

## Heitor Villa-Lobos e César Guerra Peixe – duas versões da nacionalidade.

Frederico Barros

### Resumo:

O presente trabalho pretende fazer uma comparação entre as concepções nacionalistas de dois compositores modernistas de gerações diferentes: Heitor Villa-Lobos e César Guerra Peixe. Procura-se mostrar de um ponto de vista sociológico a conexão estreita que existe entre essa diferença geracional e o modo como cada um deles incorporou e trabalhou o elemento nacional.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Heitor – Guerra Peixe, César – Nacionalismo – Modernismo

### Heitor Villa-Lobos e César Guerra Peixe – two versions of nationality.

#### Abstract:

This paper aims at comparing the nationalist conceptions of two modernist composers of different generations: Heitor Villa-Lobos and César Guerra Peixe. From a sociological point of view, it seeks to show, the close relation between this generational difference and the way each incorporated and worked on national elements.

Keywords: Villa-Lobos, Heitor – Guerra Peixe, César – Nationalism – Modernism

O presente texto pretende discutir e confrontar duas perspectivas diferentes de criação de uma música de concerto brasileira, tentando fazer com que o que se pode conhecer de uma ajude a dar uma compreensão maior da outra. A escolha desses compositores não é aleatória, mas, na verdade, pretende explorar algumas das direções que a proposta modernista tomou conforme avançava o século XX. Ainda assim, evidentemente, haveria outras opções de compositores e, embora não se esteja tentando aqui justificar por completo através de razões supostamente objetivas essa escolha, vale argumentar que a relação diferenciada com a proposta nacionalista de Mário de Andrade para a música – proposta esta que foi de certo o principal formador do ideário modernista brasileiro no que diz respeito a esta arte – foi o que norteou a escolha de Heitor Villa-Lobos e César Guerra Peixe como dois casos específicos de relações mais gerais.

Dos dois compositores em questão, Villa-Lobos foi o que estabeleceu a relação mais complexa com a proposta de marioandrea, sendo inclusive bastante difícil encará-lo propriamente como um *seguidor* de tais proposições. Entretanto, a sua figura como talvez o primeiro e mais importante compositor modernista acabou por ter um efeito "polarizador" sobre quase todos os compositores brasileiros posteriores, quase que forçando-os a, de uma maneira ou de outra, se posicionarem em relação a ele. Assim, no limite, restava-lhes a opção entre fazer parte de seu "time" – e assim estar de certo modo, tanto no melhor quanto no pior dos sentidos, sob a sombra dele – ou deliberadamente se opor a ele, indo em outra direção. É como se estivesse colocada para tais compositores a escolha entre a filiação e a oposição. É claro que isso é uma redução um tanto grosseira que tem ainda como defeito dar a impressão de que tudo se resumia a uma busca por posições sem nenhum interesse artístico propriamente dito, mas, como

espero argumentar, mesmo com esses problemas, tal caracterização da situação servirá para levantar e discutir no espaço curto de um trabalho como este alguns pontos importantes da trajetória de nosso modernismo musical.

Principalmente por pertencer à geração imediatamente subsequente à de Villa-Lobos, Guerra Peixe também encontrou o cenário da música de concerto marcado pela figura de Villa-Lobos. Pode-se tentar descrever esquemática e simplificadamente a situação do campo da música de concerto no momento em que ele iniciava sua carreira da seguinte maneira: nas primeiras décadas do século XX, até por volta dos anos 1930, havia um grupo de músicos, críticos e teóricos que buscava a afirmação de ideais nacionalistas na música de concerto brasileira. Assim, quando Villa-Lobos já era músico consagrado e se engajou, junto de diversos outros colegas de geração, no “projeto” estadonovista de modernização do país, a situação dos espaços voltados para a música de concerto no Brasil praticamente ficou restrita a uma certa oposição entre estes, que se consolidavam junto ao aparelho estatal, e os professores, regentes e críticos tradicionais, que defendiam a tradição européia e ocupavam em geral os espaços em instituições de ensino e na imprensa. Tanto estes quanto aqueles estavam naturalmente na briga pela manutenção das posições já alcançadas e, se possível, pelo alcance de outras posições de maior destaque, o que significa que havia uma espécie de barreira para a ascensão de compositores mais novos.

