

Explorando o universo musical de César Guerra-Peixe: um estudo etnográfico sobre as motivações e contextos da obra *Tributo a Portinari* (1991)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-3. Etnomusicologia.

Giseli Sampaio Costa
Universidade Federal do Rio de Janeiro
giselisampaiocosta@gmail.com

Resumo. A pesquisa tem como foco a análise do contexto que propiciou a composição da obra *Tributo a Portinari* (1991), última peça sinfônica do compositor César Guerra-Peixe. A composição surgiu após Guerra-Peixe concorrer a uma bolsa no laboratório *Vitae*. Foi a violinista e acordeonista Ed Lemos, ex-aluna e parceira de turnês, que o apresentou aos quadros inspiradores na cidade onde o pintor Candido Portinari passou sua infância. Os objetivos da pesquisa são compreender as motivações por trás da obra, contextualizá-la no contexto histórico do compositor e explorar elementos da música popular nos anos 1950, através de entrevistas com pessoas próximas a Guerra-Peixe. O método adotado é a etnografia histórica, que busca compreender a vida do compositor e seu contexto sociocultural. O contato direto e intenso entre o pesquisador e o grupo estudado é realizado através da observação participante, na qual o pesquisador imerge na cultura do nativo para compreender os sistemas simbólicos e significados atribuídos às práticas. A pesquisa também aborda a importância da alteridade, ou seja, a compreensão do outro e do diferente, no estudo dessas obras artísticas.

Palavras-chave. Guerra-Peixe, Tributo, Portinari, Etnografia.

Exploring César Guerra-Peixe's Musical Universe: An Ethnographic Study on Motivations and Contexts of the Work *Tributo a Portinari* (1991).

Abstract. The research focuses on the analysis of the context that led to the composition of the work *Tributo a Portinari* (1991), the last symphonic piece by the composer César Guerra-Peixe. The composition came about after Guerra-Peixe applied for a scholarship at the *Vitae* laboratory. Violinist and accordionist Ed Lemos, former student and tour partner, who introduced him to inspiring paintings in the city where painter Candido Portinari spent his childhood. The research objectives are to understand the motivations behind the work, contextualize it in the composer's historical context and explore elements of popular music in the 1950s, through interviews with people close to Guerra-Peixe. The method adopted is historical ethnography, which seeks to understand the composer's life and his sociocultural context. The direct and intense contact between the researcher and the studied group is carried out through participant observation, where the researcher immerses himself in the native culture to understand the symbolic systems and meanings attributed to the practices. The research also addresses the importance of otherness, that is, the understanding of the other and the different, in the study of these artistic works.

Keywords. Guerra-Peixe, Tribute, Portinari, Ethnography.

Introdução

A presente pesquisa se dedica a uma investigação preliminar sobre a vida do compositor e sua relação com Candido Portinari (1903-1962) para entender o contexto em que a obra *Tributo a Portinari* (1991), a última peça sinfônica criada pelo renomado compositor César Guerra-Peixe (1914-1993), foi escrita. A composição dessa obra singular surgiu após Guerra-Peixe ser agraciado com uma bolsa oferecida por um laboratório *Vitae*, o que o conduziu a um encontro com a violinista e acordeonista Ed Lemos. A musicista o levou a Brodowski, cidade em São Paulo (SP) onde o pintor Candido Portinari passou sua infância. Guerra-Peixe se inspirou em quatro quadros para a criação dessa composição. Essa trajetória artística se iniciou no ano de 1976, quando se conheceram no curso sobre folclore na Escola de Música de Brasília (EMB) ministrado por Guerra-Peixe. Ed Lemos era professora de alunos iniciantes na Fundação Educacional do Distrito Federal (FEDF), a qual pertencia à Escola de Música, e paralelamente estudava violino e canto lírico. A partir do momento em que teve aulas de violino com Guerra-Peixe, se tornou aluna de violino e o acompanhou em duos para violino e acordeão durante turnê como na estreia da peça *As Variações Opcionais* de Guerra-Peixe na II Bienal de Música Brasileira e Contemporânea, na Sala Cecília Meirelles. Em 1977 por uma enriquecedora turnê, durante a qual Guerra-Peixe foi acompanhado pela artista, que também se tornou uma das interlocutoras centrais desta pesquisa.

