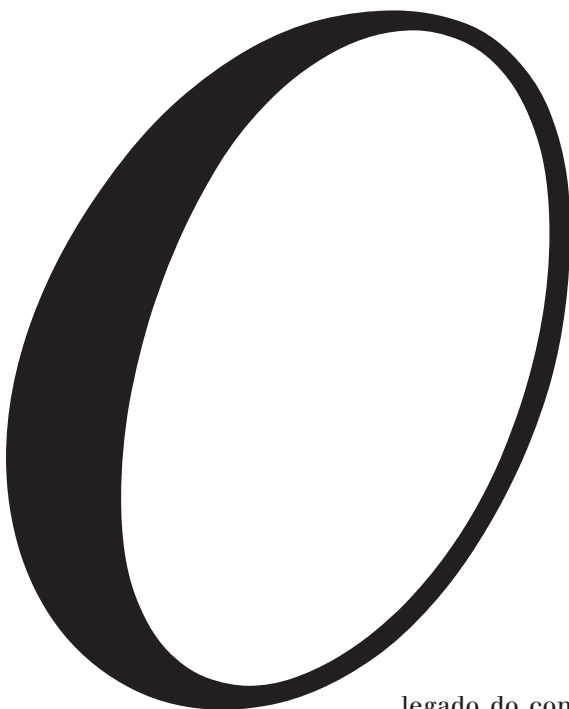
Clayton Vetromilla

Abstract

This article places César Guerra-Peixe's combined chamber songs in their aesthetic phases and genre. Considered a nationalist composer, his production is representative of an aesthetic tendency whose aim is to conciliate elements of the classical musical tradition in Europe with the popular and traditional music in Brazil. The works are presented according to the composer's own perspective, and it is possible to state that the objective of mediation between the artistic and musicological aspects bears an influence on the choices made. Besides a relevant contribution, in practice, the works display the multiple resources employed by Guerra-Peixe to insert the experience he accumulated as a researcher into the panorama of Brazilian classical music.

Key words

Chamber song, Guerra-Peixe, classical music, Brazilian culture.



legado do compositor, professor, músico, arranjador, regente e violinista César Guerra-Peixe (Petrópolis, 18 de março de 1914 – Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1993) tem sido objeto de estudos que compreendem a discussão sobre a identidade da música brasileira de concerto. O objetivo do presente texto é situar a obra vocal do compositor, articulando-a com as fases às quais pertencem e aos gêneros tradicional, popular e erudito. Para tal, recorre-se às considerações de Guerra-Peixe, registradas em estudos, artigos, comentários e críticas, a respeito de suas concepções estéticas e de que maneira as obras “para canto” ali estão inseridas.

Tais textos constituem o objeto desse estudo, que procura traços daquilo que Michel Pêcheux identificou como pertencentes à “continuidade interna”, capaz de revelar, além de aspectos de uma “memória individual”, os elementos de uma “memória social inscrita em práticas”.² Portanto, reflete-se aqui sobre o processo criativo de Guerra-Peixe, vislumbrando a possibilidade de trazer à luz a lógica interna que rege a hierarquia e as prioridades no uso da palavra e da música em suas canções. Consequentemente, busca-se destacar de que maneira o compositor lidou com os recursos disponíveis.

2 PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre (Org.). *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999, p. 50.

A obra vocal de Guerra-Peixe

Flávio Silva se propôs a organizar informações básicas sobre a produção composicional de Guerra-Peixe, observando a ordem cronológica e a formação para qual o repertório foi escrito, independentemente do gênero ou da forma musical utilizada. Para tal, ele fornece dados essenciais obtidos no arquivo localizado na Sala Mozart Araújo, da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil³. Em sua pesquisa, Silva agrupou as obras de Guerra-Peixe nas quais a voz desempenha um papel preponderante em quatro categorias: para orquestra e voz(es), para canto e piano, para canto e outro(s) instrumento(s) e para coro (Tabela 1)⁴.

Categoria	Ano	Título e subtítulos	Texto
Orquestra e voz(es)	1960	Sinfonia nº 2: Brasília (I. Allegro ma non troppo: O candango em sua terra, A caminho do planalto, Recordações que o acompanham, Chegada alegre; II. Presto: Trabalho; III. Andante: Elegia para o ausente; IV. Allegretto con moto: Manhã de domingo, Tarde infantil, Desce a noite, Volta ao trabalho, Inauguração da cidade, Apoteose)	Guerra-Peixe
	1977	Cantigas do amor existencial (I. Juntos amamos; II. Tua boca diz que não; III. Nossos olhos)	Pierre Weil, Otacílio Rainho, Jacob Levy Moreno
	1978	Drummondiana (I. Canção para álbum de moça; II. Perguntas em forma de cavalo-marinho; III. Qualquer tempo; IV. Canto esponjoso; V. Cidadezinha qualquer; VI. Canção amiga; VII. Festa no brejo)	Carlos Drummond de Andrade

3 Pertence ao arquivo do Centro Cultural Banco do Brasil (Sala Mozart Araújo), Rio de Janeiro, RJ, uma coleção acondicionada em três caixas, contendo partituras impressas e manuscritas (Pasta 62 / Guerra-Peixe / P2247 a P2270; Pasta 63 / Guerra-Peixe / P2271 a P2295; e Pasta 64 / Guerra-Peixe / P2296 a P2323) e em um envelope, contendo cartas e bilhetes autógrafos de Guerra-Peixe dirigidos a Mozart Araújo, programas de concerto, fotos, outros documentos e recortes de jornal (Envelope 30/ Guerra-Peixe).

4 SILVA, Flávio. Guerra-Peixe: um catálogo sumário. Rio de Janeiro: Funarte/Ibac/Minc, 1994. Separata de: Piracema, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 6-7.

Canto e piano	194?	Felicidade	Jorge Faraj
	1947	<p>Provérbios nº 1 (I. Companhia de dói, companhia boa; companhia de três é má rez; II. Devagar se vai ao longe, e quem depressa anda, logo se cansa; III. O homem é fogo. A mulher é pólvora. Vem o diabo e sopra; IV. Vi um homem que viu outro homem... que viu o mar; V. A água é mole, a pedra é dura, mas tanto dá até que fura; VI. Amor e menino começam brincando e acabam chorando)</p>	Anônimo
		<p>Provérbios nº 2 (I. A alegria é uma careta, a felicidade um sorriso; II. A esperança é o sonho do homem acordado; III. Não acorde a má sorte quando ela está dormindo; IV. Nem sempre a árvore frondosa da fruta saborosa)</p>	
	1949	<p>Provérbios nº 3 (I. Lua a de Janeiro e amor o primeiro; II. Pelejas de namorados são amores renovados; III. A felicidade precisa ser interrompida para ser sentida; IV. Por mais que o amor se incubra mal se dissimula)</p>	
		A casinha pequenina	
	1955	<p>Trovas capixabas (I. Abaixai, ó limoeiro; II. Ó lua que estás tão clara; III. Tanto verso que eu sabia; IV. Ainda que o fogo apague; V. Vou-me embora, vou-me embora)</p>	
		<p>Trovas alagoanas (I. A viola pela prima; II. Tomara achar quem me diga; III. Até nas flores se nota; IV. Nosso amor; V. Canoeiro, canoeiro)</p>	
		<p>Três canções (I. Maria bolera (Suspiros); II. Poema; III. Carreiros)</p>	Jayme Griz
	1956	Ê-boi!...	Célio Rocha

