

As “infiltrações” de Guerra-Peixe no cinema brasileiro

COMUNICAÇÃO

Cecília Nazaré de Lima

Escola de Música da UFMG – cecilianl@ufmg.br

Resumo: Aproveitando o termo utilizado por Guerra-Peixe para explicar suas inserções de músicas atonais e dodecafônicas na programação de rádios brasileiras, na década de 1940, e nas suas trilhas musicais, este estudo apresenta um resumo das participações do compositor no cinema brasileiro, destacando suas infiltrações em filmes da década de 1950, cujas bandas sonoras estão impregnadas de elementos melódicos e expressões artísticas e culturais encontrados em suas pesquisas musicológicas.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Guerra-Peixe. Trilha musical.

The ‘Infiltrations’ of Guerra-Peixe in Brazilian Cinema

Abstract: Considering the term used by Guerra-Peixe to explain the introduction, proposed by him, the atonal and twelve-tone musics on Brazilian radio programming of 40s and on his soundtracks, this study presents a summary of the composer's participation in Brazilian cinema, highlighting the seepage at the movies of the 50s, which soundtracks are steeped in melodic elements and artistic and cultural expressions found in his musicological research

Keywords: Brazilian Cinema. Guerra-Peixe. Soundtrack.

Desde o primeiro registro de participação em trilha de cinema no filme *O dia é nosso* (1941) até a trilha original para o filme *Batalha dos Guararapes*, de Paulo Thiago, em 1978, o nome de Guerra-Peixe aparece vinculado a aproximadamente 30 produções cinematográficas brasileiras, seja na escrita de arranjos, direção musical, regência orquestral ou composição de trilhas originais para os filmes. Suas trilhas musicais, elogiadas e premiadas em sua época, se adequam às imagens projetadas e à expressividade das cenas, como também expressam as influências de sua formação acadêmica e de suas pesquisas musicológicas¹.

Durante a década de 1940, Guerra-Peixe escreveu arranjos e composições avulsas para dramas e comédias musicais das produtoras Brasil Vita Filmes, Atlântida e Cinédia. Assim como propôs para o repertório das rádios que trabalhou, “farei na Rádio Globo um lento trabalho de ‘infiltração’, como fiz uma vez quando trabalhei na Rádio Tupi, onde cheguei a compor um programa de meia hora com música nos doze sons!”², suas trilhas musicais foram influenciadas pelas experiências com a música atonal e dodecafônica praticada pelos membros do Grupo Música Viva, entre os quais ele era importante representante. Em setembro de 1947, ele escreve, ao musicólogo Curt Lange:

A parte do cinema continua animada, como há alguns meses. Já ganho ordenado fixo para este fim, mas sem contrato [...] Para o primeiro filme fiz algumas ‘infiltrações’ atonalistas. Sabe o resultado? Agradam enormemente!... Vou tentar fazer a próxima música na técnica dos 12 sons. Isto dependerá, apenas, do texto, que ainda não me foi entregue por não estar pronto (LANGE, 1995)

Poeira de estrelas é um desses prováveis filmes que receberam as “infiltrações atonalistas”. Produzido pela Cinédia e lançado em São Paulo, em abril de 1948, o filme segue os padrões dos musicais românticos e carnavalescos da Cinédia dos anos 30, associa música e cinema, sobretudo a música popular. Protagonizado por Lourdinha Bitencourt e Emilinha Borba, o elenco musical conta com compositores como Ary Barroso, Zequinha de Abreu e Hervé Cordovil e intérpretes como Ciro Monteiro e grupos vocais e instrumentais criados no Rio na década de 1940, como o *Trio Guarás* e *Os cariocas*. Nos créditos iniciais a direção musical é atribuída a Guerra-Peixe, que além da função de orquestrador de algumas músicas, 14 ao todo, compôs *Rumba* e *Dansa oriental*, ambas instrumentais com coreografia para dançarina solo.

Dansa oriental destoa do repertório musical de *Poeira de estrelas*. Escrita para solo de clarineta sobre um ostinato rítmico no tambor, provavelmente é a peça referida na supracitada carta a Curt Lange, na qual o compositor comenta a boa repercussão de suas “infiltrações atonalistas” no cinema. A melodia recorrente, que orienta a coreografia bastante sensual da dançarina, descende de forma sinuosa e explora os intervalos de 2as menores e aumentadas que dão a cor oriental da peça. A atonalidade é sugerida principalmente pela indefinição de uma tônica, uma nota repousante, centralizadora, só atingida no final da extensa frase musical. Essa tônica, no entanto, é também fragilizada pelo dissonante intervalo de trítone que a antecede. A boa aceitação da peça pode ser atribuída à atração inebriante que causa no espectador a perfeita sintonia de seus elementos, recorrência melódica, timbre instrumental, e ostinato rítmico, com a coreografia apresentada pela dançarina.