O interesse inicial para este estudo surgiu da admiração pelo compositor César Guerra-Peixe, visto que este pesquisador teve o privilégio de atuar como violinista na Orquestra Sinfônica Nacional (OSN). Essa conexão com Guerra-Peixe remonta ao ano de 1998, quando toquei sua peça intitulada *Mourão* pela primeira vez na orquestra. A cada interpretação de suas obras, sentia-me instigada a conhecer e compreender o legado musical por trás de suas composições.

Outro fator que despertou meu interesse na pesquisa sobre César Guerra-Peixe foram as similaridades com este compositor: filhos de famílias muito simples, estudamos música com dificuldade e a Escola Nacional de Música era distante de nossas casas, sendo amadurecidos pela necessidade de sobrevivência e trabalhando desde cedo. Embora tenhamos ingressado em diferentes fases das nossas vidas (eu aos 17 anos de idade na OSN e Guerra-

Peixe em seus 40 anos aproximadamente na mesma orquestra), os motivos foram os mesmos: a subsistência. Tal similaridade, ambos violinistas, pertencentes a mesma orquestra, porém em épocas diferentes (Guerra-Peixe entre 1963 e 1968, enquanto esta mestranda, nos tempos atuais), e nossa vivência profissional, tais como participação em gravações, apresentações em restaurantes. Esta pesquisadora até cursou Composição I e II, porém não teve experiência com arranjos; entretanto, temos trajetórias parecidas, o que se tornou fator preponderante para a motivação desta pesquisa.

Guerra-Peixe tocou no naipe dos segundos violinos durante toda a sua vivência orquestral, na última estante do naipe dos segundos violinos. Embora tivesse condições técnicas de tocar em qualquer estante da orquestra, havia fatores que o fizeram optar por esta “cadeira”, mesmo regendo, em vários concertos, a Orquestra Sinfônica Nacional e outras orquestras, como a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB).

As orquestras não só executaram peças de sua autoria como, por vezes, as estrearam. Guerra-Peixe não abria mão dessa posição por motivos pessoais e profissionais. Trabalhava à tarde, fazendo arranjos e dando aulas, e à noite tocando música popular em rádios, revelando mais uma das similaridades com esta autora, que também começou a sua vivência orquestral na Orquestra Sinfônica Nacional no naipe dos 2º violinos, na última estante, enquanto se dedicava ao magistério e tocava em restaurantes.

Mas o que significa sentar-se na última estante de um naipe? Primeiramente, nada mais é que a ocupação físico-geográfica, conforme Lehmann (2005 *apud* CASTRO, 2009):

Depois de discutir as diversas disposições que se ensaiaram para instalar sopros, cordas e percussão no palco, até o padrão atual, o autor revela uma “hierarquização pela tessitura” e se verá que “existe uma relação entre a altura musical de um instrumento e a altura social de seu recrutamento” que se lê da esquerda para a direita. (LEHMANN, 2005, p. 78 *apud* CASTRO, 2009, p. 31)

Mas a posição geográfica de um músico na orquestra expõe, na verdade, um sentido de valor, dotado de egocentrismo e altivez entre os músicos mediante o posicionamento de sua cadeira, no naipe das cordas, diferentemente dos instrumentos de sopro:

A partir das cordas, situadas nas primeiras fileiras, sobe-se até a percussão, colocada no fundo, como se viu. Cada família de instrumentos é elevada com relação ao grupo que a precede por meio de um estrado. Tal progressão segue a hierarquia das famílias de instrumentos e, por conseguinte, social: os metais, instrumentos menos cotados no mercado da música clássica e mais

populares, são também os instrumentos mais afastados. (LEHMANN, 2005, p. 78)

Segundo Lima (2016), o grande agente da mudança de comportamento dos novos tempos é o capitalismo, quando numa função de artesão social baseado na cultura hedonista – o hedonismo sendo entendido como uma doutrina ou filosofia de vida que defende a busca por prazer como finalidade da vida humana, cultura que se expande diante do surgimento do consumismo de massa dos EUA na década de 1920. O ócio e o prazer até antes reprimido torna-se comum. Desta maneira,

Sob a batuta do consumo de massa, uma cultura centrada na realização do eu, na busca incessante pelo prazer. O modernismo então nada mais é do que um fenômeno que conduz ao surgimento de sociedades baseadas na soberania do indivíduo e do povo, “sociedades liberadas da submissão aos deuses, das hierarquias hereditárias e do domínio da tradição”. (LIPOVETSKY, 1993, p. 66 *apud* LIMA, 2016, p. 41)

Lehmann (2005) escreve que há uma disputa na orquestra, e, nos sopros, há uma perspectiva: as cordas, devido à tradição e riqueza de seu repertório, não são requisitadas senão a serem elas mesmas, enquanto os sopros – cuja presença sinfônica cresceu a partir do século XIX – devem trabalhar por sua legitimação.