1957	Ô, vaquêro	Anônimo
	Eu ia nada	
1970	Cânticos serranos nº 1 (I. Fala; II. Chuva miúda; III. Seremos dois)	Mário Fonseca
1976	Cânticos Serranos nº 2 (I. História antiga; II. Almas desoladoramente frias; III. Confusão)	Raul Leone
	Cânticos serranos nº 3 (I. Última ilusão; II. Arrependimento)	Reinaldo Chaves
	Teus olhos	Emília Guerra-Peixe
	Cantigas do amor existencial (I. Juntos amamos; II. Tua boca diz que não; III. Nossos olhos)	Pierre Weil, Otacilio Rainho, Jacob Levy Moreno
1977	Toadas de Xangô (I. Unicá-de-Xangô; II. Obá-ô Quinimbé)	Anônimo
	Linhas de Catimbó (I. Júlio Gomes; II. Nanuê-nanuá)	
1979	Utopia	Sonia Maria Vieira
	Sinto e provo	
	Da fatalidade	
	Amo as interrogações	
	Suave	
	E quando o amor chegar	
	O que sou	
1980	Tempo de amor	Julieta de Andrade
	A solidão e sua porta	Carlos Pena Filho
	Rapadura	Carlos Drummond de Andrade
1986	Vou-me embora prá Pasárgada	Manuel Bandeira
1992	Dois poemas de Portinari (I. Grünewald, II. As Pedras Bicudas)	Cândido Portinari

Canto e outro(s) instrumento(s)	1969	Nesta manhã	Elson Farias
		Resta sim, é remover	
		Mãe d'água	[vocalize]
	1980	Sumidouro (I. Noite-dia: Pituna-ara; II. Itinerante: Nuvem; III. Interlúdio instrumental; IV. Ciclos; V. Sumidouro)	Olga Savary
Coro	194?	[Três peças]	[?]
	1942	Fibra de herói	Teófilo de Barros Filho
	1970	Na areia	Anônimo
	1972	Série xavante (I. Ritual da perfuração da orelha; II. Canto das moças; III. Canto dos rapazes; IV. Corrida do buriti)	
	1975	Temas de carimbo (I. Introdução; II. Meu papagaio; III. Lá vai eu ; IV Siriri na minha porta; V. É hora; VI. Final)	
	1979	Pirracenta	Guerra-Peixe
		Batalhão de namorados	Anônimo
	1984	No estilo de folia de reis	

Tabela 1: Lista da produção vocal de Guerra-Peixe, conforme *catálogo sumário* organizado por Flávio Silva⁵.

No primeiro grupo, além da *Sinfonia nº 2*, para locutor, coro misto (soprano, contralto, tenor e baixo) e orquestra sinfônica, e de “Drummondiana”, para mezzo soprano e orquestra, Silva inclui a transcrição para contralto e orquestra de cordas do original para canto e piano “Cantigas do amor existencial” (antes “Canções de Débora”). Na categoria canto e outro(s) instrumento(s) aparecem três duos com violão, ou seja, “Mãe d’água”, “Nesta manhã” (antes “Cântico II”) e “Resta sim, é remover”, bem como “Sumidouro”, para voz média, violino, violoncelo e piano. A lista de obras para coro inclui os quartetos *Série xavante*, *No estilo de folia de reis* e *Temas de carimbo*, uma peça para três vozes femininas iguais,

5 Informações complementares sobre o repertório mencionado podem ser encontradas no Catálogo (Projeto Guerra-Peixe / Produção: Hólos Consultores Associados). Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/>. Acesso em: 20 nov. 2013.

Na areia, além de outras duas, *Pirracenta* e *Batalhão de namorados*, para coro infantil a três vozes iguais, destruídas pelo próprio compositor.

O pesquisador também toma o cuidado de mencionar duas obras, “Felicidade”, para canto e piano, e [*Três peças*], para coro misto, ambas “interditas”, ou seja, cuja execução foi proibida, ou desautorizada de maneira expressa, por Guerra-Peixe⁶. Anos mais tarde, Inácio de Nonno enumerou, digitalizou, revisou e analisou as canções de câmara, para canto e piano ou violão, de Guerra-Peixe. Para definir seu objeto de estudo, Nonno utilizou-se de um documento autógrafo intitulado *Relação de obras para canto*, de 1991, contendo a totalidade da obra vocal, notadamente, aquela que, em entrevista ao pesquisador, o compositor catalogou e considerou como válida⁷.

O trabalho também situou a produção de Guerra-Peixe dentro de quatro fases estéticas, conforme a classificação preconizada por Ernani Henrique Chaves Aguiar, ou seja, Inicial (de 1938 a 1944), Dodecafônica (de 1944 a 1949), Nacional (de 1950 a 1960) e Síntese nacional (de 1967 a 1993). Das obras mencionadas por Flávio Silva na categoria canto e piano, a única que não foi analisada por Inácio de Nonno é “A casinha pequenina”. O pesquisador, por outro lado, inclui a coleção “Cânticos serranos nº 4 (I. Prudência; II. Vivendo)”, de 1991, textos de Raul de Leoni, que, provavelmente devido a um lapso, não foi mencionada por Silva⁸. Nonno agrupa as canções “Utopia”, “Sinto e provo”, “Da fatalidade”, “Amo as interrogações”, “Suave”, “E quando o amor chegar” e “O que sou” sob a denominação geral “Sete canções de Sonia Vieira”⁹ e reintroduz a obra “Felicidade” no catálogo do compositor, por acreditar que Guerra-Peixe a considerava interdita e, portanto, fora de catálogo, por julgar ter-se extraviado a partitura (Tabela 2)¹⁰.

6 Ver “Adenda referente a algumas das obras da Fase inicial, composições que hoje estão fora de catálogo que aparece” no “VI. Catálogo de obras musicais” em: GUERRA-PEIXE, César. [*Dossiê, 1971*]. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1971, p. 41-43.

7 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada - o cancioneiro de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise*. 2012. 306 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012, p. 1.

8 Situada dentro da fase Síntese nacional, as obras “Drummondiana” (para voz e orquestra, 1978) e “Sumidouro” (para voz e conjunto de câmara, 1980) não fazem parte do objeto de tal estudo de Inácio de Nonno, pois ambas haviam sido estudadas na dissertação de sua autoria, *Nacionalismo, Enculturação e Estética: uma leitura dos ciclos Drummondiana e Sumidouro de Cesar Guerra-Peixe*, de 1997.

9 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 208-209.

