



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

Princípios gerais, fenômenos particulares - cultura e natureza na prática harmônica de César Guerra-Peixe

Frederico Barros

Como citar: BARROS, F. Princípios gerais, fenômenos particulares - cultura e natureza na prática harmônica de César Guerra-Peixe. *In:* MAGI, E.; MARCHI, L. de. (org.). **Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. p. 41-60.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2020.978-65-86546-38-5.p41-60>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

PRINCÍPIOS GERAIS, FENÔMENOS PARTICULARES - CULTURA E NATUREZA NA PRÁTICA HARMÔNICA DE CÉSAR GUERRA-PEIXE

Frederico Barros

[...] depois já de um quarto de século, maior e menor não existem mais, e somente poucas pessoas sabem disso. Era tão excitante voar em direção às mais longínquas regiões tonais, para depois retornar ao ninho aconchegante da tonalidade original! E, de repente, não se voltou mais – esses acordes astutos tornaram-se tão equívocos! Era muito agradável tudo isso, mas finalmente não se considerou imprescindível retornar à tônica. [...] Para resumir, eu diria: da mesma maneira que os modos eclesiais desapareceram e deram lugar aos modos maior e menor, esses dois por sua vez também desapareceram e deram lugar a uma escala única: a gama cromática. A relação com a tônica – a tonalidade – foi perdida. (WEBERN, 1984, p. 86).

O trecho acima foi tirado de uma das palestras ministradas entre 1932 e 1933 por Anton Webern, posteriormente compiladas e publicadas sob o título *O Caminho para a Música Nova*. Webern, Alban Berg e Arnold Schönberg (professor deles), formaram a Segunda Escola de Viena, considerada pelos livros de história como responsável por parte considerável do que é associado à música moderna, tendo em vista a grande influência, no século XX, de seus procedimentos técnicos, suas opções estéticas e visão da história da música de concerto ocidental.

Esse último aspecto inclusive, pode ser observado, mesmo que rapidamente, no trecho destacado, pois, ao explicar o desenvolvimento do atonalismo, isto é, da criação de uma música que, de certo modo, evita ter uma tonalidade definida, Webern enfatiza a continuidade entre o que realizavam e a tradição musical europeia, afirmando que sua música nada mais seria que o resultado da aplicação e do desenvolvimento de consequências lógicas tiradas da prática comum daquela tradição.

A questão é que, para seguir princípios já contidos na música do passado e ainda assim produzir algo que guarde diferenças estilísticas e estéticas com ela, vê-se forçado a – conscientemente ou não – selecionar quais princípios serão seguidos, deixando outros de lado por considerá-los de menor importância, desinteressantes para os objetivos que se tem em mente, ou por encará-los como resquícios daquilo ao qual não interessa mais estar ligado.

Em poucas palavras, trata-se do fim do chamado *período da prática comum* (PISTON, 1987, p. 5-6), quando, a despeito de todas as questões que possam ser levantadas quanto ao nível de generalidade dessa noção, havia uma homogeneidade considerável em termos de materiais e procedimentos adotados por quem produzia música ligada à tradição de concerto europeia e ocidental, em torno da qual se estabeleceu o conjunto de práticas conhecida como tonalismo. Por volta do fim do século XIX, por razões que não poderão ser exploradas a fundo aqui, compositores que integravam essa tradição começaram a produzir obras indiferentes ou mesmo deliberadamente contrárias aos princípios que eram amplamente empregados antes.

Os suspeitos de sempre – Varèse, Debussy, Scriabin, Stravinsky, Schönberg, Webern, entre outros – experimentavam com aquilo que tinham à mão, dentre o que foi deixado pela tradição e o que era trazido

de terras longínquas para os centros cosmopolitas da Europa, e tentavam criar uma música desembaraçada da sensibilidade e da estética românticas. Neste sentido, a cultura produzida por grupos humanos menos diretamente afetados pela civilização ocidental (como os habitantes da Polinésia, da África setentrional ou do interior do próprio país do compositor) era vista com especial interesse, pois, basear-se nas manifestações sonoras, pictóricas e coreográficas que estes grupos produziam, a princípio alheias àquilo que formou o gosto europeu urbano, seria uma forma de fertilizar com novas sugestões a cansada arte europeia vinda do século XIX.

Em termos musicais, isso significou, por exemplo, a montagem de estruturas rítmicas que contrariavam a lógica regular dos compassos europeus ou, ainda, o que interessa mais aqui, a elaboração de fragmentos melódicos contendo relações intervalares insuspeitas, de sabor exótico ou arcaico, que sugeriam ou ao menos continham harmonias muitas vezes indiferentes àquilo que havia sido praticado desde que o tonalismo tomou forma. Neste sentido, há de se notar um elemento importante na narrativa dos compositores da Segunda Escola de Viena a respeito de si próprios: eles estão entre os poucos cuja produção se baseia quase que exclusivamente (é preciso dizer “quase” porque gêneros *ligeiros* como a música de cabaré, por exemplo, ecoam por vezes em suas obras) na exploração do próprio repertório de concerto europeu. Neste sentido, ao menos, Schönberg e seus alunos são os mais radicalmente vinculados à tradição, basicamente explorando aquilo que ela tinha a oferecer, ainda que tirando daí consequências muitas vezes extremas.

Após um período em geral chamado de “atonal” ou “atonal livre”, associado ao Expressionismo, que teve lugar aproximadamente entre os anos de 1908 e 1923, aqueles compositores começaram a trabalhar a partir de um método de composição que recebeu o nome de dodecafonismo. Na verdade, Schönberg acreditava tê-lo descoberto e tentava demonstrar seu vínculo com a tradição alemã, afirmando que ele não passava de um resultado da exploração consistente de alguns procedimentos já presentes na prática de seus predecessores. Para ele, a nova técnica de composição seria uma forma necessária de sistematizar o atonalismo de modo a lhe dar consistência e coerência.

Da maneira como Schönberg o compreendia, o dodecafonismo, ou “método de composição com doze sons relacionados somente entre

si”, como ele preferia chamá-lo, baseava-se no seguinte: desde a segunda metade do século XIX, Wagner, Brahms, Mahler e outros compositores da tradição austro-alemã vinham expandindo o universo das relações tonais, que, como se sabe, serviam em grande parte para estruturar o discurso. Na virada do século XIX para o XX, a exploração das possibilidades da tonalidade mencionadas por Webern na epígrafe, alcançando regiões cada vez mais distantes em espaços de tempo progressivamente mais curtos e, conjuntamente, certa sensação de esgotamento das possibilidades combinatórias do tonalismo – o que Charles Rosen propõe compreender como uma espécie de “intolerância” ao uso de material visto como convencional –, levaram a um progressivo enfraquecimento da sensação de tonalidade em detrimento de fenômenos de menor alcance.