Através de sua ótica, Lehmann (2005) nos mostra que, ao menos à exceção das orquestras alemãs, as colocações acabam sendo as mesmas:

trata das formações francesas, tendo no Conservatório de Paris o centro irradiador dos profissionais que preencherão as posições das principais orquestras do país; mas sua abordagem etnográfica e sociológica permite-nos compreender que, trocando os nomes, a análise se aplica com facilidade a qualquer orquestra do mundo, excetuando talvez as alemãs, onde os músicos participam mais ativamente das decisões institucionais. (LEHMANN, 2005 *apud* CASTRO, 2009, p. 25)

Essa disputa não ocorre num específico instrumento, mas entre os naipes, segundo Lehmann (1998). Por exemplo, os sopros funcionam com uma perspectiva muito diferente das cordas e dentro do seu naipe; como um percussionista talvez seja visto com menos valor do que quem toca no naipe dos violinos.

Dito isso, o fato de Guerra-Peixe, um compositor expoente, um arranjador renomado na época fora do ambiente orquestral, tocar na última estante dos segundos violinos, num processo hierárquico, seria visto como um “violinista” de menor valor?

Após décadas como arranjador, maestro, compositor, pesquisador e etnógrafo, a vida financeira de Guerra-Peixe oscilou diante de trabalhos escassos e, por isso, pressupõe-se que um ofício estável garantiria ao menos sua subsistência, mas, por toda a demanda fora da atmosfera sinfônica, este não queria um comprometimento com a hierarquia das “cadeiras”, embora tenha iniciado sua carreira fora da orquestra, por opção própria, segundo entrevistas que o próprio relatou: “Eu prefiro fazer algo que dá prazer do que ficar ensaiando a mesma música todos os dias, trabalhar numa orquestra é chato.”¹. Há relatos de pessoas que conviveram com Guerra-Peixe, tanto de ex-alunos parceiros de estantes quanto de músicos com quem trabalhou na Orquestra Sinfônica na Rádio MEC (que, após algumas mudanças no governo, se tornou Orquestra Sinfônica Nacional, OSN), de que dormia durante os ensaios devido à sua vida profissional noturna, tocando em restaurantes, bares, criando arranjos e compondo obras.

É opinião desta pesquisadora que essa característica do músico poli profissional já acontecia e permanece até os dias atuais, “a Nacional não se bastava”. A maioria dos músicos que atua no corpo orquestral trabalha em outros empregos, e Guerra-Peixe abraçava esse perfil.

Cada músico estuda seu instrumento durante toda a sua vida como solista, sem ser preparado para o trabalho em conjunto. Quando se junta a uma orquestra, que deve funcionar como uma unidade, ainda que cada membro desse conjunto seja importante para o resultado final, ele não se destaca, ou não deveria. Em função disso, muitos conflitos aparecem e, quando o ego de um dos musicistas se expõe em um trabalho, se dá a “disputa de cadeira”. Essa disputa não ocorre num instrumento específico, mas nos naipes:

A esse espaço hierarquizado do público corresponde uma hierarquização parecida da orquestra, que a reflete. O palco também progride em direção ao alto à medida que se afasta do público. A partir das cordas, situadas nas primeiras fileiras, sobe-se até a percussão, colocada no fundo, como se viu. Cada família de instrumentos é elevada com relação ao grupo que a precede por meio de um estrado. Tal progressão segue a hierarquia das famílias de instrumentos e, por conseguinte, social: os metais, instrumentos menos cotados no mercado da música clássica e mais populares, são também os instrumentos mais afastados. (TRAVASSOS, 1997, p. 78)

Fazendo uma digressão com a frase “a Nacional não se basta” (de autoria desta dissertadora), poderíamos dizer que Guerra-Peixe não podia ser só nacionalista; era necessário

¹ Entrevista com o compositor César Guerra-Peixe para Lauro Gomes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eDPzvpv4Qok&t=276s>. Acesso em: 30 jul. 2023.

que Guerra-Peixe fosse europeizado para alcançar o nacionalismo? Como as orquestras são ou foram?