10 Nonno informa que o manuscrito por ele encontrado data de 1949 (NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 42), contudo há indícios suficientes

Fase	Ano	Título
Dodecafônica	194?	Felicidade
	1947	Provérbios nº 1
		Provérbios nº 2
	1949	Provérbios nº 3
Nacional	1980	Rapadura
	1955	Trovas capixabas
		Trovas alagoanas
		Três canções
	1956	Ê-boi!...
	1957	Ô, vaquero
		Eu ia nadá
	1960	Mãe d'água
	1977	Toadas de Xangô
		Linhas de Catimbó
Síntese nacional	1969	Nesta manhã
		Resta sim, é remover
	1970	Cânticos serranos nº 1
	1976	Cânticos serranos nº 2
		Cânticos serranos nº 3
		Teus olhos
		Cantigas do amor existencial
	1979	Sete canções de Sonia Vieira
	1980	Tempo de amor
		A solidão e sua porta
	1986	Vou-me embora prá Pasárgada
	1991	Cânticos serranos nº 4
	1992	Dois poemas de Portinari

Tabela 2: Classificação das obras de Guerra-Peixe para canto e piano ou violão, considerando as fases estéticas, conforme organização de Inácio de Nonno.

A seguir, o presente trabalho situará as canções para voz em duo com piano e violão em uma visão que considera as transições das fases estéticas de Guerra-Peixe. Depois, ao examinar o repertório produzido durante a década de 1950, verificará de que maneira o objetivo de mediação entre o artístico e o musicológico influenciou as escolhas realizadas por Guerra-Peixe. Finalmente, visando contribuir para as discussões a respeito da trajetória do compositor, serão confrontados

de que se trata de uma obra escrita muito provavelmente na primeira metade da década de 1940 (ver adiante).

os dados obtidos com suas formulações sobre os gêneros tradicional, popular e erudito.

Quanto às fases estéticas

A primeira candidatura de Guerra-Peixe à Academia Brasileira de Música ocorreu em 1949, para a cadeira de número 39, cujo patrono é Luciano Gallet (1893-1931) e o fundador, Rodolfo Josetti (1888-1946). Foi, porém, em 1971, que Guerra-Peixe passou a ocupar a cadeira de número 34, cujo patrono é José Araújo Viana (1872-1916) e o fundador Newton Pádua (1894-1894). Em ambas as ocasiões, Guerra-Peixe se viu diante da necessidade de estabelecer e refletir sobre sua própria produção artística e intelectual. Por exemplo, data do ano de 1949 um livro reunindo cópias heliográficas de dezesseis de suas principais obras¹¹, e do ano de 1971, um dossiê contendo currículo; diplomas, certificados e outros documentos; prêmios de composição, de estímulo, menções honrosas, etc.; instituições das quais é/foi membro, atuação como jurado em concursos; principais traços evolutivos da produção musical; catálogo de obras musicais; musicologia; gravações em discos fonográficos e tapes; e referências bibliográficas (doravante *Dossiê*, 1971).

Além disso, é numerosa a documentação autografa avulsa cujo conteúdo contribui para se compreender as múltiplas facetas do pensamento do compositor a respeito de sua própria obra. Por exemplo, uma listagem de obras discriminadas por período (doravante *Relação de obras*, 1946) inclui uma seção denominada “Relação de obras compostas quando [Guerra-Peixe] estudava no Conservatório Brasileiro de Música com o prof. Newton Pádua, por ordem cronológica”, contendo 23 títulos. Escritas entre os anos de 1938 e 1944, as obras estão divididas em dois grupos: do “período folclorista” (da *Suíte*, para violino, ao *Quarteto*, para cordas) e do “período neoclassicista” (do *Quinteto*, para sopros, à *Sinfonia*, para orquestra sinfônica). O documento informa também que, entre as obras do “período folclorista”, há aquelas elaboradas a partir do “aproveitamento de material folclórico” (*Suíte infantil*, para piano, por exemplo) e outras, “com feições dos cantos populares” (“Felicidade”, para canto e piano, por exemplo)¹².

11 GUERRA-PEIXE, César. *Obras para solista, duos e canto (1944-1948)*. Rio de Janeiro: cópia heliográfica, 1948. (134 p., 16 partituras)

12 GUERRA-PEIXE, César. [*Relação de obras*, 1946]. Rio de Janeiro: manuscrito, 1946, p. 1-2.

A lista prossegue com uma relação de obras compostas quando Guerra-Peixe estudava com o professor Hans-Joachim Koellreuter, que inclui 24 títulos. Escritas entre 1944 e 1947, as obras estão divididas em dois grupos, do “período expressionista” (da *Sonata*, para flauta e clarinete, ao *Allegretto com moto*, para flauta e piano) e do “período expressionista de cor nacional” (do *Trio*, para violino, viola e violoncelo, à *Melodia*, para violino e piano). É possível perceber também que Guerra-Peixe incluiu, logo abaixo da data “22 de dezembro de 1946”, outros dez títulos de composições (do *Duo*, para flauta e violino, aos *Instantâneos sinfônicos nº 1*, para orquestra sinfônica), aqui consideradas, por analogia, pertencentes ao período “expressionista de cor nacional”.¹³

Anos mais tarde, porém, Guerra-Peixe abandona tal sistematização, organizando suas obras em três fases. No capítulo “VI. Catálogo de obras musicais” do *Dossiê, 1971*, sua produção composicional está organizada em Fase inicial, que compreende o período de 1938 a 1943, Fase dodecafônica, de 1944 a 1949, e Fase nacional, de 1949 a 1971¹⁴. Pouco tempo depois, porém, o compositor forneceu novos detalhes sobre a Fase nacional. Guerra-Peixe afirma, por exemplo, que, desde 1950, “tratou de marcar suas obras com o selo da cultura pernambucana”. Tal produção, entretanto, não inclui somente “Obras diretamente inspiradas nas fontes populares de Pernambuco”, por exemplo, a *Sulte infantil nº 3*, para piano, de 1968. Para atender a “exigências da própria forma”, ele escreve também “Obras em que os elementos folclóricos de Pernambuco estão presentes, porém de maneira mais ou menos diluída por exigência da natureza do trabalho”, por exemplo, a *Sonata nº 1*, para piano, de 1950¹⁵.

Quando, no ano de 1980, escreveu as notas de programa para a gravação de “Sumidouro”, para voz e conjunto de câmara, Guerra-Peixe forneceu outros dados para o entendimento de sua trajetória na década anterior. Conforme o compositor, em lugar da “objetividade folclórica”, resultado de pesquisas *in loco*, que caracterizou sua produção desde a década de 1950, suas obras, a partir de “Cânticos serranos nº 2”, para voz e piano, de 1976, passaram a refletir uma “abordagem liberada do folclore”.¹⁶ Portanto, embora se possa atribuir uma importância relativa

13 GUERRA-PEIXE, César. [Relação de obras, 1946], p. 2-3.

14 GUERRA-PEIXE, César. *Dossiê, 1971*. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1971, p. 23-43.

15 GUERRA-PEIXE, César. *Relacionamento cultural e artístico com Pernambuco*. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1974, p. 3-4.

16 Em tal texto, reproduzido no encarte que acompanha o CD *Guerra-Peixe: música de câmara* (Rioartedigital, 1996), o compositor informa que “Cânticos serranos nº 2” foi concluído em 24 de março de 1976 e estreou em 22 de outubro de 1977, durante a *II Bienal de música contemporânea* (Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro). Na

às informações até aqui apresentadas, fica evidente que as três fases estéticas que Guerra-Peixe estabeleceu em 1971 comportam diferentes categorias.