Para um compositor que iniciava sua carreira, uma boa alternativa seria a abertura de novos espaços, coisa que não se faz sozinho, evidentemente. Era exatamente esta a importância do Música Viva naquele momento, no qual Guerra Peixe se engajou ao ir tomar aulas de composição com o alemão Hans-Joachim Koellreutter. Inclusive, é interessante observar como o grupo tinha de início entre seus participantes figuras importantes do nacionalismo musical, como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Brasília Itiberê da Cunha.

Se nesta primeira fase, porém, o grupo guardava ligações com o nacionalismo que dominava a música de concerto do país, aos poucos foi tentando abrir espaço para a chamada “música nova”, promovendo concertos e estimulando debates (sobre todo o trecho, ver Egg, 2004, cap. 4). A partir do momento em que Koellreutter se viu com um grupo mais forte e coeso em termos de ideais, principalmente com a participação de seus novos alunos Claudio Santoro, Eunice Catunda e César Guerra Peixe, tem-se a saída dos membros mais tradicionais em 1944 e a consolidação de um Música Viva de perfil mais vanguardista, preocupado com a defesa do que chamavam de música moderna e agora em franca oposição à estética nacionalista dominante na época.

Foi assim que, olhando pelo outro lado, Guerra Peixe, após ter estudado no Conservatório Brasileiro de Música, foi buscar em Koellreutter conhecimentos mais atualizados, mais próximos do que vinham fazendo os compositores europeus da época e acabou se tornando músico de vanguarda. Compondo música de vanguarda, os jovens compositores conseguiram atrair as atenções tanto dos que defendiam e apreciavam a música de vanguarda e consideravam a inovação estética como um valor positivo quanto dos que acreditavam que a vanguarda musical era incompatível com a criação de uma música de concerto brasileira (Egg, 2004, p. 152).

O resto da história é relativamente bem conhecido no que diz respeito ao debate sobre nacionalismo *versus* dodecafonismo, com direito a cartas abertas, alinhamentos políticos, acareações, insurreições diversas e trocas de improperios. No entanto, esse mesmo processo que chamou atenção para os jovens alunos de Koellreutter terminou por, depois de um tempo, precipitar a própria ruptura destes com o mestre, abandonando o dodecafonismo e dedicando-se à composição de uma música de concerto com base em elementos nacionais. Aqui não se pretende explorar esse processo de ruptura nem mesmo as razões que estavam em jogo aí propriamente, mas há que se chamar a atenção para o fato de que – e este é o ponto central do presente argumento –, um olhar mais detido revela que a adoção de uma linguagem composicional baseada em elementos nacionais por parte desses jovens compositores não significou necessariamente um alinhamento puro e simples com a estética nacionalista dominante, muito embora naquele momento tal mudança de orientação estética tenha sido saudada como tal pelos integrantes do grupo nacionalista.

Na verdade, a situação é bastante complexa, porém, especialmente no caso de Guerra Peixe, a maneira como tal virada estilística foi feita decorreu *em parte* da própria posição que ele ocupava no cenário da época. Como argumentou Pierre Bourdieu ao discutir a concorrência entre costureiros franceses (Bourdieu, 2006), as características distintivas dos diferentes concorrentes na disputa e as estratégias que estes utilizam na luta que os opõe dependem da posição que eles ocupam na estrutura do próprio campo em que estão em confronto (Bourdieu, 2006, p. 115). Assim, “o jogo dos recém-chegados consiste, quase sempre, em romper com certas convenções em vigor (...), mas dentro dos limites da conveniência e sem colocar em questão a regra do jogo e o próprio jogo”. Embora haja diferenças importantes por se tratar de um campo de produção de bens culturais em que os agentes se colocam abertamente em concorrência, o estudo de Bourdieu revela uma série de características interessantes da dinâmica da competição entre tais produtores. Não será possível aqui explorar todas as aproximações que

podem ser feitas, mas é interessante invocar ainda um trecho de seu argumento antes de prosseguir. Bourdieu escreve que os pretendentes

podem acumular capital de autoridade específico ao levarem a sério os valores e as virtudes exaltados pela representação oficial da atividade legítima e ao oporem a fé intransigente do convertido ao fervor de instituição característico dos guardiães da ortodoxia. Às concessões dos dominantes, que pactuam com sua época e negociam o capital simbólico que acumularam em ganhos temporais, econômicos e políticos (condecorações, academias, etc.), os pretendentes opõem o sacrifício absoluto à arte e às audácias desinteressadas da afetação, granjeando assim, pouco a pouco, os serviços de uma parte do aparelho de celebração. (Bourdieu, 2006, pp. 124-5)