Uma possível literatura sobre César Guerra-Peixe

Foi feito um levantamento de artigos, pesquisas e teses que se relacionam com a terceira fase de Guerra-Peixe (fase nacional), período em que compôs *Tributo a Portinari*, e que analisaram as obras de Guerra-Peixe, a fim de encontrar similaridades entre *Tributo a Portinari* e alguma outra obra.

Segundo Justos (2009), fazer revisão da literatura é uma maneira de demonstrar o conhecimento do autor sobre um determinado campo de estudo, incluindo o vocabulário, as teorias, as variáveis, bem como os métodos e a história. Esse tipo de estudo também ajuda a conhecer os principais pesquisadores da área e os grupos de estudos (ou seja, a identificação de uma “família” de estudos). Conforme o autor, a partir da revisão da literatura é possível:

Delimitar o problema de pesquisa,
Procurar novas linhas de pesquisa,
Evitar abordagens infrutíferas,
Ganhar *insights* metodológicos,
Identificar recomendações para pesquisas posteriores,
Obter apoio para fundamentações teóricas. (JUSTUS, 2009, p. 2, tradução nossa)²

Em linguagem simples, a revisão ajuda o pesquisador a evitar o erro de pensar que “descobriu a pólvora”. Por isso, o objetivo deste artigo é comentar as pesquisas mais relevantes produzidas sobre Guerra-Peixe e sua obra, de modo que eu possa dar minha contribuição dentro desta temática.

Foram levantadas 78 referências encontradas, entre artigos, dissertações e teses. Essas referências englobam o período de 1958 a 2018 e foram classificadas de acordo com o período que analisam (Tabela 1). Alguns textos estudam mais de um período de Guerra-Peixe e um número mais significativo aborda o período dodecafônico de Guerra-Peixe. Por isso, fez-se necessário criar uma planilha para esse levantamento.

² “*delimiting the research problem, seeking new lines of inquiry, avoiding fruitless approaches, gaining methodological insights, identifying recommendations for further research, and seeking support for grounded theory*”.

Tabela 1 – Principais temáticas levantadas nas referências.

Temáticas	Referências
Fase dodecafônica	10
Nacionalismo	10
Análise de obras da 1ª fase	1
Análise de obras da 2ª fase	6
Análise de obras da 3ª fase	13
Koellreutter e Música Viva	5

Fonte: Elaboração da Autora.

Como critério de filtragem, escolheu-se como referências que colaborassem com esta pesquisa as que fazem análise de obras e as que abordam a fase nacionalista. Foi feito um levantamento de maneira mais completa possível, à exceção de referências que não foram publicadas e mais antigas que não estão disponíveis publicamente na web. Tive dificuldades com algumas referências de que só constavam os títulos. Obtive colaboração de bibliotecários da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), que enviaram por e-mail dados para completar a planilha.

Muitas pesquisas foram realizadas tendo Guerra-Peixe ou suas obras como foco, sobre os mais variados interesses (Tabela 2). Suas obras vocais foram estudadas por Nonno (2012) e Vetromilla (2014). O dodecafonismo em sua obra foi tratado por Assis (2006) e Kater (2001). A relação entre o contexto social e histórico e sua vida também é um ponto abordado por Egg (2004) e Barros (2013). Algumas das pesquisas mencionadas também fazem a análise musical de algumas de suas composições. No entanto, *Tributo a Portinari* não foi tematizada, o que justifica este estudo.

Tabela 2 – Temáticas secundárias levantadas nas referências.

Temáticas	Referências
Obras para violino	2
Folclore	3
Problemas das fases estéticas	2
Vanguardas	1
Procedimentos composicionais adotados por Guerra-Peixe na fase dodecafônica	1
Obras para violão	3
Obras Sinfônicas	2
Estética e cultura na produção musical	2
Outro Autor	5
Flauta	2
Música Popular urbana	3
Obras para piano	4
Trilha Sonora de Filme	1
Orquestra de radio	2
Obras para voz	2
Obras para rabeca	1
Obras para viola	1

Fonte: Elaboração da Autora.