A Fase inicial, de 1938 a 1943, subdivide-se em período folclorista e período neoclássico, sendo que o primeiro inclui obras com aproveitamento de material folclórico e com feições melódicas extraídas dos cantos populares. A Fase dodecafônica, de 1944 a 1949, subdivide-se em período expressionista, de 1944 a 1945, e período expressionista nacional, de 1945 a 1949. Finalmente, a Fase nacional, de 1949 em diante, subdivide-se em período folclorista objetivo, de 1949 a 1976, e período folclorista livre, de 1976 em diante, sendo que o primeiro (folclorista objetivo) inclui obras nas quais se evidenciam elementos extraídos do folclore nordestino. Trazendo à consideração as informações aqui reunidas, a canção de câmara de Guerra-Peixe se configura de uma maneira diversa daquela apresentada por Inácio de Nonno (Tabela 3).

Fase	Período	Título	Ano	Autor do texto
Inicial	Folclorista	Felicidade ¹⁷	194?	Jorge Faraj
Dodeca-fônica	Expressionista nacional	Provérbios nº 1	1947	Anônimo
		Provérbios nº 2		
Nacional	Folclorista objetivo	Provérbios nº 3	1949	Anônimo
		A casinha pequenina		
		Trovas capixabas	1955	Anônimo (recolhido no Espírito Santo)
		Trovas alagoanas		Anônimo (recolhido em Alagoas)
		Três canções		Jayme Griz
		Ê-boi!...	1956	Célio Rocha
		Ô, vaquêro	1957	Anônimo (recolhido em Pernambuco)
		Eu ia nadá (<i>sic</i>)		
		Nesta manhã	1969	Elson Farias
		Resta sim, é remover		[vocalize]
		Mãe d'água	1970	Mário Fonseca
		Cânticos serranos nº 1		

ocasião, o crítico Luiz Paulo Horta definiu-a como uma “suíte para canto e piano” (HORTA, Luiz Paulo. A conclusão da bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 87, n. 196, 21 out. 1977. Caderno B, p. 4).

¹⁷ Com feições dos cantos populares.

	Folclorista livre	Cânticos serranos nº 2	1976	Raul Leone
		Cânticos serranos nº 3		Reinaldo Chaves
		Teus olhos		Emília Guerra-Peixe
		Cantigas do amor existencial		Pierre Weil, Otacílio Rainho, Jacob Levy Moreno
		Toadas de Xangô	1977	Anônimo (recolhido em Pernambuco)
		Linhas de Catimbó		
		Sete canções	1979	Sonia Maria Vieira
		Tempo de amor	1980	Julieta de Andrade
		A solidão e sua porta		Carlos Pena Filho
		Rapadura		Carlos Drummond de Andrade
		Vou-me embora prá Pasárgada	1986	Manuel Bandeira
		Cânticos serranos nº 4	1991	Raul de Leoni
		Dois poemas	1992	Cândido Portinari

Tabela 3: Classificação das obras para canto e piano ou violão de Guerra-Peixe, considerando as transições estéticas, conforme pesquisa aqui apresentada.

Por exemplo, no capítulo “I. O dodecafonismo e seus desdobramentos”, o pesquisador trata das canções “Felicidade” e “Rapadura”, pois manifestam “total descompromisso com a tonalidade”¹⁸. Por outro lado, a primeira foi claramente situada por Guerra-Peixe na Fase inicial, período folclorista, com feições melódicas dos cantos populares¹⁹ e a segunda, por analogia, localiza-se dentro da Fase nacional, mais precisamente, durante o período de abordagem liberada do folclore. Raciocínio semelhante é válido para “Provérbios nº 3”, analisado por Nonno no âmbito da Fase dodecafônica²⁰, mas incluído por Guerra-Peixe dentro da Fase nacional²¹. Um exame sobre as canções escritas durante os anos 1950 contempla as diferentes categorias dos trabalhos por ele produzidos, na busca de uma identidade para a sua própria produção no panorama da música erudita brasileira.

18 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 10.

19 GUERRA-PEIXE, César. [*Relação de obras, 1946*], p. 1.

20 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 34-42.

21 GUERRA-PEIXE, César, *Dossiê, 1971*, p. [34].

Na década de 1950, quinze das peças de Guerra-Peixe para canto e piano foram publicadas pela editora Ricordi Brasileira nas coleções “Folclore brasileiro”, “Romanças para estudos de autores nacionais” e “Músicas de nosso povo”. Ao comparar alguns de seus traços, sob a perspectiva das ideias do compositor, pode-se especular sobre a maneira como ele manipulou sua experiência musicológica ou etnográfica²². Em uma folha avulsa, Guerra-Peixe listou dez títulos, oito dos quais para canto e piano (doravante *Lista*, 1968). Além de revelar que Célio Rocha é o pseudônimo por ele (Guerra-Peixe) utilizado, o documento apresenta as obras inseridas em diferentes categorias.

Em primeiro lugar, há “Harmonizações de caráter popularesco^[23], fáceis, ou seja, ‘comerciais’, de temas populares”: “Vai torná a vortá”, “Prenda minha” e “Irmão, irmão”.²⁴ Mais tarde, na subseção “VII. Musicologia” do *Dossiê*, 1971, o compositor reúne tais peças ao conjunto denominado de “harmonizações simples de temas folclóricos”. Ao lado de “Vai torná a vortá: tema de recortado, do cateretê, recolhido por Rossini Tavares de Lima”, “Prenda minha: moda gaúcha publicada por Mário de Andrade. Aproveitada aqui apenas a versão melódica” e “Irmão, irmão: tema de Tambu. Batuque, recolhido por Rossini Tavares de Lima”, Guerra-Peixe acrescenta “Mamãe-Emanja: macumba. Tema recolhido por Guerra-Peixe”, “Nagô, nagô, nagô: Dois temas de Maracatu recolhidos por Guerra-Peixe” e “Chegô, chegô: Tema de maracatu recolhido por

22 Ver não somente o volume *Maracatus do Recife* (Ricordi, 1955) e a coletânea organizada por Samuel Araújo, *Estudos de folclore e música popular urbana* (2007), mas também *O folclore do litoral norte de São Paulo* (1981), pesquisa coordenada por Rossini Tavares de Lima, trazendo Guerra-Peixe, auxiliado por Kilza Setti, como “folcmusicista”.

23 No texto *Música popular*, de 1946, o pesquisador e amigo dileto de Guerra-Peixe, José Mozart de Araújo (1904-1988), conceitua música folclórica como aquela “que se legitima pela ocorrência de três condições indispensáveis: tradição, anonimato e frequência”. Para o mesmo pesquisador, a música popular, “do povo”, por outro lado, é aquela “que contendo as características, as constâncias e as tendências da musicalidade coletiva, revela o jeito ou a maneira nacional de melodizar [*sic*], ritmar, entoar, cadenciar, instrumentar e até mesmo harmonizar”. Da última, distingue-se a música popularizada, ou seja, “qualquer música que o povo canta” e a música de caráter popularesco, ou seja, aquela “escrita intencionalmente para o povo” (ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia brasileira: textos reunidos de um militante do nacionalismo musical*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1994, p. 35-36).