Para garantir alguma coerência ao discurso, a solução adotada naquela tradição tendeu a ser o encadeamento dos diferentes fenômenos com base em suas características “locais”. Neste sentido, deu-se particular importância ao elemento melódico, desde que possuísse algum caráter distintivo, o que se coadunava bem com a preocupação, herdada do século XIX, em evitar a convencionalidade do material usado na composição. Assim, o motivo, ou seja, uma célula melódica, que servia como material básico do processo composicional, foi erigida como peça fundamental na organização do discurso, sendo em boa medida o que possibilitava o trânsito pelas diversas tonalidades, mantendo a coerência do discurso. Foi justamente a isso que Schönberg se ateu ao romper com a tonalidade e, mais ainda, ao desenvolver o dodecafonismo (BARRAUD, 2005; DAHLHAUS, 1989, 1997; PISTON, 1987, p. 457; ROSEN, 1996, p. 14; WEBERN, 1984).

O húngaro Béla Bartók acabou por ocupar um lugar interessante nesse contexto, visto que, pelo que consta, sua música era bastante admirada pelo círculo de Schönberg (ADORNO, 2010). No entanto, ele e o vienense guardavam divergências profundas a respeito de ao menos dois temas: quanto à utilização de material “folclórico” (SCHOENBERG, 1984) – algo que será discutido mais abaixo – e em relação ao problema da *centricidade* na música (ANTOKOLETZ, 1989; LENDVAI, 1991; FRIGYESI, 1998). Em suas próprias palavras:

Our peasant music, naturally, is invariably tonal, if not always in the sense that the inflexible major and minor system is tonal. (An 'atonal' folk-music, in my opinion, is unthinkable.) Since we depend upon a tonal basis of this kind in our creative work, it is quite self-evident that our works are quite pronouncedly tonal in type. I must admit, however, that there was a time when I thought I was approaching a species of twelve-tone music. Yet even in works of that period the absolute tonal foundation is unmistakable (BARTÓK apud PERLE, 1996, p. 46-47).

A observação sobre um tonalismo que não fosse necessariamente baseado nos modos maior e menor ocidentais é fundamental para que se compreenda boa parte da música de concerto do século XX. De fato, desde a metade do século XIX, diversas formas de raciocínio tonal, até certo ponto, foram aplicadas a outras estruturas que não os modos maior e menor do período da prática comum, com resultados que vão do exotismo ou da evocação do passado até graus variados de sistematização e generalidade.¹

A explicação clássica de Arnold Schönberg, que sustenta sua teoria do desenvolvimento da atonalidade, é a de que a prática musical ocidental teria caminhado em direção à progressiva conquista de todo o domínio sonoro. Essa ideia se baseia na série harmônica para atribuir certas características fundacionais à chamada coleção diatônica (que é como se chama o conjunto das sete notas que formam as conhecidas “escalas” maiores e menores – o *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si* e suas transposições e rotações), cujas sete notas seriam originadas de relações acústicas mais básicas e as cinco notas que completam o total cromático não passariam de harmônicos mais distantes, que cedo ou tarde também seriam incorporados com “direitos iguais” à prática musical. Conseguido isso, os dois modos diatônicos seriam, também eles, substituídos pela escala cromática (SCHOENBERG, 2001; WEBERN, 1984).

Acontece que, na mesma época em que os vienenses cediam às forças históricas que diziam sentir atuar sobre sua música, outros compositores reagiam a isso de modo próprio: procuravam novas possibilidades nos antigos modos que haviam sido abandonados, criavam

¹ Ver o capítulo sobre os modos em Persichetti (1961), no qual o autor teoriza sobre acordes secundários e acordes principais em cada modo. Ver também Gonnard (2000); Antokoletz (1989, 1992); Salles (2009).

modos artificialmente ou buscavam-nos junto a outras tradições. Por um lado, os modos ofereciam uma sonoridade que era identificada como arcaica, remetendo à música da Renascença e mesmo medieval; por outro, vários dos modos eram encontrados na música de outros grupos que não partilhavam da prática comum e por isso começaram a despertar cada vez mais interesse em tempos de folclorismo e nacionalismo musical. De uma maneira ou de outra, os modos significavam um afastamento da prática comum, sendo que, em muitos casos, procedimentos específicos da prática comum tonal conviviam em uma mesma peça com procedimentos tipicamente modais. Além disso – ou talvez por isso mesmo –, muitas vezes o tratamento dado aos próprios modos tinha pontos fundamentais em comum com o raciocínio que guiava o tonalismo.

O principal deles era a própria noção de *centricidade* (STRAUS, 2000), categoria mais neutra que desembaraça possíveis confusões decorrentes do termo *tonalidade*, que acaba por remeter ao tonalismo tradicional. Centricidade é o fenômeno pelo qual uma nota (uma “altura”, para usar o termo tecnicamente mais rigoroso) passa a exercer uma espécie de efeito polarizador sobre as outras em um trecho de música, acabando por funcionar também, em alguma medida, como uma espécie de ponto de referência hierárquica, como acontecia no tonalismo. Os mecanismos para produzir essa polarização são vários e, na prática comum, incluem o tratamento cuidadoso das notas que não pertencem à coleção que se está empregando e das demais dissonâncias e o estabelecimento de *funções* para os acordes, sendo esses dois os principais procedimentos a serem adaptados a determinadas práticas modais (PERSICHETTI, 1961).

Na música do século XX, porém, além dessas, outras formas de produzir centricidade foram desenvolvidas, dentre as quais a simples repetição da altura em torno da qual se está querendo polarizar, ou mesmo sua polarização por ausência (STRAUS, 2000; SALLES, 2009).

UM MÉTIER PARA A MÚSICA BRASILEIRA

Após esse início, que pode ser considerado como técnico-histórico, além de bastante eurocentrado, desloca-se o olhar para o Brasil dos anos 1940 e 50, onde se tem oportunidade de observar outra solução para os problemas gerais discutidos acima, que une nacionalismo, estudos

de folclore, modalismo, acústica e teorias sobre a tonalidade sob uma lógica até certo ponto própria.

Esquemáticamente, duas ideias de progressismo coexistiam na reflexão da época sobre música no Brasil: para alguns, uma obra avançada era aquela de linguagem composicional arrojada (segundo os referenciais estéticos que vigoravam então); para outros, como nos círculos comunistas, o chamado *realismo socialista* propunha um progressismo artístico ancorado na realização de uma música “para as massas”, positiva e portadora de valores associados à sociedade que, segundo a escatologia soviética, estaria por vir.

Neste quadro, colocar-se em perspectiva mais distante do realismo socialista ou raciocinar a partir de um ponto de vista puramente técnico, poderia significar uma capitulação pelo abandono do dodecafônico. No caso do compositor, arranjador e estudioso da música, César Guerra-Peixe, essa situação lhe trazia um dilema: ao compor música dodecafônica, como vinha fazendo ao longo dos anos 40, ele se ligava a toda uma percepção mais ampla sobre o que era uma música avançada; por outro lado, afastar-se dessa música causava um problema acerca do enquadramento de sua produção. Se, como afirmou, ele tinha uma preocupação clara em não ser atraído para a órbita de Villa-Lobos ao se tornar nacionalista, era preciso encontrar uma forma de trabalhar o material folclórico que garantisse uma fatura musical afinada com os referenciais da música de concerto do século XX tanto no plano técnico-estético como no plano do elemento nacional.