Dessa forma, escolhi os trabalhos listados que servem de referência para outros pesquisadores. Esta listagem se encontra na dissertação ainda em construção.

Analisando Guerra-Peixe na construção da obra *Tributo a Portinari*

Quando Guerra-Peixe rompeu com o dodecafonismo e embarcou no folclore brasileiro estudando no Nordeste e em São Paulo, com um resultado repleto de dados, elementos e ideias musicais, juntando toda a sua inteligência ao aprendizado tanto no dodecafonismo quanto na escrita de rádio, que sua produção tem forma jamais vista

anteriormente. Esse é o seu terceiro momento, sua terceira fase, a partir de 1949, quando entendeu o folclore e sua música começou a ter um novo sabor, uma nova dimensão.

Em muitos aspectos, Guerra-Peixe era dotado de características ímpares. Antes de compor, ele descrevia um texto, uma história, ao menos para ter um “guia”, mesmo que mudasse algumas coisas após a peça estar pronta. Era assim que ele compunha a peça. Da mesma forma, entende-se sua *Sinfonia n° 2 (Brasília)*.

Toda a capacidade cerebral de Guerra-Peixe é inquestionável pelos seus ex-alunos, amigos, professores. Apenas levou consigo um caderninho, 10x5cm, para anotar suas observações quando foi a Brodowski visitar a casa em que Portinari passou sua infância e a capela que frequentava. “Impossível entender como ele conseguiria escrever uma sinfonia anotando apenas num caderninho de bolso” (Depoimento de Ed Lemos a Sampaio, 2022).

Guerra-Peixe se inspirou em quatro quadros, os quais não podemos afirmar com toda exatidão, mas que deram nome aos movimentos de sua obra: *Familia de Emigrantes, O Espantalho, Enterro na rede e Bumba-meu-Boi*.

Destaco algumas dessas características ímpares no (Quadro 1). Sobre o som próprio que Guerra-Peixe desenvolveu em sua obra orquestral é dito que:

Guerra-Peixe conseguiu obter seu próprio som orquestral. [...] Realmente Guerra-Peixe obteve sua identidade sonora orquestral graças à realização de inúmeros arranjos para as orquestras da chamada música popular. Há documento fonográfico do próprio autor confirmando. (Depoimento pessoal de Guerra-Peixe ao Museu da Imagem e do Som de S. Paulo *apud* AGUIAR, 2007, p. 81)

Quadro 1 – Características singulares de Guerra-Peixe.

Folclorista de maior notoriedade, (parênteses para lembrar a respeito de Guerra-Peixe e relação da manifestação folclórica em relação a compositores falsificadores do folclore, inventando e “mentireando”);

Vivenciador atívisimo dos ritmos mais diversos da música folclórica e popular;

Obteve os melhores resultados em sua obra orquestral com o naipe de percussão;

Foi no fundo, um ‘comportado’, consciente de cada nota destinada a cada instrumento. Todos os instrumentos têm seu lugar exato e tudo será ouvido, nada sendo feito por acaso;

Atuou como violinista, pesquisador, professor, arranjador, regente, comentarista e colunista;

Compositor que vivenciou três *fases* na sua carreira composicional.

Fonte: Elaboração da autora a partir de dados de Aguiar (2007, p. 82-85).

A vida das obras de Guerra-Peixe foi dividida pelo próprio compositor em três fases, sendo a primeira a fase Inicial, a segunda a fase Dodecafônica e a terceira fase sendo a Nacional. Esta se subdividiu em três, inspiradas nas subdivisões de Mário de Andrade:

- Tese Nacional;
- Sentimento Nacional e
- Inconsciência Nacional.

Segundo Vetromilla, as obras de Guerra-Peixe estão divididas em fases e mediante à classificação de Aguiar³, “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)” (AGUIAR *apud* VETROMILLA, 2014, p. 290).

A fase nacional foi a fase definitiva de Guerra-Peixe até o seu falecimento. Pode ser entendida como o período entre 1950 e seu falecimento, em 1993, segundo Faria (1997, p. 26). Segundo Assis (2006), a fase nacionalista de César Guerra-Peixe foi inaugurada pela mudança de orientação estética do compositor do dodecafonismo ao nacionalismo, concomitantemente à sua mudança para o Recife (PE), em dezembro de 1949. Nesta terceira e última fase, compôs cerca de 140 obras, afora transcrições, harmonizações, orquestrações, arranjos, músicas para cinema, dentre outros (ASSIS, 2006, p. 111).