Entre os anos de 1949 a 1954, a produção de música de concerto de Guerra-Peixe fica bastante reduzida. A explicação mais difundida, e que em parte explica essa fase pouco criativa, se associa ao aprofundamento das pesquisas musicológicas, inicialmente no nordeste brasileiro, principalmente em Recife, estendidas mais tarde para cidades da região sudeste, especialmente dos estados de São Paulo e Minas Gerais. Ele próprio admite o período de crise composicional, quando escreve: “sentindo que ainda não está suficientemente identificado com a música popular pernambucana e ansioso por recolher o máximo de material folclórico, interrompe sua produção artística” (GUERRA-PEIXE, 1971: 16). No entanto, é também neste período que Guerra-Peixe intensifica os trabalhos de composições originais para o cinema,

escrevendo a trilha musical de quatro filmes: *Terra é sempre terra* (Vera Cruz, 1951), dirigido por Tom Payne, *O canto do mar* (Kino filmes, 1953), por Alberto Cavalcanti, *O homem dos papagaios* e *O craque*, ambos da Multifilmes, produzidos em 1953 e dirigidos, respectivamente, por Armando Couto e José Carlos Burle. Os trabalhos ao lado de Alberto Cavalcanti, que além de dirigir *O canto do mar* foi o produtor de *Terra é sempre terra*, projetou o nome de Guerra-Peixe no meio cinematográfico.

Terra é sempre terra (1951), segundo longa-metragem da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, é uma adaptação da peça de teatro, *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida. Além da composição original, Guerra-Peixe fez a orquestração da música *Nem eu*, de Dorival Caymi, um dos temas musicais da história que se passa no interior de São Paulo. Os avanços trazidos por Alberto Cavalcanti para o cinema brasileiro são reconhecidos por Francisco Luiz de Almeida Salles, na crítica para o jornal Estado de São Paulo da época, na qual ele escreve que com *Terra é sempre terra* o cinema brasileiro havia atingido, pela primeira vez, alta qualidade técnica, comparável aos melhores estúdios do mundo, e enaltece a música de Guerra-Peixe: “Cabe agora menção antes do mais à música de Guerra Peixe (*sic*), a melhor partitura até hoje feita para cinema no Brasil.” (SALLES, 1951, p.7).

O canto do mar (1953) foi inspirado num dos primeiros filmes de Alberto Cavalcanti, *En rade* (*À deriva*, 1927), rodado em Marseille, na França. No filme brasileiro, escrito, produzido e dirigido por ele, a história se passa em Recife e aborda a migração para o sudeste causada pela seca, como também a miséria, sofrimento e decadência dos membros da família protagonista, um retrato cinematográfico inédito da saga do povo nordestino. Entre as premiações, estão o primeiro prêmio no Festival de Karlov-Vary, na antiga Tchecoslováquia, em 1955, e o de Melhor Produtor, para Alberto Cavalcanti, e Melhor Música, para Guerra-Peixe, no Prêmio Governador do Estado/SP, em 1953.

Em 1958, Guerra-Peixe recebeu os prêmios de melhor composição original dos filmes *Chão Bruto* (Cinematográfica Boa Vista; Giannelli Filmes Ltda.) e *Paixão de Gaúcho* (Cinematográfica Brasil Filem S. A.), dirigidos respectivamente por Dionísio Azevedo e Walter Jorge Durst. Na década de 1960, ele acompanhou as novas propostas cinematográficas de produções autorais, mais simples e baratas, trocando as grandes orquestras pelos pequenos grupos de câmaras, como fez nas trilhas musicais de *Riacho de sangue* (Aurora Duarte, 1967) e *O diabo mora no sangue* (Bennio produções Cinematográficas, 1968), dirigidos respectivamente por João de Barros e Cecil Thiré. As mudanças foram facilmente incorporadas pelo compositor, que tinha conhecimento e trânsito no universo de músicos e

músicas populares e cuja obra de concerto, em sua maioria, era constituída de peças camerísticas com variadas formações instrumentais.