Pretende-se aqui sugerir que a dinâmica de relações entre jovens compositores e os aqueles já estabelecidos no Brasil da primeira metade do século XX se desenrolou de maneira um tanto similar à descrição que Bourdieu nos dá. Assim, o que servia de base à afirmação feita acima de que Guerra Peixe se tornou um compositor nacionalista sem que isso necessariamente implicasse uma adesão ao nacionalismo dominante da época é justamente a percepção de que, ao afirmar a necessidade de um rigor sem precedentes no trabalho sobre material “popular”, ele agiu de maneira muito parecida com a descrição dada por Bourdieu<sup>1</sup>.

Para tal, Guerra Peixe se apoiou amplamente nas reflexões de Mario de Andrade, que já havia começado a se afastar de Villa-Lobos desde o começo dos anos 1930 (ver Toni, 1987, p. 63 passim). Mesmo antes da ruptura com Koellreutter, Guerra Peixe e Santoro já teorizavam em termos muito próximos do que viria a ser sua forma de nacionalismo, escrevendo artigos para o Boletim Música Viva afirmando a importância do desenvolvimento de uma escola de composição brasileira. Santoro, por exemplo, argumentava que nossos compositores nacionalistas não faziam pesquisa consistente do folclore e que não tinham um *métier* plenamente desenvolvido em compasso com o que se fazia de mais avançado na música de concerto mundial. Assim, é feita a defesa de um suposto “verdadeiro desenvolvimento do folclore” que não deveria ser feito espontaneamente, pela intuição, ou apenas aproveitando

---

<sup>1</sup> Talvez seja importante detalhar um pouco este argumento. Mesmo afirmando que a perspectiva aqui proposta serve apenas pra iluminar parte do que estava em jogo na situação em questão, pode ser interessante descrever, ainda que brevemente, como tais posições e estratégias são muito mais complexas do que podem parecer à primeira vista. Se, por um lado, ninguém age deliberada e friamente, somente por interesse, por outro lado vai contra toda evidência considerar que seja verdade o inverso completo disso, ou seja, que o compositor age somente de acordo com suas inclinações pessoais e artísticas próprias e plenamente sedimentadas. Isso porque estaríamos partindo implicitamente da idéia de que o compositor já está pronto desde o início, que já tem suas idéias e sua “estética pessoal” definidas e formadas de antemão. Assim, o contato com Koellreutter e os colegas do Música Viva, o ambiente de estímulo intelectual em que o compositor era envolvido ao participar do grupo certamente estimularam, formaram e direcionaram as energias artísticas em direções específicas, evidentemente em consonância com o trabalho do grupo. Isso significa que expor a situação desta maneira não é reduzir Guerra Peixe ou qualquer outro desses atores a um interesseiro e oportunista, mas é reconhecer que é parte da própria dinâmica das relações sociais que haja influências mútuas, que relações de competição estimulam realizações maiores e até mais audaciosas e que a própria oportunidade de ver suas obras executadas e o estímulo dos pares, a recepção e a compreensão destes, favorecendo espontaneamente a coesão do grupo, podem ter um efeito significativo sobre a produção de um artista.

temas musicais, “mas pelo estudo de suas características técnicas: ‘pontos culminantes, cadências naturais, resoluções, modulações, intervalos que produzem suas características individuais, escalas, modos pelos quais a melodia é guiada’.” Seria o conhecimento destas características técnicas do folclore que, em conjunto com o conhecimento da música contemporânea, “possibilitaria o surgimento de um sistema de composição legitimamente brasileiro.” (Egg, 2004, p. 44)

Assim, quando o Santoro dodecafonista, que dizia não ser contra o nacionalismo musical, define o que se havia feito até então em termos de música nacional como a audição de um tema ou dois já tão explorados “no meio, em geral, de uma balbúrdia de sons, *sem uma determinada lógica para cuja finalidade devíamos senti-la*”(grifo meu), dando com isto o suposto paladar nacional”, parece estar mobilizando justamente critérios e argumentos que norteavam a escola de composição schoenberguiana que afirmava a importância da coerência, do desenvolvimento a partir dos elementos contidos no material etc. (sobre isso, ver Almeida, 2007, cap. 4), ao mesmo tempo em que, evidentemente, reduz e simplifica a contribuição daqueles a quem se opõe.