Segundo Vetromilla, as obras a partir de 1950 determinaram a fase nacional de Guerra-Peixe até a sua morte:

Durante a fase nacional (1950-1993), Guerra-Peixe percorreu o caminho na direção de conciliar música folclórica brasileira com música cosmopolita. Inicialmente, destaca-se a presença do pensamento de Mário de Andrade (busca por expressar as características da musicalidade coletiva e trabalho de pesquisa musicológica sobre a música folclórica, nas décadas de 1950 e 1960); depois, identificamos a presença do pensamento de Georg Lukács (na formulação geral do conceito de objetividade folclórica) e Villa-Lobos na

³ Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89046/91949>. Acesso em: 30 jul. 2023.

utilização de expressões como folclorismo direto e folclorismo diluído.
(VETROMILLA, 2006, p. 90)

Violinista, compositor, professor, maestro, etnomusicólogo – pois na década de 1950 já se falava em etnomusicologia – e pesquisador, segundo Faria (1997): “mas o Guerra-Peixe pesquisador surpreendentemente aparece bem antes da estadia no Recife em 1949” (FARIA, 1997, p. 12). Guerra-Peixe trouxe para sua música elementos do nosso folclore nas três fases nacionalistas: Tese Nacional, Sentimento Nacional e Inconsciência Nacional.

Guerra-Peixe foi um compositor que tinha preocupação com o seu legado, com que seus registros não só permanecessem, mas também fossem lidos e entendidos pelas futuras gerações. “Deixou uma série de reflexões em seu Curriculum Vitae sobre esta primeira fase que inclui os anos passados no Recife e aqueles vividos em São Paulo” (FARIA, 1997, p. 68).

Guerra-Peixe (1970) reproduziu o folclore de 1954 até 1973. No seu Curriculum Vitae, o compositor expôs a forma que considerou – a fotografia. Fotografar era visto como uma arte, tendo sua fonte um material sonoro.

A fotografia a que Guerra-Peixe se referia era uma fotografia que expressava o folclore, regionalismo de todo tipo: “O compositor misturava e fundia numa só composição elementos variados da cultura brasileira” (FARIA, 1997, p. 39).

Em seu arquivo pessoal, Guerra-Peixe tinha o livro *Filosofia da Arte* de Hippolyte Adolphe Taine, que influenciou diretamente o compositor em compreender a fotografia não sendo apenas uma duplicação, uma imagem obtida pela câmera fotográfica ou a reprodução fidedigna de algo, mas, na interpretação de Taine, uma maneira primorosa de reproduzir o folclore.

Taine apontou os traços que o artista deveria escolher para que o propósito de uma obra de arte se cumprisse, porém como se poderia distinguir esses traços? Parece que somente conhecendo cada vez melhor o repertório de onde se estava coletando.

Dessa forma, o propósito de uma obra de arte, e aprender o caráter essencial, ou ao menos um traço importante do objeto, que seja dominante e o quanto possível também visível, e para isto o artista afasta os traços que os escondem, escolhe aqueles que o tornam manifesto, corrige aqueles nos quais se encontra alterado, e refaz aqueles que se encontram anulados.
(TAINÉ, 1872, p. 60 *apud* FARIA, 1997, p. 70).

Guerra-Peixe entendeu que este processo da arte de fotografar não era de uma maneira simplista, mas de forma estilizada, “isto é, depurados de suas características

populares” (FARIA, 1997, p. 70). Essa forma “estilizada”⁴ (forma descrita na p. 84 desta dissertação) foi descoberta entre os anos de 1954 e 1960 pelo compositor mediante a experiência inédita de alcançar uma técnica única, de caráter exclusivo que “expressava o Brasil” (FARIA, 1997, p.70).

Em 1954, retorna à composição com duas suítes para piano: uma nordestina e uma paulista. É o gênio criador enfrentando o desafio de uma nova estética. Mais uma vez, encontra no piano o meio de expressão, em sua primeira abordagem, como compositor nacionalista a que aspirava ser (SERRÃO, 2007, p. 67).