Na década de 1970, Guerra-Peixe escreveu mais três trilhas originais, duas delas para os filmes dirigidos por Paulo Thiago, *Soledade, a bagaceira* (Embrafilme, 1976) e *Batalha dos Guararapes* (Saitarius Filmes, 1978), cuja música orquestral foi comentada pelo diretor.

A música para cinema é uma especialidade: tem de ser funcional, integrar-se com a imagem, dar todo o clima sonoro musical que a sequencia possui e muitas vezes complementar aquilo que a imagem não disse sozinha. (...) Mas boa música funcional não quer dizer que não possa e não deva ser boa música independentemente de sua função cinematográfica. (...) É assim que vejo a música de Guerra-Peixe para 'Batalha dos Guararapes': uma trilha sonora absolutamente funcional para o filme integrada plenamente na sua imagem (o que poderá concluir-se vendo o filme) e uma música de extraordinária beleza ouvida isoladamente. (THIAGO, 1978)

A qualidade da trilha musical de *Batalha dos Guararapes* apontada por Paulo Thiago está em perfeito acordo com as ideias de Alberto Cavalcanti, mestre do cinema sonoro que exerceu forte influência na escrita de Guerra-Peixe para o cinema brasileiro.

Após anos de atividade no cinema europeu, principalmente na França e Inglaterra, Alberto Cavalcanti retornou ao Brasil, no final de 1949, para dirigir a cinematográfica Vera Cruz. Naquela época, ele já possuía sólido conhecimento em aparelhagens, estúdios de gravações sonoras e na aplicação artística e expressiva dos elementos que compõem o som cinematográfico: palavra, música e ruídos. Para ele, a música do filme deveria ser usada de maneira dosada, com finalidade bem delineada, e integrar-se em equilíbrio ao conjunto dos elementos, tais como cenografia e iluminação. Para a eficácia desse equilíbrio, considerava a modéstia uma importante virtude do compositor, que deveria se contentar com o fato de que sua música, ao invés de ser ouvida, fizesse parte indissociável do todo.

A música de Guerra-Peixe para os filmes *Terra é sempre terra* e *O canto do mar* segue os preceitos ditados por Cavalcanti, pois, apesar de bela e completa isoladamente, se alia às imagens e as complementa, dotando-as, quando preciso, de poesia, profundidade e ritmo. Por outro lado, Cavalcanti encontrou em Guerra-Peixe a aproximação com o universo sócio-cultural contextualizado nos filmes, o que lhe permitiu, especialmente em *O canto do mar*, imprimir a expressão social que sempre procurou em suas produções estrangeiras, especialmente nos filmes das décadas de 1930-40, produzidos pela *General Post Office – GPO*, na Inglaterra. Essa afinidade de intenções garantiu ao compositor o espaço para as infiltrações dos resultados de suas pesquisas daquela época. Se nas composições dodecafônicas de Guerra-Peixe podemos identificar o aproveitamento de elementos da música popular urbana, nas trilhas musicais para os filmes de Cavalcanti são suas pesquisas

musicológicas mais recentes que encontram espaço de penetração, e o cinema se torna um importante instrumento para a audio-visualidade de seus resultados, principalmente, os relacionados às manifestações folclóricas e ao modalismo.

Se atualmente as pesquisas de Guerra-Peixe sobre a influência modal na música brasileira são referências para novos estudos e reflexões, na década de 1960 as discussões demonstravam o desconhecimento ou a negligência de alguns para com seus resultados. No texto, *Escalas musicais do folclore brasileiro*, publicado em 1963, Guerra-Peixe se baseia no trabalho do professor Ênio de Castro e Freitas³ para expor sua opinião a respeito do assunto. De acordo com o professor, no nosso folclore existiam duas escalas tradicionais: a maior, predominante, e a menor. Ele não negava, mas também não afirmava a existência de outras escalas, pois julgava insuficiente a documentação existente, posição contestada da seguinte maneira por Guerra-Peixe:

As escalas modais embora também ocorram na Guanabara [alguns Sambas de morro e Macumbas] e no litoral-norte do Estado de São Paulo [principalmente em Ubatuba], é no Nordeste que predominam em quase toda linha. Pelo menos em Pernambuco. Numa estimativa – aliás, muito pessimista – sobre escalas em voga no território pernambucano – e note-se a estimativa restrita aquilo que no decorrer de três anos, pude registrar ou apenas escutar – acredito viável a predominância de escalas modais [as que o prof. Ênio de C. e Freitas parece duvidar] em cerca de oitenta por cento de toda música folclórica de Pernambuco. (GUERRA-PEIXE, 1963)

Os resultados desta pesquisa de três anos sobre o folclore pernambucano se infiltraram na trilha de *O Canto do Mar* e as escalas modais deram o contorno melódico dos temas musicais e a ambiência da narrativa, como exemplificam os dois temas principais recorrentes no filme.