24 GUERRA-PEIXE, César. [*Lista*, 1968]. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1968, p. 1.

Guerra-Peixe”.²⁵ Assim, configura-se um panorama bastante diferente daquele apresentado por Silva (1994) ou Nonno (2012), embora o segundo aponte a existência de um conjunto vasto e precioso de canções populares escritas por Guerra-Peixe, que aguardam catalogação e pesquisa sistemática²⁶ (Tabela 4).

Ao examinar algumas das partituras citadas, pode-se aventar um contexto múltiplo em detalhes. Por exemplo, a publicação, editada na “Coleção Folclore Brasileiro”, informa que “Mamãe-Emanja” foi gravada em disco Copacabana por Leny Eversong (Hilda Campos Soares da Silva, 1920-1984). Dedicada à Lair Muller, a peça é uma Marcha-baião, “com fragmentos de ponto de macumba”, sendo que “os ritmos de baião e marcha devem ser entrosados sem alterar o andamento único, que deve ser observado”.²⁷

A partitura de “Nagô, nagô, nagô” traz, na capa, uma gravura assinada por “Cloris Gaia”, informando que se trata de “toada de maracatu / motivo popular, recolhido no Recife e harmonizado por Guerra-Peixe / col. Folclore brasileiro” (Figura 1). O texto é: “(Solo:) Ô-le-ô / Lá no céu ventarêa / O sol alumia com seu resplandô. / Ô-le-ô / Lá no céu ventarêa / O sol alumia com seu resplandô. / (Coro:) Nosso ‘reis’ / Que veio de Minas / A nossa rainha se coroou. / Nosso ‘reis’ / Que veio de Minas / A nossa rainha se coroou. / (Repete várias vezes Solo:) Nagô, Nagô, Nagô / (Coro:) A nossa rainha já se coroou”.²⁸

25 GUERRA-PEIXE, César. *Dossiê*, 1971, p. 46.

26 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, 1. Ver, por exemplo, “Para que chorar (beguine)”, gravada por Leila Silva no disco *Perdão para dois* (Chantecler / CMG-2.066).

27 GUERRA-PEIXE, César. *Mamãe-Emanja*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1955. (2p., 1 Partitura) BR 1692

28 GUERRA-PEIXE, César. *Nagô, nagô, nagô*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1955. (2p., 1 Partitura) BR 1720

Título	Ano	Texto			Música	
		Autoria		Origem	Autoria	Gênero
Maria do mar	1954	Original	José Mauro de Vasconcelos	Pernambuco	Original	Popular
O canto do mar						
Trovas capixabas	1955	Anônimo	Recolhido por Guilherme Santos Neves	Espírito Santo		Concerto
Trovas alagoanas			Recolhido por Théo Brandão	Alagoas		
Mamãe-Emanja			Recolhido por Guerra-Peixe	Pernambuco	Harmoxização	Popular
Nagô, nagô, nagô						
Nêgo bola-sete						
Três canções		Original	Jayme Griz		Original	Concerto
Ê-boi!...	1956		Guerra-Peixe			
Ô, vaquêro	1957	Anônimo	Recolhido por Guerra-Peixe		Harmonização	Popular
Eu ia nadá						
Irmão, irmão			Recolhido por Rossini Tavares de Lima	São Paulo		
Vai torná a vortá			Recolhido por Mário de Andrade	Rio Grande do Sul		
Prenda minha						
Chegô, Chegô	1958		Recolhido por Guerra-Peixe	Pernambuco		

Tabela 4: Obras de Guerra-Peixe escritas e publicadas na década de 1950, contextualização aqui estabelecida.

Guerra-Peixe parece vislumbrar a possibilidade de transmitir o conhecimento por ele adquirido sobre a música folclórica através de um suporte escrito: a partitura. Portanto, por meio do texto literário, das especificidades melódicas, mas também de padrões rítmicos e estruturas harmônicas, o compositor apresenta os traços que lhe parecem

significativos o suficiente para se fazer reconhecer, por exemplo, uma “Toada de maracatu”. Ao mesmo tempo, para atingir a um público amplo de intérpretes, Guerra-Peixe manifesta preocupação com a realização técnico-interpretativa da obra (peça de execução considerada “fácil”), fazendo coincidir a linha melódica vocal com a linha melódica tocada pelo pianista, por exemplo.

Figura 1: Compassos 5 à 9.2 de “Nagô, nagô, nagô”.

Na *Lista*, 1968 aparecem também dois “Temas de coco recolhidos no Recife [cujas] harmonizações [são] destinadas a concerto”²⁹: “Ô, vaquero: tema de coco de aboio”, e “Eu ia nadá: tema de coco de martelo”. Ambas foram, mais tarde, reagrupadas por Guerra-Peixe entre as “Obras diretamente inspiradas nas fontes populares de Pernambuco”.³⁰ Por outro lado, embora haja um componente musicológico considerável que rivaliza com “Nagô, nagô, nagô” (texto, melodia, padrão rítmico e a estrutura harmônica extraída do tema folclórico), o compositor afirma se tratarem de músicas “de concerto”.

A canção “Ô, vaquero” é dedicada ao cantor Roberto Miranda (1908-1985) e a partitura inclui um glossário de termos (Aboio, Gritá, Tom e Coco-de-aboio)³¹. “Eu ia nadá” é dedicada à cantora Gioconda Rosa Angélica Peluso (n. 1914). Ambas as peças foram publicadas na coleção “Músicas de nosso povo” e analisadas por Inácio de Nonno, que destaca, entre outros aspectos, a “harmonia bastante cromática” encontrada nos compassos 13 a 16 da primeira³². Tal elemento – a utilização de acordes nos quais aparecem notas que escapam à lógica tonal/modal,

29 GUERRA-PEIXE, César. [*Lista*, 1968], p. 1.

30 GUERRA-PEIXE, César. *Relacionamento cultural e artístico com Pernambuco*, p. 3.

31 GUERRA-PEIXE, César. *Ô, vaquero*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1958. (5p., 1 Partitura) BR 2193

32 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 108-109.

normalmente utilizada nos temas de aboio – pode ser considerado significativo para situá-la fora da esfera do documento folclórico.

Também observada por Nonno é a relação contrapontística que ocorre entre o perfil melódico do acompanhamento (compasso 1, que se repete no compasso 2) e a melodia da voz cantada (compassos 1.3 à 2.3) presente em “Eu ia nadá” (Figura 2), cujo texto é: “Eu ia nadá, / Se as água do má / não abaixasse. // Que não fundasse / no braço do má sem fim. / Por isso eu pergunto assim: / - Me diz por onde passaste? // Eu ia nadá, / Se as água do má / não abaixasse. // Neste mundo andava um pescado, / Com sua jangada ia pescá. / Depois que chegô no alto do má, / Sentiu que a onda balançô. / Foi quando ele se lembrô que à noite tinha de voltá!... // Eu ia nada”.³³ Revela-se, portanto, a presença de fontes literárias e musicais oriundas da transcrição de motivos folclóricos, não só em “Nagô, nagô, nagô”, mas também em “Eu ia nadá”. Contudo, embora ambas sejam adaptações para canto e piano, denominadas genericamente de canção de câmara, somente a segunda possui pretensões de música “de concerto”.

Canto

Eu i a na - dá Se as á gua do má não a bai xa sse

Piano

Figura 2: Compassos 2 à 4.1 de “Eu ia nadá”.