Guerra-Peixe já estava imbuído das experiências na música popular, na urbana e no folclore em suas manifestações quando compôs *Tributo a Portinari*. Permaneceu analisando e se aprofundando durante toda sua vida, incluindo os seus últimos momentos de vida, demonstrando a descoberta da liberdade composicional:

Ascensão cada vez mais notável de Bartók e Villa-Lobos no conceito internacional parece afirmar que a fidelidade à música popular em nada impede que o compositor realize a de valor considerável e de plena aceitação internacional. O problema é, sem dúvida, como fazê-lo. (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 1)

⁴ Faria observa que, em seu trabalho de “estilização do folclore”, em A1 Guerra-Peixe “emprega uma melodia que contém elementos modais do Nordeste em um folgado paulista, com esquema rítmico provavelmente de origem africana”. Apesar da formulação de Faria ser acertada na medida em que leva em conta a ideia de estilização, colocando em relevo que é através deste mecanismo que Guerra-Peixe alcança juntar, no caso, São Paulo e Pernambuco, é importante ter em mente que esses não são nem os cabocolinhos nem o tambu. Dito assim, soa quase como uma banalidade, mas isso implica uma mudança de ênfase que me parece fundamental se este estudo pretende dizer algo sobre o mundo em que Guerra-Peixe vivia. É fácil perder de vista sua música ao afirmar que ele juntou duas manifestações populares diferentes no primeiro tema do primeiro grupo de seu Trio de 1960, acreditando que se explicou tudo ao mostrar de onde vêm os elementos em que ele se “inspirou”. Ali não temos nem o tambu nem os cabocolinhos não só porque eles estão misturados, sobrepostos, mas porque não são mesmo nem um, nem outro, nem os dois! Guerra-Peixe junta numa mesma peça e até num mesmo trecho elementos que ele próprio constrói, ainda que com base em materiais de diversas origens e regiões do país, ao que parece tentando submetê-los a uma organização mais geral da peça. Sim, de certo modo, é isso que Faria chama, junto com o próprio Guerra-Peixe, de “estilizar o folclore”. Mas ao focar na estilização do elemento x ou y, perdemos de vista que o principal ainda está por ser explicado, que é como ele faz música, colocando isso em perspectiva no cenário em que ele produziu essa música. (BARROS, 2013, p. 37-38). [...] E isso significa mostrar, sim, o que ele junta, porque junta e como junta, mas também significa buscar compreender a organização geral que a tudo submete, tentar saber o que ele quer fazer com isso, que visão ou que proposta de Brasil está sendo produzida aí, porque ele dá importância à estruturação geral e que forma de estruturação geral ele tenta dar a suas peças. Significa tentar ver o que ele naturaliza, tanto deliberada quanto inadvertidamente, trazendo ou deixando entrar pela porta dos fundos elementos que constituem sua própria visão do que era e do que deveria ser uma música de concerto brasileira. (BARROS, 2013, p. 38).

Em depoimento a Randolf Miguel (1991), Guerra-Peixe afirma que chegou na segunda fase:

R.M.: Maestro, ainda em Mario de Andrade, essas três. fases que ele cita, o senhor se enquadra em qual delas?

G.P: Na segunda tese, subconsciente. Porque a primeira, depois de fazer dodecafonismo onde eu punha em funcionamento, princípios estéticos, foi aí que eu me agüentei com o dodecafonismo de uma certa maneira que em outra ocasião eu posso falar, mas já não está valendo mais, é brincadeira” (Guerra-Peixe em depoimento a Randolf Miguel, 1991 *apud* FARIA, 1997, p. 24-25).

As inúmeras posições musicais que Guerra-Peixe vivenciou como músico: violinista, arranjador, maestro, pesquisador, musicólogo, nos trazem um questionamento sobre a música brasileira, propriamente brasileira, sem herdar influências, dotada de sua excentricidade e brasileirismo. Sendo assim, esta pesquisa se adquiriu de todos os pensamentos, alegações, argumentos, observações, ponderações, opiniões, apreciações, julgamentos sobre suas concepções estéticas, e de maneira que a obra escolhida para análise se enquadrou.