The musical score is presented in three systems. The first system includes a tempo marking of quarter note = 90 and a key signature of one sharp (F#). The top staff is for Trumpet (Trp.), the middle for Strings (Cordas) and Horns (Corn.), and the bottom for a single melodic line. The melody for the Trumpet is characterized by triplet patterns and a descending line. The strings and horns provide harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns.

Figura 1 – Tema I de *O canto do mar* baseado na escala frígia na tônica Si, registrado pela autora

No primeiro tema (Figura 1), a escala frigia na tônica Mi é a base melódica, enquanto, no segundo (Figura 2), os intervalos de quarta aumentada e sétima abaixada de uma escala maior na tônica Lá caracterizam a escala nordestina.



Figura 2 – Tema II de *O canto do mar* baseado na escala nordestina na tônica Lá, registrado pela autora

No filme *Terra é sempre terra* a melodia do primeiro tema musical se apóia em hexacordes da escala cigana menor, com terça menor e quarta aumentada, o primeiro, na tônica Lá e, o segundo (compassos 3 e 4), transposto para a tônica Mi. Essas características melódicas se encaixam na das escalas modais modulantes recolhidas por Guerra-Peixe nas pesquisas do folclore paulista, e que, segundo ele, lembram a música popular eslava (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 21).



FIGURA 3– Tema I e hexacordes da escala cigana menor nas tônicas Lá e Mi, registrados pela autora

Ao jornalista Sérgio Caldieri, Cavalcanti disse que só voltou a ser brasileiro quando retornou ao país de origem, e que o interesse pela temática social brasileira foi despertado a partir do “contato com um mundo do qual não tinha noção alguma e com que se impressionou muito” (CALDIERI, 2005: 34). Certamente Guerra-Peixe foi um agente facilitador deste contato. Em *Terra é sempre terra* já podemos perceber sua colaboração, além

da composição original, com a inserção no filme da música e dança da festa de São Gonçalo, protetor dos violeiros, difundida especialmente em São Paulo e Minas Gerais e pesquisada pelo compositor. Entretanto, é em o *Canto do mar* que o mundo sobre o qual muitos brasileiros não tinham noção alguma é trazido para as salas de cinema. O engajamento de Guerra-Peixe nas pesquisas das tradições musicais nordestinas contribuiu para que fossem inseridos no filme o culto do Xangô, a festa do Maracatu, do Frevo, a Reza-de-defunto, o pregão e as cantigas cantaroladas pelos personagens. O caráter documental, realístico e até mesmo didático de algumas dessas inserções confirmam a participação efetiva de Guerra-Peixe na forma de suas apresentações, como exemplifica a do Maracatu.

A festa do Maracatu Elefante, principal campo das pesquisas de Guerra-Peixe, aparece em *O canto do mar* depois de uma hora de filme. A ordem da apresentação, no filme, dos objetos de maior apreço nas tradições do maracatu segue rigorosamente a pesquisada pelo compositor, no caso, para o Maracatu Elefante: o elefante, o tigre o estandarte e as calungas. A instrumentação é outro elemento destacado em suas qualidades sonoras e visuais. De acordo com a pesquisa de Guerra-Peixe (1980), no cortejo do Maracatu Elefante a instrumentação é constituída de: gongué (agogô com uma campana), tarol, quatro caixas-de-guerra e nove zabumbas. Ele distingue a preferência de instrumentos industrializados para o tarol e as caixas, pelo custo e sonoridade. Já as zabumbas são confeccionadas nas nações, que as pintam com as cores que identificam sua origem. No filme, embora em preto e branco, as qualidades visuais desses instrumentos são destacadas em primeiro plano. (Figura 3).