Sobre este último, contenta-se, nesse momento, em apenas referenciar a discussão feita em BARROS (2017), lembrando que, advindo de outra tradição, o elemento folclórico tende a operar, em certa medida, por outras bases, cujas diferenças devem ser decodificadas na chave de uma discrepância de complexidade entre o *tratamento* e os *materiais*. Nesse ponto, o nacionalismo se encontra com o estético e o técnico, pois, dependendo do grau de adesão do compositor em relação aos referenciais estéticos mais gerais da tradição ocidental de concerto, cria-se quase que uma espécie de trabalho extra na composição para fazer os elementos díspares se encontrarem. Sobre isso, Guerra-Peixe chegou a afirmar que julgava a “transposição dos elementos populares para a música erudita” um problema “maior que o dodecafônico”, e trabalhou ativamente para desenvolver esse *métier*.

Mário de Andrade, cuja influência no nacionalismo musical brasileiro foi enorme, foi explícito ao afirmar, no *Ensaio sobre a música brasileira*, que “os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades” e que, ainda que haja uma possível “ambiência harmônica” decorrente do emprego de modos e escalas característicos, “a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais”. Por isso, segundo ele, tudo acabaria coincidindo “fatalmente com a harmonia europeia”, ou então dever-se-ia criar um novo sistema de harmonizar que terminaria por ser falso ou individualista, mas não nacional (ANDRADE, 2006, p. 38-39).

É difícil saber até que ponto Guerra-Peixe compartilhava dessas ideias, mas o que se sabe é que ele via, mesmo em um contexto tonal, diferenças entre a harmonia encontrada na música que pesquisava e a tradição europeia, e a importância disso para ele parecia ir além de um simples sabor característico. Por exemplo, comentando, em 1949, a recém-composta *Suíte para quarteto ou orquestra de cordas*, ele escreveu que “[...] não é composição dodecafônica, pelo contrário empreguei certas constâncias da harmonia popular brasileira.” (GUERRA-PEIXE, 1950, 1951).

O ponto é que, ao trabalhar com materiais provenientes de diferentes tradições, Guerra-Peixe apoiou-se em princípios harmônicos mais gerais para organizar suas composições, que supostamente seriam capazes de abarcar as diferenças e ao mesmo tempo permitir a manifestação das especificidades presentes nos elementos que eram postos em contato em sua nova música. Uma das características fundamentais desse conjunto de princípios é que, ao menos teoricamente, eles permitiriam a criação de centros, de polos de atração, como a tônica na música tonal, mesmo na construção de linhas melódicas tão tortuosas ou aglomerados sonoros tão complexos quanto aqueles praticados pelos atonalistas. Assim, Guerra-Peixe teria uma forma de manter a centralidade que enxergava na música encontrada em suas pesquisas, porém sem prender-se completamente ao tonalismo ou à simples aplicação de sua lógica a outros modos.

Dizer que há um tom implica em estabelecer um condicionamento a um polo tonal, que é um ponto de referência que se apresenta de forma diferente para cada tipo de música, a exemplo da música folclórica nordestina ou carioca. Atonal, por consequência, quer dizer sem tom, isto é, sem polo

tonal, e sem outras relações, embora possam ser criadas formalmente, mas aí não há nenhum compromisso com nada (GUERRA-PEIXE, 1984).

Pelo exposto, nota-se que era possível, então, juntar elementos do “folclore” com procedimentos da música de concerto do século XX, produzindo uma estruturação lógica da dimensão harmônica da peça, o que era importante para um compositor cuja obra aspirava fazer parte da tradição ocidental de concerto. A sobreposição de modos e tonalidades diferentes, por exemplo, muito presente nas obras de Guerra-Peixe do período imediatamente posterior ao abandono do dodecafonismo, tinha frequentemente o efeito de “nublar” – ou “diluir”, para usar termo empregado por ele (GUERRA-PEIXE, 1950) – o excessivamente característico, ao que se somava o procedimento de transposição direta (no sentido musical de tomar um trecho de música e transpô-lo para outra altura), de maneira abrupta até o material apresentado. Por meio desses recursos, foi possível produzir texturas com um grau elevado de cromatismo, usando material folclórico, que tendia a ser diatônico.² Assim Guerra-Peixe não descaracterizava o material, mas conseguia retirar dele uma complexidade maior.

Se em relação a uma possível realização harmônica brasileira as opiniões de Guerra-Peixe e Mário de Andrade talvez não convirjam tanto, a proximidade entre eles se estabelece em relação à avaliação das características melódicas de uma dada tradição musical pela presença de intervalos específicos. Trata-se de algo curioso, uma vez que os dois fatos estão até certo ponto ligados. Afinal, ao entender-se o modo não simplesmente como uma estrutura escalar, mas como portador de algumas fórmulas melódicas, especialmente nas cadências, a presença de certos intervalos tenderia a implicar modos específicos e, por consequência, campos harmônicos e estruturas acordais correspondentes, o que poderia levar à percepção de “constâncias” não só na melodia como também na harmonia.

Não se trata de negar que o *pesquisador* Guerra-Peixe pudesse pensar em modos como coleções de alturas com um centro definido ao analisar determinada manifestação folclórica, mas ele não necessariamente precisaria olhar para a música folclórica e *retirar* dali um raciocínio modal.

² Cromático e diatônico se opõem na medida em que aquilo que é diatônico se restringe às sete notas da coleção diatônica, ao passo que o que é cromático utiliza também as cinco outras notas que completam os doze sons da gama cromática que serve de base ao sistema.

Enquanto *compositor*, ele poderia partir da presença e, principalmente do que ele considerava característico em determinados intervalos, sem enquadrá-los em modos; ou olhar para aquelas estruturas simplesmente do ponto de vista da inclinação a outras regiões; ou ainda como cromatismo propriamente, submetendo tudo aquilo ao sistema tonal. As possibilidades são muitas.

Seja como for, mesmo sem renunciar a várias das complexidades encontradas na música da primeira metade do século XX, Guerra-Peixe parecia buscar a sonoridade que percebia como característica de cada modo nas diversas manifestações folclóricas que pesquisou, o que significava muitas vezes deixar de lado várias das estruturas melódicas que se encontravam na música europeia, mesmo nos casos em que as escalas subjacentes coincidissem. Assim, quando insere cromatizações ou mudanças de centro, Guerra-Peixe parece tentar manter a sonoridade característica do modo *no plano melódico*, o que é interessante diante do fato de que, como já observado, o acompanhamento muitas vezes tem por objetivo “nublar” o som “puro” do modo, no que parece uma busca pela produção de complexidade e ambiguidade.³

Se, por um lado, o afastamento de uma sonoridade mais próxima do veio principal da tradição de concerto não causa surpresa em um compositor brasileiro preocupado com a criação de uma música que pudesse ser identificada com sua nacionalidade, o impulso de complexificar o material colhido no folclore no momento de “transportá-lo” para aquela outra realidade (bem como os mecanismos encontrados por Guerra-Peixe para fazê-lo) merece alguma atenção.