No documento de 1968, aparecem também sob a rubrica “Versos populares e música original” as coleções “Trovas alagoanas” e “Trovas capixabas”, mais tarde descritas como “música original sobre quadras populares”, e, finalmente, “Ê-boi!... (imitação de aboio)”, “Música original sobre versos [especialmente escritos por] Célio Rocha”, leia-se, Guerra-Peixe³⁴. Conforme Nonno, na última, “o ambiente de canto improvisado”,

33 GUERRA-PEIXE, César. *Eu ia nadá*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1958. (4p., 1 Partitura) BR 2192

34 GUERRA-PEIXE, César. [Lista, 1968], p. 1.

ou o “aboio propriamente dito”, aparece entre os compassos 12 e 37, bem como entre os compassos 42.3 e 45, cujos textos correspondem a “Ê-i-á! Ô-êi-a! / Êi-boi! Ê-boi-á! / Ô-boizinho meu! // Êi-á-boi-á! / Á!... Ê!... / Ô-boi-á! / Boi-á! Boi-dá! Boi-á! / Boi-á! Boi-dá! Boi-á! // Á!... Á!... Á!... / Boi-á! Boi-dá! Boi-á!...” e “Á!... Ê!... / Boi-á! Boi-dá!... Boi-á!...”³⁵. O restante do texto, tem como papel, contextualizar tal prática.

Com palavras de Célio Rocha (pseudônimo utilizado por Guerra--Peixe), dedicada à cantora Magdalena Lébeis (1912-1984) e data de “São Paulo, 1956”, o texto da canção é “Juca-Vaqueiro / Do sertão do Piauí. / Quando grita o Abóio / Mais penoso ouvido ali, // O gado bravo, / Disperso no descampado, / Devagar vai chegando, / Atendendo ao aboiado: // (...) // Depois distante, / De onde a vista pouco alcança, / Inda ressoa no campo / O Abóio que amansa”.³⁶ A peça está aqui situada na Fase nacional e, por analogia, dentro do período de objetividade folclórica no qual se evidencia a presença de elementos extraídos do folclore pernambucano. Portanto, supõe-se que Guerra-Peixe visa materializar não somente traços externos (“recolhidos”), mas também internos (“imitação”) de determinada manifestação vocal e suas particularidades (ou seja, o canto de aboio). Tal objetivo implica o manuseio de componentes tanto de ordem musicológica (o conhecimento adquirido sobre o aboio da região pernambucana) como também de cunho artístico (Figura 3).



Figura 3: Compassos 1 à 5.1 de “Ê-boi!...”

De natureza diferente é o ciclo “Três canções”, de 1955, versos do poeta e folclorista Jayme de Barros Griz (1900-1981), dedicado à cantora

35 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 103.

36 GUERRA-PEIXE, César. *Ê-boi!...* São Paulo: Ricordi brasileira, 1958. (5p., 1 Partitura) BR 2194

Alice Ribeiro (1920-1988)³⁷. O ciclo foi estudado por Nonno, que, em relação a “I. Suspiros”, destaca o modalismo melódico na voz solista (modos mixolídio e jônico), assim como o uso da nota pedal no acompanhamento do piano, normalmente associados à música nordestina³⁸. Citada no “VI. Catalogo de obras musicais”, do *Dossiê*, 1971, a partitura foi editada na coleção “Romanças para estudos de autores nacionais” e inclui folha de rosto com um desenho assinado pelo artista plástico Aldemir Martins (1922-2006).

Primeira peça da coleção, a canção “Suspiros” traz o seguinte texto: “Maria boleira / é especialista em suspiros. // E que suspiros! // E eu comi tanto e tanto / Os suspiros da Maria / Que terminei suspirando por ela”.³⁹ Conforme a classificação proposta no presente trabalho, a obra está situada dentro da Fase nacional, período de objetividade folclórica, no qual se evidenciam fontes extraídas da música popular de Pernambuco. Considerando que ao modalismo ajunta-se um certo padrão rítmico geralmente associado ao ritmo do baião-de-viola, quatro são os elementos de “Suspiros”, que remetem à cultura nordestina. O primeiro, a origem pernambucana do autor do texto. Os seguintes, de ordem musical: as especificidades melódicas (o modalismo), o padrão rítmico (o ritmo do baião-de-viola) e a estrutura harmônica (o uso da “nota pedal” no baixo) (Figura 4).

Figura 4: Compassos 4 à 8 de “I. Suspiros”, das “Três canções”.

Situada por Guerra-Peixe entre as obras diretamente inspiradas nas fontes populares de Pernambuco, “O canto do mar” faz parte da trilha

³⁷ GUERRA-PEIXE, César, *Dossiê*, 1971, p. 34.

³⁸ NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 65-67.

³⁹ GUERRA-PEIXE, César. *Três canções* (1. Suspiros, 2. Poema e 3. Carreiro). São Paulo: Ricordi brasileira, 1955. (7p., 1 Partitura) BR 1720

sonora do filme homônimo de Alberto Cavalcanti⁴⁰. Com letra de José Mauro de Vasconcelos (1920-1984), aqui se pressupõe, por analogia, que Guerra-Peixe a considerasse como música incidental, de caráter popular, contudo, o “nível artístico” da canção levou-a aos programas de concerto. A partitura (Figura 5), publicada na coleção “Folclore brasileiro”, informa ter a peça alcançado “grande sucesso” na voz da cantora Inezita Barrosa (n. 1925)⁴¹, trazendo o texto: “O canto do mar... / O canto do mar... / Quebrando na areia / Transforma as estrelas / Em brilhos de lua / Quando a lua é cheia... // Todo pecador / Costuma escutar / A fala do amor / Que existe na espuma / Rolando uma a uma / Na areia do mar...”.⁴²



Figura 5: Compassos 7 à 11.2 de “O canto do mar”.

Para a pesquisadora Cecília Nazaré de Lima, “as escalas modais, a rítmica sincopada e os contornos melódicos simples, baseados na repetição de motivos” são os elementos que Guerra-Peixe utilizou para recriar o “ambiente nordestino” no qual se desenvolve a trama⁴³. Por outro lado, fora do contexto do filme, a canção “O canto do mar” não apresenta traços que se possam identificar como próprios da música nordestina. Da mesma maneira, a marcha “Fibra de herói”, de 1942, texto de Teófilo de Barros Filho (19??-1969)⁴⁴, foi mencionada por Guerra-Peixe

40 A canção “Maria do mar” aparece aos 43’14 e “O canto do mar”, aos 47’55 do filme *O canto do mar* (Kino filmes S.A, 1954). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1lAbZzCsXe4>. Acesso em: 05 dez. 2015.

41 Na gravação (RCA Victor, 1953), a cantora interpreta a obra com acompanhamento orquestral. Disponível em: <http://bonavides75.blogspot.com.br/2013/01/o-canto-de-inezita-barroso.html>. Acesso em: 07 dez. 2015.

42 GUERRA-PEIXE, César. *O canto do mar*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1955. (2p., 1 Partitura) BR 1666

43 LIMA, Cecília Nazaré de. *Alberto Cavalcanti e César Guerra-Peixe: contribuições sonoras para o cinema brasileiro*. 2012. 357f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, p. 304.