Tais idéias, mesmo tendo sido esboçadas antes da “virada nacionalista” de Guerra Peixe e Santoro, estavam em profunda consonância com as propostas que Mário de Andrade vinha trazendo desde a publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. Segundo afirma Moraes (1978), partindo da questão da brasilidade pela via da obra de Graça Aranha e assim entendendo a aspiração à universalidade como necessariamente passando pelo nacional e mesmo pelo regional, o Modernismo brasileiro, a partir da publicação de *A Estética da Vida*, em 1924, se bifurcou em duas correntes: de um lado, uma corrente “doutora”, mais próxima das ciências sociais e que segundo Moraes (1978, p. 124) partia de Sílvio Romero e Mário de Andrade e se opunha à corrente que, do outro lado, partindo de Graça Aranha, tomava a intuição como a forma privilegiada de se alcançar a nacionalidade através também do elemento “popular”. Daqui se pode perceber como essa divisão do Modernismo joga luz sobre os posicionamentos de Santoro e Guerra Peixe e os velhos nacionalistas, Villa-Lobos à frente, de outro.

Assim, o próprio Guerra Peixe, após sua virada estilística, afirma partir das idéias de Mário de Andrade – sobre o que o trabalho de Faria Jr. (1997) dá uma ampla e consistente compreensão. Como ele próprio descreveu, foi preciso “fazer uma sistematização de elementos populares, quer dizer fazer o treinamento, ‘fazer a munheca’, fazer um artesanato (citado em Faria et al, 2007, pp. 33-4). Assim, ele aderiu às teses marioandradeanas, afirmando a necessidade de se “fotografar artisticamente o folclore”, no sentido de que “a fonte do material sonoro (isto é,

aquilo que é focalizado) seja em termos de arte suficientemente reconhecível ou pressentido pelo ouvinte leigo”, o que era, segundo ele, “diferente do ‘copiar o folclore’” (Guerra Peixe citado em Faria et al, 2007, p. 39).

Já Villa-Lobos, como escreveu Jardim (2008, p. 38), “não pode ser considerado um pesquisador academicamente correto. Aliás, mais apropriado seria tomá-lo como um ‘antiacadêmico’ por excelência”. Enquanto Bartók foi “um exemplar construtor de estruturas, um pesquisador com métodos científicos, fruto da grande tradição cultural européia”, Villa-Lobos, vindo de um contexto radicalmente diverso, usufruía, “à sua maneira, do folclore de seu país.” (Jardim, 2005, p. 38) Assim, diferença entre Villa-Lobos e Bartók parece estar na atitude muito mais rigorosa, coerente ao ponto de ser sufocante e de certo modo etnográfica do húngaro (ver Lendvai, 1991) *versus* uma forma mais “ecclética”, aberta, antropofágica do brasileiro.

Assim, Guerra Peixe parece estar muito mais para Bartók que para Villa-Lobos. Mas é evidente que a trajetória de cada país tem suas especificidades e que se deve levar em conta também a maturidade de nosso modernismo junto dos caracteres pessoais de cada compositor ao fazer uma apreciação dessas diferenças. Assim, o argumento enunciado acima pretende apenas lançar luz sobre um lado da questão, contribuindo um pouco mais para o estudo dessa época tão interessante.

#### Referências:

- Almeida, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- Bourdieu, P. O costureiro e sua grife in: *A Produção da Crença*. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- Egg, A. A. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História - UFPR, 2004.
- Faria Jr., A. E. G. *Guerra Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes - Uni-Rio, 1997.
- Faria et al (orgs.) *Guerra Peixe – um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.
- Jardim, G. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.
- Kater, C. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001.
- Lendvai, E. *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. John Deere Publishing, 1991.
- Moraes, E. J. *A Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- Toni, F. C. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.