Apesar do discurso de que o que importava era a música brasileira, que ser moderno nos moldes que o dodecafonismo oferecia não tinha valor (GUERRA-PEIXE, 1948, 1949), a ligação mais forte com a brasilidade que com a modernidade parecia ter seus limites. Ao que tudo indica, embora a preocupação em estar na linha de frente da arte de sua época tenha de fato ficado em segundo plano, a música para sala de concertos de Guerra-Peixe parece nunca ter se afastado completamente de referenciais da tradição. Isso pode ser comprovado, por exemplo, quando Béla Bartók aponta no *Pribaoutki* de Stravinsky procedimentos muito similares aos que Guerra-

³ Para alguns exemplos, ver o *Maracatu da Suíte para Quarteto ou Orquestra de Cordas*, o *Pedinte da Suíte nº 2 – Nordestina* ou o primeiro movimento do *Trio para violino, violoncelo e piano*.

Peixe emprega fartamente ao juntar melodias de inspiração folclórica – de perfil mais diatônico – e texturas de caráter fortemente cromático:

The vocal part consists of motives which [...] throughout are imitations of Russian folk music motives. The characteristic brevity of these motives, all of them taken into consideration separately, is absolutely tonal, a circumstance that makes possible a kind of instrumental accompaniment composed of a sequence of underlying, more or less atonal tone-patches very characteristic of the temper of the motives (BARTÓK apud ANTOKOLETZ, 1992, p. 94).

Sendo assim, a ida de Guerra-Peixe para o Recife e para o interior de São Paulo em prol da pesquisa folclórica não significou, portanto, a troca completa da música de concerto de sua época por uma suposta “música brasileira” ainda por ser criada. Ao contrário, como percebe-se, ele parecia se preocupar em ligar sua música à contemporaneidade pela via da tradição de concerto ocidental – afinal, era para a sala de concertos que ele continuava direcionando a maior parte de seus esforços artísticos. Nesse movimento de continuar produzindo dentro dos marcos de uma tradição específica, nota-se uma preocupação de viés existencial, de se permanecer ligado àquilo para que se foi formado, para que se direcionou a própria trajetória. Mas, certamente, aí subjaz também uma boa dose de autoafirmação diante dos pares, pois procurava mostrar que possuía técnica e recursos para a criação de uma música moderna, brasileira e bem acabada.

Nada disso, porém, basta para compreender concretamente sua arte, não porque seja inefável, mas porque muitas são as possibilidades de responder em termos musicais aos desafios propostos. Assim, há que se considerar que técnicas como polimodalismo e politonalismo, que pressupõem a sobreposição de estruturas provenientes de modos e/ou tonalidades diferentes, fazendo-as muitas vezes se chocarem ou ao menos conviverem em algum grau de tensão, talvez tivessem maior alcance na maneira de pensar a música na época, pois tendiam a ser vistas como especialmente adequadas ao diatonismo implícito no modalismo (MILHAUD, 1982, p. 201), este, por sua vez, um elemento importante na definição identitária da sempre nascente música de concerto.

HARMONIA ACÚSTICA

Visto que Guerra-Peixe reconhecia centricidade na música folclórica, questiona-se: como ele poderia produzir efeito similar nas estruturas complexas com as quais trabalhava em sua música, quando elas, ao menos teoricamente, tendiam a enfraquecer qualquer sensação de polarização? Isto é, como poderia criar uma música que fosse, ao mesmo tempo, modal, cromática e cêntrica, e ainda de maneira consistente?

Não há, até onde se sabe, referências significativas sobre o problema específico do trabalho harmônico e modal nos escritos de Guerra-Peixe da época, mas pode-se imaginar que esse tipo de questionamento tenha sido realizado no período de gestação de sua nova fase composicional, a que ele chamou de “crise de orientação” e que durou do fim dos anos 1940 até mais ou menos a metade da década seguinte. Diante disso, faz sentido a busca em sua bagagem técnica e teórica por instrumentos que pudessem lidar com os problemas trazidos por suas novas exigências estéticas.

Em 1944, Guerra-Peixe foi estudar com o flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter, conhecido pela introdução do dodecafonismo no Brasil, e criador da *Harmonia Acústica*, cuja expressão não diz muita coisa para a maioria dos músicos de hoje, mas que se refere a uma teoria de Hindemith, compilada em uma tabela que era ensinada por Koellreutter. Sabe-se que harmonia é a combinação de dois ou mais sons, pela relação dos intervalos, e que existem intervalos consonantes, outros, meio termo, outros maiores, depois, uma dissonância mais suave, outra mais agressiva, chamadas gradações do dinamismo harmônico. Segundo Guerra-Peixe (1984), “Koellreutter chamava isso de harmonia acústica, e eu achei um bom nome. Mas ninguém desenvolveu isso; inclusive há um americano que usa isso, dá exemplos, mas não dá o ensino da coisa. Então, eu criei uma didática que funciona, mesmo”.

Ao que parece, Guerra-Peixe mais tarde se desencantou em relação a Hindemith, o que talvez explique o fato de ter abandonado os princípios aprendidos, mas sua admiração pelo músico alemão era de tal monta que, segundo relatou Sérgio Nepomuceno (2007, p. 151), ele lhe teria presenteado a partitura de *Mathis der Maler* com as seguintes palavras: “Nepomuceno, aqui está a bíblia harmônica dos tempos modernos, sem precisarmos de Schönberg”. Posteriormente, já nos anos 1980, Guerra-

Peixe publicou uma apostila didática chamada *Melos e Harmonia Acústica* (GUERRA-PEIXE, 1988), que traz o subtítulo “Princípios de Composição Musical”. O trabalho é muito posterior ao período focado aqui, mas serve ao menos de confirmação e mesmo de explicitação para os termos nos quais, acredita-se, ele já pensava antes, tendo em vista a época em que travou contato com tais técnicas, nos anos 1940.

Ainda no prefácio (denominado *Prelúdio*), Guerra-Peixe afirma que “foi o professor H. J. Koellreutter quem trouxe para o Brasil o estudo da Melodia e daquilo que ele denominava ‘Harmonia Acústica’, ambos os estudos com apoio nas obras de ensino de Paul Hindemith e outros” (GUERRA-PEIXE, 1988). Na apostila, após exercícios iniciais de construção melódica (agrupados dentro de uma primeira parte denominada “Melos”), há a uma seção na qual é discutida a estruturação de pequenas peças a duas vozes para, em seguida, levar à parte denominada “Harmonia Acústica”. Ali encontram-se princípios praticamente idênticos aos que Hindemith descreve em seu *Unterweisung im Tonsatz* (HINDEMITH, 1970), publicado pela primeira vez em 1937. Especialmente no que tange à “tensão proporcional dos intervalos”, quando se discute o “emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30) e se estabelece uma forma de organizar os aglomerados sonoros a partir da noção de intervalo, os conceitos parecem claramente originados na teoria do compositor alemão.