44 A primeira gravação da canção é de Silvio Caldas (RCA Victor, 1942). Disponível em: http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_player.php?titulo=fibra-de-heroi.

em “Relacionamento cultural e artístico com Pernambuco”,⁴⁵ embora sua proximidade com a cultura nordestina deva-se exclusivamente pelo fato de o autor da letra (Barros Filho), natural do Estado de Alagoas, ter sua trajetória profissional ligada à história do jornalismo e do rádio pernambucanos.

Os fragmentos aqui apresentados, somados ao exame do corpo das obras, apontam que as canções populares tendem a apresentar uníssono entre o canto e a voz mais aguda, executada ao piano, enquanto o acompanhamento segue um padrão rítmico no qual o registro mais grave (baixo) e os acordes (centro) são rarefeitos do ponto de vista da densidade ou número de notas a serem executadas simultaneamente pelo pianista. Nas canções de câmara, por sua vez, há uma relativa independência entre a melodia do canto e o perfil da voz mais aguda executada no piano, que apresenta maior densidade do ponto de vista do número de notas executadas, incluindo não somente movimentos paralelos, mas também relações de contracanto e/ou contrapontísticas. Também se percebe que, na parte do acompanhamento ao piano, para a execução do perfil melódico da voz mais grave (baixo) e dos acordes (centro) se exige maior domínio do teclado e independência rítmica. Adiante, examina-se fragmentos do discurso do compositor, na perspectiva de verificar se o grau de complexidade formal e técnica era por ele considerado como um critério válido de classificação erudito/popular.

Quanto ao gênero

Conforme Guerra-Peixe, entre 1960 e 1967, há uma “parada na composição”.⁴⁶ Por outro lado, é possível identificar trabalhos significativos realizados por ele para a indústria cinematográfica e a discográfica. Por exemplo, pertencem à época a trilha sonora dos filmes *Riacho do Sangue* (Paranaguá Filmes, 1965), *O padre e a moça* (Difilme, 1966) e *O diabo mora no sangue* (Bênnio Produções Cinematográficas, 1967). O compositor também trabalhou como arranjador nos discos *História musical de Noel Rosa* (vol. 1 e 2), de *Marília Batista* (Musicdisc, 1963), e *Vamos falar de Brasil novamente*, de Inezita Barroso (Copacabana, 1966); além de fazer os arranjos e reger o conjunto instrumental de Os

Acesso em: 10 dez. 2013.

45 GUERRA-PEIXE, César. *Relacionamento cultural e artístico com Pernambuco*, p. 6.

46 GUERRA-PEIXE, César, *Dossiê*, 1971, p. 21.

afro-sambas, de Baden Powell e Vinícius de Moraes (Forma, 1966)⁴⁷, e *Edu canta Zumbi*, de Edu Lobo (Elenco, 1968). No *Dossiê*, 1971, foram catalogadas por Guerra-Peixe apenas “Nesta manhã”, “Resta sim, é remover” e “Mãe d’água”, todas para canto e violão, de 1969⁴⁸, sem que se deixe de mencionar, contudo, na seção “VIII. Gravações em discos fonográficos e tapes”, dezesseis partituras para gravações de história infantis produzidas desde o ano 1964⁴⁹.

Nas opiniões emitidas durante a década de 1970, é possível perceber que a posição de Guerra-Peixe diante dos conceitos de música popular e erudita manteve-se fortemente arraigada nos pressupostos de Mário de Andrade. Ao comentar a obra dos compositores Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa, 1904-1997) e Nelson Ferreira (Nelson Heráclito Alves Ferreira, 1902-1976), Guerra-Peixe explica:

Considero o frevo como a mais importante expressão musical popular, por um simples fato: é a única música popular que não admite compositor de orelha. Isto é, não basta saber bater numa caixa de fósforos ou solfejar para compor frevo. Antes de tudo, o compositor de frevo tem que ser músico (...). A maioria dos compositores de frevo é composta de músicos completos, que conhecem música e são estudiosos do assunto.⁵⁰

Guerra-Peixe deixa transparecer, portanto, que o apreço pelo frevo, uma experiência musical distinta da sua, decorre dos pontos em comum por ele identificados em relação à própria condição de compositor erudito. Por exemplo, o conhecimento e a capacidade de orquestrar ou escrever música original para um grande conjunto instrumental. Mais tarde, o compositor reafirma que é o folclore o “esteio” da música:

47 No exemplar do disco *Os afro-sambas* que pertencia a Guerra-Peixe, hoje localizado na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, lê-se a seguinte dedicatória manuscrita: “Guerra, se não fosse você nesse disco, nós não estaríamos aqui. / Um abraço forte do teu amigo, Baden” e “Guerra querido: Se você fosse peixe *mesmo* eu te comia! / O abraço fraterno do seu, sempre / Vinicius / Rio, outubro de 1966”.

48 GUERRA-PEIXE, César, *Dossiê*, 1971, p. 36.

49 Ibidem, p. [48]. Até o presente momento, foi possível localizar as gravações das historinhas infantis *Branca de Neve e os sete anões* (Col. Disquinho, Warner Music, [1969] 2005) bem como *A galinha dos ovos de ouro*, *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, *O coelhinho branco*, *O macaco audacioso* e *O pato cantor*, relançadas em LP (Col. Saci / Elenco do Teatrinho Saci, Copacabana, 1975).

50 GUERRA-PEIXE, César. [Frevos]. In: *Capiba e Nelson Ferreira* (col. História da música popular brasileira, vol. 44). São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 6.

É verdade que os compositores nacionalistas costumam repetir em demasia certas fórmulas, certos elementos do folclore. Num balanço que fiz das fórmulas rítmicas empregadas em geral na música brasileira, encontrei apenas uma meia-dúzia. Mas a culpa não é do folclore: é da falta de imaginação, porque existem mil possibilidades, e não há por que ficar em algumas formulazinhas [*sic*] por comodidade. Só em minha música, eu já usei mais de 35 fórmulas rítmicas – e há uma infinidade de outras. E nem acho necessário usar temas do folclore como citação: em toda a minha produção, só utilizei quatro melodias folclóricas até hoje. É a ambiência, a essência do folclore o que deve interessar ao compositor – até mesmo na música de vanguarda – embora aí o folclore possa se diluir, tornar-se imperceptível para o público. Aliás, acho que não interessa que a música de um compositor brasileiro seja de vanguarda, eletrônica, concreta, serial: interessa é que seja música brasileira.⁵¹

Por outro lado, a interação entre a música popular e a música erudita parece-lhe resultar a um produto “deformado”. Na direção musical da coleção de discos denominada *A grande música do Brasil*, Guerra-Peixe fez “arranjos sinfônicos” e regeu a gravação de uma coletânea de canções escritas por Chico Buarque, Luiz Gonzaga e Tom Jobim (São Paulo: Copacabana, 1978). À época, declarou o compositor:

O disco do Tom Jobim não está do meu agrado e o do [Ernesto] Nazareth eu nem vou mais fazer [pois sua obra é para ser tocada daquele jeito mesmo, só com o pianinho [*sic*] e pronto. Não tem nada a ver com uma orquestra sinfônica]. Tudo isso é um trabalho desnecessário. O que é popular tem de ficar popular. Do jeito que está nesses discos, não é nada, nem popular nem clássico. Tem que gravar música clássica direto, sem esta deformação.⁵²

Ou seja, o compositor cultivava um interesse especial pela música folclórica, em particular a de Pernambuco, assunto bastante

51 Idem. (entrevista). In: KRIEGER, Edino. Guerra-Peixe: O balanço musical dos 60. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 84, n. 32, 10 mai. 1974. Caderno B, p. 10.