Quando olhamos Guerra-Peixe nos anos 1991, numa perspectiva de suas obras compostas, dosou-se destas posições para melhor compreensão das interferências de suas escolhas visando elucidar todos os questionamentos sobre o percurso da vida de Guerra-Peixe, contrastando todas as informações de suas ideias nos campos tradicional, popular e erudito.

Deste modo, acredita-se que a vida do compositor interferiu na maneira como compôs suas obras, pois conseguiu o “seu próprio som”. Mas permanecem muitas questões a serem investigadas para a compreensão de suas obras.

A relação de Guerra-Peixe com a composição era melhor do que com a performance como músico de orquestra? E no que isso interferiu na sua capacidade criativa?

A morte de Guerra-Peixe deixa, na música brasileira, uma lacuna difícil de ser preenchida. Poucos compositores conseguiram, como ele, atingir uma admirável concisão de linguagem, buscando na simplicidade a sua arma mais eficaz. “[...] Guerra, na maturidade artística, foi um autor franco, direto e cada vez mais próximo do pensamento musical brasileiro, sem jamais cair nos chavões de um nacionalismo fácil” (MIRANDA, 1993, p. 32).

Incentiva-se a pesquisa no campo da música tratando-a como um campo aberto. Identificou-se que ainda faltam muitos estudos na área sobre o compositor Guerra-Peixe, bem como documentações. Retratou-se a necessidade de pesquisadores para edições de partituras inéditas, análise das obras, descoberta de documentos que esclareçam o que pensavam os compositores antigos, estudo de relação de público com as obras e outros, destacando quanto trabalho ainda tem para ser realizado.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Ernani Henrique Chaves. Guerra-Peixe o orquestrador. *In*: FARIA, Antonio Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth (Org.). *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007, p. 77. ISBN 9788577360031.

ASSIS, A. C. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 – 1954)*. 2006. 269 p. Tese (Doutorado em História) –

Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

BARROS, Frederico Machado de. *César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição*. 2013. 295p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em doi: 10.11606/T.8.2013.tde-30072013-104843. Acesso em: 12 jul. 2023.

CASTRO, Marcos Câmara de. *Os estilhaços da orquestra: Resenha do livro L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques, de Bernard Lehmann. Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 24-34, jun. 2009.

EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. 2004. 243p. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2004. Disponível em:
<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/32773/R%20-%20D%20-%20ANDRE%20ACASTRO%20EGG.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 jul. 2023.

FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. 1997. 131f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro – , Rio de Janeiro, 1997.

GUERRA-PEIXE, César. Escalas musicais do folclore brasileiro. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro. 28/07/1963.

GUERRA-PEIXE, César. *In: Continua o Inquérito aos Compositores Brasileiros. Gazeta de Todas as Artes*. Academia de Amadores de Música. Lisboa. nº 93. Dezembro de 1958. p. 184-187.

GUERRA-PEIXE. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12029/guerra-peixe>. Acesso em: 30 jul. 2023.

JUSTUS, J. A Guide to Writing the Dissertation Literature Review. *Practical Assessment, Research & Evaluation*, Walden University, v. 14, n. 13, p.1-13, jun. 2009.

KATER, C. *Música Viva e H.J Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*. Paris: Éditions La Découverte, 2005.

LIMA, Hudson Cláudio Neres. *A hierarquia como método: uma etnografia da produção da música de concerto*. 2016. 122 p. Dissertação (Mestrado em Etnografia) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/31973785/A_HIERARQUIA_COMO_M

%C3%89TODO_UMA_ETNOGRAFIA_DA_PRODU%C3%87%C3%83O_DA_M
%C3%9ASICA_DE_CONCERTO. Acesso em: 19 jul. 2023.

MIRANDA, R. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28/11/1993. 32 p.

NONNO, Joaquim Inacio de. *De Petrópolis a Pasárgada: o cancionero de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise*. 2012. 273 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284360>. Acesso em: 19 jul. 2023.

SERRÃO, Ruth. Música Para Piano. In: FARIA, Antonio Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth (Org.). *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007, p. 67. ISBN 9788577360031.

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

VETROMILLA, Clayton. Fases e gênero nas canções de Guerra-Peixe: a década de 50. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, n. 59, p. 283-310, dez. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89046/91949>. Acesso em: 14 jul. 2023.

VETROMILLA, Clayton. Guerra-Peixe: considerações... *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 82-92.