Basicamente, trata-se de um sistema de tonalidade expandida que permite classificar virtualmente qualquer aglomerado sonoro e, a partir dessa classificação, integrá-lo a um discurso musical estruturalmente organizado. De fato, tais ideias parecem ter tido alguma circulação na época, embora não tão sistematizadas como nos trabalhos de Hindemith e Guerra-Peixe. Por exemplo, em *Twentieth-Century Harmonym*, de Vincent Persichetti, que foi provavelmente a primeira obra a tentar elaborar uma síntese sobre a prática harmônica⁴ dos compositores da tradição de concerto da primeira metade do século XX, encontram-se descrições muito similares às que são oferecidas por Hindemith e Guerra-Peixe em seus respectivos trabalhos, inclusive trazendo discussões sobre o grau de dissonância dos intervalos

⁴ O termo é do próprio Persichetti, e é interessante perceber que já na época se falava em uma prática comum entre os compositores, assunto que só se tornaria mais consensual na literatura musicológica a partir do fim do século XX (PERSICHETTI, 1961, p. 9).

e o controle da tensão proporcional entre eles (PERSICHETTI, 1961, p. 14-21), porém, sem o ponto principal da teoria, que era a possibilidade de estabelecer a base fundamental de qualquer aglomerado sonoro, e também sem qualquer teorização sobre o aspecto melódico. O problema da “flutuação harmônica” (a observação do grau de tensão relativa entre as simultaneidades de um trecho) aparece não somente em Persichetti, como é mencionado por Allen Forte em seu artigo sobre Hindemith (FORTE, 1998), que, salvo engano, foi quem criou uma teoria para o controle e a organização consciente do discurso, considerando-o também como recurso e preocupação estética.

Da maneira como Guerra-Peixe propõe, o sistema se organiza a partir de uma “série” – sem nenhuma relação com as séries dos dodecafonistas e serialistas, como se verá em seguida – em que os intervalos são classificados de acordo com seu grau de tensão:



Série de Tensões de Intervalos

Apesar de Guerra-Peixe falar também em consonâncias perfeitas e imperfeitas, dissonâncias brandas e agudas e intervalos vagos, como o trítono, na prática, há um *contínuo* que vai da consonância à dissonância (na figura, da esquerda para a direita em um crescente de tensão). Até aí, nada de novo. Contudo, além disso, o autor propõe que entre os intervalos presentes em dada simultaneidade, o menos tenso seria mais “forte”, e por isso predominaria sobre os outros, o que, por consequência, permitiria encontrar a fundamental do aglomerado de notas – à exceção de certas estruturas simétricas e do trítono, que não teriam fundamental.

De resto, nota-se também a fundamental de cada um desses intervalos (a figura usa sempre o *dó* como referência, que é apresentado com a cabeça de nota preta), sendo que entre sétimas menores e maiores não seria possível estabelecer qual a mais tensa, nem entre segundas

menores e maiores. Logicamente, como já foi mencionado, segundo essa teoria, não seria possível encontrar a fundamental de estruturas simétricas, o que de certo modo vai ao encontro do pensamento tonal, que durante o século XIX explorou esse tipo de formação como meio para alcançar regiões tonais mais distantes a partir da reinterpretação enarmônica de acordes diminutos ou aumentados (BAILEY, 1985; COHN, 1996; SICILIANO, 2005).

Além disso, há uma convergência considerável entre a teoria tonal clássica e a Harmonia Acústica no que diz respeito à classificação dos acordes, a maioria deles entendidos da mesma maneira nos dois sistemas.⁵ Isso reforça a leitura da proposta de Guerra-Peixe e Hindemith como uma espécie de teoria para uma tonalidade expandida, que Guerra-Peixe explicou, em entrevista posterior, não se tratar nem de tonal, nem atonal e nem modal. Para ele,

é a harmonia independente de ser tonal, atonal, modal; vale pelo intervalo. É um negócio matemático, mas a gente pode saber que o intervalo de oitava tem uma classificação, as terças têm outra, as sétimas e segundas têm outra. Não é preciso saber matemática para compreender isso, mesmo porque eu já tive alunos matemáticos, engenheiros, arquitetos. Houve uma ocasião que eu estava em dúvida, achando que estava errado. Pedi a um desses alunos para verificar, ele pegou uma tabela, e constatou que está tudo correto. (GUERRA-PEIXE, 1986).

Todavia, existem algumas diferenças de ênfase e de substância na comparação das explicações de Guerra-Peixe e o sistema elaborado por Hindemith. Embora não tenha sido possível encontrar comentários de Guerra-Peixe sobre politonalismo e polimodalismo, parece bastante clara a presença dessas técnicas em suas obras dos anos 1950. Hindemith, por sua vez, é explícito ao afirmar que seria impossível produzir a sensação de duas tonalidades simultâneas, visto que um dos acordes sempre iria se impor como mais forte, fazendo com que o aglomerado inteiro fosse ouvido como submetido a sua fundamental (HINDEMITH, 1970).

⁵ Uma exceção curiosa é o acorde maior com sexta adicionada, cuja ambiguidade tonal foi explorada grandemente na música da virada do século (AUSTIN, 1970; BAILEY, 1985), sendo em geral interpretado como tríade maior com sexta e que segundo a harmonia acústica seria uma tríade menor com sétima em primeira inversão.

Essa afirmação se coaduna com a teoria harmônica tratada aqui, e pode oferecer uma explicação bastante convincente sobre a maneira como técnicas que podem ser associadas ao politonalismo aparecem nas obras analisadas de Guerra-Peixe, em que é possível perceber como o recurso das estruturas politonais é utilizado prioritariamente com o objetivo de gerar texturas harmonicamente complexas, sem preocupar-se especificamente com a criação de um efeito de tonalidades simultâneas. Trata-se de estruturas que escapam a uma explicação pela teoria tonal tradicional, embora guardem algumas características em comum com os acordes gerados nela. A Harmonia Acústica, nesses termos, funciona, entre outras coisas, como um conjunto de princípios para a regulação daquilo que é obtido pela utilização de técnicas politonais, para os quais o politonalismo designa muito mais um meio de obter essas estruturas complexas do que um fim em si mesmo.

Por meio da série mostrada na figura acima, Guerra-Peixe dispôs de uma teoria da tensão harmônica que lhe ofereceu instrumentos para a construção de uma compreensão e de um método de tratamento das mais variadas estruturas, encontrando suas fundamentais e organizando o discurso a partir da sucessão destas. Ao mesmo tempo, a diferença de graus de tensão entre os acordes se revelou como uma forma adicional de regulação das relações entre eles, criando verdadeiros *crescendi* e *decrescendi* harmônicos, que não têm qualquer relação com dinâmica ou intensidade.⁶ Foi precisamente isso que Hindemith designou como flutuação harmônica, e que aparentemente ocupou também os estudos de Guerra-Peixe, haja vista que afirmou, na apostila mencionada, que se deve cuidar do clímax harmônico como mais um elemento de importância na estruturação formal de uma obra (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30).