52 Idem. (entrevista). In: KUBRUSLY, Maurício. Guerra-Peixe: Um maestro de briga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, v. 37, n. 18.106, 29 out. 1978. Folhetim, p. 11-12.

investigado.⁵⁵ Contudo, em se tratando de gêneros distintos, a interação entre música popular e música erudita lhe parecia inviável. Em depoimento concedido em 1989 a Geraldo Vespas, Guerra-Peixe explica que “a verdadeira música popular é o folclore”:

A outra, que a modernidade explora, é música que na Europa se chama de ‘ligeira’ ou ‘de consumo’; porque não é música do povo, mas feita para o povo. Imposta de cima para baixo, como o nosso Hino Nacional. Essa música que a discografia brasileira explora é a que há muitos anos a Academia Brasileira de Música e a Comissão Nacional de Folclore denomina, sem menosprezá-la: música ‘popularesca’.⁵⁴

Tais pressupostos, dentro da musicologia atual, podem ser considerados obsoletos, contudo, retomam um projeto estético de conciliar a tradição musical erudita europeia e a música popular e folclórica brasileira. No âmbito da história da música brasileira, as categorias música erudita e música popular aparecem, por exemplo, quando, na *Pequena história da música* (do original *Compêndio de história da música*, 1929), Mário de Andrade dedica dois capítulos em separado para o estudo da música nacional. No primeiro (Capítulo 11: “Música erudita brasileira”), o autor explica que a produção musical erudita brasileira apresentava “um espírito subserviente de colônia”, que só veio a ser superado com as correntes nacionalistas, depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).⁵⁵

Ao introduzir a questão da música popular (Capítulo 12: “Música popular brasileira”), o autor acrescenta que enquanto a primeira, ou “música artística”, se manifesta “mais por uma fatalidade individualista ou fantasia de elites que por uma razão de ser social e étnica”, a segunda, desde o século XIX, começou a tomar corpo “sem força histórica ainda, mas provida de muito maior função humana”.⁵⁶ Ao descrever

53 Ver, entre outros, EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950*: o compositor Guerra-Peixe. 2004. 236f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, 2004 e também FARIA Jr., Antonio Emanuel Guerreiro. *Guerra-Peixe*: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas. 1997. 131f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Unirio, 1997.

54 VESPAR, Manuel Geraldo. *Música incidental versus música de concerto*: intercomunicabilidade e ambivalência. 1992. 190f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, p. 175-176.

55 ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8. ed., São Paulo: Martins Fontes Editora, 1977, p. 165.

56 Idem, p. 180.

a cena cultural na qual surgiram tais formulações, José Miguel Wisnik lembra que, durante os anos 1920, deu-se o primeiro confronto entre o intelectual burguês e as culturas populares. Conforme Wisnik, à época, a música do disco e do rádio, lucrativa e utilitária, perpassou os campos da música folclórica e da música erudita, cabendo ao Estado atuar “como uma espécie de socorro para o músico erudito perdido em meio ao campo da Arte inteiramente revirado pela nova economia política da cultura capitalista, marcada pelo mercado dos objetos em série”.⁵⁷

De fato, conforme Mário de Andrade, a arte nacional está plasmada “na inconsciência do povo”, cabendo aos compositores eruditos “dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”.⁵⁸ Ou seja, se de um lado, a arte “interessada” é “social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância”; de outro, a arte “desinteressada” é “exclusivamente artística”.⁵⁹ Ocorre que Guerra-Peixe é um legítimo herdeiro dessa divisão em gêneros, embora a mesma, eventualmente, não faça jus à sua produção.

Considerações finais

Ao propor um detalhamento de fases e períodos estéticos para identificar as diferentes categorias dos trabalhos produzidos, Guerra-Peixe revela múltiplos aspectos de sua trajetória no panorama da música erudita brasileira. Embora apresente certo grau de subjetividade, tais formalizações evidenciam que o conceito de “obra” é limitado, ou restrito, à música por ele considerada “de concerto”. Todavia, o objetivo de mediação entre o musicológico e o artístico, evidentemente, influenciou as escolhas do compositor, que explorou uma gama ampla de recursos, visando inserir em sua produção a experiência acumulada durante as pesquisas sobre a música folclórica, principalmente no estado de Pernambuco.

A lacuna encontrada em trabalhos como os de Flávio Silva ou Inácio de Nonno, que não mencionam várias das peças escritas pelo compositor e editadas durante a década de 1950, se deve ao fato de que

57 WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 152.

58 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed., Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p. 15.

59 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 15.

somente vieram a fazer parte do catálogo de obras de Guerra-Peixe aquelas canções que apresentam certo grau de elaboração de ordem da técnica composicional e/ou de desafios de ordem da complexidade da execução instrumental. Ou seja, enquanto, de um lado, as obras “fáceis” de Guerra-Peixe o são em virtude do interesse pedagógico que perpassa sua gênese, de outro, as obras “de concerto”, embora também refletindo sua bagagem de conhecimentos musicológicos, alcançam o artístico pelo fato de não haver nelas restrições de ordem interpretativa bem como quanto aos recursos composicionais utilizados. Em tal contexto, pode-se observar a maneira pela qual o compositor manipulou os conceitos de Mário de Andrade.

Ao estabelecer os pares “interesse musicológico” / “interesse artístico” e “harmonização simples” / “harmonização para concerto”, Guerra-Peixe deslocou o foco estético e ideológico implícito nas noções de “música interessada” / “música desinteressada”, passando-o para o campo da *performance*. Considera-se, portanto, que a suposta conciliação entre os gêneros erudito, popular e tradicional parece implicar uma espécie de apropriação – da margem para o centro – muito mais dos traços musicais propriamente ditos do que dos espaços, das identidades e dos discursos tradicionais ou folclóricos. Para o compositor, o gênero frevo, por exemplo, embora seja uma expressão cultural “interessada”, alcança o patamar de “música desinteressada” principalmente pelo fato de sua realização implicar conhecimentos que se equiparam aos necessários para execução e composição da música de concerto.

Durante sua trajetória artística, ao exercer o papel de arranjador, Guerra-Peixe estabeleceu um contato significativo com diversos outros gêneros da música popular. Foi, contudo, o conhecimento adquirido durante suas pesquisas etnográficas que forneceu a matéria prima para sua produção artística. Talvez tenha sido somente depois da segunda metade da década de 1970, durante o período por ele denominado de “abordagem liberada do folclore”, que sua identidade como compositor erudito tenha se consolidado pois, ao menos no plano das ideias, estariam equacionadas questões estéticas e de execução instrumental, com a utilização de conhecimentos musicológicos.

Sobre o autor

Clayton Daunis Vetromilla

Professor do Departamento de Piano e Cordas do Instituto Villa-Lobos e do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio.

E-mail: cvetromilla@gmail.com