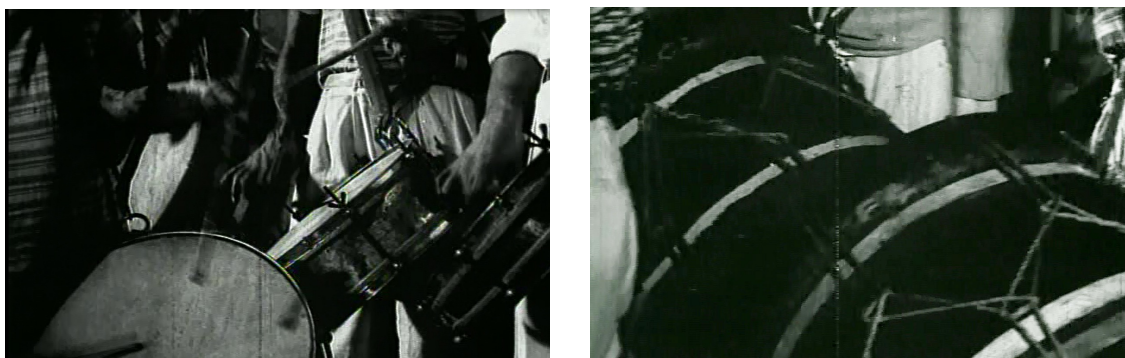


Figura 3 – Primeiro plano dos tarol e caixas-de-guerra (industrializados) e zabumbas (artesanais) durante a apresentação do Maracatu Elefante no filme *O canto do mar*

Sobre o resultado musical apresentado pelo grupo instrumental durante o cortejo, Guerra-Peixe observa que o grande número de zabumbas e a rítmica variada que eles realizam provocam no ouvinte uma sensação de caos rítmico, e que a prática rítmica do Maracatu Elefante é tradicionalizada e se faz sentir através de fenômenos dinamogênicos. No filme, esta dinamogenia, ou seja, a superativação gerada por uma excitação, encontra expressão. O

rápido adensamento sonoro do Maracatu, com aumento gradativo de número de instrumentos e variações rítmicas, sobrepostos com as vozes dos membros da nação e com as dos personagens que participam da festa, são excitações sonoras que se aliam aos vários cortes nas imagens com pouca luz e contrastes de planos. O resultado cinematográfico provoca no espectador esta sensação intensificada, quase caótica, observada por Guerra-Peixe, que o envolve e o conduz ao universo tão distante e tão diferente das tradições nordestinas.

Aproveitar os espaços para aplicar e comunicar suas ideias artísticas e expressivas inovadoras, infiltrar, foi uma conduta constante na trajetória de Guerra-Peixe. Se nas composições de concerto, elementos oriundos da música popular e folclórica estão presentes, porém trabalhados, elaborados, diluídos e transformados, no cinema, especialmente nos filmes em parceria com Alberto Cavalcanti, o compositor encontra o momento e o espaço ideal para a divulgação mais direta e simples do material recolhido em suas pesquisas musicológicas. Lucrou o cinema brasileiro que, além de se deparar com novas proposições sonoras para os filmes, durante o triênio de 1952-53-54 teve importante tomada de consciência cultural e política, com mais cineastas interessados nas produções de cunho mais realista e na divulgação das diferenças sociais e culturais do país.

BIBLIOGRAFIA:

CALDIERI, Sérgio. *Alberto Cavalcanti, o cineasta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Teatral, 2005.

LANGE, Curt. Correspondências de Guerra-Peixe a Curt Lange. Belo Horizonte, Acervo Curt Lange, Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

GUERRA-PEIXE, César. *Escalas musicais do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio. 28 de julho de 1963. Disponível em <http://guerrapeixe.com/index2.html>, acessado em 23/02/2012.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980

GUERRA-PEIXE, César. *Documentação que resume as atividades artísticas de Guerra-Peixe até 1971*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 1971.

SALLES, Francisco de Almeida. Terra é sempre terra. São Paulo: *Jornal Estado de São Paulo*, Seção Artes e artistas, Cinema, Rádio, Palcos e Circo, p.7, 10 de abril de 1951.

THIAGO, Paulo. *Batalha dos Guararapes*. São Paulo: RGE/FERMATA, LP, 1978.

¹ Essas informações, assim como outras que estruturam este artigo, são resultantes da pesquisa de doutorado da autora, intitulada *Alberto Cavalcanti e César Guerra-Peixe: contribuições sonoras para o cinema brasileiro* e concluída em agosto de 2012.

² Trecho da carta a Curt Lange de 26/01/1947

³ O professor Enio era membro, na época, da Comissão Estadual de Folclore do R.G. do Sul, e, segundo Guerra-Peixe informa no texto de 1963, apresentou o referido trabalho no V Congresso Brasileiro de Folclore [Fortaleza].