PRINCÍPIOS GERAIS, FENÔMENOS PARTICULARES

Ao falar dos princípios gerais de sua teoria, Guerra-Peixe (1988, p. 30) afirmou que estes seriam “válidos para qualquer estilo de música, antigo ou contemporâneo”, independentemente “de ser tonal, atonal ou modal”, como visto. Nota-se que essa determinação tem um alcance

⁶ Neste ponto, como de resto, Hindemith é bem mais claro e explicativo que Guerra-Peixe. Portanto, visto que os mesmos princípios relativos a isto estão presentes nos dois trabalhos, estou usando aqui uma formulação mais próxima da que foi dada pelo primeiro HINDEMITH (1970, p. 115).

considerável, especialmente levando-se em consideração que Guerra-Peixe buscava se legitimar e capitalizar em cima do peso de sua trajetória como músico de rádio e de suas pesquisas folclóricas, pois era um compositor que não só voltava a maior parte de seus esforços para a sala de concertos, mas pensava sua música prioritariamente para este espaço, praticamente nunca recorrendo a instrumentos de fora da tradição, por exemplo.

Desse modo, é preciso encarar sua música a partir da demanda da sala de concertos, vez que ela foi construída a partir desse espaço, respondendo às exigências dessa tradição.⁷ Assim, o pensamento em relação à posse de menos ou mais técnica composicional, a discussão sobre as formas que podem ou não ser aproveitadas em sua música, o pensamento acerca das questões relacionadas à missão do compositor brasileiro, ou o envolvimento em polêmicas em torno da oposição entre música brasileira e dodecafonismo, por exemplo, são atos que se colocam dentro da tradição de concerto e mostram a preocupação com os problemas que figuravam nessa área. Se ainda for necessário mais um argumento, pode-se olhar para o fato de que era em relação a outros compositores de concerto que ele se media. Quando implícita ou explicitamente se comparava a alguém, os nomes invocados eram os de Villa-Lobos, Mignone, Carlos Gomes, Guarneri, Katunda, Santoro, Radamés, Lopes-Graça, Koellreutter, Krieger, Bartók, Hindemith, Khachaturian, Shostakovich, Berg, Schönberg. Eram estes os seus pares, como ele próprio se via.⁸

Talvez possa parecer excessiva essa justificação, porém o que está em questão aqui não é uma taxonomia da música brasileira, mas o que se encara como a base sobre a qual a música de Guerra-Peixe foi construída. Isso significa dizer que sua música se guiou por linhas gerais que, na maior parte do tempo, passaram despercebidas, de tão naturalizadas. Por mais “folclore” que houvesse nas obras de Guerra-Peixe, elas ainda eram consideradas músicas de concerto; e, por mais que se perceba a sua produção a partir de uma encruzilhada de tradições, os vínculos por meio dos quais se trafegou eram os mesmos: o do instrumental e das lógicas de funcionamento e o da legitimação da música de concerto de tradição ocidental em sua versão brasileira.

⁷ Para uma discussão mais aprofundada do problema, ver BARROS (2017).

⁸ Sobre Guerra-Peixe e sua relação com os pares, ver BARROS (2013).

Está-se, portanto, diante de uma resposta histórica e geograficamente situada (como não poderia deixar de ser, é claro) para os problemas apontados, surgidos dessa mesma inserção em um local, um tempo e uma tradição. Isso significa que, por mais “horizontalidade” que Guerra-Peixe dispensasse aos diversos elementos presentes em sua música, havia uma hierarquia inescapável entre eles, que vem à tona quando se olha para os problemas que ele se coloca como compositor. Não se está afirmando, contudo, que essa hierarquia é sempre insuperável, mas, no caso de Guerra-Peixe, ela parece existir e não foi revertida – e provavelmente nem foi uma preocupação realizá-la, pelo menos por algum tempo (BARROS, 2017, p. 232). Muitos dos problemas com os quais ele teve que lidar e também muitas de suas vitórias estão relacionados diretamente à incorporação de elementos de outras tradições à música de concerto de tradição europeia, e não o contrário.

UMA TRADIÇÃO MODERNISTA

Ao criticar a obra teórica de Hindemith, a partir de um ponto de vista considerado até relativista, William Thomson, em 1965 (não confundir com um conhecido texto de Virgil Thomson sobre o compositor alemão), escreveu um artigo, cujo início retratava bem, nos termos da época, o pensamento musical baseado em leis naturais:

The population of speculative theorists is split like that of other ontological realms into those who are ‘believers’ and those who are not. The faithful, in this case, hold that music operates within a closed system, its basis unchanging through the ages and potentially demonstrable. Those who entertain such immutable ‘truths’ are known as natural theorists, for a usual concomitant of their speculations has been the derivation of all manner of ‘laws’ from the known, the assumed, or merely the fancied ‘facts’ of the natural world. (THOMSON, 1965, p. 52).

Dada a relação entre o texto de Hindemith e o pensamento de Guerra-Peixe quanto ao tema, no que tange a uma questão geral como essa, as críticas feitas a um acabam valendo para o outro. Quando Guerra-Peixe afirmou que os princípios que regem aquilo que chama de Harmonia

Acústica valem para qualquer música de qualquer época, afirmou, por óbvio, que se tratava de algo que estava além de qualquer cultura ou tradição específica. Isso já está posto no próprio nome escolhido para a teoria, uma vez que “acústica” se remete à física, ou seja, a princípios encontrados no âmbito da natureza e não na cultura ou no social.

Assim, foi em completa consonância com o pensamento ocidental – e o de sua época em especial – que ele traçou precisamente a linha que separava cultura de natureza,⁹ e, falando nesses termos, tornou também indiretamente manifesta a distância que o separava dos “nativos” junto aos quais colhia material folclórico – distância que aparece também, é claro, na própria ideia, tipicamente ocidental e até certo ponto colonialista, de ir a determinado grupo, retirar dali uma dada coisa e depois conservá-la, seja em estado bruto, decantada ou transformada. Fosse ele babalorixá, sua música talvez fosse pensada com base nas preferências dos santos para quem era tocada; integrasse ele uma nação de maracatu, suas preocupações seriam bastante diferentes do aproveitamento do ritmo, de sua exequibilidade por músicos de orquestra ou da transposição de suas batidas para instrumentos de altura definida.

De certo modo, Guerra-Peixe justificou a validade e o interesse de sua teoria harmônica colocando-a no plano dos fenômenos naturais, o que significa estabelecer que ela seria independente de todo fator cultural, livre de toda contingência histórica: se é do âmbito da física, é natural; se é natural, não pode ser mudada, visto que as leis da natureza seriam eternas e imutáveis; e, se são eternas e imutáveis, são uma base sólida a partir da qual se pode tratar absolutamente quaisquer fenômenos culturais, pois estariam todos submetidos às mesmas leis naturais; e se é assim, tanto a música escrita para a sala de concertos como os cabocolinhos ou o cateretê paulista poderiam funcionar segundo esses princípios.

O que não é dito é o quanto é essa lógica de um raciocínio harmônico geral e encompassador é ocidental e perfeitamente congruente com a tradição de concerto europeia, preocupando-se com maneiras de transpor e tratar materiais díspares ou com a ideia de que certos elementos musicais podem ser encarados como materiais a serem transpostos para

⁹ Ver, entre outros, Vilhena (1997) e Botelho, Bastos e Villas Bóas (2008), especialmente a Apresentação. Além disso, o conhecido livro de Latour (2009) tem importância considerável no desenvolvimento do argumento aqui apresentado.

algum outro registro – este sim o registro em que tudo vai ser incorporado, quase uma espécie de língua franca.

Percebe-se, ao longo do texto, a adoção de certa sobreposição, até um pouco descuidada, entre ocidental, universalista, europeu e agora, por fim, moderno. De fato, trata-se de uma forma específica de se relacionar com o mundo e se pensar a História, amplamente caracterizada em obras como as de Born e Hesmondhalgh (2000) e Latour (2009), entre muitos outros. A partir dessa visão, tem-se que, a partir da separação entre técnica e Cultura, deixando a primeira no polo da natureza, com base em “princípios” como os estabelecidos pela Harmonia Acústica, Guerra-Peixe automaticamente a considera válida para todas as culturas e todas as épocas¹⁰, o que, de certo modo, é uma das manifestações mais acabadas desse “espírito ocidental” que se quer demonstrar.

Os princípios gerais que Guerra-Peixe estabeleceu para apoiar sua prática deram uma espécie de firmeza, de solidez ao seu fazer musical, que passou a atravessar o domínio da cultura (ou das culturas), nas quais foram colocadas a música europeia de concerto, a música “folclórica” brasileira, a música popular urbana etc. No plano da cultura, ficou, então, a arte, a aplicação da técnica, que o artista realiza segundo seu maior ou menor talento. Em suma, a técnica seria, portanto, neutra, quase que apenas um meio para se chegar a um resultado artístico mais perfeito, não possuindo, entretanto, o poder de levar *per se*, um indivíduo qualquer a produzir uma grande obra de arte. É essa consideração que está na base da crítica, tantas vezes repetida (por Guerra-Peixe inclusive), de que um dos problemas do dodecafonismo é que qualquer um poderia fazer música, bastando aprender as “regras” e a escrever as notas no papel (GUERRA-PEIXE, 1984).

É interessante observar que o polo da natureza onde Guerra-Peixe coloca a técnica é o mesmo polo onde tradicionalmente as narrativas

¹⁰ A bem da verdade, o próprio Guerra-Peixe não parece ter levado a imutabilidade das supostas leis naturais às últimas consequências, como se vê em um artigo de *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana* (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 157-158) em que ele atesta que os “baques” no maracatu são feitos por instrumentos graves, o que contraria o que ele enxerga como princípios de ordem acústica, que seriam a razão porque quase sempre se reserva aos instrumentos mais graves dos conjuntos esquemas rítmicos simples. Diante disso, em nenhum momento Guerra-Peixe parte para qualquer forma de desqualificação do fenômeno, embora isso talvez pudesse estar subentendido no argumento. Muito pelo contrário, ele comenta com interesse, até quase elogiando o fato. Ainda assim, nota-se o quanto podem ser profundas as implicações de uma teoria harmônica que se pretende ancorada em fenômenos tidos como puramente naturais: sabe-se que o próprio Hindemith reviu diversas de suas peças anteriores após formular sua teoria, adequando-as aos novos princípios, embora posteriormente sua prática composicional fosse dar provas de uma flexibilização daquelas noções (NEUMEYER, 1986).

do século XIX e da primeira metade do XX puseram o “folclore” e o “nativo”, em um argumento que teve inclusive força muito grande para o Modernismo brasileiro (TRAVASSOS, 1997, p. 29). Guerra-Peixe estava, de fato, Tateando em busca de formas de realizar sua música e, uma vez que a solução encontrada para o problema já estava em conhecimentos prévios de que dispunha, nada senão as diversas formas de pesquisa que empreendeu para realizar sua música justificariam o longo período de crise composicional vivido no início dos anos 1950.

A pesquisa mencionada refere-se tanto à busca etnográfica, por assim dizer, de formas culturais de interesse para sua criação musical, como também o estudo composicional em busca de formas de tratar os materiais encontrados. Não é difícil imaginar que esse tipo de processo tenha sido vivido em meio a bastante hesitação e experimentação, em um vai e vem contínuo entre princípios mais gerais, resultados específicos, sons que se remetem àquilo de que se quer distância ou ao que se está buscando, além de ressignificações em contato com outros elementos que aparecem a cada nova obra, em uma teia de associações bastante complexa e sempre móvel.

Um dos extremos da perspectiva “universalista” que permanece de fundo no método de Guerra-Peixe é ao mesmo tempo um dos focos em que mais claramente se revela o enraizamento de sua teoria harmônica na tradição de concerto. Ao final do *Melos e Harmonia Acústica*, há uma “Adenda do Melos” na qual é apresentada a chamada “relação de segundas”, sobre a qual Guerra-Peixe afirma que “[...] talvez seja o que há de mais importante no que tange à expressão melódica.” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 38). A explicação é um pouco lacônica, mas estabelece que toda melodia bem realizada seria guiada por um movimento de graus conjuntos, que funcionariam como seus pilares.

A partir da formulação de Hindemith, que Guerra-Peixe afirmava seguir,¹¹ nota-se que as segundas seriam as unidades mínimas de construção da melodia, desempenhando tanto o papel de preencher os trechos melódicos mais curtos (e por isso são a unidade de medida deles), quanto de reguladoras das seções melódicas maiores. Hindemith afirmava que toda melodia é formada de sons proeminentes e outros subordinados.

¹¹ “Quando começo [a ensinar], ataco primeiro a composição de melodia do ponto de vista intervalar. Não é fazer qualquer melodia: é ter uma forma determinada. Hindemith descobriu um negócio muito importante, que se chama relação de segundas. Ele dá alguns exemplos de músicas ruins que não têm [essa relação], mas eu dou os exemplos de músicas boas que têm” (GUERRA-PEIXE, 1986).

à mais elaborada [...]” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 11),¹³ mas os mesmos princípios foram aplicados para a realização harmônica (conforme a seção “Harmonia Acústica” em GUERRA-PEIXE, 1988). Isso evidentemente visa a educar o senso de forma do aluno e, por isso, direciona sua percepção para que forme um referencial de equilíbrio com base nessas proporções. A questão é que Guerra-Peixe, ao expor as relações entre intervalos discutidas, foi explícito em afirmar que, sendo essa relação tão importante, “interessa, portanto, apresentar os exemplos mais diversos, a começar pelo hino ‘São João’, no qual Guido d’Arezzo, provavelmente sem o imaginar, encontrara intuitivamente a referida relação”, e chegando até o *Clair de Lune*, de Debussy, passando por Bach, Chopin, Mozart e Beethoven (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 38-39).

Da maneira como Guerra-Peixe falou da relação de segundas – não só na apostila, mas também em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (GUERRA-PEIXE, 1992) –, fica bastante claro que, como dito há pouco, ela seria válida para toda e qualquer música como princípio construtivo e organizador. Contudo, Hindemith foi ainda mais explícito neste sentido, afirmando diversas vezes ao longo de seu *Unterweisung im Tonsatz* que estava seguindo simplesmente as leis da Natureza (HINDEMITH, 1970, p. 152), o que era inclusive reconhecido com “naturalidade” por seus contemporâneos (MUSER, 1944).

No entanto, é difícil ignorar que todos os exemplos apresentados no *Melos e Harmonia Acústica* por Guerra-Peixe – ironicamente aquele que se dizia o único compositor brasileiro a realmente conhecer o “folclore” brasileiro – foram tirados da tradição de concerto. Nada da “música popular urbana” ou do “folclore” emerge para demonstrar essa lei universal que, segundo ele próprio, regeria a construção de toda e qualquer melodia bem realizada.

Tanto nesse lapso de Guerra-Peixe, que apresenta tão somente exemplos da tradição de concerto ao tentar demonstrar melodias bem acabadas que se encaixam em seu parâmetro técnico de construção, como no recurso a um aparato técnico pretende ser culturalmente neutro, mas que de fato segue bastante de perto o pensamento da tradição de concerto,

¹³ É necessário chamar a atenção para o fato de que Guerra-Peixe se trai aqui, estabelecendo um gradiente que vai do mais simples ao mais complexo e igualando o folclórico com o mais simples. É verdade que ele não diz qual seria a música mais elaborada, mas parece significativo que, apesar de todos os elogios que faz ao folclore, justo na redação de um manual de composição, Guerra-Peixe seja surpreendido enunciando esse tipo de juízo.

vê-se o quanto era forte sua ligação com essa tradição. Percebe-se assim, uma naturalização desta em seu pensamento, constituindo tão profundamente sua maneira de ser que sequer se percebe sua presença ou seus efeitos.

Como visto, Guerra-Peixe considera que sua teoria de uma harmonia “acústica” é indiferente quanto a tonalismo, atonalismo ou modalismo, que é algo “matemático”. É difícil exagerar o peso da evocação da matemática para afirmar que os princípios enunciados são completamente agnósticos em relação a estilo, época e materiais. Antes de sequer precisar-se demonstrar as afinidades subjacentes entre a música construída segundo esses princípios e o resto da música da primeira metade do século XX, é preciso reconhecer as bases profundamente europeias, ocidentais, em seu pretensão científicismo e em sua aspiração universalista que sustentam o pensamento de Guerra-Peixe. Sem levar isso em consideração, não é possível aquilatar a própria posição do compositor, especificamente, nem avaliar em perspectiva mais ampla os desdobramentos do modernismo brasileiro tanto quanto às suas insuficiências e lacunas, como em relação às suas maiores realizações.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Unesp, 2010.
- ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANTOKOLETZ, E. *The music of Béla Bartók*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- ANTOKOLETZ, E. *Twentieth-century music*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1992.
- AUSTIN, W. W. *Prelude to the afternoon of a faun*. Nova York: Norton, 1970.
- BARRAUD, H. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARROS, F. *César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BARROS, F. Limites do projeto modernista: Guerra-Peixe entre o folclore e os grandes centros. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 215-234, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.25091/s0101-3300201700010010>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/v36n1/1980-5403-nec-36-01-215.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2019.
- BAILEY, R. *Wagner: prelude and transfiguration*. Nova York: Norton, 1985.

- BORN, G.; HESMONDHALGH, D. (ed.). *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- BOTELHO, A.; BASTOS, E. R.; VILLAS BÔAS, G. (org.) *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- COHN, R. Maximally smooth cycles, hexatonic systems, and the analysis of late-romantic triadic progressions. *Music Analysis*, West Sussex, v. 15, n. 1, p. 9-40, mar. 1996.
- DAHLHAUS, C. *Between romanticism and modernism*. Berkeley: California University Press, 1989.
- DAHLHAUS, C. *Schoenberg and the new music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997.
- FORTE, A. Paul Hindemith's contribution to music theory in the United States. *Journal of Music Theory*, Durham, v. 42, n. 1, p. 1-14, 1998.
- FRIGYESI, J. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- GONNARD, H. *La musique modale en france: de Berlioz à Debussy*. Paris: Honoré Champion, 2000.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Correspondência*]. Destinatário: Curt Lange. Recife, 30 ago. 1948. Universidade Federal de Minas Gerais, Acervo Francesco Curt Lange.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Correspondência*]. Destinatário: Curt Lange. Recife, 9 jun. 1949. Universidade Federal de Minas Gerais, Acervo Francesco Curt Lange.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Correspondência*]. Destinatário: Curt Lange. Recife, 8 out. 1951. Universidade Federal de Minas Gerais, Acervo Francesco Curt Lange.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Correspondência*]. Destinatário: Mozart de Araújo. Recife, 6 fev. 1950. Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, Acervo Sala Mozart de Araújo.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Entrevista cedida para a Funarte*]. [26 jun. 1984]. Acervo da Funarte. Transcrição cedida por Flavio Silva.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Entrevista cedida a*] Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa. [1 nov. 1986]. Acervo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Transcrição cedida por Flavio Silva.
- GUERRA-PEIXE, C. *Melos e harmonia acústica*. São Paulo: Vitale, 1988.
- HINDEMITH, P. *The craft of musical composition*. Londres: Schott & Co., 1970.
- LATOURE, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

- LENDVAI, E. *Béla Bartók: an analysis of his music*. Nova York: Kahn & Averill, 1991.
- MILHAUD, D. L'Évolution de la musique à Paris et à Vienne. In: MILHAUD, D. *Notes sur la musique: essais et chroniques*. Paris: Flammarion, 1982. p. 193-205.
- MUSER, F. B. The recent work of Paul Hindemith. *The Musical Quarterly*, Cary, v. 30, n. 1, p. 29-36, 1944.
- NEPOMUCENO, S. Como conheci Guerra-Peixe: a propósito da Sinfonia Brasília. In: FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. *Guerra-Peixe, um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007. p. 147-155.
- NEUMEYER, D. *The music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- PERLE, G. *The listening composer*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- PERSICHETTI, V. *Twentieth-century harmony*. Nova York: Norton, 1961.
- PISTON, W. *Harmony*. Nova York: Norton, 1987.
- ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- SALLES, P. T. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- SCHOENBERG, A. Folkloristic symphonies. In: STEIN, L. (ed.). *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California Press, 1984. part III, p. 161-166.
- SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SICILIANO, M. Toggling cycles, hexatonic systems, and some analysis of early atonal music. *Music Theory Spectrum*, Oxford, v. 27, n. 2, p. 221-248, 2005.
- STRAUS, J. N. *Introduction to post-tonal theory*. Nova Jersey: Prentice Hall, 2000.
- THOMSON, W. Hindemith's contribution to music theory. *Journal of Music Theory*, Durham, v. 9, n. 1, p. 52-71, 1965.
- TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- WEBERN, A. *O caminho para a música Nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.